



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

université
Paris | Ouest
Nanterre La Défense

SALVIO FERNANDES DE MELO

**POESIA ORAL E PERFORMANCE NO BRASIL:
A MANDINGA DA VOZ E DO CORPO NA CAPOEIRA
ANGOLA**

**POESIE ORALE ET PERFORMANCE AU BRÉSIL:
L'INCANTATION DE LA VOIX ET DU CORPS DANS LA
CAPOEIRA ANGOLA**

LONDRINA
2011

SALVIO FERNANDES DE MELO

**POESIA ORAL E PERFORMANCE NO BRASIL:
A MANDINGA DA VOZ E DO CORPO NA CAPOEIRA
ANGOLA**

**POESIE ORALE ET PERFORMANCE AU BRÉSIL:
L'INCANTATION DE LA VOIX ET DU CORPS DANS LA
CAPOEIRA ANGOLA**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários sob orientação do Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes e da Profa. Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos da Université Paris Ouest Nanterre La Défense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

LONDRINA
2011

SALVIO FERNANDES DE MELO

**POESIA ORAL E PERFORMANCE NO BRASIL:
A MANDINGA DA VOZ E DO CORPO NA CAPOEIRA ANGOLA**

**POESIE ORALE ET PERFORMANCE AU BRÉSIL:
L'INCANTATION DE LA VOIX ET DU CORPS DANS LA
CAPOEIRA ANGOLA**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários sob orientação do Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes e da Profa. Dra. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos da Université Paris Ouest Nanterre La Défense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia
Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Orientadora: Prof. Dra. Idelette Mouzart-Fonseca
dos Santos
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Examinador (a): Prof. Dra. Sonia Aparecida Vido
Pascolati

Examinador (a): Prof. Dr. Jean-Marie Pradier

Examinador (a): Profa. Dra. Edilene Dias Matos

Londrina, 5 de julho de 2011

THÈSE DE DOCTORAT

Nouveau régime em

LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES: **PORTUGAIS**

en co-tutelle avec l’**Université d’Etat de Londrina**, São Paulo, Brésil,
présentée et soutenue publiquement par

SALVIO FERNANDES DE MELO

Le 05 JULIET 2011 à Londrina, Brésil.

**Poésie orale e performance: L’incantation de la voix e du corps dans la
capoeira angola**

sous la direction de

Madame le Professeur **Idelette MUZART – FONSECA DOS SANTOS**
(Université Paris Oue

st Nanterre La Défense)

et de
Monsieur le Professeur **Frederico Augusto GARCIA FERNANDES**
(Universidade Estadual de Londrina)

Jury composé de Mesdames et Messieurs les Professeurs:

Idelette MUZART–FONSECA DOS SANTOS, de l’Université Paris Oue

st Nanterre La Défense,
França;

Frederico Augusto GARCIA FERNANDES, de l’Université d’État de Londrina-U

EL, Brésil;
Sonia Aparecida VIDO PASCOLATI, de l’Université d’État de Londrina- U

EL, Brésil;
Jean-Marie PRADIER, de l’Université Paris 8 Vincennes-St Denis, França;

Edilene DIAS MATOS, de l’Université Federal da Bahia-UFBA, Brésil.

Paris, France
05 JULIET 2011

*Às quatro estrelas que me guiam,
desde os tempos de menino,
Antônio, Fernanda, Zizi e Sérgio.*

Pisando na praça de guerra

*[...] Cantando eu trago o trator,
O ferro, a pedra, a madeira,
O guindaste, a britadeira,
O prego, o martelo, a lima,
Quem de mim se aproxima
Vê mil homens trabalhando
Sangue, suor derramando*

*Pra construir com estima
Um edifício de rima
Todo de concreto armado
Pra eu subir e ficar sentado
Olhando o mundo de cima*

Siba

*[...] É o zum-zum-zum da capital.
Só tem caranguejo esperto
Saindo desse manguezal [...]*

Chico Science e Nação Zumbi

AGRADECIMENTOS

Nesses quase cinco anos de pesquisa foram muitas as inda e vindas, tropeços e acertos. Muitas pessoas, de uma forma ou de outra, contribuíram para o desenvolvimento desta epopéia acadêmica. Pessoas de outrora, pessoas que surgiram a pouco, mas que já se fazem presentes em minha vida. Corro o trágico risco de deixar de fora algum nome, mas, se porventura acontecer, é por pura força do acaso e, desde já, peço desculpa á aqueles que não foram citados. De toda maneira arrisco aqui agradecer a alguns amigos, amores e parceiros.

Em primeiro lugar, queria agradecer ao meu orientador e amigo Professor Frederico Augusto Garcia Fernandes por ter me mostrado o cominho da pesquisa sobre poesia oral, pelo apoio e confiança que sempre me deu, mesmo nas horas mais difíceis e obscuras, pelas orientações e conselhos que tanto contribuíram para construção desta pesquisa.

À minha orientadora em Paris, Professora Idelette Muzart – Fonseca dos Santos, que muito gentilmente me recebeu no seu grupo de pesquisa, proporcionando a experiência de apreender uma metodologia de trabalho sobre a poesia oral e a performance. Obrigado pelos diálogos, orientações e conselhos, por todo apoio e atenção dados durante o processo de escritura deste trabalho.

A todos os capoeiristas que, de alguma forma, contribuíram com esse trabalho e com minha vivência nesses treze anos de capoeira, seja aqui no Brasil ou na Europa, em especial a: Fabiano, Ciro, Karina, Bahia, Wilson, Zé Domingos, Haroldo, Mariana, mestre Marco Aurélio, mestre Assuero, mestre Vermelho, Márcia (Goiânia), mestre Plínio, Malvado, Marcelo, Celso Brito, Chitão, Leandro, Walison, Mumu, Alan, Angolinha, Maozinha, Abraão, Ticiania, King, Chocolate, Sal, Luane, Formiguinha, Mestra Elma, Cabeludo, mestre Jogo de Dentro, mestre Joãozinho da Figueira, Suzana, mestre Carlão, Marcelo Cobrinha, mestre Marcelo Angola, Chico Fedora, mestre Russo, Xandão, Oriquerê, Gavião Royal, Pablo, Vitor, Marco Maioba, entre outros.

Agradeço aos amigos de aventuras e desventuras na França: Alexandra, Selma, Alex guru, Vânia, Daniela, Marcos, Alessandra, Janaína, Leandro carioca, Beth, Zé Mauro, Davi Telles, Agassiz Filho.

Aos meus novos irmãos, Rodrigo Ielpo e Dani Ielpo pessoas queridas que me aguentaram nesta jornada e ofereceram sombra e água fresca em sua casa.

Ao meu amigo Davi Telles pela sua companhia, idéias e alegria, aqui no Brasil e em Paris

Ao meu mestre de capoeira e irmão Nelsinho Brito, pelos ensinamentos, diálogos e golpes no pé da orelha.

À Luis Augusto Marinheiro e Cristina, pela amizade, carinho e sugestões sobre a capoeira.

Ao meu grande amigo Gustavo Valadão, companheiro de aventuras em Brasília, pelo seu apoio incondicional.

Ao meu amigo imortal José de Ribamar Lima Silva pelos ensinamentos e cumplicidade durante todos esses anos.

Ao velho/novo amigo Vitor, que me ajudou na produção de parte desse trabalho, produzindo um belo material fonográfico para esse trabalho.

À Sergio Sepa, pelos bate papos, cervejas e pela edição caprichada do DVD anexo deste trabalho.

À Luiz Reis, Adilson Carvalho, Celina Joseti, Adriana Sacramento, Rodrigo Chileno, Adeílton Lima, Raquel Lopes, amigos eternos de uma Brasília igualmente eterna e dos bons tempos de UNB.

Aos meus grandes amigos, Professor Luiz Carlos Simon, Cristina Simon e seus belos filhos, Edgar e Mauricio, que sempre ofereceram sua amizade, carinho, casa e simpatia ontem e hoje. Amigos eternos.

Ao professor Jaime Sant'Anna, parceiro velho de aventuras novas, de causos antigos e histórias furadas, e dos bons goles de pinga.

Ao professor Paulo Franchetti da Unicamp pelo contato e apoio dados para a estadia na França

Agradeço ainda a mestre Patinho, amigo e professor, pelos ensinamentos e golpes, e por aceitar ser uma das personagens desse trabalho.

Agradeço também ao meu irmão, amigo e compadre Luis França II pelos anos de ensinamentos, carinho e alegria, agora marido da bela Marisa e pai dos lindos Gabriel e Benjamin, meu afiliado.

Agradecimento especial a Karina pelos momentos de alegria e por ajudar-me nas fases mais difíceis desse trabalho.

Aos meus amigos queridos Elício e Luciana, que tanto me ouviram e sorriram comigo. Obrigado Elício pela revisão desse trabalho.

À todos os amigos e capoeiras da Família Angoleiros do Mar em Paris, por me receberem com carinho e por terem me ensinado algo a mais nesse mundo da capoeira. Obrigado Otto (Visconde Sabugosa), Pássaro Preto, Quebra Mar, Mestre Marcelo Angola, Chareu, e todos os outros capoeiras do grupo. Agradecimento especial à Fubúia, um dos personagens deste trabalho, que tão bem me recebeu em Paris, abrindo as portas do grupo Angoleiros do Mar, me transmitindo seu rico conhecimento sobre a capoeira.

À Rai Soares e Pedro, pelo carinho, pela amizade de anos, pelos diálogos e pelo apoio ao longo da preparação desse trabalho.

À minha família, Antonio, Fernanda, Sergio e Zizi, pois sem eles nada disso seria possível.

FERNANDES DE MELO, Sálvio. **Poesia oral e performance**: a mandinga da voz e do corpo na capoeira angola. 2011. Thesis (Doctor's the degree in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina (PR) e Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris-França.

RESUMO

Esta pesquisa procura analisar e descrever os processos de produção, transmissão e recepção da poesia oral da capoeira. Neste caso, a forma de transmissão do poema oral é a *performance*. Partindo dessa ideia, procuramos analisar as performances poéticas de mestres e capoeiristas na roda de capoeira angola, no intuito de compreender os tipos de performances existentes, as técnicas e particularidades de cada performance, a relação entre intérprete, texto (cantigas) e espectador. Compreendendo a capoeira como uma manifestação híbrida que reúne a luta, o jogo, o rito, a dança, música, teatro, som e imagem, identificamos que há várias performances acontecendo simultaneamente na roda de capoeira: performance do jogo ou física, performance na bateria musical, performance do intérprete e a performance do espectador. Todas estas performances contribuem para o surgimento de uma poética visual, sonora, verbal e corpórea, gerando assim o dinamismo, a pluralidade e a complexidade do jogo da capoeira. Para realização deste trabalho, nos apoiamos em pesquisa bibliográfica realizada no Brasil e na França, além de pesquisa de campo em que realizamos visitas e observações participantes em rodas de capoeira no Brasil e na Europa, principalmente, nas cidades de São Luís (MA) e Paris (FR). Nessas cidades vivem mestre Patinho e professor Fubua, personagens a serem analisados nesta pesquisa como *performers* e poetas orais. As performances de mestre Patinho estão completamente ligadas à regência e direção da roda, exercendo assim os papéis de poeta, mestre, maestro e diretor da roda de capoeira. Quanto ao professor Fubua, sua performance está voltada para organização da roda e ao improviso e descontração durante sua execução, sendo que seus alunos são, em sua maioria, franceses que não conhecem a língua portuguesa e a cultura brasileira com propriedade, mas que conseguem rapidamente apreender os significados das cantigas de capoeira.

Palavras-chave: Capoeira Angola. Performance. Poética. Corpo. Voz. Mandinga. Poesia oral.

Fernandes de Melo, Salvio. **Poesia oral e performance**: a mandinga da voz e do corpo na capoeira angola. 2011. Tese. (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina (PR) e Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris- França. Londrina, 2011.

ABSTRACT

This research intends to analyze and describe the processes of production, transmission and reception of oral poetry in capoeira. In this case, the form of oral transmission of the poems might be considered *performance*. Based on this idea, we analyzed the poetic performances of masters of capoeira and capoeiristas in the roda of Capoeira Angola in order to understand the types of performances available, the techniques and characteristics of each performance, the relationship between the performer, the text (poems), and the audience. Understanding capoeira as a hybrid event that brings together the fight, play, ritual, dance, music, theater, sound and image, we identified that there are several performances happening simultaneously in capoeira: game performance or physical performance, performance with the drums, performance of the interpreter and the performance of the public. All these performances contribute to the emergence of a visual, aural, verbal and body poetic, thus creating the dynamism, diversity and complexity of the game of capoeira. For this study, we draw on literature research undertaken in Brazil and France, as well as field research in which we conducted visits and observation of rodas of capoeira in Brazil and Europe, mainly in the cities of São Luís (MA) and Paris (FR), where master Patinho and teacher Fubuia live, respectively, and who are the characters to be examined in this study as performers and oral poets. The performances of master Patinho are completely connected to the conducting and command of the roda, thus playing the roles of poet, teacher, conductor and director of the capoeira. As for teacher Fubuia, his performance is focused on the organization of the roda and the improvisation and spontaneity during its execution, and his students are mostly French who do not know Portuguese and Brazilian culture with propriety, but can quickly grasp the meanings of the poems of capoeira.

Keywords: Capoeira Angola. Poetic performance. Body. Voice. Mandinga. Oral poetry.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour but d'analyser et de décrire les processus de production, de transmission et de réception de la poésie orale de la capoeira. Dans ce cas, le moyen privilégié de transmission du poème oral est la performance. À partir de cette idée initiale, nous avons analysé les performances des maîtres et de « capoeiristas », afin de comprendre les types de performances disponibles, les techniques et les caractéristiques de chaque représentation aussi bien que la relation entre l'interprète, le texte des chansons et le spectateur. Tout en comprenant la capoeira comme un événement hybride qui rassemble la lutte, le jeu, le rituel, la danse, la musique, le théâtre, le son et l'image, nous avons identifié qu'il y a plusieurs performances qui se déroulent simultanément dans la capoeira: les performances du jeu ou les performances physiques, celles de l'orchestre d'instruments, celles de l'interprète et celles du spectateur. Toutes ces performances contribuent à l'émergence d'une poésie visuelle, auditive, verbale et d'un corps, créant ainsi le dynamisme, la diversité et la complexité du jeu de la capoeira. Pour réaliser cette étude, nous nous sommes appuyés sur la recherche documentaire qui a été entreprise au Brésil et en France. En ce qui concerne la recherche sur le terrain, nous avons effectué des visites à des groupes de capoeira pour l'observation de leur performance au Brésil et en Europe, principalement dans la ville de São Luís (MA) et à Paris (FR). Dans ces villes vivent le maître Patinho et le professeur Fubuia, des caractères à être examinés dans cette étude comme des exemples d'interprètes et de poètes oraux. Les performances de maître Patinho sont complètement reliées à la conduction du spectacle de la ronda, exerçant ainsi le rôle de poète, d'enseignant, de chef d'orchestre et de directeur de la capoeira. De l'autre côté, la performance du professeur Fubuia est plutôt axée sur la direction de la ronda mettant l'accent sur l'improvisation et la spontanéité lors de son exécution, et ses élèves sont pour la plupart des Français qui n'ont pas une connaissance approfondie de la langue portugaise et de la culture brésilienne, mais qui peuvent saisir rapidement la signification des chansons de la capoeira.

Mots-clés: Capoeira Angola. La performance poétique. Corps. Voix. Sorcellerie. Poésie orale.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Roda de capoeira angola – Escola de capoeira angola Laborarte, São Luís-MA. Janeiro de 2010.....	29
Figura 2 - Gravura de Rugendas - <i>Jouer la capoeira ou Danse de La guerra</i> (1825).....	35
Figura 3 - Capa e ilustrações de Annibal Bulamarqui (mestre Zuma), 1928.....	47
Figura 4 - Débret – <i>Berimbau ou Jouer d’ Uruncungo</i> (1826).....	58
Figura 4 - Berimbau de boca.....	106
Figura 5 - Grupo tradicional de murga uruguaia.....	121
Figura 6 - Salão de roda da Escola de Capoeira angola Matroá – São Luís, Maranhão.....	129
Figura 7 - Mestre Patinho – Roda no Centro Cultural Mestre Patinho em 2008.....	141
Figura 8 - Professor Fubuia – Sede da escola Angoleiros do Mar, Ménilmontant, Paris, 2010.....	142
Figura 9 - Roda dos angoleiros do mar em Paris. Da esquerda para direita: Chareu, Fubuia (centro), Café. Novembro de 2009.....	151
Figura 10 - Mestre Sapo segurando o pandeiro. Evento no Ginásio Costa Rodrigues, São Luís-MA.....	163
Figura 11 - Árvore Genealógica Mestre Patinho, residência do mestre, São Luís, 2008.....	165
Figura 12 - Chamada de Angola. Roda de Capoeira Angola na Escola Municipal Dr. Nicanor - Goiânia – GO. Programa Mais Educação - MEC. Sob a direção do contra-mestre Lenhinho.....	172

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 HISTÓRIA PLURAL: CAPOEIRA, CAPOEIRAGEM, CAPOEIRAS	20
1.1 Os PRIMÓRDIOS DA CAPOEIRA: A CAPOEIRA ESCRAVA DO SÉCULO XIX.....	25
1.2 CAPOEIRAGEM, GINÁSTICA NACIONAL E MALANDRAGEM.....	36
1.3 DISCURSOS E MITOS: A ORIGEM AFRICANA, O N'GOLO.....	48
1.4 SÉCULO XX: A CAPOEIRA MODERNA - CAPOEIRA DA BAHIA.....	59
1.5 ANGOLA E REGIONAL: MODERNIZAÇÃO, ARTE, PERFORMANCE	70
2 A MANDINGA DA VOZ E DO CORPO NA CAPOEIRA	77
2.1 POLIPOESIA: PERFORMANCE AO VIVO	82
2.2 A VOZ POÉTICA E A PERFORMANCE DA VOZ	86
2.3 POÉTICA, ORALIDADE, RITUALIDADE.....	89
2.4 DA ORALIDADE À VOCALIDADE.....	92
2.5 O INTÉRPRETE E O PÚBLICO: ENTRE A VOZ, O OLHAR E O OUVIR	99
3 CAPOEIRA ANGOLA: JOGO, POESIA, POÉTICA E SABER	103
3.1 ASPECTOS ESTRUTURANTES DA RODA: O CANTO E O JOGO.....	112
3.2 TIPOS DE PERFORMANCE E A POESIA CANTADA	120
3.3 MOMENTO ATUAL: CAPOEIRA E O PROFISSIONALISMO	124
3.4 DA FUNCIONALIDADE DA PERFORMANCE POÉTICA	127
3.5 JOGO E POESIA: UMA RELAÇÃO ORIGINAL	130
4 DO MARANHÃO A PARIS: AS PERFORMANCE DE MESTRE PATINHO E PROF. FUBUIA	134
4.1 PRESENÇA DO CORPO: PERFORMANCE POÉTICA E REGÊNCIA.....	145
4.2 A CAPOEIRA MARANHENSE E MESTRE PATINHO	160
4.3 PERFORMANCE E REGÊNCIA NA CAPOEIRA ANGOLA DE MESTRE PATINHO.....	166
4.4 UM CAPOEIRA BRASILEIRO EM PARIS: FUBUIA E SUA PERFORMANCE POÉTICA	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	189
ANEXOS	196

INTRODUÇÃO

Nas três últimas décadas a capoeira se tornou um dos bens culturais brasileiros que mais divulga uma imagem de Brasil, bem como nossa identidade cultural para o mundo, tendo em vista sua presença em mais de cento e sessenta países. Se em séculos anteriores a capoeira esteve sob o regime do preconceito e da repressão, hoje ela goza da admiração e respeito por parte de diferentes classes e grupos sociais em diferentes países, embora, aqui e ali, um capoeirista seja discriminado aqui ou no exterior porque estava fazendo uma roda em local público ou porque simplesmente carregava seu berimbau em alguma praça ou rua. Esta arte-luta-jogo conquistou vários espaços ao longo dos últimos vinte anos: espaço comercial, como símbolo publicitário em propagandas de multinacionais mundialmente conhecidas como a Nokia, por exemplo; espaços artísticos, como o cinema, o teatro, a televisão; espaço político como a criação da Frente Parlamentar em prol da capoeira, criada por deputados federais em Brasília (2010).

A capoeira deixou de ser vista como uma “vadiação” de escravos e desocupados para ser compreendida como uma manifestação artística e cultural ou como esporte nacional ou ainda como uma arte marcial. Independente dessa ou daquela significação, ela passou a ser pesquisada e analisada em diferentes áreas do conhecimento e hoje são muitas as publicações a seu respeito. Prova disso está na quantidade de pesquisas em História, Antropologia, Sociologia, Artes, Educação Física, Psicologia, entre outras áreas, o que só foi possível graças à descoberta de novas fontes e referências, a partir da década de 1970 do século passado, para os estudos sobre o negro e a escravidão no país, assim como para as pesquisas sobre a origem e desenvolvimento da capoeira. Estas fontes vieram de arquivos de jornais, de arquivos públicos, de documentos oficiais, tais como certidões de posse de escravos, atestados de óbitos, certidões de nascimentos, registros policiais e de leis e decretos publicados ao longo de todo século XIX contra a prática da capoeira nos principais centros urbanos do País naquela época: Rio de Janeiro, Recife, São Luís e Salvador.

Entretanto, desconheço pesquisas específicas e relevantes sobre a capoeira na área de Letras ou em Estudos Literários, o que parece estranho na medida em que há uma literatura e poesia populares extremamente ricas, que são contadas e cantadas, em prosa e verso, por meio de narrativas, mitos e cantigas. As cantigas ganham um destaque especial neste trabalho, pois elas são importantes fontes de diversas temáticas relativas à capoeira: história, escravidão, cultura negra, a vida do capoeira, entre outros assuntos. Ademais, as cantigas são o próprio texto poético oral, na verdade, ela é um subtipo de poesia oral

(ZUMTHOR, 1997). As cantigas são extremamente úteis para conhecermos mais sobre a história e os fundamentos da capoeira angola.

Autores como Waldeloir Rego (1968) e Leticia de Souza Vidor Reis (2000) realizaram breves abordagens em suas obras sobre as cantigas de capoeira ou sobre a presença da capoeira na literatura nacional, o que ocorre em obras como *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manoel Antônio de Almeida, ou em *Capitães de Areia* (1937), de Jorge Amado. As cantigas de capoeira são verdadeiros poemas orais que narram aventuras, heroísmo, hábitos e costumes do capoeirista. Muitas delas são verdadeiros poemas épicos ou crônicas, que contêm diversos temas que apresentam o dia-a-dia do brasileiro. Logo, a capoeira é um rico campo a ser explorado pelos estudos literários, seja como fonte de uma vasta literatura popular, seja como tema ou matéria presente em obras literárias nacionais.

Sempre foi estimulante e encantador assistir e participar de uma roda de capoeira, um espaço que representava ser, ao mesmo tempo, um cenário para a luta e o combate, assim como um palco onde artistas exibiam seu canto, suas habilidades no toque dos instrumentos e, sobretudo, seus movimentos corporais, repletos de gestos, expressões e *swing*. O canto e a musicalidade sempre me foram um atrativo a mais, embora todo o foco do espectador leigo dos fundamentos da capoeira seja voltado para o jogo em si, para o confronto entre dois capoeiras que fazem diabruras com seus corpos. Olhar o capoeira cantando, cheio de expressões e gestos, dançando e improvisando, induzia-me a querer decifrar o significado de cada cantiga, a buscar a leitura dos “signos” existentes em cada quadra ou corrida e nos rituais durante a roda, passou de uma simples curiosidade para um tema de pesquisa. Assim, nasceu o interesse em desenvolver uma pesquisa sobre poesia oral da capoeira angola.

Esta pesquisa se propõe a analisar e descrever a produção, a transmissão e a recepção da poesia oral na capoeira angola. Estes processos ocorrem, de acordo com Paul Zumthor (2010, p. 15), por meio da *performance*, que se define como um conjunto de ações realizadas aqui e agora, em prol da transmissão de uma mensagem poética ou não, estabelecendo assim um rico e variado processo de comunicação. A performance é nada mais do que um modo vivo de comunicação e de expressão. Por outro lado, o poema oral, quando executado pelo seu intérprete exige dele a performance, uma vez que o corpo participa permanentemente da interpretação. O poeta oral não apenas recita ou canta os versos, mas também gesticula, movimenta cabeça e membros, produz expressões faciais, se veste de acordo com o seu propósito na apresentação, tudo isso com o intuito de seduzir seu espectador.

Pensando o cantador de capoeira como intérprete ou *performer*, isto é, aquele que executa o poema oral (cantigas), procurou-se, nesta pesquisa, analisar as performances de mestres e capoeiristas em rodas de capoeira no Brasil e na França. Para tanto, fizemos uso de filmagens e fotografias das performances poéticas que nos serviram como estudo de caso. Pela dificuldade física imposta pelo tamanho do Brasil e pela distância em relação à França, procuramos focar nossas análises em duas cidades específicas, nesse caso, São Luís (MA) e Paris, respectivamente. Tal escolha se deve por causa de outra delimitação necessária: seria inviável e eterno analisar uma quantidade enorme de mestres e de performances, por isso escolhemos analisar as performances de mestre Patinho, capoeirista maranhense, e de Fubuia, capoeirista baiano, que *vive* em Paris há dez anos. Suas performances serão úteis para compreender os processos de produção, transmissão e recepção do poema oral, assim como para descrever os tipos de performance que existem numa roda de capoeira e os diferentes papéis assumidos pelo mestre ou professor durante a mesma.

O caminho metodológico que seguimos passa por uma pesquisa bibliográfica fundamentada em três aspectos teóricos centrais: a pesquisa histórica e conceitual que envolve discussões sobre origem, mitos, discurso oral, fundamentos, estruturação e aspectos estéticos; a pesquisa conceitual e metodológica a respeito da poesia oral e da performance enquanto referência principal para esta pesquisa; a análise, leitura e interpretação de fontes orais e visuais, como cantigas e imagens (gravuras, fotografias, pinturas) exigindo assim o uso de mídias eletrônicas: vídeo, gravações em áudio, internet como forma de captação e gravação que foram analisadas ao longo de toda pesquisa. Esse roteiro de investigação se completa com a pesquisa de campo, que se constituiu, sobretudo, em visitas e observações participantes nas rodas e treinos de grupos de capoeira angola (e alguns da capoeira regional) em algumas cidades no Brasil e na Europa. Nesse sentido, procurou-se acompanhar o trabalho do mestre Patinho em São Luís, cidade que apresenta uma relação proximal entre a capoeira e a cultura popular; e do professor Fubuia e seu grupo em Paris, durante o ano de 2009, quando vivemos naquela cidade para realização do estágio doutoral, onde acompanhamos o trabalho de um grupo de capoeiristas baianos com alunos franceses e estrangeiros, que pouco ou nada conheciam sobre o Brasil. Tal pesquisa de campo foi registrada por meio de vídeos, gravações de áudio e fotografias, permitindo a análise das performances com mais propriedade.

Seguindo esse roteiro metodológico, optamos por organizar os capítulos da seguinte forma: no primeiro, concentramo-nos por reler alguns momentos da história da capoeira a fim de demonstrar que sua criação, desenvolvimento, modernização e globalização

são fundamentais para a sua compreensão enquanto arte, bem como para analisar sua evolução estética, o que é determinante para a formação de uma poética plural, que se desvela na inter-relação entre luta, dança, teatralidade, rito, música e jogo. Esse hibridismo da capoeira é fruto de todo um processo de desenvolvimento e transformações ocorridas desde sua forma mais antiga, a capoeira escrava, até a época atual, quando a encontramos dividida em angola, regional e contemporânea. A compreensão dessa modernização da capoeira, que passa, primeiramente, pelos trabalhos de mestre Bimba e mestre Pastinha, ainda no começo do século XX, nos leva ao encontro do aparecimento da roda de capoeira e, conseqüentemente, das performances dos capoeiristas participantes da mesma. As performances poéticas na capoeira atual resultam de uma forma absolutamente moderna de se compreender e fazer a capoeira.

Este capítulo está dividido em três momentos históricos essenciais: a capoeira escrava e o seu florescimento no início do século XIX; a formação da capoeiragem e malandragem carioca e da ginástica desportiva no final do século XIX; a origem e formação da capoeira moderna, a partir da criação da capoeira regional por mestre Bimba e da capoeira angola por mestre Pastinha, entre as décadas de 1930 e 1940. Falaremos ainda dos mitos criados através de discursos orais e falácias sobre a ancestralidade africana da capoeira, sobre o mito da resistência negra, bem como sobre o mito da “pureza” e “primitividade” da capoeira angola. Esses mitos foram fundamentais para a formação da capoeira durante todo século XX, na medida em que seduzem os mais novos, levando-os a participarem da capoeira porque ela é uma luta de “resistência”, que se origina de lutas e rituais ancestrais praticados no continente africano.

No segundo capítulo, propõe-se apresentar os referências teóricas que fundamentam os estudos sobre a poesia oral, sobre a performance e sobre a poética da capoeira. Assim, nos apoiamos nos conceitos desenvolvidos por Paul Zumthor a respeito da poesia oral e da performance, bem como faremos uma leitura da poética plural da capoeira, fruto do seu hibridismo estrutural, que resulta na formação de um espetáculo sonoro, verbal, visual e corpóreo. Nesse sentido, utilizaremos o conceito de Polipoesia do italiano Enzo Minarelli, tentando identificar nas performances poéticas dos capoeiras algumas técnicas, esquemas de execução e recursos apresentados pelo poeta e crítico italiano na sua *Polipoesia* (2010) quando analisa as performances de um poeta sonoro. Ainda nesse capítulo, serão discutidos o conceito de corpo, de voz e de oralidade, relacionando-os ao ritual da roda de capoeira no intuito de demonstrar como tais conceitos são fundamentais à produção, transmissão e recepção do poema oral. Caberá também uma breve análise da relação

intérprete, texto (poema oral) e espectador durante a execução da performance, nesse caso, na roda de capoeira.

No terceiro capítulo, analisaremos a questão da relação poesia e jogo, partindo da teoria de que o jogo é anterior a própria idéia de cultura e que a poesia nasce em rituais que continham jogos (HUIZINGA, 1997). Dessa forma, pretende-se demonstrar que o jogo da capoeira exige a presença da poesia e que esta, a partir da multiplicidade do jogo, encontra seu modo de existir: a performance. Assim, os diferentes tipos de performances encontradas na roda de capoeira angola são executadas dentro do jogo e a partir dele. Ainda nesse capítulo, descreveremos a estrutura organizacional da roda, sua formação e os tipos de bateria, assim como falaremos da importância do berimbau para a existência do jogo e do ritmo, e para o desenvolvimento das performances poéticas.

O último capítulo ficou reservado para as análises das performances dos dois estudos de caso: as performances de mestre Patinho e professor Fubua. Antes, porém, num primeiro tópico, retomaremos a discussão sobre os papéis do intérprete e do espectador para melhor descrever os vários papéis assumidos por um mestre ou professor de capoeira durante a roda. Partindo dessa discussão, chegaremos a uma melhor definição do trabalho poético e artístico de mestre Patinho e de Fubua. Procuraremos também contextualizar a presença dos dois personagens na formação da capoeira em suas respectivas cidades, São Luís e Paris, assim como analisar a influência da cultura local na formação de suas performances poéticas e artísticas. Caberá também discutir a relação entre performance e regência ou direção da roda, algo característico da performance de mestre Patinho. Performance essa que está relacionada a uma preocupação com a organização, desenvolvimento e respeito aos fundamentos da roda; formação da bateria, os toques do berimbau, o respeito às regras do jogo, a regência da roda como um todo, o que inclui a participação do público.

Como complemento a esta pesquisa, seguem três arquivos anexos que serviram como recurso metodológico de análise do tema em questão. Sendo assim, utilizamos de gravações de áudio das performances (canto) de mestres de capoeira e capoeiristas de diferentes grupos e localidades, gerando assim um anexo CD contendo a maior parte das cantigas apresentadas e analisadas no texto, ficando de fora apenas três cantigas abordadas, uma vez que não foi encontrada qualquer gravação delas (estas três cantigas são identificadas na página correspondente). Também produzimos uma gravação audiovisual das performances dos dois capoeiristas (mestre Patinho e professor Fubua), assim como de mestre Assuero, de São Luís do Maranhão, com o intuito de capturar os detalhes de suas diferentes performances dentro da roda de capoeira. Além das performances e das filmagens de rodas de capoeira, no

Maranhão e em Paris, gravamos também dois pequenos filmes com imagens do ritual da ladja (Martinica) e do moringue (ilhas Reunião), a fim de demonstrar a proximidade delas com o jogo da capoeira. Tal produção gerou um DVD que segue em anexo. Como último anexo, adicionamos algumas cantigas de capoeira, entre ladaínhas e corridos, com a finalidade de familiarizar o leitor menos acostumado a este tipo de cantiga popular. As cantigas presentes nesse arquivo anexo foram escolhidas porque estão, geralmente, entres as mais cantadas nas rodas de capoeira no Brasil e na Europa. Além disso, o leitor mais desacostumado com as cantigas de capoeira poderá perceber as diferenças entre uma ladainha e um corrido de capoeira angola, bem como compreender melhor as mensagens e sentidos contidos em cada uma delas.

Busquei nesta pesquisa investigar e preencher certas lacunas históricas e conceituais a respeito da capoeira, tentando contribuir diretamente para com as novas gerações de capoeiristas, possíveis leitores deste trabalho. Tinha o interesse que o trabalho não fosse apreciado apenas por pesquisadores e estudantes sobre a capoeira ou mesmo sobre a poesia oral, mas que atingisse o próprio capoeirista, tornando-se um texto referência sobre poesia e performance na capoeira. Ao longo de toda pesquisa convivi com uma pergunta permanente: qual a importância de um pesquisa sobre poesia oral e performance na capoeira para o capoeirista da atualidade? Ora, toda pesquisa contribui diretamente para o aparecimento de novas informações, interpretações e discussões sobre este ou aquele objeto.

Falar sobre a capoeira como uma manifestação artística de rica produção oral e apresentar o capoeira como um *performer* ou intérprete, reforçando assim toda a pluralidade da capoeira, surgem como nova proposta de leitura e entendimento dessa arte. Ademais, ao se analisar cantigas e performances por meio de gravações e vídeos, reforça-se a ideia de que a capoeira está completamente interligada com as novas mídias e com as novas linguagens o que a torna um movimento extremamente contemporâneo. Apresentar estas visões e concepções aos capoeiristas de todas as gerações é de suma importância para a continuidade das pesquisas sobre essa arte-luta-jogo em diferentes áreas do conhecimento. Contudo, não foi nossa intenção esgotar a discussão sobre poesia oral e performance na capoeira angola, mas, através das análises aqui levantadas, estimular o aparecimento de novos estudos na área de Letras/Estudos Literários, em diálogo com os Estudos Culturais, sobre a poesia e a literatura popular que caracterizam essa manifestação brasileira, bem como demonstrar às novas gerações de capoeiras que há uma diversidade de temas a serem observados e explorados numa roda de capoeira.

1 HISTÓRIA PLURAL: CAPOEIRA, CAPOEIRAGEM, CAPOEIRAS

*O que que é isso gente?
É capoeira, é por cima, é por baixo, é por todo lugar [...]
Essa luta tem malícia, meu cumpade,
É capoeira, é por cima, é por baixo, é por todo lugar*

Mestre Patinho¹

A capoeira tornou-se nos últimos vinte anos um movimento internacional e globalizado, um bem cultural que se espalhou em diferentes países, superando fronteiras sociais, étnicas e territoriais. Ela está presente em todos os continentes, em diferentes lugares e civilizações, encontrando-se com os costumes e tradições locais. Hoje, não é raro encontrarmos alguém carregando um berimbau ou trajando um abadá (uniforme) de seu grupo nas estações de metrô, nas ruas e praças de centros europeus como Paris, Londres e Berlim, ou ainda em lugares mais distantes como Tóquio ou Telavive. De acordo com o historiador Matias Assunção (2005, p.02), entre as décadas de 1980 e 1990, a capoeira se expandiu pelo Oeste Europeu e Estados Unidos, e hoje é praticada em países como Austrália, Finlândia, Israel, Japão, México, Turquia, Moçambique, Polônia, Singapura, Vietnã, África do Sul, entre tantas outras. Ainda segundo o autor, “estimativas conservadoras sugerem que em 1998 havia três milhões de pessoas ao redor do mundo praticando a capoeira, um número que tem crescido, desde então” (ASSUNÇÃO, 2005, p. 01).

Atualmente, mestres e professores brasileiros de capoeira vivem e circulam nos cinco continentes para realizar workshops ou cursos, bem como formar grupos ou escolas, mesmo em lugares onde a cultura e a língua parecem bem distantes da nossa, como na Ucrânia, Vietnã, Turquia, por exemplo. Tal processo de internacionalização e globalização se iniciou, principalmente, a partir da segunda metade da década de 1970 (CASTRO, 2007, p. 353), quando mestres da época partiram para outros países, principalmente na Europa e Estados Unidos, passando a viver e trabalhar, construindo sua história de capoeira fora do Brasil. Dessa forma, mestres como Camisa Roxa (Edvaldo Carneiro e Silva – 1944) – vive atualmente na Áustria – compreenderam que poderiam sobreviver da sua arte, e ter uma boa condição de vida, se migrassem para o exterior, exatamente num período (fins dos anos 1970)

¹ Antonio José da Conceição Ramos, maranhense, nascido em 1953, é fundador da Escola de capoeira angola Laborarte (1986), em São Luís, Maranhão. Atualmente, coordena o Centro Cultural Mestre Patinho, localizado em sua própria residência, onde leciona capoeira angola e manifestações populares do Maranhão. Esta cantiga não está presente no CD anexo à tese, pois não foram encontradas gravações da mesma.

em que a capoeira passava por um momento de incertezas e de estagnação no território nacional.

Hoje, encontramos dezenas de referências, matérias e vídeos sobre a capoeira nas redes sociais da Internet, no Google e no Youtube. Há uma infinidade de sites de grupos, de diferentes países, que ajudam a popularizar ainda mais a capoeira pelo mundo a fora e que contribuem para integrá-la a uma realidade contemporânea.² Ela tornou-se um importante símbolo da sociedade atual, pois representa a diversidade, a multiculturalidade e a globalização cultural. Um exemplo dessa condição está na sua apropriação por parte de empresas e organizações internacionais que a identificam como híbrido de esporte e arte capaz de vender e fortalecer a imagem de um produto, de um programa, de uma ideia. No início dos anos de 1990, por exemplo, capoeiristas brasileiros participaram de campanhas comerciais da companhia finlandesa de celular Nokia e da TV Britânica BBC. Elas exploravam, sobretudo, o fato de a capoeira ter se tornado uma expressão da cultura contemporânea nos dias de hoje. Segundo o historiador Mathias Assunção (2005, p. 02):

During the 1990s, capoeira became another expression of postmodern chick, in the same way as mobile phones. In recognizing the link, major company from Finland (NOKIA) has made postmodern experience in globalized metropolises. Thus one of the new television channel indicators broadcast by the BBC in the United Kingdom features capoeira players on the roofs of London.³

O momento atual da capoeira confirma seu nível de organização, comercialização e profissionalismo atingido. Como consequência, ocorre a divulgação de sua imagem como bem cultural brasileiro exportável e sua total globalização. Grupos como Abadá-Capoeira, Senzala, Muzenza, Fica (Fundação internacional de capoeira angola),

² A capoeira da atualidade, a partir de suas diferentes modalidades, se relaciona de modo direto com as novas tecnologias de informação, websites, blogs, vídeos, ebooks. De fato, a existência de sites e blogs especializados como Capoeirangola.org, Portal do Capoeira (www.portaldocapoeira.com), Capoeira-World.com, Capoeira Mandinga Shangai (<http://capoeirashangai.com>), site do grupo de capoeira em Shangai, China, ou ainda o blog capoeiradevenus.blogspot.com, além de sites de grandes grupos como o ABADA CAPOEIRA (www.abadacapoeira.com.br) e o site da Fundação Internacional de Capoeira Angola-FICA (www.capoeira-fica.org), contribuem para pesquisas, recuperação de imagens e dados da capoeira do passado, divulgação de grupos e do trabalho mestres e professores, funcionamento, em muitos casos, como espécies de portfólios on-line dos trabalhos e carreira de capoeiristas importantes, além de terem contribuído para popularizar a capoeira em todo mundo. Sites mundiais como Youtube e 4shared são importantíssimos para arquivo e reprodução de imagens (vídeos) e discografias atuais e do passado, tornando-se uma importante fonte de pesquisa tanto para pesquisadores quanto para os próprios capoeiristas. Hoje é comum a utilização do material desses sites por parte de capoeiristas para treinamento, observação de movimentos e técnicas de grandes e velhos mestres de capoeira. Para esta pesquisa recorremos a alguns sites de grupos importantes que nos forneceram algumas referências. Através dos websites, do Google e do youtube, a capoeira conseguiu um meio de expansão e de integração com o resto do mundo.

³ “Durante a década de 1990, a capoeira se tornou mais uma expressão da época pós-morderna, da mesma forma como os telefones celulares. Ao reconhecer o vínculo, a maior empresa da Finlândia (Nokia) fez experiências nas metrópoles globalizadas. Assim, um dos indicadores do novo canal de televisão transmitido pela BBC no Reino Unido possui jogadores de capoeira sobre os telhados de Londres” (Assunção, 2005, p. 02). Tradução minha.

Angoleiros do Mar, entre outros, tornaram-se marcas internacionais que atraem pessoas de todas as idades, classes sociais e de todo os lugares. Os encontros internacionais promovidos pelos grupos contribuem, sobretudo, para estabelecer o contato dos novos capoeiristas com mestres e professores já consagrados. Alguns desses grupos possuem lojas e produtos com seus nomes e organizam eventos internacionais anuais como os Jogos Mundiais de Capoeira, organizados pelo Abadá-Capoeira (Associação Brasileira de apoio ao desenvolvimento da arte – capoeira), grupo fundado na década de 1980 por mestre Camisa (José Tadeu Carneiro Cardoso - 1956) e seu irmão, grão-mestre Camisa Roxa. Atualmente, esse grupo possui mais de trinta mil associados no Brasil e no exterior e está presente em 42 países.⁴

Todavia, tais condições demoraram mais de um século para se concretizarem, pois somente no início século XX, a capoeira encontraria sua verdadeira organização e institucionalização. Tal fato ocorre a partir o surgimento das primeiras escolas ou academias de capoeira no Rio de Janeiro (a partir de 1910) e na Bahia (a partir de 1930). Nesse período, nas três primeiras décadas do século XX, a capoeira conquista espaço na sociedade, especialmente entre a elite, alcança seu reconhecimento enquanto esporte nacional, conquistando sua descriminalização no Estado Novo. Tal momento de sua história poderia ser denominado de *fase moderna*. Entretanto, a história da capoeira, sua origem e formação, não começam no século XX, apresentando-se bastante controversa e movediça. Logo, se faz necessário nessa pesquisa voltar um século antes para analisarmos e descrevermos alguns dos momentos fundamentais de criação e trajetória no Brasil.

