UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Escola de Comunicações e Artes

**A Saga do Mutungo:
Capoeira angola, música e educação**

Tomás Bastos Costa

São Paulo
2017

A Saga do Mutungo: Capoeira angola, música e educação

Tomás Bastos Costa

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Música. Área de Concentração: Processos de Criação Musical
Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Alencar de Brito

**São Paulo
2017**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial, por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados Fornecidos pelo(a) autor(a)

COSTA, Tomás Bastos.

A Saga do Mutungo: Capoeira Angola, música e educação / Tomás Bastos Costa.-- São Paulo: T.B. Costa, 2017.

140 p. il.

1. Capoeira Angola 2. Educação Musical 3. Berimbau 4. Etnomusicologia

I. Brito, Maria Teresa Alencar de II. Título.

CDD 21. ed. - 780

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tomás Bastos Costa

A SAGA DO MUTUNGO: CAPOEIRA ANGOLA, MÚSICA E EDUCAÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós Graduação em Música
da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação
Musical
Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa
Alencar de Brito

Aprovado em: 29/11/2017

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Alencar de Brito

Instituição: ECA/USP

Ass: _____

Prof. Dr. Salloma Salomão Jovino da Silva

Instituição: Fundação Santo André

Ass: _____

Prof.^a Dr.^a Gustavo Ferreira Simões

Instituição: Autônomo

Ass: _____

pro aruê pã

aruê pã pã pã pã

Agradecimentos

Aos meus amigos

De vida e de passada

Eu não vou pedir mais nada

Só vos canto essa canção

Salve o amor salve a paixão

Salve o cantar de um coração

Eu sei que mesmo sem saber

Um dia vou voltar a ver

Agradeço a música e a capoeira angola

ao mutungo, mestre Zelão e todos eles e elas !

Teca, agradeço muito !

RESUMO

A saga do mutungo: capoeira angola, música e educação, pesquisa relações entre esses três elementos. A partir de uma perspectiva crítica ao nacionalismo e a qualquer fundamentalismo, seja eurocêntrico ou nacional, entendemos que as casas de capoeira angola podem trazer, em seus sons, maneiras de entender música e educação ligadas às experiências de comunidades negras de antes e depois da diáspora, onde o berimbau assume o papel de instrumento musical e pedagógico. Nesta africanidade da capoeira angola musicalidades se constituem em territórios negros de ensino-aprendizagem com um deslocamento de uma perspectiva ocidental em diversos âmbitos. No mutungo melodia, ritmo e timbre se mesclam.

Na relação com a música, uma herança africana em uma teia que se fundamenta na força da palavra: oralidade. Uma educação da presença, da experiência, da relação com o mestre. Mestre que conecta em teia milenar, que faz elo, que junta passados e futuros em presente. Da capoeira som que se insinua, se leva em iniciação, renasce, incessante busca pela consciência, consciências de fazeres musicais, capoeirísticos, vitais. Por isso é educação em improvisação, espaços abertos assegurando criatividade possível e necessária para se encontrar.

A saga do mutungo traça alguns percursos dos sons da capoeira angola e de suas práticas, partindo do berimbau, entendido como instrumento em sua atuação junto à capoeira, mas também como como foice de mão no campo de batalha teórico. Evidenciando silenciamentos históricos de musicalidades hegemônicas.

Palavras Chave: Capoeira Angola, Educação Musical, Berimbau e Etnomusicologia.

ABSTRACT

We understand that the houses of capoeira angola bring in their sounds ideas of music linked to the experiences of black communities before and after the diaspora, the berimbau, sonorous arch evidences this relation. In the African capoeira Angola, they constitute as black territories of teaching-learning with a displacement of a western perspective in diverse scopes. In relation to music an African heritage in a web that is based on the power of the word: orality.

An education of presence, experience, relationship with the master. Master that connects in millenary web, which makes link, which joins the past and future into present. From capoeira sound that insinuates itself, takes itself in initiation, is reborn, incessant search for the conscience, consciences of making musical, capoeirístico, vital. So it is education in improvisation, open space ensuring creativity possible and necessary to meet.

The saga of the mutungo traces some courses of the sounds of capoeira angola and its practices, starting from the berimbau, African sound arch understood as an instrument in its performance along the capoeira roda, in the discs and in the stages of Brazilian popular music, but also like as sickle on the theoretical battlefield. Evidence of historical silencing of hegemonic musicianship

Keywords: Capoeira Angola, Music Education, Berimbau and Ethnomusicology.

conhecido por *berimbau, urucungo, orucungo, oricungo,*
rucungo, berimbau de barriga, gobo, marimbau,
bucumbumba, gunga, macungo,
matungo, rucumbo
(Waldeloir Rego no Capoeira Angola: Ensaio sócio-etnográfico, 1968, p 74)
ou mutungo

Foi nos bailes da vida ou num bar
Em troca de pão
Que muita gente boa pôs o pé na profissão
De tocar um instrumento e de cantar
Não importando se quem pagou quis ouvir
Foi assim

Cantar era buscar o caminho
Que vai dar no sol
Tenho comigo as lembranças do que eu era
Para cantar nada era longe tudo tão bom
Até a estrada de terra na boléia de caminhão
Era assim

Com a roupa encharcada e a alma
Repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se for assim, assim será
Cantando me disfarço e não me canso
De viver nem de cantar

Nos bailes da vida - Milton Nascimento e Fernando Brant

ÍNDICE

• Abertura dos trabalhos: Festa de encantaria	p.10
• Campo de batalha	p.16
• Sobre o ouvido de quem escreve - 1ª nota metodológica	p.23
• Músicas em descolonização	
→ O Sul é nosso Norte: Inventando o espaço e situando o discurso.	p.28
→ Músicas nas histórias do Brasil	p.32
→ Sons de capoeiras	p.41
→ Educação musical, capoeiras, estado e mercado.	p.45
• Sobre a casa de quem escreve	
→ Uma pequena história da Escola Mutungo de Capoeira Angola.	p.53
• Tudo que a boca come, tudo que o ouvido ouve	
→ Ideias de música	p.56
→ Pequena nota improvisada	p.60
→ Angola: Sons em teias	p.62
→ Capoeira angola: Musicalidade como sistema aberto	p.69
• Sobre alguns caminhos de quem escreve – 2ª nota metodológica	p.79
• Entrevistas	p.91
• Papuera, roda de ideias	p.140
• Bibliografia	p.141

• Abertura do trabalho: Festa de encantaria.¹

Eu sei que tem vários momentos de festa que eu olho e parece um filme, sabe? Parece que eu não tô lá, eu tô mais, assim... cê tá meio telespectador da sua própria vida que se fala assim, tipo... não sou eu que tô aqui, somos nós, porque um coletivo existe de fato nesse momento. (Miguel Estevão – integrante do Mutungo)

Mestre Zelão, do meio da bateria² com seu berimbau, virou e perguntou “como vai ser?”, alguns responderam “vamos na sua mestre”, ele olhou para o salão: cheio de capoeiras de diferentes grupos, chegados de nossa casa, amigos e amigas de muitas rodas; alunos e alunas, mães, pais, filhos e filhas, tinha uma porção de gente que passa pela nossa escola.

E então começou com o toque de angola no gunga. Foi sendo seguido aos poucos pelos outros mutungueiros e mutungueiras que estavam na bateria: Miguel no médio, Bruna na viola, Luis no atabaque, Droca também num outro atabaque, Whellder num pandeiro, Tago em outro pandeiro, Isa no reco-reco, Denna no agogô, além deles, eu estava no violão, Karimá no violino e Furaha no pife, instrumentos que não estão normalmente na bateria da capoeira angola. Zelão começou a cantar:

Preparei a terra e a semente
pra fazer minha plantação

e o coro respondeu
Preparei a terra e a semente
pra fazer minha plantação

o mestre voltava
O primeiro que eu vi nascer
Foi meu pé de manjerição

e o coro
O primeiro que eu vi nascer
Foi meu pé de manjerição

mestre Zelão
Magê magê magê
O meu pé de manjerição

¹ Esta abertura é estruturada a partir de uma narração em primeira pessoa e de trechos de entrevistas com integrantes do grupo Mutungo de Capoeira Angola. Desse modo, propomos um deslocamento não linear das narrativas desse relato a partir de diversos depoimentos de seus integrantes.

² Bateria é o nome que se dá ao conjunto de instrumentos que acompanham uma roda de capoeira angola.

e o coro
Magê magê magê
O meu pé de manjerição

Música de Mestre Zelão

O canto do mestre foi tomando o salão e, com o tempo, todos estavam repetindo os versos do coro. Foi o início de nossa festa, no dia 17 de junho de 2017, na Lapa, cidade de São Paulo: o oitavo aniversário da Escola Mutungo de Capoeira Angola. O grupo na verdade tem sua fundação no dia 13, mas já é de costume deixar a festa para o sábado seguinte nos anos em que a data oficial cai em dias de semana. Depois de finalizada a canção teve início a roda. O violão, o violino e o pife saíram, assim como um dos atabaques dando lugar para a formação mais tradicional da bateria de capoeira angola: três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um reco-reco e um agogô.

Mestre Zelão começou a roda falando que se iniciasse com jogos entre mulheres³, nisso Bruna passou o berimbau para Karimá e fez o jogo de abertura com uma capoeirista do grupo de Mestre Zequinha. A roda seguiu com jogos entre mulheres por um bom tempo. Ao mesmo tempo foram chegando outros convidados, entre eles mestres de capoeira da cidade de São Paulo e também de outras cidades do Estado. Tendo já corrido um tempo mestre Zelão fez um *iê* e parou a roda:

O Zelão pegou a música do mestre Raimundinho, né. Ainda pediu licença, né. O mestre, dá licença de cantar uma música sua, na hora de chamar os mestres na hora de vir pra bateria, foi bonito, né. A bateria rolando: nós do grupo tocando e no que o Zelão ia cantando a cantiga ia chamando os mestres em cada verso, né. E os mestres pegando os instrumentos, um por um, foi bonito. (Pedro Droca - integrante do Mutungo)

Depois do pedido aceito de mestre Zelão, voltamos para junto da bateria: eu com o violão, Karimá com o violino e Furaha com o pife. Além de nós mestre Zelão estava no gunga, Miguel no médio, Bruna na viola, Luis no atabaque, Esplanada num pandeiro, Tago em outro pandeiro, Neto no reco-reco e Whellder no agogô. Mestre Zelão cantou:

A sua amizade
Ela pra mim vale ouro
Capoeira de Angola
(viva mestre Cavaco!)

³ Esta atitude parece vir junto às reflexões sobre os espaços da mulher de maneira geral e mais especificamente no ambiente da capoeira, questão muito importante e relevante na atualidade. Este trabalho reconhece a fundamental importância desta discussão, mas não se debruça sobre seus desdobramentos no ambiente capoeirístico, grandes reflexões relacionadas a estes temas foram feitas pelas pesquisadoras ARAÚJO, 2004 e GRAVINA, 2010.

Aí uma coisa que teve mais minha participação, assim... mas aquilo eu pensei na última semana, não foi nada que eu tinha programado, tipo: a, vamos fazer daquele jeito. Mas como eu fiquei escutando muito aquela música do mestre Raimundinho eu disse: poxa, os mestres que eu falei, falaram que vem e eu também já *tava* pensando assim “toda vez que a gente vai apresentar os mestres é sempre: mestre fulano de tal: palmas e mestre fulano de tal: palmas. E já tem dois três anos que eu falava assim: Gente eu vou apresentar todos os mestres aí depois a gente bate palma pra todos os mestres, mas a galera nunca obedece essa ordem, né. O que cê falar primeiro a galera vai, já tá automático. Aí eu fiquei escutando aquela música e digo, poxa, essa música cabe pra apresentar os mestres, né. Porque tá falando da amizade, falando que ela vale ouro, né. Tanto a amizade quanto a capoeira que você joga, aí eu digo poxa, essa música é música de apresentar excelências, né. Poxa, eu digo pô tudo bem, vou esperar o mestre chegar e pedir a licença pra ele e tal e aí, acho que conversando com Karimá, né. Falando, poxa Karimá, você podia botar um violino na música e tal, e Karimá: Não, mas tal. Porque Karimá é sempre, num primeiro momento, é do não né. Aí cê tem que convencer ela e tal, aí eu falei com o esposo dela, com o Felipe: Furaha, mas você poderia pôr também uma flautinha aí né. Você manda bem na flauta e tal. Aí acho que a gente ensaiou... dois ensaios. Fizemos dois ensaios e já ficou redondinho aí no dia foi só, aí você colocou o violão né. Que pra você já é mais fácil. E aí deu tudo certo, né. Mas foi um momento diferente, tem essa coisa da diferença e tal, mas acho que foi um momento inesperado para os mestres também, né. Eles não pensavam que iam ser apresentados daquela forma, toda a condução, de eles irem já escolhendo os instrumentos, pegando os instrumentos. Tem várias passagens bonitas, assim, vocês dando os instrumentos pros mestres, né. (Metre Zelão)

Nesse momento em que fomos para perto da bateria, Karimá me disse para pegar o violão de novo. Busquei meu instrumento, ela me disse: *ensaiei com o mestre, essa é Lá e Fá.*

Então eu tô dizendo isso porque pra esse dia do aniversário, o mestre Zelão, ele percebe umas coisas em nós, aquilo que tá bem guardadinho e ele fica puxando. Por exemplo no meu caso tocar, eu disse aqui da minha trajetória sobre a música, mas nem sempre eu tive uma continuidade com determinado instrumento, ou com uma determinada prática musical e o violino é uma delas, então nesse dia da festa o mestre ele, ele super carinhoso e respeitoso da maneira como ele é. Ele me incentivou muito a isso, pra que no dia eu pudesse estar aqui, estar tocando e ter um instrumento diferente do que a gente tá habituado normalmente nesse contexto da capoeira, né? É, então ter ensaiado isso antes, né? Você que tá

olhando pra mim também foi uma dessas pessoas, né? (risos) Que tava ali: pô, vamos tocar, vamos ensaiar e tal. Então assim, foi um dia que era pra presentear o Mutungo, mas presentear o Mutungo é nos presentear e eu entendo muito isso por exemplo de tocar o violino como um presente pra mim mesma e que é algo tão importante que eu pude dividir com outras pessoas e compartilhar aquilo que é importante pra a gente, né. (Karimá - integrante do Mutungo)

O primeiro mestre a ser chamado foi o mestre Cavaco, que é mestre do meu mestre, ou então meu avô de capoeira, ou mestre do mestre Zelão. Depois de ser chamado, mestre Cavaco levantou com calma e veio se dirigindo até a bateria, Mestre Zelão se colocou em pé e, depois de um abraço, passou o gunga para o seu mestre. Na sequência todos os mestre presentes foram sendo chamados: mestre Marrom, mestre Zequinha, mestre Raimundinho, mestre Alcides, mestre Garcia, mestre Zé Baiano, mestre Moreno, mestre Limãozinho, mestre Marco Simpício, mestre Sargento:

Foi bonito demais, muitos mestres, cada um com seu jeito de tocar, de cantar e é sempre da hora ver isso, né. Essa diversidade... é um privilégio que a gente tem enquanto grupo. Vem vários mestres no nosso espaço e a gente podendo ter contato com essas várias origens, né? No nosso mesmo espaço, no nosso terreiro, né? Então esse é um dos encontros, dos vários trajetos das músicas, a gente é um desses pontos de encontro dos vários trajetos da música e da capoeira. (Pedro Droca – Integrante do Mutungo)

Um por um, os mestres foram tomando o posto dos alunos e no final a bateria era composta somente de mestres. Ao final dessa homenagem, que passou também por professores e contra-mestres, a roda de capoeira voltou para seus jogos, eu, Karimá e Furaha, com o violão, o violino e o pife, saímos e a roda passou a ser comandada pela bateria de mestres.

No aniversário ficou latente assim de ter uma experimentação de colocar instrumento que não tá no campo da capoeira tradicionalmente falando, né? E como fica bem, como cabe, (...) não só com o que é tradicional da capoeira, mas com as próprias singularidades das pessoas que compoem o Mutungo, que se somam a essa experiência da capoeira (Tago - integrante do Mutungo)

A festa seguiu bem, a roda fluía. A grande dificuldade foi o chão que ficou molhado, era muita gente dentro do salão: as duas janelas e ventiladores não foram suficientes para ventilar

bem o ambiente, isso fez com que o piso ficasse escorregadio, dificultando os jogos dos capoeira:

A coisa das paredes suarem... ou chorarem. Tem muitas pessoas falando e essa coisa do chão molhado eu achei massa, a galera teve que encontrar outro jeito de expressar suas capoeiras, né. Não é todo o dia que a gente joga capoeira com o chão molhado. (Pedro Droca - integrante do Mutungo)

O chão? *Tava* difícil que eu até falei pra turma aí. Eu digo, pô... esqueceram duma música, né. *Quem não sabe andar pisa no massapê e escorrega*. Pra quem *tava* jogando, mas eu vou falar pra você, cara, muita gente reclamou, mas foi um outro aprendizado. *Cê* jogar num chão daquele jeito, porque jogar num chão daquele jeito e não levar tombo, não é pra todo mundo não, cara. (Esplanada - integrante do Mutungo)

A roda seguiu. Ao mesmo tempo, foram chegando outros convidados, entre eles capoeiras da cidade de São Paulo e também de outras cidades se chegavam. Mestre Moa do Katende, importante mestre de capoeira apareceu mais tarde.

Nesse aniversário de oito anos uma coisa que eu vi bonita do Mutungo, que é uma grande beleza assim... do nosso mestre. Esse espaço se tornou um núcleo, um centro e ele se conectou pessoas de vários lugares, veio gente do interior de São Paulo, veio gente da baixada, veio gente de outros estados, veio gente de São Paulo. E aí é louco porque um movimento assim, que você traz tanta diferença, sabe? Você consegue trazer num mesmo espaço, que por minimamente que você troque, são tantos sotaques, tantos trejeitos, tantas maneiras de ver o mundo, isso é muito raro nos dias de hoje, né? (Furaha - integrante do Mutungo)

Depois de finalizada a roda, muitas fotos: dos mestres, alunos, contra-mestres, visitantes, dos integrantes do grupo. Neste momento, mestre Zelão fez uma fala de encerramento, iniciou agradecendo à Janaina e a Mara, sua filha e sua esposa respectivamente, por todo o apoio de vida e especificamente pela feijoada que fizeram para a festa. Na sequência agradeceu Jailton, amigo de longa data, que ajuda o grupo nos cuidados do espaço. O mestre seguiu falando de duas pessoas que estavam ali presentes e que, nas palavras de mestre Zelão, são muito importantes na sua caminhada junto à capoeira e na história da Escola Mutungo de capoeira angola. Eram eles. Mestre Cavaco e o Mestre Djavan, respectivos mestre e irmão de capoeira de Mestre Zelão. Ele disse que os dois estavam distantes da capoeira por causa de questões da vida, mas que tinham que voltar a se aproximar.

Tudo isso eu vejo que foi um... Eu acho que a capoeira ela mostra um lugar de que o ser humano pode construir um lugar de encontro assim, lugar de encontro aonde o laço de união, o núcleo de atração é a própria humanidade, sabe. Não é dizer que não tem conflito, a gente tá dentro desse processo histórico do racismo da opressão, da supremacia, da hegemonia, mas tudo isso ainda tá dentro, mas de alguma maneira ainda traz aquele laço que eu tenho da minha família que morava só num cômodo sabe. É meio comer todo mundo junto, viver todo mundo junto. (Furaha- integrante do Mutungo)

A feijoada já estava servida, na sequência mestre Zelão informou o que ia acontecer no desdobrar da festa. Depois de todos comerem, seria sorteada a rifa de um berimbau do mestre Cavaco. Na sequência deste sorteio, começaria um samba de roda puxado pelos mestres, que não estava programado para o dia, mas depois de uma certa pressão de sambadores e sambadoras mestre Zelão liberou um tempo para o samba-de-roda.

O samba não podia durar muito naquela noite, porque pela programação depois ainda tinha a reaggera, um baile de reggae com fortes ares maranhenses. O mestre da casa é de São Luis, então a festa final foi com esse som que tanto toca nas aparelhagens da capital do Maranhão:

A... o Mutungo, cara, ele tá fora do nosso controle, né. Isso é muito bom, ele é fora, né. O Mutungo a gente vive, num tem exatamente como falar ou pegar na mão né. Ele não são as mesmas pessoas, né. Os mesmos homens e as mesmas mulheres que participam, as mesmas crianças que frequentam, ele é vivo, né? Ele é um coletivo vivo, ou coletivo logo vivo, mas é isso. Eu tô vivendo, desde que ele existe, de que o fundamos. Ele existe e eu me relaciono com ele na presença e na ausência. Eu me relaciono com ele. É bom, é bom, é maior que eu, isso é bom. Não pode ser meu: ou é assim ou é assado... talvez o Mutungo tenha mais capacidade de falar de mim do que eu dele de alguma forma. Legal essa água que reflete a gente. (Miguel- integrante do Mutungo)

Campo de Batalha

Iê tava em casa, o meu bem, sem pensar sem imaginar
Quando bateram na porta Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer a guerra no Paraguai
Entre Rio de Janeiro Pernambuco, Ceará
Quando bateram na porta Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
A guerra com Paraguai
Entre Rio de Janeiro, Pernambuco, Ceará

Quando chegou por cabeça, o meu bem ,
mandinga não vou levar
diz senhor amigo meu
foi chegado vosso dia
foi chegada vossa hora
oi eu sou desconfiado, o meu bem ,
pra pegar no pau furado
desse **campo de batalha**
da medalha liberal
da medalha liberal
Eu não sou palha de cana
pra morrer asfixiado
no céu entra quem merece
na terra vale é quem tem
Camaradinho...
(Mestre Traíra 1963)

Na letra de sua ladainha Mestre Traíra mostra desconfiança em relação à convocação para a guerra do Paraguai. Desconfiado de entrar no campo de batalha da medalha liberal. Da imagem de sua ladainha podemos ler a história da medalha liberal:

Durante o Estado Novo vigorou uma norma discriminatória na Escola Preparatória de Cadetes de São Paulo, quando se proibia a entrada de negros, mulatos, judeus e filhos de operários. A norma foi baixada pelo então Ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra. Ela somente foi relaxada quando o Brasil entrou na guerra contra a Alemanha e, aí sim, os negros, mulatos, judeus e operários foram recrutados para irem morrer, da mesma forma como aconteceu na Guerra do Paraguai, quando os filhos dos senhores de engenho mandavam em seu lugar os escravos de seus pais. (MOURA, 1988, p.98)

Entendemos que a capoeira angola enquanto território de ensino-aprendizagem musical se estabelece em conexão com uma educação da experiência, ligada em teia milenar que se tece a partir de regras e improvisações que garantem criatividade na tradição viva do jogo-luta-dança. A roda e a música da capoeira se conectam em tradição entre passados, traz histórias, sons e

ideias de educação e de música no e para o presente: novas utopias. (GROSFOGUEL, 2009, p.136)

O tempo de prática, as habilidades exercitadas e a frequência em rodas diversas revela lentamente que a roda de *capuêra*⁴, bem como a prática da *capuêra* em termos mais abrangentes, mais que circunscrever e isolar, estabelece um espaço de fluxo, atravessamentos e trocas: a fronteira delimitada por seu círculo é na verdade extremamente porosa. Neste sentido, dizer que o centro da roda é o centro da vida pode apontar para uma noção de espaço no qual o lado de dentro, o próprio centro, está fora: é a vida, ‘lá fora’, que é o centro da roda de *capuêra*. (MORO, 2016, p.130)

Em sua dissertação de mestrado intitulada: “*O centro da roda é o centro da vida*”: *Tradição, experiência e improviso na roda de capuêra angola*. Carlos Moro se debruça no universo da capuêra angola de Mestre Jaime de Mar Grande. No trecho apresentado o autor apresenta a ideia de que na roda de capuêra o centro está também fora, os limites desse círculo são porosos e assim sua circularidade se conecta. Podemos a partir da roda de capoeira angola atravessar teias de relações que em uma primeira análise parecem estar externas a este universo.

A abertura deste trabalho: *Festa de Encantaria* nos apresenta a festa de aniversário da Escola Mutungo de Capoeira Angola, grupo que sob orientação de mestre Zelão desenvolve desde 2009 suas atividades na cidade de São Paulo. As narrações do dia festivo trazem relances do universo de convivência e de experiência que é essa casa de capoeira angola.

Este trabalho pretende trazer algumas reflexões entre músicas, capoeiras e educação. Tendo como ponto de partida e de chegada a Escola Mutungo de Capoeira Angola. Partindo de uma pequena roda: a roda de aniversário do grupo que se conecta dentro de uma roda maior ao dia-a-dia da casa: treinos de segunda, quarta e sábado e rodas todas sextas, além de yogas nas quintas e outras atividades e eventos que ocorrem de maneira menos seguida.

Uma roda de cuidados com o espaço e com o grupo, treinos de movimentos, treinos de bateria, mutungadas musicais⁵, conversas e as rodas. Desta segunda vamos rumo outras rodas: pensando em territórios do ensinar e territórios das músicas ao longo do tempo neste pedaço de terra que se tem definido chamar de Brasil. Se estruturando em uma grande espiral de significações analógicas, a capoeira já traz essas histórias na roda, no jogo, em sua musicalidade,

⁴ A Associação Cultural de Capuêra Angola Paraguassú, que tem em sua coordenação mestre Jaime assume a escrita capuêra por se aproximar mais da maneira falada.

⁵ Mutungadas musicais é um dos nomes usados para experimentações musicais mais livres que acontecem no cotidiano da escola.

na ginga - ‘Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista’.

A frase de mestre Pastinha atenta para a resistência: ânsia por liberdade. Em educação musical que tipo de liberdades seriam as ansiadas por mestres, professores, pesquisadores e demais indivíduos interessados? Liberdades musicais e educativas? Como podemos pensar em liberdades musicais e educativas? Que agentes e que forças atuam na regulação destas atividades? E de seus espaços e lugares? A nação e o mercado?

Seguindo pistas de sons da capoeira angola podemos entender pressões formativas deste cenário: todo o processo de colonização que teve como base o extermínio das populações indígenas e o extermínio e a escravização de populações negras vindas de diversos cantos da África. A diáspora negra tem reflexos evidentes nos diversos territórios de ensino e aprendizagem musical no país, seja por estar pulsante em som e experiência ou por estar inaudibilizada dentro de instituições oficiais. As casas de capoeira angola são das expressões que trazem uma africanidade diaspórica visceral, como também é o caso de rodas de jongo, do samba de roda, do tambor de crioula:

As experiências históricas de diáspora africana por todo o Atlântico, aqui se somam às passagens e trilhas duradouras que caracterizaram a experiência da população negra e descendente de africanos no país, apresentando muitos passos em pegadas e funduras por demais semelhantes aos pisados pelas populações negras de países como Venezuela, Cuba, Haiti, Estados Unidos e outros, mas que visibilizam viagens singulares próprias. (da ROSA, p.28-29, 2011)

Rodas em espiral. Formação da ideia de identidade nacional tomando a América Latina, no Brasil a ditadura de Vargas, onde estavam as capoeiras e as músicas neste momento? Mestre Bimba, Mestre Pastinha, Mario de Andrade, Villa Lobos, Carmem Miranda e Pixinguinha. Dentro disso todo o processo histórico de institucionalização da educação e de maneira mais específica da institucionalização do ensino da música. Na escola, inicialmente sob a batuta de Villa Lobos, nas igrejas, nos conservatórios, terreiros, quintais e cazuás. Com o processo de modernização do país são fundados os primeiros cursos universitários de música, o primeiro foi o da Universidade Federal da Bahia em 1954.

Nestas décadas o boom da indústria cultural traz fenômenos muito fortes: a mundialização, a força da cultura estadunidense, o jazz, o rock, o reggae e o funk. Internacionalização de uma cultura negra. Nesse momento no Brasil temos a Bossa Nova, a

Jovem Guarda e a Tropicália. Caetano canta: Pastinha já foi à África. Mestre Pastinha acompanhado de mestre João Grande, mestre João Pequeno, mestre Caiçara vão para Dakar participar do primeiro encontro internacional de cultura negra. Com a força do mercado a capoeira-filosofia de Pastinha perdeu força e a capoeira-luta ganha força.

Podemos entender este espaço sob a perspectiva de Stuart Hall, como uma estratégia cultural negra de resistência que ainda hoje é capaz de efetuar diferenças e deslocar as disposições de poder.

Já as estratégias culturais capazes de fazer diferença são as que me interessam – aquelas capazes de efetuar diferenças e de deslocar as disposições do poder. Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo”, não adianta. (HALL, 2008, p.377)

As ideias de resistência e de deslocar as disposições de poder que acompanham uma casa de capoeira Angola podem ser vistas sob muitas perspectivas: A resistência da cultura, de vozes e gestos, o corpo como campo de batalha:

Rasgando a parede de papel dos currículos que mantêm novas fases de colonização e coisificação, revidando aos programas que constituem a cultura negra como pretensos lugares ociosos (ou não lugares), resistem as vozes e os gestos, as heranças e sementes de entendimentos que assumem e portam uma africanidade diaspórica visceral, realizando caminhos e convívios que apresentam fundamentos e negam os desejos de esquecimento operados de cima para baixo. Levando novamente ao centro das questões físicas e metafísicas uma alteridade que não aceite a sujeição total que lhes anularia valores corporais, étnicos, culturais, míticos. Enfrentando (com ginga) os pressupostos que, em nome de uma suposta universalidade, dão à luz “noções etnocêntricas de uma universalidade que, muitas vezes, discrimina, sem conseguir discernir” (*Apud* MARTINS, 1995:66). (ROSA, 2013, p.28)

A resistência do corpo e de uma moral contra-narrativa:

“Mas o que serve para a defesa também serve para o ataque. A Capoeira é tão agressiva quanto perigosa. Por causa de coisas de gente moça e pobre, tive algumas vezes a polícia em cima de mim. Barulho de rua, presepada. Quando tentavam me pegar, eu me lembrava do Mestre Benedito e me defendia. Eles sabiam que eu jogava capoeira e queriam me desmoralizar na frente do povo. Por isso, bati alguma vez em polícia desabusado, mas por defesa de minha moral e do meu corpo.” (PASTINHA, 1968)

A resistência e inversão ligadas a valores:

Em termos de valores civilizatórios afro-brasileiros, na pequena e na grande roda destacam-se a corporeidade e a ludicidade, enquanto ação dos corpos que jogam dentro do respeito das regras, do respeito de si e do outro; a ancestralidade, religiosidade e a energia vital (axé), pelo fato de guiar e cuidar através das energias que se estabelecem do bem-estar da pessoa, enquanto ser humano, da coletividade (comunitarismo), de preservar a natureza e o mundo; a oralidade, memória, musicalidade, corporeidade e a circularidade no fazer com que as regras, normas e o código de ética, em geral, sejam repassados e ensinados através de múltiplas linguagens: musical, verbal, corporal, aural. (CANDUSSO, 209, p.167)

A resistência de modos de fazer, da indeterminação, do improviso, do inclassificável:

Assim, o centro da roda de capuêra deve preservar um espaço de indeterminação e imprevisibilidade, um espaço arremido às classificações demasiado estáveis, arremido a coreografias e gestos premeditados. O centro da roda não só guarda a possibilidade do improviso como o torna uma premissa básica do desenrolar das interações entre os capueristas. (MORO, 2017, p.17)

Que tipo de interesse pode ter este ambiente para uma pesquisa acadêmica em educação musical? Que tipo de reflexões e ações musicais acontecem dentro de uma casa de capoeira angola? Que tipo de travessias as casas de capoeira Angola podem propiciar para reflexões e ações em educação musical? Podemos também fazer como em um treino de capoeira e inverter os lados, ao invés de perguntar para a capoeira quais são as respostas se a pergunta for feita para a educação musical. Perguntas sobre movimentos em música e educação, educação em movimento e música, música em educação e movimento: capoeira angola.

Acreditamos que estas reflexões podem ser de interesse para músicos, educadores e arte educadores de maneira geral, para educadores musicais especificamente, em toda a sua heterogeneidade; para capoeiristas, para etnomusicólogos, antropólogos e para pessoas que refletem e formulam políticas públicas em cultura, arte e educação. No âmbito acadêmico este trabalho pretende expandir as referências possíveis da educação musical, trazendo uma análise de caso de uma perspectiva autônoma e epistemologicamente deslocada da tradição ocidental que é ainda a que prepondera nas universidades brasileiras. Entendemos a produção acadêmica, a estruturação e as finalidades dos cursos superiores em música como campos de batalha e por isso uma casa de capoeira angola traz consigo uma perspectiva descolonial: na sua trajetória histórica

de resistência e autonomia, no ensino e aprendizagem, nos processos de invenção dentro de uma tradição negra viva e em movimento, no instrumental, na música.

Quem dialoga por sua vez com as novas posturas da etnomusicologia é a área da educação musical, mas também as instâncias que trabalham com políticas públicas. Especialmente a possibilidade de relações entre etnomusicologia e educação musical, a partir do interesse e da necessidade de trabalhar com a diversidade cultural brasileira, constitui um importante desafio. (LUHNING, p.17, 2014)

Neste intuito faremos uma análise histórica sobre a formação da ideia de identidade nacional e como essa influenciou e determinou os lugares das diferentes músicas, das capoeiras e do ensinar. Nesse sentido serão fundamentais reflexões sobre etnicidade e cultura, ou os lugares da música negra no Brasil. Dentro dessa discussão adentraremos no debate das definições de educação formal, educação não formal e educação informal. Faremos também um breve histórico de algumas institucionalizações de músicas e capoeiras. Para isso se fizeram necessárias análises de algumas leis relacionadas à essas temáticas e reflexões sobre a influência de importantes marcos como Mestre Pastinha, Mestre Bimba e Mestre Waldemar na capoeira e Villa Lobos e Mario de Andrade na música. Dessa maneira buscamos entender a formação histórica destes espaços de ensino e aprendizagem musical: as academias, grupos e escolas de capoeira angola. Ao entender como estes processos formam esses territórios de resistência podemos compreender como outras formas, hegemônicas, se estabeleceram.

Acreditamos que a pesquisa acadêmica em educação musical tem objetivos de análises em diversas instâncias: históricas, filosóficas, políticas, estéticas, psicológicas, sociológicas, antropológicas, etc, e proposições também nessas diversas áreas. Nesse sentido entendemos que as casas de capoeira e os mestres se estabeleceram a partir de estratégias culturais em eterno diálogo com as ideias de identidade nacional, e são resultados de diferentes estratégias de sobrevivência frente às heterarquias do sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno. E que os saberes capoeirísticos são territórios de resistência e de descolonialidade. Nesse sentido, a música e todo o processo de ensino-aprendizagem se desenvolveram dentro desses territórios.

Este trabalho teve desdobramentos práticos e teóricos. Um trecho consiste em uma pesquisa teórica de cunho reflexivo sobre capoeira angola e educação musical, discutindo algumas trajetórias dessas duas esferas que se entrecruzam em contextos de educação (formal, não formal/informal, popular), arte e cultura; articulando neste debate também as ideias de

identidade nacional, cultura popular, tradição, hietarquia, transmodernidade, território negro, desembocando em proposições práticas em relação à políticas públicas em arte, cultura e educação.

Além desta parte, inicialmente teórica, grande parte desta pesquisa se deu de maneira prática. Desta face do trabalho muito foi abandonado ao longo do trajeto, como a intenção inicial de foco em oficinas livres, que foi sendo deixada de lado para dar lugar às entrevistas com alguns participantes da Escola Mutungo de Capoeira Angola. A intenção inicial de sistematizar e propor pedagogias abertas em educação musical a partir do universo da capoeira angola foi dando espaço para a busca de entender as pedagogias abertas que já fazem parte do dia-a-dia da comunidade de capoeira angola da qual faço parte.

Do ouvido de quem escreve – 1^a Nota Metodológica

O *ego-cogito* cartesiano (“Penso, logo existo”) é o fundamento das ciências modernas ocidentais. Ao criar um dualismo entre mente e corpo e entre mente e natureza, Descartes conseguiu proclamar um conhecimento não-situado, universal, visto pelos olhos de Deus. A isto o filósofo colombiano Santiago Castro-Gomez chamou a perspectiva do “ponto zero” das filosofias eurocêtricas (Castro-Gomez, 2003). O “ponto zero” é o ponto de vista que se esconde e, escondendo-se, se coloca para lá de qualquer ponto de vista, ou seja, é o ponto de vista que se representa como não tendo um ponto de vista. É esta visão através do olhar de deus que esconde sempre a sua perspectiva local e concreta sob um universalismo abstracto. A filosofia ocidental privilegia a “egopolítica do conhecimento” em desfavor da “geopolítica do conhecimento” e da “corpo-política do conhecimento”. Em termos históricos, isto permitiu ao homem ocidental (esta referência ao sexo masculino é usada intencionalmente) representar o seu conhecimento como o único capaz de alcançar uma consciência universal, bem como dispensar o conhecimento não-ocidental por ser particularístico e, portanto, incapaz de alcançar a universalidade. (GROSFOGUEL, 2009, p.119)

Neste trecho, busco situar meu locus de enunciação em contraposição a um modelo fundamental nas ciências modernas ocidentais (GROSFOGUEL, P.119) que se coloca em posição de neutralidade e objetividade desinserida. Dessa maneira antes de iniciar a discussão propriamente dita, ou escrita, sobre os temas propostos neste trabalho, sendo eles em suas linhas mais gerais as capoeiras de angola, as músicas e a educação; se faz necessário um relato biográfico de quem escreve, ou algumas histórias sobre os ouvidos de quem fala. Neste trecho me coloco em primeira pessoa e traço brevemente minha trajetória de vida, apresentando principalmente meus elementos formativos em música, capoeira e enquanto educador.

Meu nome é Tomás Bastos Costa. Filho de Maria Helena Franco de Araújo Bastos e de Rogério Luiz Moraes Costa. Minha casa sempre foi cheia de muita arte. Minha mãe sempre se dedicou à dança contemporânea: dança, cria e recria a mais de vinte anos o grupo Musicanoar, ao lado de Raúl Rachou. Nos últimos anos trabalhei com eles, desenvolvendo trilhas sonoras nos três últimos trabalhos. Desde 2005 ela trabalha como professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

Atualmente, meu pai também é professor na USP, mas no curso de música. Uma das minhas primeiras memórias musicais é meu pai tocando saxofone em casa; escalas, arpejos, alguns choros que ele estudava bastante quando eu era pequeno... *Segura Ele*, do Pixinguinha. Ele sempre deu aula de sax em casa, então o som do saxofone alto era parte do ambiente. Como ele é músico, desde muito cedo me presenteou com sons: o sax, ensaios, aulas e também umas composições, algumas gravadas com o grupo Aquilo Del Nisso – durante toda minha infância ele

tocou neste grupo de música instrumental que ainda existe – outras guardadas em fitas K7's que ainda hoje são memórias familiares.

Outras lembranças importantes são as de CD's que meus pais me davam e ouviam comigo: Beatles, Maurício Pereira, Paulinho da Viola foram algumas das minhas primeiras escutas. Começo por eles porquê de meus pais vieram meus primeiros sons.

Desde muito jovem, eles me incentivaram a ter vivências musicais, seja ouvindo música com eles, seja tocando. Com cinco anos comecei a estudar piano com meu tio, fiz algumas aulas, mas não firmei: por algum motivo o instrumento não me capturou. Um tempo depois, aproximadamente com dez anos, eu queria tocar guitarra. Comecei a ter aulas de violão com Edson Ezequiel, um grande amigo de meu pai. O Edson morava no Taboão e havia estudado com meu pai na USP, eles ainda hoje são muito próximos. Ele foi meu primeiro mestre e até hoje essa é uma relação muito forte no meu jeito de encarar música. Além de muito bom músico o Edson era, e é, um grande professor (atualmente ele coordena oficinas de música do SESC Vila Mariana, na cidade de São Paulo).

Passei uns anos estudando com o Edson, até que me mudei para São Paulo. Neste momento, entrei em um colégio particular da zona oeste de São Paulo onde minha mãe dava aula. Nesta fase, comecei minhas primeiras bandas. Bandas de colégio que tocavam diversos estilos e que foram muito importantes na minha formação. Neste momento comprei minha primeira guitarra. Nestes grupos, tocávamos principalmente rock, mas com o tempo fomos nos abrindo para outras musicalidades, para a chamada música brasileira. O disco *Transa*, de Caetano Veloso foi muito importante neste novo momento. A Tropicália abriu mais meus ouvidos.