Neste capítulo, propomos uma releitura breve da história da capoeira, a partir de uma literatura acadêmica mais recente, desenvolvida por autores que estão a pesquisar sobre essa temática desde a década de 1990, entre eles os historiadores Carlos Eugênio Líbano Soares e Mathias R. Assunção. Para um desenvolvimento mais didático desse capítulo, optamos por dividi-lo em três grandes momentos: o primeiro, ainda nos primeiros anos do século XIX, quando encontramos os primeiros registros de sua presença nos centros urbanos e portuários. Ali, encontramos uma “capoeira escrava” praticada pelos negros nas suas senzalas, nas praças e ruas das cidades, ainda bem primitiva quanto a sua execução, movimentação e organização. Temos, portanto, nesse período, uma atividade que se caracterizava como um “passa-tempo de escravos”, ou seja, uma atividade lúdica, misto de ginástica, dança e luta, mas que, de acordo com as circunstâncias, poderia alcançar o status de combate, de guerra (ASSUNÇÃO, 2005).

⁴ Fonte: <http://www.abadacapoeira.com.br>. Acesso em: 15/03/2011

De fato, as primeiras manifestações da capoeira escrava são registradas no Rio de Janeiro do início do século XIX. Nos centros urbanos portuários, ela se desenvolveu em meio à escravidão e ao momento político conturbado do Brasil durante todo século XIX: Independência de Portugal, os anos de Monarquia e, finalmente, a Proclamação da República. Ela enfrentou a repressão e a perseguição, mas também conquistou o respeito e aliança das próprias forças que se opunham a ela. Porém, a capoeira desse período possuía várias facetas, dependendo da cidade onde ela existia, diferenciando-se da capoeira atual. De acordo com Mathias Assunção e Mestre Cobra Mansa (2008, p 02), a capoeira adquiriu boa parte de suas características atuais entre o final do período Imperial (1822-1889) e os primeiros anos da República Velha (1889-1930).

O segundo momento histórico da capoeira a ser analisado, está, na verdade, incluso no primeiro. Trata-se da formação das maltas e gangues de capoeira no início de século XIX, especialmente no Rio de Janeiro e em Recife. Tal acontecimento histórico teve início pouco antes dos anos de 1820, na cidade do Rio Janeiro, quando os escravos, mais adaptados à vida da capital, se organizaram enquanto grupo social, mesmo que à margem da sociedade dominante da época. Neste contexto surgiram confrarias de escravos que foram denominadas de maltas, espécie de gangues, tipo de organização paralela ao Estado que ora o enfrentava, ora aliava-se a ele, promovendo, segundo os jornais da época, “o terror das boas famílias do império” (*apud* SOARES, 2005, p.05)

Se no Rio de Janeiro as maltas de capoeiras representavam uma “tradição rebelde”, que aterrorizava o império, (SOARES, 2005, p. 06), em Recife, a capoeiragem do século XIX acontecia pelas mãos e pés das gangues dos Brabos e Valentões, que estavam sempre a enfrentar a policia e a repressão promovida pela elite local. Segundo Carlos E. L. Soares, os negros que formavam as maltas do Rio vinham da África ocidental. Mais tarde, a vida urbana e as maltas sofreriam mudanças com a chegada de escravos oriundos da Costa da Mina africana, que nessa época, habitavam a Bahia. Assim relata o autor (1994, p. 32):

Formadas em sua maioria por jovens escravos da África Centro-Ocidental, a partir de 1821 entrou em fase de extrema politização, processo que culminou com as rebeliões de 1828 e 1831. Esse processo atingiu o ápice com a chegada ao Rio dos Minas-Nagôs vindos da Bahia, que ocasionaram profundas mudanças políticas e culturais naquela que era a mais importante tradição rebelde dos escravos urbanos do Rio de Janeiro imperial.

Nesse momento da história, a capoeira praticada pelos membros de maltas e gangues tendia a atender muito mais aos interesses dessas organizações de negros

escravos, que dominavam regiões e freguesias do Rio de Janeiro, assumindo um caráter mais político ao mesmo tempo em que deixava de ser somente um “passa tempo de escravos” como ocorreu nos primeiros anos do século XIX. Apesar do seu aspecto violento e rebelde nesse momento, as maltas do Rio e as gangues dos Brabos e Valentões em Recife ajudaram a popularizar a capoeira dentro dos grandes centros e até contribuíram para o nascimento de outras manifestações como o Frevo. “No Recife, os grupos de capoeira se organizavam de forma semelhante, porém mais atrelados às manifestações rítmicas” (CAVALCANTI, 2008, p. 05). Era uma tradição de Recife (e ainda é), a existência de bandas de músicas dos batalhões, das escolas, que se apresentavam na rua durante as datas cívicas e festivas. As gangues de capoeiras dos Bravos e Valentões logo absorveram essas bandas em seus “espaços de sócio-fronteiras”, isto é, em seus territórios dentro da cidade. Segundo Gil Cavalcanti (2008, p. 05):

A partir das Bandas do 4º Batalhão de Artilharia e Hespanha, do Corpo da Guarda Nacional, os grupos criam duas unidades sócio-fronteiriças: O Partido do 4º ou “Banha Cheirosa” e o partido Hespanha ou “Cabeças Secas”. A partir desta perspectiva identitária territorial, a capoeira pernambucana travou verdadeiras batalhas através de suas pernadas, sua ginga solta, aliadas à bengala, ao porrete, à navalha, à faca etc. Dos espaços rítmicos, o frevo – ritmo proveniente dessas estruturas de bandas e o passo da aguerrida comunicação dos capoeiras – era a última de suas brincadeiras.

No trecho final desse do capítulo, analisaremos o que consideramos como o terceiro momento da história da capoeira, exatamente, a partir do século XX, quando ocorre sua formação e institucionalização enquanto esporte e manifestação afro-descendente, bem como sua modernização e expansão em território nacional e internacional. Falaremos sobre os mitos que envolvem sua história, bem como analisaremos sua transformação a partir da criação da capoeira angola e a capoeira regional (luta regional baiana). Passaremos também pela sua popularização e internacionalização nos fins de 1970, com intuito de compreender seu processo de globalização atual. Por fim, chegaremos ao momento atual, às expressões contemporâneas da capoeira e sua presença em outros países como a França, por exemplo. Este caminho histórico nos parece mais apropriado para desenvolvermos uma análise da poética existente na capoeira angola, que passa pela compreensão de sua dimensão artística e estética. A partir de tal percurso, é possível compreender e descrever o processo de performance poética do capoeirista, ou seja, suas formas e técnicas de interpretação durante a roda de capoeira angola. Nesta

pesquisa, entendemos a capoeira como arte e o capoeirista como um artista do corpo, da voz e da imagem. Antes, precisamos recuperar e analisar os momentos históricos de desenvolvimento da capoeira no Brasil, incluindo os mitos e folclores, para distinguir as verdades e falácias lançadas, via discurso oral, nesses dois séculos de existência. Dessa maneira, compreende-se ser possível alcançamos uma leitura amadurecida da estruturação e prática da capoeira atual.

1.1 OS PRIMÓRDIOS DA CAPOEIRA: A CAPOEIRA ESCRAVA DO SÉCULO XIX

Embora não dispomos, por falta de mais fontes históricas e de memória oral, de informações detalhadas sobre as origens africanas ou mesmo de sua existência no Brasil dos séculos XVII e XVIII, dentro de quilombos e nas zonas rurais, sabemos que a capoeira no Brasil nunca deve ser definida no singular, pois desde o século XIX havia em cada grande cidade portuária do Brasil como Belém, São Luís, Recife, Salvador e Rio de Janeiro, modalidades distintas de capoeira. Na primeira década daquele século, em vários lugares do Rio de Janeiro, por exemplo, grupos de africanos e crioulos (negros escravos nascidos no Brasil) se reuniam para disputar “uma luta simulada como a que foi reproduzida, anos mais tarde pelo gravurista John Moritzs Rugendas (1802-1858)” (SOARES, 2007, s.p), em *Danse de la guerre* (1835),⁵ por sinal o primeiro registro visual da capoeira. É no espaço urbano da capital do império que encontramos seus primeiros registros. Carlos Eugênio Líbano Soares, a partir da análise de arquivos policiais do período, registra a presença dos negros escravos se exibindo nas praças e largos do Rio de Janeiro no princípio do século XIX. Segundo ele (1994, p. 12):

os documentos policiais mostram que eles gostavam de demonstrar força nas grandes praças e nos largos, talvez como exibição de suas habilidades. Aparentemente, os senhores toleravam estas correrias de “capoeira” quando não ocorriam dentro do recinto doméstico.

As cidades portuárias tiveram um papel fundamental na formação da capoeira e da própria história do negro no Brasil, pois ali era o lugar de chegada dos escravos. Mais que isso, o porto era o lugar de comunicação com o exterior, onde se concentrava o

⁵ Com a finalidade de compreendermos melhor como a era a capoeira feita pelos escravos na primeira metade século XIX, analisaremos a citada gravura de Rugendas ao final desse primeiro tópico. Faremos uma leitura visual descritiva da obra tentando identificar as ações dos brincantes envolvidos, seus gestos, sua ritualidade, suas reações diante do combate, bem como a presença do público, e a relação do negro escravo com o espaço urbano e as possíveis diferenças e aproximações com a capoeira praticada hoje.

comércio e circulavam ideias e ideologias, em que “diversos movimentos apresentavam formas de organização identitária e territorial semelhantes. Eram as gangues de rua, movimentos sociais anárquicos que tinham como ponto de conexão o porto” (CAVALCANTI, 2008, p. 6). As maltas de capoeiras no Rio de Janeiro e as gangues dos Bravos e Valentões no Recife são exemplos dessa anarquia, desse tipo de organização negra da época (mas que a partir de 1950 passou a aceitar pardos, mestiços, estrangeiros). Essas duas cidades eram as mais importantes para o país na primeira metade do século XIX. Eram palcos não somente do comércio e do tráfico negreiro, mas também da vida cultural agitada, de manifestações da massa. Nesse período, diversos movimentos ligados ao universo portuário iniciam um processo de desenvolvimento de sua identidade territorial enquanto grupos sociais que se impõem diante da vida urbana da capital. De fato, as maltas ou as gangues, nesse período histórico, representavam um movimento social.

Carlos Eugênio L. Soares em *A negrada instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro* (1994), constatou a presença maciça de escravos capoeira e de negros libertos que a praticavam na cidade, a partir de registros e decretos do começo do século XIX, dentre eles, o decreto de 1824, que reforçava o trabalho forçado nas “obras do Dique” aos “negros capoeiras presos em desordem”, o que o levou a afirmar que a capoeira é resultado de uma “invenção escrava e urbana no Brasil” (1994, p. 25). Sabe-se que qualquer atividade cultural e artística praticada pelo negro escravo, e mais tarde, pelo negro liberto, no século XIX, era discriminada e reprimida.

Segundo Mathias Assunção e mestre Cobra Mansa, a capoeira, nesse contexto era a principal expressão da cultura escrava no meio urbano durante as três últimas décadas do século XIX, especialmente, na cidade do Rio de Janeiro. Nesse período, havia modalidades distintas em Belém, São Luís, Recife, Salvador e São Paulo. (ASSUNÇÃO; PEÇANHA, 2008, p. 03). As formas consideradas como “clássicas” da capoeira, praticadas nas áreas portuárias da Baía de Todos os Santos, por exemplo, emergiram numa data posterior ao final do século XIX e foram se transformando até formarem a capoeira moderna. Tal momento da história da capoeira se concretiza a partir da formação de duas modalidades distintas entre si, a capoeira angola e a capoeira regional,⁶ a partir da década de 1930. As formas atuais da capoeira têm na roda sua principal maneira de expressão.

Durante a primeira metade do século XIX, aquela atividade realizada pelos negros africanos e crioulos era “um passa tempo” sem uma organização mais detalhada. O

⁶ Falaremos mais aprofundadamente desta fase moderna da capoeira e de suas modalidades, angola e regional, bem como a capoeira baiana do século XX no terceiro tópico deste capítulo.

ritual em torno da roda de capoeira que conhecemos hoje não era algo conhecido e executado pelos negros capoeiras do Rio de Janeiro, por exemplo. É bem difícil precisar quando se formou a roda da capoeira. É provável que tenha aparecido no princípio do século XX, principalmente, com o desenvolvimento da capoeira baiana e o aparecimento das academias de capoeira criadas no início daquele século em Salvador. Antes, como é possível perceber na gravura *A dança da guerra* de Rugendas, os negros se reuniam nos largos ou praças e realizavam seu “passa tempo” ao som de um único instrumento, o tambor. Nesse momento (início do século XIX), o berimbau ainda não havia sido incorporado à capoeira escrava, algo que aconteceria bem mais tarde, entre o final do século XIX e início do século XX, fato esse restrito ao território baiano (REIS, 2000, p. 167).

O tambor usado naquele período pelos escravos assemelha-se ao instrumento usado atualmente no Tambor de Crioula do Maranhão, feito de troncos de madeira bem grossos, em que a parte superior é mais larga que a inferior, enquanto sua cobertura é confeccionada com couro de boi ou de bode, ou mesmo de veado. Os tambores são instrumentos artesanais que proporcionam um ritmo rústico e cadenciado que varia, através de cada tambor, entre o grave, o médio e o agudo. Na capoeira, os três berimbaus também seguem esta mesma linha musical grave, médio e agudo, sendo, igualmente, instrumentos de fabricação artesanal. Atualmente, os grupos de capoeira substituíram esse tambor mais primitivo pelo atabaque, também um instrumento artesanal, porém menos rústico que o tambor de crioula. No Maranhão, a Escola de capoeira angola Matroá, criada pelo mestre Marco Aurélio (1966), adota o tambor de crioula na bateria, ao invés do atabaque, o que demonstra a relação entre capoeira do Maranhão e sua com outras manifestações populares daquele Estado, entre elas, o tambor de crioula. Para esclarecer melhor as semelhanças e diferenças entre o tambor usado na capoeira escrava e os tambores de crioula do Maranhão, tomamos como referência a descrição feita por Paulo Melo Souza no seguinte comentário (2010, p. 01):

Representado por um conjunto de três tambores, denominados de parrelha, que conferem, ao serem tocados, ritmo rústico e artesanal à dança. Um dos tambores recebe o nome de tambor grande (também chamado de roncador ou rufador), enquanto o segundo é chamado de meio (conhecido também com socador ou chamador), já o terceiro é denominado de crivador (também batizado de tambor pequeno, perengue ou merengue), acompanhado por um par de matracas de madeira roliça (que são percutidas no corpo do tambor grande). Originalmente, os instrumentos tradicionais são roliços, oriundos de troncos de árvores, cujo processo de fabricação obedece a um conhecimento que se perde no tempo.

Atualmente, a roda de capoeira angola, por exemplo, é formada por uma bateria bastante completa, contendo vários instrumentos, entre eles, três berimbaus, pandeiros, atabaque, agogô e o reco-reco.⁷ A formação de cada bateria varia de acordo com a linhagem de cada mestre ou professor, ou seja, de acordo com a linha de formação desenvolvida pelos mestres que o antecederam. No entanto, o mestre ou o professor do grupo ou escola pode alterar a disposição desses instrumentos na bateria de acordo com seu entendimento, desde que mantenha os fundamentos da sua linhagem. A roda atual exige uma organização e certos fundamentos que devem ser respeitados pelo capoeirista. Se antes o negro escravo do século XIX fazia sua “brincadeira” da maneira mais rústica ou simples possível, hoje a roda exige uma preparação que envolve a limpeza e a ornamentação do espaço, a montagem e afinação dos instrumentos, os rituais religiosos e superstições de cada mestre ou professor. Segue abaixo uma fotografia bastante atual exemplificando uma roda de capoeira angola realizada, semanalmente, na escola de capoeira angola Laborarte em São Luís, no Maranhão, coordenada por mestre Nelsinho Brito (1975).

Nesta fotografia, observa-se que a bateria está composta por oito músicos, que os pandeiros são os últimos instrumentos de cada lado, seguindo os fundamentos de roda do grupo em questão. Nota-se que o salão onde acontece a roda está ornamentado com fotos dos mestres mais antigos (foto de mestre Sapo no alto da parede), além de banners com a logomarca da escola e berimbaus pendurados na parede, que podem ser usados caso quebrem alguns dos berimbaus que estão na bateria. Um detalhe chama atenção na foto: o atabaque está colocado entre o berimbau gunga e o agogô, algo característico dessa escola, enquanto que na maioria das rodas de capoeira angola no Brasil e no exterior, ele fica como último instrumento do lado oposto ao berimbau gunga. Cada grupo organiza e ornamenta seu espaço de acordo com seus fundamentos e linhagem do seu mestre ou professor e as rodas são dias especiais, é momento da celebração, de festa, mas também de execução de tudo que foi trabalhado por parte dos alunos durante as aulas. Geralmente, os alunos devem sempre estar presentes na roda, que pode ser semanal, quinzenal ou mensal, de acordo com cada grupo ou escola. Participar da roda significa completar todo treinamento realizado durante a semana e poder aplicar aquilo que foi aprendido por parte dos alunos. A roda seria o ritual de celebração e confirmação do aprendizado de cada capoeirista. A foto a seguir apresenta um pouco da estrutura e ornamentação de uma escola de capoeira angola na atualidade, neste caso, a escola de capoeira angola Laborarte em São Luís, Maranhão:

⁷ No terceiro capítulo nos deteremos mais detalhadamente sobre a formação e a organização da bateria musical da capoeira angola, bem como comentaremos sobre a quantidade e as funções de cada instrumento.

Figura 1 - Roda de capoeira angola – Escola de capoeira angola Laborarte, São Luís-MA. Janeiro de 2010



Fonte: Acervo pessoal do autor

Contudo, não havia escolas nem espaços privados para praticar capoeira no início do século XIX, tampouco havia roda ou treinamentos como existem na atualidade. Muito pouco se sabia, até duas décadas atrás, sobre a prática e o desenvolvimento da capoeira entre os escravos, porém não restam dúvidas que a capoeira é uma criação escrava desenvolvida no do espaço urbano brasileiro (SOARES, 1994). Entretanto, tal constatação é não descartar suas remotas origens africanas, pois autores como Carlos Eugênio e Mathias Assunção encontraram evidências concretas de que a capoeira é uma invenção brasileira, gerada em nosso território, com a participação dos escravos africanos e dos crioulos, isto é, escravos nascidos por aqui. As evidências encontradas levaram tais autores a desconsiderarem o nascimento da capoeira no continente africano. O próprio Soares relata isso na seguinte afirmação (2007, s.p):

Tudo indica que suas origens remotas eram africanas, mas a inexistência de um uso exclusivo por determinado grupo étnico e a presença de crioulos (escravos negros nascidos no Brasil) entre seus adeptos demonstra que a prática foi gestada em terras brasileiras.

Muitos são os capoeiristas da atualidade que defendem a origem da capoeira no Brasil a partir do século XVII, em pleno meio rural, através dos quilombos, o que gera a ideia de que a capoeira teria vindo da zona rural para a zona urbana. Porém, a falta de

evidências e fontes levou pesquisadores como Mathias Assunção, Gil Cavalcanti, Carlos Eugênio L. Soares, entre outros, a trabalharem com a origem da capoeira a partir dos anos 1800, quando seus primeiros registros foram realizados no espaço urbano. A falta de documentação que confirme a presença da capoeira nos séculos XVII e XVIII impede a confirmação do exato período de sua aparição no Brasil. Algumas das fontes usadas pelos autores citados em suas pesquisas foram decretos e portarias proibitivas de sua prática durante o início do século XIX, como os decretos de 1821, 1822, 1824 e 1931. (REIS, 2000, p. 165).

Esse tipo de fonte ajudou a aprofundar as pesquisas sobre a capoeira e a esclarecer uma série de discursos orais desenvolvidos e transmitidos ao longo das gerações de capoeirista. Outra importante fonte adotada pelos pesquisadores, nas três últimas décadas, foram os arquivos policiais, como ocorre no trabalho de Carlos Eugênio Líbano Soares, *A negrada instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro* (1994), quando ele analisa a origem étnica dos negros capoeiras presos pela polícia. Baseado nos dados coletados nos registros policiais de 1863, do Livro de Entrada da casa de Detenção, o autor afirma que a maioria dos capoeiras detidos, naquele período, eram jovens vindos da África Centro-Occidental, mais precisamente da Angola, Congo e Cabinda (SOARES, 1994, p. 25).⁸

No século XIX, segundo Soares (2007, s.p), aquela atividade praticada pelos negros escravos recebia o nome de “capoeira” por que era “o termo usado pelas autoridades policiais (mas não apenas) para designar uma prática comum dos escravos da época, que envolvia golpes de habilidade marcial e uso de facas ou instrumentos cortantes”. Tal capoeira de escravos enfrentou todo tipo de repressão e punição, desde chibatadas, prisão, obrigação militar e serviços prestados ao estado. Sua repressão não se concentrou apenas na capital imperial, mas também em outras cidades, como em São Paulo, por exemplo, onde em “1º de fevereiro de 1833, o Conselho Geral de São Paulo promulgou uma Postura Municipal aprovada pela Câmara em 14 de janeiro” (CUNHA, 2000, p. 01). De acordo com Pedro Cunha, tal lei se espalhou rapidamente por outras províncias paulistas e condicionou a existência do negro capoeira ⁹ à marginalização e à conseqüente perseguição por parte das autoridades públicas e mesmo da sociedade civil que denunciava os capoeiras às autoridades. Cunha transcreve para sua pesquisa o texto integral da Postura Municipal de 1833 (CUNHA, 2000, p. 02):

⁸ Também citado por Reis (2000, p.14).

⁹ É necessário acrescentar que o termo “capoeira” ou “capoeiras” é tradicionalmente usado em grupos ou escolas, por mestres e professores, como sinônimo do termo “capoeirista”, isto é, aquele que pratica o jogo da capoeira. Pretendo aqui fazer uso dos dois vocábulos eventualmente, pois ambos estão corretos, sendo que o “capoeira” é o termo mais empregado na capoeira atual. O segundo é mais empregado por alguém que não joga ou treina a capoeira. No dia a dia, um capoeirista quase sempre se refere ao outro, conhecido ou não, como o “capoeira”. Na verdade, não há registros exatos de quando se passou a adotar esse termo para identificar aquela pessoa que participa da roda ou é conhecido como tal. Nota minha.

Toda a pessoa, que nas Praças, ruas, casas públicas, ou em qualquer outro lugar também público, praticar ou exercer o jogo denominado = de capoeiras = ou qualquer outro gênero de luta, sendo livre será preza por três dias, e pagará a multa de um a três mil réis, e sendo cativa será preza, e entregue ao seu Senhor, para fazer castigar na grade com 25 a 50 açoites, e quando o não faça sofrerá a mesma multa de um a três mil réis.

Entretanto, a capoeira não viveu apenas da resistência às forças políticas ou enfrentando a sociedade da época em prol do seu reconhecimento e da libertação dos escravos. Os mesmos negros escravos que participavam as maltas no Rio de Janeiro ou os negros que faziam parte das gangues de Recife se tornariam, de acordo com seus interesses e com o contexto que lhes eram apresentados, aliados das forças que os reprimiam. Ao invés de resistirem, optavam por estabelecer alianças políticas com o Estado, que se utilizou da força e malícia dos negros capoeiras em guerras e batalhas em nome da pátria brasileira, como aconteceu na Revolta dos Mercenários (1828), motim liderado por soldados alemães e irlandeses contratados pelo Império, desde o período da independência, e que lutaram na guerra contra as Províncias Unidas do Rio da Plata (1825-1828). Os capoeiras se juntaram a outros membros da sociedade civil e ao exército para lutarem contra os insurgentes alemães e estrangeiros. Mestre Nestor Capoeira chama atenção e questiona as “teses puristas e heróicas” que entendem a capoeira como uma forma de resistência negra. Ele afirma que o pertencer a uma malta do Rio e Janeiro do século XIX, por exemplo, era uma ação política que envolvia o exercício do poder em determinados espaços da cidade (2008, p.08):

Ao contrário de algumas teses "puristas e heróicas", a capoeiragem carioca dos 1800s não era uma "luta de libertação" no sentido mais simplista; a capoeira e as fugas para os quilombos eram práticas paralelas, mas geralmente dissociadas. A capoeira era algo que estabelecia uma hierarquia entre a massa escrava e delimitava determinados territórios urbanos. Ficar na cidade como escravo, mas pertencendo a uma malta, era uma opção política e de poder que os escravos capoeiras escolhiam voluntariamente.

Mathias Assunção fez importante releitura desse momento da capoeira questionando o discurso mítico, e muitas vezes romantizado, da capoeira como luta de resistência (contra escravidão, contra o poder opressor, contra o Estado repressor). O autor confronta o discurso de “resistência” aos momentos históricos nos quais os capoeiras pactuaram com elites e com o Estado. O mesmo autor acredita que, ao longo de sua história, a capoeira conseguiu manter-se viva e forte porque soube dialogar com várias esferas do poder,

entre elas, políticos, militares, policiais. Ainda segundo Mathias Assunção, boa parte da popularidade da capoeira angola, e da capoeira de modo geral, se deve ao discurso de “resistência”, de rebeldia que acaba por fascinar os mais jovens (2005, p. 59).

O mito da resistência negra, que sugere toda trajetória de luta e combate do negro escravo pela libertação e reconhecimento na sociedade, é um discurso valorizado e divulgado entre os capoeiristas angoleiros. Nas rodas e treinos aprende-se ou escuta-se do mestre ou do professor, que a capoeira é “uma luta de libertação” e que representa a “resistência do afrodescendente”. Os novos alunos sentem-se atraídos por esse discurso, reproduzindo-se no dia-a-dia. No entanto, toda forma de resistência numa sociedade capitalista tende, nos dias atuais, a ser incorporada, assimilada pela sociedade de consumo. Em geral, numa sociedade industrial e de consumo as ditas formas de resistência estão sempre sendo absorvidas e transformadas pela indústria cultural. A própria capoeira é um bem cultural globalizado e exportável, que leva uma imagem de Brasil para o resto do mundo.

A capoeira está presente em países que detêm a hegemonia econômica e industrial do planeta, como Estados Unidos, Japão, Alemanha, etc. Na verdade, a ideia da capoeira como forma de resistência é mais um mito moderno que se espalhou pelas rodas do Brasil e do mundo através dos discursos de mestres e professores. Esse processo de revalorização da cultura negra e da ancestralidade afro da capoeira apresentada pelos mestres de capoeira angola teve início na década de 1980, quando alguns mestres baianos começam a participar dos movimentos negros tentam construir uma orientação política e ideológica em torno dos discursos dos antigos mestres sobre a ancestralidade e origem africana da capoeira. Porém, como já vimos anteriormente, muitos foram os momentos em que a capoeira esteve atrelada ao Estado e à sociedade burguesa. Carlos Eugênio L. Soares constata tal aspecto e chama a atenção para o fato de que vários negros capoeiras do século XIX, por exemplo, foram envolvidos com altos personagens da política e acabavam por cumprir ordens dadas por eles, sendo encobertos e protegidos em várias situações que poderiam lhes valer penas severas. Afirma SOARES (1994, p. 263):

Quase todos os verdadeiros capoeiras foram do serviço de altos personagens políticos, e tudo o que fizeram foi contando com a proteção desses personagens, ou por mando deles. Serviram em todas as situações e a todos os governos da Monarquia.

Outro clássico exemplo da aliança do negro escravo e liberto com o poder dominante está na participação dos capoeiras diretamente da guerra do Paraguai (1864-1870). Um dos batalhões mais conhecidos e temidos era o Batalhão de Zuavos, composto por negros

capoeiras especialistas no manejo da arma branca. (CAPOEIRA, 2008, p. 08). Famoso é o episódio da tomada do forte do Curuzu, em 03 de setembro de 1866 (DONATO, 1996, p. 223), localizado à margem esquerda do Rio Paraguai, em território paraguaio, feito pela companhia de Zuavos baianos, que ajudaram o exército brasileiro a expulsarem os paraguaios à base da mão, da arma branca. É o que descreve Manuel Querino, no início século XX, e que foi reproduzido por Letícia V. de Souza Reis na seguinte citação (1997, p. 55):

Manuel Querino descreve-nos “o brilhante feito d’armas” levado a efeito pelas companhias de “Zuavos Baianos” no assalto ao forte Curuzu, quando os paraguaios foram debandados. Destacam-se dois capoeiras nos combates corpo-a-corpo: o alferes Cezario Alves da Costa – posteriormente condecorado com o hábito da Ordem do Cruzeiro pelo marechal Conde d’Eu – e o alferes Antonio Francisco de Melo, também tripulante da já citada corveta “Parnahyba” que, entretanto, teve sua promoção retardada devido ao seu comportamento, observado pelo comandante de corpos: “O cadete Melo usava calça fofa, boné ou chapéu á banda pimpão e não dispensava o jeito arvesado dos entendidos em mandinga.

Deve ser destacado também que na Marinha do século XIX, o mais aristocrata ramo das Forças Armadas, havia capoeiras entre a marujada, a famosa “ralé”, como era denominada pelos oficiais, que no início do século XX (1910), iriam se rebelar na Revolta da Chibata, liderados pelo marinheiro João Cândido Felisberto. Naquele momento rebelaram-se aproximadamente 2.400 marinheiros contra as 25 chibatas que lhes eram aplicadas como forma de punição às faltas graves cometidas pelos mesmos. Vários marinheiros ali eram capoeiras e contribuíram para revolta com suas habilidades na luta corpo-a-corpo. Dessa forma, temos mais um momento histórico que demonstra a aliança entre os capoeiras e o Estado. Com a chegada da República, a capoeira do século XIX encontraria uma repressão ainda mais dura e violenta que culminaria no seu desaparecimento. Para Nestor Capoeira, a República seguia uma orientação positivista, pretendendo a reorganização do Estado em prol do seu desenvolvimento. Portanto era necessário impor ordem à sociedade, eliminando qualquer foco de rebeldia e insurreição contras as forças republicanas. Para o autor, a República era uma inimiga da capoeira e, dentre suas reformas sociais, estava a perseguição e a criminalização da capoeiragem da época (CAPOEIRA, 2008, p. 08):

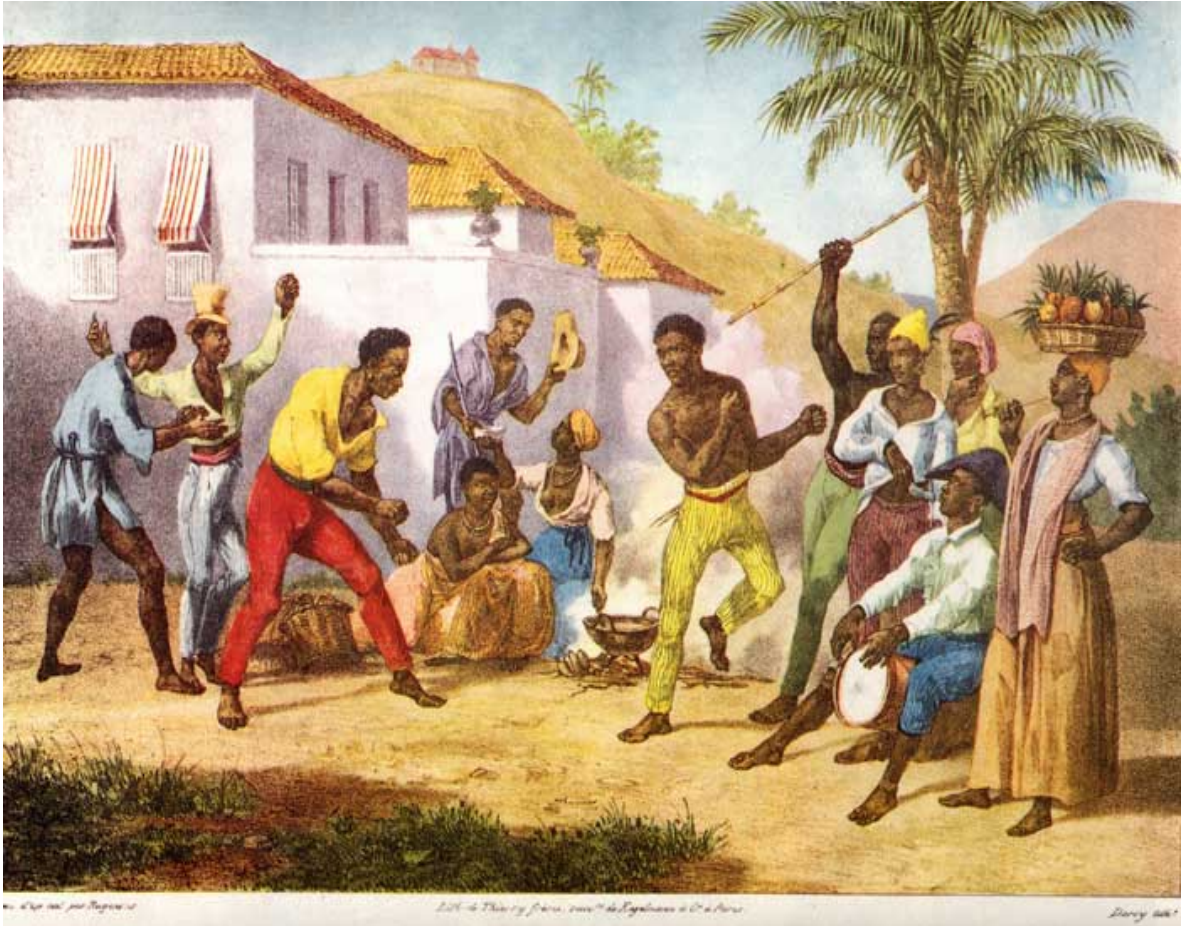
A capoeira do século XIX morre com o advento da República, tanto no Rio e como no Recife. Inimiga da capoeira, ela chega com uma proposta de reformas sociais e urbanas, criticando a organização e a expressão popular da sociedade brasileira, principalmente no que diz respeito à mestiçagem étnica e cultural. Sua proposta alternativa seria baseada no modelo cultural europeu republicano e qualquer coisa que estivesse fora desses princípios era desconsiderada.

Algumas gravuras registradas na época por artistas estrangeiros como Rugendas nos apresentam imagens que demonstram como era a prática da capoeira, no espaço público, durante a primeira metade do século XIX. Na sua gravura *Dança da guerra* (1835), elaborada durante uma expedição em terras brasileiras, organizada pelo Barão Georg Heinrich Von Langsdorff (1774 - 1852), o artista alemão descreve visualmente como aquela atividade de negros escravos, misto de dança e combate (capoeira) era realizado nas ruas do Rio de Janeiro. O realismo de sua obra visava exatamente o dia a dia do brasileiro, os hábitos, as atividades profissionais, a escravidão, a vida urbana e as paisagens naturais.

Notam-se no quadro de Rugendas (na página seguinte), alguns aspectos que caracterizavam a capoeira do Rio de Janeiro da década de 1830 como o fato de não haver berimbaus nem uma bateria de instrumentos, como existe hoje em dia, tão pouco o formato atual da roda de capoeira. De fato, esta gravura é o primeiro registro visual da presença de um instrumento musical na capoeira, nesse caso, o tambor. Contudo, é difícil afirmar que o tambor era único instrumento utilizado nos encontros de “vadiação” nas ruas dos centros urbanos da época, principalmente, porque é provável que palmas fossem usadas pelos capoeiras e pelo público como instrumento de acompanhamento e marcação de ritmo. De todo modo, tal gravura representa o modo como Rugendas observou aquela dança/combate da época.

Outros aspectos importantes revelam-se na gravura do artista alemão. Um cesto de frutas na cabeça de umas das negras escravas representa uma atividade comercial urbana, quando os escravos carregavam especiarias pelas ruas e largos da cidade. Quando se deparavam com a capoeira, paravam para acompanhar aquele folgado. Isso implica uma pausa no trabalho para o lazer, para um momento de diversão, de distração. É possível percebermos também a dança no gingado de um dos capoeiras e a concentração e paciência do outro que espera algum movimento por parte de seu parceiro de jogo. Rugendas reproduz nessa obra, com o olhar do fotógrafo que capta o instantâneo do momento, não somente as ações e a luta em si, mas também certas sensações como a euforia, a concentração, a picardia. Seu olhar grava na tela o ritual da roda e seu valor enquanto espetáculo, ou seja, um momento cultural marcante na vida dos escravos e negros libertos do século XIX. Assim mostra-nos Rugendas na gravura *Jogar capoeira* ou *Dança da guerra*:

Figura 2 - Gravura de Rugendas - *Jouer la capoeira ou Danse de La guerre* (1825)



A gravura do artista francês nos revela alguns aspectos que se assemelham aos existentes no cerimonial da roda das diferentes modalidades da capoeira atual, por exemplo, a postura: o modo como os dois jogadores no centro da cena apresentam-se um de frente para o outro. Este “estar na frente do outro” em posição de combate, mas que também sugere um encontro, um momento lúdico entre duas pessoas, é uma característica das manifestações afrodescendentes como, por exemplo, o batuque, o jongo, o samba de umbigada do Recôncavo baiano, a extinta “punga dos homens” do tambor de crioula dançados pelos homens no Maranhão. Portanto, a imagem de Rugendas nos transmite alguns elementos que compõem a rodas de capoeira da atualidade: sua face de luta, de combate, onde o jogo exige do corpo a capacidade física, ao mesmo tempo em que exige a estratégia, uma técnica de combate que se revela na reunião dos movimentos de ataque, defesa e contra-ataque, no jogo disfarçado - a mandinga - que oculta o golpe. Assim, a imagem do negro em movimento de ginga e a paciência e cautela expressos na imagem do seu oponente, parado, que apenas observa e aguarda o melhor momento para defender ou atacar, ou para contra-

atacar, para dar o “bote da cobra”, como dizem os capoeiras, representa um lado do capoeirista. Porém, a mesma imagem de Rugendas nos mostra outra face da capoeira, o lúdico, a brincadeira, um encontro para a diversão (vadiação), um momento de lazer que exige à teatralidade, à picardia, à dança. Cada modalidade da capoeira atual, angola, regional, contemporânea, surge da junção de todos esses elementos.

Contudo, a capoeira carioca do século XIX se notabilizou pelo combate, pela força, pela violência. Sua presença na vida urbana, aliada à dura condição social do negro escravo e liberto, reprimido e perseguido pela elite e pelo Estado imperial, que nutriam o entendimento de que os capoeiras eram arruaceiros e perigosos, alimentaram mais o caráter de luta do que sua face mais lúdica e artística. Esta face lúdica tornou-se, durante o período das maltas cariocas, uma estratégia política, que visava esconder o lado combativo. De acordo com Letícia Reis, “podemos, talvez, dizer que o aspecto lúdico da capoeira constituía-se, sobretudo, numa estratégia política para dissimular o seu aspecto combativo na sociedade escravista” (REIS, 2000, p. 60). O lúdico presente na roda de capoeira angola estimula a produção de uma performance igualmente lúdica, em muitos momentos, cômica.

A imagem de Rugendas mostra toda a proximidade visual que há entre as manifestações populares originadas da miscigenação étnica e cultural com os africanos, ocorrida em nosso País. Nota-se também na gravura que não havia, naquele período, brancos misturados com negros, pois estes não podiam se misturar com escravos nem participar de suas atividades. Os brancos passariam a se interessar pela capoeira especialmente a partir da segunda metade do século XIX, quando uma parte da elite carioca, formada, sobretudo por intelectuais, viam a capoeira como uma forma de ginástica nacional, nascida e desenvolvida no País. Surge, então, a representação de um nacionalismo político através do reconhecimento da capoeira como “ginástica nacional” por parte das elites brancas do período. Tal processo conduziu a uma ideologia e postura higienista sobre a capoeira, isto é, “minimizar ou destituir de sua origem africana aquela que era a *gymnástica brasileira*, por excelência” (REIS, 2000, p. 16).

1.2 CAPOEIRAGEM, GINÁSTICA NACIONAL E MALANDRAGEM

A partir da segunda década do século XIX, encontramos um novo cenário, com negros escravos mais adaptados à vida urbana das capitais. Assim, ao longo desse período, se formam grupos ou organizações de negros escravos nas principais cidades portuárias, entre elas, Rio de Janeiro e Recife. No Rio de Janeiro, as maltas eram

divididas em veteranos e aprendizes, e entre esses, os caxinguelês, crianças em treinamento, que trabalhavam como postos de aviso e linha de frente das batalhas, provocando os rivais, uma estratégia de combate semelhante a dos narcotraficantes na atualidade. Na cidade do Rio, as maltas estavam localizadas em bairros ou freguesias. Cada uma dessas localidades era comandada por uma malta específica, que se distinguia da outra através de sua cor característica.

Normalmente as maltas eram formadas por africanos ou filhos desses, que usavam cores diferentes para diferenciar sua etnia e origem. Também contavam com mestiços: alfaiates, charuteiros, sapateiros, que se distinguiam pelos chapéus de palha ou de feltro com a aba revirada (FILHO, 2002, p. 328). O chefe da malta era sempre o mais valente, o mais destemido, mas também o mais frio, mais violento, enquanto o grande chefe deveria ser alguém mais prudente, mais experiente, mais cerebral. Havia uma hierarquia que começava com a presença de meninos, os caxinguelês. Posteriormente, à medida que fossem crescendo, eles iam assumindo novas funções e serviços. Cresciam dentro da malta, aprendendo a lutar, cumprindo as ordens que lhes eram dadas, patrulhando a freguesia. Alguns deles poderiam se tornar, mais tarde, um dos chefes da malta.