No fim do ensino médio, eu já tinha certeza de meu rumo profissional: trabalhar com música. Sempre tive interesse, tanto na parte ligada à performance, quanto ao ensino, por isso, a partir dos quinze, além das bandas eu também ministrava aulas particulares para alguns amigos que queriam iniciar uma vivência com o violão ou com a guitarra. Assim não tive muita dúvida de que prestaria o vestibular para um curso de educação musical.

Neste momento, é importante lembrar de um encontro que gerou outros dois encontros importantes. No meu ensino médio tive meus primeiros contatos com a capoeira angola, junto da mestra Dofona. Mestra Dofona trabalha com capoeira angola, samba de roda e educação há mais de vinte anos no Colégio Equipe. Suas aulas foram uma primeira entrada neste universo de matriz africana, o jeito que a mestra cantava e ainda hoje canta e toca seu atabaque me

despertavam sentimentos que ainda hoje tento entender. Aquela musicalidade me chamava.

Foi por intermédio dela que conheci o mestre Zelão, que na época era contra-mestre⁶. Eu já estava buscando uma atividade física e tinha muita admiração pela capoeira Angola e em uma conversa a mestra Dofona falou: *vá lá treinar com o Zelão, ele tá puxando uns treinos lá perto da PUC*. A partir da fala da mestra cheguei nos treinos na rua Cardoso de Almeida. Eles aconteciam em uma sobreloja, um salão com piso de taco, no primeiro dia que cheguei encontrei o mestre acompanhado de dois amigos e capoeiristas: Bahia e Leo.

Estes primeiros treinos foram muito transformadores, tanto na percepção do meu próprio corpo quanto na troca com meus parceiros de treino. Um ambiente de ensino e troca muito íntimo era criado, brincadeiras e toques descontraídos que traziam em si ensinamentos. Dentro destas experiências a música tinha um espaço muito especial. Muitas vezes começávamos a cantar uma cantiga e versar improvisando sobre ela, um tipo de conversa cantada, prática que ainda acontece com muita frequência no dia-a-dia da Escola Mutungo de Capoeira Angola. A partir daí a capoeira Angola do mestre Zelão começou a fazer parte e moldar minha forma de me relacionar com o mundo e de me relacionar com a música.

Estes encontros propiciaram outros encontros importantes na minha trajetória musical. Apareciam algumas vezes nos treinos dois Gustavos: o Galo e o Cabelo. Eles treinavam com o Bahia e também tinham contato muito próximo com a mestra Dofona. Entre corridos, rabos de arraia e ladainhas, fomos conversando. Eles souberam que eu tocava guitarra e me convidaram para tocar na banda que tinham juntos: a Trupe Chá de Boldo. Passei a integrar o coletivo de música paulistano e ainda hoje desenvolvemos este trabalho, e outros também, juntos. As vivências na Trupe Chá de Boldo foram, e são, das experiências artísticas, afetivas e profissionais mais fortes da minha vida. Já foram quatro CD's, muitos shows e viagens. Que foram importantes tanto na minha trajetória como performer, mas também como educador em um sentido mais amplo. Pois as dinâmicas de um grupo grande – somos em quatorze pessoas – contribuem em muito nas reflexões de um educador.

Dentro da Universidade de São Paulo me aproximei de reflexões relativas à educação musical, etnomusicologia e também políticas públicas em educação, cultura e arte. Nesse sentido desenvolvi junto à Professora Maria Teresa Alencar de Brito uma iniciação científica sobre o impacto da lei 11.769 em escolas estaduais de ensino fundamental na cidade de São Paulo. Neste

⁶ Mestre, Contra-Mestre, Treinel e Professor são algumas das principais terminologias de tratamento utilizadas dentro da Capoeira Angola.

processo tomei conhecimento da existência da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) e do FLADEM (Fórum Latino-Americano de Educação Musical)

A partir deste momento estas trajetórias musicais se desenvolveram de maneira relativamente interdependente em minha vida. Em um lado do ramo profissional estão minhas atuações com a Trupe, o Maquinista, acompanhando cantoras, por outro as aulas particulares que desde os quinze são práticas recorrentes, também trabalhei como educador em programas do estado de São Paulo (Fábricas de Cultura) e fiz alguns estágios na escola de aplicação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Também a partir da experiência universitária ampliei meus horizontes musicais.

Acredito que nesta minha trajetória tive diversas oportunidades musicais que tem relação direta com meu lugar na sociedade brasileira: homem, branco, filho de artistas e professores universitários. Isso influenciou desde o acesso a aulas particulares, aos instrumentos musicais, a escolha destes instrumentos, até a noção desde muito jovem de que podia optar pela música e pela arte como um caminho de vida, num sentido profissional também. Entendo que este entorno me fez ver algumas questões relacionadas ao vasto campo profissional que engloba música e educação. Em um primeiro momento observando meus pais, que atuaram em diversos segmentos: escolas, projetos sociais, autonomamente, em bares, casas de shows, teatros, centros culturais, universidades. Depois observando em minha própria trajetória questões desses diversos espaços da música em que transitei. O encontro com a capoeira angola me tirou do lugar e ainda hoje busco entender o que foi essa rasteira: queda necessária.

O interesse de pesquisar o universo da capoeira angola e mais especificamente as práticas e compressões musicais que convivem dentro da Escola Mutungo de Capoeira Angola estão diretamente ligadas a esta minha trajetória. Podemos pensar que a metodologia deste trabalho é imanente e se desenvolve das interações entre pesquisador e o ambiente de pesquisa. Como aponta Moro é uma metodologia complexa, pois o meio e o foco da pesquisa se confundem:

Desta forma, numa inversão, elementos que constituiriam aspectos de meu "objeto" de estudo são convertidos no próprio método da pesquisa. Os treinos, as rodas e a condição de aprendiz, elementos centrais no universo da capuêra angola, são simultaneamente o foco e o meio pelo qual a pesquisa é realizada. Um primeiro ponto consiste, portanto, na ideia de se pensar em algo como uma metodologia imanente, um método que não se imponha e determine o curso da pesquisa de antemão, mas que surja das próprias interações do antropólogo com seus interlocutores e seu ambiente de pesquisa. (MORO, 2016, p.32)

(Foto de Mestre Zelão. Da esquerda: Perguntinha, Gui, Miguel, Luis, Davi, menino e Mestre Zelão)

A Saga do Mutungo: Educação Musical em descolonização

• O Sul é nosso Norte: inventando o espaço e situando o discurso.

Eu vou ler o bê-á-bá
Eu vou ler o bê-á-bá
O bê-á-bá do berimbau
A cabaça e o caxixe
Com dois pedaços de pau
Aí está o berimbau
Berimbau é um instrumento
Toca numa corda só
Faz tocar São Bento Grande
Toca Angola em som maior
Agora acabei de crer
Berimbau é o maior
Camarádin...
Iê! Viva meu Deus!
(PASTINHA, 1969, f.3)

A ladainha de mestre Pastinha cantada por Waldomiro Malvadeza no disco Pastinha eternamente (REIS, 2001, p141) apresenta o bê-á-bá do berimbau. No dicionário Houais da língua portuguesa (2007) o termo bê-á-bá é entendido como 1. O conjunto de letras do alfabeto, abecedário, abêcê. 2. Noção preliminar ou rudimento de algum assunto, ciência ou uma arte. 3. Exercício de soletração 4. História relativa; narrativa. Sobre o canto de Malvadeza o mestre coloca: “Berimbau é música, é instrumento musical. Também é um instrumento ofensivo. Ele na ocasião de alegria ele é um instrumento (...) na hora da dor ele deixa de ser um instrumento para ser uma foice de mão.” (PASTINHA, 1969, f.3)

Evocamos, aqui, o berimbau como instrumento musical e como foice de mão dentro da análise. A partir dele, podemos ter uma noção do abêcê ou de elementos constitutivos da capoeira, noção preliminar neste assunto. O exercício de soletração, nesse caso, pode ser entendido como os fins e meios musicais do processo de ensino-aprendizagem inerentes a esse instrumento na capoeira angola, não só ligado aos toques, que possuem um sistema próprio de solfejo, como também às ideias de/em música, que estão presentes nestas narrativas e histórias relativas.

Acreditamos que o berimbau como instrumento musical e a capoeira angola como território negro de ensino-aprendizagem podem nos trazer um pensamento de fronteira: uma perspectiva crítica em relação ao nacionalismo, ao colonialismo e aos fundamentalismos; sejam eles eurocêntricos, sejam do Terceiro Mundo. Afirmamos isso a partir dos deslocamentos e

questionamentos que estas histórias relativas ao berimbau e as capoeiras de angola trazem em relação às áreas da musicologia, educação musical, etnomusicologia, bem como de suas divisões. Entendemos que o berimbau, assim como a capoeira angola, se desloca de perspectivas hegemônicas e dominantes, de maneira a trazer em seu próprio corpo outras compressões e significações sonoras, tais como:

- Ideias **de** música:

- As rodas e as casas de capoeira angola se colocam como “entre lugares e lugares do entre, são lugares de sementeação e de florescência para quem cultiva o conhecimento dos procedimentos que a regra simbólica, desenvolvida tradicionalmente, assegura e pede” (ALLAN, 2009, p.35).

Uma música que se estabelece a partir de uma forte conexão com regras simbólicas, dentro de espaços em que “se consagra de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber”. A música se enreda nessa roda como parte dessa grande dinâmica. Podemos conectar seus componentes entre corpos e sons, “não podem ser definidos isoladamente, fora do contexto social, onde foram concebidos. Não fazem sentido se discutidos em termos abstratos, enquanto experiências fora de sua dimensão social” (CANDUSSO, 2004, p.50).

Nesse sentido a música se conecta com o jogo e, como nossa história, não se fecha.

- Ideias **em** música

- Assim como sua abertura pela qual música, teatro, poesia e indumentária são profundamente entrelaçados e gerados por valores culturais e concepções cósmicas, que podem ser percebidos simultânea, separada ou sequencialmente (CANDUSSO, 2004, p.50), as perspectivas dentro da música se conectam. Os tradicionais parâmetros ocidentais da música: altura, tempo, intensidade e timbre (esta ordem foi proposital, colocando em ordem o interesse da tradição europeia nos quatro parâmetros), se mesclam no berimbau: ideias de melodias, ritmos, alturas e timbres se desenvolvem conectadas.

Tendo isso em vista, entendemos que a música na capoeira angola se liga à história dos arcos musicais⁷ com forte ênfase no timbre enquanto elemento estruturante; ao contrário da tradição da

⁷ O berimbau tem origem em arcos musicais da África Bantu: “De acordo com Mukuna, “é bastante difícil indicar a origem do berimbau entre os bantos (MUKUNA, 1979, p. 135), na África, muitas espécies de arco musical podem ser encontradas entre tribos de Uganda, pigmeus do Congo, em Angola e outras regiões. O uso do arco musical na África está associado principalmente a tribos de caçadores e coletores das savanas, entre bantus, da África Central. (GALLO, 2009.)Em outras regiões estes instrumentos estavam ligados às mulheres, diferente de sua utilização no Brasil, que associada, a capoeira se constituiu como um instrumento de homens. Um exemplo do prosseguimento desta tradição feminina de arcos sonoros nos dias de hoje é a artista Madosini da África do

música ocidental, por exemplo, em que o timbre foi entendido por muito tempo como insignificante, devido ao peso da escritura (COSTA, 2003, p.32).

Na tradição europeia, o timbre só se tornaria uma tônica a partir do século XX, com a chamada música contemporânea. Nas palavras do compositor italiano Giano Scelsi, esse interesse em torno da questão do timbre é tido como “viajar dentro do som” (SCELSI *apud* COSTA, 2003, p.32).

- Ideias **pela** música.

- Nas músicas de capoeira angola, surge uma concepção pedagógica africana na qual “o processo educacional é concebido por meio de uma educação integral: não se separa o saber, não se separam as disciplinas, mas, pelo contrário, somam-se os valores éticos e filosóficos ao cotidiano. A educação é para toda a vida por princípio” (CANDUSSO, 2004, p.50). Isso pode ser visto na estruturação da música da capoeira: nas letras das cantigas, nos papéis de condução da musicalidade. Através das ideias de música, das ideias na música e as ideias pela música da capoeira angola, desenvolvemos uma reflexão crítica de cunho teórico:

Esta não é uma crítica anti-europeia fundamentalista e essencialista. Trata-se de uma perspectiva que é crítica em relação ao nacionalismo, ao colonialismo e aos fundamentalismos, quer eurocêtricos, quer do Terceiro Mundo. O pensamento de fronteira, uma das perspectivas epistêmicas que serão discutidas neste artigo, é, precisamente, uma resposta crítica aos fundamentalismos, sejam eles hegemônicos ou marginais. O que todos os fundamentalismos têm em comum (incluindo o eurocêntrico) é a premissa de que existe apenas uma única tradição epistêmica a partir da qual pode alcançar-se a Verdade e a Universalidade. No entanto, há três aspectos importantes que têm de ser aqui referidos: 1) uma perspectiva epistêmica descolonial exige um cânone de pensamento mais amplo do que o cânone ocidental (incluindo o cânone ocidental de esquerda); 2) uma perspectiva descolonial verdadeiramente universal não pode basear-se num universal abstracto (um particular que ascende a desenho – ou desígnio – universal global), antes teria de ser o resultado de um diálogo crítico entre diversos projectos críticos políticos/éticos/epistêmicos, apontados a um mundo pluriversal e não a um mundo universal; 3) a descolonização do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul Global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados. Enquanto projetos

Sul. Para escutar:

<https://www.youtube.com/watch?v=n6VV3viXQ9o>

<https://www.youtube.com/watch?v=yEve7Yrw8iM>

epistemológicos, o pós-modernismo e o pós-estruturalismo encontram-se aprisionados no interior do cânone ocidental, reproduzindo, dentro dos seus domínios de pensamento e prática, uma determinada forma de colonialidade do poder/conhecimento. (GROSFOGUEL, 2009, p.117)

No intuito de assentar e situar a perspectiva epistêmica de nossa análise, apresentamos a introdução do texto *Para descolonizar os estudos de economia-política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global* do sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel. Foi publicado dentro da coletânea *Epistemologias do Sul*, organizada por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses e lançado no ano de 2009. O conjunto de textos traz perspectivas de diferentes pensadoras e pensadores que, em suas intervenções, buscam denunciar a supressão de saberes perpetrada pela norma epistemológica dominante e, assim, valorizando os saberes que resistiram com êxito e os mundos de viveres, saberes e reflexões que estes têm produzido (BOAVENTURA, 2009).

Em nossas análises nos campos da música e da capoeira angola, buscamos nos alinhar à este sul. Dentro de uma perspectiva crítica em educação musical, situada em um pensamento de fronteira, devemos nos atentar aos três pontos levantados por Grosfoguel:

1 - Uma perspectiva epistêmica descolonial exige um cânone de pensamento mais amplo do que o cânone ocidental (incluindo o cânone ocidental de esquerda).

- Nesse sentido, ao nos voltarmos para as casas de capoeira angola, entendemo-las como **territórios de ensino-aprendizagem filhos da diáspora, com um cânone que tem suas origens em culturas de matriz africana**, principalmente banto (ARAÚJO, p.90), que se mantiveram conectadas a uma teia-tradição fundamentada em roda, com improvisação e regra.

2 - Uma perspectiva descolonial verdadeiramente universal não pode basear-se num universal abstrato (um particular que ascende a desenho – ou desígnio – universal global), antes teria de ser o resultado de um diálogo crítico entre diversos projectos críticos políticos/éticos/epistêmicos, apontados a um mundo pluriversal e não a um mundo universal.

- Na busca de evocar esse **mundo pluriversal**, nos distanciando de um universal abstrato, propomos o diálogo crítico entre projetos políticos/éticos/epistêmicos. Esse diálogo crítico se estabelece a partir de perspectivas históricas dentro da **educação musical**. Acompanhando a

ginga dos sons da capoeira angola no jogo como a **identidade nacional**, diálogos em políticas públicas, educação, cultura e arte: o **estado** e a força do **mercado**.

3 - A descolonização do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul Global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados.

- Entendemos as proposições de mestre Pastinha, seu estabelecimento como marco na capoeira e a continuidade de seu pensamento dentro das casas e grupos de capoeira angola como um grande legado que apresenta uma visão profunda em diversas áreas, especificamente no que tange essa pesquisa nas grandes áreas de educação, música e/em suas multiconexões. Mestre Pastinha é visto aqui como mentor político/ético/epistêmico e estético, buscamos entender o lugar e as especificidades da música dentro desta perspectiva.

• **Músicas nas histórias do Brasil**

História da Música é o nome dado à disciplina que, ao lado de teoria e percepção, constituem pilares da estruturação de diversas instituições de ensino-aprendizagem musical no Brasil. De maneira geral, quando se fala de história da música brasileira nos cursos universitários, a referida disciplina se dedica ao estudo da música erudita brasileira:

Os estudos históricos, em teoria deveriam pertencer ao quadro curricular da musicologia, que basicamente existe no Brasil nos cursos de pós-graduação. Contudo, a estrutura curricular, longe de dirigir-se às discussões metodológicas e epistemológicas da Musicologia e de sua história permanece atada à estrutura da área a qual ela pertence, a Música, que visa à formação do músico prático, regente ou compositor. Primeiro esquivando-se de disciplinas, e até da história da musicologia, formando gerações, que no mínimo desconhecem a origem da ciência na qual se especializam. (BLOMBERG, 2011, p.431)

Dentro de uma pesquisa acadêmica em educação musical devemos nos questionar em relação aos estudos históricos já desenvolvidos. Na nossa história berimbau, urugucungo, matungu, mutungo; ladainhas, louvação e corridos fazem o acompanhamento para traçar um estudo acerca dos processos de ensino-aprendizagem na capoeira angola se faz necessária uma análise musicológica e histórica da formação deste território: a saga do Mutungo. Em seu

mestrado Jonatha Maximiniano, expõe através de diversos exemplos a racialização do discurso musicológico brasileiro:

Os escritos musicológicos brasileiros estão carregados de particularidades contextuais, principalmente as de seus autores, que dificultam a visualização das diversas faces que envolvem a construção do discurso sobre a música brasileira e sua relação direta com a história do preconceito étnico-social no Brasil. (MAXIMINIANO, 2014, p.10)

Para situar as casas de capoeira angola e, especificamente, a Escola Mutungo de Capoeira Angola como um espaço de ensino-aprendizagem de matriz africana onde a musicalidade se estabelece tanto como meio quanto como fim em si, faremos um mergulho em processos de consolidação de territórios da música, da capoeira e da educação, refletindo sobre as forças constitutivas dessa situação sócio-política e de alguns territórios do ensinar músicas e/ou capoeiras.

Para isso, será necessário um mergulho dentro do processo de formação da ideia de identidade nacional no Brasil e suas relações com a música e com a capoeira angola. Também se fazem fundamentais algumas reflexões sobre a força da diáspora negra na formação das Américas de maneira geral. Traçaremos também um breve histórico de políticas públicas em educação, cultura e arte, refletindo sobre as (des)institucionalizações de músicas e capoeiras:

Eis, então, o enigma: por que foram precisamente as comunidades *crioulas* que desenvolveram concepções tão precoces sobre sua condição nacional [*nation-ness*] – *bem antes que a maior parte da Europa?* Por que essas colônias, geralmente com grandes populações oprimidas e que não falavam espanhol, geraram crioulos que redefiniram conscientemente populações como integrantes da mesma nacionalidade e a Espanha, à qual estavam ligados de tantas maneiras, como inimigo estrangeiro? Por que o império Hispano-americano, que havia existido serenamente por quase três séculos, de repente se fragmentou em dezoito estados diferentes? (ANDERSON, p.88, 1991)

Anderson, quando menciona comunidades crioulas, se refere aos brancos europeus que constituíam as elites da América Latina. No trecho acima, ele está analisando especificamente os países colonizados pela Espanha, mas o papel de redefinir conscientemente uma população como parte de uma unidade nacional também vale para as elites brasileiras. O autor coloca que:

Para entender como as unidades administrativas puderam, ao longo do tempo, ser vistas como terras pátrias, não só nas Américas, mas também em outras partes do mundo, é preciso observar de que modo as organizações administrativas criam significado. (ANDERSON, p.92, 1991)

Quais foram os mecanismos utilizados pelas organizações administrativas a fim de criar significados no processo de formação do estado brasileiro? Que significados foram atribuídos à capoeira, ou às capoeiras? E às diferentes formas de música? Que significados e, por consequência, que espaços foram destinados às capoeiras e às músicas? Acredito que alguns elementos históricos se fazem necessários para entendermos essa situação.

A partir de 1808, com a vinda da família real portuguesa Dom João VI, o então regente, se volta para esta esfera político-cultural visando estimular o processo de transformação da colônia em nação (QUEIROZ, p. 18, 2014). Grandes artistas do chamado romantismo brasileiro tinham proximidade com o aparelho ideológico e burocrático do sistema escravista representado pelos diversos escalões do poder, terminado no Imperador, (MOURA, p.28, 1988). E por esse motivo se alinhavam com este projeto de nação:

Toda essa ligação orgânica com o sistema irá determinar ou condicionar, em graus maiores ou menores, o conteúdo dessa produção. Nas outras atividades culturais a subordinação se repete e o caso de Carlos Gomes é conhecido: tendo composto a ópera *O escravo* com libreto de Taunay, foi forçado a modificá-lo, substituindo o seu personagem central, que era negro, por um escravo índio. Carlos Gomes também estava estudando na Europa através do mecenato do Imperador. (MOURA, p.28, 1988)

A história das políticas públicas tem seu marco inicial na fundação do primeiro órgão público de cultura em 1813: a Biblioteca Nacional (QUEIROZ, p. 18, 2014). As políticas públicas em cultura nesse período se caracterizam pela forte influência francesa, a arte privilegiada era a ligada à elite burguesa. Em 1848, é fundado o Conservatório Nacional de Música dentro de uma das salas do Museu Imperial. Depois da Proclamação da República, em 1889 o espaço passa a ser chamado de Instituto Nacional de Música. Durante este mesmo período, a capoeira passa a constar no código penal brasileiro:

Art. 402 – Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal, conhecidos pela denominação de capoeiragem, andar em correrias com **armas ou instrumentos** capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando

pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal: Pena de prisão celular de dois a seis meses.

Parágrafo único: É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a algum bando ou malta. Aos chefes ou cabeças se imporá a pena em dobro. (PAIVA apud BRASIL, 2014, pg. 88)

Neste contexto, fica evidente que os sons que vieram a formar a roda de capoeira angola não aconteciam ligados às instituições públicas, pelo contrário, se escondiam destas. Já no primeiro ano da vigência do decreto, muitos capoeiras foram enviados para Fernando de Noronha para trabalhos forçados (Reis, 2000, pg. 59). Vale lembrar a fala de mestre Pastinha sobre o berimbau: “Berimbau é música, é instrumento musical. Também é um instrumento ofensivo. Ele na ocasião de alegria ele é um instrumento (...) na hora da dor ele deixa de ser um instrumento para ser uma foice de mão”. Podemos perceber a racialização atuando no relação do poder público no tratamento de diferentes músicas.

Há uma relação entre o processo de decomposição do sistema escravista e o ritmo de entrada de imigrantes europeus. Isto é: à medida que se tomam medidas para tirar o escravo do processo de trabalho estimula-se o mecanismo importador de imigrantes brancos. Inicialmente, com a proibição do tráfico, depois com a Lei do Ventre Livre. Com o movimento abolicionista o processo se amplia. À medida que segmentos escravos, por várias razões, eram afastados do sistema de produção, entrava, em contrapartida, uma população branca livre para substituí-los. Não é por acaso que logo depois da proclamação da República cria-se a Lei da Vadiagem para agir como elemento de repressão e controle social contra essa grande franja marginalizada de negros e não-brancos em geral. (MOURA, 1988, p.84)

Em sua análise, Clóvis Moura mostra como a decomposição do sistema escravista esteve conectada com toda uma rede de interesses que visavam um branqueamento da população e da cultura. O autor afirma como ocorreu “um processo de investimento capitalista nos mecanismos dinâmicos da política migratória” (MOURA, 1988, p.85). Dessa maneira, percebemos uma intenção de mercado nas ações que levaram a assinatura da lei áurea:

ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA

Iê!

Dona Isabel que história é essa?

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!
Abolição se fez com sangue,
Que inundava esse país
Que o negro transformou em luta
Cansado de ser infeliz
Abolição se fez bem antes
Ainda fosse fazer agora
Com a verdade das favelas
Dona Isabel, não vai me tirar da escola
Oh Isabel chegou a hora
De se acabar com essa maldade
E de ensinar pros nossos filhos,
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,
Que já jogava capoeira
Camará...

Mestre João Pequeno

Ao som dos três berimbaus e de um pandeiro a voz de Mestre João Pequeno anuncia: *Que história é essa?*. A pergunta é direcionada à princesa Isabel, que assinou, em 13 de maio de 1888, a Lei Áurea. A ladainha questiona, assim como este capítulo: que história é essa? O que acabou com a escravidão? Este fato histórico, bem como a proclamação da república, é um marco fundador de uma ideia de Brasil, de uma ideia de identidade nacional. Identidade nacional que homogeniza, padroniza e unifica o *Brasileiro com muito orgulho, com muito amor*:

A mitologia da “descolonização do mundo” tolda as continuidades entre o passado colonial e as actuais hierarquias coloniais/raciais globais, além de que contribui para a invisibilidade da “colonialidade” no momento presente. Durante os últimos cinquenta anos, os Estados periféricos que hoje são oficialmente independentes, alinhando com os discursos liberais egocêntricos dominantes (Wallerstein, 1991a, 1995), construíram ideologias de “identidade nacional”, “desenvolvimento nacional” e “soberania nacional” que produziram uma ilusão de “independência”, “desenvolvimento” e “progresso”. Porém, como comprovou o trabalho do sociólogo peruano Aníbal Quijano (1993, 1998, 2000) com a sua perspectiva da “colonialidade do poder”, continuamos a viver num mundo colonial e temos de nos libertar das formas estreitas de pensar as relações coloniais, de modo a concretizar esse inacabado e incompleto sonho do século XX que é a descolonização. Isto obriga-nos a examinar novas alternativas coloniais utópicas, que vão além dos fundamentalismos

No trecho acima, Grosfoguel apresenta o conceito de colonialidade de poder de Aníbal Quijano. Esse conceito demonstra como, partindo de uma classificação social universal do mundo capitalista, acaba se articulando toda uma política geocultural. Para se entender como o colonialismo atuou especificamente, e como a colonialidade de poder ainda atua sobre os espaços da capoeira angola, se faz necessário uma investigação sobre as culturas negras e as culturas populares:

Um dos principais obstáculos que se interpõem à periodização da cultura popular é a profunda transformação na cultura de classes populares que ocorre entre o ano de 1880 e 1920 (...) Quanto mais observamos, mais convencidos nos tornamos de que em algum momento desse período se encontra a matriz dos fatores e problemas a partir dos quais a *nossa* história e nossos dilemas peculiares surgiram. Não é por acaso que tantas formas características daquilo que hoje consideramos como cultura popular “tradicional” emergiram sob sua forma especificamente moderna, ou a partir dela, naquele período. (HALL, 2009, p.276)

A partir da análise de Hall, podemos voltar-nos para muitos nomes de diversas linguagens da arte do mundo ocidental que tiveram como fonte de inspiração as ditas culturas populares, tradições e costumes de seus países, tais como: Picasso, Lorca e Albeniz na Espanha; Bartók e Kodaly da Hungria; Stravinsky na Rússia; no Brasil apontamos para a importância de Villa-Lobos e de Mario de Andrade. É neste momento, com as primeiras pesquisas etnomusicológicas e propostas educacionais, que a música brasileira vai se delineando.

Como estavam as músicas das histórias brasileiras? É desse período a famosa gravação do samba *Pelo Telefone*, de Donga, considerado o primeiro samba gravado da história. Durante essa fase Villa-Lobos estava compondo a *Suíte Popular Brasileira*⁸ (1908-1922) para violão, ainda no início de seu trajeto como compositor e Mario de Andrade já tinha lançado seu primeiro livro. Essas duas figuras são grandes referências para a formação da chamada identidade nacional e para a reflexão em torno das políticas públicas em cultura. Suas posturas são fundamentais para se entender o lugar da música nacional, processo e estabelecimento da

⁸ Lurian José Reis da Silva Lima em sua dissertação de mestrado *Suíte popular brasileira na trajetória de Villa-Lobos: “Arte”, “Povo” e uma suíte “à brasileira”* (2017). O autor faz uma interessante análise sobre o lugar dessa obra de formação de Villa-Lobos, apontando suas relações com Getúlio Vargas e os lugares do popular e erudito na construção dessa referência nacional.

educação musical. Em sua dissertação de mestrado a pesquisadora Beatriz Pereira (2013) afirma que Mario de Andrade:

Mesmo quando usa a palavra “raça”, como acontece no *Ensaio*, ele opera com a noção de “cultura” para pensar a nação brasileira. Há, frequentemente, em seus textos, uma quase sinonímia entre *raça*, *povo* e *cultura*, na verdade, traduzindo uma brasilidade, entidade ao mesmo tempo única e totalizadora. (PEREIRA, 2013, p.41)

Mário de Andrade (1893-1945) é um pensador essencial na história do país. Poeta, escritor, ensaísta, crítico literário, musicólogo, etnomusicólogo, professor de música, se mostrando extremamente cuidadoso tanto com a reflexão quanto com a documentação sobre a história, o povo, a cultura e a música do Brasil. Seu legado se estende com força nessas diversas áreas do pensamento, o autor é referência em poesia, literatura, musicologia, etnomusicologia, além de já ter sido apropriado por outras áreas como, por exemplo, o teatro.

Através de suas primeiras incursões em o Turista Aprendiz e na missão de pesquisas folclóricas, Mario de Andrade, em busca da cultura tradicional brasileira, influencia as maneiras de se entender música brasileira, cultura popular e etnomusicologia até os dias de hoje.

O paulistano foi figura central no movimento modernista, que a partir da semana de arte moderna de 1922 exerce um forte impacto no jeito de pensar arte no Brasil. Junto a isso, estruturou a poesia moderna brasileira. Pode-se dizer que ele foi dos fundadores da musicologia e da etnomusicologia no país.

Devemos notar os muitos lados de Mario de Andrade: por um lado ele é um pesquisador musical que busca registrar fidedignamente os fenômenos encontrados e por outro é um criador que tem como objetivo gerar um jeito nacional de fazer cultura. Durante o regime do Estado Novo, Mario de Andrade pôde fazer uma pioneira ação no registro da cultura tradicional com a *Missão de Pesquisas Folclóricas* de 1938.

O interesse pela cultura nacional levou Mario de Andrade ao Norte e Nordeste do país na década de 1920. Anotada no livro póstumo *Turista Aprendiz*, a aventura existencial e intelectual marcou sua trajetória como pesquisador de campo e o convenceu da necessidade de deslocar-se ao Brasil profundo, a lugares onde nossas tradições culturais ainda não teriam sucumbido ao peso da industrialização. Repetindo, em linhas gerais, o trajeto empreendido pelo escritor nessas viagens etnográficas, a Missão foi, sob muitos aspectos, a institucionalização de uma experiência pessoal. (CALIL, 2006, p.3)

É interessante ver o ponto levantado por Calil no texto que introduz a edição de 2006 da *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Quando esse menciona a institucionalização de uma experiência pessoal, podemos entender que a área da etnomusicologia passa a ser reconhecida sob o ponto de vista estatal. Evidentemente essa importância foi promovida pelo próprio Mario, visto que esse ocupava o cargo de chefe de Departamento de Cultura de São Paulo.

Assim podemos traçar algumas comparações entre estas duas viagens. Se em 1928 Mário foi sozinho e por conta própria rumo ao Nordeste, em posse de simples papel e caneta, a *Missão de Pesquisas Folclóricas* de 1938 que Mário idealizou e comandou ao lado de Oneyda Alvarenga, contava com quatro pesquisadores: Luiz Saia, arquiteto e chefe da missão; Martin Braunwieser, técnico musical, o técnico de som Benedicto Pacheco e o assistente Antonio Ladeira. Dentre as filmagens feitas na Missão, consta uma ocorrida em São Luis do Maranhão com o título de Carimbó, onde aparece um homem negro tocando um berimbau, sem utilizar o caxixi, acompanhando uma mulher ao dançar.

Quem também estabeleceu um contato muito próximo com Vargas foi Villa-Lobos:

Mas, nessa tarefa de “relações públicas”, assim como nos traços ideológicos da reformulação do ensino, Getúlio Vargas terá o valoroso auxílio de Heitor Villa-Lobos e com ele dividirá os louros da ovação popular. Já mencionamos, em linhas gerais, o programa de educação musical e canto orfeônico que o compositor idealizou e dirigiu entre as décadas de 1930 e 1940, bem como a eficácia que, desde logo, esse programa apresentou enquanto instrumento de formação ideológica das novas gerações. Mas a prática do canto orfeônico não se restringia às escolas primárias e secundárias: ela ganhava as ruas e reunia multidões em demonstrações de orgulho nacional e amor ao chefe de Estado regidas pelo famoso maestro. (LIMA, 2017, p.39)

Neste momento, se evidencia uma das características constitutivas da educação musical oficial: seu caráter atrelado a um instrumento de formação ideológica. Esse elemento exerce forte influência em grande parte das políticas públicas em educação musical ao longo da história do Brasil. A figura de Villa-Lobos se perpetua como compositor e como educador: exemplos de brasilidade. Isso faz com que a educação musical se constitua ao lado de valores patrióticos moralizantes e homogeneizantes.

Acreditamos que as heranças de Mario de Andrade e de Villa-Lobos são ainda fortes condicionantes nos entendimentos sobre músicas e educação musical, fortalecendo dicotomias de popular e erudito, arte e cultura, em última instância, músicas inferiores e músicas superiores.

Dentro desse contexto para entendermos a situação da capoeira, se faz necessário algumas reflexões sobre os lugares das artes e culturas negra e popular. Para isso evocamos reflexões acerca de cultura popular de Hall:

Não se poderia começar a fazer isso sem mencionar muitas das coisas que não aparecem usualmente na discussão da “cultura”. Trata-se da reconstrução do capital e do aumento dos coletivismos, da formação de um novo tipo de estado “educativo”, assim como de uma nova recreação, dança e música popular. Como uma área de séria investigação histórica, o estudo da cultura popular é como o estudo da história do trabalho e de suas instituições. Declarar um interesse nele é corrigir um grande desequilíbrio, é apontar uma significativa omissão. Mas, no final, seus resultados são mais reveladores quando vistos em relação a uma história geral, mais ampla. (HALL, 2009, p.278)

Neste trecho, antes de traçar alguma definição, o autor aponta que o estudo da cultura popular está diretamente relacionado ao estudo da história do trabalho e de suas instituições. Incluímos aqui nossas reflexões sobre as políticas públicas e as atuações de Villa-Lobos e de Mario de Andrade durante o Estado Novo, ligadas a este estado “educativo” cujo desenvolvimento está imbricado a um projeto de identidade nacional brasileira. Declarar um interesse na música da cultura popular é corrigir um grande desequilíbrio relacionado às possibilidade musicais de diferentes populações no Brasil; é apontar uma significativa omissão. Omissão essa, que reflete as questões de hegemonia na formação dos territórios do ensino-aprendizagem musical:

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se e uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. (...) Seu principal foco de atenção é a relação entre a cultura e as questões de hegemonia. (HALL, 2009, p.284)

Acreditamos que Mestre Pastinha, seu estabelecimento como marco na capoeira e a continuidade de seu pensamento dentro das casas e grupos de capoeira angola como um grande legado nas grandes áreas de educação, música e/em suas conexões. Mestre Pastinha é visto aqui como mentor político/ético/epistêmico e estético de um território que se mantém em tensão contínua com a cultura dominante seja ela eurocêntrica ou nacionalista. Evoco então uma breve biografia de mestre Bimba, mestre Pastinha e mestre Waldemar da Paixão, três importantes mestres da capoeira. Para pensar algumas relações com os processos de estabelecimento da capoeira e duas relações com o grande campo da educação musical, tendo desdobramentos no mercado da música e da educação:

1. **Mestre Bimba** (Manuel dos Reis Machado), nascido em Salvador a 23 de novembro de 1900, na Rua do Engenho Velho, freguesia de Brotas. Aprendeu capoeira com um africano chamado Bentinho, capitão da Companhia de Navegação Baiana (Rego, 196 8: 26 8). Abriu a primeira academia de capoeira, na Bahia, em 1932. Originou a capoeira regional. Gravou um disco intitulado Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba, pela gravadora baiana J.S. Discos, que utilizamos no estudo dos toques. Faleceu em 1973.

2. **Mestre Pastinha** (Vicente Ferreira Pastinha), nascido a 5 de abril de 1889 em Salvador. Aos oito anos começou a aprender capoeira com Benedito, um velho africano. Ele disse que aprendeu "por rivalidade". Todo dia o mandavam para comprar pão, todo dia um menino esperava-o passar para brigar com ele e todo dia ele "apanhava". Benedito observou estas brigas da janela de sua casa. Um dia, chamou Pastinha e perguntou se gostaria de brigar para vencer o menino. Assim começou o seu treinamento numa sala na casa de Benedito. Finalmente um dia, Benedito disse que ele estava pronto; que ele devia passar pelo menino na rua, mas esperar que o outro comesse a briga. Quando passou, o menino falou: "Você não tem aparecido. Estava com medo?" Pastinha respondeu: "Sim, estava". O menino começou a briga — e perdeu. Ele estudou com Benedito durante 2 anos. Com cerca de 13 anos ele diz que entrou na Marinha, onde passou dez anos e aprendeu "toda a arte marinha". Em 1941, abriu a sua academia "O Centro Esportivo de Capoeira Angola", no Largo do Pelourinho, 19. Em 1964, publicou um livro sobre capoeira, intitulado Capoeira Angola. Em 1966, viajou para a África como convidado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil como parte da delegação brasileira ao Premier Festival International des Arts Nègres, de Dacar. De acordo com Jorge Amado, já tinha começado a perder a vista em 1962. Rego (1958:287) diz que em 1968 já não podia mais atuar, mas que a sua academia ainda estava aberta, embora num estado de decadência. Quando o conhecemos, em 1973, já estava cego, mas de nenhuma

maneira menos vivo do que nas descrições de Jorge Amado. Ele nos explicou que o Patrimônio Histórico da Cidade do Salvador tomou o edifício, onde tinha estado a sua academia, para fins de restauração, e que ele estava vivendo com uma pensão de setecentos e poucos cruzeiros por mês. (Em 1973). Jorge Amado diz: "Para mim, Pastinha é uma das grandes figuras da vida popular da Bahia". Temos que concordar. A cidade do Salvador devia prestar homenagem a este homem simples, de imaginação fértil e mente ágil e viva, tão representativo de toda a cultura e história da Bahia.

3. **Mestre Waldemar** (Waldemar da Paixão), nascido em Salvador a 22 de fevereiro de 1916. É um dos mais conhecidos capoeiristas na Bahia. Diz que começou a estudar capoeira em 1936 e a ensinar em 1940.

- Viu os problemas com a polícia no tempo de Pedrito (Pedro de Azevedo Gordilho), delegado do famoso Esquadrão de Cavalaria que tanto atuou contra os capoeiristas e os candomblés, mas diz que nunca esteve envolvido.
 - Iniciou a comercialização do berimbau na Bahia.
 - É muito conhecido por seu vasto repertório de cantigas.
 - Ha vários anos se apresentava todo domingo com seus alunos num largo no bairro de Liberdade.
 - Hoje envolve-se quase exclusivamente com a fabricação de berimbaus.
- (SHAFER, 1977, p.34)

As curtas biografias dos mestres feitas por Kay Shafer (1977) nos trazem alguns elementos interessantes para pensar a inserção da capoeira na sociedade brasileira. É com Mestre Bimba, conhecido como o pai da capoeira Regional ou Luta Regional Bahiana, que a capoeira sai da ilegalidade. Ele se tornou o primeiro mestre a receber autorização oficial para fundar, no dia 9 de julho de 1937, o Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, na cidade de Salvador-BA. . Ele desenvolveu uma tradição que exaltava uma origem baiana muito conectada à perspectiva nacionalista, para dinamizá-la, acrescentou à capoeira vários movimentos/golpes de outras artes marciais, reafirmando seu caráter de luta. Já Mestre Pastinha reafirma a africanidade mãe da capoeira, Capoeira Angola.