João Alexandre Melo Moraes Filho em sua obra de 1901, *Festas e Tradições Populares no Brasil*, descreve como se trajava esse capoeira da malta: calças largas, paletó branco, camisa de cor, chapéu de feltro. Sua descrição do traje desse tipo de capoeira carioca do final do século XIX é idêntica a imagem mítica do malandro apresentadas em obras literárias, como a personagem de Leonardo, em *Sargento de Milícias* (1852-1853) de Manuel Antônio de Almeida, e em filmes como *Madame Satã* (2002), que narra a história do artista, capoeira, homossexual e malandro da Lapa, o pernambucano João Francisco dos Santos (1900-1976), autor de vários crimes e arruaças, sempre desafiando a polícia e seus inimigos. A mesma descrição também coincide com a imagem do Zé Pelintra (ou Pilintra), entidade-personagem folclórica e espiritual dos terreiros de umbanda. Estas personagens aparecem vestidas, em seus respectivos textos e espaços, de maneira semelhante ao modo como o capoeira, típico malandro carioca, descrito por Melo Moraes Filho, se vestia e se apresentava à sociedade dos fins do século XIX. Assim o autor descreve (2002, p. 327):

O seu traje é característico: usa de calças largas, paletó-saco desabotado, camisa cor, gravata de manta e anel corrediço, colete sem gola, botinas de bico estreito e revirado e chapéu de feltro. Seu andar é oscilante, gingado; e na conversa com os companheiros ou estranhos, guarda distância, como em posição de defesa.

Alguns autores, a partir da segunda metade daquele século, interessados pela cultura popular brasileira, observaram que a capoeira carioca era um importante campo de estudo e debate já que era um jogo popular praticado nas classes populares, principalmente. Entre eles está o pesquisador do folclore e da cultura popular brasileira entre o final do século XIX e o começo do século XX, João Alexandre Moraes Filho, que se interessou pelo estudo do capoeira carioca como um personagem folclórico da rua e que representava também um tipo de brasileiro oriundo das camadas populares, mais rebelde e valente. O autor faz uma descrição dos traços físicos e social do capoeira da época, bem como explica, segundo sua visão, como era praticada a capoeiragem. Explica também o que foram as maltas de capoeira, citando algumas das mais famosas. Segundo ele (FILHO, 2002, p. 327):

No Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, há uma espécie de casta que reclama um lugar entre as suas congêneres e que tem todo o direito a uma nesga de tela no quadro da história dos nossos costumes – a dos capoeiras. O capoeira não é nada mais, nem nada menos do que o homem que entre dez e doze anos começou a educar-se nesse jogo (a capoeiragem) que põe em contribuição a força muscular, a flexibilidade das articulações e a rapidez dos movimentos – uma ginástica degenerada em poderosos recursos de agressão e pasmosos auxílios de desafronta. O capoeira, colocado em frente a seu contendor, investe, salta, esgueira-se, pinoteia, simula, deita-se, levanta-se e, em um só instante, serve-se dos pés, da cabeça, das mãos, da faca, da navalha, e não é raro que um apenas leve dez ou vinte homens [...] Os capoeiras formam maltas, isto é, grupos de vinte a cem, que frente à batalhões, dos préstitos carnavalescos, nos dias de festas nacionais, etc., fazem desordem, esbordoam, ferem... Cada malta tem sua denominação: a *Cadeira da Senhora* é da freguesia de Santana; *Três Cachos*, freguesia de Santa Rita; *Franciscanos*, de São Francisco de Paula; *Flor da Gente*, freguesia da Glória; Espada, do Largo da Lapa; *Guaianã*, da Cidade Nova [...]

As maltas tornaram-se uma importante organização social que reunia negros capoeiras, malandros, desocupados, estrangeiros ilegais, entre outros personagens urbanos. A descrição feita por Moraes Filho da capoeiragem da época e do capoeira apresenta a visão preconceituosa e temerosa aplicada pelas elites da época, algumas expressões nos levam a essa conclusão como “ginástica degenerada”. No entanto, tal descrição nos revela que, nesse período, a elite carioca já começava a entender a capoeira como uma ginástica nacional e que o capoeira era um típico personagem urbano, ligado às maltas e às camadas populares. É revelador também na descrição do autor o uso de navalhas, facas, além das mãos e da cabeça no combate contra seu adversário. Nota-se ainda que em nenhum momento o autor menciona

a existência da roda de capoeira, isso porque ela, como a conhecemos hoje, é uma criação da capoeira baiana do século XX.

Atualmente, na rodas de capoeira angola e de capoeira regional, não se usa mais nenhum tipo de arma branca, como também evita-se o uso das mãos durante o jogo. A cabeçada é um golpe ainda usado, mas como é bastante letal, o capoeira o utiliza como um último recurso, como um golpe de definição do combate. Porém, na capoeira do Maranhão e do Rio de Janeiro da atualidade, ainda encontramos capoeiras que usam as mãos em movimentos que tentam derrubar o adversário segurando-o pelas pernas, como acontece no movimento “boca de calça”, que consiste em derrubar segurando as barras da calça do oponente. Nesses estados e no Pernambuco, ainda encontramos capoeiras que andam com a navalha ou “língua de sogra” nas rodas, mas sem usá-las durante o jogo. Eles as usam como arma de defesa no dia-a-dia contra possíveis situações de perigo. Há traços dessa capoeiragem carioca do século XIX na capoeira praticada hoje no Rio de Janeiro e também na atual capoeira de São Luís (MA), muito influenciada pela capoeira das ruas, mais dura e violenta. Essa se deve à presença de capoeiras cariocas que chegavam ao porto de São Luís (Itaqui) como marinheiros, especialmente.

Quanto às maltas do Rio de Janeiro, elas dominavam os subúrbios da cidade e controlavam seus territórios através da força física e de conchavos políticos. Seus membros treinavam praças, ruas, corredores (FILHO, 2002, p.327). O capoeira pertencente a uma malta inimiga que transitasse em outra freguesia, trajado com as cores de sua malta, corria sério risco de vida (SOARES, 1994, p. 117). As maltas mais conhecidas e temidas na época foram os Nagôas e Guaiamuns. Os “Nagôas, radicados na periferia da cidade, tinham tradição africana, enquanto que os Guaiamuns, radicados no centro da cidade, agregavam mestiços, imigrantes pobres, homens livres e intelectuais” (SOARES, 2004, p. 76). Os Nagôas se diferenciavam por usarem chapéu com uma cinta branca sobre o vermelho, enquanto os Guaiamuns usavam uma cinta vermelha sobre o branco. Elas tornaram-se um tipo de grupo social organizado em prol de uma hegemonia territorial e política, através da força e da violência, completamente à margem da sociedade dominante do Rio de Janeiro da época. As maltas desafiavam a ordem pública, o que levou o Estado a tomar medidas repressoras e punitivas. É o que nos apresenta o código Penal de 1890 no seu artigo 402 (apud REGO, 1968, p. 292):

Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidas pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incorreta, 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 e cabeças se imporá a pena em dobro.

O capoeirista, entre a metade do século XIX e o início do século XX, era visto como arruaceiro, vadio, violento e, conseqüentemente, a capoeira era vista como algo perigoso para a sociedade carioca da época. Carlos Eugênio Líbano Soares menciona que a capoeira teria surgido como uma forma de resistência à escravidão no meio urbano, assim como o quilombo, sendo que este era uma forma diferente de resistência, pois acontecia no meio rural, ligado à mobilidade dos negros fugidos, índios, bandidos e alguns estrangeiros. Entretanto, o autor ressalta que a realização da “brincadeira” de capoeira não era prejudicial às relações entre o senhor e os escravos, pois acontecia nas ruas e o que interessava aos donos de escravos era seu comportamento dentro da casa.

Segundo Líbano Soares, a capoeira praticada pelas maltas era muito mais um ato de desobediência contra a ordem pública e o Estado do que contra a escravidão propriamente dita. Ela era temida como uma espécie de crime organizado, que vivia sob o regime de suas próprias leis e valores negando, portanto, as leis e a ordem impostas pelo regime imperial. Os capoeiristas eram protegidos por parte da elite da época, pois trabalhavam para ela como capangas e até participavam de certas ações ligadas a interesses de grupos políticos rivais. Carlos Eugênio Líbano Soares, em *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*, relata tais aspectos no seguinte comentário (2004, p. 63):

Havia vários tipos de crime no Rio à época, mas, quando a polícia se refere à capoeira, se refere como aqueles que enfrentam diretamente. Grupos que têm proteção política, impunidade, que conseguem enganar a polícia e a própria Justiça, pois tinham alguns membros da classe dominante como seus protetores, já que trabalhavam como capangas e serviam a certa ordem política conservadora e por isso não eram presos. O discurso contra a capoeira no século XIX se assemelha ao discurso contra o crime organizado, o tráfico de drogas. Temos que pensar na capoeira como uma arma importante no espaço urbano de enfrentamento contra o Estado e entre grupos urbanos. Ela foi usada contra portugueses, contra irlandeses, mas sempre articulada com outros movimentos. Não há indícios de uma ação política exclusivamente da capoeira. Ela está fragmentada: grupos escravos que agem de forma espalhada na cidade e de forma difusa. Se houvesse uma articulação, ela possivelmente teria um papel político maior.

Ainda de acordo com Carlos E. L. Soares (2004, p.80) as maltas eram usadas indiscriminadamente em rixas de políticos de diferentes facções e, tanto monarcas quanto republicanos, durante o período que precedeu a Proclamação da República em 1889, usariam a capoeira como arma no combate entre eles, demonstrando assim que a capoeira não foi sempre uma forma de resistência ou rebeldia contra aqueles que detinham o poder, na medida em que se aliavam às forças políticas e hegemônicas, trabalhando em prol dos interesses da elite da época. Durante a segunda metade do século XX a capoeiragem carioca, especialmente, tornou-se uma fonte de propagação da violência nos centros urbanos, estimulada pela luta de interesses das elites políticas da época e pela disputa territorial e identitária travada entre as maltas rivais.

Os capoeiristas do fim do século XIX e começo do século XX mantinham relações de convivência e de interesse com membros da elite carioca da época. Era esse o caso de Manduca da Praia (sem data de nascimento e morte), mercador de peixes no mercado do Rio de Janeiro, de cor parda clara, alto, usava barba grisalha e vestia-se bem. “Sua figura inspirava temores para uns e confiança para outros” (VIEIRA, 2004, p. 02). Ele chegou a responder a vinte e sete processos por ferimentos graves e leves, sendo absolvido em todos eles por causa das relações proximais com figuras da elite carioca de então. De acordo com descrição feita por Melo Moraes Filho, em *Festas e tradições populares no Brasil*, Manduca da Praia se destacava pela sua elegância e boa aparência (2002, p. 333):

Manduca se destacava por sua elegância, com seus ternos com bons cortes, feitos na Tesoura de Prata à rua da Saúde, botinas brunidas e fulgurantes. Era pardo claro, de estrutura alta, reforçada, gibento. Usava barba crescida e em ponta. Chapéu de castor, nunca dispensava o casaco grosso e comprido, grande corrente de ouro que prendia o relógio, sapatos de bico revirado, gravata de cor com um anel corrediço, trazendo somente como arma uma bengala fina de cana da Índia.

Manduca da Praia surge como a figura do malandro da capoeiragem carioca do século XIX, que tinha ofício, mas vivia na boemia e em confusões. Porém, era um capoeira sem ligação com as maltas, porque acreditava que esse contato lhe faria mal para os negócios no mercado de peixes. Também não era ligado às forças do Estado, embora tenham ocorrido alguns episódios em que, a mando do partido, e em benefício próprio, ele tenha feito “farras nas eleições” (FILHO, 2002, p. 334). Estava sempre disposto a demonstrar suas habilidades de capoeira para quem o convidasse ou o contratasse para uma “demanda” (um combate). Esse capoeira foi mitificado no discurso oral da capoeira, capoeira regional, enquanto

Besouro Mangangá,¹⁰ capoeira baiano do final do século XIX para o século XX, outro exemplo do malandro capoeira, é lembrado e celebrado nas rodas de capoeira angola e de capoeira regional. Besouro Mangangá permanece muito mais presente no imaginário e na memória coletiva da capoeira do que Manduca da Praia, o que exemplifica a teoria na qual a capoeira do Rio de Janeiro do século XIX teria sido apagada da memória coletiva nacional. Entretanto, como retrata a cantiga abaixo, “sua fama correu mundo”, pois sua história é cantada e contada em rodas por todo País e não apenas no Rio de Janeiro, sua cidade de origem. Cantam os capoeiras (CD Grupo Quilombo – Manaus, 2009):

La no Rio de Janeiro (Intérprete)
 Lá no Rio de Janeiro
 Um homem fez sua história
 Conhecido e respeitado pelo passado de glória
 Era Manduca da Praia
 Destemido e valentão
 Não levala desaforo
 Era o rei da confusão
 Ê Manduca da Praia
 Ê Manduca da Praia
 Que chegava era bem de mansinho
 Acabava com a roda no rabo-de arraia ¹¹
 Manduca da Praia

Ê Manduca da Praia (refrão - coro)
 Ê Manduca da Praia
 Olha quando estava em perigo (intérprete)
 No meio da briga puxava navalha
 Manduca da Praia

Ê Manduca da Praia (coro)
 Ê Manduca da Praia

Brigador e desordeiro (Intérprete)
 Muito bem consiserado
 Sua fama correu mundo
 Mas nunca ficou falado
 Batia no coronel
 As vezes na tropa inteira
 É lembrado em qualquer roda
 Onde o jogo é capoeira

Ê Manduca da Praia (Intérprete)
 Ê Manduca da Praia
 Que foi bamba velho mandingueiro
 E causava terror lá no Rio de Janeiro

¹⁰ Manuel Henrique Pereira (1895-1924), também conhecido por Besouro Cordão de Ouro. Capoeira da região de Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Fonte: (http://pt.wikipedia.org/wiki/Besouro_Mangangá). Acesso em 29/04/2011.

¹¹ Essa cantiga pode ser escutada no CD anexo a este trabalho. Cantiga interpretada pelo Grupo Quilombo, de Manaus, Amazonas.

Manduca da Praia

Ê Manduca da Praia (coro)

Ê Manduca da Praia

Olha quando estava em perigo (Intéprete)

No meio da briga puxava a navalha

Ê Manduca da Praia (coro)

Ê Manduca da Praia

Embora a capoeira carioca das maltas e dos malandros não tenha sobrevivido à forte repressão do Estado Republicano e à idéia de ginástica desportiva e arte pugilística implementada por uma elite carioca, alguns elementos daquela capoeiragem reaparecem na capoeira angola de hoje com outras facetas, hibridizadas a técnicas artísticas, a simulações de movimento que lembram os movimentos reais adotados na brigas entre capoeiras do século XIX. Um exemplo disso está na simulação do uso da navalha por parte de vários capoeiristas angoleiros da atualidade. A navalha, arma branca muito usada por capoeiras como Manduca da Praia na época da capoeiragem, pois “quando em perigo puxava a navalha”, continua presente no imaginário e movimentos de uma geração atual de capoeiras. Se antes o uso da navalha era real dentro da capoeiragem carioca, algo que só confirmava a violência da capoeira do século XIX, hoje, esse ato aparece de forma simulada, teatralizada, através de movimentos com a mão que representariam o uso da navalha pelo capoeira. O capoeira simula que sua mão seria a navalha, passando-a no corpo do seu oponente. O outro capoeira, imediatamente, performática que seu corpo foi cortado pela navalha poderosa, simulando a dor, as entranhas caindo do chão, a própria morte (ver vídeos 04 do DVD Anexo). Portanto, a performance artística simulando o uso da navalha é uma picardia, uma brincadeira encenada, embora também assuma a condição de golpe fatal, fazendo com quem o outro jogador reconheça que foi atingido. Toda essa simulação ou encenação de luta com a navalha contribui para manter vivas as lembranças daquela capoeiragem antiga, bem como a referência ao malandro.

Manduca da Praia era “pardo”, tinha seu próprio emprego e não era membro de nenhuma malta, o que representa uma transformação da capoeira do Rio de Janeiro durante o fim do século XIX, na medida em que jovens da elite branca começaram a se interessar pela capoeira enquanto esporte e arte de combate. Mas antes mesmo da sociedade começar a se interessar pela capoeira, o Estado imperial já nutria interesse pela força e violência do capoeiras. Um exemplo disso acontece após a Guerra do Paraguai, quando os capoeiras

recrutados à força retornam como heróis vitoriosos à cidade, ocorrendo uma série de episódios de rebeldia e desordem por parte desses capoeiras, demonstrando que eles retornam da guerra ainda mais ousados e rebeldes do que antes. O comentário de Fábio Nascimento a respeito dessa questão é bastante esclarecedor (2010, p. 04):

A Guerra do Paraguai (1865/1870) é um marco divisor na história dos capoeiras. Destacados por sua bravura e heroísmo no cenário da guerra, retornavam à cidade ainda mais ousados, depois de serem recrutados a força para lutar no Paraguai. Os capoeiras passaram a ser parte integrante das lutas políticas entre liberais e conservadores, monarquistas e republicanos, trabalhando como capangas, hora para um lado, hora para o outro, coagindo eleitores, dispersando comícios, espancando inimigos políticos. Os Nagôas se ligaram aos monarquistas do partido conservador, enquanto os Gaiamuns eram ligados aos republicanos do partido liberal, no entanto, a ligação entre os capoeiras e conservadores, tornou-se referência tão forte, que a vitória dos liberais e a proclamação da república em 1882, correspondeu à dura onda de repressão perpetrada por Sampaio Ferraz, o chefe da polícia do Marechal Deodoro, que torturou, matou e prendeu capoeiras às centenas, degredados para apodrecerem na Ilha de Fernando de Noronha. Ferraz estava amparado pelo novo código penal de 1890, que criminalizava a capoeira e previa pena de prisão e degredo para reincidentes e membros de maltas.

Há algumas cantigas que nos proporcionam importante registro dessas alianças, mesmo que seus compositores, em princípio, não conhecessem tal fato histórico (aliança entre capoeiras e o Estado) ou não tivessem a consciência ou mesmo a intenção política de apresentar e combater tais alianças. Numa ladainha creditada a mestre Canjiquinha (Washington Bruno Da Silva – 1925-1994), narra-se o desejo do capoeirista em defender “seu Brasil” durante a guerra “contra alemão”, pois era seu dever patriótico ir lutar e defender a pátria amada. Desta forma, a cantiga se apresenta (*CD Mestre Ananias original ao vivo*, V. I, p. 2003):

O Brasil disse que tem
o Japão disse que não
uma esquadra poderosa
pra brigar contra alemão
dei meu nome agora eu vou
no sorteio militar
Meu Brasil já está na guerra,
meu desejo é ir lutar,
a marinha é de guerra,
o exército é de campanha
o bombeiro apaga o fogo
estrangeiro é quem apanha
Há, haaaaa...
Iê, viva meu Deus

Iê, viva meu Deus camará (coro)
 Iê, quem me ensinou
 Iê, quem me ensinou camará (coro)
 Iê, capoeira,
 Iê, capoeira camará (coro) [...] ¹²

Na cantiga encontramos um patriotismo que move o capoeirista rumo à batalha contra os estrangeiros, nesse caso, contra o “alemão”, numa provável referência à 2ª guerra mundial. Não há uma confissão explícita ou direta, por parte da personagem da narrativa, de que se aliara ao estado brasileiro, por esse ou aquele motivo, como ocorreu em outros momentos de nossa história – alguns já citados anteriormente – mas ocorre uma aliança implícita e indireta na medida em que “seu desejo é ir lutar” com o exército nacional. Sendo assim, o capoeirista, em nome da sua pátria, se alia ao Estado, desconstruindo assim o ideal de resistência contra o poder dominante, propalado desde os tempos da escravidão.

No final do século XIX, início da república velha, a capoeira é oficialmente proibida, mas passava a ser bem vista por uma elite carioca, formada por intelectuais que viam a capoeira como uma “gymnástica brasileira”, mas utilizando-se de um forte discurso higienista e elitista, que excluía tanto os negros quanto as classes populares de sua história. Tal definição de capoeira ficou conhecida como a “Capoeira Desportiva” e a concebia como luta e ginástica, fruto dos movimentos corporais praticados pela capoeiragem carioca. Essa forma de pensar a capoeira é a mais antiga forma organizada de capoeira, tornando-se símbolo do desporto e da identidade nacional, no início do século XX, o que acabou atraindo a elite carioca: médico, advogados, intelectual, entre outros. Sobre a capoeira desportiva, Sergio Luiz de Souza Vieira faz a seguinte descrição (2004, p. 01):

A Capoeira Desportiva é o mais antigo segmento organizado da Capoeira. Surgiu no Rio de Janeiro após a Proclamação da República, no Brasil, em 1889. É resultante do reaproveitamento da corporalidade da antiga capoeiragem, em seus gestos e movimentos, para a construção de um método ginástico caracterizado por uma forma de luta sistematizada. Em 1904 surgiu um livreto anônimo, sob o nome: Guia do Capoeira ou Gymnastica Brasileira, com algumas propostas deste reaproveitamento, no qual se encontram as letras ODC, que significam “ofereço, dedico e consagro”, no caso “à distinta mocidade.

Mas seria somente na segunda década do Século XX que a capoeira desportiva ou ginástica brasileira seria metodizada e estruturada no livro *A Gymnástica*

¹² A cantiga está no CD anexo a este texto como. A interpretação é de mestre Ananias.

Nacional: a capoeiragem (1928), de Annibal Bulamarqui ou mestre Zuma (S.d.), um dos líderes da valorização da capoeiragem carioca enquanto esporte nacional. Para mestre Zuma, enquanto ginástica e luta, a capoeira era também um esporte caracterizado como pugilístico, o que o levou a adotar os padrões do Boxe, adaptando-os à mesma. Sua prática negligenciou outros aspectos como a musicalidade, a teatralidade e a picardia. Os golpes e os movimentos eram trabalhados de maneira objetiva e direta, sem disfarces ou mandingas e não eram ritmados pela bateria musical. Ainda de acordo com Sergio Luiz Vieira (2004, p. 02):

Como um desporto pugilístico, a Capoeira trilhou um novo caminho no qual fora aceita socialmente, e a contribuição de Annibal Burlamaqui para a organização desportiva da Capoeira nesta área foi tamanha, que ele conseguiu introduzir a mesma, enquanto “Luta Brasileira”, já em suas fundações, na Federação Baiana de Pugilismo, em 11 de novembro de 1930, na Federação Carioca de Pugilismo, em 05 de março de 1933, bem como na Federação Paulista de Pugilismo, em 4 de novembro de 1936, de modo que em ambas foram criados, já no primeiro momento, os “Departamentos Estaduais de Luta Brasileira”, situação esta que teria desdobramentos futuros.

A obra e a metodologia desenvolvidas por mestre Zuma (Annibal Burlamaqui) levaram a capoeira, enquanto luta e ginástica nacional, ao reconhecimento público e oficial por parte da sociedade e do governo brasileiro, passando a integrar a Confederação Brasileira de Pugilismo – CBP, através do Departamento Nacional de Luta Brasileira, ou seja, o primeiro reconhecimento oficial da capoeira como uma prática desportiva. Mais tarde, já a partir da década de 1920, a ginástica nacional, descrita por Aníbal Burlamaqui “herdeira das maltas e da malandragem, é representada por Sinhozinho, que ensina a “capoeira de sinhô” – uma capoeira para briga de rua e competições que envolviam várias lutas. Mestre Sinhozinho (Agenor Moreira Sampaio, 1891 – 1962) acreditava na capoeira com um desporto pugilístico, visando à luta e a manutenção da boa forma física. Ele desenvolveu seus treinamentos na sua academia no Rio de Janeiro, especialmente para os jovens da elite carioca. Segue abaixo imagem da capa do livro de Annibal Bulamarqui, o mestre Zuma:

Figura 3 - Capa e ilustrações de Annibal Bulamarqui (mestre Zuma), 1928



A capoeira do início do século XX surge numa perspectiva diferente daquela existente no período imperial e no início da república. Antes, a capoeira, através das maltas do Rio de Janeiro e das gangues dos Brabos e Valentões no Recife, possuía uma identidade como grupo social que participava ativamente da vida social dessas cidades. Isso muda na medida em que a capoeira passa a ser praticada e pensada por intelectuais, tanto cariocas quanto baianos, que a vêem como uma simples forma de ginástica criada em território nacional, sem nenhuma responsabilidade social. Tal ideia é desenvolvida por Gil Cavalcanti, que identifica também os traços dessa capoeira do começo do século XX na capoeira atual. Segundo ele (2008, p. 03):

Quando o universo interpretativo da origem e identidade da capoeira muda, há uma ruptura da capoeira como movimento social. Nasce uma capoeira sem identidade social, construída a partir dos discursos intelectuais, tanto o carioca como o baiano. A capoeira atual tem toda sua construção relacionada aos discursos nacionalistas do final do século XIX e começo do XX, em duas linhas básicas: a capoeira carioca, com sua “ginástica nacional”, e a baiana, com seu “projeto regional”.

Os capoeiristas, que amedrontavam a sociedade, sendo perseguidos pela polícia, na época das maltas cariocas, “vão sendo substituídos em importância na cena

principal da capoeira por mestres que com zelo vão exercer uma nova ação civilizadora” (COUTINHO, 1993, p. 120). Nesse momento, as idéias modernistas, como a valorização da cultura nacional e a antropofagia de Oswald de Andrade passaram a estimular artistas e intelectuais do Nordeste a criarem movimentos em que procuraram valorizar as produções artísticas e culturais regionais, fortalecendo a idéia de multiplicidade cultural e valorização daquilo que era produzido culturalmente no Brasil. Foi nesse momento histórico e sob a ótica dos ideais modernistas que “Getúlio Vargas liberou a Capoeira para que a mesma se transformasse em um desporto pugilístico, graças e tão somente aos trabalhos que mestre Zuma desenvolveu na Bahia, no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e em São Paulo” (VIEIRA, 2004, p.03).

1.3 DISCURSOS E MITOS: A ORIGEM AFRICANA, O N’GOLO

Muitos dos negros escravizados eram oriundos do antigo Império do Congo, que compreendia a atual Angola, parte do atual Gabão, a república do Congo e Benguela (atualmente, uma província dentro do território angolano). Essa origem geográfica, bem como as práticas culturais dos vários povos que viviam nessa região africana, é uma das razões para a divulgação de discursos em torno da origem africana da capoeira. A idéia de que a capoeira nasceu na África e chegou aqui com os escravos circulou e ainda circula nas rodas e treinos de capoeirista. Mas foi através da capoeira baiana do século XX – e podemos denominá-la de capoeira moderna – que tal versão para sua origem ganhou mais força, na medida em que se procurou relacionar a legitimidade da capoeira praticada na Bahia como a mais “pura”, ou seja, como aquela que descende diretamente das manifestações praticadas pelos ancestrais africanos. Essa foi a busca do projeto de Mestre Pastinha ao conceber a capoeira angola. Contudo, paralelamente ao crescimento da ancestralidade africana, desde os fins do século XIX, floresce também um movimento de embranquecimento da capoeira, que propõe a destituição de suas raízes africanas, caracterizando uma higienização da sociedade. Segundo Letícia Reis (2000, p. 60):

[...] essa nova representação social da capoeira como esporte – que vai, pouco a pouco, tornar-se hegemônica – têm origem nos mesmos pressupostos teóricos do determinismo racial, pois, nesse momento histórico, o discurso médico higienista, impregnado de uma visão eugênica, enfatiza a ginástica como fator de regeneração e purificação da raça.

Para capoeiristas antigos, como Mestre João Grande e Mestre João Pequeno, a capoeira teria nascido em solo baiano; no entanto, como já foi dito antes, os poucos documentos encontrados no século XIX sobre a capoeira indicam a primeira aparição na cidade do Rio de Janeiro (SOARES, 1994, p. 86). Uma cantiga atual registra bem esta origem africana da capoeira e a crença de que a mesma surgiu na Bahia, na região do atual recôncavo baiano, bem como a importância da memória oral para a coleta de informações históricas. Na cantiga, o intérprete ressalta a importância da palavra e da memória dos velhos mestres como verdade absoluta. Assim é cantado por mestre Felipe e mestre Claudio, do grupo Angoleiros do Sertão, de Feira de Santana, Bahia:

Eu não vi capoeira nascer, eu vi os mais velhos falar, (intérprete)
 Capoeira nasceu na Bahia, cidade de Santo Amaro.
 Eu não vi capoeira nascer, eu vi os mais velhos falar, (coro)
 Capoeira nasceu na Bahia, cidade de Santo Amaro
 Foi o negro africano, quando foi recapturar (intérprete)
 Trouxeram para Bahia, para ele trabalhar
 Eu não vi capoeira nascer, eu vi os mais velhos falar, (coro)
 Capoeira nasceu na Bahia, cidade de Santo Amaro
 Foi na cortagem de cana e da roça veio pro mar (intérprete)
 Eles fizeram uma dança maluca e hoje é esporte letal
 Eu não vi capoeira nascer, eu vi os mais velhos falar, (coro)
 Capoeira nasceu na Bahia, cidade de Santo Amaro (bis)
 Capoeira é um esporte que abalou a nação
 Capoeira hoje mora dentro do meu coração [...] ¹³

De certa maneira, a origem africana foi o entendimento mais comum por parte dos capoeiristas, tais como Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba (1900-1974) e Vicente Ferreira Pastinha, o mestre Pastinha (1889-1981), entre o fim do século XIX e começo do século XX. Mestre Bimba considerava o Batuque Africano e outras danças, também de origem africana, como a origem da capoeira. Já mestre Pastinha, por sua vez, acreditava que a capoeira havia nascido da mistura de batuque angolano e de movimentos das danças do candomblé Jeje. Mathias Assunção e Mestre Cobra Mansa nos apresentam esta discussão em *A dança da Zebra* (2008, p. 7):

A origem da capoeira sempre foi controvertida. Mestre Pastinha (1889-1981), um dos mais famosos capoeiristas da Bahia, durante muito tempo pensou que a ginga que aprendera desde criança provinha de uma mistura do batuque angolano e do candomblé dos jejes, africanos da Costa da Mina, com a dança dos caboclos da Bahia. Mas, por falta de mais conhecimentos, não podia ir muito além dessa afirmação... Isso até a década de 1960.

¹³ Cantiga Extraída do Cd Mestres Claudio e Felipe – Os Angoleiros do Sertão e do Recôncavo, 2008. Pode ser escutada no CD anexo à tese. Interpretação: mestre Felipe de Santo Amaro, Bahia.

Mestre Pastinha, segundo ele próprio, teria aprendido a capoeira ainda criança com um africano de origem angolana, chamado Benedito, que vivia próximo aos cais de Salvador. A formação dada pelo angolano influenciou Pastinha e a partir das histórias contadas pelo velho mestre, ele tomou conhecimento da história do negro e da capoeira na Bahia e no Brasil. Assim, chegaria ao entendimento de que a capoeira era africana, mas desenvolvida aqui no Brasil. Mestre Pastinha, em depoimento para o Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1967, falou do seu mestre e de como conheceu a capoeira:

Quando eu tinha uns dez anos - eu era franzininho - outro menino mais taludo do que eu tornou-se meu rival. Era só eu sair para a rua - ir à venda fazer compra, por exemplo - e a gente se pegava em briga. Só sei que acabava apanhando dele, sempre. Então eu ia chorar escondido de vergonha e de tristeza. Um dia, da janela de sua casa, um velho africano assistiu a uma briga da gente. Vem cá, meu filho, ele me disse, vendo que eu chorava de raiva depois de apanhar. Você não pode com ele, sabe, porque ele é maior e tem mais idade. O tempo que você perde empinando raia vem aqui no meu cazuá que vou lhe ensinar coisa de muita valia. Foi isso que o velho me disse e eu fui.¹⁴

Mais tarde, por volta dos anos de 1950, Pastinha mudaria completamente seu pensamento a respeito das origens da capoeira quando conheceu um pintor brasileiro que vivia em Angola desde pequeno, Albano Neves e Sousa (1921-1995), que lhe disse que tinha visto no território angolano uma dança semelhante à capoeira angolana, praticada e ensinada por mestre Pastinha. Tal afirmação influenciou o mestre e também intelectuais, como Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), que foi o primeiro a divulgar as ideias do pintor sobre a origem ancestral da capoeira. Dessa forma, (ASSUNÇÃO, PEÇANHA, 2000, p. 08):

Depois de sua viagem ao Brasil e de seu encontro com a capoeira, o pintor explicou a Cascudo, numa longa carta, suas ideias sobre as origens dessa arte. O folclorista potiguar encampou a teoria, tanto que citou longos trechos da carta do pintor no seu livro *Folclore do Brasil* (1967) e incorporou a explicação no seu *Dicionário de Folclore* (1972, 3ª ed.). Baseado nas informações fornecidas pelo amigo, Cascudo deu mais detalhes sobre a dança da zebra e sua trajetória até se transformar em capoeira. Explicou que o n'golo seria típico entre os povos pastores do sul de Angola. O ritual era precedido por uma luta de mãos abertas, a liveta. O jovem que ganhasse no n'golo teria o direito de escolher sua noiva entre as meninas recém-iniciadas, sem ter de pagar dote. Cascudo sugeriu que o n'golo teria chegado ao Brasil através do porto de Benguela.

¹⁴ Pesquisa feita ao acervo da Mídiateca do Museu da Imagem e do Som (MIS) em visita realizada em abril de 2010. <http://www.mis-sp.org.br/>.

Para Neves, a capoeira angola praticada por Mestre Pastinha, de que ele pôde assistir a algumas apresentações em Salvador, era muito semelhante à prática do n'golo, a dança da Zebra. Essa foi a manifestação descrita por Neves e que até esse período, por volta de 1960, a memória oral da capoeira ainda não tinha registrado nenhuma prática ancestral semelhante ou nenhum relato sobre a mesma. Mathias Assunção e Peçanha analisam este fato histórico e apresentam, em seu artigo, a explicação dada pelo pintor Albano Neves a Mestre Pastinha a respeito das semelhanças, vistas por ele, entre o n'golo e a capoeira (2008, p, 07):

O n'golo, explicou Neves e Sousa ao velho capoeirista, é dançado por rapazes nos territórios do sul de Angola, durante o ritual da puberdade das meninas. Chamado de mufico, efico ou efundula, esse ritual marca a passagem da moça para a condição de mulher, apta a namorar, casar e ter filhos. É uma grande festa em que se consome muito macau, bebida feita de um cereal chamado massambala. O objetivo do n'golo é vencer o adversário atingindo seu rosto com o pé. A dança é marcada pelas palmas, e, como na roda de capoeira, não se pode pisar fora de uma área demarcada. N'golo significa “zebra” e, de fato, alguns movimentos, em particular o golpe dado pelo pé, de costas e com as duas mãos no chão, parecendo mesmo com o coice de uma zebra.

Ainda segundo os dois autores (2000, p.09), a argumentação de Albano era bem consistente na medida em que os africanos escravizados nas Américas conseguiram se adaptar física, cultural e socialmente, mesmo diante das terríveis adversidades. Dessa forma, conseguiram implantar suas religiões e seus rituais, assim como suas festas e danças de umbigadas em solo brasileiro, através, principalmente, do sincretismo com o catolicismo e as práticas culturais já existentes no País. Pressupõe-se, portanto, que seria lógico que trouxessem para cá seus jogos de combate e suas artes marciais. Muitos cronistas narram a habilidade com que os negros escravos evitavam golpes, jogando o corpo para o lado de maneira imprevisível e confundindo o adversário.

Alguns dos africanos escravizados participavam dos exércitos do Império Congolês e de Angola, famosos pela sua habilidade nos combates. Contudo, mesmo que esses escravos fossem habilidosos com as mãos e as armas, muitos deles eram agricultores e pastores em suas terras antes de serem trazidos para o continente americano. De acordo com Mathias R. Assunção e mestre Cobra Mansa, um exemplo da influência da vida pastoril na habilidade em combates individuais desenvolvidas pelos pastores angolanos, surge da necessidade, ainda dentro dos seus territórios, de proteger seu Gado contra eventuais roubos. Eles sabiam manejar armas brancas e paus contra aqueles que os enfrentassem (2008, p. 05).

Entretanto, segundo Mathias Assunção, é quase impossível aproximarmos as técnicas usadas nas lutas e nos jogos de combate, por partes dos africanos vindos para cá, com a capoeira que é praticada hoje. Tal dificuldade se deve ao fato dos cronistas coloniais não terem feito estudos mais detalhados dos rituais e jogos trazidos pelos negros africanos para cá. Além disso, o autor afirma que tais rituais mudaram ao longo do tempo devido à própria transformação das nações africanas e que as manifestações de hoje, existentes em Angola e na África ocidental, são expressões contemporâneas que mantêm traços mínimos dos antigos jogos de combate. Segundo Mathias Assunção e mestre Cobra Mansa (2008, p. 05):

Os cronistas coloniais não forneceram descrições pormenorizadas das técnicas nem dos rituais desses antigos jogos de combate, o que torna impossível qualquer tentativa de aproximá-los da capoeira como hoje a conhecemos. Os significados culturais desses rituais também mudaram ao longo dos séculos, acompanhando a intensa transformação socioeconômica e cultural por que passou a África a partir do século XVII. Até as fronteiras étnicas foram redesenhadas antes que se chegasse à configuração atual. Assim, todas as manifestações que porventura existem hoje em Angola são expressões contemporâneas, e só têm relações tênues com os jogos de combate do tempo do tráfico negreiro.

Logo, a teoria de que a capoeira teria surgido do n'golo praticado no sul de Angola, se espalhou pelo território nacional passando a fazer parte do imaginário e do discurso de capoeiristas, especialmente baianos, influenciados pelas palavras de mestre Pastinha, o criador e maior divulgador da capoeira Angola. Ademais, os textos e o prestígio intelectual de Câmara Cascudo contribuíram para a divulgação de tal teoria entre os intelectuais e artistas da época. Contudo, tanto mestre Pastinha como Câmara Cascudo nunca presenciaram *in loco* a prática do n'golo, e seus discursos apoiavam apenas nas afirmações e pinturas de Albano Neves. O próprio Pastinha teve uma oportunidade de olhar o n'golo, embora não tenha conseguido, ao estar na África Ocidental, para participar do primeiro encontro de Artes Negras, em Dacar, Senegal, em 1966.

De acordo com Mathias Assunção (2008, p. 05), na Angola de hoje ninguém conhece o n'golo tampouco suas relações de ancestralidade com a capoeira no Brasil. Por causa da guerra civil que vitimou o país e as mudanças que o país passou nas últimas décadas, ninguém mais dança n'golo de tchincuane (tanga de couro), que foi retratado por Albano Neves em suas pinturas. “Talvez o mais correto seja imaginar o n'golo e as outras lutas e jogos de combate ainda existentes na Angola contemporânea como primos mais ou menos distantes da capoeira brasileira” (ASSUNÇÃO, 2008, p 05). Não há registros visuais atuais da

prática ou da presença do n'golo em território angolano, o que dificulta aprofundar tal teoria. Nem mesmo no site de vídeos mais utilizado no mundo, o Youtube, é possível encontrar algum registro visual do n'golo. Quando colocado o termo no espaço de pesquisa do sítio citado, aparecem imagens da capoeira e rodas de capoeira angola, o que demonstra a associação mítica entre o n'golo e a capoeira angola, mesmo sem haver documentos concretos que comprovem sua ligação ancestral com a capoeira.

Entretanto, há algumas aquarelas recentes de Albano Neves, reveladas por sua viúva, demonstram a familiaridade dos movimentos de combate do n'golo com os golpes da capoeira angola atual. Assim, o pintor esboçou em seus trabalhos movimentos feitos pelos jovens que participavam dos rituais do n'golo como, por exemplo, o corpo apoiado nos braços, de cabeça para baixo, com uma perna dobrada e outra esticada em direção ao oponente. Movimento esse que lembra a “bananeira de mão” ou “parada de dois”, movimento essencial no jogo da capoeira angola. ASSUNÇÃO E PEÇANHA comentam sobre tal proximidade do n'golo com a capoeira angola nas imagens de Albano Neves, na seguinte afirmação (2008, p. 06):

Algumas imagens evidenciam semelhanças surpreendentes entre a capoeira e o n'golo, como o uso de golpes com os pés enquanto as mãos se apóiam no chão (chamado na capoeira de “meia lua de compasso” ou “de rabo-de-arraia”), muito raro em outras artes marciais. Recentemente, surgiram mais evidências desse parentesco. A viúva de Albano revelou esboços e aquarelas inéditos, que ilustram estas páginas. Eles mostram detalhes adicionais do n'golo: o apoio nos braços com uma perna dobrada e a outra esticada para dar um golpe, por exemplo, é idêntico à movimentação na capoeira. E a postura de defesa, com um joelho dobrado e outro esticado, é muito parecida com a “negativa” dos nossos capoeiristas. Como esses movimentos parecem existir somente em jogos de combate da diáspora dos povos bantos, permanece relevante o vínculo ancestral entre o n'golo e a capoeira brasileira.

Segundo os dois autores (2008), Albano Neves e Sousa publicou uma pequena edição caseira (1972) com essas imagens do n'golo, ocasionando sua popularização entre os capoeiristas de Salvador, através, principalmente, de fotocópias. As imagens do pintor, bem como os discursos do mestre Pastinha e de seus discípulos e os textos de Câmara Cascudo, contribuíram para propagar entre os capoeiristas as relações ancestrais entre o n'golo e a capoeira angola e fortalecer a idéia de pureza dessa modalidade. Porém, com o envelhecimento e a cegueira de mestre Pastinha, e a debandada de vários mestres importantes da Bahia das décadas de 1960 e 1970 para outros centros do País, como Rio de Janeiro de São

Paulo, – boa parte desses mestres passaram a dar aulas de capoeira regional nessas cidades – a capoeira entrou em crise e quase chegou a entrar em extinção durante os anos de 1970.

Somente após a morte de mestre Pastinha em 1981, a capoeira angola reencontraria um novo momento da sua história, recuperando prestígio e popularidade. Tal renascimento da capoeira angola ocorreu a partir de 1982, principalmente através do trabalho de Mestre Moraes (Pedro Moraes Trindade-1950), que havia se mudado para o Rio de Janeiro no final dos anos 1960, e do seu grupo GACAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho). Eles ajudaram a ressuscitar o estilo dentro da própria Bahia e a popularizaram em outras cidades do País como o Rio de Janeiro, além de iniciarem o processo de divulgação da mesma em outros países, como os Estados Unidos (ASSUNÇÃO, PEÇANHA, 2008, p. 06).