As duas perspectivas diferem enquanto seus entendimentos em relação às transformações culturais: enquanto por um lado Mestre Bimba assumiu a formação mestiça da capoeira, Pastinha a refutou e reiterou a africanidade. São duas posições distintas. Para Reis, “a primeira acentua a positividade do mestiço como forma de assegurar a participação social do negro e a segunda afirma a diferença étnica como estratégia de inserção na sociedade mais ampla” (REIS, 200, pg.98). Entendo que, a partir de então capoeira regional e capoeira angola, se estabelecem diferentes estratégias em relação aos modelos de educação. A primeira se define enquanto luta e

então se coloca na disputa com outras lutas nos ambientes do mercado da cultura, do esporte e da educação. Em sua tese de doutorado *Iê viva meu mestre! A Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa* mestra Janja⁹ aponta que:

Mestre Pastinha é tomado como referência comum de uma memória que cristaliza, no imaginário e nas práticas destes, aspectos de resistência cultural que encaminha, na educação, a reflexão da capoeira angola a partir de um complexo sistema hierárquico, cuja continuidade requer a apreensão dos valores políticos capazes de deslocá-la do entendimento reducionista sobre a sua folclorização ou esportivização. (ARAÚJO, 2004, p.87)

A análise da mestra mostra que a capoeira angola que se estabelece a partir dos pensamentos de mestre Pastinha não se define. Ao longo da tese, ela aponta que de maneira geral a capoeira angola é vista como *filosofia de vida* por muitos de seus praticantes e que nesse sentido “se torna inerente ao próprio existir” (ARAÚJO, 2004, p.130). Talvez esteja neste ponto, na refutação da perspectiva epistemológica ocidental, na não definição, um das marcas que fez com que a prática da capoeira angola tenha se desenvolvido em constante conflito com um estado educador e com o mercado:

Hoje, encontramos as academias em estado de grande mudança. No seu início, só se ensinou a capoeira. Quando exibições desta mostraram-se lucrativas, a tendência sempre crescente foi adicionar mais atrações. Desta maneira, foram incluídos, pouco a pouco, maculelê, puxada de rede, samba de roda e danças de candomblé. Hoje, não seria possível a sobrevivência das academias somente com o ensino de capoeira. Todos os mestres de que temos conhecimento têm entrado no muito mais lucrativo negócio da produção do show. A competição para contratos, a fim de ganhar concorrências para temporadas em restaurantes e outros lugares, ou com o objetivo de representar o estado em apresentações de folclore, é intensa. (SHAFER, 1977)

Podemos entender que mestre Bimba e mestre Pastinha se estabeleceram como duas grandes referências na capoeira também enquanto modelo de educadores. Mestre Bimba desenvolvendo seus métodos e pensando a capoeira como esporte; mestre Pastinha trabalhando-a como prática aberta e um sistema complexo. Além deles, mestre Waldemar da Paixão é evocado para representar duas questões muito pertinentes aos universos aqui discutidos.

⁹ Optamos neste caso pelo nome pelo qual mestra Janja (Prof.^aDra.^aRosângela Costa Araújo) é conhecida no ambiente da capoeira angola, fazendo coro a valorização da oralidade constitutiva deste território.

A primeira questão se nota na relação apresentada entre o mestre e o berimbau: “Iniciou a comercialização do berimbau na Bahia” e “Hoje envolve-se quase exclusivamente com a fabricação de berimbaus”. Ao nos atentarmos para estas questões apresentadas sobre a biografia de mestre Waldemar, observamos outra forte tendência profissional dentro do mercado de atuação de capoeiristas e mestres de capoeira que permanece até os dias de hoje: Luthieria, a construção e venda de berimbaus. Outro elemento que nos chama a atenção é: “Ha vários anos se apresentava todo domingo com seus alunos num largo no bairro de Liberdade”. (SHAFER, 1977, p.34):

Como nos diz Frede Abreu em seu livro *O Barracão do Mestre Waldemar* (2003), em meados da década 30, quando o mestre baiano Waldemar da Paixão se inicia na capoeira, o aprendizado dava-se por "oitiva" durante os momentos festivos de jogo. Eram nas rodas, que ocorriam perto de quitandas e botecos, que, segundo Abreu, os mestres iniciavam seus discípulos "pegando nas mãos do aluno para dar uma volta com ele" (Abreu 2003, 20). Este método, ou anti-método, ensejava uma forma aprendizado que não decorria de uma separação, mas que se dava como parte do fluxo da vida cotidiana das pessoas. (MORO, 2016, p.39)

Nesse sentido podemos entender que Bimba, Pastinha e também Waldemar se situam como grandes referências para capoeiristas com diferentes posturas em relação à definição da capoeira e também de seus métodos de ensino-aprendizagem:

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

Apesar da dificuldade em encontrar termos substitutivos e que melhor identifiquem cada contexto ou cada situação de aprendizagem musical, acredito seja necessário continuar a buscar e a refletir sobre este tema, sem se entregar a definições prontas que não fazem justiça ao que realmente acontece e perpetuam um pensamento hegemônico, que obviamente não favorece a transformação e o crescimento social. Opções podem ser: educação musical em contexto de tradição oral (CANDUSSO, 2002), educação musical popular (TANAKA, 2004), educação musical em projetos sociais e comunitários (SANTOS, 1991), educação musical em projetos de ação social (KATER, 2004). (CANDUSSO, 2004, p.42)

Educação musical, capoeiras, estado e mercado.

A partir de 1961, a disciplina Canto Orfeônico, proposta pelo já citado Villa-Lobos, foi substituída na escola regular pela Educação Musical e em 1971, com a lei 5692/71, se tornou Educação Artística. Junto com a reforma da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira chegaram os professores polivalentes em artes, que se tornaram responsáveis não somente pela área de música, mas por todas as artes nas escolas. Como era exigido que estes professores tivessem domínio das quatro linguagens artísticas, os currículos dos cursos que os formavam não tinham um enfoque específico em nenhuma delas. Esta mudança trouxe de alguma forma as outras linguagens artísticas para dentro das escolas, mas ao mesmo tempo fez com que a música fosse aos poucos perdendo força na sala de aula e gradativamente fosse saindo da escola.

Para compreendermos este processo é importante ter em mente que essas mudanças nas políticas públicas de educação ocorreram sob o regime militar. Neste mesmo ano, 1971, o Conselho Federal de Educação – CFE delimitou um núcleo base de matérias obrigatórias a serem cumpridas em todas as escolas do país:

§1º Para efeito da obrigatoriedade atribuída ao núcleo comum, incluem-se como conteúdos específicos das matérias fixadas: a) em Comunicação e Expressão – a Língua Portuguesa; b) nos Estudos Sociais – a Geografia, a História e a Organização Social e Política do Brasil; c) nas Ciências – a Matemática e as Ciências Físicas e Biológicas. (BRASIL, 1971b, p.1).

Fica claro, no texto acima, que a Educação Artística não figurava entre as disciplinas obrigatórias, na realidade, nem sequer era considerada uma matéria nesse período, mas sim uma atividade. Essa classificação deixa clara uma desvalorização institucionalizada da área artística na escola em relação às disciplinas do núcleo comum. Além disso, outro fato que distanciou a música das escolas públicas é o de que os cursos voltados para a formação de professores de Educação Artística foram com o tempo tendendo para um enfoque na área de artes plásticas. Aos poucos as aulas de Educação Artística se confundiam com aulas de artes plásticas, herança que é muito forte até os dias de hoje. Também durante a ditadura militar, com o fortalecimento da indústria cultural se popularizaram as gravações de discos dos mestres de capoeira (Mestre Traíra-1963, Mestre Pastinha-1969, Mestre Caiçara-1973). Esse também foi um período em que a música da indústria cultural também se aproximou da capoeira:

Muito antes de Baden Powell e Vinicius de Moraes já Batatinha havia feito uso da capoeira, em suas composições. Uma década antes de ser composto *Berimbau*, Batatinha dava uma entrevista no mais antigo jornal da Bahia, então em circulação, que foi o *Diário da Bahia*, na qual, respondendo a uma pergunta do entrevistador sobre o uso do tema capoeira em suas composições, afirmava em tom categórico: –“Eu disse que já tinha explorado este tema numa composição, “A Capoeira” e depois do carnaval vou me entregar a um sério estudo de adaptação desse ritmo às nossas músicas. As duas tentativas foram bem sucedidas, vamos ver se levo avante esta ideia” (REGO, 330, 1968)

As palavras do próprio sambista baiano no programa Ensaio, no ano de 1974:

Hoje se conhece alguns trabalhos de capoeira na música popular brasileira, então isso eu gosto de dizer sempre em todos os lugares e documentar. Que o primeiro compositor a lançar a capoeira na música popular brasileira foi o Batatinha, com licença aos demais. Eu to com, num documento, num livro documentário do etnólogo Waldeloir Rego tem toda essa declaração minha, que ele levantou através de uma entrevista que eu dei no jornal diário da Bahia na década de 1950, então eu fiz várias músicas de capoeira. Fiz várias composições pra que entrasse a capoeira na música popular brasileira. Mas sabe, na Bahia o negócio é mais fechado, eu não tive condição de divulgar. Cheguei a gravar uma com Inema Trio (1968), mais ou menos assim:

A moçada vai gostar quando eu	
Der do meu samba uma prova	2x
E ouvir o berimbau	
No balanço da bossa nova	

Vem, vem vamos dançar	2x
Bossa, capoeira que é de abafar	

Não tem rabo de arraia	
Nem pernada meu irmão	2x
Tem morena nos meus braços	
Dançando é sensação	

Batatinha: Depois a capoeira..
Músico não identificado: Olha a faca!
Batatinha: (risos) Capoeira entrou aí, com os cobras.
Eu preciso falar isso, eu quero ser reconhecido como o pioneiro, há há!

Mestres da Bahia – Batatinha
TV Cultura, programa Ensaio (1972)

Essa entrevista de Batatinha no programa de Fernando Faro é interessante para pensar sobre diversos pontos de relação entre a musicalidade da roda de capoeira e a MPB. Batatinha

mostra que fez composições com intenção de introduzir a capoeira na música popular brasileira, a letra evidencia a valorização da bossa nova, da mesma maneira que os textos de Waldeloir Rego: “No processo evolutivo da música popular brasileira, de todas as *modas* em matéria de música, a que conseguiu se fazer notar com mais eficácia foi o que comumente se chama *Bossa Nova*”. (REGO, 1968, p.329) O autor também aponta que o estilo da zona sul carioca se distanciou de suas origens populares, porém em relação à capoeira “os letristas e compositores usaram e abusaram do tema”.

A música apresentada por Batatinha com o violão simulando um toque de Angola¹⁰ traz outra questão interessante. O sambista diz: que não tem pernada, não tem rabo de arraia, isso pode ser entendido como um discurso que aproxima a capoeira na perspectiva da música de mercado de uma dança ou então um ritmo. Será que a partir desse momento poderíamos analisar o desenvolvimento da bateria da capoeira de angola dissociado da roda de capoeira?

O cantor termina falando que a capoeira entrou “com os cobras”, quando parece se referir a Baden Powell, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Talvez por isso que o músico não identificado tenha falado “olha a faca!” em alusão à canção *Domingo no Parque*(1967), de Gilberto Gil. Quando Batatinha diz isso se utiliza de um termo que ainda é utilizado na cultura popular e especificamente no cancioneiro da capoeira angola:

Vivo num ninho de cobra,
sou cobra que cobra não morde,
cobra que é cobra,
não precisa dizer que é cobra

De fato muitas músicas populares brasileiras entraram em contato com a capoeira. Alguns exemplos importantes dessa relação são: o disco *Transa* (1973), de Caetano Veloso. Neste disco, a capoeira aparece em diversos elementos: no berimbau, nas ladainhas, nos coros, na estrutura das canções. Os já citados afro-sambas (1962) de Baden Powell e Vinicius de Moraes, a canção *Domingo no Parque* (1967) de Gilberto Gil, também evidenciam a relação da capoeira e a indústria cultural. Também na música de Naná Vasconcelos e Hermeto Pascoal a capoeira é evidente, quer seja na presença do berimbau, ou de alguma de suas estruturas formais, rítmico/melódica/timbrística. Segue uma análise sobre a incorporação do Ijexá nos palcos da música brasileira que vai nos ajudar a entender esses trânsitos:

¹⁰ Os principais toques dos berimbaus serão abordados mais a seguir.

Assim como ocorreu com muitas outras expressões musicais praticadas nos grupos negros, o ijexá, presente nos cultos afro-religiosos, principalmente no candomblé, foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949. Depois o ritmo foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores populares (IKEDA, 2017, p.23)

Neste artigo Ikeda aponta para as transposições que ocorreram ao ijexá que foi dos terreiros às ruas e, posteriormente, aos palcos da música brasileira. O autor também cita Gilberto Gil e Caetano Veloso. Análise semelhante é feita no livro “Choro: do quintal ao municipal”, de Henrique Cazes, que traça uma interessante perspectiva histórica do choro. Dessa maneira identificar os territórios por onde certa expressão musical soou me parece fundamental. A questão se mantém, ao irem para os discos os sons da capoeira se dissociaram da roda?

No final dos anos 70, o Forte de Santo Antônio, antiga Casa de Detenção, localizado no histórico conjunto arquitetônico da Freguesia do Carmo, passou a abrigar o Centro de Cultura Popular (CCP), destinado à exposição e comércio de diversos tipos de artesanato. A partir dos anos 80 o local tornou-se uma verdadeira referência da capoeira angola, tornando-se responsável pela visita de milhares de turistas brasileiros e estrangeiros. Neste, mestres como João Pequeno, João Grande, Moraes, Boca Rica, Cobra Mansa, Jogo de Dentro, Barba Branca, Eletricista, Valmir Damasceno e outros, tiveram parte de sua formação.(ARAÚJO, 2004, p.42)

Mestra Janja relata a formação do Forte de Santo Antônio em Salvador, onde os principais mestres da capoeira angola se estabeleceram e a partir da década de 1980 conseguiram transformá-lo em uma referência. Apontamos também para o fato de que dos mestres listados João Pequeno, João Grande, Moraes, Boca Rica, Jogo de Dentro tem discos gravados.

Ao longo desse período até os dias de hoje diversos mestres e grupos de capoeira angola lançaram discos. Esses são muito utilizados nos próprios grupos de capoeira para treinos e se estabelecem como um nicho de discos de um grupo específico que está ligado à cultura popular no sentido em que coloca Stuart Hall: problematizando questões de hegemonia. Este segmento dos discos ligados às comunidades de capoeira angola não são hegemônicas, e se mantêm diretamente ligadas às comunidades de capoeiristas. Gostaríamos de apontar os dois discos de mestre Silvio do Acarajé, baiano radicado em São Paulo: *A Saga do Urucungo e Capoeira*

Primitiva. A seguir o texto descritivo do disco Capoeira Primitiva:

Meu Mestre foi Paulo Limão que está descrito no livro: Capoeira Angola- Waldeloir Rego. Como “Santo Amaro”, o saudoso mestre nasceu em Santo Amaro da Purificação- BA foi para Salvador e tornou-se então contramestre de Caiçara; o mestre Caiçara, considerado então na época (Limão) como um dos melhores Angoleiros da Bahia, deixando sua marca de forma inesquecível nas rodas realizadas no Terreiro de Capoeira do Mestre Pastinha, sendo até escolhido por Mestre João Grande como seu companheiro de jogo; de toque firme e característico no berimbau é possível ouvi-lo no LP de seu Mestre: o Caiçara. Os toques que lá se ouvem são do mestre em questão. Quem ensinou-lhe os toques, dizia-me sempre foi: Mestre Gato e Mestre Canjiquinha, Limão com o firme propósito de não deixar a cultura e os toques da Capoeira Angola (e Regional) ficar no esquecimento ou mesmo morrer, e tendo em vista o visível interesse em aprender de Silvio Acarajé e seu sobrinho Limãozinho (agora meu cunhado), passa então a ensinar-nos os segredos do berimbau, da dança, no jogo e na luta da capoeira, seja Angola ou Regional. Eu, pessoalmente dediquei-me ao máximo, aprendendo tudo o que ele me ensinava e sempre buscando mais, perguntando sobre toques os mais esquecidos e difíceis e como se jogava também! Vendo também Mestre Canjiquinha, Gato, tocadores da Ilha e Mercado Modelo; a decorar os sete toques da Capoeira Regional; daquela época para cá (1970) aprendi muito, foi realmente um curso.

Isto que estamos começando a fazer é um trabalho de “base”, que tem naturalmente a força dos Nossos Ancestrais! É um trabalho que traz à tona o que estava perdido no fundo, encoberto pelo lamaçal do descaso, do esquecimento Eis aqui, os toques de berimbau em Gêgy, Angola e outros toques exóticos usados no passado, na Capoeira Angola, guardados outrora em segredo, a sete chaves pelos velhos mestres, apresentados aqui pela primeira vez, de forma tão abrangente ao público capoeira.

No texto de mestre Silvio do Acarajé fica evidente a pesquisa musical que ele tinha nas tradições do berimbau. O disco a *Saga do Urucungo* traz em sua primeira faixa a presença do violino, instrumento que não consta na bateria tradicional da capoeira angola. Além de toques tradicionais, ao longo do disco toques pouco conhecido e afinações pouco usuais são utilizadas pelo mestre. Se trata de uma proposta muito criativa dentro uma perspectiva musical conectada nas tradições africanas presentes na capoeira. Entendemos que com a gravação deste disco mestre Silvio do Acarajé concretiza uma proposta musical transmoderna:

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistêmica do subalterno ao projecto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem/redefinem a retórica emancipatória da modernidade a

partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição/subsunção da cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações económicas para lá das definições impostas pela modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica. (GROSFOGUEL, 2009, p.138)

Partindo de uma perspectiva musical de dentro da tradição da capoeiragem, ele se apropria do formato do disco de uma maneira muito particular. Fundamental atentar para o elemento político do título: Urucungo é um termo pelo qual o berimbau é pouco conhecido atualmente. Ao reafirmar esse termo mestre Silvio reafirma a africanidade da capoeira e do berimbau.

• • • • • • •

Em busca de uma melhora na educação nacional o governo federal iniciou uma política que ao final da primeira década deste século modificou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, incluindo novos conteúdos obrigatórios. Depois de mais de vinte anos em que as artes estiveram desamparadas legalmente foi aprovada a lei 1.934 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e produzidos os Parâmetros Curriculares Nacionais. Esses textos fizeram com que as Artes voltassem a ser componente obrigatório no ensino básico do Brasil e neles constam, na área da música, três grandes eixos da Educação Musical:

1-Comunicação e Expressão em Música: Interpretação, composição e improvisação. 2-Apreciação Significativa em Música: Escuta, Envolvimento e Compreensão da Linguagem Musical. 3- A Música como Produto Cultural e Histórico: Música e Sons do Mundo.

Esta já é uma medida de política pública mais sintonizada com as pesquisas contemporâneas na área da Educação Musical. São muitos os estudos que colocam também o universo do aluno como um importante ponto de apoio no desenvolvimento das aulas e das estratégias pedagógicas (BENEDETTI & KERR, 2008; GALIZIA, 2009). Nestes vinte e cinco anos que se passaram até a aprovação da Lei 1.934 a educação musical nas escolas ficou

desarticulada, mesmo depois da aprovação: qual era a formação dos professores que estavam nas salas?

No fim de 2004 ocorreu uma videoconferência entre dez estados brasileiros envolvendo músicos, produtores, compositores e professores discutindo uma política nacional voltada para a música brasileira. Daí nasceu o Fórum de Mobilização Musical, que tinha como sua maior exigência a inclusão da música no currículo escolar (Alvares, 2005). Em consequência desta mobilização foi aprovada, no dia 18 de Agosto de 2008, a lei 11.769 que tornou obrigatório o ensino de música nas escolas regulares, sendo que a rede pública de ensino teria três anos para se adequar à lei. Importante ressaltar que o artigo 2º da mesma, que exigia formação específica para o profissional responsável pelo trabalho na área, foi vetado. Assim, em agosto de 2011 todas as escolas do país deveriam estar ministrando aulas de música.

Neste contexto, foi aprovado, no dia 10 de março de 2008, a lei 11.645, que afirma a obrigatoriedade do ensino da história afro-brasileira e africana e, no dia 18 de agosto do mesmo ano, a lei 11.769 que, por sua vez, versa sobre a obrigatoriedade do ensino de música. As duas leis não implantam ou criam novas disciplinas, mas, sim, afirmam que música e história afro-brasileira e africana devem ser conteúdos obrigatórios, sem, no entanto, exigir a presença de um especialista.

A partir destes decretos nacionais as escolas brasileiras foram imbuídas da obrigação de ministrar conteúdos musicais e ensinar a história africana e afro-brasileira. O processo que essa mudança no currículo nacional desencadeou é complexo, pois a grande maioria das escolas brasileiras não tem professores com formação para ministrar, tanto os conteúdos ligados à música quanto os ligados à história africana e afro-brasileira.

Com a aprovação desta lei o que mudou concretamente no dia a dia das escolas públicas brasileiras? Como uma medida que pretende regulamentar um conteúdo dentro de uma disciplina do currículo nacional repercute no cotidiano escolar? Como uma lei de âmbito federal chega aos governos, aos municípios, às escolas e por fim às salas de aula? Neste sentido se faz fundamental a compreensão das estruturas e dos agentes que compõem o universo da educação pública no Brasil.

Como já problematizado desde o início deste capítulo entendemos que as medidas homogeneizantes, nacionais não se conectam com a realidade do universo educativo e musical. Nos contrapomos aqui às ideias de uma base nacional curricular comum, acreditando que esse tipo de tendência reforça as já trabalhadas ideias de identidade nacional que pouco se conectam

com as reais práticas das populações. Acreditamos que a capoeira angola com seu modelo aberto se abre na possibilidade de um mundo pluriversal com multi compreensões e se opõem a modelos empresariais:

Basta pensar no foco das políticas públicas em ranqueamentos, como o Programa Internacional de Avaliação de Alunos (o PISA, na sigla em inglês), para citar apenas um deles. Ou, ainda, na ênfase em avaliações como o Saresp, que vinculam o resultado do exame à bonificação de professores e funcionários numa clara importação da meritocracia. Isso sem falar no foco de investimento público em ensino básico e na formação para o trabalho, diretrizes do TPE – que seguem as orientações do Banco Mundial – replicadas pelo governo federal por meio do Plano Nacional de Educação (PNE) e das metas determinadas para a educação até 2024. (MACIAL & DURAN, 2014, p.12)

No que tange à área da educação acredito que a capoeira angola aponta para mudanças urgentes nas estruturas formais da educação musical nos âmbitos: educação básica, educação superior, cursos de formação, conservatórios. Também às grandes áreas da educação musical, etnomusicologia e história da música a saga do mutungo aponta para a necessidade de repensar definições, narrativas e limites em epistemologias musicais. A trajetória da musicalidade capoeirística conecta, envolve educação em performance.

Talvez a relação entre a cultura negra brasileira e as instituições culturais, a escola, seja também pertinente ao que Morin qualifica como complexo: existindo paralela às estruturas oficiais, a matriz afro oferece alternativas que surgem como antagônicas em relação à cosmovisão dominante que ainda impera nas instituições escolares: masculina, heróica, dominadora, dividida em departamentos e disciplinas que pouco ou nada conseguem se integrar. Porém, também segue concorrente, caminhando paralela e adaptando-se à história dos fatos, fazendo-a, lidando com características que ultrapassam a dimensão histórica e que são base de atuações e ponderações. E também pode-se entender a cultura negra e a escola numa relação complementar, mutuamente nutritiva, colaborando entre si com referências do que seja educação, mestria, formação, saber, comunidade, conhecimento. (ROSA, 2009, p.107)

Sobre a casa de quem escreve

ou

pequena história da Escola Mutungo de Capoeira Angola

Como já narrado na primeira nota metodológica a partir da relação com mestre Zelão a capoeira angola tomou uma grande importância em minha formação enquanto educador, músico e portanto, enquanto pessoa. Nesse sentido acredito que seja importante trazer um pouco da história da Escola Mutungo de Capoeira Angola e da vida do mestre Zelão. Não tenho enquanto objetivo fazer uma análise em detalhes destas duas trajetórias, pois não é esse o objetivo desta dissertação, mas sim apresentar traços que situem o leitor no contexto analisado:

• Mestre Zelão¹¹:

Meu nome é José Carlos Dias Chaves, sou filho de Maria Ursulina Dias Chaves e José Maria Chaves, e nasci no dia 27 de abril de 1967, na cidade de São Luis do Maranhão. Iniciei-me na capoeira aos 12 anos de idade com o mestre Baiano e o contra mestre Bira no grupo de capoeira Marabaiana.

Mudei para São Paulo na segunda metade da década de 80, no final do ano de 1986, em busca de melhores condições de vida. Tive como primeira morada a Zona Sul de São Paulo, no bairro do Jabaquara, onde residi por mais ou menos um ano. Depois, mudei para o Centro, bairro da Bela Vista, morando inicialmente na Rua Rui Barbosa e, posteriormente, na Rua Conde de São Joaquim, Rua Humaitá, Rua da Abolição, Rua dos Bororós e na Rua Major Diogo. Hoje, resido na Rua Canindé, no bairro Pari. No período de vivência no bairro da Bela Vista, praticava a capoeira nos finais de semana, no Parque do Ibirapuera, onde tive contato com capoeiristas que iam aos domingos jogar a capoeira neste local e também com os capoeiristas que eram denominados “capoeira de rua”, por utilizar, dentre outras, a modalidade da capoeira para comercializar os seus produtos, como banha de peixe elétrico, sabonete de juar e ervas medicinais, bem como para divulgar o endereço de algumas academias de capoeira do estado de São Paulo.

Entre o final da década de 80 e o início da década de 90, conheci o sociólogo e musicólogo Roque de Souza que morava na Rua Conde de São Joaquim. Neste mesmo processo, comecei a frequentar a roda de capoeira da Praça da República, onde conheci mestres de capoeira formadores da capoeira paulista. Dentre eles, mestre Ananias, mestre Joel, mestre Miguel, mestre Almir das Areias, mestre Limãozinho, mestre Cavaco, mestre Biné, mestre Moa do Catendê, que ensaiava o afoxé “Amigos de Catendê” na nossa academia, na Rua dos Bororós, na Bela Vista, e que fazia o

¹¹ Texto disponível em <http://escolamutungo.wixsite.com/mutungo>

samba de roda e o cortejo do afoxé na Praça da República, nos finais de tarde, após a roda de capoeira. O meu aprofundamento na capoeira teve início quando fui treinar no grupo cativoiro, com o mestre Miguel, na Biblioteca Monteiro Lobato, no projeto cultural do professor Roque de Souza chamado Sampa. Este projeto consistia em apresentações da música popular brasileira e aulas de capoeira do grupo cativoiro.

Em seguida, treinei com o mestre Biné no Sindicato dos Condutores, e logo depois com o mestre Cavaco na Rua dos Bororós, Bela Vista. Em 1995, junto com o mestre Cavaco e amigos, fundamos o grupo Negaça Capoeira Angola, no qual permaneci até o ano de 2009, quando eu e alguns amigos fundamos a Escola Mutungo de Capoeira Angola.

Paralelamente, em 2002, ingressei na PUC/SP, no curso de História, no qual me formei, obtendo o bacharelado e a licenciatura plena no final de 2007. Ministrei algumas aulas como professor de história, arte educador e educador social em escolas públicas, particulares e órgãos não governamentais. Como professor de história, professor de capoeira e educador, realizei alguns cursos extras em diversas áreas, assim como algumas oficinas de capoeira e outros assuntos.

Desde 2011, em parceria com a mestra Dofona, desenvolvemos um trabalho de capoeira angola no Colégio Equipe que tem início com crianças de três anos de idade, terminando quando estas completam seus dez anos no final do Ensino Fundamental I. Este trabalho faz parte do currículo da escola na área da Educação Física. Ou seja, a importância deste trabalho consiste em ele estar difundido com as demais disciplinas educacionais formadoras destas crianças.

Paralelo a este trabalho, ensino na Escola Mutungo de Capoeira Angola, que tem como meta os objetivos ressaltados acima. A escola desenvolveu trabalhos educativos com crianças, jovens e adultos em duas ocupações do Movimento Sem Teto, na região central: Avenida São João n. 288 e n. 588. O trabalho educacional da capoeira angola, em parceria com as lideranças do Movimento Sem Teto, contribuiu com outros trabalhos culturais desenvolvidos com as crianças destas comunidades. Criando, assim, uma dinâmica de atividades na tentativa de sanar a falta de acesso à cultura, algo essencial à formação humana e cidadã destas crianças como sujeitos de direitos. O objetivo deste trabalho fundamenta-se na aplicação da capoeira de forma homogênea, compreendendo uma diversidade de elementos que a complementam, como cultura, esporte, arte, filosofia de vida e educação na sua maneira de existir.

Atualmente, estamos na Rua Joaquim Machado, n. 214, Lapa, onde realizamos a festa de sete anos da Escola Mutungo de Capoeira Angola, e esperamos que venham muitos bons eventos como este.

A Escola Mutungo de Capoeira Angola¹² foi fundada no dia 13 de junho de 2009, tendo como principal objetivo o intercâmbio, a transmissão, difusão e promoção dos saberes da capoeira angola, dando continuidade a sua permanência como atividade afro-brasileira. A escola de capoeira angola entende a capoeira como uma herança deixada pelos africanos e posteriormente praticada pelos seus descendentes e nos dias atuais por diversas classes étnicas e sociais. Sendo que na capoeira angola encontramos diversos elementos significativos que a colocam como prática cultural afro-brasileira. Como mencionado acima a escola de capoeira angola tem como objetivo o fomento a diversos trabalhos de intercâmbio, pesquisa, difusão e transmissão e promoção de conhecimentos através de oficinas temáticas e vivências com os mestres antigos, buscando assim sua autonomia enquanto grupo em atividade. Desta forma a escola de capoeira angola tem também como objetivo demonstrar a capoeira como uma prática intercultural de grande relevância para a formação da sociedade brasileira. Entendendo que, sua prática é uma síntese de um patrimônio vivo e contemporâneo de vários campos distintos apropriado ao seu modo de fazer e ser enquanto manifestação de matriz africana, tendo como base a totalidade de cada pessoa envolvida constituindo um saber singular aos seus praticantes.

Tudo que a boca come, tudo que o ouvido ouve.

¹² Texto disponível em <http://escolamutungo.wixsite.com/mutungo>

• Ideias de música

Blocos de sensações derivadas das integrações com o ouvir, em um contexto em que o viver se atualiza na linguagem, criam processos - formas sonoras - que repetem dinamicamente uma espécie de jogo que funda territórios. Territórios que se tornam dimensões. Dimensões agenciadoras de acontecimentos de categorias diversas, dentre as quais aquelas que chamamos Música. (BRITO, 2009, p.18)

Dimensões onde categorias se agenciam formando o que chamamos de Música, ideias de música criam o humano: o outro, eu mesmo, a criança (BRITO, 2009, p.14). Em sua tese de doutorado Teca faz uma cartografia de ideias de música para entender a influência dessas nos diferentes territórios da educação musical, que também se constituem aqui como objetivo deste trabalho. Desta cartografia elegemos algumas reflexões expostas que nos auxiliam em nossas reflexões sobre as músicas na capoeira angola. H. J. Koellreutter, alemão radicado no Brasil que teve uma importante atuação como compositor, ensaísta e como educador:

Segundo ele, “a maneira como o ser humano vive, experimenta, imagina e vê o mundo depende da estrutura e do nível de sua consciência” (KOELLREUTTER, 1990, p.1) e assim sendo, todas as formas de ação/representação, incluindo as produções musicais — de indivíduos, grupos sociais, em cada tempo e lugar — vinculam-se à consciência do observador/agente transformador (BRITO, 2004, p.19)

H-J Koellreutter aponta para a importância da **consciência** nos processos de criação de formas de ação/representação, tais quais a música. Sua maneira de encarar a música, conectada a uma consciência que é a própria vida, se aproxima em muito da perspectiva de capoeira angola de mestre Pastinha como mostra os antigos escritos no “Centro Esportivo de Capoeira Angola” fundado e mantido por Vicente Ferreira de Pastinha, mestre Pastinha, onde hoje se localiza um restaurante escola do Senai, na ladeira do Pelourinho em Salvador: “Capoeira é tudo que a boca come” (MORO, 2016, p.130).

Considerando que a Consciência é “a vida propriamente dita”, Koellreutter se dedicou a pesquisar o conceito, acercando-se da filosofia, da ciência e da arte (com ênfase para a música, entretanto). Imbuído por um pensar que considerava o caráter dinâmico e emergente próprio aos processos de conscientização, ele atualizou continuamente conhecimentos e informações, entendendo que a criação musical seria, também, porta-voz das transformações

A partir da discussão sobre consciência, Brito apresenta algumas ideias de música, dentre as quais ideias sobre a origem da música. A autora também traz o pensamento do etnomusicólogo François-Bernard Mâche (1935-), para quem, a origem estaria no mito, pensado como funcionamento espontâneo do espírito, uma das origens da criação musical. A partir de um mesmo ponto de partida mítico, a imitação mágica primitiva “parece divergir para duas direções: uma que passa pelo jogo e outra que passa pelo rito. Para Mâche, a elaboração do jogo e a laicização do rito convergem para o fenômeno que chamamos música.” (BRITO, 2009, p.19) Podemos pensar que mestre Pastinha ao negar a esportivização da capoeira angola se recusou a elaborar o jogo e a laicizar o rito, a música de capoeira angola se estabelece entre “lugares e lugares do entre, são lugares de sementeação e de florescência para quem cultiva o conhecimento dos procedimentos que a **regra simbólica**, desenvolvida tradicionalmente, assegura e pede”. (ROSA, 2009, p. 35) Modelos de música em educação que tem na roda fundamento “é o espaço onde se consagra de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber” (ARAÚJO, 2004, p.)

Na roda da capoeira angola, africanidades moldam territórios de uma música que joga entre corpos (humanos e dos instrumentos) e palavras, essa musicalidade se desenvolve conectada em um processo de conscientização integral. Neste processo de conscientização, a **regra** tem peso de fundamento:

A dança afro-brasileira também se depara com a presença fundamental da *regra*, que garante reversibilidade e troca com a música e com o verso; assegura criatividade, contato e mãos trançadas com o que existia, baseado no mistério e na resistência política que garantem a reprodução e a regeneração do grupo e a preservação e multiplicação de seu encanto. A regra (presente na música, na magia, na iniciação etc.) não opera como um decreto de recorrência, fadado a um mito do eterno retorno, mas como o conjunto de elementos que garante o mito em um retorno variável dos significados. (ROSA, 2009, p.54)

Essa ideia de regra é fundamental pra se entender a estruturação da música da capoeira angola, regra que assegura criatividade: os toques dos diversos instrumentos, a estrutura responsorial e os corridos¹³; muitas vezes sintéticos, praticamente proverbiais, podem ser vistos como exemplos sonoros desta força estruturante da regra. Na sua relação com o ritual da roda, na sua forma, sequência de estruturas, a regra se estabelece como elemento constitutivo. Outra

¹³ Trataremos sobre os corridos e outras estruturações na musicalidade capoeirística mais adiante.

característica da musicalidade da capoeira angola é que ela está ligada a um universo de tradição oral:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (HAMPATÊ BÂ, 1982p.169)

Nesse âmbito da oralidade a musicalidade da capoeira angola se desenvolve atrelada a uma tradição popular negra onde a palavra tem muita força. Remonta unidades compostas de compressões múltiplas: palavra que voa em ritmo, timbre e melodia. Nesse sentido as cantigas de capoeira trazem formas abertas, são estruturas formais que garantem em sua estruturação a possibilidade e o espaço para a criação, para a improvisação, para o versar. De maneira geral os cantos de capoeira são divididos em três categorias/partes/formas: Ladainha, louvação e corrido.

Sobre a ladainha:

Na roda de capuêra o passado é uma presença visceral. De uma perspectiva semelhante, Scott Head e Heloisa Gravina argumentam que as ladainhas não apenas inundam o espaço do jogo de memória histórica mas inundam o próprio terreno da história de afeto. Para os autores, o canto da ladainha ao mesmo tempo que abre a roda, literal e metaforicamente, também aproxima suas vias porosas de contato com o mundo (2012, p. 10). As ladainhas carregam o presente de significados e memória histórica ao mesmo tempo que são ressignificadas e energizadas por novos afetos. (MORO, 2016, p.84)

Sobre a louvação:

Se pensarmos no diálogo entre o solista e o coro, considerando estes cantos como preceito inicial, temos que a louvação é o momento onde o coro é convocado a participar. Nesse primeira participação existe uma concordância total entre os discursos, que seguem o modelo de repetição. A frase dita como verso é repetida como toda a pompa do grito Iê inicial e com o camarado(a) final, uma explícita referência aos membros do grupo que respondendo em coro, retornam a convocatória do solista. Este devolve outro verso, que pode ou não ter relações com o primeiro e o coro repete da mesma forma. Os versos são livres para sua enunciação, presos somente ao ritmo próprio que caracteriza a louvação. Porém, é

comum eles encadearem sentido e muitos se repetirem na mesma sequência. Isso acarreta a formação de um discurso que não nos permite simplesmente isolar os versos. Mas também não podemos considerar sua interpolação como algo fixo. (REIS, 2009, p.129)

Sobre os corridos:

Quanto aos corridos, existe quase unanimidade quanto à denominação e à função de animar o jogo de capoeira propriamente dito. Porém para os primeiros pesquisadores tudo pareceria mais confuso, não permitindo a clareza quanto aos modelos seguidos. Isso pode acontecer em decorrência da experiência direta, em que o modelo apresentado pode ser transgredido várias vezes ou da coleta de informações por depoimentos, fora da situação de roda, que para o praticante, essa ordem pretendida pelos pesquisadores não se torna tão evidente pois suas possibilidades estão diversas vezes ampliadas pelo imprevisto daqueles que dominam o ritual. (REIS, 2009, p.129)

Na capoeira, a música se torna campo de batalha em palavra. Ladainhas, a louvação e corridos. São estruturas musicais abertas. Em linhas gerais podemos definir a ladainha como um solo e a louvação e os corridos estruturas responsoriais. De diálogo entre solista e coro. A ladainha aparece de muitas maneiras, com alguns desenhos melódicos recorrentes, podendo se estabelecer em modos maiores e também em modos menores¹⁴, ou não. Entendemos que dessa maneira se constituem como formas abertas, que oferecem uma acolhimento criativo. Assim como os corridos que de maneira geral se definem mais pela função do que pela forma musical.

Existem diversos corridos curtos e sintéticos, com poucas partes, existem também outros com muitas partes, dada a conexão com o jogo a abertura é parte constitutiva dessa não-forma. Todas as estruturas dos cantos na capoeira angola se estabelecem abertas, como terras férteis para se colocar voz. Voz em conexão com teia milenar que se tece compondo e recompondo: improvisando.