O grande trunfo de Mestre Moraes para recuperar o prestígio da capoeira angola e promover sua popularização no País e no exterior foi a recuperação do mito da ancestralidade e da pureza da capoeira angola tão divulgados por Mestre Pastinha. Assim, ele se utiliza da dança da zebra (n'golo) como símbolo da capoeira angola e do seu grupo GCAP, reafirmando as ligações com a África e indo de encontro aos ideais do movimento negro, do início da década de 1980, sobre a participação direta do afrodescendente na formação do povo brasileiro. Mathias Assunção e Mestre Cobra Mansa (Peçanha) comentam sobre esse momento importante da história da capoeira angola no século XX (2008, p, 06):

O estilo de capoeira angola, que chegou a ser considerado em extinção na década de 1970, experimentou um extraordinário crescimento depois da morte de Mestre Pastinha. Uma nova geração de capoeiristas “angoleiros”, liderados por Mestre Moraes e o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP revigorou o estilo a partir de 1982. Alunos mais antigos de Pastinha, como os mestres João Pequeno e João Grande, lembravam ocasionalmente a história do n'golo, mas não de maneira categórica, como seria feito por Moraes e seu grupo. O GCAP escolheu a dança da zebra como símbolo do estilo, porque representava bem a ancestralidade angolana da sua arte e também ia ao encontro das afirmações do movimento negro sobre a importância da cultura africana na formação do Brasil.

Mas a relação de ancestralidade africana presente na capoeira e a valorização do continente africano como agente da formação do povo brasileiro não apareceu somente nos discursos de Mestre Moraes e de outros mestres. Tal ideia ganhou divulgação através de muitas cantigas de capoeira. A tradição oral da capoeira, mais uma vez, foi fundamental para a propagação dos seus ideais, mito e de sua história. As cantigas reforçam a origem territorial dos negros escravizados trazidos para cá, quase sempre enfatizando a

Angola como a pátria mãe. O capoeirista canta [como se fosse a voz do escravo] que seus ancestrais vieram de Angola e que para lá deveriam voltar. O imaginário e o discurso do capoeirista assim se formam tendo como referência cantigas que reproduzem a memória oral e discursos praticados por mestres e pesquisadores. Quando a capoeira recupera a memória da escravidão e dos negros do passado, através do canto e da poesia cantada, ele (re)constrói uma identidade negra e restabelece os elos da capoeira de hoje com a capoeira da época dos escravos. Sua voz, durante a execução do canto, é seu grande meio de comunicação. Algumas cantigas conhecidas relatam e valorizam a origem africana, especialmente angolana, dos negros escravos. Elas fazem referência e homenageiam Angola como território de origem, para onde os negros que querem retornar. Eis aqui alguns exemplos:¹⁵

Angola ê ê Angola ê Angola (intérprete)
Angola ê ê Angola ê Angola (coro)

Jogo de angola ê ê Angola ê, Angola (intérprete)
Angola ê ê Angola ê Angola (coro)

Angola, Angola, Angola ê, Angola (intérprete)
Angola ê ê Angola ê Angola (coro)

Mamãe é de Angola ai, ai, ai, eu também quero Angola (intérprete)
Angola ê ê Angola ê Angola (coro)

Meu pai veio de Angola ê ê Minha mãe veio de Angola, ê a (intérprete)
Angola ê ê, Angola ê, Angola (coro)

No balanço de Angola ê ê, no balanço de Angola ê a (intérprete)
Angola ê ê Angola ê Angola (coro) [...]

Domínio público

Vou me embora, vou me embora
Vou me embora pra Angola,

Vou me embora , vou me embora (coro)
vou me embora pra Angola

Vou me embora, vou me embora
Eu aqui não fico não

Vou me embora, vou me embora (coro)
Vou me embora pra Angola

Vou me embora, vou me embora

¹⁵ As três cantigas estão presentes no cd anexo. A primeira é cantada pelos mestres Bigodinho e Boca-Rica, enquanto as outras duas são cantadas por mestre João Grande.

A Angola é meu lugar [...] ¹⁶

Saí do Congo,
Passei por Angola,
cheguei aqui hoje,
quero vadiar angola

Saí do Congo, (coro)
passei por Angola,
Cheguei aqui hoje,
quero vadiar angola

Quero vadiar angola,
Quero vadiar angola,
Saí do Congo,
Passei por Angola

Saí do Congo, (coro)
passei por Angola,
Cheguei aqui hoje,
quero vadiar angola [...]

(Creditada a Mestre João Grande)

Várias falácias sobre a história da capoeira foram reproduzidas ao longo de dois séculos de existência, gerando análises simplistas e descontextualizadas. Um exemplo disso está numa descrição feita por José Almeida Soares em que comenta sobre a capoeira escrava na primeira metade do século XIX, procurando enfatizar as presenças da luta, do jogo e da dança naquela manifestação feita por escravos. Ele ressalta que eles a utilizavam como defesa pessoal contra capitães do mato, traficantes e mesmo contra outros negros. No entanto, o autor equivocadamente afirma que o berimbau era usado nesse período, sendo que o instrumento adotado pelos negros escravos era tambor, como aparece na gravura *A dança da guerra*, de Rugendas. Abaixo, a afirmação de José Soares analisando a capoeira do início do século XIX e o trecho (grifado) em que ele se equivoca ao falar do berimbau (SOARES, José A. apud SOARES, Carlos E. L. 2004, p. 63):

A capoeira continha elementos de dança e luta acompanhada pela música do Berimbau (um instrumento também de origem angolana) e foi usada por escravos como uma forma de defesa pessoal ou como um simples jogo, ou um tipo de divertimento. A Capoeiragem, como a prática da capoeira era conhecida, também se expandiu e foi exercida por outros africanos, por crioulos e mulatos, incorporando novas características desenvolvidas no Brasil. Além disso, o verdadeiro nome pelo qual esta forma de dança-luta era conhecida no país pode ter se originado do fato

¹⁶ Extraída do Cd mestre Moraes e GCAP, V. 1. 1996.

que ela era inicialmente praticada por escravos que carregavam produtos nas suas cabeças em grandes cestos conhecidos como capoeiras. Em alternativa a isto, o nome pode ter se originado de uma analogia percebida entre os pontapés e rasteiras que são os movimentos básicos da dança-luta, e a vegetação secundária que cresce na floresta que tinha sido queimada ou que teve a vegetação original destruída (grifo meu).

O mesmo autor não registra outro significado do termo capoeira, isto é, uma ave (*Chamaeza ruficauda*) da família dos *formicarídeos* que habita a região sudeste do Brasil, o que coincide com o fato de que os primeiros registros da capoeira teriam ocorrido nessa região do País, mais especificamente no Rio de Janeiro. O termo capoeira também se referia a um tipo de cesto onde se guardavam aves, capões, galinhas, etc. São comuns narrativas que apontam para o fato dos escravos aguardarem a abertura dos mercados, onde venderiam suas especiarias, jogando capoeira (SODRÉ, 2002, p, 27). Há outro registro visual que mostra como o negro participava do comércio local e utilizava o berimbau, fosse para ajudar na venda de suas especiarias ou para animar, divertir o público, porém, sem organizar uma roda de capoeira exatamente como nos moldes atuais.

O francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), em expedição ao Brasil, entre 1816 e 1831, apresentou algumas imagens retratando o cotidiano da sociedade brasileira, especialmente, a partir de imagens do Rio de Janeiro da época. Entre tais, há várias pinturas que registram a vida do escravo e sua presença nos centros urbanos, assim como suas atividades de trabalho e lazer. Em um dos seus trabalhos mais conhecidos, ele apresenta a imagem de um negro tocando berimbau, num espaço público rodeado por escravas com cestos na cabeça e outros objetos, o que indicaria uma atividade comercial por parte delas. Sabe-se que o negro escravo ou liberto que se voltava para as atividades comerciais, como vender animais e frutas em grandes cestos chamados de “capoeira”, utilizava o berimbau como forma de atrair a freguesia e vender seus produtos.

Tal imagem foi publicada em sua obra, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu'en 1831* (1834-1839), que foi traduzida para o Brasil com o título de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tal imagem revela traços do cotidiano dos negros escravos e apresenta uma das primeiras imagens de um escravo com berimbau mão, no entanto, é quase impossível afirmar que o a personagem com berimbau na mão seja um capoeira da época, pois o berimbau ainda era usada como instrumento pelos negros capoeiras. Assim, Debrét registrou tal momento cotidiano da vida brasileira no século XIX.

Figura 4 - Débret – *Berimbau ou Jouer d' Uruncungo* (1826)



Fonte: Google. Domínio público.

Tal imagem foi um dos poucos registros visuais da época em que aparece o negro tocando berimbau. Deve-se reparar que há também uma criança negra segurando outro berimbau, isto é, uma espécie de aprendiz e assistente que acompanhava o capoeira. Aliás, não é possível termos certeza, a partir da imagem, se o tocador em questão era um capoeira que utilizava o berimbau como meio de vender suas especiarias e fazer comércio – ação praticada pelo negro liberto da época – ou se estaria naquele momento divertindo o público que passava, ou ainda se preparando para iniciar uma roda de capoeira. De todo modo, tal imagem, assim como a gravura de Rugendas (*A dança da guerra*) representam os primeiros registros visuais da presença da capoeira no espaço urbano. Elas podem servir para outras pesquisas como fontes de análise de aspectos históricos relativos à capoeira. Porém, com o advento do século XX, a capoeira passaria a não ser somente uma exclusiva manifestação feita por negros ou mestiços. Ela seria incorporada às práticas culturais de brancos e da elite, que passou a vê-la como uma representante do desporto e da cultura nacional. Entretanto, o caráter escravo, desordeiro e malandro dessa arte-luta, apresentados durante todo século XIX, cedeu lugar para um caráter marcial e desportivo, valorizando a capoeira muito mais como um esporte do que como uma manifestação tradicional da cultura negra brasileira.

1.4 SÉCULO XX: A CAPOEIRA MODERNA - CAPOEIRA DA BAHIA

Nas primeiras décadas, ocorreria uma valorização e propagação do que foi denominado de “cultura afrobaiana”, por meio de escritores, pesquisadores e artistas, tais como o médico e antropólogo Arthur Ramos (1903 – 1949) que escreveu, entre tantas obras, *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise* (1934) e o escritor Jorge Amado (1912-2001), que foi amigo de mestre Pastinha e autor de obras que continham personagens capoeiristas, como *Jubiabá* (1935), *Capitães de Areia* (1937) e *Tenda dos Milagres* (1969). Dessa forma, uma divulgação da cultura baiana como autêntica herança da África negra e escrava se espalha pelo Brasil. Isso, somada a generalização da visão positiva da influência negra para a formação da cultura brasileira, ideia apresentada na obra de Gilberto Freire (1900-1987) a partir de *Casa Grande e Senzala* (1933), contribuíra para legitimar uma identidade cultural regional, baseada na pureza de suas manifestações, fruto de uma raiz africana, como a capoeira, o candomblé e o batuque. Muniz Sodré destaca esse relacionamento entre intelectuais, artistas e o movimento negro, que incluía a capoeira, durante a primeira metade do século passado. Para ele, as estratégias de aliança e de afirmação de Bimba e Pastinha eram semelhantes às aquelas adotadas pelos negros do candomblé, da umbanda, em prol da proteção e reconhecimento de seus rituais. Nesse sentido, Muniz Sodré analisa essa aproximação entre personagens da cultura popular e membros da elite (2002. pp. 64-65):

Não é difícil detectar nesta movimentação a mesma estratégia que levava os negros dos grandes terreiros de candomblé de Salvador ou os músicos negros do Rio de Janeiro a se aproximarem de figuras representativas da sociedade global. Tratava-se realmente de uma estratégia de aproximação interétnica, em busca de certa proteção legal, eclesiástica e patriarcal, característica do transculturalismo brasileiro que, do lado das classes dirigentes, ensejava, por meio de uma síntese entre povo e nação, a formação de uma cultura nacional-popular.

Tal contexto, o transculturalismo brasileiro da época e as ideologias modernistas, entre elas a valorização da cultura nacional popular, se transformaram em projeto político no governo populista de Getúlio Vargas, que procurava apoiar sua política populista e nacionalista em símbolos nacionais emergentes da cultura popular – e a capoeira passou a ser um deles – no intuito de solidificar uma identidade nacional e uma imagem vendável do País, dentro e fora de suas fronteiras. “Na década de 1930, Getúlio Vargas tomou o poder e, procurando um apoio popular para a sua ‘retórica do corpo’ permitiu a prática

(vigiada) da capoeira: somente em recintos fechados e com alvará da polícia” (TAVARES apud CAPOEIRA, 2008, p. 03). A partir de então, a capoeira baiana se espalharia pelo Brasil e pelo exterior, levando consigo a ideia de que a Bahia era o lugar da capoeira “tradicional”, da “verdadeira capoeira”, e que ali era o seu local de nascimento e desenvolvimento no País, ideias até hoje reproduzidas na capoeira atual. Como consequência, ocorre a “baianização da capoeira” e o desaparecimento da capoeira escrava e da capoeiragem carioca da memória nacional. Sobre isso, comenta Letícia Reis (2000, p. 76):

Assistimos então a um processo progressivo de "baianização" da capoeira que se alastraria por todo o país. Nesse processo, a memória da capoeira carioca foi praticamente banida da história da capoeira brasileira, sendo que a capoeira baiana passaria a ser considerada como a mais tradicional. É surpreendente a rapidez desse movimento de "baianização".

Tal projeto inicia-se a partir dos dois mestres baianos da mesma geração: Pastinha e Bimba. Ao desenvolverem duas modalidades de capoeira, a angola, como a denominou o primeiro, e a luta regional baiana ou capoeira regional, como foi chamada por mestre Bimba, eles acabam por alterar a história da capoeira e dar-lhe uma nova configuração, tanto estrutural quanto esportiva, descendente da cultura negra. Ambos entendiam a capoeira como um esporte, excelente para a mente, corpo e espírito, uma proposta semelhante à *gymnástica nacional* idealizada pelos intelectuais cariocas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Entretanto, para Bimba e Pastinha, a capoeira representava a própria identidade negra, escrava e tinha como palco principal a Bahia. Mestre Pastinha defendia a tese da origem africana da capoeira, tendo esta que preservar suas raízes, sua pureza, sem se misturar a outras lutas ou artes marciais. Do outro lado, mestre Bimba acreditava na origem baiana da luta¹⁷ e defendia a presença de movimentos corporais vindos de lutas estrangeiras. Essa divergência de opinião quanto à origem e ao modo de praticar a capoeira, na verdade, contribuiu ainda mais para uma afirmação da capoeira baiana.

A aproximação da capoeira às suas origens africanas foi uma maneira de ratificar a “pureza” da capoeira angola, o que a diferenciava da outra modalidade de capoeira, a regional. Além disso, mestre Pastinha defendia a ideia de não haver movimentos corporais de outras lutas, ao contrário do que fez mestre Bimba. Tal discurso sobre a “pureza” envolve também uma mitificação do negro escravo e sua luta pela liberdade. A mitificação da luta e resistência do escravo e de seus descendentes, por meio da capoeira, é um ponto comum no

¹⁷ Mestre Bimba afirmou em entrevista ao Jornal **Diário de notícias**, de 31 de outubro de 1965, que “[...] a capoeira nasceu aqui na Bahia, em Cachoeira, Santo Amaro e Ilha de Maré”. In. Reis, 2000, p. 101.

pensamento dos dois mestres. A capoeira seria negra, escrava e luta de resistência, ideia que contraria o mito de origem criado pelos intelectuais do Rio na virada do século XIX para o século XX, como Coelho Neto (1834-1964) e Annibal Bulamarque, mestre Zuma. Assim descreve Leticia Reis (2000, p. 98):

Essa gradação da pureza, como veremos, é proporcional, à aproximação com a África. Qual seria a capoeira mais pura, a Regional ou a Angola? Qualquer capoeirista brasileiro responderia sem pestanejar que é a Angola... Os dois mestres baianos (Pastinha e Bimba) criam um mito de origem para a capoeira que a coloca como negra, vinculando-a diretamente às lutas dos escravos pela liberdade. Estamos longe, portanto, daquele outro mito de origem criado pelos intelectuais cariocas da virada deste século, que ligava o advento da capoeira às lutas dos brasileiros contra os portugueses durante o processo de independência do país.

Mestre Pastinha contribuiu para a re-africanização da capoeira angola, através do mito de origem que a relaciona a uma Angola mítica, especialmente a partir das semelhanças com o seu ancestral africano, o n'golo que surge com o discurso do pintor Albano Neves e Souza. A capoeira teria raízes africanas, chegando ao Brasil através dos negros escravizados, vindos da região que hoje engloba parte da Angola, da República do Congo e da Namíbia. Entretanto, Pastinha acreditou que tais negros vieram somente de Angola, daí o mestre ter denominado essa modalidade de capoeira angola. Mestre Pastinha afirmou que “a capoeira é brasileira, é nacional, é patrimônio nacional, [pois] a mandinga do escravo é africano-brasileira, porque dos africanos do Brasil” (*Apud REIS, 2000, p. 112*). Tal afirmação caracteriza a capoeira como oriunda de uma herança negro-africana. Essa concepção da origem africana da capoeira se alastrou ao longo da história do século XX, fosse através das narrativas transmitidas por mestres a alunos, fosse por meio das cantigas. Há algumas cantigas da capoeira baiana que apresentam exatamente essa versão do mito da origem africana da capoeira:¹⁸

Bahia, nossa Bahia (intérprete)
 Capital é Salvador
 Quem não conhece a capoeira
 Não pode dar seu valor
 Capoeira veio da África
 Africano quem a trouxe
 Todos podem aprender
 General, também doutor
 Quem deseja aprender
 Venha aqui em Salvador

¹⁸ A primeira cantiga está presente no CD anexo a este trabalho, sendo extraída do CD de mestre Pastinha. Quanto a segunda cantiga, não foi encontrado nenhum registro gravado da mesma.

Procure o mestre Pastinha
 Ele é o professor
 Iê viva meu mestre
 Iê viva meu mestre camará (coro)
 Iê quem me ensinou
 Iê quem me ensinou camará (coro)
 Iê capoeiragem
 Iê capoeira camará (coro) [...] ¹⁹

Capoeira veio da África (intérprete)
 Não veio da Bahia não
 Capoeira veio da África (coro)
 Não veio da Bahia, não
 Capoeira veio de Angola (intérprete)
 Não veio da Bahia não
 Capoeira veio da África (coro)
 Não veio da Bahia não [...]

Domínio público

Mas a ideia de “pureza” da capoeira angola e sua descendência africana seriam difundidas, ao longo das décadas seguintes, também pelo discurso oral de mestres e capoeiristas e pelos textos escritos por pesquisadores e intelectuais, como Luís da Câmara Cascudo, que escreveu sobre esta questão no *Made in África (1968)* e no *Dicionário Folclórico Brasileiro (1972)*. Até hoje, tal mito é seguido e reafirmado nos discursos de angoleiros e mesmo de pesquisadores, o que acaba por fundamentar práticas e formação de um grupo de capoeira angola, especialmente dos que descendem da linhagem de mestre Pastinha. Como resultado dessa busca pela “pureza” dos movimentos na capoeira, ou seja, que golpes e movimentos fossem semelhantes aos praticados no tempo da escravidão e bem próximos aos movimentos do n’golo – sem que Pastinha e seus discípulos tenham levado em consideração que havia diferentes formas de capoeira durante todo século XIX – levou os praticantes da capoeira angola, especialmente, os descendentes da linhagem de mestre Pastinha a considerarem a capoeira angola como mais primitiva, como a capoeira “mãe”, a original.

A capoeira angola como capoeira primitiva é um discurso até hoje empregado por mestres e capoeiristas em rodas e apresentações, sendo que mestre Pastinha modernizou o jogo da velha capoeira praticada nas ruas de Salvador até o começo do século XX. Ele estetizou velhos golpes e movimentos, criou métodos de treinamento, colocando o

¹⁹ Cantiga da capoeira angola muito cantada pelo grupo Angoleiros do Mar / núcleo Paris, sob a coordenação do professor Fubuiá. Visita ao grupo ocorrida em março de 2010, em Paris.

jogo e a roda dentro de um espaço fechado e institucionalizado, passou a adotar um uniforme característico para reconhecer o capoeira angolano, tornou a capoeira mais atraente visualmente para turistas. Se Pastinha não introduziu elementos de outras lutas como fez mestre Bimba, por outro lado, ele readaptou ou modificou movimentos da antiga capoeira baiana do século XIX, que ele aprendeu na rua. Portanto, a capoeira Angola que conhecemos hoje é um feito moderno e não primitivo, como defendem vários angoleiros da atualidade.

Tal discurso está presente em textos recentes, como o que foi escrito pelo professor da Universidade da Bahia e capoeirista, Pedro Abib (2002). Nele, Abib ressalta duas diferenças fundamentais, na sua visão, entre a capoeira regional e a capoeira Angola. Procura enfatizar, primeiramente, a preservação das raízes africanas por parte da capoeira Angola, que busca a ritualidade e a “tradição” oriunda dos negros escravos e do ancestral africano da capoeira, o n’golo. A partir daí, o autor reafirma o discurso estabelecido por mestre Pastinha e seus discípulos a respeito da pureza e tradição da capoeira Angola, em detrimento das transformações impostas pela capoeira regional. A segunda diferença, segundo Abib, e que está ligada à primeira, seria o fato de a capoeira Angola ter uma estética ligada ao lúdico, à teatralidade, aos ritos africanos e à consciência política mais sólida, enquanto a capoeira regional estaria mais interessada na performance (desempenho) físico-atlético e nos ideais ligados ao consumismo e ao modismo. Pedro Abib descreve as diferenças entre a capoeira regional e capoeira Angola (2002, p.81):

A Capoeira Angola – que se diferencia da outra vertente, a Capoeira Regional, justamente por buscar as raízes de uma ancestralidade africana através da preservação da ritualidade e de uma estética referenciada, nesses padrões considerada tradicional (embora seja esse um tema complexo) – experimenta no momento atual, após um período de declínio e quase desaparecimento, um processo de revitalização que tem sido notado não somente no território brasileiro, como também em várias outras partes do mundo. O discurso da identidade étnica, da memória/tradição, do lúdico e da consciência política presentes na Capoeira Angola, opõe-se a uma estética voltada para o desempenho atlético/acrobática e a certo consumismo/modismo presentes de uma forma geral, na prática da Capoeira Regional. Ao contrário do processo de crescimento do número de praticantes, da quantidade de eventos e de publicização na mídia, experimentado pela Capoeira Regional, em grande parte, relacionado a questões mercadológicas, o processo de revitalização da Capoeira Angola parece percorrer outros caminhos.

Para Leticia Reis, mestre Bimba acreditava numa formação “negro-brasileira” da capoeira diferenciando-se da opinião do mestre Pastinha. Isso determinou as diferenças quanto ao modo de praticar e pensar a capoeira. Assim, na capoeira regional, a miscigenação com outras lutas ocidentais e asiáticas: boxe, savat, cach, jut-jitsu, entre outras,

e também a incorporação de certos movimentos do batuque e do maculelê, tornaram-se a estrutura fundamental para sua formação, o que lhe deixou mais objetiva e direta quanto à execução dos golpes. Existe a hipótese de que a capoeira regional tenha sofrido influência da metodologia desenvolvida por mestre Zuma (Annibal Bulamarqui) em torno da capoeira desportiva e do caráter pugilístico que a própria teria. Essa miscigenação de ideias e lutas se intensificaram ainda mais com o passar do tempo. A capoeira regional, nas últimas décadas do século XX, foi adquirindo contornos mais híbridos, absorvendo elementos e golpes de lutas como o jiu jitsu, karatê, muay thai, ou mesmo alguns movimentos da ioga, gerando assim o que atualmente se denomina de capoeira “contemporânea”.

Do outro lado, a capoeira angola, fundada no princípio (mito) da “pureza”, caracterizou-se por estruturar-se a partir de movimentos corporais herdados das lutas africanas e da capoeira escrava, praticada nos quilombos e nas ruas. Assim, valorizando o rito, o disfarce e a *mandinga*, a capoeira angola legitima-se como a “capoeira mãe”, a mais “tradicional”. Dessa forma, uma grande dicotomia surge, na medida em que a capoeira regional foi sendo compreendida por alguns capoeiristas e pesquisadores, entre eles, Luís Renato Vieira (1990), como “moderna” e “racional”, enquanto a capoeira angola passaria ser vista e divulgada como a capoeira “tradicional” (VIEIRA *apud* REIS, 2000, p 114). A capoeira, através da angola e da regional, vive entre a tradição e a modernidade, sendo difícil precisar os elementos que marcam a capoeira como uma tradição do passado, pois a capoeira do século XIX foi praticamente apagada da memória coletiva nacional quando surgiram a capoeira angola e a capoeira regional no século XX, ambas modernas e concebidas de acordo com os valores modernistas do início daquele período.

Tal distinção gera, até hoje, uma rivalidade quanto ao discurso das duas modalidades, na medida em que os angoleiros se definem como “guardiões da tradição”, ou praticantes da “capoeira primitiva”, enquanto os outros (regionais) se veem como responsáveis pela modernização da capoeira. No entanto, levando em conta toda origem histórica da capoeira relatada neste trabalho, chegaremos à conclusão que, pelo menos cronológica e historiograficamente, ambos os estilos criados por Pastinha e Bimba, representam uma transformação e modernização daquela capoeira jogada pelos escravos. Logo, a capoeira angola e a capoeira regional representam a história moderna dessa arte-luta e sua completa organização política e social. De todo modo, apesar das divergências quanto à origem da capoeira e à forma de praticá-la, ambos tinham um ponto em comum: que a capoeira é *negra*, originalmente descende de escravos.

Dessa forma, Pastinha e Bimba contribuíram, através da capoeira, para um projeto étnico regional baiano, que tinha a capoeira como esporte negro, oriunda das camadas populares e compreendendo a Bahia como o celeiro dessa manifestação e principal representante da cultura negra brasileira. De acordo com Leticia Reis, a Bahia propôs um entendimento sobre as manifestações culturais nacionais a partir de um olhar negro, incluindo o negro como produtor e agente ativo na construção de nossa identidade cultural. Nesse sentido, ela afirma (2000, pp. 76-77):

De maneira distinta dos propositores daquele jeito branco e erudito da capoeira esporte, nesse jeito negro e popular, a preocupação central não é com a viabilidade da nação brasileira – do que dependeria a própria formulação de nossa identidade nacional – mas sim com a afirmação e legitimação social do negro e, particularmente, do negro baiano [...]. Os protagonistas dessa história foram os negros, pois foi o jeito negro e popular da capoeira esporte à *la baiana* e não a proposta branca e erudita à *La carioca*, que se afirmou, paulatinamente, a nível nacional.

As leituras e fontes comentadas acima nos possibilitam a percepção do jeito de jogar a capoeira que conhecemos atualmente. Este modo moderno surge a partir da capoeira angola e regional, estilos que nasceram na Bahia. Com os dois mestres, Pastinha e Bimba, a capoeira se institucionalizou à categoria de esporte nacional, com origem negra e afrodescendente, o que a levou, na atualidade, ao reconhecimento enquanto patrimônio cultural imaterial do País – projeto esse já iniciado por intelectuais cariocas e praticantes da capoeiragem na virada do século XIX para o XX, entre eles, mestre Zuma e mestre Sinhozinho ou Agenor Moreira Sampaio (1891-1962) – ganhando reconhecimento e tornando-se um dos representantes culturais da nossa identidade nacional no exterior.

A capoeira baiana passaria a ser entendida e divulgada, durante a segunda metade do século XX, por mestres e intelectuais ligados à cultura popular da Bahia, como a capoeira “tradicional”, tornando-se assim, em pouco tempo, hegemônica. Enquanto a capoeira baiana iniciava sua soberania como autêntica, a capoeiragem carioca e pernambucana, por exemplo, eram apagadas da memória nacional, passando a inexistir enquanto origem ou mesmo enquanto estilo ou modalidade. Tal capoeira carioca do século XIX, por exemplo, após ter sua glória e história ofuscadas pela capoeira baiana do século XX, somente agora vem sendo recuperada por pesquisadores como Jair Moura, Carlos Eugênio Líbano Soares e Nestor Capoeira que entenderam a mesma como importante fenômeno urbano popular do período imperial, no Rio de Janeiro do século XIX.

Para Letícia Reis, a capoeira baiana inventou sua própria “tradição” e tornou-se “modelo” de capoeira para o País e, mais tarde, para o exterior. O discurso em torno da busca de lutas ancestrais e “irmãs” da capoeira, tais como a ladja²⁰ (ver vídeo 4, parte 1), praticada na ilha caribenha de Martinica (Departamento francês ultramarino) e o moringue²¹ (ver vídeo 4, parte 2), praticado nas Ilhas Reunião, outro Departamento francês localizado ao oeste de Madagascar, passou a ser muito adotado e vivenciado pelos capoeiristas, especialmente angoleiros, a partir da década de 1980 (REIS, 2000, p, 91). Ainda de acordo com a autora, o nacionalismo simplista, anteriormente tão forte, passou a dar lugar a uma visão mais global da cultura e do processo de formação da capoeira, inserindo-a na história da resistência dos africanos e de seus descendentes, mundo afora.

A afirmação da capoeira baiana de Pastinha e Bimba, como elemento de identidade afrodescendente e sua divulgação por todo país enquanto movimento popular regional exigiu a construção de discursos mitificados, isto é, a formação de teorias sobre a história e desenvolvimento da capoeira a partir de mitos como, por exemplo, a origem africana da capoeira (n’golo) e sua conseqüente teoria em torno da “pureza” e “primitividade” da capoeira angola, além do mito da “resistência” negra. Eles surgem como importantes meios de transmissão de uma ideologia afro-descendente com identidade baiana, construindo assim uma “tradição” da capoeira tendo como origem principal a Bahia, principalmente em relação a capoeira angola, e como um meio de exercer um poder e uma hegemonia em relação as outras capoeiras históricas espalhadas pelo Brasil como no Maranhão, Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo. De acordo com Marcelo Backes Navarro Stotz (2010, p. 11):

O uso do mito como argumento é bastante visível nos enfrentamentos ideológicos em contextos de disputas de poder, como nas discussões sobre o maior (ou menor) grau de autenticidade deste ou daquele estilo de capoeira. Como argumento costumeiro, os defensores de diferentes correntes de pensamento sempre se referem à questão da tradição. Porém, muitas vezes essas tradições são muito recentes, quando não inventadas.

²⁰ A ladja ou dammye consiste numa dança-luta, praticada na ilha de Martinica, no Caribe, em que dois brincantes se defrontam dentro de uma roda desenvolvendo movimentos que inclui dança, golpes, fintas. Algumas desses golpes são semelhantes à golpes da nossa capoeira atual como a rasteira e o rabo-de-arraia. O ritual também acontece dentro de uma roda, sendo ritmado pelo som de Tambores. Não há a presença de berimbau na composição da bteria de instrumentos. “Introduit par les esclaves béninois, le dammyé qui est une simulation dansée de combat, rappelant la capoeira brésilienne. Ces pratiques ressemblaient nullement a celles du sport moderne introduit par les colons; toutefois, La notion de compétition était déjà présente et a été accentuée par les combats d esclaves organisés par les maîtres” (<http://ladja-martinica.blogspot.com>. Acesso em 01 de maio de 2011).

²¹ Dança de combate popular praticada na Ilhas Reunião, Departamento Ultramarino da França, em Madagascar, onde é conhecida por Morangué, e na Ilha de Mayoute, outro Departamento Ultramarino da França, onde é chamada de Merenguê. Consiste no desafio entre dois jogadores dentro de um círculo (roda), ritmado por atabaques. Os desafiados se revezam durante a atividade, desenvolvendo movimentos e golpes que apresentam semelhanças aos praticados na capoeira. Fonte pesquisada (<http://macua.blogs.com/moçambique-para-todos/2006/07/o-que-h-de-comu.html>. Acesso em 30 de abril de 2011).

Tal visão culturalista, então, foi muito enfatizada a partir dos anos 1980, quando as palavras “resgate” e “resistência”, “preservação”, passaram definitivamente a fazer parte do vocabulário comum dos negros e dos capoeiras angoleiros, principalmente. Assim, os capoeiras que tinham passado a utilizar atabaques com tarraxas, mais funcionais e melhores de afinar, retornaram aos tradicionais tambores trançados com grossas cordas de sisal. “Dessa forma, como cultura, e não como modalidade esportiva, é que a capoeira ganha o mundo nos anos 1990. Passada a fase da afirmação, a capoeira torna-se um fenômeno cultural de massa em escala mundial”. (REIS, 2000, p.60)

A partir do início dos anos 1980, houve a revalorização das tradições e dos “velhos mestres”, juntamente com a retomada da capoeira angola, que quase não vinha sendo praticada no País, enquanto a capoeira regional vivia anos de popularidade e prosperidade. Nesse período, ocorre o ressurgimento dos grupos de capoeira angola, na medida em que a comunidade da capoeira começava a questionar os caminhos da desportivização e adotavam o discurso da “pureza” e da ancestralidade africana da capoeira. (REIS, 2000, p 89). Iniciou-se, assim, uma trajetória de (re)africanização da capoeira, principalmente nos centros de prática mais tradicionais, que se refletiu em discursos e na própria linguagem da capoeira, sonora e verbal, e até mesmo na abordagem histórica dos pesquisadores, que passaram a acentuar as origens africanas. É possível encontrarmos referências à Bahia e à sua imagem de “celeiro da capoeira tradicional” em algumas cantigas, como por exemplo: ²²

Adeus Bahia, zum, zum, zum Cordão de ouro (intérprete)
Eu vou partir porque mataram meu Bezouro

Adeus Bahia, zum, zum, zum cordão de ouro (couro)
eu vou partir porque mataram meu Besouro.

Ê zum, zum, zum (intérprete)
Ê Besouro (coro)

Ê zum, zum, zum
Ê Besouro [...]

Domínio público

Eu não sou daqui (intérprete)
Marinheiro só (coro)
Eu não tenho amor,
Marinheiro só
Eu sou da Bahia,
Marinheiro só,

²² Optei por grifar o vocábulo “Bahia, sempre que ela aparece nas três cantigas citadas, para tornar mais didática à leitura do texto.

De São Salvador...
 Õ lá vem, lá vem...
 Marinheiro só
 Ele vem faceiro
 Todo de branco
 Com seu bonesinho,
 Marinheiro só...

Domínio público

Foi meu avô quem me disse que viu na Bahia, (intérprete)
 em plena Ribeira,
 um neguinho de uma perna só/
 que jogava, pulava e dava rasteira,
 cabeçada/rabo de raia,
 martelo rodado,
 não é brincadeira,
 eu acabei de crer
 que eu vi o saci jogar capoeira.

Pererê, pererê, pererê (coro)

Eu vi o saci jogar capoeira
 Pererê, pererê, pererê, (coro)

Moleque danado o saci pererê (intérprete)
 Pererê, pererê, pererê (coro) [...] ²³

As cantigas apresentam temas variados, como a presença do folclore popular e da lenda do Saci pererê, que acaba por “reencarnar” na imagem do capoeirista, “moleque nadado o saci pererê”, porque “pulava e dava rasteira”. Ou ainda, a mitificação e a consequente imortalização de um capoeirista, como ocorreu com o famoso Besouro Mangangá, Manuel Henrique Pereira (1895-1924), também conhecido, no mundo da capoeira como Besouro Cordão de Ouro, capoeirista da cidade de Santo Amaro do final do século XIX que, segundo os mestres mais velhos, como João Pequeno de Pastinha (1936), parecia ter poderes mágicos ou sobrenaturais, tal a sua habilidade como capoeirista. Contudo, várias cantigas apontam para uma afirmação da Bahia como lugar de lendários e míticos capoeiristas, capazes de movimentos “sobrenaturais” e mágicos.

Mesmo o marinheiro, homem do mar e de todos os lugares, ganha uma identidade baiana: “eu não sou daqui, / eu não tenho amor, / eu vim da Bahia / de São

²³ As três cantigas foram extraídas de gravações e filmagens realizadas em rodas de capoeira Angola em Paris, São Luís e Brasília. Todas são de domínio público e não se sabe quem foram seus autores. As duas primeiras estão no cd anexo. A primeira foi retirada do CD mestre Pastinha, mas não há o nome no encarte do CD de quem está cantando. A segunda está sendo cantada pelos mestres Bigodinho e Boca-Rica, ambos de Salvador. Quanto a última cantiga, não achamos nenhuma gravação da mesma, por isso ela não está no CD anexo.

Salvador”. Dentro dos fundamentos da Umbanda, o marinheiro é, na verdade, uma entidade, “o caboclo do mar” (caboco), uma representação espiritual vinda das camadas populares. É bem verdade que a associação ou comparação entre o marinheiro, enquanto personagem da vida boêmia e malandra, e o capoeirista, estigmatizado como vadio, arruaceiro, ocorriam desde o século XIX, pois muitos negros recém libertos acabavam servindo à marinha ou às forças armadas, ou ainda por que alguns se tornavam trabalhadores (estivadores, carregadores) no cais dos portos de cidades como Rio de Janeiro, Recife e Salvador. Em síntese, a Bahia surge nessas cantigas como o cenário original da capoeira e de afirmação de uma identidade baiana, que é glorificada e mitificada pelo discurso do capoeirista, seja ele mestre ou discípulo.

Neste cenário, um movimento negro começaria a se estruturar e a efetuar uma série de ideias e práticas em prol da cultura afrodescendente. Dessa forma, conceitos como o de “afrobrasileiro”, “crioulização” da população africana na Bahia dos séculos XVIII e XIX e dos subsequentes processos de “racialização” e “etnização” da identidade negra passariam a estarem presentes no discurso de capoeiristas e praticantes da cultura popular. Os discursos étnico-raciais como “africano”, “crioulo”, “preto” ou “negro” pretendiam compreender o impacto do negro na estruturação das relações sociais e nos processos de identidade coletiva. Tais discursos foram amplamente absorvidos pelos capoeiristas das gerações de 1980 e 1990, e reproduzidos em cantigas, debates e em textos publicados em revistas comerciais ou acadêmicas. Este resgate das tradições africanas e da história do negro afro-descendente está tão presente na capoeira angola atual, que há grupos que cantam cânticos do Candomblé e da Umbanda, muitos deles cantados em ioruba ou em jêje, com o intuito de demonstrar a ligação do capoeirista ou da capoeira com as religiões afro, além de ser uma fonte de louvação e ligação com os orixás em plena roda de capoeira.

Sem dúvida alguma, a capoeira, seja angola ou regional e suas dissidências, é constituída de elementos herdados da influência africana em nosso País, como a música, a religiosidade, rituais, mitos e movimentos físicos que remetem a lutas, danças e folguedos africanos seculares. Sua história no Brasil se confunde com a própria história do negro, especialmente no espaço urbano, lugar de seu florescimento e maior desenvolvimento. O cotidiano do capoeira, os fatos que acontecem na sua comunidade ou cidade podem ser contadas nas letras das cantiga, isso porque elas, enquanto texto poético oral, “apresentam alguns traços do cotidiano, embora o discurso poético oral seja mais codificado que o discurso cotidiano” (MELETINSKY, 1995, p. 30). De todo modo, o poema oral da capoeira é marcado pela presença de fatos passados ou recentes da vida de um capoeirista. Sua

linguagem, verbal e corporal, está em completa conexão com a história e com a realidade, com a memória coletiva e com os traços culturais e religiosos que fundamentam uma cultura afrodescendente.

1.5 ANGOLA E REGIONAL: MODERNIZAÇÃO, ARTE, PERFORMANCE

A capoeira, por meio da tradição oral – mas influenciada também pela linguagem escrita e pelas novas tecnologias de informação –, nos oferece uma fonte interessante de informação e compreensão, entre tantos elementos, da presença do negro no território brasileiro e do seu próprio desenvolvimento enquanto esporte e atividade artística, simultaneamente. Historicamente marcada por traços culturais de diversas etnias africanas, o negro escravo disseminou em nosso território suas expressões mais características: a musicalidade, o ritmo, a crença e o rito. Tais elementos, amparados na linguagem oral, foram se desenvolvendo em território brasileiro, mas foi somente com a chegada do século XX, e com a formação das primeiras escolas ou grupos de capoeira angola e de capoeira regional, que os mesmos passam a ser metodizados, organizados e incorporados, de forma mais sistemática, ao ritual da roda de capoeira.

Apesar de a capoeira ser uma manifestação popular sustentada, sobretudo, na tradição oral, é importante destacar que na atualidade os capoeiristas estão cada vez mais inseridos na cultura escrita e mediada. Embora a educação na capoeira seja pautada na oralidade, esta nunca está desvinculada da linguagem escrita. Partindo da classificação de Paul Zumthor (1915-1995) sobre os níveis de oralidade existentes ao longo da história, identificamos claramente que esta oralidade presente na capoeira está coexistindo com a escrita a todo o momento, seja de forma direta ou indireta. Como membro de uma sociedade da escrita, o capoeira, mesmo aquele que não conhece os caminhos da linguagem escrita, está sempre rodeado e bombardeado por situações em que sua reprodução pela fala pode estar sendo originado de algo escrito: uma propaganda, um cordel, uma notícia de jornal, uma canção. Ademais, hoje, com a proliferação das mídias tecnológicas, o capoeira tem no computador, no vídeo e na internet, importantes fontes de pesquisa, de informação e entretenimento. Logo, sua oralidade está também sendo mediada pelas mídias. São muitos os vídeos, textos e cantigas que podem ser encontrados nas redes sociais da internet ou em sites como o Google e o Youtube. De acordo com Zumthor, a oralidade no período moderno apresenta os seguintes níveis (1997, p. 13):

Uma oralidade coexistente com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar com a escrita e que, segundo esta coexistência, pode funcionar de modos: seja como oralidade mista, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo); seja como oralidade segunda, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática no imaginário; invertendo o ponto de vista, diríamos que a oralidade mista procede da existência de uma cultura escrita (no sentido de “possuindo uma escrita”); a oralidade segunda, de uma *cultura letrada* (na qual toda expressão é marcada pela presença da escrita) – finalmente uma oralidade mecanicamente mediatizada, logo diferenciada no tempo e/ou espaço.

É possível, então, percebermos que a capoeira já está inserida na *cultura letrada*. Basta observarmos a presença de universitários, artistas, médicos e intelectuais nas rodas e treinos de capoeira. Tal presença inicia-se desde o final do século XIX quando parte da elite branca do Rio de Janeiro começa a se interessar pela capoeira. Mesmo que hoje ainda exista a presença de iletrados na roda de capoeira, é um número bem menor se compararmos com as décadas de 1930, 1940, 1950 do século passado. Hoje, muitos são os capoeiristas que possuem, ao menos, o nível fundamental de ensino, estando sempre, em algum momento, tomando contato com a linguagem escrita e com a *cultura letrada*. Sem dúvida, a relação entre oralidade e escrita na capoeira do século XX, principalmente, contribui demasiadamente para sua modernização e globalização.

A modernização da capoeira tem seu marco inicial na criação da capoeira desportiva e metodizada de mestre Zuma e de mestre Sinhozinho, no Rio de Janeiro. Eles a pensaram como uma prática desportiva e marcial nacional, mas desligada das tradições africanas e negras. Na opinião de Gil Cavalcanti, a partir da *gymnastica nacional*, a origem e a identidade da capoeira são alteradas, havendo uma ruptura da capoeira como movimento social. A capoeira desportiva e inclinada à arte marcial nasce sem identidade social, construída por uma elite branca ligada ao movimento nacionalista e ao higienismo. Mesmo na Bahia, ocorre a participação dos intelectuais e de uma elite na formação da capoeira moderna criada por mestre Bimba e mestre Pastinha. Mas será com a criação da capoeira regional e da capoeira angola que a capoeira conheceu seus caracteres definitivos e modernos.

A criação das academias, bem como sua institucionalização, contribuiu para o desenvolvimento de sua parte técnica, estética e profissional. Os movimentos corporais passaram a ser mais técnicos e exigidos à perfeição. A resistência, a força e o bom condicionamento físico passaram a ser elementos essenciais na formação de um grande capoeirista. Os espaços fechados (academias) tornaram-se símbolos dessa capoeira

institucionalizada e estruturada. Assim como na escola convencional e na universidade, a formação completa e adequada de um capoeirista se daria dentro da academia ou escola do grupo. Nesse espaço, ele aprende a jogar, cantar, tocar, a história e os fundamentos da capoeira, a confeccionar instrumentos e a se condicionar fisicamente.

No atual jogo da capoeira angola, as performances possuem riqueza de detalhes, pois cada vez mais se exige do intérprete melhor desenvolvimento vocal e musical. É preciso que ele toque os instrumentos com maestria, que tenha total controle do ritmo para poder conduzir da melhor maneira possível a roda. Exige-se o tempo inteiro do capoeirista a qualidade no tocar, no cantar, bem como apresentar um repertório de movimentos e golpes eficientes e belos plasticamente, e que possa ter a segurança e a valentia quando exigido num combate mais firme e agressivo. O capoeirista de hoje deve apresentar a disciplina e as qualidades de um atleta de esporte de auto-rendimento, logo, o vigor físico e a qualidade do seu jogo dependem de muito treinamento e dedicação. A capoeira tornou-se um espetáculo esportivo e cultural, transformando assim o capoeirista num atleta e artista contemporâneo.

Na condição de representantes da capoeira do século XX, as duas modalidades (angola e regional) desenvolveram-se em diversas direções, enquanto instituição política, social, educacional, esportiva, cultural, turística e econômica. Novos grupos ou escolas surgiram, ganhando espaço e mercado no cenário nacional e internacional. Tal estruturação levou os capoeiristas de hoje a se preocuparem com seu corpo, quanto ao aspecto físico e técnico, mas também com a estética visual (plasticidade) de cada movimento, o que gerou a necessidade de criarem treinamentos especializados e, sobretudo, a profissionalização e comercialização do que ensinam e praticam.

Jogar capoeira é um de um ato de comunicação entre dois jogadores que buscam descobrir as intenções um do outro, diante do disfarce e da mandinga do outro capoeira. Essa mandinga é formada pela teatralidade, picardia, malemolência, gerando assim um golpe surpreendente, inesperado e indefensável. “Porém, embora esse diálogo corporal seja improvisado durante a roda, há certas regras (ou fundamentos) que precisam ser observadas, tanto na capoeira angola quanto na capoeira regional” (REIS, 2000, p. 173). Sem o respeito a esses fundamentos, o jogo tende a se tornar um monólogo na medida em que passa a não haver o diálogo de “perguntas e respostas” a ser desenvolvido pela dupla de capoeiras que duelam entre si. A capoeira se constitui como um jogo de oposições; a oposição entre o alto e baixo, o pequeno e o grande espaço, o movimento lento e o movimento rápido. Tais oposições foram integradas à capoeira angola e à capoeira regional, embora elas tenham evoluído a ponto de possibilitarem uma diversidade de movimentos corporais que exploram

tanto o movimento alto quanto o médio e também o baixo. Leticia Reis descreve esta estruturação na seguinte análise (2000, p. 174):

Os capoeiristas reconhecem dois estilos de jogo: Regional, que é pelo alto, e Angola, pelo chão. Há, portanto, uma oposição entre os mesmos. Embora duas modalidades, claramente identificadas por toques de berimbau distintos, atuem preferencialmente no plano alto e o baixo, o jogo em cada uma delas não se restringe a esses planos, havendo um constante reposicionamento dos capoeiristas.

Ainda de acordo com a autora, na movimentação corporal da capoeira prevaleceria a orientação para baixo, para o chão, para a terra. O próprio termo “capoeira”, do tupi Kapu’era, indicaria, segundo ela, essa orientação, pois significa “terreno em que o mato foi roçado e/ou queimado para cultivo da terra ou outro fim” (REIS, 2000, p. 175). Entretanto, esse vocábulo, como foi dito em outro momento, possuía outros usos e sentidos durante o início o Século XIX: tipo de ave, cesto usado pelos escravos para carregar especiarias. No entanto, essa orientação para baixo surge, principalmente, com a capoeira angola de mestre Pastinha, que procurava manter as raízes ancestrais da capoeira escrava em detrimento ao jogo alto, objetivo e de vigor físico criado por mestre Bimba.

Ao longo do tempo criou-se um discurso oral sustentado nas diferenças mais importantes entre a capoeira angola e a regional: a primeira se propõe um jogo mais lento e rente ao chão, enquanto a segunda seria um jogo veloz, de explosão física, que mistura vários movimentos de outras lutas aos movimentos próprios da capoeira. Porém, tal discurso se faz em meio a certa superficialidade e segregação, na medida em que, por exemplo, existam grupos de capoeira angola que se propõe a um jogo mais veloz, acrobático e mais objetivo, aproximando-se, assim, da maneira como alguns grupos de capoeira regional realizam seu jogo. Mas é importante destacar que a ideia do jogo de angola “arrastado no chão” surge com o próprio mestre Pastinha e seus discípulos, pois eles procuravam, sobretudo, realizar uma capoeira que se diferenciaria da luta regional baiana criada por mestre Bimba introduzindo, segundo eles, os traços e movimentos oriundos da velha capoeira (capoeira escrava) praticada no século XIX.

Tais aspetos foram determinantes não apenas para a formação da capoeira atual, que muitos denominam de capoeira contemporânea, como também foram determinantes para o desenvolvimento do jogo enquanto espetáculo que se exporta para o mundo inteiro, determinando sua prática como artística e cultural. Isso exigiu de mestres e discípulos uma nova estética visual e corporal, que se concretiza nas indumentárias dos capoeiristas, no

aperfeiçoamento e embelezamento de cada movimento corporal executado, visando à beleza e à perfeição. A capoeira da atualidade, seja angola ou regional, seja a capoeira contemporânea é, sobretudo, um espetáculo de imagens e movimentos corporais aliados à expressão musical. O corpo do capoeirista e suas ações estão condicionados ao ritmo dado pela bateria de instrumentos e às idéias lançadas pelo intérprete no seu canto.

Se as capoeiras de Pastinha e a de Bimba trouxeram modernidade à capoeira, ambas, angola e regional, trouxeram a exigência de uma performance mais artística, teatral e dissimulada no caso da capoeira angola, e mais atlética, objetiva e direta no caso da capoeira regional. De todo modo, qualquer modalidade de capoeira hoje exige uma performance do corpo tornando-se, aos olhos do espectador, um espetáculo visual cujo elemento central é o próprio corpo. Na capoeira angola, ser *mandingueiro* representa esse domínio do corpo, o controle dos movimentos nas três alturas; em cima, médio e embaixo, o controle da força e da velocidade do movimento, podendo parar o golpe em cima do rosto do adversário, mas sem atingi-lo. O capoeirista precisa manter-se em equilíbrio, mesmo que caia, precisa manter a elegância e a classe de seus movimentos. Leticia Reis fez importante observação a respeito do controle corporal que o bom mandingueiro deve apresentar (2000, p. 179):

Para ser mandingueiro, o controle do capoeirista sobre o próprio corpo deve ser total. Ter autonomia sobre o próprio corpo, ter controle dos movimentos corporais em cima, embaixo, de frente, de costas, no chão, no ar, é imprescindível para poder ser improvisado e imprevisível. Ainda hoje, no jogo da capoeira, o que importa é saber conservar-se em equilíbrio, não perder o apoio e, se acaso acontecer de cair, deve-se cair bem, isto é, pronto para levantar-se o mais rápido possível (como diz uma cantiga de capoeira, entoada sempre que um capoeirista cai ou é derrubado na roda: *escorregar não cair, é um jeito que o corpo dá*).

Nem os negros escravos, nem os capoeiras da malandragem carioca compreendiam a roda como um espaço artístico ou como um espetáculo possível de ser explorado esteticamente. Eles apenas a executavam de acordo com o contexto e as circunstâncias em que estavam inseridos. Sem dúvida, a capoeira baiana do século XX é a principal responsável pelo desenvolvimento do caráter artístico e estético da capoeira. Principalmente a partir dos ideais e trabalho do mestre Pastinha, a capoeira conseguiu misturar seu lado esportivo e marcial, aos aspectos artísticos que a compõe na atualidade: a música, a poesia cantada, a teatralização, a dança. Na verdade, se a capoeira é bastante plural na atualidade, boa parte dessa condição se deve às diversas linhagens de capoeira angola e de capoeira regional, criadas ao longo de todo século XX.

A presença de uma platéia, em quase todas as rodas da atualidade, contribui para o aparecimento de uma performance artística que se mistura à luta, ao rito e à mandinga de cada capoeirista durante o jogo, especialmente na capoeira angola. Essa modalidade busca elementos que possam garantir uma dinâmica de movimentos ligados ao disfarce, à mandinga, o que permite o relacionamento com a teatralização, com movimentos que lembram a dança, no intuito de esconder suas reais intenções e surpreender seu oponente. Quanto à capoeira regional, embora ela explore uma condição mais atlética, mais combativa da capoeira, sendo mais objetiva e direta do que o jogo da capoeira angola, ainda sim, o jogador precisa surpreender o outro, não podendo ser previsível na aplicação de seus golpes.

A capoeira da atualidade exige a surpresa, o treinamento, o aperfeiçoamento de golpes e estratégias de jogo, mas também exige uma preocupação com a organização da roda, com a qualidade de cada instrumento da bateria, com a manutenção de um ritmo que estimule os jogadores, com o canto e a interpretação. Com o desenvolvimento das modalidades de capoeira no século XX veio a profissionalização e a estruturação da roda e do jogo. A partir da década de 1990 surgiu um comércio mais especializado e profissional de instrumentos e de outros produtos da capoeira, quase sempre fabricados ou confeccionados pelos próprios mestres e capoeiristas. A capoeira é uma grande fonte de negócio hoje em dia, pois além da comercialização de produtos (acessórios) relativos ao jogo: abadá, calçados, camisas, CDs, filmes e vídeos, livros, revistas e instrumentos, existem as oficinas ou estúdios no Brasil e no exterior, que pagam bem aos mestres e professores convidados, cobrando uma boa quantia pelo período de três mais dias de aulas e rodas. Isso tudo influencia a produção artística do capoeira, exigindo dele novas posturas e técnica no modo de jogar, de tocar, de interpretar o canto, criando, portanto, uma preocupação estética, uma consciência artística à execução de uma performance artística.

As transformações sofridas pela capoeira ao longo de sua história, principalmente, a partir do século XX, levaram-na às condições de esporte, arte marcial e espetáculo artístico de raiz afrodescendente. Então, a evolução histórica e social da capoeira trouxe também sua evolução artística e estética, bem como seu reconhecimento político como esporte nacional num primeiro momento e, mais recentemente, o reconhecimento enquanto expressão artística e patrimônio imaterial brasileiro, ocorrida em julho de 2008. Se a capoeira regional e sua descendente atual, a capoeira contemporânea, evidenciam o seu caráter híbrido, esportivo e marcial, mas também apresentam um espetáculo visual sustentado nas acrobacias do corpo em pleno jogo, a capoeira angola, na sua busca pela pureza e ancestralidade africana,

prioriza o caráter artístico, teatral, lúdico, sem abandonar, porém, o caráter de luta e de arte marcial que ela apresenta.

A capoeira angola e a capoeira regional conseguiram se adequar as realidades da sociedade de consumo, industrial e globalizada, se relacionando com elementos culturais diversos vindos dos diferentes países em que ela hoje se faz presente. Isso, aliado à presença cada vez mais maciça de um público interessado na capoeira enquanto espetáculo popular é determinante para o desenvolvimento de uma estética exigente quanto ao desenvolvimento de movimentos e golpes, assim como com a produção e ornamentação da roda, o que envolve a ornamentação do espaço físico, a afinação dos instrumentos, o rigor com as vestimentas do capoeirista, o respeito aos fundamentos formadores de cada roda: distribuição e posicionamento dos instrumentos na bateria, definição do número de instrumentos, manutenção do espaço da roda, substituição dos berimbaus quando estes quebram. Dessa forma, a capoeira se espalha pelo mundo cada vez mais profissionalizada e comercializada exigindo que os capoeiristas sejam profissionais exclusivos dessa arte-luta, treinando cada vez mais em busca de uma performance completa que envolve o desempenho físico e técnico, a qualidade quanto ao manuseio dos instrumentos e a qualidade de sua performance poética e artística.

Uma vez analisado todo este conteúdo histórico da capoeira, resta-nos seguir o caminho metodológico proposto, o qual nos exige uma leitura e descrição teórica poesia oral da performance e de suas variações ou tipos, bem como uma discussão sobre a voz e o corpo como meios ou instrumentos de produção e transmissão da performance poética. Veremos, então, como a poesia oral aparece na capoeira e de que modo ela se manifesta enquanto parte integrante do jogo da capoeira. Interessa-nos ainda investigar se as performances podem ser consideradas uma forma de poética plural que se realiza por meio de diferentes linguagens, verbal e não-verbal, levando assim o público a sensações e reações variadas, pois é tocado por uma série de possibilidades de dizer algo: música, imagem, som e dança. Partindo da idéia de que a capoeira é uma manifestação híbrida, acredita-se que sua poesia é igualmente plural e híbrida, isto é, que a poesia se apresenta de diferentes formas e a performance seria a síntese mais perfeita de todas elas: poesia pela imagem, poesia sonora, poesia cantada, poesia do corpo.

2 A MANDINGA DA VOZ E DO CORPO NA CAPOEIRA

Mais que o conto (visado por Lévis-Strauss e Gehlen), a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, que essa palavra suscita, se fundamentam nas qualidades da voz, na técnica vocal do recitante ou do cantor, tanto ou mais que no conteúdo da mensagem, confirmando o que se sabe [...]

*Paul Zumthor*²⁴

A poesia existente na capoeira é apenas um elemento que a compõem estando, nesse caso, completamente ligada à ação do corpo e da voz. Tal poesia, estruturada na linguagem oral a partir do canto – subtipo de poesia oral (ZUMTHOR, 2010, p. 21) – mas também concebida através do corpo por meio de gestos, movimentos e expressões, realiza-se na ação contínua, no trabalho efetivo de interpretação rumo à recepção do público ou do espectador. No entanto, outros elementos que compõem o jogo da capoeira: a luta, o desempenho físico, as crenças, a dança, o teatro, o lúdico, são fundamentais para a própria composição da performance poética. Embora essa última possa estar invisível, em alguns momentos, aos olhos do espectador por ele ser chamado a atenção pelo bailado corporal feito de golpes e acrobacias que demarcam o duelo na roda de capoeira, temos sempre ao longo de todo ritual da roda a execução de uma performance do intérprete durante seu canto que é fundamental para o desenvolver do jogo e para a postura de cada jogador diante do outro. Nesse momento da interpretação, a performance concretiza um ato de comunicar, de transmitir uma série de saberes e orientações carregadas de história, memória, tradição e crenças que culminam na ação do capoeirista diante do outro.

A performance ou interpretação da cantiga é fundamental para a sua recepção e compreensão por parte do público e dos demais capoeiristas que compõem a roda. Mais do que uma voz potente ou bem afinada, o intérprete necessita ser atraente, intenso na sua atuação, da mesma forma que um ator, para poder conquistar a atenção de todos e gerar um contexto de encantamento. Dessa forma, o intérprete cria seu próprio ambiente e contexto dentro da roda e concebe uma poesia cantada capaz de construir um micro-cosmos particular em que o capoeira encontra sua força e energia necessárias para desenvolver seu jogo e suas habilidades. Por exemplo, ao se cantar a seguinte cantiga da capoeira angola:

²⁴ 1997, p. 171

Quem vem lá sou eu (intérprete)

Ô Quem vem lá sou eu
É o Berimbau mais eu
Capoeira sou eu!

Quem vem lá sou eu (coro)
Quem vem lá sou eu
Berimbau bateu
Capoeira sou eu!

Ai sou eu, sou eu (intérprete)
Ô quem vem lá (coro)

Venho montado a cavalo (intérprete)
Ô quem vem lá (coro)

E fumando charuto (intérprete)
Ô quem vem lá

Ô Sou eu Benvenuto (intérprete)
Ô quem vem lá (coro)

Ai sou eu, sou eu (intérprete)
Ô quem vem lá (coro)

Olha o gunga mais eu
Ô quem vem lá (coro)

A viola e eu (intérprete)
Ô quem vem lá

A violinha é de Deus (intérprete)
Ô quem vem lá (coro) [...] ²⁵

Domínio público

Na cantiga vê-se claramente o anúncio da chegada de um capoeirista importante à roda, pode ser um mestre, um professor, um capoeira mais velho, ou alguém importante para a capoeira, ou uma pessoa a ser homenageada na roda. Esta cantiga de chegada pode também informar a um capoeirista que aquele com ele que vai jogar já tem um nome ou uma importância dentro da capoeira, devendo o mesmo tomar atenção e se precaver durante o jogo. Mas além das possíveis interpretações que a cantiga pode gerar, temos a forma da interpretação, à maneira como ela será transmitida pelo intérprete. A interpretação pode ser mais essencial que o próprio significado de cada cantiga ou poema. Quanto mais intensa e destacada é a performance, mais influência ela provoca no desenvolvimento da roda, estimulando capoeirista e espectadores, levando os mesmo ao êxtase e ao desenvolvimento

²⁵ Cantiga presente no CD anexo à tese, sendo interpretada pela mestra Samy, aluna de mestre Patinho, São Luís, Maranhão.

com o jogo. Diante de um grande intérprete ou de uma boa interpretação, os dois jogadores agachados ao pé do berimbau e os demais capoeiristas encontram-se com um estímulo e vibração capazes de levá-los à concentração extrema e à inspiração quanto ao seu desempenho corporal durante o jogo. Embora, o jogo em si ou a luta corporal exija vigor físico, bastante treinamento e técnica quanto a execução de golpes e movimentos, a produtividade de cada capoeira durante a roda pode sofrer influências da música tocada pela bateria e da interpretação do cantador. Logo, temos a performance poética do cantador/intérprete e a performance musical dos capoeiristas que compõem a bateria, influenciando e estimulando a performance física (desempenho) dos dois jogadores que duelam na roda.

Trataremos nesse capítulo da performance poética existente na capoeira através da exposição da relação corpo e voz enquanto agentes da transmissão da mensagem poética. Pensando na mandinga, elemento essencial na prática da capoeira angola, como uma espécie de elo transmissor de todos os elementos da capoeira como teatralidade, ludicidade, malandragem, crenças, mistérios, dança e luta, entendemos que corpo e voz, agentes um do outro, estabelecem um jogo, uma relação lúdica e técnica, ao mesmo tempo, na formação da performance de um intérprete. Tal qual no jogo, em que se estabelece uma relação de perguntas e respostas entre os jogadores, há na performance um jogo entre cantar e gesticular, entre as expressões do corpo e o timbre da voz, o silenciar da voz e a batida cadenciada no berimbau, capazes de produzir um ambiente sonoro, poético e visual.

Num primeiro momento, apresentaremos algumas definições da performance poética, bem como apresentaremos os referenciais teóricos que fundamentam nossa interpretação á cerca da presença de uma performance artística e poética no jogo da capoeira, especialmente, na capoeira angola, objeto desta pesquisa. Num segundo momento, falaremos sobre os papéis exercidos pelo corpo e pela voz na transmissão na mensagem poética na roda de capoeira. Falaremos também, sobre o conceito de polipoesia, ou seja, essa presença de uma poética construída em nome da performance de um intérprete para um público que assiste, a partir do inter-relacionamento entre voz, som, palavra, imagem e corpo. Esse conceito vanguardista criado pelo italiano Enzo Minarelli nos parece essencial para a compreensão da poética produzida numa roda de capoeira, já que está é formada por diversos elementos: música, poesia, teatro, dança, luta, crenças.

Outro elemento a ser trabalhado será a relação entre vocalidade e oralidade, procurando estabelecer as diferenças e proximidades entre elas com a finalidade de compreender mais profundamente como participam na interpretação do capoeirista. Num

último momento do capítulo, analisaremos o papel do intérprete e ouvinte no desenvolvimento da transmissão e recepção da mensagem poética. Aqui, procuraremos descrever a importância do cantar e do ouvir no próprio desenvolvimento do jogo e da performance poética.

A poesia oral na capoeira não se revela de maneira direta ou imediata, visto que está escondida por uma série de elementos, dos quais falaremos detalhadamente ao longo desse capítulo, que compõem uma roda de capoeira. Um deles, a movimentação corporal dos dois capoeiristas, duelando durante a roda, produz imagens que prendem a atenção do espectador. Fascinado, o espectador tende a conceber a capoeira, num primeiro momento, a partir do olhar. Por outro lado, o corpo de quem assiste a roda também tende a se envolver com a música e o ritmo orquestrados pela bateria de instrumentos, não sendo raras às vezes em que ele próprio se movimenta, balança ou se esquiva ao ver um golpe ser executado. Nosso corpo, diante da pluralidade de situações e aspectos presentes numa roda de capoeira, deixa de ser apenas carne e osso para tornar-se imagem, objeto, meio de comunicação, obra de arte. O corpo é uma força-motriz que se movimenta, dentro de um jogo, de uma luta, de um espetáculo, rumo à ação instantânea e reveladora da vida e da arte.

O uso do corpo como força motriz e sujeito do ritual, denominada aqui de performance (GLUSBERG, Jorge, 2007, p. 11), remonta das civilizações e tempos mais antigos, mas foi somente a partir do princípio dos anos setenta, que ela se tornaria um gênero artístico independente, uma forma de arte que se torna meio e fim. Na capoeira, a performance do corpo é permanente, pois o ritual da roda exige do capoeirista a interpretação, o domínio do canto, da instrumentação, a gestualidade e da teatralidade. Ao mesmo tempo, outra performance se manifesta de maneira ainda mais explícita, aquela que se origina do desempenho físico e atlético de cada capoeirista. Entretanto, a performance poética exposta durante uma roda de capoeira se faz a partir da reunião da imagem, do verbo, do som, tendo como meio de transmissão dos mesmos, o corpo e a voz. O corpo fala transmitindo uma multiplicidade de linguagens verbais ou não verbais através da voz, das expressões faciais, conduzidas principalmente por olhos e boca, gestos com as mãos, sorrisos, postura física e ritmo do corpo. Esse conjunto de ações comunica e realiza a disseminação do conhecimento, das emoções e sensações do intérprete e do próprio público que acompanha a performance. Tais emoções e saberes provêm também de uma herança cultural desenvolvida e transmitida pela comunidade ao longo de sua história.

A performance poética se constitui num ato de comunicação, que pode ser verbal e não-verbal simultaneamente, podendo nos revelar a situação econômica e cultural, os

gostos, as experiências do cotidiano, as crenças e valores, hábitos e costumes. A linguagem poética pode ultrapassar a própria palavra e se projetar através de gestos, de sons, mas também pode se manifestar pelo canto, por exemplo. Na capoeira, encontramos uma forma de interpretação que reúne tanto a linguagem verbal quanto a linguagem não-verbal, pois a todo instante o canto do capoeirista exige sua gestualidade, sua mímica, sua sonoridade, o que acaba por produzir uma poética sonora e visual que conduz o ouvinte/espectador a participar da performance expressando suas emoções e reações através de movimentos corporais, gestos, expressões faciais.

Normalmente, o jogo entre dois capoeiristas domina nosso olhar, seus corpos em movimentos rápidos nos conquista ao ponto de deixarmos de enxergar outros elementos que compõem e alimentam o ritual da roda. Ao entrar na roda, o capoeirista penetra numa outra realidade, num espaço-tempo próprio, num círculo onde a vida e a poesia dependem dos movimentos do seu corpo, da sua voz, das expressões que produz, do cumprimento dos fundamentos que compõem o ritual da roda, da recepção do público ao espetáculo produzido. A roda “representa o lugar e o momento de criação do mundo da capoeira, no qual o tempo cotidiano fica suspenso, a relação espacial é re-criada, novas hierarquias são estabelecidas, criando assim uma nova cosmogonia” (BARÃO. 1999, p. 20).

A roda é o cenário onde os jogadores expressam tudo o que sabem: a destreza do corpo, sua interpretação musical, seu canto, sua voz, sua mandinga, isto é, a malícia e esperteza capazes de seduzir o adversário, de enganá-lo. Ela, normalmente circular, também pode ser formada em semicírculo, como uma ferradura, podendo os capoeiristas estar sentados, se praticarem a capoeira angola, ou em pé, caso sejam praticantes da capoeira regional. A circularidade da roda representa a circularidade do próprio jogo, na medida em que está presente na ginga, nos golpes do jogador, na repetição de movimentos e gestos, na repetição de um verso ou de uma cantiga durante o ritual,²⁶ na visão de mundo do capoeirista. Tal circularidade é uma marca da performance poética da capoeirista, que da sua parte compreende a exigência da capoeira pelo movimento, pela ação instantânea e contínuo. A performance é pura ação, ela mutável, repetitiva, em alguns casos, porém sem perder o dinamismo e a inovação. Nosso corpo, contagiado com o ritmo imposto pela bateria, evidencia a influência essencial que a música exerce sobre os jogadores, instrumentistas e no

²⁶ Verdadeira orquestra em que o lugar de destaque cabe aos berimbaus. Normalmente, a bateria da capoeira angola é formada por três berimbaus, um ou dois pandeiros, agogô (tradicionalmente o de metal, mas, atualmente, o agogô feito de coco ou de castanha do Pará vem sendo utilizado por alguns grupos, um reco-reco e um atabaque, onde a disposição deles na bateria pode variar de acordo com cada grupo. Quanto à bateria da capoeira regional, atualmente, é mais comum ver a bateria formada por três berimbaus e dois pandeiros, sendo que alguns grupos acrescentam o agogô. Quando criada por Mestre Bimba, a bateria da capoeira regional era formada por um berimbau e um pandeiro, sendo que em dias de festas, o mestre acrescentava mais um pandeiro.

espectador. A intervenção musical cria elos entre o corpo e a imagem, entre a voz e o ouvido, entre o intérprete e o espectador. Mas para que tais aspectos se realizem há um *modus operandi* da roda de capoeira, ou seja, uma estruturação que passa pela afinação dos instrumentos, pela ornamentação e posicionamento de cada instrumento na bateria, pelo toque e ritmo produzidos por cada berimbau e até pela ambientação e decoração do espaço da roda, quando essa acontecer em ambiente fechado ou privado.

2.1 POLIPOESIA: PERFORMANCE AO VIVO

Somando-se a produção musical da bateria à performance poética do capoeirista-intérprete; sua voz, gestos, vestimenta e movimentos corporais, temos um espetáculo fundado naquilo que Enzo Minarelli (1951) denominou de Polipoesia, isto é, uma produção poética desenvolvida por meios técnicos diferentes, tendo como objetivo conduzir ao público a experiências sensoriais variadas, principalmente a partir da poesia sonora e que se realiza na apresentação ao vivo. Tal projeto poético exige a presença de “sons vocais, de música, ruídos, mímica, performance, artes visuais (pintura, vídeo), entre outros elementos” (LIMA, Vinícius, v. 2, 2006, p.01). O próprio poeta italiano nos descreve a definição de polipoesia (MINARELLI, *apud* LIMA, 2006, p. 01):

A polipoesia é concebida e realizada para o espetáculo ao vivo, entrega-se à poesia sonora como prima dona ou ponto de partida para relacionar-se com a musicalidade (acompanhamento, linha rítmica), a mímica, o gesto, a dança (interpretação, ampliação, integração do poema sonoro), a imagem (de TV, diapositiva, enquanto associação, explicação, redundância, alternativa), a luz, o espaço, os costumes, os objetos.

A Polipoesia é uma experiência poética que visa, sobretudo, a relação entre o intérprete e o público, entendendo que o poeta deve estar se apresentando para seu ouvinte. Ela exige a platéia e recupera a performance da voz (2006, p.02). Dessa maneira, Enzo Minarelli encontraria uma fórmula que permitiria o resgate da oralidade na poesia do século XX, uma vez que esta, desde os primórdios do Renascimento, passou a ser dominada pela linguagem escrita. Contudo, não afirmamos que a capoeira deva ser definida ou pensada como polipoesia, nem o capoeirista como um polipoeta, pois o jogo não surge como projeto estético ou mesmo poético intencional, visando uma experimentação e a valorização da oralidade. Ademais, o projeto de Minarelli, nasce de das experiências vanguardistas com a poesia, enquanto a capoeira apresenta uma poética sustentada numa tradição oral e ritualística, logo,

seus aspectos estruturantes são diferentes. Todavia, é possível afirmarmos que a poesia oral produzida na roda de capoeira é plural na sua forma de produção e transmissão e que o capoeirista, a partir de um conhecimento empírico, apreendido no dia-a-dia, a cada roda, desenvolve técnicas e recursos variados que lhe permitem a execução de sua performance poética e a transmissão da palavra oral.

A capoeira é uma arte-luta que está fundada numa tradição oral, em que o trabalho com a voz e com o corpo é um meio de comunicação essencial. O capoeirista pode explorar todas as possibilidades do seu corpo, seja através da voz, seja por meio de movimentos, gestos e mímicas. A oralidade poética exige essa pluralidade de meios de realização da performance ou interpretação, por que visa sempre o outro, o ouvinte ou espectador. Esse é um dos aspectos que mais aproxima a performance poética de capoeirista com o conceito de Minarelli, a poesia em sua forma viva (performance), sendo realizada em diferentes linguagens (sonora, visual), voltada essencialmente para uma platéia que irá receber a mensagem poética oral. O capoeira guarda em si um herança poética oral deixada pelos afro-descendentes e pelos demais núcleos da formação do povo brasileiro (europeus, índios, árabes).

A capoeira surge da relação espontânea do corpo com o mundo, do corpo presente no espaço e no tempo, sempre direcionado ao jogo e ritmado pela música produzida pela bateria. Porém, a performance de um intérprete surge também da relação com outros aspectos como a luta, a ritualidade, a ludicidade, a religiosidade e contexto social. A performance se materializa em ação concreta do corpo, em realização de um acontecimento aqui e agora vivido diante de um público. Na capoeira, o corpo multiplica-se em ações, no balanço dançado da ginga, num chute frontal, ou numa “parada de dois” ou “bananeira”,²⁷ no canto e na gestualidade do intérprete.

O que temos na capoeira é presença de um intérprete que usa sua voz e corpo como instrumento de transmissão de sentidos (significantes) ligados ao universo do jogo e da luta. Há uma rica oralidade que necessita da presença de outros meios para se realizar; música, instrumentos, gestualidade, imagem. O intérprete da cantiga de capoeira faz uso da teatralidade, da expressão corporal e facial, da mímica, ora conscientemente, ora não. Às vezes, ele interpreta para o público de modo intencional, mas há situações de roda e de jogo, que exigem dele uma performance improvisada, súbita por causa de uma determinada

²⁷ Movimento em que se fica de cabeça para baixo, equilibrado apenas pelos braços apoiados no chão, enquanto as pernas estão para cima. Há nesse movimento toda uma inversão psicomotora e que representa também uma mudança simbólica de olhar, de ponto de vista. Os grupos alternam-se quanto ao emprego dessas expressões.

situação ocorrida no jogo entre os dois capoeiras. E, nesse caso, todo seu arsenal de elementos que compõem sua performance poética: os gestos, o sorriso, a simulação do choro, mexer com a cabeça, os ruídos produzidos pela voz, o aproximam do conceito de polipoeta criado por Enzo Minarelli. Contudo, as interpretações dos capoeiras não são planejadas ou regulares a cada roda (mas podem, eventualmente, vir a ser planejadas), pois, simplesmente, se concretizam dentro do espaço da roda, variando de acordo com a percepção do capoeira em relação ao que acontece: o tipo de jogo proposto pelo seu parceiro, ou mesmo de acordo com a qualidade e intensidade do ritmo musical produzido. O ambiente da roda é um aspecto determinante da performance do capoeira. É nesse lugar que o capoeirista transforma-se no intérprete, no lutador, no artista.

A linguagem poética da capoeira apresenta uma fusão entre a linguagem verbal e a linguagem não-verbal, permitindo com que palavra, imagem, som, e palavra coexistam no processo de intensa comunicação e produção de saber. A roda de capoeira seria um espaço plural, que possui uma atmosfera particular, oriunda de modos vivos e dinâmicos de produção e transmissão da poesia. Cada capoeirista tem sua própria maneira interpretar, de transmitir a mensagem poética, gerando assim uma diversidade possibilidades de recepção por parte de quem ouve a assiste sua performance. Ao mesmo tempo, o mestre da roda ou o intérprete tem a responsabilidade de comandar a roda, organizá-la, cuidar do ritmo e cadência do jogo, orientar os jogadores dentro do jogo. Sua performance é sempre determinada por essa responsabilidade. O jogo depende extremamente da regência de seu mestre (mas que pode ser um contra-mestre ou um professor) sobre a bateria e sobre os jogadores.

A capoeira seria, portanto, um espaço de experimentação da linguagem e construção de novas possibilidades de performance? A resposta a esta questão poderia ser não, na medida em que ela surge como uma manifestação de origem afro-descendente, ligada às tradições seculares e ritualísticas, oriundas das camadas mais populares, que reúnem em si diversos elementos, música, poesia, teatro, o lúdico, a luta, a permitindo assim a multiplicidade quantos aos seus modos de transmissão. Porém, não cremos que capoeira apresente propósitos conceituais e experimentais planejados como aconteceu nos projetos poéticos das vanguardas européias, no princípio do século XX, como por exemplo, no Dadaísmo ou no Futurismo. Contudo, também poderíamos dizer que sim, uma vez que a roda de capoeira é também um lugar de improvisações, de ação rápida e momentânea permitindo assim uma série de variações dos movimentos corporais, além das experimentações musicais. No jogo entre dois capoeiristas, há todo um trabalho dedicado à produção de ritmo e à

comunicação que visa ao desenvolvimento do próprio jogo, que pode se caracterizar por situações surpreendentes e inesperadas.

A oralidade é uma forma de comunicação em que, pelo menos, transmissão e recepção da mensagem oral, ocorram por meio da voz e do ouvido. É inegável o poder e a importância da voz para o desenvolvimento das antigas civilizações, marcadas pela linguagem oral ou mesmo à sociedade moderna, fundada na palavra escrita e conceitual. Tão essencialmente social quanto individual, a voz é capaz de mostrar de que maneira o homem se situa no mundo e se relaciona com o outro. A voz ultrapassa as fronteiras da linguagem verbal e à própria palavra, na medida em que a possibilidade da produção não-verbal é explorada, isto é, a voz é a produção e exploração do som. Mas é com a voz na sua função poética, que as possibilidades de construção de linguagem aumentam. A poesia torna a voz mais versátil e plural, pois exige dela direções que vão além do verbo como acontece no trabalho de poetas sonoros, uma vez que eles têm na voz um lugar para experiências e inovações, entre elas, a voz modificada por recursos eletrônicos.

Com a oralidade, a palavra é explorada em todas as possibilidades de experimentação da voz, fornecendo a esta uma identidade e inteligibilidade que resultam de um investimento afetivo e complexo entre a palavra e a experimentação sonora, entre o que se ouve e o que se vê. A linguagem oral surge na fronteira do verbo com a linguagem não verbal, pois ela exige a presença do som, da imagem e da palavra. Na capoeira, esta poesia oral está completamente ligada à linguagem cotidiana, pois esta é eminentemente poética. George Thomson, segundo Décio Pignatari, quando analisa a poesia oral nas sociedades mais antigas, observava que a poesia, em seus primórdios, era eminentemente poética (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 12):

George Thomson, em *Marxism and Poetry*, diz-nos do caráter fundamentalmente oral da poesia em seus inícios, e em grupos sociais pouco complexos, onde a poesia faz parte do “acervo comum de referências” e experiências, onde a própria linguagem cotidiana é de cunho marcadamente poético. O mais bem dotado dentre eles é como que eleito o poeta declamador oficial, o qual, diante do grupo, recebia a “inspiração” e declamava o poema, sendo perfeitamente compreendido por todos, em todas as entonações e intenções.

Tal projeto ancestral encontrou na poesia sonora e na poesia acústica a sua representação mais digna em nossos tempos, e poetas como Demetrio Stratos (1945-1979) e Henri Chopin (1922-2008), além do próprio Enzo Minarelli, com sua Polipoesia, desenvolveram técnicas de performances que, mediadas com os recursos eletrônicos e

acústicos, produziram obras de arte que ampliaram os horizontes da voz poética e da pesquisa a respeito da poesia oral. Mas é possível encontrarmos experiências de performance em manifestações como a capoeira, visto que sua forma de comunicação passa necessariamente pela linguagem oral e pela transmissão desta por meio da voz e do corpo. Mas, sobretudo, a roda de capoeira é um lugar para a improvisação para a surpresa, logo, a performance poética deve buscar o público ao ponto de torná-lo parte da performance. A produção poética na capoeira exige a pluralidade da performance, variadas possibilidades de se interpretar a poesia cantada, explorando em última potência, o corpo e a voz.

2.2 A VOZ POÉTICA E A PERFORMANCE DA VOZ

A voz e o corpo expressam aspectos metafísicos, estéticos e culturais, sobretudo quando submetidos às intervenções do jogo, da música, da religiosidade e da dança, como ocorre na capoeira. Esses elementos se complementam e concorrem entre si, ao mesmo tempo, que constroem uma convivência de linguagens, um verdadeiro mosaico cultural e ontológico. Entretanto, a performance surge também da miscigenação social e da absoluta diferença, próprias das manifestações culturais brasileiras, sobretudo, daquelas que descendem da cultura afrodescendente. Não é possível considerarmos que a performance poética do capoeirista se origina somente da pura e exclusiva técnica e prática repetitiva, pois ela recolhe toda uma herança de vivências e memórias construídas ao longo da existência das diversas comunidades.

Enquanto isso, o corpo produz trilhas que originam a produção vocal e a imagem em movimento. A voz surge como manifestação da corporeidade onde seu mecanismo de produção e transmissão depende incondicionalmente de toda atividade humana; órgãos, vísceras, músculos e ossos. Quando submetida à experiência poética, a voz explora todas as possibilidades físicas do corpo; potência, movimento, ritmo, sonoridade, transitando do universo subjetivo para o universo cultural, estético e coletivo da vida. Segundo Fernando Aleixo, partindo de uma leitura sobre a obra de Paul Zumthor, “a voz se manifesta em três dimensões fundamentais: sensível, dinâmica e poética” (ALEIXO, F. 2005, p. 01). A dimensão sensível seria o impulso que determina as outras duas, representando a importância dos sentidos físicos, das sensações, enquanto agentes da percepção espaço-temporal e de uma comunicação corporal. A consequência final desse processo é a própria voz na sua totalidade, pois enquanto realidade sensível, ela dimensiona o ser, o insere nas

relações com o mundo. A voz nos nutre, de forma natural, com o dinamismo da língua, com a identidade cultural transmitida a partir da poesia falada ou cantada.

A voz poética surge como fenômeno de movimento que estabelece elo com a vida cotidiana, construindo assim vínculo social com a comunidade. Sua presença física traz consigo a presença das memórias, de ritos, tradições e saber do coletivo, bem como, os traços mais particulares de cada intérprete, que possui, na sua performance poética, um modo de preservação e transmissão desses elementos e saberes. A voz poética comanda, organiza, estabiliza o contato do intérprete com público, assim como estrutura a atividade estética. Ela é uma morada das experiências cotidianas e individuais, da memória coletiva e, sobretudo, ela é universal e plural. Está presente em todas as cultas, em todas as épocas, recriando a se mesma durante o passar dos séculos. Para Paul Zumthor, sem a voz poética um grupo social não poderia sobreviver: (1987, p. 167).

La voz poética assume la función cohesiva y estabilizadora sin la cual el grupo social no podría sobrevivir. Paradoja: gracias al conciencia de si mismo -, la voz poética está presente em todas partes, Es conocida por cada uno, está integrada em lãs conversiones comunes, para ellas, referencia permanente y segura. Les confiere simbólicamente uma cierta extra-temporalidad: a través de ella, permancen y se justifican.

Logo, quando atentamos para o papel exercido pelo mestre ou professor como regente da roda, percebe-se que é sua voz poética que orienta os jogadores e o público, por meio das cantigas e dos toques no berimbau visando à organização e estabilidade da roda de capoeira, além de evocação de animo e participação intensa de todos que estão dentro do círculo (a roda), e do público. A voz e corpo são nossos instrumentos vivos capazes de produzir séries variadas de sons, imagens e, portanto, de performances. A voz poética do intérprete deixa suas marcas no corpo do ouvinte ou espectador levando o mesmo a várias sensações e interpretações. Nesse sentido, o público, ao ser tocado pela performance do intérprete, acaba por realizar sua própria performance.

É necessário dizer simplesmente que cada intérprete tem a sua, indicando uma personalidade diferente para cada sujeito. Todo indivíduo carrega consigo a voz como seu próprio instrumento, inserido em seu corpo, refletindo aspectos fisiológicos singulares. Dessa forma, é impossível pensarmos em técnicas e métodos padrões e de impostação vocal. A particularidade da voz e do corpo indicam o quanto a performance também apresenta aspectos singulares, de acordo com cada organismo e de acordo com o contexto o intérprete está inserido. Cada voz exige desenvolvimento e adaptação de técnica vocal particular. Mas

não é somente tal técnica o elemento isolado que garante melhor produção vocal, pois é necessário que haja uma personalidade vocal particular, ou seja, a consciência de que para cada voz existe uma postura corporal e psicológica próprias.