Na lógica que permeia a musicalidade da capoeira, sobretudo da capoeira angola. Sobretudo nos nexos né. Eu gosto bastante de pensar, eu percebo que boa parte da musicalidade da capoeira angola, quando a gente pensa as frases elas tão pensadas em

¹⁴ Um exemplo de ladainhas em modo maior são as duas cantadas no início do disco de Mestre Pastinha (1969), por ele e por Waldomiro Malvadeza. Exemplos de ladainha em modo menor são as ladainhas iniciais nos discos do Mestre Ananias (2009) e do disco do mestre Traíra (1963). Nesta último o mestre canta em fá menor. O gunga fazendo o toque de angola em sol-lab, o médio fazendo São Bento-Grande em mi-fá e o viola repicando, ou fazendo algum toque que eu não consegui identificar, em do-si. Dessa maneira soa dentro de uma perspectiva da harmonia tonal um acorde de Fm com nona e a quarta aumentada, também conhecida como blue note, é uma ladainha de sonoridade muito particular e letra interessante.

provérbios. Alguns **provérbios** bem curtos, mas são provérbios que dão uma noção de entendimento de um todo, uma noção de entendimento nascido mais próximo do contexto sem precisar de explicação. Isso é muito africano, cê percebe isso porque as culturas africanas são proverbiais. São orais e portanto o provérbio condensa bastante informação e a gente vê isso na musicalidade da capoeira. Então eu acho que daí é onde cruza e onde eu consigo perceber esse amalgama, ou nem amalgama, mas esse arcabouço. (TAGO – Integrante do Mutungo)

Pequena nota improvisada

No intuito de refletir sobre a **improvisação** como fim e meio da musicalidade na capoeira angola trazemos algumas reflexões relacionadas à prática e ao pensamento de Mestre Jaime de Mar Grande e sua Capuêra Angola¹⁵. Em sua dissertação de mestrado “*O centro da roda é o centro da vida*” *Tradição, experiência, e improviso na roda de capuêra angola*, Carlos Alberto Corrêa Moro segue as pistas de mestre Jaime e entende que “o centro da roda de capuêra deve preservar um espaço de indeterminação e imprevisibilidade, um espaço arredio às classificações demasiado estáveis, arredio a coreografias e gestos premeditados. O centro da roda não só guarda a possibilidade do improviso como o torna uma premissa básica do desenrolar das interações entre os capueristas.” (MORO, 2016, p.17)

Entendemos que não só o centro da roda, mas a capoeira de maneira geral, em todo o processo de ensino-aprendizagem se desenrola a partir dessa premissa básica que tem no improviso e na regra, **fundamentos**. Ensinar entre música, jogo, luta, dança, poesiando em presença “pensado na chave da experiência, uma educação da atenção.” (MORO, 2016, p.42):

“Tem que estar presente, tem que estar dentro! é o ser diferente mesmo, porque todo mundo é diferente? Não tem ninguém igual. Porque que eu tenho que fazer igualzinho a você, e o Sobral fazer igualzinho a mim. Nós somos diferentes, pensamos diferente, agimos diferente então dentro da cultura popular é diferente também, não tem que fazer igual. Isso é empobrecer o que uma coisa que é rica, uma coisa que é rica por natureza, e a gente querer reduzir uma coisa que tem um valor imensurável e que dá liberdade para as pessoas, né. De pensar, de criar, né. A gente perde o poder de criação quando a gente entra na padronização, perde completamente, porque primeiro você deixa de ser você; a gente deixa de ser a gente; e quando a gente deixa e ser a gente isso é a pior coisa que pode acontecer é a pior coisa que pode acontecer: é a gente deixar de ser a gente. Cada vez mais a gente tem que

¹⁵ Como já citado a Associação Cultural de Capuêra Angola Paraguassú, que tem em sua coordenação mestre Jaime assume a escrita capuêra por se aproximar mais da maneira falada

procurar ser a gente.” Mestre Jaime de Mar Grande

Entendemos então que a **improvisação** se estabelece como meio e fim dentro da musicalidade da capoeira angola, conscientizar. Improvisar em muitos momentos está ligado a buscar a sua forma de fazer qualquer elemento dentro da capoeira, do corpo ao som. Nas palavras de mestre Jaime: “A padronização do movimento é o aprisionamento do pensamento” (MORO, 2016, p.)

O mestre: aquele que tenta juntar as dimensões humanas da sensibilidade e racionalidade, para que o iniciado, o educando, encontre o mestre que tem dentro de si. O herói lunar afro, bolador de estratégia, conjugando astúcia e recolhimento, revitalizando uma tradição. Interpretando-a e tornando mensagem válida atual, experiência viva. Valoriza a fuga e a batalha quilombola, mas pela paz que o mocambo dá. Paz cultivada, engenhada, colhida a cada dia. (ROSA, 2009, p.95)

Nesse sentido se faz necessária uma colocação. Ainda hoje a grande maioria dos mestres da capoeira angola, e de outras artes populares, tem muito pouco acesso às universidades brasileiras. No caso específico das universidades de música isso ocorre de maneira ainda mais grave, a herança colonial estabelece de maneira geral uma perspectiva logocêntrica, centrada na escrita mais especificamente de melodias. Diferente da estrutura compartimentada do ensino superior, na capoeira angola o mestre lhe conecta à teia milenar. Mestre Jaime de Mar Grande “afirma que não *ensina* seus aprendizes, o que implicaria uma relação de reprodução ou imposição de seus parâmetros e concepções de capuêra sobre os iniciantes, mas sim *insinua* caminhos possíveis a serem trilhados na prática”. Essa ideia está conectada com um modelo de educação que tem também na ideia de **iniciação** um fundamento:

A cultura negra é uma cultura de iniciação e o saber iniciático, ao transmitir-se pelos mais velhos, difere da abstração de um conceito porque é plenamente uma força viva, associada ao Munto, ao Axé, ao patrimônio comunitário. O conhecimento efetivo, pois, depende da absorção do Axé. O mestre não ensina, ele inicia, cria condições para a aprendizagem que inclui o indeterminado, apresenta repertórios gestuais e materiais às vezes até mesmo limitados, mas que se formam em combinatórias completamente abertas, infinitas variáveis. (ROSA, 2009, p.65)

Essa ideia de mestre que conecta a uma teia de consciência de maneira ampla através de regras simbólicas em ambiente educativo que tem na improvisação e na iniciação como fundamentos, são bases do processo de ensino-aprendizagem na capoeira angola. Entendemos o

renascimento como metáfora, um eterno renascer no coletivo. Se reafirmar indivíduo ao se entender coletivo e se reafirmar coletivo ao se entender indivíduo.

Iê, maior é Deus...
Pequeno, sou eu
O que eu tenho
Foi Deus quem me deu
O que eu dou e o que eu tenho
Foi Deus quem me deu.
Na Roda da capoeira...
Grande e pequeno sou eu, camará...
Mestre Pastinha (1969)

• • • • • • •

Angola: Sons em teias

Voltemos ao abêcê de Pastinha, ou à teia milenar que um os elementos constitutivos da capoeira angola, interesse preliminar desta pesquisa, se fundamentam. Para compreender fins e meios da música dentro do processo de ensino-aprendizagem na capoeira angola nos voltamos para o mestre da roda em qualquer estilo: o berimbau. Seguem três trechos para a reflexão:

A invenção do arco de caça pensa-se ter acontecido no norte da África cerca de 30.000 e 15.000 anos atrás. Henry Balfour (Baines, 1969: 37), ao fim do século passado, expôs sua teoria segundo a qual o arco musical foi desenvolvido daquela arma. O antropólogo suíço Montandon (apud Baines, 1969), logo após, exprimiu a sua opinião de que o arco de caça foi derivado do arco musical e, em 1929, Curt Sachs (1940) opinou que os dois arcos foram desenvolvidos completamente independentes um do outro (SCHAFFER, 1977, p.2)

Então a música, artes plásticas, a dança, é uma coisa que eu deixo passar: eu não estudo ponto de fuga no desenho, eu não vou estudar, eu sei o nome das coisas, mas eu faço questão de não absorver. Porque um dia não teve isso e a gente sempre teve música. Humanidade logo música, isso pra mim é claro, talvez até antes né?! Talvez seja esse o ovo da galinha: da música veio a humanidade, não o contrário, mas isso fica pra outro dia de reflexão... (Entrevista Miguel Estevão – Integrante Grupo Mutungo)

Apresentamos dois trechos que tratam de origem. Estamos pensando especificamente nos

arcos musicais, ao apresentar o trecho da entrevista com Miguel nossa intenção é levantar uma crítica a uma perspectiva especialista. Nesse sentido, não acreditamos em origem e sim em trânsitos e deslocamentos, conexões, direcionalidades: tradições como teias milenares. Os arcos musicais apontam para teias que se fundamentam na força da conexão de música e jogo, performance e educação, timbre e altura, economia e cultura:

Sugiro que a dicotomia cultura *versus* economia é um dilema “do ovo e da galinha”, ou seja, um falso dilema que nasce daquilo a que Immanuel Wallerstein chamou o legado do liberalismo do século XIX (Wallerstein, 1991a: 4). Este legado implica que se faça uma separação da economia, política, cultura e sociedade em áreas autónomas. Segundo Wallerstein, a construção destas áreas “autónomas” e a sua materialização em domínios de conhecimento separados, tais como a ciência política, a sociologia, a antropologia e a economia, nas ciências sociais, assim como as diferentes disciplinas das humanidades, são o pernicioso resultado do liberalismo enquanto geocultura do sistema-mundo moderno. (GROSFOGUEL, 2009, P.130)

Acreditamos que o berimbau como instrumento musical, como foice de mão analítico e a capoeira angola como território negro de ensino-aprendizagem podem nos trazer um pensamento de fronteira em música e educação musical, a partir do qual podem conceber-se “novas utopias. Isto pode trazer importantes implicações à produção de conhecimento”. (GROSFOGUEL, 2009, p.136) Entendemos que o berimbau se desloca de perspectivas hegemônicas e dominantes, junto da casas e rodas de capoeira angola. Dentro deste contexto devemos pensar a capoeira angola como um território que estabelece em africanidades suas tradições:

Vou fazer três comentários incompletos que não darão conta dessas tradições, já que elas são pertinentes ao argumento que quero desenvolver. Primeiro, peço que observem como, dentro do repertório negro, o *estilo* – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar da pílula – se tornou *em si* a matéria do acontecimento. Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita -, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação. (HALL, 2009, p.380)

Em sua colocação Stuart Hall apresenta elementos fundamentais nas culturas do povo da diáspora negra. O corpo como tela de representação, o deslocamento de uma perspectiva logocêntrica e o estilo como fundamento, no cantar, jogar, versar, elementos todos evidentes na capoeira angola. Podemos pensar essa perspectiva como distinta da preponderante na musicologia ocidental.

Nesse sentido entendemos que a música na capoeira angola se liga à história dos arcos musicais¹⁶, com forte interesse no timbre como elemento estruturante. Diferente da tradição da música ocidental em que o timbre, foi entendido por muito tempo como insignificante, tendo em vista o peso da escritura (COSTA, 2003, p.32) que tardou em muito para criar recursos para escrever/compor/ler timbres. Na tradição europeia o timbre só se tornou um parâmetro de interesse para a música escrita a partir da chamada música contemporânea, o que o compositor italiano Giunto Scelsi colocou como um interesse em “viajar dentro do som” (SCELSI *apud* COSTA, 2003, p.32) parece já ser uma pesquisa frequente para tocadores de berimbau:

H-J Koellreutter considerava que a música ocidental perdera certos valores humanos no decorrer de sua evolução histórica, em decorrência do pensar individualista, egotista e racionalista que se acentuou progressivamente no Ocidente. Entendendo que a sobrevivência das sociedades ocidentais, como sociedades tecnológicas de massa, dependeria do resgate de valores ainda vigentes no Oriente, ele valorizou, como compositor, princípios estéticos orientais: a concentração extrema da expressão, a economia de meios, a renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, a clareza e a precisão, a liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, a assimetria e a forma aberta e variável, dentre outros. Koellreutter procurou transformar o território de criação musical em lugar para o exercício vivencial de uma consciência integradora, voltada para a transcendência de valores próprios a um pensar dualista, racionalista e individualista, considerando que a música é arte somente quando permite esquecer o som e causar um estado de equilíbrio interior; quando a música se torna “silêncio ativo”, por assim dizer (KOELLREUTTER, 1983).

O arco musical que chegou até nós nos berimbaus-de-barriga usados nas rodas das diferentes capoeiras pode trazer esse tipo de conexão que se desloca dos princípios estéticos ocidentais. Acreditamos que seu estabelecimento junto das capoeiras fez com que este instrumento se mantivesse trazendo além do som uma maneira de se conectar com a música, na

¹⁶

<https://www.youtube.com/watch?v=n6VV3viXQ9o>

<https://www.youtube.com/watch?v=yEve7Yrw8iM>

relação com o ensino. O berimbau é um instrumento que consegue se estabelecer efetivamente associados a práticas de ensino-aprendizagem nas quais ele além de fim é também meio educacional.

Em conclusão, como não há evidência de qualquer arco musical indígena no Brasil; como os africanos têm estado no Brasil desde, ao menos, 1548; e como em todos os relatórios sobre o uso do instrumento no Brasil é evidente que tenha sido usado exclusivamente por negros escravos (africanos e descendentes de africanos), a conclusão mais lógica é que o berimbau é um instrumento de origem africana introduzido no Brasil com os escravos. (SHAFER, 1977, p.5)

A partir da constatação de que o berimbau, instrumento que conduz a roda de capoeira angola, tem suas origens em arcos musicais africanos é interessante entendermos que tipo de musicalidade acompanhou esses arcos musicais. De acordo com Mukuna, “é bastante difícil indicar a origem do berimbau entre os bantos (MUKUNA, 1979, p. 135), na África, muitas espécies de arco musical podem ser encontradas entre tribos de Uganda, pigmeus do Congo, em Angola e outras regiões. Evocamos aqui um dos relatos presente no O berimbau de Barriga e seus toques de Kay Shafer, publicado em 1977:

No seu Viagem no interior do Brasil, Pohl nos deixou não só uma descrição de um instrumento parecido com o berimbau, mas também uma gravura mostrando o que parece com o instrumento na mão de um vendedor. O texto diz: "Os negros gostam muito de música. Consta da gritaria monótona de um entoador, como estribilho e seguido por todo o coro de maneira igualmente monótona, ou, quando instrumental, do somido de uma corda retesada num pequeno arco, num simples instrumento que descansa sobre uma cabaça esvaziada que dá, no máximo, três tons..." (SHAFER, 1977, p. 7)

A descrição de Pohl evidencia a visão dominante da época, os preconceitos raciais e musicais do viajante ficam nítidos quando ele afirma que o instrumento dá “no máximo, três sons”. A tradição ocidental que valoriza a música enquanto criação melódica exerce evidente influencia, infelizmente isso se mantém na atualidade, no ano de 2008 um professor universitário de medicina afirmou em entrevista que:

"E o berimbau é o tipo do instrumento do indivíduo que tem poucos neurônios, por que tem uma corda só e não precisa de muita cerebração pra combinar sons musicais. Por que se tivesse duas ou três já virava uma cítara, né. Só sai aquele barulho, 'pu-pu-pu-pu-pu-pu'. Isso por acaso indica qualidade intelectual muito elevada? Não"¹⁷

Essa afirmação foi feita pelo então coordenador de medicina da Universidade Federal da Bahia em 2008. Acreditamos que isso escancara nossa herança colonial: racista, elitista, eurocêntrica. Traz uma ideia de música conectada com esses ideais, que de maneira linear conecta em escala evolutiva ritmo e melodia, a música rítmica como embrião da música melódica: a “verdadeira” música. Mantendo rasas dicotomias: ritmo e melodia, arte e cultura (ou folclore), artes superiores e inferiores e por fim novamente cultura e economia. Essa visão que reduz as práticas sob uma ótica opressora que as qualifica e analisa a partir de algum ponto que é colocado como isento é um mito falso. Nesse sentido o berimbau não pode ser analisado sob uma análise estritamente melódica, ou mesmo rítmico-melódica, dissociado de sua função, ele deve ser visto associado à prática da capoeira e nesse sentido o entendemos como um **instrumento musical pedagógico**, que se conecta através da tradição da capoeira em uma teia milenar de musicalidades:

Gostaríamos ainda de adiantar que: 1) nos lugares onde não houve associação da capoeira com um instrumento musical, depois de terminar a época dos problemas dos capoeiristas com a polícia, este esporte acabou completamente; 2) nesses mesmos lugares, qualquer uso do berimbau terminou; 3) o único lugar onde os dois foram associados foi a Bahia; 4) por causa dessa associação os dois sobreviveram, com o ritmo e a música do instrumento assegurando a continuação do esporte, e o esporte salvando o berimbau de extinção; 5) o jogo foi reintroduzido no Rio pelos baianos ó desta vez em associação com o berimbau. (SHAFFER, 1977, p.13)

O uso do arco musical na África está associado principalmente a tribos de caçadores e coletores das savanas, entre bantus, da África Central (GALLO, 2009, p.28,2009). Em outras regiões estes instrumentos estavam ligados às mulheres, diferente de sua utilização no Brasil. O já citado Shafer afirma em 1977 que associada, a capoeira se constituiu como um instrumento majoritariamente masculino. Um exemplo do prosseguimento desta tradição feminina de arcos sonoros nos dias de hoje é a artista Madosini da África do Sul:

Em resumo, aqui no Brasil encontramos quatro instrumentos diferentes: 1. Berimbau-de-boca: instrumento simples, que pode ser construído na hora, usando qualquer madeira, um pedaço de cipó e uma vareta. O tocador só precisa de uma faca para cortar as partes e tocar. Usado como divertimento de indivíduos. 2. Berimbau-de-barriga ou gunga: instrumento que utiliza uma cabaça

como caixa de ressonância. Precisa de um pouco mais de tempo para a sua construção. Tem mais volume do que o berimbau-de-boca e é usado para chamar atenção, para pedir esmolas, vender produtos e, finalmente, para a Capoeira. 3. Berimbau ou birimbao: instrumento de metal, importado da Europa para divertimento individual: usado geralmente por marinheiros e outras pessoas (incluindo, até, um padre que foi considerado um virtuoso do instrumento). Devido a seu alto custo, não foi provável o seu uso pelos escravos. 4. Berimbau-de-bacia: arco musical tocado com barras cilíndricas de metal, fixado sobre duas latas ou outros objetos semelhantes, que servem de caixas de ressonância. Foi visto em conexão com o ato de pedir esmolas. Parece que os primeiros três instrumentos existiram simultaneamente com os usos acima citados e que de alguma maneira o nome português / espanhol para o instrumento de metal foi transferido para os instrumentos africanos usados pelos escravos. (SHAFFER, 1977, p.15)

A capoeira angola se estabelece como um território negro de ensino aprendizagem onde a conexão da regra simbólica se estabelece nos jogos da música. Berimbau e voz se estabelecem como elementos musicais conectados com uma tradição africana que se define numa educação da experiência onde as suas propriedades musicais (organologia, construção, técnica) se conectam com funções pedagógicas. Além do berimbau e da voz outros pontos da musicalidades capoeirística como formas, instrumentos, toques, ritmos, estruturas e mais algumas questões do processo de ensino e aprendizagem inerentes a esta prática serão tratadas a seguir:

Antes de desenvolver uma análise mais aprofundada do universo musical da capoeira angola apresento um breve relato para entender o modos operandis de uma roda de capoeira angola. Acredito que dessa forma podemos entender o espaço da musicalidade no dia-a-dia das casas de capoeira, em momentos além da roda. A roda da capoeira angola se dispõe sob uma ótica em três partes: o centro da roda onde os capoeiras brincam a capoeira, a bateria, onde estão todos os instrumentos e seus tocadores e a parte restante do círculo, onde ficam os outros participantes sentados que participam do coro:

Ao conjunto instrumental que acompanha o universo da capoeira angola nas casas, rodas e treinos se dá conhecido pelo nome de bateria. A formação tradicional da bateria da capoeira angola é composta por três berimbaus (gunga, médio e viola – apontados respectivamente do grave para o agudo), dois pandeiros, um atabaque, um reco-reco e um agogô. Além da bateria, a música da capoeira tem sempre a parte vocal composta por um cantor principal que puxa o canto e pelo coro, que responde ao canto. Esse cantor muitas vezes é o mestre do grupo, mas pode ser também um

mestre convidado ou a pessoa mais respeitada dentre os presentes, o que depende muito da situação em que se toca. Também é muito comum que em um dia de roda a função de puxador passe pelos capoeiras mais experientes que estejam presentes. Podemos dividir a música da capoeira angola e em quatro momentos: a ladainha, a louvação, o corrido e o momento sem voz, ou o momento da bateria. Como a prática da capoeira é muito dinâmica e diversa é importante frisar que essas estruturas podem aparecer com variações, as aqui narradas foram observadas nas vivências do autor com o grupo Mutungo de capoeira angola desde o ano de 2009. A roda tradicionalmente se inicia quando o mestre, ou o mais experiente, chama com o Gunga, o berimbau mais grave. Esse chamado consiste no momento em que o mestre percute algumas vezes a corda solta antes de iniciar o toque. Os toques são pequenas estruturas rítmico-melódicas que constituem a base dos motivos de todos os instrumentos da bateria. Normalmente, o primeiro toque de uma roda é o de Angola (...). Na sequência entra o berimbau médio fazendo um toque complementar ao do gunga e depois a viola repicando sobre um terceiro toque. Junto disso, dois capoeiras se aproximam dos pés dos berimbaus para iniciar um novo jogo. Com o estabelecimento dos toques do gunga, médio e viola, surge uma textura formada por essas pequenas estruturas rítmico-melódicas que geram uma base rítmico-harmônica que se desenvolve de maneira interdependente ao longo de toda a roda. Nesse aspecto é muito importante atentarmos para as regras impostas pelo tocar coletivo, que podem ser observadas nos estabelecimentos dos toques e, ao mesmo tempo, para as necessidades de cada um dos tocadores, que invariavelmente vão improvisar a partir das estruturas estabelecidas. Isso gera uma estrutura de três elementos com uma organização complexa que sempre está se renovando. Após o estabelecimento dessa textura criada pelos berimbaus entra o pandeiro, por vezes entram, já nesses momentos, o reco-reco e o agogô. Com a entrada de todos esses instrumentos o mestre grita um “Iê!”, este é um elemento fundamental na organização de toda roda, o Iê sinaliza o início dos trabalhos, o início do jogo, da brincadeira e também é utilizado para finalizar a roda, depois do Iê final, não se toca mais.(...)Fica evidente o elemento circular da capoeira, que se inicia e termina no mesmo ponto. Depois do Iê inicial o mestre, ou quem estiver conduzindo a roda, começa a entoar a ladainha:

A ladainha é geralmente cantada pelo mestre ou alguém com certa experiência. Abre a roda e “é como uma reza”, pois nelas estão registrados os fundamentos, como o da fraternidade, da sabedoria (ALVES, 2006, p. 243), mas são cantadas também as qualidades de capoeiristas famosos, suas histórias e mitos (DIAS, 2006, p. 159). A ladainha pode fazer parte de um repertório existente ou ser improvisada na hora, inspirada em algum fato, pessoa ou reflexão. (CANDUSSO apud COSTA, 2014, p.24) (...)

(...)Depois da ladainha, tem vez a chula ou louvação, que consiste no momento em que todos os presentes respondem à louvação do mestre. O mestre canta “Viva nós todos” e o coro responde “ Iê! Viva nós todos camará!”, o mestre canta “Viva a

Capoeira” e o coro responde “ Iê! Viva a capoeira camará!” e assim por diante. Em sua estrutura musical a louvação consiste em um processo de imitação coletiva da melodia e da letra cantados pelo mestre.

Neste momento entram o atabaque e os outros instrumentos que ainda não tinham começado a tocar. Os outros instrumentos de percussão acentuam os apoios rítmicos das frases dos berimbaus. Os dois capoeiras ainda se mantêm aos pés dos berimbaus, mas agora saudando os mestres, a capoeira, a bateria, levantando os braços para cima ou os levando ao chão, muitos pedem proteção, isso reforça o lado espiritual da capoeira. O pé do berimbau é “um lugar sagrado onde se juntam o início e o fim, o passado e o presente, o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte” (ABIB apud COSTA, 2014, p.24).

Na sequência, são entoados os corridos, canções que mantêm a estrutura responsorial e versam sobre diversos temas. A maior parte do tempo de uma roda ocorre sob o som dos corridos, sendo que a escolha deste fica a cargo do mestre ou puxador. Muitas vezes as escolhas dos corridos tem relação com o jogo ou trazem alguma mensagem para a comunidade ou para alguém presente.

Ao final da roda sempre se canta algum corrido de despedida. Nesse momento o jogo muda, muitas vezes fica mais rápido, os capoeiras se desafiam, substituindo um dos dois que estão no centro da roda, até o momento em que quem estiver tocando o gunga faz o Iê final, terminando a roda. (COSTA, 2014, p.24)

Capoeira angola: Musicalidade como sistema aberto

Pretendo fazer uma análise da música da capoeira Angola a partir de algumas reflexões desenvolvidas por Maria Teresa Alencar de Brito, em sua tese de doutorado, a partir do conceito de sistema, de A.I.Uyemov. Brito apresenta esse conceito partindo do trabalho de Jorge Vieira, entende assim, qualquer tipo de música como um sistema: “um agregado de coisas de qualquer natureza será um sistema quando por definição existir um conjunto de relações entre os elementos do agregado, de tal forma que venham a partilhar propriedades”. A autora argumenta que a música é um sistema aberto “que se conecta e se comunica com outros sistemas, transportando e trocando informação. Mais do que isso, o acontecimento musical depende da troca com outros sistemas para que se atualize, para que “seja””. (BRITO, 2007, pg.41)

Nesta perspectiva dentro da capoeira angola coexistem diversos sistemas interdependentes que se integram e, dessa maneira, interagem com o universo musical desta prática. Assim, podemos categorizar o universo da capoeira Angola, e mais especificamente sua

música, dentro dessa perspectiva da teoria geral dos sistemas, como um sistema aberto. Assim pretendo analisá-la a luz das categorizações propostas por Brito a partir das teorias sistêmicas:

- Composição (todo sistema é composto por algo): Os signos que compõem a música são os signos sonoros: tons, ruídos, mesclas, notas, acordes, motivos etc.
- Conectividade (de caráter seletivo, é a capacidade que tem, o sistema, de estabelecer relação ou conexão): A música é um jogo seletivo de relações entre os signos sonoros e o silêncio, no tempo-espço.
- Estrutura (a rede de relações que se desenvolve): Segundo H-J Koellreutter, a estrutura, na Música, corresponde “a disposição, o relacionamento e a ordenação dos componentes e das partes constituintes da composição, ou seja, a maneira como os elementos se dispõem e se relacionam. Pode ser modal, tonal, serial, dodecafônica etc.” (KOELLREUTTER apud BRITO, 2004, p.54).
- Integralidade (consequente à rede de relações que se estabelece, tem a ver com a forma): Também segundo Koellreutter, a Forma musical é o “todo que resulta do modo de estruturar; da disposição e do relacionamento dos componentes e das partes constituintes (estrutura) da composição. É a maneira sob a qual a composição se manifesta, tendo como elementos básicos a repetição, o contraste e a variação”(KOELLREUTTER apud BRITO, 2004, p.54).
- Funcionalidade (a maneira como o sistema compartilha com outros sistemas): A música, como as demais manifestações artísticas, seria uma estratégia de sobrevivência, função primeira no compartilhar com os demais sistemas. Comunicar, transformar, resistir, instaurar linhas de fugas, fazer valer o poder.... são campos de possíveis funções que a música instaura.
- Organização (característica que depende das conexões, que depende da seleção): a organização musical implica em escolhas, em seleções: do material, da estrutura, da forma.
- Complexidade (parâmetro que está presente em todos os outros): a música é um sistema que conquistou (e agrega permanentemente) complexidade. Arriscamos dizer que a música é uma transformação de complexidade na relação que o ser humano estabeleceu com os sons, integrando gesto e escuta e transformando, do funcional ao expressivo, ao dimensional, segundo Deleuze (DELEUZE, 1997). É um sistema dinâmico que adquire estabilidade pela repetição, enquanto se transforma permanentemente, quer pela escuta, quer pela produção de sentidos, valendo-se de sons e silêncios.
(BRITO, 2007, pg.42)

Esses parâmetros evolutivos da capoeira Angola devem ser pensados dentro de uma perspectiva histórica que, como já apontado, está diretamente ligada à construção do lugar social do negro no Brasil (REIS, 2000, pg.11):

• **Composição:**

Segundo o que se tem escrito e o que consegui apurar de capoeiristas antigos, o acompanhamento musical da capoeira desde os primórdios até nossos dias, já foi feito pelo berimbau, *pandeiro*, *adufe*, *atabaque*, *ganzá* ou *reco-reco*, *caxixi* e *agogô*. No presente, só vi, até agora, acompanhamento com berimbau, pandeiro, caxixi e agogô, nas academias de Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha) e Canjiquinha (Washington Bruno da Silva). (REGO, 1969, p.70)

A música na capoeira angola é composta pelos signos sonoros de todo seu instrumental: no caso berimbaus, acompanhados de caxixi; pandeiros, atabaque, agogô ou coquinho e reco-reco. Além da parte vocal, que pode ser dividida em coro e solista(s), também conhecido no universo da cultura popular como puxador(es). Assim façamos uma análise da sonoridade de cada um desses instrumentos, bem como dos elementos vocais presentes nesta prática.

O reco-reco é um idiofone, o que significa que produz som a partir do próprio corpo. Seu som é produzido a partir de uma superfície rugosa que é raspada por uma baqueta, geralmente de madeira, gerando o som característico de raspagem. Essa raspagem é feita para frente e para trás o que gera sons com timbres e alturas diferentes, a intensidade com que se toca também gera mudanças timbrístico-melódicas. Também é comum que o tocador, ou tocadora, bata com as baquetas no corpo do instrumento entre as raspagens, tanto dentro do toque quanto em repiques. Na capoeira angola os recos são feitos tradicionalmente de bambu ou de cabaça.

O agogô, ou coquinho, são também idiofones percutidos com baqueta. Na capoeira angola se utiliza estas duas variações do instrumento. O primeiro, agogô, é um instrumento de metal composto de um pequeno arco, uma alça de metal com duas campanas metálicas, uma em cada uma das pontas da alça. O coquinho é parecido com o agogô, mas ao invés das campanas são duas castanhas grandes que são abertas, limpas, tratadas e presas a uma pequena estrutura de madeira que o tocador segura. Essas campanas e castanhas são de tamanhos diferentes e assim fazem sons de alturas diferentes, além disso, ao abafar o instrumento com a mão que se segura conseguimos variações de timbre.

O atabaque é um tambor, a palavra tem origem árabe, porém ele já era usado a muito tempo no mundo antigo, não se tem certeza de sua origem. O atabaque foi muito difundido na

África, mas, segundo Waldenir do Rego, foi trazido para o Brasil por portugueses. (REGO, 1968) Podemos entender que isso se deu pela impossibilidade dos africanos escravizados trazerem instrumentos musicais durante a diáspora.

No Brasil esse tambor é geralmente feito de madeira de lei como o Jacarandá, Cedro ou Mogno cortada em ripas largas e presas umas às outras com aros de ferro de diferentes diâmetros que fazem o instrumento ter forma cônico-cilíndrica. Na parte superior, a mais larga, é colocada uma pele de boi ou de cabra, essa pele é presa através de um aro de aço que é preso por um conjunto de esticadores que são usados para afinar a pele do instrumento. Também existem atabaques que são presos e afinados por cordas ao invés de conjuntos de esticadores.

Na capoeira angola ele é tocado exclusivamente com as mãos, diferente de outras músicas onde se toca com baquetas ou com toque misto, com baquetas e mãos. De maneira geral na introdução deste instrumento os mestres e professores ensinam dois sons básicos: um preso e agudo, em que a mão se mantém na pele, e um solto e grave, onde a pele é percutida e na sequência se retira a mão. As técnicas de mãos a partir das quais se ensina os toques no atabaque são variadas, mas a estrutura timbrístico-melódica se repete. Isso mostra uma interessante inversão em relação a modelos de ensino erudito em que a técnica dita a possibilidade estética, neste caso a técnica surge em função da sonoridade.

O pandeiro é um tambor de mão de origem árabe que se expandiu pelo mundo, no Brasil ele adquiriu maneira de tocar e forma única no mundo. As partes que formam um pandeiro brasileiro são: um aro estrutural de madeira que varia de oito a doze polegadas, sendo que os mais tradicionais tem geralmente dez polegadas. Também é possível encontrar aros que sejam de plástico. Sobre este aro existe uma pele que tradicionalmente é de couro animal, muitas vezes de cabra, porém desde a década de oitenta surgiram os pandeiros de pele sintética, ou nylon, que foram muito difundidos em diversos estilos. Essa pele é presa ao aro através de um outro aro de aço que é preso por um conjunto de esticadores que são usados para afinar a pele do instrumento. Esses afinadores também são típicos de pandeiros brasileiros. O pandeiro também conta com um conjunto de pares de platinelas que se dispõem ao longo do aro estrutural de madeira.

Os sons básicos deste instrumento são o toque grave, feito com o polegar, o tapa, que gera um som mais agudo e mais *stacatto* e os toques de ponta de dedos e parte traseira da mão onde a sonoridade fica marcada pelas platinelas. Estas são um dos elementos que geram o que Pinto (2008) denomina de “sonoridade ampliada”, própria da música africana.

No caso dos berimbaus suas partes são: a verga, um bastão que pode ser de diferentes

madeiras, como biriba ou arará. Essa verga é a estrutura base do berimbau, ela é envergada por um arame de aço. Esse arame é um fio de aço que é tirado de dentro de um pneu do carro, e antigamente ele era feito de tripa. Para se tocar se usa um dobrão que pressiona a corda e gera variações de frequência e de timbre. Dizem que este dobrão vem da moeda de 40 réis, é uma peça de cobre com aproximadamente cinco centímetros de diâmetro, além dele por vezes também se usam algumas pedras para essa função. A vibração do arame ressoa em uma cabaça. Essa funciona como uma caixa de ressonância, feita com o fruto da cabaceira, depois de seca e cortada, tiram-se as sementes de dentro, ela é lixada e por vezes pintada junto do resto do corpo do berimbau. A baqueta utilizada é uma vara de madeira com até 40 centímetros de comprimento, sendo que, na maioria das vezes é fina.

Neste instrumento temos o som da corda solta, que gera a nota mais grave, da corda apertada que gera o som mais agudo e uma posição intermediária onde o dobrão é encostado na corda sem ser apertado. Essa posição gera o som que Mukuna classifica como um efeito chocalhante. Além desses elementos a presença do caxixi expande a sonoridade dos berimbaus contribuindo para a sonoridade ampliada, própria da música africana.

Todos os instrumentos estruturam o seu tocar a partir dos chamados toques. Estes podem ser definidos como estruturas timbrístico-rítmicas ou timbrístico-rítmico-melódicas, dependendo do instrumento, que se repetem. Ao longo da roda ou das práticas musicais na capoeira os toques aparecem com variações, estas variações são conhecidas como repiques. Assim como os toques os repiques são estudados e passados de mestres para alunos, o que faz com que alguns se estabeleçam como repiques tradicionalmente utilizados.

Toque Berimbaus¹⁸:

Toque de Angola

Toque de São Bento Pequeno

Toque de São Bento Grande

Toque Pandeiro:

Toque Atabaque:

Toque Reco-Reco:

Toque Agogô/Coquinho:

A partir dessa estrutura de toques, os três berimbaus geram uma estrutura rítmico-harmônica básica sobre a qual toda a roda e a música se desenvolvem. Porém seria, ao meu ver, equivocado categorizarmos essa soma simplesmente como um acorde, ou mesmo como acorde polirítmico, me parece mais adequado entender esta enquanto uma estrutura timbrística-rítmico-harmônica interdependente. Isso é fundamental para entender esse tipo de musicalidade que não se restringe à questões melódicas ou rítmicas. Acredito que assim como a capoeira angola é um sistema multi-facetado e interdependente sua musicalidade também o é, dessa maneira parâmetros tradicionalmente observados sob uma perspectiva ocidental (altura, ritmo, timbre) não podem ser vistos e analisados independentemente.

Isso é muito interessante quando vamos pensar nas questões das apropriações “rítmicas” da capoeira por parte da música popular brasileira. Se acompanharmos as reflexões de Ikeda (2017) sobre a apropriação do Ijexá nos palcos da música brasileira, veremos que o ritmo tem se popularizado. Acreditamos que o toque da capoeira angola não pode ser transcrito em ritmo de maneira tão sintética pois sua constituição básica está em uma célula que se estabelece nos quatro parâmetros: na ligação de ritmo, melodia, timbre e intensidade. Sendo dessa maneira impossível a dissociação destes. Entendemos que a capoeira angola estrutura seu entendimento

¹⁸ Estes toques apresentados tem como referência a Escola Mutungo de Capoeira Angola e por consequência Mestre Zelão, em outros grupos muitas vezes os toques tem alguma variação.

de música a partir deste pensamento de fronteira.

No caso da voz temos o coro e o(s) solista(s). Podemos pensar as vozes na capoeira assim como os outros elementos, como estrutura rítmica, melódica e timbrística, porém surge neste caso mais um elemento que compõe a musicalidade na capoeira: a palavra. Se canta melodias acompanhadas de letras, dentro das três estruturas diferentes já descritas: A ladainha, a louvação e os corridos.

Na ladainha todas estas esferas que compõem a vocalidade na capoeira tem muita liberdade, o puxador pode gingar sobre a melodia, sobre os ritmos, sobre os timbre e sobre as palavras. Já na louvação e nos corridos algumas estruturas se impõem. A melodia e o ritmo da louvação e dos diferentes corridos guia o canto tanto do coro quanto do puxador. As situações e o desenvolvimento da roda, ou de práticas musicais extra-roda, também definem a escolha das palavras, qual corrido cantar, qual rima fazer.

Fundamental notar que a improvisação é uma parte fundamental deste canto e está presente nas manipulações rítmicas, melódicas, timbrísticas, e também no jogo das palavras, ou rimas, como se diz no universo da capoeira angola.

• Conectividade

Dentro da prática da capoeira angola, a música se conecta e se relaciona com diversos outros sistemas simbólicos. A conexão com o jogo de corpo é evidente e fundamental para o desenrolar do rito da roda, muito se diz que a música conduz a roda de capoeira. Dentro da própria música o conjunto dos instrumentos se relaciona com o sistema dos cantos. A roda e o ritmo são também lugares aprazíveis à responsabilidade do **mestre**, ter um mestre é ter um presente, é saber-se elo, brilho em teia milenar. Vivo. (p.95. (ROSA, 2009, p.94)

Roda → a roda é a forma por excelência da manifestação africana. Se universal, encontra-se plena na troca de vitalidade pelo círculo. Não deixando de expressar hierarquias e guias, a roda permite às vistas se comunicarem com todos os outros olhos e põe num mesmo nível, sem degraus ou patamares, os participantes de um ritual. É comunitária por excelência e encontra o recôndito do ser humano. (ROSA, 2009, p.93-94)

• Estrutura

A estrutura deste sistema musical é constituída pela bateria, ou base rítmico-timbrística dos instrumentos de percussão junto da base harmônico-rítmico-timbrística composta pelos

berimbaus, e a voz (coro+solista). A estrutura interdependente dos instrumentos serve como uma base para os cantos, que ao trazerem palavras evocam um universo simbólico através de outra linguagem. Dessa maneira podemos dizer que entramos no universo da canção e por isso é fundamental se atentar para parâmetros musicais e também verbais. Devemos pensar em uma circularidade estrutural nos diversos níveis da capoeira angola: circularidade entre a pequena e a grande roda, circularidade entre bateria, coro e os/as capoeiras que estiverem no meio da roda; circularidade dos toques nos diferentes instrumentos; circularidade nos cantos responsoriais repetidos como mantras; circularidade na interdependência dos parâmetros musicais, circularidade realizando “de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber” (ARAÚJO, 2004, p.56).

• Integralidade

A integralidade dentro da capoeira angola é circular. Dentro de uma roda os procedimentos formais, tanto na música quanto no jogo se repetem. De início faz-se a roda, então o Gunga começa a tocar o toque de Angola, seguido pelo médio que entra com o são bento grande e depois a viola com o são bento pequeno. Depois de entrarem os três berimbaus, ou por vez ao início de tudo, o tocador do Gunga faz uma chamada, abaixando o instrumento para o meio da roda, isso indica que dois capoeiristas devem se aproximar dos pés dos berimbaus. Entram então os pandeiro, sobre essa base, ainda sem atabaque, agogô e reco-reco, o puxador começa a cantar.

O primeiro som vocal apresentado é o *iê*, cantado pelo mestre ou por quem esteja conduzindo a roda, que marca o começo do ritual. Este é seguido pela ladainha, ao final da ladainha tem começo a louvação, onde o coro começa a cantar e os instrumentos que ainda não tocavam entram. Após a louvação entram os corridos, estes possuem diversas formas, podem ser com duas partes e sendo uma delas responsorial, podem ser somente com uma frase que é repetida pelo coro enquanto o solista faz variações. Além da forma musical os corridos tem diversos temas, muitos religiosos, outros louvando capoeiristas renomados, outros falando da natureza, etc.

Ao longo da roda os cantos voltam, canta-se outras ladainhas, outras louvações, diversos corridos. Esse desdobrar varia de acordo com relação entre uma série de elementos presentes na roda, tais como os jogos, as pessoas que estão presentes ou que chegam, os próprios corridos cantados, etc. Ao final da roda sempre se canta um corrido de despedida, o mais conhecido é

adeus, adeus, neste momento todos que estão na roda se colocam de pé e os capoeiristas se revezam em jogos rápidos dentro da roda.

• **Funcionalidade**

Dentro de uma roda de capoeira a música tem uma função condutora: é ela que determina o começo e o fim tanto da roda quanto dos jogos. Ela também é responsável por determinar o ritmo dos jogos, muito se diz na capoeira que o capoeirista tem que ouvir o berimbau para jogar dentro desse som. Acredito que dada a natureza da prática capoeirística, a relação da música com outros sistemas também faça com que ela se alimente dessas outras esferas. O jogo influencia a maneira com que os tocadores vão seguir tocando e a maneira com que o cantador vai seguir cantando. Por isso acredito que podemos dizer que a música desempenha um papel de condução indicando momentos dentro do ritual, porém também se retro-alimenta das muitas esferas que formam esta prática.

• **Organização**

A partir de toda esta organização destas esferas os indivíduos tem escolhas que vão definir os caminhos que esta roda vai percorrer e que estão ligadas a referências do mestre. Podemos dizer que a escolha de como tocar os berimbaus, de qual ladainha cantar, do que se louvar na louvação, do que se cantar nos corridos, da maneira como se joga. Todas essas escolhas definem o desenvolvimento da roda, dessa maneira podemos notar que é uma estrutura que tem um grande grau de imprevisibilidade. Porém devemos nos atentar à força da figura do mestre:

O mestre: aquele que tenta juntar as dimensões humanas da sensibilidade e racionalidade, para que o iniciado, o educando, encontre o mestre que tem dentro de si. O herói lunar afro, bolador de estratégia, conjugando astúcia e recolhimento, revitalizando uma tradição. Interpretando-a e tornando mensagem válida atual, experiência viva. Valoriza a fuga e a batalha quilombola, mas pela paz que o mocambo dá. Paz cultivada, engenhada, colhida a cada dia. (ROSA, 2009, p.95)

• **Complexidade**

A complexidade é um parâmetro que está presente em todos os outros listados anteriormente, no tocar de cada um dos instrumentos e no cantar, tanto enquanto solista quanto como coro. O grau de conexão entre as esferas que compõe a prática capoeirística também

possuem diferentes níveis de complexidade. Assim como os toque podem ser apresentados com maior ou menor complexidade as estruturas que resultam destes também se complexificam à medida que seus elementos constitutivos ficam mais complexos. Dessa mesma maneira a integralidade, a funcionalidade e a organização das rodas também tem diferentes níveis de complexidade pois estão diretamente ligadas dentro deste sistema interdependente.

Sobre alguns caminhos de quem escreve – 2ª nota metodológica

Este trabalho investiga as práticas musicais e os processos de ensino-aprendizagem presentes na capoeira Angola. Buscando, através de leitura da bibliografia especializada já existente e de trabalhos de campo junto a mestres e grupos de capoeira Angola na cidade de São Paulo, identificar valores estruturantes e parâmetros constituintes destas práticas musicais e artísticas afro-brasileiras associadas à capoeira.

Como objetivos iniciais com essas investigações, desenvolvi propostas educacionais de atividades que foram experienciadas em três ocasiões: uma desenvolvida em dois encontros junto ao segundo ano do ensino médio da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP, como parte da disciplina de música ministrada pela professora Maria Cláudia Robazzi. Outras que ocorreram no seminário internacional do Fladem (Foro Latinoamericano de Educacion Musical) nos anos de 2015, no Rio de Janeiro e 2016 em Buenos Aires. Estes dois últimos, desenvolvidos junto do mestre Zelão. Estas vivências foram muito importantes na trajetória desta pesquisa e no redirecionamento da mesma. Para entender os desdobramentos dessas vivências nos objetivos e metodologia desta dissertação, evoco aqui algumas narrações:

Propostas de atividades, relato de oficinas e comparação.

A partir dos universos musicais e educacionais apresentados, o objetivo inicial deste trabalho era apresentar e propor alguns procedimentos e metodologias de utilização das estruturas formais e musicais da capoeira angola em atividades de educação musical. Algumas atividades são mais fechadas e tem um apoio direto nas estruturações musicais da capoeira, tendo como objetivo a apreensão dos elementos rítmicos, melódicos e organizacionais da música da capoeira angola. Outras partem de dimensões mais gerais da musicalidade capoeirística, como o canto responsorial, a estrutura circular e a dimensão de jogo, tendo como objetivo a criação coletiva.

As propostas apresentadas se estruturaram a partir da organização musical da capoeira angola, sistema complexo que é tradicionalmente tocado com o instrumental próprio dessa prática. Porém, tendo em mente as dificuldades inerentes às práticas educativas e às especificidades do instrumental capoeirístico, propomos que toda essa musicalidade possa ser

trabalhada pelo educador com os materiais sonoros que a escola ou projeto educativo disponha, ou então com os instrumentos que os participantes do grupo possuem e tocam. Além disso é interessante que o grupo repita os procedimentos para entender melhor as suas próprias dinâmicas e, caso ache necessário, adapte as regras propostas nestas atividades.

Aprendendo os toques:

1º passo - Gunga, médio e viola

Nesta atividade o professor deve explicar como se organiza a entrada, os toques e a relação entre os três berimbaus para os alunos. Inicialmente o coordenador deve mostrar os três toques básicos dos berimbaus para os alunos. Me utilizo do modelo de ensino que parte da imitação, este deve iniciar-se na voz, como na própria prática da capoeira angola. O professor toca e todos cantam os toques para apreende-los. Depois de que os alunos tenham entendido os toques o professor deve tentar buscar formas de transpor esses para o material disponível. A partir disso formam-se trios que vão reproduzir essa organização. Inicialmente os alunos devem cantar o toque de cada um dos berimbaus, depois de apreendidos os toques o professor orienta os alunos a tocarem os toques apreendidos nos berimbaus ou então escolherem instrumentos que estejam disponíveis para fazer uma transposição destes toques. Isso vai gerar a complexa base dos três berimbaus com novas sonoridades.

2º passo – Bateria de Angola

Após explicar a organização dos berimbaus, o educador deve explicar as funções, toques e relações do pandeiro, do atabaque, do reco-reco e do agogô para os alunos. A partir disso, de sete em sete os educandos vão reproduzir essa organização. Inicialmente os alunos devem cantar o toque de cada um dos berimbaus e dos outros instrumentos da bateria da capoeira angola depois de apreendidos todos esses sons o professor orienta os alunos a escolherem instrumentos que estejam disponíveis para fazer uma transposição destes toques. Isso vai gerar a bateria da capoeira angola com novas sonoridades.

3º passo – Ladainha, louvação e corrido

Após apreendidos os elementos de toda a bateria vem o momento de apresentar as estruturas do canto da capoeira, explicando para os alunos a ladainha, a louvação e o corrido. O educador deve escolher algum corrido (*Paranauê* e *Quem te ensinou a nadar?* estão entre os mais conhecidos) e ensinar para os alunos. Depois de ensinar a estrutura da ladainha, da louvação e a letra do corrido escolhido, o professor deve repetir o processo da bateria de angola (2º passo) e começar a cantar com os alunos.

Depois de apreendida toda essa complexa estrutura o professor pode ensinar novos corridos e deixar que alunos sejam os solistas, cantando e criando as ladainhas, as louvações e os corridos, como acontece nas práticas de capoeira angola.

Criação 1:

1º passo - Gunga, médio e viola

Nesta atividade o professor deve explicar como se organiza a entrada e relação entre os três berimbaus para os alunos, deixando claro as complementaridades rítmico-melódicas dos toques. A partir disso, formam-se trios que vão reproduzir essa organização. Com o instrumental disponível, uma pessoa do trio, que representa o gunga, cria um primeiro toque e a pessoa que for o médio propõe um contra-toque que complemente o toque do gunga. Devemos lembrar que essa complementação pode ser proposta a partir de qualquer parâmetro escolhido pelo tocador. Quem estiver fazendo o papel do viola improvisa a partir do contra-toque proposto pelo médio. Isso vai gerar uma complexa estrutura musical que se desenvolve a partir da organização formal dos três berimbaus.

2º passo – Bateria de Angola

Após explicar a organização dos berimbaus o educador deve explicar as funções e relações do pandeiro, do atabaque, do reco-reco e do agogô para os alunos. A partir disso, de sete em sete os educandos vão reproduzir essa organização. Inicialmente os alunos devem fazer os mesmos procedimentos advindos da organização dos berimbaus descritos no 1º passo, depois disso os alunos que estiverem fazendo os outros instrumentos devem criar seus toques a partir da

base estabelecida pelos berimbaus. Esse toque deve ser buscado pelos quatro tocadores juntos, que vão criando coletivamente um toque que se estabelece. Esse toque pode, como na capoeira, acentuar os apoios rítmico-melódicos da estrutura do berimbau, mas pode também acentuar outros pontos. Através desse processo nos valem da organização formal dos elementos da capoeira angola para desenvolver um processo de criação coletiva.

3º passo – Ladainha, louvação e corrido

Após apreendidos as estruturas de toda a bateria, vem o momento de apresentar os elementos que constituem o canto da capoeira: a ladainha, a louvação e o corrido. Podemos pensar estruturalmente na ladainha como um solo e no corrido e na louvação como cantos responsoriais, sob essa perspectiva o grupo repete a estrutura proposta no segundo passo somando a isso a presença de um solista e de um coro. Se repetem o 1º e o 2º passo, na sequência o solista faz um solo e depois desenvolve o jogo de pergunta e resposta com os integrantes do coro.

Nessa atividade a busca é partir das estruturas e formas da música da capoeira angola para se desenvolver atividades de criação e improvisação coletiva, nesse sentido adaptações e mudanças serão sempre importantes para adaptar a proposta ao grupo ensinado.

Criação 2

Esta é uma atividade para ser feita em roda, é importante que o professor tenha explicado o processo pelo qual se organiza a entrada e a relação entre os três berimbaus para os alunos, deixando claro as complementaridades rítmico melódica e timbrísticas dos toques. A partir daí, a ideia é que alguém na roda proponha um toque, a pessoa ao lado vai propor um toque que dialogue com esse primeiro, seguida por um terceiro que vai propor mais um toque. Ao entrar a quarta pessoa o que primeiramente propôs se silencia.

O interessante desse jogo é que ele tem uma regra básica no que define sua organização formal, porém os materiais e instrumentos utilizados podem ser dos mais variados. Dessa maneira é uma atividade que pode ser adaptada para diferentes faixas etárias e diferentes grupos de pessoa. Pode-se definir, por exemplo, que os motivos tenham uma duração definida, ou então um material musical definido. Assim é possível que o educador adapte essa proposta para

trabalhar elementos que julgue importante para sua realidade de ensino.

Criação 3

Esta proposta se assemelha com a proposta de criação número 2, porém tem como diferença o fato de que em nenhum momento as pessoas param de tocar. Assim os toques propostos se somam até que a última pessoa da roda comece a tocar. É interessante que depois de que todos os toques estejam estabelecidos o grupo continue tocando por um tempo, para que esta estrutura musical interdependente se assente.

Relato das Oficinas

Pretendo evocar experiências de duas oficinas em que me utilizei de algumas propostas apresentadas e comparar os seus resultados. Ambas as vivências tiveram o mesmo tema: capoeira angola e educação musical. Porém as dinâmicas, os locais e os grupos que participaram destas foram diferentes. A primeira oficina aconteceu em dois encontros no departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicação e Artes (ECA), como parte de meu trabalho de conclusão de curso. O público desta foi de jovens e adultos, alguns estudantes do curso de música e capoeiristas. A segunda ocorreu em dois encontros com o segundo ano do ensino médio da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP, como parte da disciplina de música ministrada pela professora Maria Cláudia Robazzi.

Estes encontros tiveram dinâmicas muito diferentes, dado o público alvo e o lugar onde ocorreram, porém uma das atividades descritas no capítulo anterior foi proposta da mesma maneira nos dois encontros. Isso faz com que parte dos resultados das oficinas possa ser comparado, ajudando dessa forma a entender as propostas desenvolvidas neste trabalho e como estas podem ser aprimoradas. Segue abaixo a descrição das duas vivências:

• Oficina TCC

Nos dias 11 e 18 de novembro de 2014 foram desenvolvidas oficinas no Departamento de Música da ECA-USP, como parte de meu trabalho de conclusão de curso. As duas foram desenvolvidas com o apoio do grupo Mutungo de capoeira angola e do LEM (Laboratório de

Educação Musical), sob orientação da Prof^a Dra^a Maria Teresa Alencar de Brito. O público-alvo foi de educadores, interessados em música e capoeira angola. Essas oficinas foram produto da natureza prático-teórico daquela pesquisa e tiveram, como função, socializar potencialidades educativas e musicalizantes da capoeira angola e experienciar praticamente algumas proposições desenvolvidas ao longo do projeto.

A primeira oficina consistiu em uma vivência com Mestre Zelão (grupo Mutungo) sobre a capoeira angola, quando os participantes foram introduzidos no universo da capoeira angola. Zelão apresentou o universo holístico dessa arte musical, os movimentos, a roda, a música, os instrumentos, os cantos, etc. A estrutura musical foi explicada: os instrumentos, as funções as formas, os toques, além de alguns processos de ensino aprendizagem. Nesse encontro fizemos o solfejo da capoeira, cantando o toque dos três berimbaus. Também houve o momento em que os participantes experimentaram tocar os instrumentos da capoeira. Ao fim da vivência foi feita uma roda, onde todos participaram, cantando, tocando e jogando.

A segunda vivência foi conduzida pelo autor e consistiu em desenvolver atividades de criação coletiva a partir das estruturas da capoeira angola. Neste dia foi colocada em prática a proposta de criação 1, narrada no tópico anterior. O primeiro passo onde um trio cria a partir da estruturação dos três berimbaus foi feito por três trios, que repetiram o procedimento duas vezes. Os resultados sonoros foram muito distintos, mas a conexão entre os três tocadores foi perceptível. Depois disso o segundo passo foi feito por três septetos, que também repetiram o procedimento duas vezes cada um. Por fim foi também incluída a figura do solista, esse procedimento ocorreu três vezes, tendo como solistas inicialmente um clarone, na segunda vez um par de maracas e, na terceira, um cantador.

O grupo que participou da vivência era muito heterogêneo: haviam muitos alunos universitários de música, muitos capoeiristas; quanto na instrumentação, haviam os instrumentos da capoeira, flautas doces, flautas transversais, um violoncelo, uma sanfona, um violão, um clarone. Toda essa heterogeneidade foi muito enriquecedora para a vivência, pois propiciou uma expansão das possibilidades musicais e educativas da oficina.

• Oficina FLADEM 2015 – Rio de Janeiro

Propósitos - O FLADEM e a comunidade que o compõe se propõe a desenvolver, pesquisar e socializar pensamentos, práticas e modos de fazer da educação musical latino-americana. Nesse sentido é necessário que nos voltemos tanto para modelos educacionais como os influenciados

pela música contemporânea e por uma escuta expandida, quanto para modelos que foram ignorados pela educação musical, preponderantemente eurocêntrica. Nesse segundo grupo se encontram diversos modelos de educação musical criados ao longo do tempo por populações afro-americanas, como o samba-de-roda, o tambor de crioula, o jongo, a capoeira angola e diversos outros. Modelos estes que ainda hoje são culturas vivas e dinâmicas.

A capoeira angola possui um modelo educativo que pode contribuir para o fortalecimento e desenvolvimento de pedagogias abertas em educação musical. Pretendo com esse trabalho socializar estratégias educacionais, sonoridades e modos de fazer da capoeira angola buscando desenvolver, a partir deles, novos modelos de educação musical.

Acredito, portanto, ser fundamental desenvolver coletivamente esse tema, pois o conteúdo produzido por essa oficina pretende trazer contribuições para o fortalecimento e reconhecimento da cultura afro-brasileira. As discussões propostas pretendem levar a reflexões sobre racismo, desigualdade racial, herança cultural e a valorização da diversidade étnica, além de visar o desenvolvimento de pedagogias abertas em educação musical mais ligados à realidade brasileira e latino-americana.'

Objetivos

- Difundir o universo musical próprio da Capoeira Angola, assim como algumas estratégias de ensino aprendizagem caros à sua prática, expandindo assim o repertório de ferramentas do educador musical latino americano.
- Desenvolver metodologia de ensino e aprendizagem musical com processos criativos, através das experiências de invenção, a partir do universo musical da capoeira angola.

Proposta da Oficina

• Apresentação Capoeira Angola

- Breve histórico.

Será feita uma introdução histórica sobre a capoeira angola, passando por suas origens africanas, pelo desenvolvimento dessa cultura escrava no Brasil, o primeiro registro oficial do termo em 1789, sua proibição a partir do decreto de 1890 e sua regularização sob o regime

Vargas. Falaremos sobre a figura de mestre Bimba, o pai da capoeira regional e primeiro mestre a receber autorização oficial para fundar sua academia de capoeira e sobre mestre Pastinha o patrono da capoeira angola.

-A Roda de capoeira angola: o ritual da roda e os sons.

Será apresentada a organização da roda da capoeira angola que se dispõe fisicamente em duas partes: a bateria, onde estão todos os instrumentos e seus tocadores e a parte restante do círculo, onde ficam os outros participantes sentados que participam do coro.

O conjunto de instrumentos que acompanha as rodas de capoeira angola é conhecido pelo nome de bateria. A formação tradicional da bateria da capoeira angola é composta por três berimbaus (gunga, médio e viola – apontados respectivamente do grave para o agudo), dois pandeiros, um atabaque, um reco-reco e um agogô. Além da bateria, a música da capoeira tem sempre a parte vocal composta por um cantor principal que puxa o canto e pelo coro, que responde ao canto. Esse cantor muitas vezes é o mestre do grupo, mas pode ser também um mestre convidado ou a pessoa mais respeitada dentre os presentes, o que depende muito da situação em que se toca. Também é muito comum que em um dia de roda a função de puxador passe pelos capoeiras mais experientes que estejam presentes.

Podemos dividir a música da capoeira angola em quatro momentos: a ladainha, a louvação, o corrido e o momento sem voz, ou o momento da bateria. Como a prática da capoeira é muito dinâmica e diversa é importante frisar que essas estruturas podem aparecer com variações, as aqui narradas foram observadas nas vivências do autor com o grupo Mutungo de capoeira angola desde o ano de 2009.

• Jogos de invenção musical coletiva a partir dos ritmos da capoeira angola.

• Oficina na Escola de Aplicação

O outro par de oficinas foi desenvolvido em ambiente da escola regular. A partir de contato com Maria Cláudia Robazzi, professora da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP, ocorreram dois encontros, na aula de música do segundo ano do ensino médio, nos dias 12 e 19 de novembro de 2015. Nestes também me propus a fazer atividades relacionadas com o tema desta pesquisa: capoeira angola, educação musical e processos de

criação.

No primeiro dia fizemos, em roda, uma rodada de apresentação, os alunos foram convidados a se apresentar e falar sua relação com a música e com a capoeira. Na sequência expliquei minha pesquisa e fiz uma fala sobre capoeira angola e educação musical. Depois deste início fizemos um aquecimento, marcando o pulso com o passo e cantando, um rápido vocalize. Na sequência, apresentei o instrumental da Capoeira Angola e a partir daí focamos nos três berimbaus. Expliquei o que eram os toques e como se dava a acumulação destes.

A partir daí foi proposto o primeiro passo da proposta de criação 1, na qual eles iriam se apropriar deste modelo de acumulação de três células interdependentes para gerar uma base. Fizemos isso em trios se utilizando de percussão corporal e da voz. Os trios tiveram um breve tempo para desenvolver juntos suas criações, na sequência voltamos para a roda onde cada grupo apresentou o que tinha desenvolvido. O resultado foi interessante, ficou evidente que o universo musical dos jovens era apresentado em suas proposições musicais, elementos como ritmos de funk, de samba e o beat-box surgiram em suas criações.

Depois dessa atividade foi proposta a atividade de criação 2, na qual em roda o processo de acumulação tal como ocorre no trio berimbaus da capoeira angola vai passando pelos participantes. Um aluno começa com um toque, o do lado propõe um complementar, seguido do próximo aluno, quando o quarto entra com um novo motivo o primeiro silencia, fazendo com que sempre haja um trio tocando essa base interdependente.

Nesta atividade o funk e o beat-box tiveram muita força, ficou claro que esses ritmos são uma grande referência para os jovens deste coletivo. A última atividade proposta neste encontro foi a de criação 3 que se assemelha com a anterior porém não tem o limite de três tocadores, ou melhor, o processo de acumulação se dá até o último da roda propor um toque, sem que ninguém pare de tocar em nenhum momento. Foi uma proposta que o grupo teve mais dificuldade para fazer, acredito que por alguns motivos, dentre os quais destaco o fato de estarmos no final da aula e a classe já estar cansada e também o fato de ser uma atividade que requer muita concentração de cada um dos indivíduos, para que não se perca de seu próprio toque.

Iniciamos o segundo encontro com o mesmo aquecimento proposto na primeira aula. Depois foi proposto uma atividade de criação coletiva pensada como desenvolvimento na apropriação do processo de acumulação próprio dos três berimbaus. A atividade consistiu em fazer em trios os processos de acumulação se utilizando de diferentes instrumentações propostas por mim.

Dessa maneira levei para a sala trios de berimbaus, agogôs, pandeiros, tambores grandes, violões, além de um piano, que deveria ser tocado por três pessoas ao mesmo tempo. A dinâmica deste encontro se deu da seguinte maneira: a sala se dividiu em trios, estes escolheram um instrumental para criar uma composição a partir da organização do berimbau, os trios tinham um tempo para criar e na sequência todos apresentavam, depois disso os trios mudavam de instrumentos e o processo de criação e socialização se repetia. Conseguimos repetir esse processo três vezes. Infelizmente não foi possível que todos os trios passassem por todos os instrumentos como era nossa intenção inicial, muito pela demora em buscar um lugar para cada um dos trios e pela necessidade que estes tiveram de tempo para criar.

• Comparação

O fato de estas experiências de oficinas terem ocorrido em ambientes educacionais muito diferentes e para grupos distintos faz com que não possamos comparar todos os aspectos observados. Porém acredito que podemos levantar alguns aspectos para comparação.

Um dos pontos que fica evidente em ambas vivências foi que este tipo de atividade de criação coletiva propicia que os participantes se utilizem de suas bagagens musicais a partir da estrutura apresentada, isso se conecta com as ideias de regras que garantem a criatividade apontadas por Allan da Rosa como elementos constitutivos de um pensamento africano. Acreditamos que isso se deu, pois as orientações dadas foram formais e não de conteúdo, o que importava era a função na proposta. Isso fez com que no caso da Oficina oferecida no Departamento de Música surgissem proposições sem pulso, atonais, mas também surgiram outras em algum sentido opostas, com pulso e tonais. Essa variação se deu muito pela heterogeneidade de pessoas que fizeram parte desta vivência.

Já na experiência na Escola de Aplicação, todas as proposições dos alunos tiveram pulso definido e, como já descrito, por vezes alguns ritmos como funk se impunham ao coletivo. Isso evidencia que neste coletivo esta música tem uma força grande, o que pode ser usado para se desenvolver o pensamento musical, por exemplo, aprofundando a pesquisa no funk.

Também pudemos notar que as dinâmicas de apresentação são interessantes. Nas Oficinas estas ocorreram de diferentes maneiras: no CMU o improviso dos participantes já era a apresentação, o que gerou um estado de atenção muito interessante. Enquanto na EA houve experiências em trios, com um tempo para que cada grupo estruturasse sua criação e na

sequência a apresentasse para a classe e outras experiências em que todos participavam de uma criação coletiva em tempo real, ou improvisada.

Em uma análise crítica dessas oficinas sinto que deveria ter proposto na EA alguma atividade de improvisação em trios que ocorresse com todos os alunos presentes. Pois o tipo de atenção que atingimos nas diferentes dinâmicas coletivas é diferente. Quando os alunos são divididos em trios e são convidados a estruturar uma composição, se trabalha um pensamento que projeta e cria uma estrutura a ser repetida. Já quando a proposta é de uma improvisação o pensamento tende a trabalhar no criação em tempo real, no aqui-agora, no presente, na resposta a um estímulo criado também em tempo real. A improvisação trabalha com o acaso, enquanto a composição, tal como foi apresentada nas oficinas, limita a ação do acaso.

Ao longo deste processo de pesquisa os objetivos iniciais da dissertação foram sendo abandonados e novos focos foram aparecendo. As falas dos professores Pedro Paulo Salles e Alberto Ikeda na banca de qualificação foram decisivas nestes novos rumos. Por estes motivos a metodologia imaginada inicialmente também foi se tornando pouco útil, dando lugar a novas perspectivas metodológicas. Nesse sentido se fez fundamental uma imersão mais profunda dentro da literatura sobre descolonização, identidade nacional, diáspora e institucionalização da educação no Brasil. Além disso a parte prática que antes objetivava Oficinas Livres com a musicalidade capoeirística, como as narradas acima, foi dando lugar a entrevistas e vivências práticas no grupo Mutungo de Capoeira Angola, mudando completamente o foco desta pesquisa.

Nesse sentido, este trecho final da dissertação apresenta algumas entrevistas para dialogar com elas e com os outros capítulos em uma roda de ideias. Refletindo sobre processos macros de formação da cultura diaspórica negra no Brasil e na América, elementos estéticos e valores presentes nas territorialidades advindas dessa matriz, institucionalização da educação ou das educações.

Ginga como possibilidade metodológica

No início da pesquisa os objetivos eram de maneira geral conectados à intenção de propor novas atividades em Educação Musical a partir do universo da capoeira angola, tais quais as atividades narradas ao longo dessa nota metodológica. O rigor da definição era buscado: definição de ritmos, escala, formas, funções, organologia, escalas, etc,. A partir de leituras, reflexões, vivência na Capoeira Angola e das experiências narradas me dei conta que meus

objetivos iniciais não se atentavam para os pontos centrais dos processos criativos dentro da musicalidade e do processo de ensino-aprendizagem na capoeira angola e de alguma maneira reproduziam um modo colonialista de encarar música e educação, divididas. Modo que também divide som e corpo, timbre e melodia, cultura e economia, se perde do todo.

Por esse motivo me voltei para a trajetória formativa dos sons da capoeira angola. E entendi que o processo criativo estético é político e econômico. Dessa maneira, a perspectiva reflexiva de cunho teórico se adensou na dissertação, as entrevistas se tornaram fundamento. Em práticas, além das Oficinas já narradas e analisadas, o mutungo irradia musicalidades. Num cotidiano de rodas e treinos, em mutungadas musicais ou mutungadas sonoras, a musicalidade é cotidiana. Além disso as experimentações se mantêm: no dia 4 de abril a Associação Palas Athena realizou no SESC Vila Mariana, com a cooperação da UNESCO e do Consulado Geral dos Estados Unidos da América em São Paulo, a 14ª Semana Martin Luther King. O encerramento do evento foi feito por Denna e as Mandigas (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HDbLgYYByck&t=2263>):

Denna Souza é múltipla, mulher, negra, psicóloga, trançadeira, arte-educadora e cantora, sua arte nasce no Hip Hop e na maturação encontra com a ginga da capoeira e revigora sua arte. Seu novo projeto mescla a mandinga capoeirista com o soulrapjazz. Desenha na voz potente e vibrante o convite aos musicistas mandingueiros: Mestre Zelão, Dukid, Tomás Bastos, Jonathan e Pedro Droca para compor com o berimbau, a percussão capoeirista como atabaque, agogô, pandeiro temperados com guitarra, baixo e bateria na marcação.

Entrevistas

Neste trecho apresentamos algumas entrevistas: com o mestre Zelão e com alguns membros da Escola Mutungo de Capoeira Angola. A escolha foi apresentá-las sem interferências, somente com as minhas falas que ocorreram no momento exato das conversas. A intenção, aqui, que compõe também a estrutura da dissertação é a de buscar uma restauração da experiência no plano empírico e no plano reflexivo, ao optar por esse modelo nos acercamos da oralidade constituinte da capoeira angola. Estas entrevistas serão evocadas na discussão final do trabalho, que busca articular as discussões ocorridas sobre descolonização, educação musical e capoeira angola com as experiências dos entrevistados. Foram algumas entrevistas semi-estruturadas e outras livres.

→ **Entrevista mestre Zelão**

• Dia 2 de maio de 2016, casa do mestre Zelão, Pari, cidade de São Paulo.

Tomás Costa: Você tem lembranças musicais da sua infância? Quais?

Mestre Zelão: Lembranças musicais assim, seria mais essa coisa das brincadeiras de escola, né. Brincadeiras de rua, sempre tinha umas musiquinha, assim. Brincadeira de roda, essas coisas, ou algum... Mas é pouca coisa, mais brincadeira assim. Quando a gente, que é uma época que menino brincava bastante, muito com menina, então não tinha essa coisa de menino pra cá menina pra lá, até uma certa idade, né. As pessoas deixavam. Então tenho um pouco de lembrança das musiquinhas de roda das meninas, né. Que elas brincavam, então a gente ia brincando com elas. Panhei o pau no gato, Formiguinha da roça, as brincadeiras das meninas. Tinha brincadeira que unia os meninos e as meninas que tem no Maranhão que é, negocinho que faz tipo umas filas e pergunta... E dá o nome de uma frutas aí você escolhe, conforme as frutas que *cê* escolhe *cê* vai pra aquele lado. Então tem umas brincadeiras bem legais, assim, mas é mais essas lembranças assim, de brincadeira mesmo da gente, de criança e o resto seria brincadeira quando ia, mas aí não é bem das músicas, eu não lembro, mas assim a coisa do, mais lembrança de imagem, né. Assim dos bumba-meu-boi, das procissões, que tinha bastante na época, procissão assim tipo dia de corpo de Cristo, então pessoal ia cantando aquela ladainha com a vela na mão. E tinha negócio da palhinha, um ritual que tem no Natal, né. Que as pessoas vão pra casa das pessoas e aquela pessoa tem aquele altar e serve um café, um chocolate, uma bolacha e tal, um negócio. E tem as reza, as ladainha e tal. Isso assim é mais de imagem mesmo, mas não ficou gravado as música na cabeça. Agora, as músicas de roda ficaram talvez, porque você participa mais ativamente, né? Do que essas coisas que *cê* vai mais, as vezes, porque os adultos querem que você vá, né. Não é um negócio que criança quer estar ali, né. “Aí, vou na procissão!” É um negócio mais assim, o adulto que pega e leva, acho que é mais isso assim.

TC: E na juventude?

MZ: Ai, na juventude já teve mais essa coisa do reggae, coisa do reggae mesmo, né. No Maranhão, assim. Porque eu vou sair do Maranhão numa época que tá, conversando com outros

amigos que tão aqui, né. Vou sair na época assim, que tá resgatando essa coisa da cultura, né. Que hoje... A cultura maranhense em si mesmo, né. Um resgate mais forte, com um cunho político, né, igual tem hoje. Ah, o bumba-meu-boi e tal! Na época que eu era criança, assim, era mais essa coisa mesmo da festa mesmo, né. Mas aí depois vai essas pessoas, já com esse cunho político, assim, que vai acontecendo no Brasil com a abertura do Brasil. Com cunho político: Ah, isso é nosso, isso é negro, é afro-brasileiro, né. Esse discurso, a abertura vai proporcionar esse discurso numa prática, né. Dizer, a capoeira é uma entidade nossa, é afro-brasileira, o bumba-meu-boi é um negócio nosso, mas é afro-brasileiro, o tambor de crioula, o samba, né. Então essa abertura que vai, as pessoas já vem com esse discurso, então não é mais uma coisa só de vamos fazer a festa na data. Já tem essa coisa de pertencimento muito forte, né. Um pertencimento com cunho político ideológico, né. Que as pessoas que faziam a festa tinham pouco a coisa do pertencimento, os mais velhos, mas não era como essa juventude vai pegar pra si. Acho que isso é uma diferença boa, assim de se falar e isso é perceptível, quando cê vai aos mais velhos cê percebe que ele tem uma relação de pertencimento diferente, né. Que é isso que mantém a tradição, porque o pertencimento dele é aquele da vivência né. De que ele, pô, carregou aquilo durante a vida e a gente percebe que tem uma galera assim, que tá hoje, que é essa coisa assim, essa galera tem essa coisa do pertencimento, mas é uma coisa que ele tem todo um discurso né. Pra falar porque ele escolheu aquilo, ou porque ele pertence, ou acha que pertence aquela cultura. É uma coisa do mais velho, se você fazer uma pergunta pro mais velho, tipo assim “Ah, o senhor não sei o que, tipo assim... o senhor é negro?” ele vai falar “Não, a gente fazia todo mundo, não sei o que.” Né, um negócio que esse negro tá por trás também, tinha uma opressão aí, maior. O cara não podia ficar falando certas coisas, né. É um pouco isso, né.

TC: O que é importante na musicalidade da capoeira angola?

MZ: Tem também assim essa coisa da musicalidade, a importância da música, porque ela traz muito os aspectos histórico também da capoeira, algumas musicas. Então dá pra você discutir alguns temas, ou sanar alguma dúvida dos alunos. Então por exemplo eu dava dando uma aula outro dia, aí fui cantar aquela música, “tem dendê, tem dendê, capoeira de angola tem dendê”. Aí perguntei, vi que os alunos não estavam respondendo (o coro), até porque eles não conheciam a música também (risos). Aí perguntei se eles conheciam o dendê e tal, alguns responderam que conheciam o dendê, que era um óleo e tal. Aí eu falei, então, só que na capoeira isso tem um

significado, né. Dendê quer dizer uma pessoa que tem o axé, que sabe jogar a capoeira, aí tive que explicar o que é o axé pra eles e dizer essa similaridade entre o axé e o desenvolvimento corporal da pessoa na capoeira, então a pessoa que sabe jogar, então isso que a música tá dizendo, né. Aí, pô, foi bem legal por que eles falaram pra um outro grupo que vinha a tarde, e o outro grupo chegou todo curioso perguntando: “O Zelão explica o que é dendê”. Então você percebe que a musicalidade tem um potencial incrível, assim né. De você já ir trabalhando muita coisa dentro da capoeira assim, de uma maneira muito mais suave do que um dia dizer a aula vai ser isso, sabe?! Assim, é só você sacar algumas coisas da música que você já vai trabalhando essas coisas. Então você diz, um dia vou trabalhar com o preconceito na capoeira, você pode pegar a música “Me pega esse nego, joga no chão, esse nego é valente esse nego é o cão!” Aí cê vai dizer, que situação é essa? Que tão pedindo pra pegar o nego e jogar no chão, é só no jogo da capoeira? Então a própria música, ela vai trazendo muita coisa que dá pra você ir trabalhando de uma maneira bem mais, acho que dinâmica, né. Acho que não é nem suave, por que são temas bem polêmicos, mas de uma maneira bem mais dinâmica, do que você dizer hoje eu vou fazer toda uma programação. Acho que é bem interessante isso também. Você através da música ir trabalhando varias coisas, que já estão na capoeira, mas que precisa antenar quem você tá ensinando, assim. E é até uma boa pra você se rever também, né. Seus conceitos, né. Acho que é isso.

TC: Como a capoeira entra na sua relação com a música?

MZ: Eu acho que tem alguns aspectos, por exemplo assim, tem algumas músicas das canções brasileiras que dá perceber umas similaridades com toques da capoeira, né. Algumas músicas, assim, umas músicas do Gil, algumas músicas do Alceu Valença, alguns forrós, que você percebe que elas tão bem próximas, ali, que se você pegar um berimbau, você consegue reproduzir elas no berimbau, né. Mesmo não sendo fielmente, igual a música é tocada lá, mas é uma similaridade tão grande e isso traz as pessoas pra essa vivência musical da música do universo da MPB pro universo da capoeira, né. Se você pegar um berimbau, “*shti-tim-don-don, shti-tim-don-don*, a todo mundo eu dou psiu, psiu psiu psiu” Você vai embora entendeu. E aí a música que as pessoas conhecem, então dá pra você fazer essa brincadeira, né. Então isso me levou muito a essa aproximação da capoeira com esse universo da música em si mesmo. Então dá pra você perceber que tem algumas coisas semelhantes ali que dá pra você remeter para o

universo da capoeira e fazer uma dinâmica, ou brincadeira e é legal quando tem mais de uma pessoa tocando, por que aquilo cria uma força, uma energia, né. Por exemplo, essa Oficina que eu estava dando no SESC. Uma das dinâmicas que eu comecei, assim as pessoas andando e pá, e tal. Aí depois eu peguei lá o toque do berimbau e fiquei tocando e depois fui entrando com a música do Gil: “Andar com fé eu vou que a fé não costuma falha! *shti-don-tim*. Andar com fé eu vou que a fé não costuma falha! *shti-don-tim*.” E ficou só nisso, só nesse refrão. Depois as pessoas pegaram o refrão e elas foram andando! Cê não precisa fazer muita coisa, entendeu?! As pessoas foram andando e balançando o corpo, e dançando, que pra cortar eu tive que uma hora dar um *iê*. De tão forte que tava, por que as pessoas incorporaram, porque elas já tem isso dentro delas, entendeu?! O que falta é dar um estímulo, né. Então essa aproximação ajuda bastante a capoeira também a dialogar, nesse universo da música popular brasileira, essa aproximação que já tem sonora, que tá aí. Não sei se eles pensaram em um berimbau quando estavam fazendo. Mas é uma coisa que você percebe, que o cara tá ali. Tá na Bahia, né. Cresce naquele meio né. Cresce no meio da capoeira, mesmo não jogando capoeira, mas o cara vê, o cara escuta as pessoas tocando, um cara igual ao Gil ou Caetano, né. Sempre estiveram nesse meio, então, e já fizeram coisas com berimbau também, então não é um universo muito distante dos cara, né. Então dá pra você também trazer isso, se eles levaram pra lá ,você pode trazer pra capoeira também e dá pra fazer umas coisas bem legais, bem bonitas assim.

TC: Qual a importância/força/lugar da música na sua vida? E da capoeira?

MZ: Essa daí é... Aí acho que é mais do que a importância, assim né. Porque a música, de uma forma geral, cê não consegue viver sem ela, né. No estágio que eu já to, também não consigo viver nem sem a música, nem sem a capoeira, entendeu? Então acho que já é uma coisa mais do que importante, já é a minha própria vida, entendeu? Já é mais que isso é importante e se sumir, sabe?! Apesar do peso que tem a palavra importância, mas é, acho que já é a própria vida assim. Eu não consigo viver por exemplo, se eu tô aqui em casa nos meus momentos mais eu sozinho eu vou lá e ponho uma música que eu gosto, entendeu? E aí as vezes pega um negócio, pá, fica escutando, é, então a música sempre tá muito presente, assim, né. Tanto quanto a capoeira, na minha vida, né. E aí é diversos estilos musicais também, né. Eu sou bem eclético, eu gosto, mas a música tem um negócio pra mim que é muito interessante, apesar do ecletismo, que é sempre uma música que assim, que eu vou gostar de escutar varias vezes ela por que ela me fala alguma

coisa. Ou é porque me traz uma lembrança, ou é porque dá um arrepio no corpo, ou porque traz a memória de uma pessoa, ou de um momento, então aí eu fico escutando essa música vários tempo, depois deixo um tempo, depois volto a escutar de novo e tem outras, mas não tem assim de eu só gosto desse estilo, entendeu? Então são várias, eu sou bem eclético. Porque pra mim a música ela tem essa importância da mensagem, né. É igual a assistir um jogo de capoeiras, cê não vê algo que me atrai e o que me atrai na capoeira não é ver pernada pra lá e pra cá, mas ver um jogo mais perigoso do que violento, né. Um jogo em que o perigo tá iminente ali, mas os cara ao mesmo tempo que tão mostrando o perigo, estão eliminando o perigo. Então a capoeira ela tem essa magia, né. Em alguns jogos, ao mesmo tempo que quem está assistindo tá vendo o perigo ali a todo momento, mas ao mesmo tempo os dois estão meio que afastando esse perigo. Então eu acho esse tipo de jogo interessante, jogo mais, uma corporeidade, parece que o corpo tá pensando, né. E a ginga ao mesmo tempo, um negócio bem, como diz na capoeira, bem mandingado, bem mandingueiro, né. E aí acho que a música é um pouco assim, ela tem que trazer essa mensagem, alguma coisa que cê tem que descobrir quando cê escuta ela, né? Não é um negócio que está dado, é uma coisa que aquela música traz alguma coisa pra você, quando você escuta, então acho que a força das duas tá aí pra mim. A força, a importância, nessa coisa da música, musicalidade, né. Eu sou muito preso à sonoridade, assim, gosto desse negócio do som. Acho que o Brasil é um país sonoro, mais sonoro que musical, tem muito som no Brasil, né. Onde você vai tem várias sonoridades, assim, né. Acho que é um país muito sonoro, muito rico de som, né. Cê vai lá no morro (do querosene) tem lá o som da capoeira, tem o som do bumba-meu-boi, tem o som do tambor de crioula, cê vai no tendal da lapa e tem o som do maracatu, som do cavalo marinho. Tá tudo junto aí ó, tudo né. O som da cidade, né. O som do coco, o samba de roda, né? Então, várias sonoridades aí conversando, a gente não sabe nem o que vai dar isso, né? A gente nunca sabe, né? Mas tem várias sonoridades aí. Tem as músicas já estipuladas como música mesmo, os rock, os reggae, os samba, né? E tem essas sonoridades ainda que a coisa mais considerada rítmica do que música em si, como as pessoas entendem música, mas são músicas também, mas elas estão mais livres, elas não tão ainda. Isso é bem legal, acho que essa é a importância, assim do som, o som é uma coisa muito interessante de se fazer, né? De se reunir três pessoas assim e faz um som, né? sem preocupação de: A, é isso! Né? Acho que a sonoridade é uma coisa muito interessante diferente dizer assim vamos sentar aqui e fazer uma música, que aí já tem aquela coisa: que música vamos fazer? Ah! vamos fazer um samba, ou vamos fazer um negócio. A sonoridade não, ela é livre né? Um faz (bate três vezes na

mesa) outro faz (simula alguém batucando em alguma coisa) e vai dando certo, vai se achando né? Muito legal, acho que é bom.