O corpo é abrigo da voz e, ele, durante a performance artística, uma poética sonora e visual se desvela de modo imediato. Um acontecimento oral e gestual, sonoro e visual simultâneos. “Os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética” (ZUMTHOR, 1997, p. 203) e, dessa forma, o corpo se torna performance, se fazendo presente e vivo no espaço e no tempo. As ações do intérprete e do público constroem tempo e espaço próprio onde a poética se desvela em potenciais formas de saber. Um tipo de saber sensível, que é presença e conduta, ligando-se ao contexto sócio-histórico via mensagem poética. Essa mensagem oral reúne os traços culturais de uma comunidade, arquivadas na memória sonora e visual, divulgando através de cada performance individual as raízes culturais produzidas ao longo da história e coletadas em cada prática poética ou nas narrativas sociais. O corpo é memória, pois carrega consigo a história coletiva, hábitos, costumes e linguagem que caracterizam cada comunidade, civilização e cultura.

Um exemplo disso pode ser encontrado na capoeira: o uso de armas brancas na capoeira do século XIX foi abolido das rodas de capoeira da atualidade por ser extremamente perigoso. Contudo, os capoeiras de hoje relembram este momento da história da capoeira através de sua performance de jogo, simulando com as mãos o corte da navalha no corpo do seu adversário ou quando o capoeira canta cantigas que remetem à escravidão, ao tráfico. Portanto, a performance artística, nesse caso, recupera traços históricos marcantes da capoeira, mantendo-os vivos e presentes na memória coletiva, retransmitindo-o para as novas gerações de capoeiristas.

Neste caso, a memória oral e a memorial visual da capoeira são fontes de origem para a recuperação de tal momento da capoeira, tendo na performance poética e na teatralidade corporal os meios de evocação de tal reminiscência. O corpo e a voz são abrigos da memória e toda manifestação cultural fundada numa tradição oral é, marcadamente, uma fonte da memória coletiva de um povo ou comunidade. O *performer* realiza um ritual toda vez que inicia seu espetáculo e ao fazê-lo, ele reconstrói seus traços históricos e ancestrais de uma civilização. O corpo do performance é o lugar de sedução em nome de um projeto que mantém viva as tradições, mas que também as repensa, inserido novas linguagens.

2.3 POÉTICA, ORALIDADE, RITUALIDADE

A poesia, segundo Zumthor, é aquilo que existe de permanente no que foi denominado de Literatura pelo Ocidente, a partir dos séculos XVII e XVIII. No entanto, a partir da Belle Époque do século XIX, a poesia é entendida como a arte da linguagem, seja verbal ou não-verbal. Contudo, na sua origem grega, a poesia estava sempre atrelada a uma poética. Na sua *Arte poética*, Aristóteles, embora o filósofo não tenha exposto tal definição de maneira tão direta, nos deixou alguns caminhos que indicam a relação original entre poesia, realização e linguagem, instauradas na voz do poeta - modo primeiro de produção e transmissão da poesia - ou pela palavra do filósofo. Seu mestre Platão, tinha elaborado toda uma obra em que buscava construir os caminhos para a filosofia a partir de uma linguagem poética fundada na tradição e no discurso oral, embora indique na sua *República* que o poeta não pertença a essa nova ordem que foi a Cidade-Estado.

Aristóteles identifica filosoficamente o sentido de *poiein*, isto é, realizar, fazer. A palavra *poiein* seria a origem das palavras poeta, poema e *poiesis*. Nessa tríade, como reflexão do que resulta de todo *poiein*, se fundou a poética. O filósofo estabelecia, portanto, uma interpretação filosófica do que é a arte, isto é, o realizar do poeta através do poema (oral) culminando na *poiesis*. A poética, no pensar de Zumthor, eclode de dois aspectos fundamentais: mensagem que se corporifica em si mesma (mensagem, coisa, carne, corpo caligráfico e não informativa); e como resgate de um tempo, de uma voz, de tradições e memórias, como ação carnal de representação da vida na sua totalidade. Nesse sentido, ao analisarmos a capoeira, identificamos uma poética verdadeira, compreendida no duplo sentido do termo, como um fazer, uma prática do corpo, mas também como uma estética.

A linguagem poética oral fundamenta-se, originalmente, numa ritualização, onde elementos não-verbais, sonoros e visuais são incorporados à performance; pausas, respiração, gestos faciais, risos, devoção simbólica às crenças e aos princípios religiosos. A poesia oral originou-se dos ritos arcaicos, da veneração a deuses, do culto às tradições, das festas e celebrações, ontologicamente ou na história. O rito e a poesia são modos de por em ação o mito na vida humana. Segundo Zumthor (1997), todo rito contém poesia oral e toda performance é um ritual. A performances poéticas nas civilizações mais antigas estão sempre ligadas às crenças religiosas e práticas mágicas, e a um saber cosmológico, que envolve um grupo social e, nele, defini simultaneamente suas relações com o divino.

O rito não é mecânico, na medida em que atualiza o mito e, dessa forma, fundamenta-se a partir de ensinamentos ancestrais e sagrados. Porém, sua constituição

também está atrelada ao mundano, à vida humana em sua conjuntura mais profana. Assim, normas e valores transmitidos ao longo da história, especialmente por meio da prática oral, nas civilizações mais antigas, fortalecem os elos ancestrais entre poesia e rito. Nos rituais religiosos de origens africanas, os valores espirituais, os saberes ancestrais, expressos em demasia pelas reminiscências rítmicas, musicais e corpóreas, guardam consigo, na mais profunda unidade, todo o universo da linguagem oral poética.

Em geral, toda poesia oral é regida por regras, convenções e normas que abrangem, “de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo em curto prazo” (ZUMTHOR, 1997, p.156). Uma convergência entre poesia e performance nasce do fato de que ambas aspiram à qualidade de rito, podendo conter ou não o sagrado. O ritual, no sentido religioso, contém uma poesia oral sempre referenciada e executada em nome do sagrado, e em alguns rituais religiosos não cristãos se encontra também elementos profanos. Já a poesia oral apresenta um enunciado voltado para a comunidade humana, para um destinatário vivo, realizando-se enquanto ato de comunicar e de expressão do saber humano.

Na capoeira, o discurso poético é quase sempre dirigido para o divino, na medida em que há uma religiosidade, especialmente de origem afrodescendente, mas também católica e, em alguns casos, evangélica, regendo assim princípios, comportamentos e ações dos capoeiristas. Em alguns grupos, mestre e discípulos são filhos de santo do Candomblé ou da Umbanda, ou mesmo devotos de igrejas neo-pentecostais. Logo, seus ideais e ações como capoeirista estão ancorados na palavra divina. Paul Zumthor identifica certas diferenças entre o rito sagrado e a presença do rito na poesia oral (2007, p. 46):

[...] No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva.

A poesia oral se desenvolve por meio de um acordo coletivo, através do encontro de indivíduos com os mesmos fins e interesses. É somente nessa coletividade que a performance poética pode se concretizar inteiramente.²⁸ A capoeira exige tal coletividade,

²⁸ A poesia oral está sempre presente nas manifestações e nos grupos tradicionais. Ela os representa na medida em que é fonte transmissora das idéias e anseios do coletivo. A poesia oral seria “a voz da comunidade” segundo Antônio Cândido (1980, p. 58). Nas comunidades tradicionais, o poeta é o seu “porta-voz” e a ele cabe a transmissão e circulação de textos e idéias que circulam no dia-a-dia do grupo. Entretanto, encontramos outras formas de poesia pela voz que ao invés de representarem a comunidade, são concebidas exclusivamente por um indivíduo, voltadas para os interesses dele e não mais para os do grupo. É o caso de alguns movimentos de vanguarda como o Dadaísmo e de alguns poemas sonoros, que se utilizam da voz visando o experimentalismo estético e comunicacional. Nesse caso, a voz poética não representa os

pois a roda nasce da participação de todos, jogadores, intérpretes e espectadores, o que lhe faz ultrapassar a mera noção de espaço físico onde se realiza a prática esportiva da capoeira. A roda é um ambiente coletivo, ritualístico, embora também esportivo e marcial, que se fundamenta nas ações da voz e do corpo - processo simultâneo – enquanto meios de produção e transmissão de culturas formadas ao longo de séculos. A performance poética é um momento de experimentação para um grupo cultural, de vivência dos aspectos que formam sua identidade cultural. Em si mesma, a poesia oral surge como campo de técnicas, inovações, repetições, por parte do cantor ou recitante. Segundo Paul Zumthor, a poesia oral é um campo de experimentação para um grupo cultural (2010, p. 58):

Mais que o conto [...], a poesia oral constitui, para um grupo cultural, um campo de experimentação de si, que essa palavra suscita, se fundamentam nas qualidades da voz, na técnica vocal do recitante ou do cantor, tanto ou mais que no conteúdo da mensagem, confirmando o que se sabe.

Na capoeira, a performance é um trabalho que transita pelo coletivo e pelas possibilidades e dinamismo do próprio jogo. Embora, no momento do canto, apenas um capoeirista o executa, sendo seguido pelo coro de vozes que repetem o refrão, há várias performances simultâneas já que cada músico, que compõe a bateria, dança, gesticula e se mexe tanto quanto o próprio intérprete. O público também realiza sua performance, enquanto ouvinte, ele realiza sua interpretação, reage aos estímulos do que lhe é apresentado. No jogo, várias performances se realizam ao mesmo tempo, pois todos os membros da roda estão em constante participação (já que os participantes se revezam na organização da roda, no jogar, no cantar e no tocar). Entretanto, tais performances não se repetem, variam de pessoa para pessoa, de acordo com a personalidade de cada capoeirista, embora seja possível identificar modelos de performance, isto é, mestres e capoeiristas que são referências como jogadores, cantadores e tocadores para as gerações mais novas.

A performance é dos modos vivos de comunicar, de pensar-dizer algo. Ela é um agente transmissor dos mais diversos aspectos da vida humana; a história, a memória, a cultura, a religiosidade, a subjetividade e o coletivo são registrados em cada performance e acumulam-se na formação de uma oralidade poética. A poética oral resulta de um todo, como num quebra-cabeça onde cada pequena parte colada uma a outra, concebe uma grande imagem, um completo objeto. O corpo reúne todos esses aspectos, os une e os transforma numa obra oral, sonora e visual. De outro lado, a voz diz e move-se no sentido da

anseios do coletivo, “mas que arbitrariamente estabelece uma nova possibilidade de comunicação de sentidos” (ZUMTHOR, 2007, p. 17). Dessa forma, o poeta é o “porta voz” de si mesmo e de sua subjetividade.

comunicação ontológica que revela nosso ser. Ela não é apenas um modo de transmitir idéias e palavras, ela comunica e ultrapassa sua servidão a linguagem na medida em que traz consigo todos os caracteres que compõem a vida humana. A voz instaura uma existência no meio do vazio.

2.4 DA ORALIDADE À VOCALIDADE

Seguimos aqui uma ideia desenvolvida por Paul Zumthor, quando ele distingue voz da oralidade, pois a primeira ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. Definimos aqui o significado de voz a partir das cinco teses desenvolvidas pelo autor suíço ao longo de sua obra: 1- a voz como lugar simbólico e alteridade (eu - outro); 2- a voz como presença de dois ouvidos, o do enunciador e do ouvinte; 3- a voz como nomadismo e movência; 4- a voz como lugar na linguagem; 5- a presença vocal é plena, apenas, na experiência poética. Na primeira tese, a voz surge como lugar simbólico de “uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. A voz é, pois, inobjetivável” (ZUMTHOR, 2007, p. 83).

Na primeira tese, quando analisamos a voz mais atentamente, percebemos que se estabelece ou se restabelece uma relação com o outro a partir dela, uma relação de alteridade em que se instaura a palavra de cada sujeito. A voz é um agente da comunicação, não apenas no sentido de ser um instrumento de sua transmissão, mas também porque é produtora do ato de comunicar. Quanto à segunda tese, ela refere-se à relação direta entre a voz e o ouvido durante a execução da performance. A performance da voz implica ouvir, enquanto que a performance do corpo implica olhar. Paul Zumthor (2007) destaca que a audição é o primeiro sentido despertado em nós, ainda no período fetal. Para que haja a performance é necessário um público que a receba, que a ouça e/ou assista. Logo, uma interpretação de um poema oral ou sonoro exige a atenção de um público para ouvir e olhar.

Com relação à terceira tese descrita por Zumthor, nomadismo e movência, a voz está em constante processo de atualização, através de diferentes performances, mas nunca totalmente apreendida. A voz é passagem, encontro de presenças em deslocamento constante num átomo de instante – *aqui e agora* -, movimento nômade que leva à transformação. A poesia oral se move de acordo com os contextos sociais, históricos, culturais e lingüísticos que o intérprete e sua comunidade estão inseridos. No caso da capoeira, o próprio nomadismo do capoeirista, que cada vez mais se desloca constantemente pelos cinco continentes, em busca de trabalho e realização pessoal, exige a movência e o nomadismo de sua performance

poética, que está sofrendo constante influências das performances de outros capoeiristas com quem toma contato e das diferentes manifestações culturais existentes nos diferentes lugares que visita ao redor do mundo. A poesia oral exige a mobilidade do intérprete, que realiza isso em performance. A respeito das duas últimas teses de Zumthor sobre a voz, é importante dizer que elas se completam. Na quarta tese, quando trata da linguagem, o autor afirma (2007, p. 83-84):

A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem.

Dessa forma, a voz, embora ligada ao corpo, amplia meu lugar no tempo e no espaço, redefine o ser, surgindo como habitat da linguagem. Mas a voz implica ouvir, implica a presença do outro gerando valores exemplares que foram sendo inscritos na história humana. Para Zumthor, “a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (2007, pp. 83-84). E esse reconhecimento independe do fato de que o texto seja (física ou imagneticamente) pronunciado interiormente ou captado auditivamente. Em outras palavras, esses valores são o do próprio fenômeno poético, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem é percebida. Assim, na quinta tese, a presença vocal é plena, apenas, na experiência poética, significando que a voz e ouvir, segundo Paul Zumthor (2007, p. 87):

só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual.

O capoeirista, no ato de sua interpretação adota seu corpo, abrigo da voz, como instrumentos que transmitem um conjunto de saberes ou fundamentos,²⁹ de mestre para discípulo, preservando ou transformando rituais e práticas dessa arte-luta. Tal processo é indissociável dos aspectos socioculturais que marcam a formação de uma comunidade ou sociedade. Ademais, a comunicação coletiva, realizada cotidianamente, exige a participação da fala e conseqüentemente da voz, gerando uma série de códigos verbais e não verbais, tendo em vista que todo processo de comunicar passa pelo encontro harmonioso da linguagem

²⁹ Termo bem popular entre os capoeiristas, que significa os saberes que fundamentam a teoria e a prática da capoeira.

verbal com a linguagem não verbal. A interferência do corpo no ato da fala é inevitável em qualquer circunstância, logo, gestos, expressões faciais, movimentos corporais de modo geral compõem o universo de transmissão da mensagem ou da informação. Na capoeira, o corpo do capoeirista é instrumento tanto musical quanto comunicacional.

A voz do intérprete (ou dos intérpretes), ora de tom baixo e dramático, ora de tom mais alto e eufórico,³⁰ estabelece as bases de sustentação rítmica da roda e da ralação de aproximação entre a bateria musical e a dupla de jogadores, e entre a mesma bateria e o público. A voz do capoeirista fala a linguagem do corpo, ao mesmo tempo, que a ela é corpo e, portanto, um dos meios de exibição da sensualidade corporal. Nesse momento, ela não simplesmente voz, mas sim voz poética. Consideramos, portanto, que a voz carrega a marca da vida social do indivíduo e, se observarmos a sua dimensão sensível, reconheceremos os jogos que representam a presença do cotidiano em cada performance.

Uma vez presente, a voz revela as características que a determinam ou, como afirma Paul Zumthor, "um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada, pois ela o ultrapassa, em sua dimensão acústica muito variável, permitindo todos os jogos" (1997, p.14). A performance da voz se realiza das mais variadas formas, tão plural quanto o próprio quanto um jogo físico como a capoeira. Cada ato do intérprete é uma combinação de sensações, percepções oriundas da vivência particular e do acúmulo de experiências e memórias coletivas extraídas das relações cotidianas. A performance é um jogo e a poesia, historicamente, nasceu ligada a ele (HUIZINGA,1997). O jogo da capoeira acaba por demandar o jogo com a poesia, manifestado a partir da oralidade, porém não podemos entender esta última como pura e exclusiva ação da voz. A oralidade implica tudo que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar, um som. (ZUMTHOR, 2010).

A performance constrói a articulação entre o som, palavra e imagem. Paul Zumthor compreende esta articulação como a *fala poética oral*. "Por excelência, as culturas africanas (e afrodescendentes) são culturas da voz" (SODRÉ, 2002, p. 42). Fundadas nas práticas orais e vocais, as culturas afrodescendentes compreendem a poesia num permanente relacionamento com a música, a dança, o canto e o ritual. Assistimos a esse encontro de linguagens durante uma apresentação de capoeira, de jongo ou de tambor de crioula. A

³⁰ Isso dependerá do tipo de cantiga que está sendo cantada como ladainhas, por exemplo, que podem conter um sentido mais confessional, pessoal e emotivo, mas que também podem apresentar uma mensagem mais impessoal e mais coletiva. Isso também se aplica a corridos e quadras. Além disso, cada capoeirista atua e imprime esses aspectos de acordo seu próprio estilo pessoal. Uns podem ser mais emotivos e dramáticos que outros. Ou pode existir outro capoeirista que apresente a habilidade de dominar o canto mais dramático ou o canto mais alegre, obtendo assim uma performance completa.

oralidade produz e permite a recepção coletiva, enquanto a escrita tende a ser produzida e recebida de forma individual. Na Grécia antiga, quando os aedos compunham (oralmente) e cantavam seus poemas ao ar livre para a comunidade – guiados pela crença e devoção na deusa Mnemosine – estabeleciam as marcas da linguagem oral, que era coletiva, pública, histórica, ritualizada, mítica e ligada culturalmente às raízes e tradições de sua terra.

Para a criação de um ambiente favorável ao aperfeiçoamento vocal do capoeirista e à sua performance, deve ocorrer o desenvolvimento do saber sensível como um princípio de trabalho, embora isso aconteça de maneira inerente, mais corporificada do que racionalizada, mais vivida do que desenvolvida, pois será este saber a possibilidade de recuperação da qualidade corpórea da voz, respeitando suas características sensoriais e estimulando o trabalho poético. Tendemos a considerar, então, que a performance exige muito mais do que conhecimentos específicos, ou seja, seu desenvolvimento está mais diretamente ligado a um conjunto de saberes vivenciados pelo intérprete no seu cotidiano e que o formam enquanto indivíduo, artista e disseminador cultural. Dessa forma, Paul Zumthor nos propõe a seguinte ideia (*Apud* RODRIGUES, 1983, p. 25):

Enquanto o conhecimento parece dizer respeito à posse de certas habilidades específicas, bem como limitar-se à esfera mental da abstração, a sabedoria implica numa gama maior de habilidades, as quais se evidenciam articuladas entre si e ao viver cotidiano de seu detentor - estão, em suma, incorporadas a ele. E é bem este termo, na medida em que incorporar significa precisamente trazer ao corpo, fundir-se nele: o saber constitui parte integrante do corpo de quem o possui, torna-se uma qualidade sua. [...] O saber carrega um sabor, fala aos sentidos e agrada ao corpo, integrando-se feito um alimento à nossa existência.

A performance exige, além da voz e do corpo, a presença de outros elementos como a roupa, os adornos, um cenário, enfim, uma “decoração”, que alimenta a transmissão e a recepção da poesia oral. Nesse momento, sob o olhar do público, a roda de capoeira se apresenta como um espetáculo teatral, onde os capoeiristas estão vestidos com seus uniformes, alguns de chapéu ou com gorros, outros usando guias de seus respectivos orixás. O espaço físico é decorado por fotos, cartazes de eventos, berimbaus de diferentes cores pendurados nas paredes juntamente com pandeiros, agogô, reco-reco. Fotos dos mestres e alunos do grupo são constantes, além de imagens de eventos e rodas realizadas em outros lugares ou escolas.

Durante a interpretação do canto, a voz poética separa-se da voz que informa simplesmente, pois assume propriedade totalmente poética, uma vez que se faz ouvir

e sentir enquanto corpo, enquanto presença, aliada a diversos recursos que ampliam a sua poeticidade. Ela tende a enfatizar a mensagem semântica narrada no canto e alimentar o espaço com boas doses de poesia. Tal distinção entre voz e voz poética é apontada por OLIVEIRA (2008, p. 05).

Se a voz é um fenômeno global, vinculado à história do homem, implicando não apenas a articulação oral de uma língua, mas a presença de um corpo vivo em ação num determinado contexto (performance), a voz poética tem alguma outra singularidade que a distingue: primeiro porque não informa, não é veículo de uma mensagem que a atravessa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio; segundo, porque exige atenção, concentração e duração no instante em que é pronunciada, resgatando, nesse momento único de atualização vocal (a performance), a mensagem e o intérprete – seja ele o que emite ou o que recebe e re-atualiza a voz do outro – da fugacidade do tempo, que tudo devora e consome no universo do pragmatismo.

A performance poética do capoeirista está diretamente relacionada ao canto, aos “aspectos translinguísticos” (gestos, dicção, pausas, movimentos corporais, o estímulo da platéia), e a sua função comunicativa. Ela é a “vocalização-enunciação da poesia dada no aqui e agora de uma experiência que envolve a presença viva de um contador-cantador e de seus ouvintes num determinado espaço-tempo” (OLIVEIRA, 2008, p. 03). A voz poética é o veículo que transporta o *επος* (*Epos*),³¹ a narrativa primeira, a palavra original. Quando o capoeirista canta, o corpo participa da ação de dizer, desde a variação de tons da voz até a gesticulação, que em todos os casos, se manifesta nos movimentos da cabeça, nas expressões faciais, no olhar, “na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, num vai-e-vem próprio da atuação performática” (ZUMTHOR, 1997, p.03). O canto, forma tradicional de poema oral, atrai a atenção do público conduzindo-o, por vezes, a cantarolar as cantigas durante a roda, a dançá-las, a bater palmas.

A voz constitui o suporte material da verbalização do pensamento e da expressão ligada à palavra. Por meio do canto, a linguagem é induzida essencialmente pelo «trabalho» do ouvido. O aprimoramento do escutar permite um amplo trabalho intelectual de armazenamento e assimilação de acontecimentos e ideias através da compreensão das «linguagens» do mundo exterior e do mundo interior do sujeito. O conjunto de ações da performance — mímicas, gestos, vocalizações — representam uma sensibilidade do corpo,

³¹ Compõe a raiz etimológica que dá origem as palavras epopéia e épico. “Termo esse que, em Homero, invoca simplesmente a palavra transportada pela voz. (Zumthor, 1997, p. 109). Também aponta para discurso, narração, narrativa.

que busca realizar a palavra, o som e a imagem. A performance possui tanto referências verbais quanto não-verbal, na medida em que, o corpo está programado para receber e transmitir a palavra. Encontramos uma melhor explicação dessa análise em Maurice Bernard (2001, p. 369):

Precisamos agora denunciar [...] a ficção, a ilusão desta ausência do verbo na gestualidade [...]. Todo o nosso corpo é programado no processo pulsional da dinâmica vocal do sentido proferido pelo verbo, assim como inversamente [...], o nosso verbo, tão abstrato, tão desmogeneizado que possa parecer, não somente supõe esta dinâmica, mas enuncia e desenha na sua literalidade e no seu sentido a procura de fruição do nosso corpo sobre o qual, aliás, não deixa de ressoar diretamente e indiretamente.³²

O canto, os gestos, a mímica e os mais diferentes sons que existem num jogo de capoeira, verdadeiras onomatopéias: estalos das articulações, urros, gemidos, o arrasto do pé no chão, o toque ora leve, ora mais duro no corpo do adversário, o barulho da queda no chão, a respiração e os instrumentos, contribuem para a concepção de uma poética fundada na unificação entre o verbo, o som e a imagem. A performance é, então, o modo de disseminar tal poética, é o *texto em presença*, ato-acontecimento. Compreende-se aqui o texto oral como “a seqüência lingüística percebida auditivamente, e cujo sentido global não é refutável à soma dos efeitos particulares produzidos por seus componentes que se percebem sucessivamente” (ZUMTHOR, 1997, p. 82).

O texto poético oral realizado pelo capoeirista é atualizado na performance e, depois, no ato da recepção por parte da platéia. Sua natureza envolve tanto o verbo quanto os “aspectos translíngüísticos”, específicos do discurso oral, sempre associado aos modelos culturais, isto é, a visão de mundo de um grupo determinado. De acordo com Pau Zumthor, a criação do texto oral é (2007, p. 04):

[...] fruto da transmissão de um intérprete da tradição e da recepção desse saber por uma platéia. Como já foi dito, o texto existe de modo latente, sendo agenciado e atualizado no momento da performance, quando se introduzem dados atualizados desse universo, modelos culturais, e a visão de mundo própria de determinado grupo ou sociedade que vão lhe imprimir mais funcionalidade e significados narrativos.

³² «Il nous faut maintenant dénoncer [...] La fiction, l'illusion de cette absence du verbe dans la gestualité [...]. Tout notre corps est ordonné au procès pulsionnel de la dynamique vocale du sens proféré par le verbe toute comme inversement [...], notre verbe, si abstrait, si désérogénéisé, qu'il puisse paraître, non seulement suppose celle-ci, mais énonce et dessine dans sa littéralité et son sens la recherche de jouissance de notre corps sur lequel, par ailleurs, il ne cesse de retenir directement et indirectement». BERNARD, M. 2001, p. 369

A performance encarna um acontecimento oral e gestual, e por isso, voz e corpo são agentes da transmissão e recepção da mensagem poética. Ela está relacionada também ao contexto sociocultural e à compreensão individual e coletiva do mundo, por parte de determinado indivíduo ou grupo, o que garante à performance uma movência quanto às formas de sua realização e recepção. A performance poética do capoeirista, além da riqueza e da beleza do canto, gestos e expressões, possui uma funcionalidade ritualizada que direciona, orienta e estimula os demais capoeiristas presentes na roda e conduz o público ao interesse e entusiasmo. Mas também, de acordo com a qualidade da performance e com o tipo de ambiente instaurado por ela, pode ocorrer um desinteresse e desatenção do público.

Corpo e voz, palavra e imagem, constroem relações através de suas próprias diferenças, de forma que as palavras capturam o modo para perceber o ser, revelando o essencial dos objetos, definindo-os e despertando o interesse da platéia. Palavra, som e imagens são fontes de vida, são fenômenos de criação, que quanto mais juntas maior será seu poder significante. Nesse relacionamento proximal, a imaginação surge em parceria com o pensamento, inventando e nomeando ruídos, gerando sensações olfativas, degustativas e tácteis para a percepção das coisas que existem no mundo. Da mesma forma que acontece quando lemos um romance ou um conto, pelo qual criamos imagens mentais que facilitam nosso entendimento sobre o texto e que nos transpõe da ficção à compreensão da realidade, desenvolvemos todo um arcabouço de imagens e sensações que nos levam aos significados da vida, a partir da produção poética por meio do nosso corpo. O corpo, através da gestualidade, da mímica e de movimentos, capta a vida exterior e a retransmite ao espectador por meio de imagens cativantes. O capoeirista tem seu corpo como sua principal ferramenta lúdica e dramática, pois pode usar seu arsenal de gestos e expressões faciais em prol do cômico ou do dramático. No jogo, diante do outro capoeira, ou enquanto canta e toca, serão as intenções de cada jogador, o clímax de toda roda, as estratégias de jogo, os fatores que o levarão a definir se sua performance se inclinará a uma veia mais cômica ou a uma teatralidade e gestualidade mais séria, fechada ou dramática. Esse jogo de cena, que dialoga com a comédia e o drama são peças essenciais para o desenvolvimento da mandinga, do disfarce das reais intenções de um capoeira angoleiro durante o jogo. Sorrir ou simular a dor ou o choro, são elementos que não apenas embelezam e engrandecem o jogo da capoeira angola, como também são recursos estratégicos que podem conduzir à vitória. A encenação adiciona poderes ao corpo, tornando-o um lugar repleto de surpresas e artimanhas, que escondem intenções, golpes e movimentos. Do corpo do capoeirista surge o inesperado.

2.5 O INTÉRPRETE E O PÚBLICO: ENTRE A VOZ, O OLHAR E O OUVIR

As variações da voz impõem a nossos ouvidos diferentes significados e, quando voz e corpo trazem à tona um poema escrito, por exemplo, a relação com o significado aumenta, mas exalta o significante tornando mais complexa a trama narrada. A voz, ao tomar a leitura de um texto, visa estabelecer um sentido ao que se lê. Assim, o significante ganha uma ação na grafia e é então sonorizado via oralidade, adquirindo novo sentido ao ser interpretado pela voz e, de forma performática, pelo corpo. Cabe ao corpo do intérprete transmitir as emoções no gestual para os ouvintes ou espectadores da palavra dita ou cantada. Ao analisar a interpretação de um poema oral na capoeira (cantigas), constatamos que em algumas rodas, o poema pode ser produzido ou composto no exato instante de execução da performance, o que indica a capacidade de improvisação do capoeirista-intérprete. Enquanto isso, a voz e o ritmo musical produzido pela bateria acabam por construir estruturas significantes que conquistam o público e facilitam a compreensão dos significados da mensagem semântica presente em cada cantiga.

Assim, as variações existentes na voz e no corpo sustentam um dinamismo e movência da performance, tornando-a mais atraente e criando os territórios das trocas e experiências diferenciadas com o ouvinte ou o espectador. Tal perspectiva implica a presença de um objeto estético, de um acervo de experiências e saberes oriundos de aspectos culturais e históricos que fundamentam uma manifestação artística. Na verdade, a presença vocal e corporal do intérprete demonstra uma atuação que naturalmente induz a uma percepção sobre o mundo. Nesse sentido, Paul Zumthor afirma que todo texto poético visa à significação sobre o mundo (1997, p. 68):

É por isto que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do audível do tangível.

Há momentos em que a roda de capoeira, “cai de ritmo”, às vezes provocado por uma desatenção dos músicos com relação ao ritmo, acelerando ou desacelerando o toque nos instrumentos, outras vezes por causa de uma interferência externa, algo que acontece fora da roda. Isso interfere diretamente na recepção e interpretação dos significados trazidos pela cantiga. Uma boa interpretação do canto, um riso, ou um gesto a mais, podem levar o espectador ao entusiasmo total, mas nem todas as performances são empolgantes e totais, a ponto de não produzir aquela “energia verdadeiramente poética” da

qual se referia Zumthor. A qualidade da voz e o discurso poético são determinantes para apreensão ou não dos significados do texto oral e para que isso ocorra, o corpo funciona como a origem e referência desse discurso. Zumthor afirma (2007, p. 77):

Pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, e sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso.

O corpo do capoeirista sente e vive o movimento, na sua percepção corpórea eclode uma consciência de mundo, projeta-se a existência. “Nesse momento, o corpo o ancora e o engaja no mundo e na “situação” física e social. Tal corpo será o seu ponto de vista sobre o mundo”. (MERLEAU-PONTY *Apud* MOURA, p.18). Na sua performance, tanto poética, quanto física, que inclui um misto de movimentos ágeis, plasticamente belos, leves, porém, potencialmente perigosos, o capoeira registra sua existência, sua individualidade no mundo. “Essa situação corporal é aquilo que, ao mesmo tempo, dá a este existente a sua perspectiva sobre a vida, quer dizer, sua finitude o inicia na verdade e no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.21).

Tal engajamento é existir na natureza e na história. O capoeirista tem o corpo como meio de acessar o mundo, de conhecê-lo, tornando-o parte concreta e integrante da vida histórica. Ser capoeirista é uma maneira de *ser-estar* no mundo. E os sentidos, visão, audição, tato, tornam-se ferramentas de contato com o saber, são instrumentos do conhecimento dado de maneira empírica e sensitiva. “Nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 1997, p. 111).

O sentido de “estar no mundo”, de perceber-se – seja em si mesmo, seja pela presença do outro, como parte do mundo, reside no próprio corpo e é nele que “o mundo tal como existe fora de mim, não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível, do tangível, do audível” (ZUMTHOR, 1997, p. 134). Através do corpo criamos espaços e os dividimos com a palavra, a poesia, a música, o rito, a dança e a voz. Tal compreensão do corpo, enquanto emanção da performance, só é possível, segundo Zumthor (1997, p. 155) a partir de uma fenomenologia da percepção, a qual nos permite compreender a performance como um fenômeno presente, fundado na sua existência física e concreta. Logo, na capoeira, onde toda presença é absolutamente física, encontramos

uma estrutura ideal para realização de uma performance, uma vez que o próprio jogo depende dessa ação do corpo diante de outro corpo.

As teorias de Zumthor relativas ao corpo e à sua presença no mundo, enquanto habitat da performance poética, apresentam ligações com os pressupostos da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Para ambos, o corpo é o fundamento de nossa experiência no mundo, dimensão mesma do nosso ser. Inserimos no mundo, antes mesmo de tomarmos consciência dele, quando somos presença sensível de uma experiência corpórea, temporal e espacial. De acordo com o autor suíço, essa experiência que nos insere no mundo tem na performance uma de suas formas mais verdadeiras. Uma ação, imediata, planejada ou não, que demarca o tempo e o espaço.

Nossa percepção sobre o espaço e o tempo passa necessariamente pela presença do nosso corpo na ação contínua de experimentar e viver. Nossa orientação do mundo depende de nossa participação física, sensorial e psicológica diante do cotidiano. “É a partir da perspectiva que o corpo fornece que nos orientamos no espaço (ou melhor, que somos no espaço) e apreendemos e manipulamos os objetos” (VALVERDE, 2008, P. 103). Pensando muito proximamente a Merleau-Ponty, Zumthor compreende, diante do espetáculo da cultura, que o corpo não é somente matéria inerte, é “corpo-vivido”, é o meio pelo qual a poeticidade se realiza, por onde acontece a descoberta do *sensível*. O corpo é *carne*, primeira e última forma de apreensão e realização do sensível, funcionamento integral de cada sentido físico. Em outras palavras (VALVERDE, 2009, pp. 80-81):

A poeticidade, assim, ligada à sensorialidade, a isto que alguns chamam o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a *carne*. A carne, como noção ao mesmo tempo primeira e última [...] evoca uma sensibilidade geral, anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar. Na pluralidade de nossas sensações, elas demarcam uma unidade encoberta, porém real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido.

Como intérprete, o capoeirista não deseja somente a visibilidade, mas também o contato. Eu o ouço, o vejo, o sinto como presença, ou seja, eu o toco virtualmente. Seu corpo é um elo com o outro e, conseqüentemente, com o mundo. Algo que pode resultar de um simples movimento ou gesto; uma mão estendida ou um leve movimento da cabeça, por exemplo. E esses sutis movimentos podem levar o espectador ou ouvinte a sentir o próprio corpo, então seu corpo começa a mexer, ele se movimenta estimulado pela performance. Ele quer dançar, estar em movimento. Nesse ato de recepção, o espectador

afirma sua presença enquanto “corpo-vivido” e adquire percepção da presença do outro, nesse caso, do intérprete que realiza a performance.

Na capoeira não existem planos nem esquemas, não há como prevê o que o outro irá fazer durante o jogo, quais movimentos aplicará, se jogará com mais força ou com menos intensidade. O corpo é soberano, livre em sua presença física construída numa relação de alteridade. Ele está entregue ao seu próprio ritmo, encontro instintivo com seu caminho. O capoeirista sempre está à procura do improvisado e, como artista, executa uma poética instaurada no sensível, a partir de ações corpóreas que antecedem a própria racionalização do momento. O ouvinte ou espectador, ao receber o enunciado da mensagem poética, realiza seu próprio modo de apreender a realidade, de interpretá-la. Sua participação na construção da performance é tão essencial quanto a intérprete. (ZUMTHOR, 2010, p. 257). Ele dá vida à interpretação e aos sentidos do poema ou da narrativa oral. Sua recepção da performance ocorre especialmente a partir de uma apreensão sensível, via sentidos, primeiramente, corpórea, depois, cognitiva. Na verdade, o ouvinte tem a possibilidade de construir, junto com o próprio intérprete, o texto e execução do mesmo. Ao fazê-lo, o ouvinte torna-se um co-autor, como explica Paul Zumthor (1997. P. 242):

Poderíamos, sem paradoxo, distinguir assim, na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de co-autor. Esse desdobramento pertence à natureza da comunicação interpessoal e, quaisquer que sejam suas modalidades no curso do tempo e através do espaço, seus efeitos variam pouco. Duas situações, no entanto bastante frequentes, constituem exceções, mais aparentes que reais.

A presença do espectador na roda capoeira ultrapassa a função de assistir, de apenas observar. Ele atua não apenas como um receptor da performance física e artística do capoeirista, mas, sobretudo, tonando-se autor e intérprete. Escutar e olhar são sentidos que permitem o espectador sentir, interpretar, fazer. Assim, na capoeira angola, a teatralidade, malícia e picardia do angoleiro durante o jogo e a interpretação do cantador-intérprete: sua gestualidade, expressões faciais, onomatopéias, entre outros recursos, conduzem o espectador ao envolvimento do seu próprio corpo na performance, resultando em movimentos, gritos, barulhos, respiração, expressões faciais, participação no coro. Na roda de capoeira, independente da modalidade, além do espectador que assiste a roda, é preciso dizer que o capoeirista que participa da roda, seja tocando, cantando, ou simplesmente olhando e esperando seu momento de jogar, também é um espectador/ouvinte a todo momento. De acordo com ZUMTHOR, “o gesto e voz do intérprete estimulam no ouvinte uma réplica da

voz e do gesto, mimética, devido a limitações convencionais retardadas ou reprimidas” (2007, p. 256).

De modo geral a performance poética exige o abandono do “eu” por parte do intérprete, pois a palavra oral é muito mais coletiva do que individual. “A função espetacular da performance torna bastante ambíguo esse pronome, porque se dilui, na consciência do ouvinte, seu valor referencial” (ZUMTHOR, p. 260). De fato, para o intérprete, a performance significa o fim de sua solidão e o aparecimento de uma comunicação (ligação) com o público. De outro lado, o ouvinte, diante da *despersonalização* da palavra gerada pela performance, toma mais facilmente a seu proveito a mensagem poética transmitida. Ele se encontra mais livre para identificar aquilo que o emociona com o que lhe é dito. Quando o capoeirista canta, mesmo que haja momentos da cantiga em que ele fala de si mesmo, seu discurso é *despersonalizado* por sua performance, pois sua palavra ganha uma conotação coletiva, assumindo códigos e regras que sejam reconhecidos pelo espectador. Portanto, na performance o que é dito ou cantado não pode ter uma assinatura particular, ou seja, não pode ser autobiográfico. Paul Zumthor identifica que tanto as sociedades tradicionais quanto as sociedades atuais esperam do intérprete uma linguagem menos monopolizadora (ZUMTHOR, 2010, p. 60):

As sociedades tradicionais distinguem nitidamente a operação do intérprete e a de uma linguagem autorizada, transmitida impessoalmente, à qual ele só faz emprestar seu talento: o auditório o julga em consequência e aceita ou recusa definitivamente as inovações individuais. Nossas sociedades da moda não funcionam de maneira radicalmente diferente: o ouvinte espera do intérprete um certo discurso, uma linguagem da qual ele conheça as regras, livre de todo domínio particular exclusivo. O que é dito ou cantado não pode ser autobiográfico: falta-lhe a assinatura que o autenticaria. Não se assina nada de viva voz.

É preciso dizer que público que assiste uma roda de capoeira não é, necessariamente, apenas aqueles espectadores que assistem a roda fora dela. O próprio capoeirista que está dentro do círculo, aguardando sua vez de tocar ou jogar, é também um espectador, um ouvinte, porém, como uma responsabilidade maior que a do espectador fora da roda. O capoeirista olha, admira, mas precisa estar atento ao andamento da roda, às corriqueiras situações que esta oferece a quem a realiza: afinação de berimbau, troca de um berimbau por outro, organização do círculo que forma a roda, aprender olhando o movimento do outro, escutar os toques dos berimbaus. O capoeirista-intérprete precisa estar atento para a regência e condução da roda, bem como deve se preocupar com a recepção por parte do espectador. Assim, o intérprete pode fazer uso, em sua performance, de idéias, palavras,

imagens que sejam familiar ao espectador com intuito de criar uma convivência ou certa intimidade. A relação entre o intérprete e o espectador ou ouvinte é, na verdade, uma relação de confiança.

Na roda de capoeira há muitos momentos em que o canto não é dirigido apenas para um capoeirista, pois pode ser direcionado para todos que fazem parte da roda, também para toda comunidade. Isto revela o poder participativo e coletivo do poema oral. Ele está ligado umbilicalmente á comunidade através da memória coletiva e da história. A performance poética de um capoeira que interpreta determinada cantiga sofre influência dessa herança histórica e cultural, pois o capoeira acaba por envolver com os outros folguedos praticados pela sua comunidade. No caso da capoeira maranhense, há uma forte influência de folguedos como cacuriá, bumba boi, tambor de crioula, na movimentação corporal dos capoeiras maranhenses, assim como no seu canto e interpretação. Um exemplo disso está presença de cantigas de cacuriá nas rodas do grupo Laborarte, ou ainda na influência dos movimentos do miolo do Boi (pessoa que dança em baixo do Boi durante as apresentações) na ginga e nos deslocamentos durante os jogos.

3 CAPOEIRA ANGOLA: JOGO, POESIA, POÉTICA E SABER

*Ô tim, tim, la vai viola, ê la vai viola
 Ô tim, tim, la vai viola
 Esse jogo é dentro, esse jogo é de fora
 Ô tim, tim, la vai viola
 Joga em cima, joga embaixo, mas jogue angola
 Ô tim, tim, la vai viola*

*Domínio público*³³

Os papéis estão bem definidos na roda de capoeira. Todos os capoeiristas são potencialmente intérpretes, pois é possível que todos que estejam fazendo parte da roda toquem e cantem bem, ao mesmo tempo que todos podem criar gestos, mímicas, olhares, onomatopéias. Todos os capoeiristas da roda são, ao mesmo tempo, ouvintes de si próprio e o que demanda atenção e responsabilidade para com o andamento e fundamentos da roda. Ouvir o ritmo do berimbau gunga, comandando a roda e ouvir as palavras do cantador é uma oportunidade de aprendizado e de encontro com o encanto envolvente do jogo e das performances. O duelo com outro capoeira exige técnicas e estratégia, mandinga, picardia e teatralidade, mas um grande capoeira precisa ser mais que um bom jogador. Ele precisa dominar a arte do trabalho com o corpo e com a voz, deve alcançar uma eficiência na sua performance, o que inclui também precisa dominar a percussão e o rimo musical, dominar o canto e as narrativas que usa, além de saber coordenar e organizar a roda num todo. Dominando estes aspectos, ele terá o reconhecimento da comunidade de capoeiras como mestre, como um professor, ou como o capoeira responsável pelo trabalho daquele determinado grupo ou escola. Conhecer os fundamentos e toda estrutura do jogo é ponto crucial para o amadurecimento enquanto capoeirista. Nesse sentido, um dos aspectos mais importantes a apreender é quanto ao berimbau, seus tipos, toques e ritmos, além de de saber como formar a bateria de instrumentos.