TC: Quais são as atividades que você faz pra ensinar a música?

MZ: A gente vai apreendendo as atividades, né? Porque as atividades surgem das coisas que chegam pra você e lhe causam uma curiosidade. Então, às vezes *cê* tem que criar alguma coisa assim, uma dinâmica e as vezes é o próprio grupo que você tá trabalhando que você vai trabalhando ali e você vai achando. Tem que estar atento, né. A essas coisas, elementos que vão compondo pra você ir fazer uma dinâmica, mas acho que tem uma dinâmica assim que já tá pronta que é a questão da roda, né? Então a capoeira ela já lhe dá isso, essa coisa da roda, então às vezes você pode criar dinâmicas, assim de variar os instrumentos, por outros instrumentos, pode criar uma dinâmica de cada um fazer uma voz, ou de um puxar e depois outro puxar e você vai percebendo também as vozes das pessoas. Por que isso é legal porque aí você percebe a entonação, das pessoas?! Outro dia eu tava num lance assim, que tava ensinando lá as meninas e aí eu percebi que elas pararam de cantar, aí eu falei “Poxa, então, mas o que está acontecendo?” elas falaram “Não, é que sua entonação é muito...” eu digo “pois é, uma entonação masculina, né.” Que é um grupo assim, só de meninas que eu to dando aula e aí eu falei, “Então, nós chegamos onde eu queria chegar: alguém tem que cantar e não eu!” (risos) Aí você cria um lance e uma falou: “Não, eu vou cantar, tudo bem! Você ensina?” Eu digo: “Ensino! Então vamos lá!” Aí chegamos no segundo problema, né?. As próprias dinâmicas das aulas vão trazendo as questões, né? “Eu não consigo tocar e cantar ao mesmo tempo.” Eu digo: “Então aí que nós vamos trabalhar!” Então as coisas vão meio que surgindo nos grupos. De como você vai trabalhar isso com ela, né. Porque ela tá na verdade tocando no berimbau o toque de Santa Maria e eu quero ensinar a música: “Apanha a laranja no chão tico-tico”. Que é a música que vai junto com o toque, que vai ser a apresentação delas no final do ano. Aí a gente já tá trabalhando por que é um grupo bem complicadinho assim de trabalhar e tal, várias questões, mas elas tão indo, elas abraçaram a ideia. Então isso já é um passo muito importante. E aí, houve essas questões, vamos ver essa semana com é que fica. Então a dinâmica muita das vezes ela vai surgindo do próprio trabalho, né? Porque o que importa é aquele trabalho se desenvolver, né? Então o aluno e o professor tem que achar uma maneira de fazer. Eu já tenho uma maneira, mas aquele grupo às vezes traz outras, né? Então você tem que atender ao grupo também, né? A necessidade do grupo

pra que seu trabalho se mostre mais na frente, né? Então acho que a grande dinâmica eu acho que é o professor se atentar para isso, né? Que necessidade esse grupo está me trazendo? Acho que essa é a grande dinâmica porque cada grupo é diferente um do outro apesar de as vezes estarem na mesma série: “Esse grupo pede mais”, pensando na questão da capoeira: “Esse grupo é mais musical.” Tudo bem, eu vou aproveitar isso, mas eu tenho que ensinar a corporeidade para eles. E aí?! Como é que a gente balanceia isso, porque senão eu vou deixar eles na zona de conforto, também. Então o que eu ensinei? Nada! Eu peguei todo um lance que os caras tinham e apliquei na capoeira, né? Então como que vai fazer esse ponto de equilíbrio aí? Porque é bom que ele desenvolva um lance que ele tá deixando para traz, né? Como é que faz pra despertar isso aí também. Que cai um pouco naquela coisa de entender que: “Eu toco” Beleza, legal, tenho mais aptidão para o toque e para a musicalidade, mas eu preciso de né? Essa musicalidade vai de encontro ao que? No caso da capoeira de encontro ao corpo, então tá faltando algumas coisa, né. Então o seu corpo precisa estar lá também né? Mas aí é uma negociação com o aluno para ele entender isso né? Ele já tem uma resistência né? Então, é um pouco isso. A dinâmica é mais no entendimento com o grupo que você, acho que isso que vai trazer a dinâmica. Você já tem algumas coisas prontas né? Que ninguém vai dar aula sem ter nada pronto, mas você ir percebendo essas coisas, como trabalhar isso. Aí você cria dinâmica, acho que é um pouco isso assim. Depois de um tempo que você tá com o grupo, o grupo lhe dá essa, o diálogo entre vocês dois vai dar essa resposta, pra onde você vai. O que você tem que ir negociando com eles, o que você tem que dizer assim “precisa ir aqui, porque não adianta a gente só estar aqui, a gente precisa ir ali também, e aí?! Vamos todo mundo junto? Que eu não posso ir sozinho! Vamos nós aí! E se cês toparem!” e devagarzinho eles vão topando por que eles sabem que precisam ir para ali também, mas tem aquele pé no freio porque ninguém quer sair da zona de conforto, essa é a real. Se você for me ensinar aí você vai ter que me dizer assim: “Não Zelão, cê precisa sair disso. Porque cê já tá nisso há quanto tempo?” Mas eu vou lá porque: “aqui eu tou bem, e tal” Acho que é um pouco isso, assim, essa percepção entre o professor e um grupo de alunos ou entre o professor e um aluno. Ir chamando. Um negócio que as pessoas chamam de regulação, né. Então você tem que ir dando essa regulação pedagógica, né? E isso na área física é muito mais fácil do que no..., não acho que seja mais fácil, mas mais dinâmico do que em uma sala de aula. Porque como o próprio instrumento de trabalho é o corpo, então você naquele momento pode chamar o aluno ou o grupo com que você tá trabalhando e dizer: “Olha gente a gente precisa ir pra cá, né. Aqui tá bom, mas a gente precisa ir pra cá.” Em uma sala de aula isso já é mais complicado

porque você está trabalhando uma coisa que você não vai ter muito pertencimento, que é o cognitivo da pessoa, né. Você não tem isso muito claro. Você precisa das respostas dos trabalhos, das respostas que ele dá na sala, ou da prova, que também não garante muito. Quem sabe naquele mês o cara resolveu estudar mais português que matemática, aí ele tira nota ruim em matemática. Não sei, to fazendo uma comparação assim, né. Aí na área da educação física você consegue e acho que isso também na música, você consegue isso, no momento, por que é o som. Ele é físico, então se fulano tá dando uma desafinada, você tem como chamar ele ali na hora. Não precisa esperar que ele treine em casa, que ele vai treinar, porque senão não desenvolve, mas tem coisa que na hora ali que você tá ouvindo fica evidente. Então tem áreas assim que pra ir dando isso que eles chamam de auto-regulação, tem áreas que o aluno dá pra dar um salto muito maior assim sabe?! Do que esse modelo que foi criado dentro da sala, porque é um modelo criado também, né? Então acho que capoeira, os esportes, a música, a própria arte plástica, né? Porque são coisas que o cara vai fazendo, ali na hora, então. Está presente ali o não acerto da proposta, não é o errado, mas o não acerto da proposta. Acho que a gente é um pouco beneficiado, a gente pensar dessa forma. Acho interessante isso aí! Beleza Bastinho?

→ **Entrevista Denna**

- Dia 13 de junho de 2016, casa do entrevistador, Butantã, São Paulo.

Tomás Costa: Me conta um pouco da suas lembranças musicais de infância. Sua trajetória musical.

Denna Sousa: Meu pai foi carnavalesco né. Meu tio cantava na noite e minha tia é cantora frustrada, né. Sempre canto no banheiro, mas a ideia era cantar fora, em barzinho, então. E a gente, eu falo a gente - minha família, meus primos tal, a gente sempre mexeu com música por que o carnaval sempre foi muito presente, né. Então, meu pai por ser carnavalesco da Nenê, ele trouxe isso em casa de uma forma muito tradicional, assim... Muito, aí vamo aí, sabe?! Sabe aquela música da Alcione “Não deixe o samba morrer”? Meu pai trouxe desse jeito o carnaval, no caso assim. Então todo mundo desfilava e quem não desfilava tentava absorver o samba por um outro lugar, né. E aí pra mim fica, ficou muito presente as rodas assim, de samba, né. Nos nossos quintais, que tinham reuniões, assim, em família, na casa das famílias, né. Onde a gente fazia essas rodas de samba e cantava desde samba de raiz a partido alto, meu pai é muito

partideiro, ele gosta muito de partido alto, meu tio também, o irmão dele. Eles cantavam muito, e uns partido alto bem roots mesmo (*sic*). E aí, junto com esses sambas a gente ia cantando os pagodes que pra a gente faziam sentido né. Que eram da nossa geração, né. Então, por exemplo ninguém da minha família aprendeu a tocar em escola de música, todo mundo aprendeu a tocar instrumento de corda que foi um instrumento que chegou primeiro. Pelas revistinhas Ginga Brasil, *cê* já ouviu falar?! Então, os meninos se apropriavam daquelas estruturas, daquelas cifras, sei lá... e cantavam todos aqueles pagodes que faziam sentido e misturavam os pagodes com o partido alto e com o samba de raiz. Que meu pai e meu tio gostavam muito. E meu pai nunca soube tocar né. Por isso que ele foi carnavalesco, né. Então ele pegava uma frigideira e uma colher e ficava fazendo aquela brincadeira. E aí a música veio daí, desse encontro familiar, assim, em roda né. A gente sempre se reuniu em roda, né. A música sempre esteve presente nesses momentos da nossa vida, né. Nessas reuniões principalmente. E era o momento que a gente se integrava, que a gente se reconhecia, que a gente se via, que a gente conversava e discutia, né. E que a gente aprendia também. Eu me lembro que tinha vários partidos que os meninos não tinham a menor ideia que eles cantavam, né. E aí depois que eles cantavam os meninos iam pesquisar nas próprias revistas, assim, né. Ou com eles mesmos: “ai, como é que é? Canta aí de novo!” Então a música chegou assim. E a gente cantava, né. Eu e as meninas, né. Na minha casa sempre morou muita gente, né. Eu não me lembro em nenhum momento da minha vida que minha casa não tivesse reunião de muitos pretos né. De comunidade preta né. De família. E aí a gente cantava, mas também a gente cantava a partir das coisas que a gente ia absorvendo né. Por que daí o rádio também era muito presente em casa. Aí a gente ouvia muito *Transcontinental* e a *Transcontinental* tem vários momentos, né. Tem samba, mas também tem pop, né. E minha mãe era uma pessoa que ouvia *Transcontinental* e *Antena 1*, é uma rádio também que toca umas músicas de época né? Dos anos 60, 80, também marcaram a época dela porque minha mãe é de baile, né. Os baile soul da vida. E ela sabia cantar todas as músicas de baile, ela tinha uma voz muito bonita inclusive. E aí é, eu me lembro que eu ouvia junto da minha mãe essas músicas e eu ficava tentando reproduzir, né. Mesmo as músicas assim nacionais. E foi assim que a música foi chegando, até o momento de a gente poder cantar nas rodas de samba, tinha isso também. Eram rodas majoritariamente masculinas, né. Mulheres não cantavam. Eram os homens mesmo, né. A gente ficava muito ali na cena do coro, né. Mas coro qualquer um faz, né. (risos) E aí depois de um tempo que a gente absorveu mais, é, outras coisas, né. Enfim, outras músicas, a gente começou a cantar, é cantar mesmo nas rodas, junto com os

nossos familiares. Compor outras rodas, né. Minha prima hoje é uma puta cantora, assim de samba. Ela canta em vários lugares e eu fui passando aí por essa. Depois eu fui absorvendo música em outros contextos da vida, né?. Porque daí eu fui pro ensino médio aí entrei em contato com o hip-hop, que era que *tava* distante porque eu passei, sei lá, até o meus quatorze anos eu ouvia muito samba porque minha família trazia isso né. E aí quando eu fui pro ensino médio, fiz uns dezesseis, dezessete anos eu estudava com a galera de Tiradentes, da Cidade Tiradentes, eles ouviam muito hip-hop, o hip-hop era muito intrínseco, assim praquelas pessoas. E aí era *105*, não era mais *Transcontinental* era *105FM*, que era a rádio oficial do hip-hop, do rap, né. Aí eu fui entrando em contato com Racionais, Império, como era o outro grupo que tinha? Dr. Mc's, Happin Hood, Thaíde, né. Tudo isso foi começando a fazer sentido pra mim e eu comecei a cantar rap, né. Aí futuramente eu migrei pra um grupo de hip-hop, entrei num grupo e depois que eu saí desse grupo eu comecei a pensar eu sozinha fazendo música, né. E aí é louco porque eu fiquei numas tentativas assim, né. Fazendo, tentando cantar Soul e ao mesmo tempo misturando com hip-hop tentando fazer um sons mais psicodélicos, mas nada encaixava, assim, nada fazia sentido, né. Ficou tudo muito solto. E aí teve um período da minha vida que eu me distanciei da música porque eu precisava fazer outras coisas e criei mesmo uma relação de amor e ódio, né. Porque é louco quando *cê* entende que *cê* pode cantar e aí *cê* começa a se inserir nos espaços que você pode cantar e aí você começa a visualizar a música também num aspecto comercial, né. E aí isso é muito frustrante quando você percebe que não é só cantar né. Tem muitas coisas envolvidas por trás da música né. E aí é onde a capoeira entra né. Por eu já tava na universidade e eu já tava me distanciando da música, entrando ou me distanciando, acho que eu tava mais me distanciando e aí o Zelão, nosso mestre, é... Me convida, pra conhecer o grupo.

TC: Quando que foi?

DS: Foi bem no final, assim, do meu curso de psicologia, assim, eu já tava no penúltimo ano assim de psicologia.

TC: O grupo estava no parque? Ou tava na ocupação?

DS: Tava no parque. A gente tava no parque né. E aí eu encontrei com ele, ele já tinha findado a faculdade e aí eu encontrei com ele na rua. Eu encontrei com ele na PUC, porque ele ainda

frequentava, acho que ele tava fazendo uma disciplina, talvez. E aí eu fui conhecer a capoeira, né. E aí eu não me lembro, eu não s... O primeiro instrumento que ele me deu pra tocar foi o reco e aí eu me lembro que pra mim não me fez o menor sentido. Que barulho esquisito, como é que toca isso?! Aí depois de um tempo ele foi me dando outros instrumento, mas ainda dentro da bateria, assim. Eu não tinha nunca pego num berimbau assim, mas o que me chamou muito a atenção é a música, né. As ladainhas? É assim que chama? Como é que chama na capoeira?

TC: Tem ladainha, corrido, louvação...

DS: Sim! Mas a ladainha me chamava muito a atenção, e o corrido, que é o que a gente mais cantava junto né. Aquelas músicas me chamaram a atenção, eu fiquei doida, até hoje assim. Eu me lembro de uma música que o Zelão cantava que eu não sei reproduzir eu não sei qual que era. Ficou uma lembrança muito vaga, eu não tenho a menor ideia de qual seja, mas ele cantava no parque assim e, nossa, aquilo me deixou maluca, assim, uma música que eu falei: mano, como é que canta essa música? Como é que toca? Da onde que vem esse canto? Porque é que o Zelão canta assim? Porque que eu nunca ouvi? Mas a partir dali a capoeira, a capoeira e a música mesmo que eu queria fazer começou a fazer sentido, sabe? Foi a partir dos cantos capoeirísticos, vou chamar assim isso. Foi a partir disso. O berimbau, nossa, o som do berimbau é muito lindo né. Não é daqui desse mundo esse som né. Não, não é. É um som transcendental. Um som de outra coisa, assim. Que é muito lindo, que chama outras coisas, a gente sabe que é um som ancestral, né?. Acho que o berimbau tem muito a ver com isso né. O berimbau conta uma história sozinho ele mesmo, né. É, e é um som de lamento assim, mas ao mesmo tempo que é um som de lamento é também um som dançante, é um muita coisa, berimbau é tudo. Nossa, e a quantidade de coisa que você consegue fazer a partir do berimbau é surreal. E o Zelão foi me mostrando isso a partir das variações do berimbau, né. Que aí você podia fazer Jazz, você podia fazer Soul, você podia fazer qualquer coisa que você quisesse, né. O berimbau podia dar essa regência em tudo. Você não precisava mais de nada, bastava ter o berimbau sei lá e um canto que, nossa, *cê* já consegue fazer mil coisas, né.

→ **Entrevista Miguel**

• **Dia 13 de Setembro de 2017, Escola Mutungo de Capoeira Angola, Lapa, São Paulo.**

Tomás Costa: Você pode se apresentar e contar um pouco da sua relação com a música e a capoeira Miguel?

Miguel Estevão: Meu nome é Miguel Estevão, eu comecei a capoeira... Eu moro em São Paulo, né?! Nasci em Pernambuco, eu moro em São Paulo desde os quatro anos, eu já tô com vinte e sete anos. Vim novo pra cá, já vim pra cidade de São Paulo, mas Pernambuco existe de alguma forma bem forte em mim, por mais que eu raramente vá pra lá. E comecei a capoeira dos dezesseis para os dezessete anos, já faz dez anos portanto. Já tinha feito capoeira de moleque, né?! Aquelas capoeira de escola, mas depois de ter feito de verdade num considero que essa primeira experiência tenha sido, mas já era, já me chamava, né. A capoeira. E eu comecei a treinar capoeira no colégio, com a Mestre Dofona, na época eu tinha bastante problemas no colégio, né. Minha vida tinha muito violência atravessada e a capoeira foi um divisor de águas assim, antes e depois né. Foi uma terra fértil pra que eu pudesse amadurecer, né. Então é isso, antes da capoeira eu não tocava, não tocava nenhum instrumento nem de brincadeira, cantava sei lá... tipo pra brincar, sei lá assim: cantar Michael Jackson, cantar música assim pra... mas ainda assim eu tenho memória de muito novo eu dançar James Brown, de eu ter alguma relação com o corpo, de gostar muito de kung-fu, de filme.

TC: Eu lembro que quando eu entrei no Equipe tinha a história que você era um cara do corpo, fazia parkour.

ME: Eu saltava cara, é verdade, eu saltava... Até é engraçado porque quando eu conheci o Zelão ele comentou. Eu saltava e falava, *coloca esses atabaques que eu vou pular por cima* e ele: você não vai conseguir e eu pulava, ah, deita cinco pessoas, aí eu pulava. Eu saltava muito por cima das coisas. Aí quando o Zelão me conheceu ele falou assim: Cê é bom de impulso né? Daquele jeito do Zelão, cê é bom de impulso, mas não como elogio, não como elogio, tá ligado? Ele só ganhando assim, a pessoa. A Dô (mestra Dofona) que me apresentou o Zelão, mas logo quando, logo depois de um ano só com a Dô e o instrutor dela e depois o Zelão começou a virar assistente dela. Notavelmente o Zelão era um mestre, quando eu conheci a Dô, a Dô. E um assistente. E aí quando entrou o Zelão era a mestra Dô e o mestre Zelão, só que ele não tinha o título de mestre, mas era claramente um mestre, né. Talvez até por isso. A Dô me ensinou a cantar na capoeira, eu não sabia cantar, aí eu ajudava ela, pá, tocava um pandeirinho. Aí quando o Zelão chegou eu

nem tocava um berimbau, aí ele falou “ué, mas ele não toca um berimbau?”

TC: Isso no Equipe?

ME: É, no Equipe. Aí ele falou: tem que aprender a tocar berimbau, vem cá Miguel, arma o berimbau! Aí ele me ensinou a armar o berimbau. Na época parece impossível, né. É doido isso, né. Eu gosto de ver hoje em dia as pessoas que tão começando, a relação que elas tem nesse momento assim, porque eu já mal tenho como pensar como é começar a tocar berimbau. Quando eu pego o berimbau eu já fico... tipo só se eu pegar com a mão esquerda, saca. Trocar a mão pra lembrar: *Nossa! É difícil de equilibrar e tal.* Mas eu lembro que era impossível armar, que era: *putz, não consigo equilibrar.* Chegava todos os dias no treino, no colégio mesmo, já me via na capoeira, já comecei a estudar capoeira, já comecei a viver a capoeira assim dessa fonte da Dô e do Zelão né. Eu gostava muito do jeito que o Zelão cantava, que era diferente da Dô né?! Mas é interessante ter começado com uma referência feminina de canto, assim me joga pra memória mais infantil, da minha mãe me colocando pra dormir, ela cantava. Minha mãe fazia tipo coro de igreja aí ela cantava com uma voz assim La la la, e... Canção de ninar né?! É louco isso, não sei se hoje em dia as mães cantam canção de ninar. Uma coisa a se perguntar, mas era uma coisa de relação. E aí eu não cantava, era conhecido, ah, o Miguel não sabe cantar. Aí a Dô, pá, tirou isso de mim, sem ensinar, não: é assim, é assado, os princípios são esses. Ela tirou.

TC: Cê lembra um pouco disso? Como foi?

ME: Não, não sabia cantar e a capoeira tem muito um disfarce pra quem tá aprendendo né?! Que a pessoa consegue, na verdade a pessoa se disfarça no meio do coro. Então cê consegue dar uns gritão mesmo: O lê lê! E tal, a cê começa a descobrir sua voz, aprender. Alcança potência, aí os mestre regulam né. Nem tão grave, nem tão agudo, mas nem com essas palavras, é mais só uma olhadinha e cê já sabe que tá passando de algum limite pra aquele mestre, né. E aí foi isso, meu princípio na capoeira foi esse, hoje eu sou discípulo do Zelão faz dez anos já, perdi o contato com a Dô, infelizmente, mas até perder o contato convivi com ela por uns oito anos, fazendo samba de roda, cantando, dei um berimbau pra ela. Primeiro berimbau que eu fiz eu dei pra ela. Muito louco porque eu não sabia que precisava casar a cabaça com a verga, aí eu já pinteí tá ligado? Antes de armar primeira vez o berimbau eu já pinteí, aí quando eu armei era uma viola

perfeita. Muito louco! Agora nunca mais tá ligado? Agora tem sempre que testar, mas aquele por não saber que era impossível foi lá e fez, bem louco. Eu sinto falta de fazer oficina de berimbau, no começo a gente fazia quase todo o ano umas duas, acho que caxixi também. E é isso a capoeira já é assim. E música pra mim é capoeira, todo o fundamento musical que eu tenho é da capoeira então o que vai além da capoeira é pelo princípios da capoeira, de ritmo, de marcação, de tocar junto, cantar junto, então, de corresponder no olhar de ouvir o outro e de música cíclica, eu só toco música cíclica. Eu não sei uma música de cor assim, o instrumental e eu só toco música instrumental de improviso. Então tem uma coisa de capoeira, faz um pouco de repente, eu vejo outras coisas assim, mas não música mesmo eu não consigo seguir tradição. Por que é meio fora assim, é meio.

TC: Não consegue seguir tradição?

ME: Não consigo cara, tem a capoeira que eu sigo a tradição e outras tradições que eu acho lindas, maravilhosas eu não consigo fazer do jeito que se faz. Talvez pela ausência de um mestre, mas no não saber fazer a gente acaba fazendo, né. Do jeito que é possível, do jeito que é possível ser feito, então eu vejo muito do repente na minha música, eu vejo o canto, eu vejo as várias outras tradições sem que eu tenha repertório real da coisa. E hoje em dia eu gosto até mais do meu jeito de fazer do que seguir um cânone e tal. Isso é chato pra tocar com os outros, tipo, se você toca um Adoniran Barbosa no violão cê vai: “não posso ficar...” Aí vem o coro e tal. Eu sei cantar o Adoniran também, mas eu não gosto como as pessoas cantam, porque elas copiam o CD. Elas não fazem... Isso é uma coisa que eu aprendi com a capoeira. Tem muito mestre que canta de um jeito lindo, mas se você for cantar igual ao mestre se não tá cantando como ele tá cantando, porque ele tá cantando no sotaque dele, na verdade dele. Aí você vai lá e você canta com a verdade de outra pessoa, é uma mentira, a verdade de outra pessoa. Então eu vejo os mestres antigos, acho muito louco uns mestres antigos, como cantam, mas eu num... Eu nem tento reproduzir, eu tento filtrar, porque os mestres não cantam igual. Se tivesse um jeito certo eles cantariam igual, né?! O certo é você cantar do seu jeito, sem tá errado. Não é inventar “vo cantar capoeira igual a ópera”, se tem que cantar capoeira igual capoeira, mas não igual o mestre Zelão canta ou igual ao mestre Cavaco. O mestre Cavaco onde aprendeu? Ninguém canta igual a ninguém. E hoje em dia cê vê os... hoje em dia não né?! Acho que desde que existe reprodução fotográfica cê tem a tendência de imitar uma pessoa. Tipo vem da sua natureza: se você quer

descobrir algo que tá em você ou se você quer só estar certo né?! Eu nunca liguei de estar certo. Então eu acho que eu tô lapidando assim, algumas coisas... e nunca tá bom, mas é sempre satisfatório. Porque não é uma música pra você ficar ouvindo né?! Não é pra você ter retorno, gravar e ouvir. Mas quando eu to cantando eu acho muito bom cantar.

TC: Quer comentar um pouco sobre o que é a música na sua vida? Me lembrei daquele dia que você disse que não ia marcar hora pra ensaiar, que pra você não fazia sentido.

ME: É, tem isso. Tem essa coisa de não. Você as vezes deixa passar alguma informações porque é mais ou menos assim, o mundo do conhecimento, né. Ele é infinito, tipo, todo dia ele só cresce, tem novos conhecimentos, novas coisas e novas. E o conhecimento não é uma coisa que eu julgue necessária, algum conhecimento sim, você precisa ganhar seu ganha pão, você precisa saber onde encontrar água, você precisa saber onde passa o seu ônibus, mas é um mínimo. Hoje eu tenho a filosofia do mínimo nas coisas, é o conhecimento mínimo para você poder fazer as coisa que te importam com as pessoas que te importam sobretudo. Então a música, artes plásticas, a dança, é uma coisa que eu deixo passar: eu não estudo ponto de fuga no desenho, eu não vou estudar, eu sei o nome das coisas, mas eu faço questão de não absorver. Porque um dia não teve isso e a gente sempre teve música. Humanidade logo música, isso pra mim é claro, talvez até antes né?! Talvez seja esse o ovo da galinha: da música veio a humanidade, não o contrário, mas isso fica pra outro dia de reflexão e aí eu nunca quis estudar, saca o que é harmonia, sei afinação, sei... A música mais linda não tem essas coisas, ela não tem, saca? A mãe cantando pra ninar, minha vó que tem uns cantos de lavadeira que ela sabe desde muito nova, música popular, não tem. E as músicas mais lindas gravadas elas de alguma forma pescam isso aí. Eu gosto de música clássica, mas eu gosto de ouvir, eu não quero aprender a fazer. Então a harmonia, escala é tudo pautas, pautas são linhas e linhas são grades, então deixa a gente colorir fora das linhas. Por que eu não preciso, se eu vivesse disso talvez né?! Nos meus ofícios eu tenho conhecimento e eu não tô buscando conhecimento na vida, eu tô buscando afeto e tranquilidade, uma coisa mais num universo terreno. Quando *cê* vê o melhor músico de algum estilo o cara parece uma pessoa infeliz, tá ligado?! Uma vez eu vi o melhor pianista, cara que treinava oito horas por dia, dava pra ver que ele era muito insatisfeito, fiquei com muita dó dele. Eu tenho muito mais prazer em tocar do que esse maluco, pra ele tá preso no extremo de que se ele faltar um dia ele não vai ser tão bom quanto o Bach, imagina você viver em comparação ao mestre?

Então se você ponderar, quão mais parecido com Bach, ele toca melhor que todo mundo. Agora se você perguntar quem se diverte mais tocando, todo mundo toca melhor do que ele. Muda a regra do jogo que fica melhor de jogar, sabe? Eu sou adepto a isso, porque sentar no cânone. Embora eu ache bonito tipo chorinho. Queria aprender pandeiro, sabe? Pandeiro eu sei tocar, com conhecimento, saber dos andamentos, saber tocar pagode, samba e chorinho. Mas também só isso, um instrumento pra você não ficar de esnobe. *Cê* tem que se misturar com a massa, senão *cê* fica muito: nem sei o que é afinação, vou cantar do meu jeito. E não é isso, é cantar junto. E acho que a música popular já trabalha um pouco isso, é uma afinação intuitiva, é uma marcação intuitiva, a música antes de ser música ela é outra coisa, né?! Tipo no reggae *cê* vê que os caras não tão pensando “musicalmente”, no princípio do reggae, *cê* vê que tem uma coisa do espiritual maior que isso. Num coro de igreja o espiritual é maior do que isso, a afinação é uma consequência dessa espiritualidade, mas o contrário: se você não afinar você não tá em contato com deus. Não me parece ser essa a voga do movimento. Então é um pouco isso. E agora eu gosto muito de música, eu toco todos os dias, todos os dias eu toco. Tenho quatro instrumentos, eu já acho muito, principais assim. Fora os da capoeira, tenho todos os instrumentos da capoeira em casa., mas eu toco todo dia, ou meu berimbau. Que é de criança. Tipo... O berimbau é uma pessoa saca?! Então berimbau de criança *cê* tá totalmente em contato com a infância assim, com uma voz infantil. É um diálogo, não é um monólogo, então é bem louco assim. Violão que eu gosto muito de tocar violão. Agora *tô* com um instrumento que chama mugongo, que é de origem gabonesa, é um arco de boca e em tudo parece familiar ao berimbau, né?! Foi um instrumento que eu sabia que eu precisava tocar aquele instrumento, era alguma coisa dentro de mim que eu falei vou arrumar esse instrumento, aí consegui e toco todos os dias. Tenho também o charango, que é tipo um bandolim assim, de origem espanhola. Dei uma estudadinha nos conhecimentos do charango. Tem origem espanhola, mas os caras reproduziram roots, com casco de tatu. O meu não é de casco de tatu, coitadinho, não precisa né?! Mas é muito louco, cada instrumento pede uma música. Eu toco todos os dias a mesma música em cada instrumento. E eu não toco a música do violão no charango porque seria estúpido, outros assuntos, saca? São todos afetivos, nenhum é profissional, mas eles não querem conversar aquilo, mas sempre cíclico, sempre marcação e sempre canto de improviso, como música de capoeira adaptada pra aquela conversa.

TC: Você pode me dizer sobre o lugar da capoeira e da música na sua vida hoje em dia.

ME: Ah, é fundamental. A capoeira quando você começou, não, quando eu comecei ela *tava* limitada ao que chamam de capoeira, mas a capoeira não é a roda de capoeira, os instrumentos de capoeira, o canto de capoeira, os movimentos de capoeira, a capoeira é um utensílio né?! Ela é essa terra fértil pra que você possa vencer a violência por exemplo, pra que você possa lidar com a maldade sem ser mal. Isso é muito louco na capoeira. Então *cê* busca o equilíbrio, se você corre muito a capoeira vai te ensinar a andar devagar, se você anda muito devagar a capoeira te ensina a correr e a pular. E quando a vida te dá uma rasteira num tem salto possível. Ah. o luto, como você supera o luto? A capoeira te ensina que as vezes você cai, cai bonito e até você se achar é isso. E aí que começa a ter uma simbiose do que é vida e o que é capoeira. Porque a vida também te ensina alguma coisa sobre capoeira. Você se vê irritado e você diz: eu sou uma pessoa espontânea ou sou uma pessoa introvertida, então como isso acontece na capoeira. Porque a capoeira é uma água né?! No qual a gente pode se ver, mas não é um espelho, porque ela reflete numa roda, ela reflete um coletivo, ideias de outras pessoas. Então eu não diria que a capoeira ela é um princípio de extremo, tipo: “a capoeira é humildade, a capoeira é paz, a capoeira é...” Não, a capoeira é a completude, é o que te falta. E como sempre vai te faltar algo a capoeira sempre vai fazer sentido né?! Então eu já vejo os movimentos como metáforas de coisa muito maiores do que aquilo que parece ser um mero movimento né?! Encostar a mão no chão, girar, isso tem um sentido muito mais, como chama no ocidente, filosófico. Mas é mais que filosófico, porque é isso, não se prende né?! Não tem essa pauta. Então *cê* tem o direito de discordar na capoeira, isso é maravilhoso, ou de se contradizer também. Porque hoje sim, amanhã não e tchau, o problema é seu. Se não entendeu, se não gostou, o problema é seu, não tem nada a ver com isso, se vira na capoeira sabe assim. E deu amigos né. Meus laços afetivos são na capoeira, as pessoas da capoeira são muito importantes para mim, do Mutungo e as que cercam também, nas minhas vivências da capoeira. As que eu gosto, porque tem muita gente tonta no mundo e na capoeira por consequência, mas menos do que no mundo, sabe assim? Outros universos tem mais gente tonta, na capoeira tem gente tonta e tem pessoas maravilhosas. E gente maravilhosa assim não tem em qualquer lugar. E mestre, a relação de mestre é... É uma coisa muito singular, né. Pro nosso universo... Pro nosso universo é muito singular. Quando eu vou estudar Platão e esses bagulhos eu fico vendo e falando... mano, isso aqui já tem na capoeira, ciências sociais é um atraso pra quem faz capoeira, pelo menos com o Zelão. A não ser que você esteja buscando conhecimento, aí eu recomendo: faculdade. Sabedoria você não acha muito na faculdade, ou eu não soube procurar, tem isso também, né. *Cê* pode dar muito tiro na água, em volta da coisa e

não achar, tem que ter também um pé atrás de o problema do mundo não é o mundo, o problema é você, sabe? E esse pensamento a capoeira me dá. Cê diz: O chão tá escorregadio. Não, cê tá vacilando. Ou você não tava vacilando e te deram uma rasteira mesmo, né, Não tem como você saber, mas você sabe que é um ou o outro, ou um outro que não nem um, nem o outro: Um a mais, é louco. E todo mundo que eu amo eu trago pra capoeira, tento trazer pra cá, pro Mutungo, né?! Falo: cê tem que ir, cê tem que ir, cê tem que ir. Muita gente que eu amo aqui, que eu trouxe. Isso pra mim é muito bom, por que aí depois eu posso sair da vida da pessoa, num aconteceu ainda, mas você apresentar a capoeira pra pessoa, né. Tipo, não tem... É bom pra pessoa, é bom pra você e depois cê vê a pessoa com o Zelão, com outro mestre, a pessoa tocando uma música que ela gosta, aí cê fala nossa num... Eu já não faço mais parte disso sabe? É como se fosse uma planta mesmo, uma coisa que uma hora não necessita de tanta água pra regar, ela já se sustenta sozinha, ela já tem uma autonomia. É muito louco, e aqui no Mutungo tem muita gente que eu amo, assim. Isso é foda. Que eu frequento, que eu frequento não tem tantas pessoas que eu amo assim, então pra mim. Eu nem digo que o Mutungo é minha família porque seria pejorativo sabe? Minha família precisa melhorar. Me preocupa quando as pessoas falam: “Ah, aqui é minha segunda família”. Eu falo: Putz, espero que seja bom.

TC: Fala um pouco da festa desse ano.

ME: Mano, eu tenho uma memória muito boa, saca? Então eu não vou falar das coisas que eu lembro, mas vou falar das coisas memoráveis. Que é a diferença assim: o que eu gostaria daqui a trinta anos tá me vendo te falado da coisa, porque senão eu vou ter que falar: Fulano ia pegar gelo e não pegou! E não pego de fato, mas não nos ateremos a isso. Eu acho que é um momento sempre de muita expectativa né?! A gente fazer um preparo e é um preparo que não tem como tá preparado, a gente só arruma. Emocionalmente você vai e pensa: uou, pá, tem roda, deixa eu dar uma treinadas a mais e tal. Eu nem joguei no dia do negócio, eu só toquei berimbau na abertura e nos primeiros jogos. Aí deixei o berimbau e fiquei na cozinha desde então. Dando uma curtida, dando uns beijos e uns abraços numas amigas e nuns amigos, descendo pra ver a galera, subia e voltava pra cozinha e cortar couve e tal. De tudo isso pra mim é o que eu mais gosto, de tá assim sem aquilo que é esperado, sem o: ah, joguei. Senti falta de ter jogado, enfim, mas não me faltou sabe? Como se você estivesse fazendo uma lista e te faltasse um ingrediente, mas não era o principal, por isso é bom a gente ficar alerta. Tinha muita gente querida, muita gente de coração,

num tipo de relação que, numa postura generosa né?! De estado de espírito e tal?! Era reflexo com o nosso estado de espírito que *tava* sendo generoso. No jeito como a gente recebe gente, né?! Comida boa, feijoada da Mara, eu até parei de comer carne. Eu comi só aquele dia por causa da feijoada. Porque não dá pra você parar de comer tipo... Refeições de afeto, sabe?! Cê vai viajar prum país e tem uma comida mó boa. O cara fez de coração, cê olha e diz: carneiro eu não como. Cê tá loco? Tá me tirando. E nesse caso eu comi, melhor feijoada do mundo. E a participação foi essa, festa bonita e tal. Jogos e piriri, cheio de mestres, cheio de... Um monte de gente que eu não, conheço, né?! Essa não é a parte que ficou assim. Eu sei que tem vários momentos de festa que eu olho e parece um filme sabe? Parece que eu não tô lá, eu tô mais, assim... Cê tá meio telespectador da sua própria vida que cê fala assim, tipo... Não sou eu que tô aqui, somos nós, porque um coletivo existe de fato nesse momento.

TC: Legal! Agora se você quiser falar mais alguma coisa sobre sua trajetória, música, capoeira, o Mutungo. Fica a vontade!

ME: Ah... o Mutungo, cara, ele tá fora do nosso controle né?! Isso é muito bom, ele é fora, né?! O Mutungo a gente vive, num tem exatamente como falar ou pegar na mão né?! Ele não são as mesmas pessoas, né?! Os mesmos homens e as mesmas mulheres que participam, as mesmas pessoas que frequentam, ele é vivo, né?! Ele é um coletivo vivo, ou coletivo logo vivo, mas é isso. Eu tô vivendo, desde que ele existe, de que o fundamos. Ele existe e eu me relaciono com ele na presença e na ausência. Eu me relaciono com ele. É bom, é bom, é maior que eu, isso é bom. Não pode ser meu, ou é assim ou é assado, talvez o Mutungo tenha mais capacidade de falar de mim do que eu dele de alguma forma. Legal essa água que reflete a gente.

→ **Entrevista Esplanada (Santana Araújo)**

• **Dia 13 de Setembro de 2017, Escola Mutungo de Capoeira Angola, Lapa, São Paulo.**

Tomás Costa: Fala um pouco da sua história com a capoeira e com a música.

Esplanada: Eu sou paulinho gogó? Eu sou Paulinho Gogó? Quem não tem dinheiro conta história. Rapaz... Não tenho história pra isso não, é muito complicado, sério. É sério.

TC: Como assim?

E: Responder essa pergunta sua é muito complicado pra mim.

TC: Porque Esplanada?

E: Porque é, velho. Eu fiquei muito tempo afastado né?! E tem muita história a respeito disso, então não tem como eu tá falando.

TC: Não, mas como cê chega na capoeira antes? Antes de você se afastar dela?

E: E a música também, de onde veio a música e a capoeira na sua vida?

E: Rapaz, a música eu acho que... Que música que cê quer saber? Porque eu acho que a música que eu mais curto e curtia antigamente era só a capoeira mesmo, cara! Era mais, era fita cassete mesmo, num tinha esses negócio de DVD essas coisas, era a capoeira. Pessoal me chamava de louco que era com um... Como é que era nome do aparelhinho lá?

TC: K7?

E: Que k7 quê?! Cê botava a fita: um diskman. Que diskman?! Um walkman pô! Era walkman, era só com o walkman no ouvido com capoeira pra cima e pra baixo. Era louco da cabeça: esse cara é doido. Até de pai de santo o pessoal me chamava, pelo jeito e estilo que eu andava, só música de capoeira feito um doido na rua andando e pra cima e pra baixo com walkman veio no ouvido. De vez em quando um reagguinho né?! Que faz parte do sangue, né?! Se não tiver o reggae no sangue do brasileiro num tem nada também. Reggae é reggae, não tem pra onde correr. Sei lá, eu acho que 99% do brasileiro se escutar uma batida de reggae já fica logo arrepiado, parece que tá no sangue. Uma coisa sem explicação, velho. Num tem explicação pra isso. Num sei como explicar, como definir porque arrepiava pô, cê escuta a batida do reggae, cê fica arrepiado. Já quer cair pra dentro, num tem jeito, outras música cê curte e tal, de boa. Agora o reggae você vê aquela batidinha parece que o coração pula e o resto só mais capoeira. Oxi, mas também 90% é mais capoeira também.

Miguel Estevão¹⁹ - E na capoeira, cê lembra a primeira música que você escutou?

E: Cara...

ME: Uma música que tocava muito antigamente...

E: Eu curtia música muito mesmo, na época do primeiro grupo.

E: *O ia ia! Acende o candieiro ia ia!* Parecia uma loucura, eu morava com uns camarada, chegava em casa e eles falavam: “essa porra é doido!” Um maluco, cara. Parecia que terminava e cê já voltava a fita pra ouvir só ela de novo: *O ia ia, acende o candieiro ia iaaa... acende o candieiro ia ia.* Eu num lembro muito, assim, mas sei que fala: “hoje é dia de festa no quilombo”. Essas coisa, pô, era estranho.

ME: Quem cantava essa?

E: Rapaz, agora cê me pegou

ME: Era o mestre Miguel?

E: Não, não

TC: Mas era na época do Cativoiro²⁰?

E: Era sim, na época do Cativoiro. Quem gravou pra mim foi até Zelão.

TC: E como cê chego na capoeira?

E: Rapaz, eu cheguei na capoeira assim: eu trampava e um camarada, colega meu falou “ó, eu comecei a fazer capoeira ali em baixo” Ah rapaz! Não quero fazer isso não.

¹⁹ Miguel Estevão, também integrante do Muntugo estava presente no momento da entrevista e fez algumas perguntas.

²⁰ Grupo Cativoiro Capoeira.

TC: Trampava onde?

E: Na rua onde eu trampava conheci um camarada e ele disse que começou a fazer capoeira. Aí quando foi um dia ele me chamou pra ir lá: “vamo lá!”. Vou fazer isso não?! Cê é doido, é?! Cheguei lá, escutei a batida, na hora fiz a matrícula e comecei a treinar, fiquei ali depois.

TC: Mas aí era no Cativeiro?

E: Era do Cativeiro, mas toda vida filho do mestre Cavaco né?! Porque o mestre Miguel era igual o mestre Jaime, mais Bahia que São Paulo, né?! Aqui era quem comandava: as fera.

ME: Cordão na cintura?

E: Cordão na cintura, que mandava, né?! Mestre Cavaco, Biné, Cenoura, só essas coisinhas só, porque mestre Miguel não ficava aqui.

TC: Seu irmão entrou na capoeira nessa época também?

E: Não, quando eu cheguei em São Paulo meu irmão já era capoeira né?!

TC: Então cê teve um contato na capoeira por ele também um pouco?

E: Na realidade, quando eu tive contato com ele eu já tava treinando. Por que eu cheguei em São Paulo e comecei a trabalhar, ele morava longe, tudo distante um do outro, ele foi o marinheiro de primeira viagem. Cê pega uma folga em São Paulo cê faz o que? Uai! Circular a redondeza primeiro pra poder fazer o caminho de casa. Aí depois, é que na real, quando eu tive muito contato com, que eu comecei, eu tava trombando com ele, eu já treinava capoeira. Aí eu ia visitar a academia onde ele treinava em Perus. Mas eu já treinava já, só que ele já era, quando eu cheguei em São Paulo ele já era capoeira. O contato grande foi depois, que eu comecei a treinar mesmo e eu, e foi quando a gente começou a se encontrar mais, trocar mais ideia. Tinha evento ele me convidava, eu sempre tava indo participar, mas antes eu já , quase que não se via na verdade. Aí deu uma pausa a gente ficou um tempo sem se ver de novo.

TC: Na pausa?

E: Na minha pausa. Foi um tempão sem se ver. Ele começou a me ligar pra mim dar uma força nos eventos dele, e foi lá onde encontrei o Zelão de volta. Aí, começaram a conversar e conversando eu voltei, a gente voltou a se comunicar novamente. Porque antes então eu tava parado. Cada um pro seu lado sabe?! Porque cada um sabe como é que é São Paulo. Tem gente que trabalha de segunda à sexta, tem gente que trabalha de domingo à domingo, então cê vê um dia de folga pra quê?! Pô, vô descansar que tem a semana todinha que vem pra mim trabalhar. Aí cê tem um dia de folga, procê se pica daqui pra Guarulhos, aí o cara diz: pô! Vô pica pra Guarulhos, quando eu voltar já vai ser hora de trabalhar. Aí o cara prefere ficar em casa. Aí agora depois que eu voltei tem a programação aí ele já me, eu falo pra ele já marcar antecipado, lançar antecipado pra mim. Que é pra mim já fazer minha coordenação que é pra no dia eu estar lá junto com ele, porque se ele deixar pra marcar um mês antes já não dá pra mim me programar. Por causa do sistema de folga, então... Eu já peço essa folga dois, três meses antes, que é pra tá sempre somando com ele por que se isso não acontecer não tem nem como ir. Porque aí, estamos aí.

TC: Cê lembra de alguma outra vivência de música? Tocando em algum outro lugar além da capoeira?

E: Rapaz, eu gostava de fazer batucada, mas quando eu tava na Bahia. Eu era meio maluquero, aí a gente entrava, esquema tocador de tambor, essas coisas.

TC: Em Esplanada?

E: É, naquela bixiga. A gente sempre inventava alguma coisa, tinha uma bandinha velha de forró do pessoal, cê tava sempre no meio fazendo uma batucada. Num tinha como, a única graça do momento era aquilo velho, então cê tinha que fazer algo, porque senão cê ficava praticamente isolado. E o forró, tinha bandinha velha que tinha de forró lá, tinha todo domingo, puxava um rala bucho e cada um ia trocando um pouquinho, batucando um pouquinho. Mas também foi só lá, que depois vim embora pra São Paulo num peguei mais instrumento nenhum. Comprei uma

bateria e comecei a treinar, o professor me deu um calote e eu vendi a bateria. Rapaz, eu pagava mensal, marcava as aulas do cara e eu só encontrava o cara uma vez por mês, benza deus, vou deixar essa bixiga pra lá. Acabei vendendo pra uma igreja, aí o crente ainda meu deu o calote (risos). Vendi pra uma igreja duns irmão conhecido e o cara me deu um calote “ó, não trouxe o dinheiro todo não, depois trago o resto.” Até hoje!

ME: Deus lhe pague! (Risos)

E: É... Paga, eu sei que paga, ele não tá me devendo nada mesmo. Quem me dera o infinito, eu creio, não é ele. Mas até hoje não acredito nisso, juro por Deus. Todo pa, de igreja e tal, livro embaixo do braço, paletão né?! Mas o, eu digo, eu vendo. Num vou mais treinar isso mesmo porque o professor só tá me enrolando aí eu digo. Aí um dia o cara vem buscar “ó, trouxe o dinheiro todo hoje não, tá bom, confiando né?! Sempre tava encontrando com o cara, aí depois o cara sumiu. (risos) Eu digo, tá bom, tem problema não, entrego na mão de deus, ele sabe o que faz, vou fazer o que?! Reclamar na casa do cara?! Num gira essas coisas.

TC: E que que você acha que você leva pra sua vida da capoeira pra sua vida?

E: Cara, eu vou falar pra você. Capoeira pra minha vida hoje, depois do retorno, hoje é tudo. Porque apesar da minha pausa eu, na minha pausa eu aprendi uma coisa. Andava por aí e via outra coisa: porra, não foi isso que eu aprendi. Eu vou recomeçar uma coisa que praticamente eu já sei, vou recomeçar da estaca zero?! Foi isso que eu aprendi. Então não me chamava a atenção, mas depois desse retorno, juro por deus, só paro quando deus quiser, né?! Porque enquanto ele não quiser eu tô por aí puxando uma perna, mancando com o braço, que nem diz e jogando capoeira né?! Pra mim hoje é tudo, eu me sinto que se eu tivesse continuado eu estaria bem melhor de saúde, principalmente. Porque hoje eu me sinto outra pessoa, a vista do que eu era no tempo em que eu fiquei parado né?! O tempo que eu fiquei parado eu andava igual a um velho, todo corcundo. Era só o bucho. Hoje não! Hoje o cara já tem fôlego e a saúde é outra coisa. Antes de eu voltar a treinar chegava em casa oito horas da noite e já tava dormindo... Amanhã cedo tem que acordar pra trabalhar. Hoje não, acordo cedo e vou trabalhar, do trampo venho treinar, ainda chego em casa sossegado, parece que eu nem fiz nada durante o dia todo. Antigamente não, chegava em casa e dava sete horas já tava doido pra dormir e só pensava em dormir, só dava sono. Uma vida completamente diferente, então pra mim hoje a capoeira ela pra

mim é tudo. Que nem eu tava conversando com o, não sei se foi com o mestre Zelão ou se foi com o Miguel, queria ter mais tempo de estar participando de mais eventos. Que é uma coisa que pra quem faz a capoeira ele aprende cara. Cê só não aprende num evento e numa roda de capoeira em outro lugar se você chegar lá não prestar atenção, porque tem gente que chega lá, ele senta lá no meio, no pé da roda... O pé pega na cara dele e ele não tá vendo, por que ele não tá prestando atenção, mas você aprende. As vezes tem um aluno que tem menos tempo de capoeira do que você e ele te ensina um movimento que você nunca viu, que nunca passou na sua cabeça. Se você tá lá prestando atenção, você aprende aquele movimento que cê viu o cara fazendo. As vezes o cara tem um ano de capoeira e você tem dez, vinte, trinta, mas cê chegou lá você tá prestando atenção? Realmente você aprende. Tem muito o que tirar em roda capoeira, mas eu vou falar uma coisa, só vai em roda de capoeira que lhe traga benefício. Se for pra você ir em uma roda de capoeira e invés de você aprender você desaprender o que você sabe é melhor você ficar em casa. Porque tem muita roda aí que é uma negação cê ir, cara. De cê chegar e cê num vê nada que lhe agrade. Então se você vai num lugar e que não lhe agrade cê não aproveita dali nada. Não tem o que você aproveitar. Ah, vou buscar... Vou numa roda de capoeira vou, se você olhar e ver que cê tem futuro e tá prestando atenção naquele que vai lhe dar alguma coisa permaneça, senão dê só uma olhada e pode ir embora que ali cê não vai buscar nada. Tem muita roda aí velho, dá nem graça do cara sair de casa, agora tem rodas que é, tem umas rodinhas que, não vou citar nomes que... (risos) A gente não pode dar ibope pra ninguém não que ninguém é besta. Mas quem quiser ver capoeira boa venha no Mutungo. Aí aprende! Mas tem muitas rodas de capoeira boa aí. Ainda tem.

→ Entrevista Furaha

• **Dia 14 de Setembro de 2017, Escola Mutungo de Capoeira Angola, Lapa, São Paulo.**

Tomás Costa: Furaha, fala um pouco da música e da capoeira pra você.

Furaha: Meu nome é Furaha, estou aqui no grupo Mutungo, com mestre Zelão, e aí minhas lembranças musicais, as primeiras lembranças musicais, na verdade é um mix de lembranças, pela data que eu puxo na memória eu devia ter por volta de uns 6, 7 anos. É minha primeira grande memória, a mais anterior, que eu morava numa casa de aluguel na Freguesia do Ó, aqui em SP e a gente morava na casa de baixo, eu, minha mãe, minha vó, minha tia Maria, tia Cida,

Paula, e era uma casa de dois cômodos, até hoje não sei como a gente morava lá, era uma sala que era um quarto e uma cozinha e um banheiro, e moça de cima, a dona, ela tinha um terreiro bem na rua, então eu ficava transitando muito, na casa, na casa de cima, e aí nos dias de festa do terreiro, que eu meio que já sabia porque eu convivia bastante com ela, que é a Lei e as filhas dela, eu saía pra rua e ia pra casa e de lá eu lembro dos atabaques, então essa é a minha primeira memória da minha mão tocando algum instrumento, assim, a minha mão, eu pequeno, e aí aquilo tinha um gosto de uma magia proibida, que minha família não gostava muito, minha vó era católica apostólica romana, ela dizia. E minha mãe também, mesmo gostando de samba, sempre tem essa lado, criado na mentalidade brasileira, como algo ruim, algo que faz um trabalho negativo, esse desconhecido que sempre vem com essa roupa. E aí pra mim, tinha esse gosto do desconhecido, de tá num lugar onde eu não sabia muito bem o que era, mas de ver aqueles tambor e eu tocando, tocando, tocando. Essa é minha primeira memória de instrumento. E aí eu tenho uma outra memória que é do meu tio, meu tio Serginho, que é também por volta dessa idade, de ou 4 5 anos, 6, 7 por aí, que é tocando num balde, fazendo samba na rua, aí pegava um balde, tocava, e aí eu ia lá no quintal, pegava meu baldezinho e ficava tocando junto com eles e tal, que aí depois de mais velho a gente vai vendo a reflexão, meu tio como percorria muito ali pelo bairro da Freguesia, do Piqueri que é zona oeste de São Paulo, então ele sempre estava muito ligado nos grupos de samba. Então, ele tocava, tocava e cantava e tudo mais, então de vez em quando tinha esse samba em casa. E minha família, mais por parte da minha mãe, eu lembro muito dos anos 90 assim, então tinha muito pagode, muito samba, época de carnaval minha mãe mal parava em casa. Então, minha memória musical dessa minha primeira idade, desses 4 ou 5 anos até meus 10 anos, é dessa memória do samba, do pagode, do terreiro e do tambor. Mas isso, eu lembro muito do gosto do proibido, do inesperado, do lúdico, nada muito formal, tava sempre ali no território da brincadeira mesmo. Aí depois que eu fiquei mais velho, com 10 anos que eu mudei pro Jaraguá, aí eu conheci uma família, que tinha o Leandro, o Bocão, e era bem na época do Espaço Rap, foi o primeiro lançamento do Espaço Rap, aí foi meu primeiro movimento de entrar na questão do Hip Hop, do Rap né. E que isso tava respondendo muito as questões de quem eu sou né, jovem negro, da periferia, então entrou esse aspecto musical que gostava muito e tinha esse lance, eu me lembro da primeira vez que ouvi "o Homem na estrada" (Racionais MC's), uma música longuíssima, que é uma música de 7, 8 minutos que narra uma história, uma trajetória que por trás tá dizendo um monte de coisa. E eu ficava ouvindo aquilo, ouvindo, a ponto de despertar essa capacidade de memória, de você ter afinidade, de cantar a música do

começo ao fim. E aí, depois de mais velho, teve esse lance do hip hop e do rap, aí depois de mais velho, uma grande experiência musical que eu tive, foi num bairro do lado do Jaraguá, no Taipas, que foi num bloco de escola de samba, que é o "Só vou se você for", e aí é um bloco de uma escola, e aí tinha aquela batucada, eu tinha amigos, o Silas, o Bolinha, que tocavam ali, e eu peguei e entrei no bloco e comecei a tocar caxinha, foi meu primeiro instrumento, de pegar e tocar, já não nesse aspecto mais lúdico né. Então, até na minha primeira infância era tocar mas mais na brincadeira, na segunda não experimentei nenhum instrumento, gostava muito da batida e da música, da rima, mas enquanto instrumento nada, só enquanto ouvinte e tal. E nessa dimensão de me entender enquanto um ser histórico, um pouco dessa ancestralidade que respondesse as questões da opressão do racismo e tudo mais. E aí nesse momento da caixa, foi o primeiro instrumento que eu peguei.

TC: Quantos anos você tinha?

F: Nesse da caixa eu tinha já 17. 17 pra 19 anos, então foi o primeiro instrumento que eu peguei e estudei, a ponto de estudar ritmo, estudar breque, dentro de um bloco de uma escola de samba, dentro de uma escola de samba. Aí feito isso, eu passei pra (faculdade de) São Carlos, morei no interior, e lá tinha um moço, como eu morei numa república assim, geralmente a galera tem tudo uma mesma idade, de 19 até 25 anos, e lá tinha um moço que já tava nos 40, o Alexandre, e ele era capoeirista, com o tempo a gente ia vendo, ele era capoeirista, a gente conversava, e foi a primeira vez que eu vi alguém tocando berimbau. Mas até hoje, eu fecho o olho, vejo ele tocando berimbau e eu não conheci ninguém que tocava igual. E aquilo me despertava porque ele batia dum jeito, tirava um som, aí eu pegava o berimbau na mão e colocava, batia e batia e tava muito longe, ele pegava de um jeito tão tranquilo e ia tirando um som, brincava com a reverberação: tirava um pouco, tirava um pouco mais, então eu ouvia muito sons ali com o berimbau. Isso me deixava meio mágico. Aí ele me deu meu primeiro berimbau, falou: "ó, pra você", aí eu lembro que eu ficava andando com esse berimbau pela faculdade inteira, era no meio do mato, eu falava: "nossa, que som é aquele?" Essa música, até hoje não achei. Mas é isso, tem esse som que o ouvido ouve, mas o som da magia, que é esse o som que a gente não descreve, só sente na hora. Mas isso, é o som dele, o som que ele tira, ninguém vai tirar. E aí, outros instrumentos também.

TC: E a capoeira?

F: A capoeira, a primeira vez, eu lembro nessa idade do terreiro, eu lembro que esse meu tio Serginho que era batuqueiro me levou numa capoeira. Mas a minha memória, quando eu fecho o olho, acho que como eu era criança, e criança parece que vê mais do que nosso olhar de hoje né, então nessa minha lembrança eu lembro das pessoas fazendo uns golpes de cinema assim, sabe? Meio que quase voando, dando uns golpe, um som, então aquilo foi arrepiante, foi tão arrepiante que depois daquilo, foi a única experiência com a capoeira naquela idade de 4, 5 anos e depois daquilo eu sempre andava na rua: um passo e uma estrelinha, um passo e uma estrelinha. Eu lembro, a ponto da minha mãe ficar doida e me chacoalhar e falar: "menino, você precisa parar com isso". Mas eu dava um passo e uma estrelinha, acho que eu fiquei nessa onda de criança por meses assim, na estrelinha. E aí é louco, porque hoje mais velho, até numa conversa com o Zelão a gente tava falando né, quanto que essa capoeira que a gente tem da roda, ela já está presente fora da roda, nas brincadeiras, nos gestos, no modo de pensar. Então eu já fazia capoeira quando eu jogava bola, quando eu via um barranco que eu queria dar mortal, ficava meio que brincando "de mão" e acho que tudo isso, quando você entra na roda, já traz essa memória, essa experiência, esse saber. E aí fica mais fácil você desenvolver a capoeira. Mas assim, essa capoeira mais dessa formato que eu conheço, eu lembro que foi um amigo que é irmão, que a gente convive juntos desde os 14 até hoje, ele comprou um atabaque no Poeira, que é um fazedor de instrumento e um capoeirista referência em SP, Luis Poeira da zona sul e aí ele tinha um atabaque, comprou e a gente tocava, porque aí desde que eu contei da escola de samba, a gente teve experiência minimamente no terreiro, aí eu fiquei um tempo tocando no cotembam e camandim, aí outros instrumentos, outras experimentações. Mas isso foi a partir dessa escola de samba né. E aí a gente comprou um atabaque, a gente tocava música de terreiro, até de capoeira e tal, brincando. E aí esse Poeira falou: "pô Beto, vai ter o meu aniversário, vem pra cá" eu e ele foi, achando que ia ser um aniversário x né, comum, só que chegando lá, como o Poeira tem essa referência dos tambores muitos mestres acabam colando com ele, então chegando lá, tinha muitos mestres, muitas mestras, uma galera bem conhecida de SP. No dia, eu vi rostos muito fortes, assim, uns brilhos né, que você fala: essa pessoa tem um "quê" diferente. Aí hoje eu sei quem tava lá né, Mestre Ananias tava, Mestre Dinho do Nascimento, Mestre Pernalonga é... O Cunhadinho, essas são as pessoas que eu lembro né. O Pingo, que eu lembro que quando eu vi o Pingo jogar capoeira, ele tava com uma parada na perna, nossa, é isso, foi uma mistura de sensações. E aí tinha a Cida, do Irmãos Guerreiros, que ela chegou e perguntou: "vocês são

capoeira?" e a gente falou: não, a gente não joga mas veio aqui olhar. Mas aquilo mexeu com a gente de uma tal maneira, que a gente olhou, isso era no sábado ou no domingo, a gente olhou e viu um senhorzinho que era o Mestre Ananias, a gente nem sabia que era ele, e falou: Pô, amanhã eu quero tá lá na academia dele. Aí na segunda feira a gente foi lá na academia dele e tava fechada, aí a gente foi na terça, era dia de roda, só que eu já estava nesse processo de São Carlos, então eu tava aqui de férias, e aí eu treinei um pouquinho aqui e voltei pra lá, procurei capoeira, treinei no grupo Cativaios de lá, também com um outro mestre, o mestre Mizael, que tem um trabalho bem forte, da capoeira do mestre Bimba, de treinar os fundamentos, treinar as sequencias de Bimba, os balanços e tudo mais. Só que como eu tava, eu fiquei nesse ar mágico meio sem achar um lugar, aí quando eu voltei pra SP em 2012, isso tudo foi em 2009 ou 2010, quando eu voltei em 2012 que eu morei um tempinho na zona sul, que eu treinei um pouquinho com os Irmãos Guerreiros, mas ainda assim, a capoeira tava mas não... eu estava apaixonado mas não criei uma relação com a capoeira. Eu ia e treinava e senti. Aí em 2013, mais ou menos, eu conheci o Mutungo, mas essa relação devagar com o Zelão, aí hoje estamos aqui, em 2017. Como eu morei na zona sul um tempo, eu treinei ali no Irmãos Guerreiros né, morava ali no Jaraguá. Agora tô morando ali na Pompéia. Então quando eu tava na zona sul era muito fácil ir ali pro Irmãos Guerreiros, aí quando eu saí, eu queria arrumar um lugar próximo, mas a capoeira angola ao mesmo tempo que ela é numerosa, tem alguns lugares, lugares geográficos, que ela não tem, então dependendo de onde você mora, você tem que fazer grandes percursos. Igual, quem mora naquela região ali de Jaraguá, Pirituba, Francisco Morato, que é a região extrema da zona oeste, noroeste, acho que a capoeira mais próxima que tem é na Lapa, região da zona norte que é da Nzinga, mas na zona leste já tem mestre Moreno, na zona sul tem Mestre Marrom. Mas aí eu tava lá e procurando alguma capoeira, que fosse próximo de casa e que eu pudesse treinar. Aí conversando com o Whellder, que é uma pessoa também referência aqui em SP, muitas das pessoas que estão no Mutungo vieram por ele, aí conversando com ele, ele é da Terça Afro, tem um movimento bem forte também na capoeira e do movimento de resistência da produção de ciência africana, dos vários modos do pensar e do fazer. E aí ele falou: "pô, tem o Zelão e tal, só que tá na ocupação, tá meio assim, meio assado", aí eu sei que quando eu vi, tava lá com o Zelão, e aí foi indo, foi indo, foi indo e hoje estamos aqui.

TC: Massa, e qual o lugar que você acha que tem a capoeira e a música na sua vida hoje? Onde você sente ela na sua vida, além daqui do espaço? Como ela te influencia?

F: Pô, é uma boa pergunta, hein, Bastinhos! Porque agora mais velho, eu tô com 29 anos e desde essa trajetória, mesmo que as coisas aconteceram bem cortadas, uma das reflexões que eu vejo é: se a gente, principalmente eu nesse meu percurso, descendente de africano, se a gente quer ter acesso à voz dos nossos mais velhos, ou seja, o que está por dentro da mente deles né, e aí o que está por dentro da mente também é o que cria o que está por fora, vem muito por essa linha da musica, mas não é essa música dessa indústria de produção, é dessa musica que te leva pra outro campo de consciência. Então, se a gente quer ter acesso a esse provérbios, a línguas antigas, se a gente quer ter uma existência mais prolongada, além de mim nesses 30 anos, mas eu enquanto uma história que atravessou um oceano, que tinha uma ancestralidade, tinha um modo de viver, a gente tem inúmeros exemplos. Aí hoje, eu tive muito contato com a música do oeste africano, que é a música mandinga e que lá tem um grupo familiar, que chama dos Griôs mas que na língua deles, na língua mandembe eles chamam de Djelis e Djeli significa sangue, então já dá pra você ver o que que os Djelis são... É o que faz correr o que tem de mais vital dentro de uma comunidade, assim como nosso sangue... Transporta o que é de mais vital, o oxigênio, transporta os nutrientes, então o sangue é a grande avenida pra onde tudo leva e pra onde tudo traz. E lá nessa sociedade tem os Djelis, tem um rapaz desses djelis que são os griôs, que trazem as memórias mais antigas e narram as histórias e fatos do povo, que ele é o número 70. Então assim, ele consegue dizer que o pai dele é o número 69, o avô dele era o 68, ele chega no 70, ele consegue. E isso é, ele toca a Corá, ele pega a Corá e vai tocando, narrando essa história. Então pra mim a música hoje, é pensar numa memória que a opressão do racismo e da supremacia branca tentou de todas as formas tirar, tirou a nossa língua, entre aspas né, tirou nossa forma de pensar e de se vestir, mas esse rio, esse sangue ainda flui, então tem desde os djelis pra tentar entender essa sabedoria africana, essa mentalidade, a forma de organizar a sociedade africana, socialmente, economicamente... as relações. Aí no Brasil a gente vai ter jongo, maracatu, tambor de crioula, vai ter a capoeira... Aí vai pra Cuba e vai ter a Santeria, candomblé... Aí vai pros EUA tem o jazz e tal. Então acho que de alguma maneira, hoje, a música é o que me conecta a essa grande fio histórico. É o que me faz, para além desse ser nesse tempo e espaço, é de perceber o percurso até da humanidade. É pensar a humanidade, 70 gerações atrás, no mínimo, pensar os primeiros instrumentos africanos, que tem desde o antigo Egito, há 5, 10 mil anos atrás. Pensar a forma que se toca hoje, sabe? um balafon, uma corá, você vê que vários dos instrumentos hoje vem dessa família da tradição africana: tambores de cordas, de pele,

vibrações e tal. Então hoje pra mim tá nesse lugar e já se tornou um lugar afetivo também, que é o lugar que eu me sinto bem, o lugar que eu lembro quem eu sou, pra onde eu vou, da onde eu vim... O que construímos! Eu enquanto negro, herdeiro de africano mas também enquanto humanidade. Então esses lugares pra mim tem um outro sabor. Tem um documentário, do "Allan da Rosa", que tem um rapaz que fala que o RAP é o livro sonoro da periferia, então as canções dentro da tradição é um grande livro... é um grande livro! Se você parar para estudar os cantos do Candomblé, por exemplo, pô, ali tem saberes profundos... Saberes que foram tirados para além do tempo. O Tempo talvez nem existia. Então eu vejo a música muito assim, não consigo sentir gosto por alguns tipos de música porque eu sei a grandeza que ela pode ser pra mim, porque eu sei que a potencialidade que é a manipulação dessas energias, que modificam a gente, os caminhos, trazem alegrias... tem coisas que eu já não como. Mas hoje a capoeira tá nesse lugar, a música mandingue, o balafon... ouvir balafon 15 minutos e entrar em outro lugar...

TC: O samba também?

F: O samba menos, sabia Bastinhos? Eu sou pouco sambista. Já ouvi mais, mas hoje eu não tenho essa relação afetiva com o samba, de sentir que o samba flui muito dentro de mim. Que nem a música rastafari, a música nyabbing, a música reggae também, traz essa dimensão dessa continuidade desse legado. Eu acho que hoje para mim, as músicas que eu ouço entre aspas, traz muito isso.

TC: E hoje você percebe como e o quê a capoeira te ensinou e influenciou nessa relação?

F: Eu acho que o que a capoeira aguça muito é que em todo momento na capoeira você (23:38?), então se você tá numa bateria você vai tocar o atabaque, você vai tocar o pandeiro, você vai tocar o birimbau, o reco reco, o agogô... Aí tem o caxixi. Minimamente, se você está na bateria de capoeira você canta, você vai reconhecendo os tons, timbres e sonoridades, isso falando da parte musical. Então, eu acho que a capoeira te dá esse gosto com a música, para além de você ser músico ou ser cantor, mas ela te dá esse gosto de você ser a música. E aí quando você sai da capoeira, entre aspas... acho que meu ouvido para instrumento é muito menos embarrado. Hoje eu pego um violão, por exemplo, e eu toco violão, do meu jeito. Eu ouço o pessoal lá do Mali tocando, aí eu vou, entro... Ou seja é uma barreira, como se você aprendesse uma língua, não

aprender uma língua dentro de uma escola, a letra a ou b, você aprendeu a língua falando. Então hoje com os instrumentos eu vejo fora desse quadrado, desse proibido, de destinado só a alguns. É igual ao canto, eu quero cantar eu canto, eu quero pegar um instrumento, eu vou e experimento e acho que a capoeira dá essa dimensão de você se tornar um pouco isso. E dentro da capoeira tem também uma linha que eu vejo que é de muito mistério, as cantigas falam coisas que cada vez que você vê uma coisa profunda ali que você acessa, e aí você vai ouvir a cantiga depois e pega mais um pouco, aí você vai pegando mais um pouco. Ela (capoeira) dá também a possibilidade de você perceber a profundidade das coisas assim né? Dos pequenos provérbios, das pequenas falas, das gírias, das vozes. **Acho que o que a capoeira fala é que tudo é muito simples, mas tudo é muito complexo.** Tudo é muito orgânico, mas tudo tem uma ciência por trás... E não é só na execução, mas também no seu desenvolvimento enquanto ser humano, sabe? Acho que a capoeira cria essa mente, quando a gente sai da roda, essa mente tá se movimentando. Eu sinto uma diferença do jeito que eu olho pro mundo depois que entrei na capoeira, olho pro mundo, para as relações, para as pessoas, os tratos né, desde como você abre uma porta, como você entra em uma roda, como você se relaciona com as pessoas, o olhar, a ligação

T: Queria te perguntar de outro assunto, como foi o aniversário esse ano?

F: Eu entrei no grupo um pouco depois de ele fazer cinco anos. Nesse aniversário de oito anos uma coisa que eu vi bonita do Mutungo, que é uma grande beleza assim... do nosso mestre. Esse espaço se tornou um núcleo, um centro e ele se conectou pessoas de vários lugares, veio gente do interior de São Paulo, veio gente da baixada, veio gente de outros estados, veio gente de São Paulo. E aí é louco porque um movimento assim, que você traz tanta diferença, sabe? Você consegue trazer num mesmo espaço, que por minimamente que você troque, são tantos sotaques, tantos trejeitos, tantas maneiras de ver o mundo, isso é muito raro nos dias de hoje, né. Então teve isso de o espaço estar cheio, cheio muitas vezes de pessoas que você não convive muito, que são pessoas, como nosso mestre viaja muito, como ele esteve aqui as pessoas também viajaram até aqui, né. Mais tudo isso eu vejo que foi um... Eu acho que a capoeira ela mostra um lugar de que o ser humano pode construir um lugar de encontro assim, lugar de encontro aonde o laço de união, o núcleo de atração é a própria humanidade, sabe. Não é dizer que não tem conflito, a gente tá dentro desse processo histórico do racismo da opressão, da supremacia, da hegemonia,

mas tudo isso ainda tá dentro, mas de alguma maneira ainda traz aquele laço que eu tenho da minha família que morava só num cômodo sabe. É meio comer todo mundo junto, viver todo mundo junto.

→ **Entrevista Karimá**

• **Dia 14 de Setembro de 2017, Escola Mutungo de Capoeira Angola, Lapa, São Paulo.**

Tomás Costa: Na sua história de onde vem a música ou as músicas e de onde vem a capoeira

Mestre Zelão²¹: Gravando! (risos)

Karimá: Pode ir?

TC: Só se apresentar e falar!

Karimá: Bom, sou Karimá e.. e é isso! Mas na verdade meu nome de batismo é Aline Araújo de Carvalho, Araújo da minha mãe e Carvalho da parte do meu pai. E Karimá foi um nome como presente, numa ressignificação enquanto um ser dessa diáspora africana, pra explicar o nome. Hm, a relação da música na minha vida, é isso?! Bom, toda vez que eu tenho que explicar isso eu falo que a música é a minha vida, eu não consigo pensar em mim mesma e não pensar na música, assim, e aí... Pela maneira como eu vim ao mundo, que eu nasci em uma família de músicos e, no caso o meu avô tocava, por parte de mãe. Tô falando do trajeto materno, musical materno. Meu avô já tocava então os filhos do meu avô e da minha avó todos eram músicos, se tornaram músicos, ou tocando ou cantando, mas todos. E aí eu nasci nesse contexto onde a geração não só da minha mãe, mas aí no caso os filhos, né?! Então meus primos acabaram tendo a música como uma questão inclusive profissional. Mas falando de mim especificamente, é... Por isso que eu digo que eu sou a música, a música é o que eu sou, por que desde criança, desde que eu nasci era assim, então sempre minha mãe *tava* cantando, ou *tava* tocando, então eu sempre vi e estive presente com a música. Com quatro anos de idade eu fui pro piano e obviamente por ser uma criança muito pequena eu achava isso muito complexo assim... Foi dos quatro até os seis, aí aos seis anos eu escolhi, por influência do que eu estava vendo, por que eu via minha mãe tocando violão, eu pedi pra tocar o violão e aí o violão entrou na minha vida. Então ficava entre o piano e

²¹ Durante essa entrevista Mestre Zelão e Furaha estavam no salão da Escola Mutungo de capoeira angola.

o violão e sempre tem música, sempre, os encontros familiares em casa sempre foram com, não teve um que não foi com música, é... Então desde que eu nasci, como eu falei desse contexto sempre foi esse. Até brincadeiras em casa que minha mãe proporcionava, né?! De coisas lúdicas, de fazer teatro e nesse teatro a gente cantava, então assim, a relação da música ou no sentido de tocar ou de cantar, ou vivenciar, sempre foi muito presente e de ouvir também é... Disco, né?! Na época, essa questão musical sempre muito presente. Nunca foi uma casa onde não houvesse música, essa é minha história de vida musical, posso dizer que o início foi esse. Aí depois de um tempo, como eu falei de um 6 até uns 12 mais ou menos eu que solicitei essa de tocar o violão e aí fui estudando, fui tocando. Um dos meus primos por ser violonista me dava essas aulas, então eu fazia aula com eles, mas eu ia buscar em outros lugares também. Aí quando eu tava com... Aí com quinze anos, quinze né?! Não, acho que tinha um pouco mais, com uns dezesseis anos, aí eu fui pro violino, descobri o violino na minha vida através de um projeto musical que tinha, que era com orquestras.

TC: Qual projeto?

K: Guri, esse projeto Guri ficava na escola pública Alves Cruz. E aí lá eu encontrei o violino. E aí não fazia só o violino, tinha o violão, então continuei sempre permanecendo nessa ideia do violão e também cantando também. Sempre essa minha trajetória sempre foi cantando também, então também no guri tinha a parte do canto, então trabalhei isso lá também, né?! Aprendi isso lá também desenvolvendo, é... no guri, deixa eu ver o que mais... com dezesseis... e também as coisas que iam aparecendo na minha vida, não que eu tenha dedicado um tempo para aquilo, mas as coisas que iam aparecendo e sempre eu estava em contato. Então por exemplo, eu estando ali no Guri, também era um local onde tinha um maracatu, né?! Que eles tem um trabalho de pesquisa com relação a esse movimento popular e aí também toquei, também dancei, então assim, pra dizer que independente do lugar onde eu estivesse, por mais que eu estava me dedicando a uma coisa, mas apareciam outras e sempre musicais, então a minha vida sempre foi por esse percurso assim. O encontro da capoeira e a musicalidade e como eu consigo juntar isso na minha vida é, justamente pelo princípio que eu contei agora de que sempre foi, que eu nasci numa família onde essa questão musical sempre esteve presente e eu não imaginava a partir do primeiro momento que eu pisei na capoeira né?! Que foi através do Mutungo, pelo Mestre Zelão né?! Eu nunca imaginei que eu ia de fato com a capoeira ter resgates é... Das minhas músicas de

infância e de todo esse percurso que eu falei e isso pra mim foi um grande presente assim, eu não imaginava encontrar isso. Aliás teve varias vezes, acho que o mestre nem sabe disso, mas teve varias vezes que eu fiquei extremamente emocionada durante um treino, ou a gente fazendo um exercício ou tocando, ou o fato de ele colocar o cd e de repente era justamente uma música que me remetia a esse momento da minha infância, aliás a pouco tempo eu fiz até uma lista assim de quais eram essas músicas das minhas memórias infantis musicais e que eu vim reencontrar justamente aqui na capoeira. Então pra mim é muito significativo estar nesse lugar e eu tenho isso pra mim, pode não ser especificamente, mas eu leio isso como estar atenta aos sinais, isso no sentido de: se eu estou num lugar aonde eu consegui ter algo tão íntimo meu e algo tão genuíno, por que ninguém falou “a, vou colocar agora a música que você ama” sabe?! “ que você ouvia quando você era criança e ter encontrado isso nesse espaço pra mim é um sinal, é um lugar que diz assim: eu estou acolhida! Pelo fato de estar aqui e ter essas referências que eram as coisas que me faziam bem naquele momento de início de vida, quando a gente é criança, né?! Então pra mim é uma junção daquilo que eu vivi quando criança e poder ter esse resgate hoje, né?! Hoje em dia na capoeira assim... Então musicalmente falando eu consigo pensar nessa relação de juntar esses dois momentos, assim na minha vida.

TC: Cê pode falar de repente quais músicas? Ou algumas delas?

K: Ai, posso, mas eu fico emocionada só de lembrar. (Nesse momento ela se emociona, e chora levemente) É que como eu falei minha questão musical veio simplesmente da minha mãe, não que meu pai não seja uma pessoa musical também, ele tocava e também cantava... O balde (risos) em casa, mas especificamente era com ela que vinha todo esse lado musical da vida. E aí ela já se foi em 2008, né?! Desse plano terreno. Então como eu falei ter encontrado aqui essas músicas é como se fosse esse lugar de dizer é... Tá tudo bem é aqui mesmo sabe?! Então eram músicas que eu cantava muito nova, como eu falei quatro, cinco e seis anos, e eu jamais imaginaria inclusive que essa música era uma música de capoeira então por exemplo *o alecrim dourado*. Era músicas que eu cantava nessa primeira infância, na minha vida e eu encontrei essa música aqui por exemplo. Aí outro dia também num dos treino tem uma que é aquela: *cho chua cada macaco no seu galho* (cantado), também, ou músicas: *mas pisei na folha seca eu vim fazer chue chua, chuê chuê chuê*. Eu nunca nem imaginaria, isso que era a surpresa, estar aqui e ouvir essas músicas e falar: Caramba! Essa música é da capoeira, né?! Pra mim era música que era

daquele contexto familiar assim, eu num imaginava que a capoeira, que na verdade essas músicas já eram a capoeira assim. Aonde nasce isso eu acho muito interessante de pensar. Que que veio primeiro né?! Eu acho que quando me deparo com essa reflexão eu acho interessante pra mim assim. Ahmm...tem outras também das mais recentes que eu ouvi aqui e que tem esse contexto aquela do: *Mandei fazer uma casa de farinha. Bem maneirinha para o vento não levar. Oi passa sol passa chuva oi passa o vento, só não passa o movimento*, aí pode dizer, *do capoeira a jogar*. Trazendo pra esse contexto, então essa é uma das músicas que era da minhas infância e que eu lembro e que aqui eu vi, ouvi e descobri que ela é daqui também. Marinheiro só, nossa, é a música da família, assim! Então também, é isso, na minha cabeça a minha referência essa música era desse contexto, então saber que essa é uma das músicas ícones da capoeira na verdade né?! Cantar marinheiro só. Então pra quem já era capoeirista era muito fácil de entender que essa música era da capoeira, mas pra mim foi uma surpresa encontrar ela aqui por que isso foi uma coisa que eu ouvi minha vida inteira e em outro contexto assim. Então essa por exemplo é uma delas.