O berimbau, instrumento de origem afriana é também conhecido no país como berimbau de barriga ou berimbau de peito, pois a cabaça (caixa acústica) fica colada a barriga, enquanto o arco pode ultrapassar bem a altura da cabeça. Ele também é chamado, na etimologia bantu, de ungo ou uruc-ungo, apresenta três formatos; o grande, chamado de gunga, pois possui uma cabaça maior e produz som mais grave, o berimbau médio, também chamado por alguns mestres de viola de centro, possuindo som nem tão grave, nem tão agudo,

³³ Cantiga presente no CD anexo à tese. Versão cantada por mestre Moraes (GCAP).

e o berimbau de cabaça menor, chamado de viola ou violinha, que apresenta um som mais agudo. O berimbau de boca, citado por Débret não foi incorporado à capoeira, mas ainda pode ser encontrado no Brasil e utilizado em espetáculos de percussionistas conhecidos, como Náná Vasconelos, por exemplo. Ele é pequeno, tem dimensões mais reduzidas. Ao invés da cabaça, o tocador utiliza a própria boca como caixa acústica. O som dele é semelhante ao de uma mola sendo esticada e comprimida. Os movimentos com a língua produzem o som, criando e alternando notas musicais. Abaixo uma imagem ilustrativa de alguns modelos de berimbau de boca:

Figura 4 - Berimbau de boca



Fonte: http://www.utsilima.com/pt/components/com_virtuemart/shop_image/product/Berimbau_de_Boca

Na capoeira angola, os três berimbaus se harmonizam a partir de três toques; o toque de angola, o toque de são bento pequeno e o toque de são bento grande. Eles surgem de uma estrutura maior, três ritmos que caracterizam três maneiras de jogar: o ritmo de angola que determina um jogo mais cadenciado, mais estudado, onde o berimbau gunga executa o toque de angola, enquanto o berimbau médio desenvolve o toque de são bento pequeno e o berimbau viola faz o toque de são bento grande ou, como falam os capoeiras, “dobra” seu ritmo em relação ao toque do berimbau gunga. Porém, o ritmo pode mudar alterando assim a velocidade e a intensidade do jogo e dos movimentos do corpo. No entanto, mesmo dentro de

um ritmo padrão, o toque de angola, por exemplo, por haver pequenas alternâncias entre um ritmo um pouco mais rápido ou mais lento, algo que já modifica o andamento do jogo.

No ritmo de São Bento pequeno, o berimbau gunga executa o toque homônimo, enquanto o médio toca angola, já berimbau viola mantém a mesma “dobra” e o toque de são bento grande. O ritmo acelera, assim como o jogo, que passa a exigir mais vigor e velocidade nos movimentos. Para a maioria dos grupos de capoeira angola do Brasil, a roda é finalizada no ritmo de São Bento pequeno, momento em que o berimbau acelera, assim como o jogo. É o momento de todos levantarem do chão ou de seus lugares, capoeiristas e público e que passa a ser permitida a “compra” do jogo, isto é, a troca de um jogador pelo outro, sem que seja necessário parar o jogo anterior para iniciar outro com dois novos jogadores. Quanto aos outros instrumentos, devem acompanhar o berimbau gunga, no mesmo ritmo, porém sem interferir na sua regência

O terceiro ritmo, São Bento grande, é tocado simultaneamente no berimbau gunga, no médio e na viola, promove um jogo ainda mais rápido que o anterior, aumentando a intensidade de movimentos e golpes. Atualmente, este ritmo final da capoeira angola é tocado por poucos grupos nas rodas, como na escola de capoeira angola Laborarte, criada por mestre Patinho (1953) em 1986. Atualmente, essa escola é coordenada por mestre Nelsinho (Nelson Brito Martins-1975). Os ritmos tocados na roda exigem do capoeira uma sensibilidade sonora e auditiva, que implica numa conseqüente performance instrumental e sonora. Cada capoeirista deve se comprometer a treinar individualmente o os toques de berimbau, adquirindo assim condições de se tornar um grande tocador e uma espécie de “vigilante do ritmo”, atento a qualquer falha rítmica no toque de qualquer instrumento.

Ainda hoje, a roda deste grupo acontece na presença dos três ritmos, ou seja, inicia-se no toque de angola, mais próximo ao final, acelera o ritmo com o São Bento Pequeno, para depois encerra como o toque de São Bento Grande, mais acelerado que os dois anteriores. Tal influência surge do trabalho de mestre Canjiquinha e de seu discípulo, Mestre Sapo ou Anselmo Barnabé Rodrigues, que iniciara um trabalho com capoeira em São Luís, 1966 após uma visita de mestre Canjiquinha e de seu quarteto Aberrê, do qual Sapo fazia parte, em junho de 1966, para apresentações na cidade.³⁴

Quanto aos três toques e ritmos citados acima, normalmente, eles são lidos e representados musicalmente na capoeira por meio da sonoridade extraída do berimbau e

³⁴ PEREIRA, Roberto Augusto A. *O mestre Sapo, a passagem do quarteto Aberrê por São Luís e a (des)construção do “mito” da “reaparição” da capoeira no Maranhão dos anos 60*. **Recordre**: Revista de História do Esporte Artigo, v. 3, n. 1, jun. 2010.

reproduzidos pela voz através de onomatopéias. Todos os ritmos da capoeira surgem da combinação destas três células musicais, que são comumente representadas por uma simbologia própria da capoeira: disss, dam, dim. Uma vez relacionadas entre si, constituem o núcleo central de todo desenvolvimento instrumental da roda. O modo mais habitual de descrever musicalmente estas notas por um capoeirista leigo quanto a leitura de uma partitura seria:

Toque de angola: disss / dam / dim.
 Toque de São Bento pequeno: disss, disss / dim. / dam
 Toque de São Bento grande: disss-disss / dim / dam, dam.³⁵

Há ainda uma quarta célula, representada pelo encontro de “dam” com “dim”, gerando, então, a nota “dam in”. Ela é usada em todos os ritmos e toques como um tipo de variação feita no berimbau. Tal modo de leitura das notas musicais do berimbau representa também uma maneira de transmitir ao capoeirista os toques principais, bem como permite a ele se familiarizar com o instrumento e acostumar seu ouvido para que possa saber identificar a melhor afinação para cada um dos três berimbaus. Mas é importante ressaltar que o processo de ensino-aprendizado dos toques de cada instrumento passa pelo treinamento e repetição de cada um, algo empírico e contínuo. Uma das primeiras definições do Berimbau foi apresentada por Waldeloir Rêgo, tendo como referência as gravuras de Débret sobre o negro capoeira, acompanhado quase sempre por esse instrumento, durante a primeira metade do século XIX. A descrição de Rêgo corresponde ao mesmo berimbau tocado atualmente e comercializado para o mundo todo (RÊGO, 1968, p.46):

O berimbau que hoje é divulgado e tocado em todo o território brasileiro é um arco feito de madeira específica (beriba, guatambu), pois qualquer madeira não serve, ligado pelas duas pontas por um fio de aço, de vez que arame, além de partir rapidamente, não dá o som desejado. Numa das pontas há uma cabaça (*Cucurbita lagenaria*, Linneu) que não deve ser usada de modo algum verde, quanto mais seca melhor. Faz-se uma abertura na parte que se liga com o caule e parte inferior, dois furos, por onde deve passar um cordão para liga-lo ao arco de madeira e ao fio de aço. Toma-se de um *dobrão* (moeda antiga), um pedacinho de pau, um caxixi e o instrumento está pronto para se tocar. Esse é o berimbau que atualmente se conhece no Brasil e em outros cantos do mundo. Nos primórdios da colonização, o Brasil conheceu o outro tipo de berimbau, tocado com a boca, conhecido na América Latina por trompa de Paris [...].

³⁵ Os três toques, respectivamente, angola, São Bento pequeno e São Bento grande, podem ser escutados no CD anexo à tese. Eles são interpretados pelo mestre Caiçara.

Aquilo que transmite a voz do intérprete vive na sua memória como um todo e é sempre uma intenção totalizante da vida ansiosa por se manifestar. O funcionamento memorial, indispensável ao intérprete e ao ouvinte (principalmente ao primeiro) é, de acordo com Zumthor, uma recriação de um saber a todo o momento questionado em seus mínimos detalhes. A memorização é sempre acompanhada de uma *relembração*, isto é, a recuperação de um saber passado, mas que sofre uma releitura em cada performance, permitindo assim a ampliação desse saber.

A cultura ocidental predominou na sociedade moderna, especialmente por meio da escrita. O mundo moderno se estruturou, entre outros aspectos, a partir do *conceito*, entendido por Saussure como *signo*, então a escrita surge como um veículo de sua propagação. De outro lado, culturas antigas como as africanas e asiáticas, ao invés do signo, se apropriam do corpo para se relacionarem com o mundo. Segundo Sodré (2002, p.16), essas culturas são corporais e, portanto, simbólicas, não universais e não conceituais. O símbolo se realiza no “aqui e agora” de uma vivência, necessitando do “corpo de um indivíduo para interpretá-lo e vivê-lo” (ZUMTHOR, 1997, p. 117). Dessa forma, a capoeira é símbolo que se concretiza no corpo do capoeirista, na sua respiração, nas suas crenças, na sua *mandinga*, na voz e nos gestos.

A performance constrói a articulação entre o som, palavra e imagem. Paul Zumthor compreende esta articulação como a *fala poética oral*. “Por excelência, as culturas africanas (e afrodescendentes) são culturas da voz” (SODRÉ, 2002, p. 42). Fundadas nas práticas orais e vocais, elas entendem a poesia num permanente relacionamento com a música, a dança e o canto. Assistimos a esse encontro de linguagens durante uma apresentação de capoeira, de jongo ou de tambor de crioula. A oralidade produz e permite a recepção coletiva, enquanto a escrita tende a ser produzida e recebida de forma individual. Na Grécia antiga, quando os aedos compunham (oralmente) e cantavam seus poemas ao ar livre para a comunidade, – guiados pela crença e devoção na deusa Mnemosine – estabeleciam as marcas da palavra oral, que era coletiva, pública, histórica, ritualizada, mítica e ligada culturalmente às raízes e tradições de sua terra.

A performance é algo muito particular quanto à sua produção e transmissão, na medida em que, cada indivíduo contém seu arsenal de recursos; onomatopéias, maior ou menor domínio mímico, tipos olhar, um sorriso espontâneo, movimentos da cabeça. As particularidades de cada um, físicas e psicológicas, determinam se o intérprete (capoeirista) será capaz de dominar a performance em todos seus aspectos ou se a desenvolverá parcialmente. Isto é, podem existir intérpretes que dominem melhor o canto, mas sem ter o

mesmo domínio dos gestos, por exemplo. Por outro lado, há fatores que ultrapassam tais características, pois se originam a partir de contextos históricos, geográficos, políticos, religiosos e econômicos de cada grupo humano. Tais fatores são determinantes na construção das categorias de intérprete.

O canto, os instrumentos, o coro e a gestualidade são componentes de toda prática oral. Toda performance poética, possui uma pré-história textual, “um prelúdio não vocal”, pois a oralidade não deve ser entendida exclusivamente como um produto da voz. Assim, a batida de um objeto, um breve toque musical para afinar o instrumento, uma onomatopéia, um grito, são elementos prosódicos que compõem a maioria das performances, em qualquer lugar ou tempo, pois a poesia oral só tem regras prosódicas. A definição de prosódia nos foi dada por Zumthor, o qual se refere a mesma no seguinte comentário (1997, p. 173):

Quanto à prosódia, uso esse termo no sentido mais geral, abarcando tudo o que aparece a ritmo da fala poética [...]. A prosódia de um poema oral refere-se à pré-história do texto dito ou cantado, à sua gênese pré-articulatória, cujo eco ela interioriza. Por isso a maior parte das performances, em qualquer contexto cultural começa por um prelúdio não vocal, batida de um objeto, medida musical preliminar: expõe-se assim o cenário onde vai se desenrolar a voz. Okpewho, a propósito dos gêneros africanos, chega a confirmar que esta poesia não tem por função transmitir conteúdos inteligíveis, mas apenas sons e ritmos. Paradoxo, mas não inverdade. O ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios.

Em todo e qualquer ato de fala, seja cantado ou recitado, há uma escolha das palavras a empregar, dos elementos prosódicos que moldarão cada performance — entoação, acentos de intensidade, pausas, instrumentos — algo que aparece como o mais habitual e adequado para uma determinada interpretação. O estilo de cada intérprete passa necessariamente pelas possibilidades de combinações entre a voz e seus complementos prosódicos. Através do canto, a voz poética se torna mais forte e atraente, ele se afirma e reivindica sua presença no espaço. Por isso, boa parte das performances poéticas, em todo tempo e lugar, foram ou são cantadas. Paul Zumthor nos apresenta tal idéia na seguinte passagem (1997, p. 189):

No dito, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas: e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa.

Por todo Brasil, encontramos tipos de prosódias presentes em manifestações populares que utilizam o poema oral. É o caso do apito, instrumento musical bastante usado na música brasileira, especialmente nos folguedos mais populares, que inicia e finaliza a bateria musical de uma escola de samba, coordena ritmicamente a entrada dos instrumentos grupo ou anuncia a entrada da voz do solista, como acontece no Bumba-boi do Maranhão e no Maracatu, por exemplo. Após a utilização desse instrumento musical, o puxador³⁶ inicia a brincadeira por meio de sua voz, cantando os primeiros versos da canção, que é seguida pelos instrumentos musicais e finalmente pelo coro. A voz do puxador é hegemônica sobre as demais, sobretudo quando o interprete é o mais velho do grupo, ou o mais antigo entre os membros, ou quando é compositor das toadas ou cantigas. O uso do apito prepara os brincantes e o público para a execução da voz e demarca o ritmo no qual ela se desenvolverá.

Na capoeira anogla é possível identificar o toque do berimbau gunga – aquele que transmite um som mais grave – como uma “gênese pré-articulatória”, isto é, como origem dos elementos prosódicos determinadores do ritmo do poema oral, que prepara o cenário para desvelar a voz do intérprete. Normalmente, o capoeirista que comanda o berimbau gunga é quem dá início à roda e canta a primeira ladainha.³⁷ O berimbau na sua origem africana estava atrelado a manifestações religiosas e ao culto do divino em várias etnias, de diferentes partes da África, mas aqui no Brasil também foi utilizado para outros fins, durante o período da escravidão, quando escravos e depois os ex-escravos, o utilizavam para pedir esmolas ou vender produtos e especiarias, executando uma performance ligada ao comércio e à publicidade do que vendia.

A música na capoeira angola surge como uma linguagem que transmite significados e interpretações aos capoeiristas e ao público, servindo ao mestre como forma de organizar os códigos de conduta, guiando as ações dos capoeiras durante o ritual da roda. Há uma hierarquia na disposição dos instrumentos musicais e de seus respectivos tocadores, similar a hierarquia existente entre os mais velhos e os mais novos, entre o mestre e seus alunos. Dos três berimbaus existentes numa roda de capoeira angola, o berimbau gunga é geralmente tocado pelo mestre ou por alguém com uma graduação mais próxima da dele, como um contra-mestre e o professor do grupo, isso, caso o mestre não esteja presente na roda. O berimbau gunga está no topo da hierarquia de instrumentos e é o principal

³⁶ Assim são denominados popularmente os cantadores de uma escola de samba ou de um grupo de bumba-boi. Ele pode acumular, em alguns casos, a função de solista e o papel de maestro ou regente da brincadeira, coordenando ensaios e apresentações.

³⁷ Há uma variação de grupo para grupo, pois é possível vermos, em algumas rodas, a ladainha de abertura, cantiga que inicia cada roda, sendo cantada por um dos jogadores que se encontram agachados no pé do berimbau, para darem início ao ritual da roda.

instrumento da roda. A mesma hierarquia vale para o canto, ou seja, o mestre ou o capoeira com maior graduação, também será o cantador da ladainha – canto de entrada, dos corridos e comandará todo o processo ritual. Porém, isso pode variar um pouco de acordo com o grupo, pois há momentos em que o canto da ladainha de abertura pode ser executado por um dos dois capoeiras que estão agachados à frente dos berimbaus.

3.1 ASPECTOS ESTRUTURANTES DA RODA: O CANTO E O JOGO

Na roda, o capoeirista precisa jogar com astúcia e estratégia, poupar energia, usar o movimento exato no tempo certo, saber preservar a integridade física do oponente, se defender, ter uma estratégia; desenvolver um planejamento tático para cada jogo. Precisa demonstrar sua agilidade, força e destreza. Precisa cuidar da roda, zelar pela organização e condução da mesma, algo determinante para a qualidade da apresentação. A cantiga tem sempre uma finalidade, isto é, uma mensagem destinada ao capoeirista que participa, sendo cantado de acordo com cada jogo, em harmonia com as situações sugeridas pelos dois jogadores que duelam. Pode apresentar finalidades variadas que podem significar, por exemplo, um cumprimento ou convite amistoso para dois “camarás” realizarem uma “vadiação”, ou brincadeira, ou jogo, como é possível observarmos na seguinte quadra:

Vem jogar mais eu, (intérprete)
 Vem jogar mais eu meu irmão,
 Vem jogar mais meu irmão
 Vem jogar mais eu irmão meu

Vem jogar mais eu (coro)
 Vem jogar mais eu meu irmão

Ô, vem jogar mais eu meu irmão
 Vem jogar mais irmão meu

Vem jogar mais eu (coro)
 Vem jogar mais eu meu irmão [...] ³⁸

Domínio público

A cantiga também pode simbolizar uma mensagem de alerta, um aviso para tomar cuidado, onde se alerta do perigo de se jogar contra determinado capoeirista mais experiente e ágil. Normalmente, esse tipo de cantiga, segundo Rêgo, contém um caráter preventivo e sempre faz menção a São Bento, que, no imaginário popular, é tido como

³⁸ Pode ser ouvida no CD anexo à tese. Ela está sendo interpretada pelo mestre Jogo de Dentro.

protetor contra bichos peçonhentos, como cobras, por exemplo. Em algumas cantigas populares aparece essa referência ao Santo, assim como em cantigas de capoeira:

Vala-me Deus sinhô São Bento (intérprete)
Buraco veio tem cobra dentro

Vale-me Deus sinhô São Bento (coro)

Vou louvar sinhô São Bento (intérprete)
Vala-me Deus sinhô São Bento (coro)

Eu vô jogar meu barravento. (intérprete)
Vala-me Deus sinhô São Bento (coro) [...] ³⁹

A sabedoria prática nos ensina que nunca devemos por a mão num buraco, pois pode ter uma cobra ou algum outro animal perigoso lá dentro. Esta cantiga realiza uma analogia com tal situação comparando um capoeirista mais velho ou experiente a uma cobra, ao mesmo tempo, que chama atenção do outro jogador para o cuidado que ele deverá tomar com “essa cobra velha”, então é melhor não atacar tanto durante o jogo, pois o revide pode ser mortal. E ao cantar, “*vô jogar meu barravento*”, o intérprete evoca a força de Xangô, visto que, barravento é o toque predileto desse Orixá. Dessa forma, o capoeirista será contra o ataque do outro. A primeira referência sobre a presença do vocábulo *barravento* na capoeira foi elaborada por Waldeloir Rêgo, onde ele diz (1968, p. 69):

[...] O vocábulo barravento é termo náutico já registrado pelo Barão de Angra [...] com o significado de lado de onde sopra o vento. Designa também o ato de uma pessoa perder o equilíbrio do corpo, como se sentisse uma ligeira tontura. Nome que se dá a um toque litúrgico, nos candomblés de “nação” Angola, assim como os cambaleios que dá qualquer pessoa, antes de ser totalmente possuída pelo orixá dono de sua cabeça. Na capoeira é o designativo de um golpe.

Essa referência ao Orixá, através da citação em verso de um toque instrumental que Ihe é dedicado, nos indica a forte presença da religiosidade africana no universo da capoeira, especialmente na capoeira angola, tendo em vista que a cantiga mencionada é própria das rodas dessa modalidade. Também há presença do Santo católico, o que deixa evidente o sincretismo religioso brasileiro e a presença dele no universo da capoeira. De acordo com Waldeloir Rêgo, as cantigas que se referem a São Bento, eram cantadas como proteção contra mordedura de cobra: “Lembro-me bem, quando garoto, ouvir sempre se dizer: está preso pelos cordões de São Bento, três vezes, quando se via passar um

³⁹ Cantiga de capoeira extraída de REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: Ensaio sócio-etnográfico*. Salvador, Itapoan, 1968, p. 148. Está no CD anexo à tese, sendo interpretada por mestre João grande.

bicho peçonhento, a fim de que ficasse imóvel e se pudesse matá-lo” (REGO, 1968, p. 161). Daí, quando o capoeirista se encontra com outro mais velho (a cobra) lhe é cantado uma cantiga que lhe avisa e o protege desse perigo.

Na capoeira regional, por uma questão de diferença de ritmos e toques,⁴⁰ as cantigas da capoeira angola não são cantadas, a não ser quando se realiza o jogo de angola dentro da roda da capoeira regional. Todavia, isso não nega a influência da religiosidade afrodescendente e/ou cristão, por parte dos capoeiristas dessa modalidade. Os mesmos fundamentos religiosos e míticos que podem aparecer na roda de capoeira angola, também estão presentes no cotidiano de um grupo na capoeira regional. Porém, nota-se que a tais elementos e míticos e religiosos, orações ao pé de berimbau, riscar o chão fazendo uma cruz simbolizando um pedido de proteção e de enraizamento com a vida, não são comuns de serem feitos numa roda de capoeira regional, na medida em que esta última adquiriu, ao longo do tempo, um caráter mais marcial e esportivo, o que proporcionou um distanciamento relações a algumas rituais nascidos da relação histórica da capoeira com religiões afro-descendentes e mesmo com o catolicismo.

Waldeloir Rêgo aponta para a presença, na capoeira, das cantigas de devoção, “gênero comuníssimo em Portugal” (1968, p. 227), onde são santos, orixás, a santíssima trindade, símbolos do divino e do sagrado, para católicos ou para os participantes das religiões afrodescendentes. Tais cantigas apontam para hábitos e crenças incorporados pelo capoeirista à sua performance. Há um pequeno corrido que indica a importância da santíssima trindade como elemento que compõe as ações dos capoeiristas e, conseqüentemente, a influência do catolicismo e da crença religiosa como um todo no cotidiano da capoeira:

Ê Pelo Sinal da Santa Cruz (intérprete)

Pelo sinal

Da Santa Cruz (coro)

Ê Pelo sinal (intérprete)

Da Santa Cruz (coro)

Ê Pelo sinal da Santa Cruz (intérprete)

Pelo sinal

Da santa cruz (copo)

Oi, pelo sinal (intérprete)

Da santa cruz (coro) [...] ⁴¹

Domínio Público

⁴⁰ São Bento grande de Bimba, benguela e iuna, são os toques mais frequentemente executados numa roda de capoeira Regional, enquanto que na capoeira angola, se utiliza o toque de angola, o toque de São Bento pequeno e o toque de São Bento grande de angola.

⁴¹ Cantiga de capoeira anexada ao CD da tese. Interpretada por mestre Jogo de Dentro.

Tais fundamentos são incorporadas pelo capoeirista, mesmo o menos religioso, à sua performance, apreendida a partir do olhar e da repetição. A gestualidade nasce de uma dimensão mítica e sagrada, mas assume a dupla condição de símbolo e efeito estético. Independentemente da presença ou não de uma crença religiosa nos hábitos dos componentes de um determinado grupo, alguns símbolos representativos do sagrado são incorporadas na roda de capoeira. É possível observamos o gesto do sinal da cruz durante um jogo, diante de uma situação perigosa, como o golpe do outro capoeirista, ou quando o jogo se inicia, quando ambos ainda estão agachados em frente aos berimbaus. Fazer o sinal da cruz indica, então, o pedido de proteção ao espírito santo A santíssima trindade representada no sinal da cruz explicita a influência do cristianismo e do catolicismo nas práticas culturais brasileiras. Contudo, o mesmo sinal cruz, representa, nas religiões africanas, a encruzilhada, isto é, a origem e o fim da vida, já que foi no centro da cruz que Oxalá realizou a criação. É comum ver os capoeiristas, particularmente os praticantes da capoeira angola, riscarem com os dedos um sinal de cruz no chão antes de começar o jogo, referenciando exatamente essa criação da vida por Oxalá.

O canto marca o ritmo básico da voz e “mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem” (ZUMTHOR, 1997, p.177.). Nesse sentido, a bateria musical da capoeira cria as condições para a transmissão da voz e da linguagem que ela produz e, ao mesmo tempo, possibilita uma atmosfera de encanto, prazer e atração, conquistando assim o interesse do espectador pela roda. Mas nem sempre essa cantiga despertará no espectador um entendimento da mensagem semântica ali transmitida. Isso porque é possível e saudável desligar a voz de sua função como servidora da linguagem e da obrigação de conter significados. É interessante experimentar a riqueza de timbres, de intensidades, de ritmos, de alternâncias entre sons e silêncios. Dessa forma, a voz produzida terá conseguido ultrapassar o limiar da linguagem verbal, mas completamente ligada ao corpo, agente responsável pela sua exteriorização.

Para desvelar os significados e funções do canto, faz-se necessário uma boa qualidade da interpretação, isto é, uma performance que leve o espectador a interagir com o intérprete. O canto fertiliza esse encontro, cria caminhos que facilitam a comunicação entre ambos, diminui a distância eles e a linguagem. De outro lado, a voz opera como veículo transmissor que visa o enobrecimento do canto. Contudo o encanto do canto pode ofuscar o sentido das cantigas, isto é, a performance às vezes se torna mais atrativa do que os ideais e valores ali presente nas entre linhas do texto. E por meio do canto a voz do intérprete

transmite aquilo que vive na sua memória como um todo e é sempre uma intenção totalizante da vida ansiosa por se manifestar. Ao mesmo tempo reflete a memória coletiva, a herança cultural de comunidade.

O funcionamento memorial, indispensável ao intérprete e ao ouvinte, principalmente para o primeiro é, de acordo com Paul Zumthor, uma recriação de um saber a todo o momento questionado em seus mínimos detalhes. A memorização é sempre acompanhada de uma *relembração*, isto é, a recuperação de um saber passado, mas que sofre uma releitura em cada performance, permitindo assim a ampliação desse saber. Esta recriação da interpretação marca o ouvinte ou espectador, externando-se de forma imediata. “mas pode ser que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical” (ZUMTHOR, 1997, p. 242).

O canto e o toque dos instrumentos exigem domínio e experiência por parte do intérprete, pois todo o ritual da roda depende da relação harmoniosa e concreta entre canto, instrumentação e as ações dos dois capoeiristas que duelam. Através da cantiga, que se divide em ladainhas, cantos corridos e quadras, o capoeirista toma conhecimento da história, das crenças, mitos, métodos e estratégias de treino e jogo. As ladainhas, próprias da capoeira angola, são cantadas sem a participação do coro, privilegiando assim o solo do intérprete. A ladainha abre o ritual, prepara o espírito e o corpo do jogador para o jogo, canta histórias e memórias da capoeira. Logo após sua execução entre o coro cantando o refrão.

Quanto ao canto corrido e quadras, ambas são cantadas na capoeira angola e na capoeira regional e, normalmente, versam sobre assuntos diversos, cantados sem uma ordem específica. Esse tipo de cantiga é usado num jogo mais rápido uma vez que ela é formada, geralmente, por dois versos, onde o solista canta um verso e coro responde ou outro. As quadras apresentam uma estrutura de quatro a seis versos. Sendo assim apresentamos alguns exemplos de ladainhas, corridos e quadras: ⁴²

Iêêêêêêêêêê (intérprete)
 Iê, maior é Deus
 Iê maior é Deus
 Pequeno sou eu...
 O que tenho, foi Deus que me deu,
 Na roda da capoeira,
 Grande pequeno sou eu
 Iê viva meu Deus camará (intérprete)
 Iê viva meu Deus camará (coro) [...] (Ladainha de Mestre Pastinha)

⁴² As três cantigas encontradas acima estão presentes no CD anexo à tese. Elas são interpretadas respectivamente, por mestre Pastinha e por mestre Jogo de Dentro.

Esse é homem é valente (intérprete)
Eu sei sim sinhô (coro)

Esse homem é valente,
Eu sei sim sinhô

Esse homem é valente
Eu sei sim sinhô (coro)

Ele vai te pegar,
Eu sei sim sinhô... (coro)

(Exemplo de corrido, domínio público)

Vou dizer a meu senhor (intérprete)
Que a manteiga derramou
E a manteiga não é minha,
A manteiga é de ioiô

Vou dizer a meu senhor (coro)
Que a manteiga derramou

A manteiga não era minha (intérprete)
Caiu no chão e spatifou

Vou dizer a meu senhor (coro)
Que a manteiga derramou [...]

Exemplo de quadra, domínio público

É no texto cantado que os significados se revelam e alimentam o universo subjetivo e social do capoeirista. Mas sem a voz, talvez estas mensagens perdessem valor ou não transmitiriam com eficácia seus símbolos, isto é, se fossem apresentadas ao público por intermédio do texto escrito, talvez não produzissem os mesmo efeitos. E a cantiga também pode reproduzir certos acontecimentos imediatos e instantâneos que surgem no ato do jogo, em fração de segundos; um golpe, uma queda, uma brincadeira, um aviso. Podem ainda afirmar o rito e o mito presentes na capoeira e, particularmente, são importantes para a preservação de uma dimensão religiosa, sempre presente na vida dos capoeiristas. Por meio da relação entre cantar e tocar, com a finalidade de tornar compreensível o que se está cantando, pode-se dizer que a música na capoeira angola é produzida a parti de uma sensibilização do “angoleiro” para as mínimas diferenças sonoras. Nesse sentido, embora no canto sejam consideradas as notas alvo (sistema europeu), procura-se valorizar os menores tons (microtons).

Analisar as cantigas com a finalidade de compreender e demonstrar como o negro lê sua própria história ou como o capoeirista pode produzir uma leitura consciente e crítica da nossa história e da cultura afro-brasileira, torna qualquer comentário a respeito pertinente. Dessa forma alguns mestres importantes da capoeira angola, como Mestre Moraes e Mestre Jogo de Dentro, ambos influenciados pela teoria da ancestralidade africana e pelas ideias de um movimento negro que se fortalece a partir da década de 1980, compuserem cantigas que contestam a versão oficial da história do Brasil e da escravidão transmitidas nos livros e nas escolas. Eles afirmam que o negro não teve sua história registrada, que a abolição foi uma farsa, questionando assim a importância da Princesa Isabel no processo de abolição da escravidão e que a verdadeira libertação do negro se deu através da luta e da resistência, especialmente a partir das ações de Zumbi dos Palmares, o verdadeiro herói da secular batalha contra a escravidão. Assim na sua cantiga Dona Isabel que história é essa, Mestre Jogo de Dentro (Jorge Egídio dos Santos) narra:

Dona Isabel que história é essa?
 O 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 favela
 não com a mentira da escola.
 O Isabel chegou a hora
 de se acabar com essa maldade
 e de ensinar pros nossos filhos
 o quanto custa a liberdade.
 Viva Zumbi nosso guerreiro!
 Se fez herói lá em Palmares!
 Viva a cultura desse povo!
 A liberdade verdadeira,
 que já corria nos Quilombos
 que já jogava Capoeira!
 Camaradinha!⁴³

As relações de origem que a capoeira mantém com as religiões afro-brasileiras, entre eles, o candomblé e a umbanda, são fundamentais para a compreensão e

⁴³ Cantiga extraída do Mestre Jogo de Dentro (Jorge Egídio dos Santos, 1965) V. I. *Semente do Jogo de Angola*. 1997. Pode ser escutada no CD anexo à tese. Interpretada pelo mestre Toni Vargas.

execução da performance poética que ocorre durante a roda, permite que o ritmo e canto conduzam as sensações e reações de intérpretes, jogadores e do público, de um modo ritualístico. Para Paul Zumthor, o ritmo é uma forma de existência (1997, p. 279):

A palavra ritmada e cantada contém poder de vida e de morte, lugar de emergência de toda invenção [...] a existência se concebe em termos de ritmo. Tal é a chave das sabedorias, das artes, das práticas cotidianas, assim como da sobrevivência do Estado.

Tal relação, no caso da capoeira angola, solidificou fundamentos, práticas, um modo de se relacionar com a vida e cultivar o sagrado. Para muitos capoeiristas a capoeira é sua própria religião, uma forma de venerar Deus, de exercer sua crença e fé. À primeira vista, não encontraremos muitas imagens ou ações que nos remetam a rituais litúrgicos católicos ou Afro-descendentes ou mesmo neopentecostais, contudo eles aparecem diluídos ao ritual da ordem, na própria performance do capoeirista.

Durante a roda, o canto pode ser “puxado”,⁴⁴ por qualquer componente da bateria, mas, em geral, seguindo uma hierarquia que começa com os mestres, depois contramestres, professores ou treneus, sendo deles a prioridade para o canto e para o toque dos berimbaus. Cabe a eles a condução da roda, a organização da bateria. A partir de observações participantes e visita a inúmeros grupos/academias, encontramos algumas variações quanto à execução do canto durante a roda de capoeira angola.

Há grupos onde o canto não pode ser “puxado” pelo capoeirista que não está tocando um instrumento, isto é, fazendo parte da bateria; em outros, quem canta é exclusivamente os capoeiristas que tocam os três berimbaus; em outros, o cantador pode estar fora da bateria, mas lhe é permitido o canto, como ocorre em quase todos os grupos de capoeira de São Luís, no Maranhão, entre eles, a escola de capoeira angola Laborarte. Quanto à capoeira regional, é mais costumeiro encontrarmos as cantigas serem cantadas por todos que participam da roda, mesmo por quem não está tocando instrumento, porém as mesmas variações, descritas acima, podem ser encontradas.

⁴⁴ Essa palavra é adotada por alguns grupos de capoeira e substituí o termo “cantado”. “Puxar” um canto é comumente empregado em outras manifestações folclóricas e musicais do Brasil, como no Bumba-Bó do Maranhão e pelas escolas de samba. Nesses casos o intérprete é chamado de “puxador” (cantador).

3.2 TIPOS DE PERFORMANCE E A POESIA CANTADA

A performance cantada (poética) pode variar de acordo com “o número daqueles que o assistem ou partilham de seu papel e de acordo com a presença ou ausência de instrumentos musicais” (ZUMTHOR, 1997, p. 234). O medievalista Paul Zumthor classifica a performance em quatro casos: o primeiro, e mais tradicional, ocorre quando um intérprete canta sozinho na presença de um público, seriam eles os cantores profissionais em todas as sociedades. No segundo caso, dois intérpretes declamam ou cantam, de modo alternado, numa espécie de disputa. A rivalidade imaginária é uma das essências desse tipo de performance. Tal tipo de performance pode ser encontrada na roda de capoeira angola, quando dois capoeiristas alternam o canto com rimas improvisadas, de cunho desafiador, direcionadas aos jogadores que estão duelando, sempre acompanhados pela bateria de instrumentos e pelo coro. Alguns intérpretes se destacam mais neste caso de performance que outros. A capoeira maranhense se destaca por apresentar performers ou intérpretes que jogam o canto um para o outro, por vezes, envolvendo um terceiro capoeirista na peleja poética. Um exemplo disso está na performance de mestre Assuero (gravada no vídeo 04 do DVD anexo) na roda da Escola de Capoeira angola Laborarte, quando em determinado momento de sua performance, ele passa o canto para outro capoeirista que está ao seu lado. O novo intérprete improvisa sua rima, sempre tendo o refrão como base, realiza sua performance e depois devolve para o mestre Assuero. Este tipo de performance poética tem como grande exemplo uma duplas de repentistas fazendo um repente ou uma embolada, ou desafio, um para o outro. Aqui se caracteriza um jogo entre as performances, um tipo de jogo que desvela a poesia.

Quanto ao terceiro caso analisado por Zumthor, seria o canto ou a declamação de um solista acompanhado por um coro que pode sustentá-lo ou alternar com ele. Essa seria a forma mais comum de performance nas civilizações africanas e afro-descendentes, sendo a forma de performance principal da capoeira. Nesse terceiro tipo, a ação do solista geralmente está acima do coro “em duração, potência, em expressividade ou na seqüência de uma convenção” (ZUMTHOR, 2007, p. 234). A existência do coro se transforma num outra performance produzida pelo público, externo e interno da roda, que responda ao coro. Já o último caso de performance assinalado pelo autor suíço, o corre quando o solista e o coro se tornam um só, isto é, não há um solista, todos cantam juntos. Seria “o canto coral puro”, e tal tipo de performance pode apresentar uma forte função social. Nesse caso, o intérprete é todo o grupo, não importando a quantidade membros (no mínimo dois) nem a divisão de tarefas entre eles, caso seja necessário (ZUMTHOR, 1997, p.234). Um

exemplo disso é a murga, criada no Uruguai, por volta de 1906, mas difundida na Argentina, Chile e Espanha.

A murga é gênero musical coral-teatral popular e, ao mesmo tempo, é o conjunto (coral) que pratica tal gênero. O conjunto se divide entre o canto e a percussão, apresentando-se fantasiados, principalmente, no carnaval. A murga também pode ser vista em festas nacionais como festa de independência e aniversários de cidades, por exemplo. Existe em vários países, como Uruguai, Argentina, Espanha, Paraguai, entre outros. Suas canções são sempre sátiras sociais, recheadas de humor e crítica à política e à sociedade uruguaia, assim como a políticos e personagens importantes de todo o mundo. Não existe um solista, todos cantam ao mesmo tempo cantigas com estrutura semelhante às velhas cantigas de escárnio e mal dizer em tempos medievais. O coro de várias vozes se torna um único intérprete. No carnaval uruguaio, as apresentações de murga podem ocorrer juntamente com das apresentações de grupos de candombe, prática musical e festiva de origem afro-descendente, típica do carnaval uruguaio, que é ritmada por tambores e que se aproxima bastante dos ritmos brasileiros, como samba, afoxé, coco de zambê, jongo, entre outros. Eis um foto de grupo tradicional de murga uruguaia:

Figura 5 - Grupo tradicional de murga uruguaia



Fonte: <http://lasmurgas2010.blogspot.com/2010/08/la-murga.html>

A performance do coro depende muito da intensidade da performance do solista, da qualidade musical e rítmica da bateria, assim como do entusiasmo e envolvimento dos dois jogadores. O solista, assim como qualquer outro componente da bateria, pode, em

alguns momentos, cobrar mais intensidade, vibração e entusiasmo, por parte coro. A repetição do verso feita pelo coro é fundamental para a desenvolvimento da performance e manutenção do ritmo do canto e do jogo. Por isso, quando o coro está fraco ou responde fora do ritmo ideal, ou não demonstra a euforia necessária para manutenção do “axé da roda”, o solista ou qualquer capoeira, que compõem a bateria musical, grita, canta, ou pode até parar a roda para cobrar mais empenho de todos que participam da roda na resposta ao canto do intérprete.

A presença do coral na roda de capoeira é uma forma de performance e um primeiro elo estabelecido com o público. Cantando com o grupo, os espectadores têm a chance de participar da execução da roda e, portanto, da performance, de conhecer através das cantigas algo da história da capoeira e compreender determinadas situações vividas pelos jogadores durante o jogo. Quem toma essa iniciativa, funciona como uma espécie de animador ou de zelador do ritmo e do coro, alguém que está preocupado em preservar a qualidade rítmica da roda. Porém, essa não é uma função específica, oficial e qualquer capoeirista que esteja na bateria pode assumir esse papel momentaneamente. É possível identificar esse momento através de algumas situações no canto: um incentivo mais brando e indireto, através de expressões como “*que beleza!*”, “*bonito!*” “*vão embora!*”. Ou por meio de um incentivo mais direto, através de verbos no imperativo ou de frases que exigem a participação: “*vai*” “*canta*”, “*repete*” “*diz*”, “*quero ouvir*”, “*vamo cantar*”. Há ainda a possibilidade de o solista pedir mais intensidade por parte do coro, através das próprias cantigas, como por exemplo:

Cruz credo, ave Maria

Cruz credo, ave Maria (intérprete)
 Eu cantava e gritava e ninguém respondia
 Cruz credo, ave Maria (coro)
 Essa roda é de mudo e eu não sabia
 Cruz credo, ave Maria (coro)
 Eu cantava, gritava e o coro não respondia
 Cruz credo, ave Maria (coro)
 Quanto mais eu cantava ninguém respondia
 Cruz Credo, ave Maria (coro)
 Cante comigo seu moço até a luz dia
 Cruz credo ave Maria [...].

Domínio público

A performance do solista e do coro são fundamentais para estimular os dois jogadores que duelam e o próprio público. Quanto mais o solista e o coro estiveram sintonizados nos efeitos da performance, melhor será a roda, mais “axé” ela terá. Dessa forma, poderíamos considerar o solista como um primeiro intérprete e o coro como o

segundo. Ambos estão conectados pela performance, pelo canto e pela música. Isso se estenderá até o ouvinte/receptor que, envolvido pela energia poética que emana das performances do solista e do coro e dos movimentos corporais desencadeados pelos dois jogadores, se envolve com a obra poética oral de maneira espontânea e aberta. O prazer originado na sensação da ressonância de um som produzido individualmente, pela voz ou diretamente pelo corpo, independe de todo e qualquer significado, está ligado a uma intimidade primitiva, que uma vez apropriada, nos insere num contexto atualizado e dinâmico da produção sonora e visual.