TC: E como que é pra você Karimá, cantar? Na roda assim, no jogo.

K: Nossa, é a coisa mais incrível da minha vida (risos).

TC: Cê cantava antes, assim, além da família? Tem outros contextos que cê lembra?

K: Não, era mais nessa relação familiar mesmo, né?! Pelo fato da maioria sendo de músicos e aí se encontrar no final de semana e todo mundo cantar em casa né?! Justamente, e pensar na ideia de casa é um lugar muito íntimo, então pra mim a relação do canto ela sempre ficou muito nesse lugar muito pessoal, no sentido íntimo da coisa né?! Daquilo que você... É aquilo, na sua casa não entra todo mundo né?! Só entre quem tem uma relação extremamente íntima com você, sendo seus amigos ou enfim, ou familiares de forma geral. Então pra mim o canto tá muito nesse lugar que eu levo com muito respeito e como uma pérola mesmo né?! Uma pérola que é uma coisa muito rica pra mim. A música como um todo, mas o lugar do canto pra mim muito mais. É e aí durante um período assim da minha vida eu também compreendi que tem, que quando as coisas são muito profissionalizadas as sociedades nos impõe algumas regras e aí de um determinado momento eu tive um pouco de aula de distanciamento em relação a música como

um todo e inclusive com o cantar, que é teoricamente uma coisa muito simples, cê pode cantar num chuveiro e o que mais. Mas quando a gente tá pensando, ou está em convívio de pessoas onde a música tá ligada só a essa relação profissional, assim, da coisa, você acaba sendo julgado por isso. Então do tipo: peraí, eu vou ter que achar o tom pra você cantar! Né, aí você vê que, poxa, tá uma coisa tão orgânica, como é que você vai parar e achar o tom? Né?! E você não sabe que tom que é porque você simplesmente quer cantar. Então eu vivi algumas coisas nesse sentido e que isso diversas vezes fez com que eu não cantasse por exemplo. E aí com a capoeira isso vem como um banho de alegria, de felicidade, não significa que não tem regras, não significa que não tenha uma cartilha, vamos dizer assim, para estar na capoeira e tendo essa relação com a música, mas não tá nesse lugar desse julgamento. A você sabe mais ou você sabe menos e então se você sabe menos você não faz. Então o canto pra mim, estando na capoeira, vem nesse lugar de um alívio. De uma coisa que eu sempre carreguei comigo e que aqui consegui ter o lugar pra eu desaguar essa coisa que tava tão dentro, sabe?! Então o canto pra mim na capoeira e especificamente aqui vem nesse lugar, sabe?! Um lugar onde eu me sinto completamente realizada. Eu sei que, e disso a gente conversa muito com o nosso mestre, com o Zelão, que capoeira ela pode ser muitas coisas então, e tem as coisas básicas: cê vai ter que jogar, vai ter que aprender a fazer um rabo de arraia, cê vai ter que fazer um aú, mas assim, eu to dividindo com vocês o que o que mais me prende aqui que é justamente esse lugar do canto e justamente por isso, porque traz tanto essas memórias tão pessoais e tão íntimas minhas de infância, ou seja, que são coisas que eu levo como maior preciosidade na minha vida e de que o fato de cantar é uma maneira de colocar pra fora um sentimento. Assim como outras expressões corporais como a própria dança, o próprio momento da roda na capoeira, o jogo também é isso, é você se expressar é o gesto que você tá tendo para o mundo, mas o canto eu percebo que ele consegue juntar as duas coisas, por que pra você cantar tem uma melodia e ela também é um movimento, mas no caso quando você canta e fala você tem uma voz que tá dizendo algo. Eu vejo isso como um poder muito grande assim, poder exercer esse lugar da fala, mas é uma fala que vem com uma arte, por que ela tem uma melodia ela tem um ritmo, por que ela tem... Ela te leva pra outro lugar. Eu acho que é isso.

TC: Que mais cê acha que a capoeira traz na sua vida? Onde mais cê sente ela no dia-a-dia, além dessa relação com a música que a gente tava falando antes. Pode ser também com a música, pensar em mais coisas que a capoeira te ajudou a olhar na música.

K: Aliás eu acho que é muito engraçado, eu, como eu falei que desde criança eu tive esse contato com a música. E aí fazer aulas e então entender algumas técnicas ou pra algum instrumento ou pra voz, mas sinceramente eu acredito que foi aqui que eu consegui juntar essas coisa porque sinceramente as pessoas podiam dizer, aí você canta muito bem, mas eu não achava isso até o momento de estar aqui. Eu acho que aqui eu consegui encontrar um outro lugar da minha voz e que por mais que eu tenha feito aulas em outros lugares isso não aconteceu, aí eu não sei dizer se isso foi uma coisa divina que você aqui conseguiu cantar e não sei, outras coisas místicas que envolvem esse momento, mas pra dizer que assim: o que eu canto aqui, a forma como eu canto, eu não cantava em outros lugares, é isso que eu quero dizer, sabe? Então a capoeira me ajudou nisso, eu estar aqui me ajuda nisso e é muito legal porque como eu gosto muito, eu vou pra casa e fico pensando: poxa, aquela música, será que se eu cantar? Eu fico vendo as formas que eu tenho de como conseguir cantar determinadas músicas eu fico estudando isso, eu saio da capoeira, eu saio aqui ou de um treino, ou de uma roda e eu levo isso pra casa. Eu vou pelo caminho imaginando onde tá esse lugar dessa música dentro de mim, dentro desse meu corpo que vai ser a minha voz, então eu saio daqui ainda nesse estudo é um lugar que eu me possibilito a tá estudando sempre, né?! De que eu saio e sempre tô pensando: poxa, mas eu podia ter usado ou ter ido pra alguma outra região ou pra outro tom. Com meu companheiro também eu acabo dividindo muito isso com ele porque aí eu falo: Nossa o que cê acha disso? E aí vou tentando achar uma região que seja interessante pra mim, né?! Então a capoeira nesse sentido da música, e do canto ela faz, ela permite isso. Ela faz com que eu continue num processo contínuo de aprendizagem, né?! E sobretudo o lugar aonde eu me senti de fato confortável pra exercer isso assim. Então a capoeira e o canto e a música nesse sentido falando do canto tá nesse lugar assim.

TC: Karimá como que foi pra você esse ano o aniversário do grupo?

K: O aniversário do grupo? Em que aspecto assim?

TC: O que cê quiser lembrar.

K: Bom, primeiro que eu fiquei muito feliz de estar aqui nessa data, né?! (risos) De poder fazer parte dessa história assim, então a primeira coisa que me vem é isso assim. Tanto no sentido de,

por que enquanto grupo a gente organizou coisas então tanto na parte da execução para esse momento acontecer, quanto também numa parte de é de quem só tá assistindo, sabe?! De quem tá contemplando esse momento, então eu fiquei muito feliz de estar, de estar entre hora ou outra ou executando alguma coisa pra isso acontecer, ou de estar podendo ver isso acontecer, de ter sido um registro, né?! De ter vivido isso, de ser esse registro vivo, da história do Mutungo, né?! Eu acho que é muito importante assim essa relação de a gente parabenizar aquilo que a gente acredita, de estar feliz num espaço aonde se celebra mais uma vida. Então pra mim eu iniciei dizendo isso, que pra mim é muito bom, muito bonito, poder e estar nesse momento, dessa festividade, né?! E até por que eu tô falando isso porque? Porque eu não tô no Mutungo desde que o Mutungo iniciou, eu tô no Mutungo, minha primeira foto no Mutungo é de 2014, mas eu nem tava treinando, nem tava tocando, eu estava no Mutungo, mas estava só assistindo as coisas, mas assim de estar mesmo assim, eu vou dizer que é desde dois anos, né?! Então é muito recente e eu poder vivenciar isso assim, estar nessas comemorações e ver cada ação que aconteça aqui é bem significativo, assim.

TC: Cê lembra de alguma imagem?

K: Ah, tudo! Por isso que eu perguntei se você vai ter alguma coisa específica, por que foi muito...

TC: Se quiser narrar tudo pode falar tudo o que cê quiser!

K: Não, tudo, exatamente. Acho que você trouxe um, é isso né?! Não é só o momento que a gente está aqui, mas o de se preparar né?! Até tem uma música da capoeira que diz isso né?! Pensamento vai na frente que eu vou depois. Então é como se a gente já tem um preparo antes, já está na festa antes de estar no lugar, né?! E aí eu digo isso por que em casa a gente já estava naquela vibração de a gente vai fazer a comida. Então assim de já ir preparando algumas coisas, né?! Antes de estar no momento de se concretizar assim, né?! Então a festa já começou muito antes, os dias que a gente veio pra cá pra limpar o espaço. Que a gente veio pra cá vários dias antes da festa só nessa função de organizar o lugar assim foi muito gostoso assim. Por que foi muito divertido você estar com as pessoas em prol desse momento que é de uma celebração. E todo mundo se divertindo e todo mundo feliz e alegre por isso. É muito bom! É muito bom poder

estar num lugar que te possibilite irradiar felicidade assim. Tanto de você para com os outros quanto dos outros pra com você, essa troca de energia por pura alegria assim, né?! Que foi isso que aconteceu né?! Nos dias antecedentes da festa, de vir ao espaço e organizar e limpar eram desses momentos que aconteciam é, então quando antes foi isso. Aí durante a festa, caramba, muita coisa né?! A presença das pessoas que estiveram aqui assim né?! Eu como eu to dizendo, eu me considero muito nova na capoeira e sobretudo no Mutungo, então pra mim muita gente pra mim era nova, novidade, as pessoas que por aqui estavam. E aí encontrar essas pessoas que eu não sei nada delas, não tenho um histórico com elas e aí ser um primeiro dia de uma trajetória de um histórico isso é muito legal. Conheci mulheres por exemplo que tão, na minha memória do dia-a-dia teve uma referência naquele dia que eu vi pela primeira vez que estavam aqui. Os mestres que estiveram aqui, muitos eu não conhecia e foi um dia que eu num sei dizer pelo Mutungo todo, mas imagino que foi o dia que mais teve mestre aqui eu acho. Eu diria isso. Então de poder ter esse contato com tanta realza, né?! Que teve nesse dia, né?! De uma vez só, né?! Eu acho que é outra coisa que foi bem significativa né?! Eu me lembro muito disso... Tem duas coisas também que eu ressalto que é, e aí não sei se vou estar fugindo um pouco da sua pergunta, mas porque o que pra mim nesse dia marcou, então é... A relação que a gente, disse a gente por que eu e meu companheiro em casa assim, a relação que temos com a capoeira tá pra além de só vir aqui treinar, né?! Tipo vou lá eu treino e acabou e pronto. Não. A gente tem uma relação do dia-a-dia com as pessoas que a gente tá aqui, sobretudo com o mestre que a gente tem. Então eu to dizendo isso porque pra esse dia do aniversário o mestre Zelão ele percebe umas coisas em nós, aquilo que tá bem guardadinho e ele fica puxando. Por exemplo no meu caso tocar, eu disse aqui da minha trajetória sobre a música, mas nem sempre eu tive uma continuidade com determinado instrumento, ou com uma determinada prática musical e o violino é uma delas, então nesse dia da festa o mestre ele, ele super carinhoso e respeitoso da maneira como ele é. Ele me incentivou muito a isso, pra que no dia eu pudesse estar aqui, estar tocando e ter um instrumento diferente do que a gente tá habituado normalmente nesse contexto da capoeira, né?! É, então ter ensaiado isso antes, né?! Você que tá olhando pra mim também foi uma dessas pessoas, né?! (risos) Que tava ali: pô, vamos tocar, vamos ensaiar e tal. Então assim, foi um dia que era pra presentear o Mutungo, mas presentear o Mutungo é nos presentear e eu entendo muito isso por exemplo de tocar o violino como um presente pra mim mesma e que é algo tão importante que eu pude dividir com outras pessoas e compartilhar aquilo que é importante pra a gente né?! Então que eu ressalto desse dia também foi isso, né?!

TC: Quais foram as horas que *cê* tocou violino?

K: As horas? A gente ensaiou... Posso falar seu nome enquanto terceira pessoa ou em primeira pessoa? (risos)

TC: Pode falar como você quiser.

K: Então você Bastos, não ele Bastos, você Bastos (risos). Então ele propôs que a gente pudesse ter uns encontros antes até porque tava rolando uma atividade que acontece esporadicamente no Mutungo que é a Mutungada musical. Então a gente tava sempre marcando de ter umas brechas de horários e dias e a gente podia ensaiar um pouco, ensaio no sentido de se encontrar e tocar. E aí a gente fez isso algumas vezes e pensando nesse dia, nesse dia a gente pode tocar alguma coisa. E aí a gente então, e aí como proposta do próprio Zelão, nosso mestre, foi que a gente fizesse uma entrada dessa mutungada, então a gente tocou. Eu no caso tava tocando violino e depois teve um outro momento que uma chamada dos mestres, foi muito diferente isso assim né?! Invés de a gente falar simplesmente o nome “venha pra cá, se apresente mestre fulano de tal”. Então a gente fazia isso conforme a gente tocava, e o Zelão também tava tocando e uma das músicas que a gente tocou foi uma música que é criação e composição do mestre Zelão que é *Manjericão* ou *Magê Manjericão*, (risos) ó que aprendiz, não sabe o nome da composição do mestre, mas a música é manjericão, só não sei se o nome da música é esse. Mas a gente ensaiou um pouco dessa música e pelo que eu me lembro da minha participação tocando violino foi nesses dois momentos, na entrada, nesse início musical da abertura da festa e nesse momento dessa música convidando, conforme tinha a chamada dos mestres eles iam compondo a bateria aqui no espaço.

TC: Quer dar uma cantadinha na música do Zelão?

K: Pode ser! Assim?

Preparei a terra, fiz a minha plantação
Preparei a terra, fiz a minha plantação
O primeiro que me nasceu, foi meu pé de manjericão

O primeiro que me nasceu, foi meu pé de manjerição
Magê, magê, magê, magê manjerição
Magê, magê, magê, magê manjerição

é isso!

TC: Massa Karimá! Agora se você quiser falar alguma coisa tanto da festa, que ficou marcada. Ou da capoeira, da força da capoeira ou da música. Ou se quiser finalizar, falar mais alguma coisa.

K: Vou colocar como foi minha entrada na capoeira e coloco isso nessa capoeira, na capoeira e neste lugar, devido à maneira como o mestre da nossa casa que é o Zelão, como ele conduz as coisas assim. Eu acho isso, eu falo isso pra ele e eu falo isso pra quem eu encontro, por que isso é o diferencial do meu ponto de vista da vida, que estar na capoeira, como também disse aqui de alguma forma em relação a música tá pra além de assim só fazer movimento específico que tem na capoeira, então eu vou fazer um rabo de arraia, vou dar um aú. Então assim, não é só executar essas coisas, tem um lado que é muito mais sutil e que tá muito mais nessa relação do acolhimento que a capoeira proporciona e aí eu to colocando isso pra destacar que eu vejo que esse é o diferencial do mestre que a gente tem aqui né?! Novamente, eu sou nova na capoeira, não vou dizer que eu conheço a capoeira inteira, todas do mundo, mas do pouco que eu percorri e já fui em vários lugares eu vejo que esse é um diferencial. Eu digo isso porque? Porque como eu comecei, por que eu jamais me imaginei estando nesse espaço como eu disse, eu nunca imaginei que eu ia estar fazendo um rabo de arraia um dia na vida, mas eu ia ver os treinos, por que meu companheiro já praticava, já tava fazendo os treinos aqui no Mutungo e eu simplesmente ia ver porque era o horário que eu ia ter que encontrar com ele mesmo que depois a gente ia embora então eu passava lá e eu acompanhava ainda algumas vezes o treino. No que eu via o treino eu só tava ali vendo, mas teve um dia que, várias vezes que o Zelão ele chamava de canto pra conversar, simplesmente pra conversar e o treino tava rolando e eu ficava pensando “meu, mas como é que ele tá aqui conversando comigo? E o treino tá ali rolando e ele tá aqui falando comigo e aí eu tava pensando que isso depois de um tempo fez sentido, de que ele já tava dando atenção por que era uma pessoa, por que era um ser humano que tava ali na frente dele e que não era só importante as outras pessoas que já estavam lá continuarem fazendo seus rabos de arraia, né?! Então a capoeira tá pra além disso. E lembro de uma vez que a gente ficou conversando por

muito, muito, muito o treino inteiro e aí eu falei assim “mas eu não sei se um dia eu vou jogar capoeira” e ele disse “não se preocupa com isso, porque nós já estamos jogando”. Então na hora que ele fala isso fez um outro sentido na minha vida, de eu entender que é um espaço aonde não vai estar somente essa relação como eu tava dizendo de um exímio, exímia execução de um lugar onde você tem que ter a técnica, não. É o fato de você ser e de você estar. Então a minha entrada na capoeira foi dessa maneira que ele proporcionou então eu acho isso muito importante de marcar que é uma coisa que eu sei que não é todos os lugares que tem e que eu sou muito grata por estar onde eu estou, com as pessoas que eu estou, com o mestre que eu tenho. É isso.

→ **Entrevista Tago**

• **Dia 14 de Setembro de 2017, Escola Mutungo de Capoeira Angola, Lapa, São Paulo.**

Tomás Costa: Dentro da sua história de onde vem as músicas e a capoeira, e onde elas se encontraram?

Tago: Sou conhecido como Tago Elewa Dahoma, esse é o nome que eu sou mais conhecido socialmente, mais o nome de batismo é Tiago Alberto Sousa Soares, 31 anos, preto, angoleiro, candomblecista, acho que é uma boa apresentação. Acho que é uma apresentação que diz mais de mim do que falar qual a minha atividade profissional ou minha função. E falando de música, eu não conseguiria dizer origem, porque eu sempre me senti muito musical. A música sempre foi a minha companheira, mais do que, de certa forma, as amizades, porque eu de certa forma sou um pouco solitário... e me acostumei a ser solitário. Então a música sempre foi a companheira que me acompanhou durante boa parte da minha trajetória, sobretudo depois da adolescência, na adolescência e tem se intensificado. Não só o ouvir música, mas a própria diversidade assim. Durante a adolescência assim... abriu o meu leque musical pra além do que as rádios passavam, pra além do que os cliques passavam, enfim... até mesmo alguns estereótipos, né. Pessoas pretas escutam isso, isso e isso; escutam pagode, escutam funk, eu gosto de escutar coisas bem diversas, eu gosto de escutar música chinesa, música mongol, música celta, eu gosto bastante; bluegrass, blues, então é... Acho que isso me formou um pouco dentro de uma perspectiva de diversidade não só musical, mas de diversidade do mundo diversidade cultural. E o encontro com a capoeira, se deu a partir do aprofundamento das questões, no aprofundamento no meu aprendizado das culturas africanas. Eu acho que a música o modo como ela é produzida eu vejo

muito desse legado africano que nós temos sendo transplantado pro nosso modelo da capoeira. Então é meio que uma continuidade. Então acabo sentindo que houve esse encontro quando a partir das minhas leituras eu, a partir dos conhecimentos que eu obtive do que fundamenta boa parte das culturas africanas. Do que são as raízes das culturas africanas, né. Essas matrizes e enxergar esses elementos na musicalidade da capoeira, não apenas nos instrumentos, mas na própria lógica, né. Na lógica que permeia a musicalidade da capoeira, sobretudo da capoeira angola. Sobretudo nos nexos né. Eu gosto bastante de pensar, eu percebo que boa parte da musicalidade da capoeira angola, quando a gente pensa as frases elas tão pensadas em provérbios. Alguns provérbios bem curtos, mas são provérbios que dão uma noção de entendimento de um todo, uma noção de entendimento nascido mais próximo do contexto sem precisar de explicação. Isso é muito africano, cê percebe isso porque as culturas africanas são proverbiais. São orais e portanto o provérbio condensa bastante informação e a gente vê isso na musicalidade da capoeira. Então eu acho que daí é onde cruza e onde eu consigo perceber esse amalgama, ou nem amalgama, mas esse arcabouço.

TC: Fala um pouco de suas memórias de formação musical e do seu trajeto na capoeira.

T: O meu trajeto na capoeira foi um pouco, como eu posso dizer... Não era uma coisa muito próxima, mas eu era instigado pelo Whellder (mutungueiro)²², o Whellder me instigou a conhecer. Eu levei um tempo pra me aproximar e antes de eu me aproximar eu comecei a escutar, antes e comecei a me aproximar da capoeira principalmente musicalmente, eu lembro primeiro da música, depois da movimentação. Eu lembro que quando eu me aproximei foi uma época que eu tava em muitas experimentações musicais, assim... Escutando muita coisa do oeste africano, né?! Uns artistas do oeste africano, enfim... O jeito de tocar o violão de maneira diferente, com a Kora, enfim, as maneiras e maneiras de cantar e foi bem nessa época assim, de até a própria experimentação do corpo, assim... E aí passou um bom tempo até eu aparecer no grupo de fato, pra ficar, não vim pra ver como é que é, eu confiei muito na apresentação que o Whellder me fez né?! Do mestre Zelão, enfim, do Grupo. E vim já pra estabelecer que era algo que eu queria fazer, ter uma, pensei primeiro, uma atividade corporal, ter uma atividade de movimentação, porque eu sempre fui muito ativo né. Fisicamente, eu sempre fiz alguma coisa e eu *tava* faz um tempo sem fazer nada, então foi meio nesse sentido. E aí participando do

²² Whellder é um outro integrante do grupo Mutungo de capoeira angola.

Mutungo isso mudou bastante porque você percebe que a capoeira é quase como se fosse uma iniciação, a partir do momento que você percebe que é uma iniciação, é um mundo que se abre, você é uma criança, você é um bebê e vai aprendendo que isso é uma maneira, pra mim é uma maneira ou uma possibilidade de uma nova percepção do mundo. Então isso mudou um pouco a minha condição inicial de achar que era só uma atividade física. E aí passa a ser algo que até por ver esse elementos africanos e esses elementos africanos são também filosóficos acima de tudo, então você aplica isso também como uma filosofia pra observar a realidade, como lente de certa forma, como lente pra não só encarar a realidade, mas pra vivenciar essa realidade, então isso é. Esse deslocamento que eu passei aqui e acredito que: ouvir falar do Mutungo, escutar a musicalidade da capoeira, perceber fisicamente o corpo e ir pra algo mais profundo, algo mais que envolve até outra noção de tempo, outra noção de estar e ser. Então é isso, acho que me colocou bastante nesse novo patamar pra perceber a musicalidade em mim e a capoeira como um todo, a capoeira angola como um todo.

TC: Como é pra você tocar e cantar na capoeira?

T: Isso é uma pergunta bem boa, porque quem me vê fora daqui, fora do espaço da capoeira, não só do Mutungo, mas fora do espaço da capoeira me percebe de uma maneira diferente. Acho, acho não, escuto isso. E eu costumo falar baixo, sou uma pessoa que fala baixo e sou uma pessoa que tem esse costume de ser mais contido, de ser mais até tímido. E a musicalidade, principalmente tocar os instrumentos eu como se fosse uma, num digo libertação, mas vou dizer talvez uma oração. Eu percebo o cantar e o tocar como uma atividade de celebração e de oração. É mesmo de jogar com o sagrado, né?! Como estamos, como... Enfim, as nossas emoções, os nossos sentimentos. E eu me percebo diferente mesmo, eu canto alto e a voz sai, não é uma coisa forçada, é quase como uma, uma vontade mesmo de somar, congregar, então pra mim ela tem um aspecto quase sagrado assim, de cantar, de tocar, de... Me sentir mais solto, me sentir livre, me sentir sem tantas amarras, então pra mim é uma experiência sempre positiva. Ela é tão importante quanto a movimentação, em alguns momentos eu sinto que pra mim ela é até mais importante, porque ela acaba por me fazer transcender em alguns momentos. É uma atividade realmente de cura, boa parte das vezes, boa parte das vezes na minha fala, quando o mestre abre pra a gente colocar como, enfim as nossas, como nós estamos após a roda, após a atividade, muitas das vezes eu não estava bem, muitas das vezes eu tava nervoso, tava tenso, e... A atividade

de cantar, de tocar e principalmente, uma coisa que eu gosto de prestar muita atenção, o coro em uníssono, a resposta, a resposta ela tem uma energia que ela tá num primeiro momento, ela num dá pra se identificar, a resposta não define junto todas as vozes, as vozes viram uma. É, pra mim é a mesma coisa de quando a gente vê as pessoas cantando na igreja, ou quando a gente vê no candomblé as respostas também. Juntas no mesmo ritmo, mesma melodia, é uma coisa pra mim de outro mundo, é outra energia que se instaura no espaço, né?! Então ela é realmente transformadora. Então não dá pra ser identificada assim, não dá pra ser materializada, é muito forte. Então eu sempre vejo e trato a musicalidade, o cantar e o tocar dentro dessa perspectiva, uma parte essencial da capoeira, assim, pra além da capoeira em si, mas da nossa própria modificação, nosso entendimento de cura, entendimento de transformação.

TC: Pra você como foi o aniversário do grupo este ano?

T: Cara, boa pergunta! O aniversário do grupo, primeiro eu teria que falar do aniversário do mestre. O aniversário do mestre foi uns meses antes, muito impactante assim, Eu já tinha participado de outros eventos assim, o aniversário do ano passado eu não consegui estar, mas nesse aniversário do mestre eu consegui colar. E eu tive que fazer, eu tive que sair no meio da atividade, no meio do evento, pra fazer alguns outros afazeres e voltei. Quando eu voltei senti uma energia muito forte, passei até mal. De tão forte que a energia *tava* assim, no espaço. *Tava* muito forte, tive que tomar água, tive que ser amparado de alguma forma, dado como estava. E aí é uma coisa muito louca né?! Eu acredito em vibração, acredito em diferenças energéticas. A energia do lugar tava muito alta e eu tava frio, bateu as duas coisas eu fiquei mexido, né?! E o aniversário, o aniversário foi excelente na medida que pensar o evento em si, pensar na nossa mobilização né?! Pensar na mobilização, não pensar num momento final, mas pensar no processo. A gente vive o fortalecimento do grupo, quanto a pensar o espaço, pensar os elementos primordiais pra fortalecer internamente. Então pensando como o Mutungo vai ser visto pelos outros, vai ser visto pelos amigos e parceiros, mas como esse processo ele pra mim foi importante pra a gente pensar com carinho no espaço, pensar com carinho no próprio Mutungo, pensar no grupo nos leva à isso nos leva a esse fortalecimento. Como nós pensamos essa ocupação as atitudes que nós queremos tomar enquanto coletivo, que é novo, mas enfim, já tem sua caminhada né?! Então acho que seja esse né?! Foi mais um apontar de direções do que a festa pela festa. Isso foi bem interessante, foi bem importante pra todos nós

TC: Cê lembra de alguma coisa que cê quer falar de repente da festa ou algum momento ou alguma imagem assim? Para além dessa coisa maior?

T: Eu não saberia dizer... Captar um momento assim... Mas umas das coisas que eu gosto bastante é uma característica importante do nosso grupo, no nosso grupo, do Mutungo. É como se realiza musicalmente assim, acho isso muito... Isso é uma das coisa que eu já falei pro mestre como o Mutungo não só mescla, mas tem uma perspectiva de inovação musical e isso fica aparente em cada grande encontro que nós fazemos. Umas ideias de experimentação musical e no aniversário ficou latente assim de ter uma experimentação de colocar instrumento que não tá no campo da capoeira tradicionalmente falando né. E como fica bem, como cabe, então acho que esses elementos foram o que me chamou a atenção, me chamou a atenção a festa do ano passado que apesar de eu não estar, eu participei um pouco e a desse ano também, nossa preocupação musical também, não só com o que é tradicional da capoeira, mas com as próprias singularidades das pessoas que compõe o Mutungo, que se somam a essa experiência da capoeira, acho que seria isso um pouco assim.

TC: O que a capoeira despertou?

T: Quando a gente para pra pesquisar em determinado momento, porque é isso! Quando você percebe que tá além do corpo. Que é corpo, mas é mais denso e profundo que isso você procura ir atrás, né?! Você procura: Beleza, sou uma criança. Então preciso construir esse conhecimento e você começa a ir atrás, começa a perceber as maneiras e falas dos mestres mais antigos, né?! A maneira de se portar, a maneira que seria a educação, né?! Você percebe a maneira com que a educação na capoeira angola, você esses elementos e percebe nas outras manifestações culturais afro-brasileiras com perspectivas africanas como a congada, como o candomblé nas suas diversas características e singularidades aí você começa a fazer esse comparativo, né?! E ver que na verdade é uma, que a capoeira acaba sendo um galho deste tronco, dessa árvore. Dessa cultura africana que existe e continua. Então, a partir dessa percepção pra mim se adensou meu interesse. Se adensa o interesse interesse porque se você começa a perceber a partir dessas leituras que de certa forma elas não tão associadas com a capoeira num primeiro momento, mas aí uma fala, aí um instrumento, aí uma cantiga te traz. Você consegue fazer essa relação. E aí é isso assim, você

acaba captando, você acaba fortalecendo e querendo fortalecer essa perspectiva, essa raiz. Tendo certeza que ela faz sentido, acaba fazendo sentido.

TC: Considerações finais

T: O que acho da hora e eu tenho que falar é que me impressiona muito a musicalidade do mestre Zelão. Foi a primeira coisa que me chamou a atenção no Mutungo, a forma do mestre cantar, é uma forma dele, muito característica. E eu acho muito.. Não é tradicional, mas é um tipo de educação que muitas das vezes que é um cantar falar não falando, é um falar que não mostra. Que você pra além de escutar você tem que ouvir. Essa é uma pegadinha, que não é nem tanto pegadinha, mas que é uma maneira de ensinar também. Se você só escutar você não apreende o que tá sendo dito, você só reproduz e as vezes reproduz errado, então essa musicalidade do mestre...

TC: Rapidinho Tago, você pode repetir? Fez muito barulho, acho que não vai captar bem.

T: Se você só escutar a música você não apreende, de tomar pra si, você só reproduz e as vezes reproduz errado. Então quando cê escuta seu mestre cantando, falando é... Demonstrando o conhecimento dele, que na verdade é um repassar conhecimento, eu acho que é isso... Tem que parar pra ouvir, se não ouvir pra aprender. Porque isso tem muito também do legado, de uma perspectiva de mundo. E eu sempre fico prestando muita atenção que eu me lembro que quando eu entrei no mutungo eu não entendia muito bem o que o mestre tava cantando. Ele comia na borda, vamos dizer assim. Ele comia na borda a letra, então a letra tinha outros significados pra você. Mano, não tem final. E se eu não entendo o final eu não entendo tudo, eu entendo pouca coisa. Aí eu perguntei pro mestre e o mestre falou assim: Olha, com o tempo cê vai pegar, com o tempo cê vai ter o seu jeito. Cê vê que é o jeito dele de passar e também pra mim é uma, é um estímulo pra prestar atenção, porque se é uma cantiga que de certa forma cê conhece. Se é uma música que você conhece e sabe a letra, cê não ouve é automático, mas quando não você foca. Escutar ativamente, ouvir ativamente e aí é outro aprendizado, um aprendizado que se faz necessário, né?! Então vamos dizer que eu ainda estou apreendendo. É mais ou menos isso.

Papuera, roda de ideias.

Entendemos que a as casas de capoeira angola trazem em seus sons ideias de música ligadas às experiências de comunidades negras de antes e depois da diáspora, o berimbau, arco sonoro evidencia essa relação. Na africanidade da capoeira angola, as academias, casas, escolas e cazuás se constituem enquanto territórios negros de ensino-aprendizagem com um deslocamento de uma perspectiva ocidental em diversos âmbitos. Na relação com a música uma herança africana em uma teia que se fundamenta na força da palavra: oralidade.

Uma educação da presença, da experiência, da relação com o mestre. Mestre que conecta em teia milenar, que faz elo, que junta a passados e futuros em presente. Da capoeira som que se insinua, se leva em iniciação, renasce, incessante busca pela consciência, consciências de fazeres musicais, capoeirísticos, vitais. Por isso é educação em improvisação, espaço abertos assegurando criatividade possível e necessária para se encontrar, em si e no coletivo.

Entendemos que dentro da perspectiva musical da capoeira angola a epistemologia se desloca do perpetuado no cânone ocidental. No berimbau os quatro parâmetros ocidentais fazem pouco sentido, reduzem uma musicalidade. Os toques do mutungo são estruturas que conjugam altura, timbre, intensidade e tempo; observar estes parâmetros separadamente é um recurso que reduz a complexidade de uma música que traz outras escutas, sonoridades, percepções e harmonias. Essa outra epistemologia tem, na experiência e no acolhimento, pontos fundamentais.

Ao longo das entrevistas podemos perceber que o universo da capoeira e neste caso as experiências destes indivíduos junto da Escola Mutungo de Capoeira Angola fizeram com que muitos se aproximassem, ou reaproximassem da música. Isso está conectado com essa pedagogia de experiência e acolhimento, dentro de um universo que é sempre musical, mas nunca exclusivamente musical. Talvez por isso se fale tanto em musicalidade dentro da capoeira angola, ao invés de música se usa um termo que aproxima a música e a vida. Somos todos seres musicais, acredito que a ideia de musicalidade, também muito utilizada dentro de universos da educação musical, traga em si essa perspectiva musical anti-hegemônica, que não se separa, não se disciplinariza, mas que conecta música e vida de maneira mais ampla.

A saga do mutungo traça alguns percursos dos sons da capoeira angola e de suas práticas, partindo do berimbau, arco sonoro africano entendido como instrumento em sua atuação junto a capoeira: nas rodas, escolas, academias, cazuás, nos discos e nos palcos da música popular brasileira, mas também como foice de mão no campo de batalha teórico. Evidenciando silenciamentos históricos de musicalidades anti-hegemônicas.

Referências Bibliográficas:

ABREU, Frederico José de. **O barração do mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.

Aquino, Thaís Lobosque. **Epistemologia da Educação Musical Escolar: um estudo sobre os saberes musicais nas escolas de educação básica brasileiras**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. Tese de Doutorado em Música.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, viva meu mestre: A Capoeira Angola da “escola pastiniana” como práxis educativa**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. Tese de Doutorado em Educação.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENEDETTI, K. KERR, D. **Papel do conhecimento musical cotidiano na educação musical formal a partir de uma abordagem sócio histórica**. Porto Alegre: *Revista da Abem*, , n. 20, p. 35-44, jun. 2008.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada. Alfabetização. Diversidade e Inclusão. **História e cultura africana e afro-brasileira na educação infantil**. Brasília :Ministério da Educação Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização. Diversidade e Inclusão, UFSCar, 2014.

BRITO, Teca Alencar de. **Por uma educação musical do Pensamento: novas estratégias de comunicação**. Tese de Doutorado. Comunicação e Semiótica / PUC- São Paulo.

CANDUSSO, Flavia. **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. Tese de Doutorado em Música.

CARLOS, Priscila Dias. **De-colonizando saberes em *Círculos Narrativos*: Uma experiência em escola da periferia de São Paulo**. São Paulo: PUC, 2010. Dissertação de Mestrado em História Social.

DURAN, Sabrina e MACIEL, Danielle. **Zine Privatização do Ensino**. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo e de fundos do Ministério Federal para a Cooperação Econômica e de Desenvolvimento da Alemanha (BMZ), 2015.

FONTEERRADA, Marisa de Oliveira Trench. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FREIRE, Paulo. Papel da educação na humanização. In: **Uma Educação para a liberdade**. Porto Alegre: Textos Marginais, 1974, p.7-21.

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

GALLO, Silvio. **Deleuze e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GALM, E. A. **The Berimbau de Barriga in the World of Capoeira**. Massachusetts: Tufts University, 1997. Tese de Mestrado²³ em Artes.

GROSFOGUEL, Ramón. “Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global.” In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.) **Epistemologias do Sul**. Portugal: Biblioteca Nacional de Portugal, 2009.

HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do “popular””, “Que “negro” é esse na cultura negra?” e “A formação de um intelectual diaspórico”. In: SOVIK, Liv (Org.) **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMPATÊ BÂ, Amadou. “Tradição Viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História Geral da África**. São Paulo: Ática/UNESCP, 1982.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

IPHAN. **Dossiê inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. Brasília: Iphan, 2007.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. **Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos: “Arte”, “Povo,” e uma suíte “à brasileira”**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2017. Dissertação de Mestrado em Música.

MAXIMIANO, Jonatha. **A trágica e ambígua racialização do discurso musicológico brasileiro**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Dissertação de Mestrado em Música.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do Negro no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MORO, Carlos Alberto Corrêa. **O centro da roda é o centro da vida: Tradição, experiência e improviso na roda de capuêra angola**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social.

MUNANGA, Kabengele. Educação e diversidade étnico cultural: a importância da história do negro e da África no sistema educativo brasileiro. In: Tania Mara Pedroso Müller, Wilma de Nazaré Coelho. (Org.). **Relações Étnico-Raciais e Diversidade**. 1ed. Niterói/RJ: Editora da UFF, Alternativa, 2014, v. , p. 21-33.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Capoeira, samba, candomblé. Afro-Brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia**. Berlin, Museum für Völkerkunde, 1991.

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

²³ A versão à qual tivemos acesso está em inglês e aponta que o trabalho consiste em “A tesis in partial fulfillment of the requirements for de degree of Master of Arts in Ethnomusicology”. Por isso optamos pela tradução literal de tese de mestrado.

- PEREIRA, Beatriz da Silva Lopes. **Sururu na cidade: Diálogos interartes em Mário de Andrade e Pixinguinha**. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.
- QUEIROZ, Inti Anny. **As especificidades de um novo gênero de discurso**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. Dissertação de Mestrado em Letras.
- REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Rio de Janeiro: Itapoã, 1968.
- REIS, Leonardo Abreu. **Cantos de capoeira: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado em Letras.
- REIS, Leticia. **O mundo de pernas para o ar: A capoeira no Brasil**. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.
- _____. **Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Negregada Instituição: os capoeiras na Corte Imperial (1850 – 1890)**. Rio de Janeiro: Access Editora, 1999.
- _____. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: Unicamp, 2001.
- SOBREIRA, S. Reflexões sobre a obrigatoriedade da música nas escolas públicas. In: **Revista da Abem**. Porto Alegre, n. 20, p. 45-52, jun. 2008.
- SOUSA, Ricardo Panfoglio de. **A música na capoeira: um estudo de caso**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998. Dissertação de Mestrado em Música.
- SOUSA, Ricardo. A música na Capoeira Angola de Salvador. Em: TUGNY, Rosângela Pereira de, e QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Pp. 251-261.
- SOUZA, Eduardo Conegundes de. **Reflexões sobre a atuação da educação musical na educação não-formal**. In: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von, PARK, Margareth Brandini e FERNANDES, Renata Sieiro (orgs.). *Educação não-formal: cenários da criação*. Campinas: Unicamp, 2001. Pp. 303-313.
- SOUZA, Jusamara. **O formal e informal na educação musical no ensino médio**. *Anais do IV Encontro Regional da ABEM Sul*, 2001. Pp. 38-44.
- VASSALO, Simone. **Identidade negra, cidadania e memória: os significados políticos da Capoeira de Angola contemporânea**. In: *Interseções [Rio de Janeiro]* v. 13 n. 2, p. 334-350, dez. 2011

Referências videográficas:

Série Tão Longe, Tão Perto - Salloma Salomão - Episódio 4
<https://www.youtube.com/watch?v=Sos4PizyVgE>

Ensino da História da África – Educação
<https://www.youtube.com/watch?v=7IUzfddAwCs>

Escravos RJ (RUGENDAS) + Carlos Eugênio – (JOGOdoJOGO_TV)
https://www.youtube.com/watch?v=_OJrxHnsr4M

Site do Escola Mutungo de Capoeira Angola
<http://escolamutungo.wixsite.com/mutungo>