A poesia cantada representa a cultura e os ideais dos povos afro-descendentes, pois essa é uma dos modos essenciais de nascimento de sua comunicação com o mundo e de sua maneira de compreender a vida. Para civilizações afro-descendentes não existe distinção entre canto e poesia, e isso marca definitivamente a poesia oral da capoeira, ou do tambor de crioula no Maranhão, por exemplo. Para Nietzsche, a “música é vitalidade pura” e na reunião do som com a linguagem é que nasce o “monumento poético”. Porém, a música não existe por si mesma, ela necessariamente é instrumental ou é canto, ou seja, é “modalidade” da linguagem. A linguagem cantada e a linguagem instrumental constituem o universo poético da capoeira. O canto surge, na capoeira, como a fonte mais essencial de transmissão da mensagem poética, sem esquecer sua relação umbilical com a presença da bateria, garantindo assim a manutenção do ritmo e indica a velocidade e intensidade do jogo. Há grupos que executam com mais frequência essa instrumentalidade do que outros, os quais optam por firmarem o canto como meio de condução da roda.

Diante da execução do canto, no ato de sua interpretação, o capoeirista pode produzir suas próprias cantigas ou reproduzir aquelas que pertencem ao domínio público ou que foram compostas por outros capoeiristas. Atualmente, a composição própria tem sido exercida mais frequentemente, tanto na capoeira regional quanto na angola. De todo modo, sob o olhar do público, o intérprete surge como a o autor daquele canto, pois de acordo com sua performance, a mensagem será recebida de modo mais intenso pelo ouvinte/espectador e, nele, viverá a lembrança daquele canto interpretado e que se propagou na voz e no corpo do seu intérprete (ZUMTHOR, 1997, p. 224):

O intérprete é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista. Ele pode ser também compositor de tudo ou parte daquilo que diz ou canta. Se ele não o é, será questionada a relação que o liga ao(s) compositor(s) anterior (es). Acontece que o público adota para o intérprete o mesmo comportamento que adota para o autor: a lembrança e o título de uma canção se prendem ao nome de um dos seus cantores que a propagam, a ponto de parecer como coisa sua [...].

Em geral, é possível encontrar várias categorias de intérpretes, algo que representa, segundo Zumthor, a “própria divisão do grupo humano em classes sociais”. Pode ser um profissional pertencente a um grupo institucionalizado, que possui certos privilégios e tem contato com o poder. Ainda de acordo com Zumthor, um paralelo possível com esse tipo seria o “poeta-xamã das sociedades sem estado” (1997, p. 24), que assume certas funções, como adivinho oficial, por exemplo, sendo remunerado em algumas delas. Porém há grupos, no continente africano, na América Central e Ásia, por exemplo, que descartam qualquer profissionalismo por parte do intérprete, pois a prática da performance é um ato cultural, ritualístico, muitas vezes atrelado ao *modus vivendi* do grupo ou de uma comunidade.

Normalmente, o mestre do grupo, é o principal intérprete e o responsável principal pela formação dos alunos. Atualmente, mestres e professores estão mais profissionalizados, inseridos num mercado cada vez mais internacionalizado, comercial e competitivo. Enquanto profissional que sobrevive da capoeira exclusivamente, ele adquire poderes, respeito, fama, cria e executa normas, constrói redes de relacionamento no mundo inteiro, exercendo sua atividade como um trabalho igual a qualquer outro. Hoje em dia, especialmente na Europa e nos Estados Unidos, trabalhar com a capoeira significa ter uma boa fonte de renda, sobretudo, por conta das inúmeras oficinas ou workshops que acontecem o ano inteiro, lotando as agendas de mestres e capoeiristas. Essa profissionalização iniciou-se a partir da década de 1970, quando os primeiros capoeiristas brasileiros chegaram à Europa.

3.3 MOMENTO ATUAL: CAPOEIRA E O PROFISSIONALISMO

Houve um tempo em que os capoeiristas tinham outras profissões, como estivador, sapateiro, marceneiro, serralheiro, pedreiro, por exemplo, e praticavam a capoeira sem enxergá-la como uma forma de sobrevivência financeira. Era assim, por exemplo, antes e durante os primeiros anos de desenvolvimento da capoeira regional e da capoeira angola, nas décadas de 1930 e 1940. No entanto, até hoje encontramos capoeiristas que vivem de ofícios como aqueles citados acima, não tendo a capoeira como sua única fonte de renda. Na de 1980, momento em que a capoeira regional era muito mais praticada e valorizada no País, alguns mestres e professores de capoeira angola se organizaram enquanto centros de ensino e divulgação de capoeira angola, para poder reconquistar espaço e respeito junto à comunidade capoeirística (REIS, 2000, p 163). Entre esses, destaca-se o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), fundado por mestre Moraes entre o final da década de 1970 e o início de

1980, que foi importantíssimo para organizar e agregar velhos e novos angoleiros, promovendo assim a revitalização da capoeira angola a partir desse período.

Gradativamente, a capoeira angola iria ganhando espaço e reconhecimento e mestres, como mestre Moraes, mestre Jogo de Dentro, mestre Cobrinha Mansa, entre outros, que começaram a se aventurar por terras estrangeiras promovendo oficinas e eventos que serviram para divulgar a capoeira angola e cultura afro-brasileira pelo mundo. Desse modo, abriu-se um intercâmbio que me permitiu a migração de vários capoeiras para a Europa e Estados Unidos, durante as duas últimas décadas do século XX e a primeira década do século XXI. A profissionalização do capoeirista de hoje surge, em grande parte, por essa migração para o exterior, tendo em vista melhores os melhores salários, boas condições de trabalho e o reconhecimento público de sua atividade, o que levou muitos mestres e professores de capoeira a viverem economicamente da capoeira.

Desde a organização e divisão da capoeira em angola e regional, a partir de 1930, houve uma necessária adaptação dos capoeiristas às novas perspectivas que surgiram com a valorização e reconhecimento por parte de intelectuais, da mídia e do poder público. A capoeira passou a ser reconhecida como um produto nacional, mas de origem e criação regional, um “jogo” genuinamente afro-baiano, por possuir origens africanas, mas desenvolvida no Brasil,⁴⁵ mas tendo como lugar de organização e institucionalização a Bahia. Diante dessas novas configurações, a partir da terceira década do século XX, o capoeirista passou a ter uma possibilidade real e concreta de viver financeiramente da capoeira. Entretanto, apesar da valorização e do reconhecimento enquanto atividade tipicamente nacional, a situação social e econômica do capoeirista continuava exigindo que tivesse outras fontes de renda.

O mestre é a referência a ser seguida pelo aluno, pois carrega consigo os fundamentos da capoeira, o conhecimento estratégico do jogo, a agilidade e malícia. Em geral, é o mestre quem transmitirá os elementos da performance, como uma espécie de modelo. Sua forma de cantar, os gestos, a maneira como se veste, seus movimentos corporais no jogo, sua mandinga, serão estudados e até copiados por seus discípulos, dando assim continuidade a própria capoeira. Mas essa transmissão se dá muito mais pela execução e repetição, onde o olhar surge como o sentido mais importante. “A forma de transmissão do

⁴⁵ “Entre as duas primeiras décadas do século XX, intelectuais e a classe média carioca tentaram conceber um projeto parecido na capoeira do Rio de Janeiro. É desse período a idéia de que a capoeira nasceu na Bahia começou a ser divulgada, especialmente por Mestre Bimba e Patinha e por intelectuais e artistas ligados a esses mestres como Jorge Amado, Pierre Vergé, Caribé, entre outros” (REIS, 2000, p. 48).

conhecimento na capoeira é basicamente oral, sendo, portanto, fundamental para os alunos a observação e a experimentação” (REIS, 2000, p. 76).

O mestre não verbaliza, ele mostra, executa, sua própria performance é acontecimento revelador dos caminhos didáticos que o aluno deverá seguir para se tornar um grande capoeirista. Os passos dessa transmissão de conhecimento passam pela observação do aluno à postura do seu professor enquanto canta, ao olhar atento sobre os gestos e mímicas que, por ventura, o mestre venha a fazer, ou ainda, o modo como toca o berimbau, suas técnicas de jogo e combate. A própria ação do mestre e do professor na roda, já é uma aula para o capoeira iniciante. Muniz Sodré analisa que o mestre não conceitua aquilo que ensina, ele mostra, executa. Seu corpo é, ao mesmo tempo, matéria de aprendizado e de ensinamento (1983, p. 211):

O mestre capoeirista negro não ensina a seu discípulo – pelo menos de maneira como a pedagogia ocidental entende o verbo ensinar, ou seja, o mestre não verbaliza nem conceitua o seu saber para doá-lo metodicamente ao aluno. Também não interroga, nem decifra. Ele inicia: cria condições de aprendizagem, (formando a roda de capoeira) e assiste a elas. É um processo sem qualquer intelectualizarão, em que se busca um reflexo corporal comandado, não pelo cérebro, mas por algo indeterminado resultante dessa iniciação do corpo.

Sobre a importância e performance do mestre, nos dedicaremos mais minuciosamente no capítulo seguinte. Por enquanto, nos resta compreender o mestre como aquele que teria a performance ideal na capoeira, isto é, como modelo, em todos os aspectos do jogo: mandinga, interpretação, fundamento, agilidade, toque do berimbau, didática, a ser seguido por seus alunos e mesmo por capoeiristas de outros grupos. Evidente que há mestres que se destacam mais que outros, em um ou mais aspectos, mas sua interpretação, seu conhecimento sobre os fundamentos da capoeira e sua agilidade e experiência durante o jogo, sua malícia e criatividade são alguns dos elementos que levam ao reconhecimento público de sua maestria. E todo esse processo se dará de modo visual e oral, embora cada vez mais, se percebe a presença da linguagem escrita no universo da capoeira, seja por meio de publicações elaboradas por mestres e pesquisadores, ou por autobiografias ou até por avaliações escritas (algo bem recente), aplicadas em alguns grupos de capoeira angola.

É evidente que a formação de um capoeirista, e principalmente dos mais velhos, passa pelas vivências e saberes acumulados e extraídos das experiências cotidianas e por meio dos ensinamentos e da palavra de seu mestre. Seu corpo se nutre das sensações, das experiências e observações cotidianas, que variam das mais simples as mais complexas,

recolhidas ao longo de sua história individual e coletiva, seja por meio do que ele vê ou escuta, ou por meio de algo que ele próprio vivenciou. Embora, atualmente, os capoeiristas das novas gerações procurem a leitura, a internet e conhecimento acadêmico como forma de aprendizado, ainda assim, a capoeira se alimenta dos saberes transmitidos pela voz e pela prática e execução exaustiva de movimentos, cantigas e instrumentos. Olhar, escutar, falar e cantar são indispensáveis para a constituição da identidade do capoeirista enquanto tal.

3.4 DA FUNCIONALIDADE DA PERFORMANCE POÉTICA

O jogo possui um dinamismo e diversidade que refletem o próprio sentido de estratégia, onde há muitas variantes e possibilidades de ataque e defesa, embora haja uma repetição de golpes e do ritmo musical durante a roda. Contudo, cada jogo é diferente do outro, exigindo do capoeirista uma variedade de defesas, movimentos, golpes e fintas. Os golpes e contragolpes nascem da relação de oposição entre eles, um jogo de perguntas e respostas. Quando eu ataco, o outro defende, mas este pode me contra-atacar, tentando e surpreender e o mesmo pode ser feito por mim. Isso fere um sistema onde os golpes se interpelam e transformam-se mutuamente, estabelecendo relações uns com os outros. A capoeira constitui-se, dessa forma, como uma prática cultural e lúdica que se organiza sistematicamente, cuja articulação interna é integrada ocorre necessariamente em função roda, marcada pelos toques do berimbau e dos outros instrumentos, pelas cantigas e interpretação dos principais intérpretes, pela ginga e movimentos corporais.

Nesse contexto da roda, o cantador visa uma performance que estimule e valorize os praticantes e o público. Este fator de ação/recepção da interpretação é o motor que permite maior criação corporal e física por parte dos jogadores. Tal circunstância é a própria condição natural de desenvolvimento da performance poética na medida em que não é imóvel, mas nômade, isto é, sua natureza é mutável. Logo, podemos considerar que o capoeirista passa por uma mutação constante durante as rodas, quando diante do espetáculo ele assume vários tipos; artista, lutador, cantor, músico, compositor. O grande intérprete reúne todos esses elementos, e o mestre, teoricamente, é o capoeirista que reúne todos esses tipos em si. O intérprete precisa estar acompanhando atentamente o desenvolvimento do jogo e estar a olhar toda a estrutura da roda, cabendo a ele a importante função de se comunicar com os capoeiristas, lançar as cantigas de acordo com as situações vivenciadas no jogo, acompanhar as ações dos dois capoeiristas.

Da sua parte, o capoeirista que joga deve atentar-se ao que está sendo cantado, escutar e interpretar as mensagens transmitidas no canto de acordo com o tipo de jogo proposto pelo outro capoeira. O jogo não transcorre independente da música e do canto, pelo contrário, ele se sustenta nesse inter-relacionamento entre performance musical e performance física (desempenho). O tipo de jogo praticado e o tipo de toque executado no berimbau são inseparáveis, visto que o último determina o estilo que é praticado, se regional ou angola e também as suas variações internas, como nos sugere Leticia Reis (2000, p. 168):

As variações no interior do mesmo, além de impor também o andamento ao jogo (se “amarrado” ou “solto”, isto é, se lento ou rápido). Assim, os jogos de capoeira e os toques de berimbau são elementos constitutivos de um mesmo sistema, guardando estreita relação entre si [...]. Além de ser responsável pelo estilo e tipo de jogo que se realiza, o berimbau determina também o ritmo das músicas de capoeira que compreendem as ladainhas, as quadras e os cantos corridos. “As cantigas de capoeira estão intimamente relacionadas aos toques de berimbau e também aos jogos.

A performance poética da capoeira surge na relação entre o canto e o movimento corporal do jogador, na articulação da voz do intérprete com o ritmo imposto pela bateria musical, na diversidade de gestos e expressões faciais que compõem um arsenal de interpretações e comportamentos oriundos dos variados contextos que um jogo e a roda podem apresentar: a luta, o *ludens*, a guerra, o palco, o esporte. Tais contextos garantem a diversidade e a dinâmica da roda, pois cada jogo traz uma situação diferente, exige novos caracteres, pois o próximo jogo nunca será semelhante ao anterior. É no jogo que a poética da capoeira se realiza, mesmo diante dos seus diferentes aspectos, pois, originalmente, a poesia surge durante o jogo e como jogo. A capoeira seria, portanto, o jogo de rimas e ritmo, o jogo de palavras e interpretações, o jogo de movimentos corporais perante o outro, o jogo de ações e comportamentos, o jogo de idéias.

A academia de capoeira é o espaço onde o capoeirista estuda, treina, confecciona instrumentos e, em alguns casos, até mora. Ela é a universidade do capoeirista, onde ele terá contato com mestres mais velhos, aprenderá a tocar instrumentos, conhecerá outros ritmos musicais e outras manifestações da cultura popular brasileira, aprenderá sobre a história e o fundamento da capoeira se formará como capoeirista e professor. Enquanto sede do grupo, ela sintetiza todo um projeto de formação, preservação e continuidade da capoeira. A roda seria exatamente o momento mais esperado dentre todas as atividades desenvolvidas numa escola ou academia de capoeira, por isso há toda uma preparação do lugar, o que inclui

sua limpeza, montagem e afinação dos instrumentos, e até mesmo certos ritos de proteção e limpeza espiritual da escola.

Em algumas academias de capoeira angola existem altares que homenageiam o orixá do mestre ou professor, com imagens, velas, oferendas, incenso, e que protegem a casa contra aquilo que vem da rua. Há também, em algumas academias, a presença de um *mariô*, espécie de decoração feita de palha de coqueiro, que é posta no alto da porta de entrada da academia a fim de proteger a casa dos maus espíritos, das coisas ruins do dia-a-dia que vem da rua, limpando as pessoas que por ali passam. Prática essa presente em terreiros de candomblé ou umbanda. Além do valor espiritual e mítico que possuem, tais adereços compõem a decoração do lugar, do palco da performance. Portanto, uma performance está sempre atrelada ao espaço, ao ambiente onde o evento é realizado. Por isso, o espaço onde se realiza a roda e os treinos de capoeira é sempre ornamentado com símbolos, imagens, murais de fotos relativos ao grupo e a personagens da história da capoeira, instrumentos como berimbaus e outros artefatos ligados a capoeira e a cultura negra e local. A seguinte fotografia de um salão da escola da capoeira angola Matroá no Maranhão nos mostra parcialmente cabaças expostas na parede, duas faces de negros esculpidas em madeira presas a parede e um banner com a simbologia do grupo, além dos bancos colocados nas laterais para servirem de assentos para os capoeiras durante a roda:

Figura 6 - Salão de roda da Escola de Capoeira angola Matroá – São Luís, Maranhão



Foto: Nelsinho Brito

Entretanto, há de se ressaltar que a capoeira também é realizada em ambientes externos, em ruas ou praças, por exemplo, denominadas, atualmente, como rodas de rua. A prática da capoeira se iniciou exatamente na rua, nos largos, nas praças dos centros urbanos com os negros escravos e somente após o surgimento da capoeira angola e da capoeira regional no início do século XX, ela passou a ser realizada e ensinada num ambiente fechado e particular, surgindo assim as escolas ou academias de capoeira. Contudo, não podemos esquecer que algumas academias de capoeira esportiva, voltadas para o ensino do desporto e do combate, foram criadas no rio de Janeiro, entre a primeira e segunda décadas do século XX. As apresentações de rua ainda fazem parte capoeira, mas nem todos os grupos a realizam com frequência. É mais comum os grupos realizarem rodas em datas comemorativas ligadas a própria capoeira e história do negro como, por exemplo, o dia da Consciência Negra, 20 de novembro; a data de aniversário de mestre Pastinha, 05 de abril, o dia 13 de maio, Abolição da Escravidão,⁴⁶ o dia da Independência do Brasil, 07 de setembro, entre outras datas.

3.5 JOGO E POESIA: UMA RELAÇÃO ORIGINAL

A relação poesia e jogo é uma relação original. Desde as culturas mais antigas, a poesia nasceu durante o jogo e na forma de jogo,⁴⁷ um jogo sagrado que, mesmo tendo um caráter sacro, jamais deixou de ir ao limite do divertimento, da alegria e da extravagância (HUIZINGA, 2007, p. 36). Mas de que modo esta relação se realiza na capoeira? Como um jogo sério ou como uma brincadeira? Uma vez definido isso, como a poesia aparece durante o jogo? Sabemos que em algumas línguas, a palavra jogo quer dizer ao mesmo tempo *jogar e brincar*, como no francês - *jouer*, no inglês - *to player*, no alemão - *spielen* e no espanhol - *jugar* (HUIZINGA, 2000, p.07), contudo, em português, essa palavra não incorpora os dois significados simultaneamente.

⁴⁶ Vários são os capoeiras que renegam essa data por considerarem que a verdadeira luta pela liberdade dos escravos se deu através de Zumbi, no Quilombo de Palmares. Zumbi seria o verdadeiro libertador dos escravos, logo, para muitos grupos de capoeira angola, a verdadeira data que deve ser celebrada é o dia da Consciência Negra, quando se comemora também a data de morte de Zumbi. Quando realizam rodas de apresentação no dia 13 de maio, seria mais uma forma de protesto contra essa suposta “abolição da escravatura”. Mestre Moraes compôs uma cantiga que narra exatamente a insatisfação e crítica do negro capoeira ao dia 13 de maio e a Princesa Isabel: Iêêêê... /Dia 13 de maio, nada pra comemorar / a prova dessa mentira /é que da miséria eu não saio.

⁴⁷ “Em sua função original de fator das culturas primitivas, a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento. Até aqui não se trata de satisfação de qualquer espécie de impulso estético. Este se encontra ainda adormecido na experiência do ato ritual enquanto tal, do qual a poesia surgiu sob a forma de hinos e odes criados num frenesi de êxtase ritualístico [...]” (HUIZINGA, 2007, p.136).

Na capoeira angola, a idéia de jogo está profundamente relacionada à idéia de brincadeira ou vadiação, expressão muito usada pelo capoeirista em rodas e treinamentos para representar a lúdico, a picardia que devem existir durante o jogo. A roda seria uma realização séria e festiva ao mesmo tempo e, por isso, é possível pensarmos na capoeira como sendo o jogo da vadiação.⁴⁸ Partindo dessa idéia, é possível estabelecer um encontro entre o jogo e a poesia a partir do lúdico, da picardia, da festa. No jogo, o capoeirista é sério e cômico, é cauteloso e expansivo e em vários momentos, ele entra naquele estágio original e primitivo, em que se reaproxima da infância, quando era apenas agir e sentir. John Huizinga nos oferece importante contribuição a esse respeito com a seguinte análise (2008, p.88):

Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.

As relações entre poesia e jogo atravessam os séculos de história e desenvolvimento das sociedades. Uma está ligada a outra da mesma forma que oxigênio é fundamental para nos mantermos vivos. A poesia nasceu de nasceu numa ação lúdica, ligada a festa e ao riso. Disse John Huizinga no seu *Homo ludens* (2008): “a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito [...]” (2008, p.89). Nas civilizações mais antigas a poesia estava diretamente ligada a rituais e estes por sua vez, sempre estavam ligados a jogos, a brincadeiras, que revelam, em sim, a poesia ali produzida e transmitida. Em qualquer civilização, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital, simultaneamente litúrgica e social, ultrapassando assim, sua função estética. “Toda a poesia da antigüidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição” (HUIZINGA, 2008, p. 88).

Exemplos dessa estrutura podem ser encontrados na antiga poesia finlandesa, através da poesia épica popular, *Kalevala*, que reúne elementos míticos,

⁴⁸ De acordo com Edson Carneiro, “dá-se o nome de capoeira a um jogo de destreza que tem suas origens em Angola. Era antes uma forma de luta, muito valiosa na defesa da liberdade de fato ou de direito do negro liberto, mas tanto a repressão policial quanto as novas condições sociais fizeram com que há cerca de cinquenta anos, se tornasse finalmente um jogo, uma vadiação (os grifos são meus) entre amigos [...]” (CARNEIRO, Edson. *Capoeira*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, 1975).

exotéricos, enigmas e a competição entre o que narra e aquele que ouve. Outro exemplo histórico da relação poesia e jogo nas civilizações mais antigas é o *hai-kai* japonês, que “foi certamente, em sua origem, um jogo de rimas em cadeia, iniciado por um jogador e continuado pelo seguinte” (HUIZINGA, p. 91). No Brasil, encontramos no Repente, na Embolada e no Cordel, formas de poesia que se caracterizam pelo desafio, pela disputa entre dois ou mais intérpretes, pelo jogo, e que surgem da articulação da voz com o corpo, do ritmo dado a cada verso com o ritmo musical imposto por uma viola, da melodia com a disposição silábica dos versos, sem deixar de transmitir as impressões dos poetas sobre sua sociedade, cultura e história.

A capoeira se apresenta como uma manifestação social e artística que envolve luta, jogo, música, ritual e poesia em perfeito estado harmônico, encontrando na voz e no corpo do capoeira o modo de sua transmissão e divulgação. Desde a formação da roda, o caráter de jogo fica evidente, pois se faz necessária a criação de um espaço, de um ambiente, organizado por regras e fundamentos transmitidos de mestre para discípulos ao longo de décadas. Embora seja possível visualizar e perceber o canto e a recitação na capoeira como uma forma de desafio, na medida em que aquilo que está sendo cantado pelo intérprete é diretamente transmitido como uma mensagem recheada de significados para os jogadores, podendo haver ou não a participação de outro intérprete, improvisando e construindo rimas que provocam, ou mesmo, que auxiliam na produção dessa mensagem que chegará aos ouvidos, obrigatoriamente atentos, dos dois jogadores que duelam durante a roda, é preciso notar também que toda a natureza da roda está alicerçada no jogo, na combinação de elementos antagônicos, mas que ao mesmo tempo se completam, gerando assim um ambiente propício para a poesia oral, sobretudo.

A capoeira exige o jogo dos corpos, o jogo das vozes, o jogo das rimas, o jogo entre os instrumentos, que precisam entrar em sintonia com o berimbau. Mas tais jogos surgem em prol de um propósito bem específico, isto é, a produção de um *axé* na roda, isto é, de uma energia poética que estimule e guie os dois jogadores durante a roda. Tudo está direcionado para esse momento. A música nutre o contexto do jogo e determina o ritmo e a intensidade de cada performance física. A poesia oral na capoeira nasce, portanto, no acontecer de cada jogo, na sintetize combinatória entre verso, música, interpretação e recepção do que é cantado, gesticulado e projetado com imagem durante a roda de capoeira. A poesia oral é mais lúdica que estética, disse certa vez Pau Zumthor (2010. p. 300), criando as condições para o divertimento, o ensinamento, a luta. A capoeira reúne na roda todos esses elementos, pois todo jogo é está umbilicalmente ligado ao rito e a poesia. A palavra cantada

na capoeira é uma celebração e seria bastante estranho encontrar algum espectador entediado ao invés de comovido e com o riso no rosto. A celebração da roda de capoeira é pura alegria em movimento, produzido pelo jogo físico e pelo jogo poético das diferentes performances. Performance nada mais é do que uma grande festa. (ZUMTHOR, 2010).

4 DO MARANHÃO A PARIS: AS PERFORMANCE DE MESTRE PATINHO E PROF. FUBUIA

Na poesia se aninha a esperança de que um dia uma palavra dirá tudo. O canto exalta a esperança, e, emblematicamente, a realiza. Isto porque a poesia oral dá à voz sua dimensão absoluta; à linguagem humana, sua medida máxima. Daí as duas funções que, simultaneamente ou alternativamente, ela cumpre para nós: uma de divertimento, que suscita o saber ou provoca o riso: a outra, ativa, sacraliza, especifica ou detona à ação.

Paul Zumthor⁴⁹

Esta pesquisa busca analisar e descrever os processos de transmissão e recepção da poesia oral existente na capoeira angola. Para tanto, seguindo a orientação teórica de Paul Zumthor, a qual propõe que o modo de transmitir a poesia oral se dá pela performance de um ou mais intérpretes, analisaremos algumas performances de capoeiristas. A performance não exige apenas a presença da voz, mas também o trabalho do corpo, que participa voluntaria ou involuntariamente por meio de expressões faciais, gestos, movimentos corporais, risos, choros, respiração. Vimos, ao longo dessa pesquisa, que a roda de capoeira angola é um lugar propício para a execução de uma performance poética. O cantador-intérprete ou performer está constantemente em ação, produzindo, regendo, cantando, jogando, lutando, sempre interessado na qualidade do espetáculo, por assim dizer, o que inclui a busca pela riqueza estética verbal, sonora e visual, e também à dedicação e animação dos jogadores e espectador.

A roda de capoeira é um lugar de produção da poesia oral, onde o mestre ou professor, ou qualquer capoeira, é potencialmente um performer e, conseqüentemente, um poeta, visto que a sua interpretação está na origem do poema oral (ZUMTHOR, 2010, p. 232). Porém, poeta significa aqui assumir vários papéis: “compor o texto ou dizê-lo; e, nos casos mais complexos (e mais numerosos), de compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo instrumentalmente” (ZUMTHOR, 2010, p. 232). Logo, seguindo tal idéia, compreende-se que o capoeirista é um poeta que canta, toca instrumentos, compõe sua cantiga, rege a roda e sua orquestra (a bateria de instrumentos), além de jogar, lutar e dançar.

⁴⁹ ZUMTHOR, Paul. 2010, p.15

Os vários papéis do capoeirista numa roda exige uma complexa rede de técnicas e recursos que irão compor sua performance poética (diferente de sua performance física), sendo que cada capoeirista pode assumir esses papéis, e possui sua própria performance. Esta última nunca se repete e é isso que garante a variedade e complexidade do poema oral. Na capoeira, encontramos uma diversidade de performances na medida em que cada capoeirista cria diferentes combinações e técnicas de interpretação do poema. Alguns gesticulam mais que outros, há aqueles que são mais trágicos em seu canto e expressões, mas há também os mais desinibidos, mais cômicos e irreverentes. Há outros que buscam um tom de voz mais alto, enquanto outros priorizam um tom mais baixo. Enfim, as particularidades de cada intérprete durante a execução de sua performance, gera uma multiplicidade quanto à produção e transmissão do poema oral. A performance poética é móvel, particular, espontânea. Ela se realiza no aqui e agora, na apropriação do espaço e do tempo, na presença do espectador ou do ouvinte, na aplicação do corpo e voz do intérprete.

Diante de tais pressupostos, a performance poética do capoeirista constitui uma das essências dessa arte-luta-jogo. Sem a interpretação das cantigas ou mesmo sem a regência correta do berimbau gunga e da bateria de instrumentos a roda não aconteceria. A interpretação leva à teatralização, à dramatização ou à comicidade, sendo que ambos podem perfeitamente existirem simultaneamente na interpretação de um mesmo capoeirista. Podemos ainda verificar que tal interpretação é na verdade uma atuação, sobretudo quando assistimos uma roda de capoeira angola. O angoleiro é em vários momentos um ator, seja quando interpreta uma cantiga ou quando joga na roda. Ela é ator quando interpreta uma cantiga, levando aos demais capoeiristas e o público a sensações e ações variadas; alegria, surpresa, preocupação, medo ou ainda puro desejo de mover o corpo, de canta, de dançar (ver vídeo 03 no DVD Anexo, performance de mestre Assuero). E durante o jogo, o capoeira precisa incorporar a sua performance física um série de truques em vários momentos: precisa disfarçar, fingir, fazer expressões de dor ou de alegria que possam confundir seu oponente. Ele atua, encena, se utiliza de uma teatralidade com a finalidade de confundir, de ludibriar o outro jogador.

Tal aspecto permite que o espectador participe da performance, de fato a produzir sua própria performance. Quanto ao jogo, durante o duelo, o angoleiro atua visando o disfarce, visando enganar outro a ponto de esconder sua real intenção e seu golpe final. Ele se transforma no ator, pois toma consciência da presença do espectador, quando realiza sua movimentação e performance poética pensando em satisfazer os interesses de todos que compõem a roda: o interesse do jogador em ser motivado e guiado pelo canto, pelo ritmo; o

interesse do público em sentir prazer, em participar da roda, seja cantando, batendo palmas, dançando, ou ainda pelo puro prazer de cantar, tocar e jogar a capoeira.

Jogar da capoeira angola exige uma teatralização, uma performance que vai além do desempenho físico, pois trata-se de uma simulação de golpes e movimentos, isto é, atacar sem precisar, necessariamente, tocar ou machucar o oponente. O aspecto cênico surge na medida em que o capoeira procura disfarçar suas intenções dentro do jogo, promovendo um tipo de jogo menos objetivo, menos direto, mais lúdico e malicioso, ao mesmo tempo. Encenando, ele pode ludibriar o outro, modificar sua estratégia de jogo, descansar e recuperar o fôlego, bem como tornar o jogo menos marcial, mas mais artístico. Na capoeira angola, prioriza-se um jogo em que a estratégia seja estruturada numa preparação constante do movimento, onde não se define no primeiro movimento, mas sim num terceiro ou quarto movimento, partindo sempre da hipótese que meu parceiro de jogo está preparado para cada golpe dado, para cada ataque e defesa, então, é preciso surpreendê-lo, armar uma armadilha com movimentos e gestos aparentemente desprezíveis. A encenação é o elo a brincadeira e a luta, entre o lúdico e o combativo, contribuindo assim para criar o disfarce, para deixar o jogo menos objetivo e mais “mandingado”. Segundo José Luiz. C. Falcão em *O jogo da capoeira em jogo e a construção da prática capoeirana* (1998, p. 26):

O jogo da capoeira é uma espécie de negociação aparente em que cada capoeirista procura ampliar cada vez mais o seu repertório, a partir de improvisações, teatralizações e ritualizações. Não se trata, pois de um confronto direto, mas de uma constante simulação de ataques e defesas, mediada pela ginga numa ambigüidade, na qual o lúdico e o combativo se interpenetram.

Na roda de capoeira angola, todos que participam executam ações com a intenção de provocar efeitos nos outros. Dentro do cotidiano de uma academia de capoeira angola há uma definição do jogo bastante simples e didática que é sempre transmitida para cada capoeira iniciante: Jogar capoeira é basicamente um jogo de perguntas e respostas, ou seja, quando um jogador faz um movimento, ele está perguntando, enquanto que o outro, ao realizar seu movimento, responde a pergunta que lhe foi feita. “Cada um dos jogadores influencia diretamente e a forma que o outro jogador se movimenta. Essas influências, por sua característica de perguntas e respostas contínuas, criam uma dinâmica” (PELED, 2009, p.03) complexa e múltipla, que se caracteriza por uma movimentação circular constante dentro da roda. Logo, podemos afirmar que o jogo da capoeira angola exige uma performance física,

visto que corpo precisa está preparado, treinado, mas também exige uma performance artística, cênica na medida em que visa-se a simulação, o disfarce.

Porém, o jogo de perguntas e resposta também provoca efeitos e reações no espectador, pois a performance teatral e lúdica dos dois jogadores clama pelo olhar, pela atenção, pelo envolvimento. De fato, a performance cênica, musical e lúdica gera uma performance exterior, isto é, a performance do próprio público. Cada ação realizada dentro da roda é intencionalmente uma tentativa de desenvolver o jogo, de criar as condições para estabelecer uma constante comunicação e interação entre o par que duela e o público que assiste. Contudo, nem toda roda apresenta um público, mas é importante considerar sempre a presença dos outros capoeiristas que esperam para jogar e que estão a cantar, a tocar, a observar, como espectadores privilegiados. De toda forma, a roda de capoeira é um espaço em que todos participam e contribuem para a sua execução, seja como capoeirista, como espectador.

Neste capítulo, analisa-se a performance poética do capoeirista na roda de capoeira angola, quando ele se propõe a produzir e transmitir o poema oral. Nesse caso, entendemos o poema oral como uma obra que reúne uma série de aspectos estruturantes e que é composto por diferentes meios técnicos (repetições, ecos, mímicas, expressões faciais, onomatopéias) e diferentes formas de linguagem. Assim, a performance poética na capoeira agrupa uma variedade de aspectos e possibilidades: se alimenta tanto da linguagem verbal, quanto da linguagem não verbal, é visual e auditava simultaneamente, reúne elementos da dança, do teatro, da luta e do esporte, é lúdica e combativa.

Logo, pensar e analisar a performance poética de um capoeira significa compreender a presença de outras performances: a teatral, a instrumental e rítmica, a performance do público, a regência ou direção da roda. A capoeira é, então, uma expressão da cultura brasileira que reúne na sua estrutura macro o jogo, a luta, a dança, a brincadeira e a seriedade, o improviso e o ensaio árduo (treinamento, repetição). Portanto, a capoeira pode ser entendida como um forma de arte bastante ampla e plural que se realiza na performance, num estado de agir estético e técnico que gera saberes e produz uma poética plural composta por diferentes linguagens artísticas. Para Flávio Soares Alves (2003, p. 01):

A capoeira, numa perspectiva artística, nos remete a um campo de saberes ligados à sensibilidade. Assim, mais do que perceber o corpo como um agente habilidoso – que detém conhecimento e poder – o capoeira se abre para a percepção das sensações, advindas das experimentações do corpo com a arte. Desta maneira, os corpos na capoeira entram num limiar de arte que revela redes de sentido desta manifestação.

A performance poética da cada capoeira é particular e está ligada aos seus valores, ideologias, interesses e história de vida, mas também passa pela relação com a sociedade, com sua presença viva e participativa na vida cultural coletiva. Isto permite que uma pluralidade de linguagens e ações sejam possíveis de contribuir para a execução de uma performance. Com efeito, o capoeira-intérprete em sua apresentação se utiliza de aspectos da dança, do teatro, da música, da mímica, mas sem se identificar com nenhum deles. “Ao contrário, pode usufruí-los a partir de uma relação de força conferida pelo uso da voz, que é sua característica predominante” (MINARELLI, 2010, p. 46), no momento da interpretação de uma cantiga.

Se a voz do intérprete ganha papel essencial durante o canto, não apenas por conta de sua melodia ou timbre, mas, sobretudo, pelo poder de comunicação que ela exerce, tendo o acompanhamento do corpo através de gestos, movimentos de cabeça, expressões faciais, movimentos dos membros superiores. Um dos fundamentos a serem respeitados na roda capoeira angola é que o corpo deve falar pelo capoeirista, não sua voz. Então, tudo deve ser perguntado, respondido, e sinalizado através do corpo, seja pelos movimentos ou golpes, seja mímicas e gestos. Os dois capoeiras que duelam devem evitar se falarem durante o seu jogo, o que não os impede de fazê-lo quando for extremamente necessário. É a partir do corpo que irá se comunicar com seu par enquanto estiverem “vadiando”.

O poema oral na capoeira é executado em tempo real e este é o único momento possível para o público apreendê-lo. Trata-se de um evento especial porque acontece ao vivo e, mesmo que o poema oral (cantigas) seja sempre o mesmo, pois as mesmas cantigas são cantadas em cada roda, as suas condições de interpretação: aspectos locais, gestos, expressões e movimentos, nunca se repetem. Com efeito, o próprio jogo nunca se repete. É possível que um capoeirista faça vários jogos na mesma roda, jogue com cinco, oito, dez capoeiristas, mas cada um será diferente do outro e cada sequência de movimento será aplicada de acordo com as circunstâncias surgidas no exato momento em que o jogo se realiza.

Cada jogo é diferente do outro e exige um arsenal de movimentos, golpes e estratégias que poderão ser usadas de forma súbita, instantânea, daí a idéia que o jogo da capoeira exige o improviso. Para muitos capoeiristas não é possível prevermos o que o outro fará antes do jogo acontecer. Portanto, a capoeira é uma arte-luta-jogo que se caracteriza pela diversidade das performances, seja física ou artística. A diversidade das performances, a capacidade de improvisar, de recriar e a ausência de condições repetitivas a cada jogo e a cada roda sustentam um inter-relacionamento proximal entre o capoeirista e o espectador. De

acordo com Enzo Minarelli, toda boa performance resulta de um equilíbrio simbiótico entre intérprete (performer) e o público. Para o poeta e crítico italiano (2010, p. 15):

Uma boa performance é fruto de um equilíbrio simbiótico entre o público e o performer, é uma resposta a um diálogo consentido, uma inter-relação dialogada. Lá onde a voz do poeta escorre sem percalços como um fluxo de ar sobre a face do espectador, o corpo do performer e do público entram em hiperatividade, de modo a alcançarem de comum acordo o clímax de uma recíproca percepção acústica e visual.

O clímax da roda ocorre quando capoeiristas e expectadores se encontram estimulados por uma energia rítmica promovida pelo trabalho da bateria de instrumentos e pela performance (interpretação) do cantador, que pode ser o mestre do grupo, um professor ou ainda por qualquer capoeirista. Muito mais do que os possíveis significados existentes numa cantiga, é a performance poética daquele que canta e conduz a roda o elemento essencial para se construir uma relação harmônica entre aqueles compõem a roda e o público (ver vídeo 03). O capoeira que comanda o berimbau gunga é, nesse momento o mestre da roda, ou seja, é dele a responsabilidade de conduzir a roda, de estimular jogadores e público, de manter o ritmo e a cadência da bateria. Será o cantador-intérprete aquele que, através da cantiga, guiará os jogadores que duelam, pois ele canta de acordo com as circunstâncias apresentadas em cada jogo. O capoeirista que canta se torna o regente da roda até o momento de passar o canto e à condução da roda para outro capoeirista. Mas é a sua performance poética, sua condução da roda e seu desempenho durante o jogo que lhe dão o reconhecimento e o respeito por parte dos demais capoeiristas, do público que acompanha as rodas e de toda comunidade.

A intenção neste capítulo é analisar e descrever as performances poéticas de mestres e professores de capoeira angola. O papel do mestre ou de um capoeira com um titulação menor, mas capaz de conduzir “levantar” uma roda está diretamente relacionado a outros papéis: o intérprete (performer), o músico, o maestro ou regente, o diretor. São muitas as responsabilidades do mestre, ou de quem coordena a roda, pois não basta apenas jogar e lutar com vigor e força demasiada. Para ser reconhecido como mestre ou como grande angoleiro, em geral, ele precisa dominar diversos fundamentos da roda, entre eles, o canto, os toques de berimbau, a afinação dos instrumentos, zelar pela manutenção do espaço da roda, pela animação e envolvimento dos demais capoeiras e do público. Dessa forma, nos concentramos, num primeiro momento deste capítulo, em definir e descrever dois desses papéis assimilado por um mestre ou por um professor, durante a roda: o performer ou

intérprete e o regente (maestro). Portanto, analisamos a performance poética do mestre na sua relação com a responsabilidade de dirigir a roda, de regê-la como se faz num espetáculo teatral ou musical. A partir de uma leitura sobre a relação interpretação/regência, chegaremos aos estudos de caso realizados durante o decorrer dessa pesquisa.

Num segundo momento, procuramos descrever as técnicas de interpretação e as linguagens utilizadas pelo intérprete durante o sua performance poética. Para tanto, analisaremos a performance de dois capoeiristas (angoleiros) de gerações diferentes. O primeiro, Mestre Patinho (Antonio José da Conceição Ramos - 1952) nasceu e vive até hoje em São Luís do Maranhão. O segundo, professor Fubuia (Sergio de Moraes - 1978), nascido na ilha de Itaparica, na Bahia, mas vivendo a 10 anos em Paris. Pretende-se descrever a montagem e execução de suas performances poéticas, assim como, a descrição dos recursos mais usados na transmissão do poema oral, tais como repetições, pausas, gestos e expressões, também serão analisados e descritos.

A escolha desses dois capoeiras se deve, primeiramente, aos tipos de performances poéticas executadas por ambos e a relação desta com o ritual da roda e, segundo lugar, pela oportunidade de termos vivido nas cidades em que vivem os dois capoeiras analisados, respectivamente, São Luís e Paris. Suas interpretações estão extremamente ligadas ao processo de regência ou direção da roda. Eles coordenam e dirigem a roda como um na medida em que vão executando suas interpretações. No caso de Mestre Pato, ele seria uma espécie de poeta que se realiza enquanto tal, através do exercício da regência. Sua obra está na preocupação e atenção que dedica aos fundamentos e à qualidade da roda na sua totalidade. Na sua performance poética há um comprometimento com a regência e com a direção da roda, ou seja, o papel de mestre se integra ao papel de diretor e de maestro. Sua performance se direciona à produção, organização e manutenção da roda. Compreendendo a roda como um espetáculo que envolve luta, música, poesia, teatro, ritual e religiosidade, mestre Patinho se faz presente na capoeira maranhense atual como um dos seus principais formadores e divulgadores.

Fundador de duas escolas de capoeira angola na cidade, Laborarte e Centro cultural mestre Patinho, vários foram os mestres e capoeiras formados (graduados) por ele nos últimos vinte anos, entre eles, Mestre Fred, Mestre Marinheiro, mestre Assuero, mestre Marco Aurélio, mestra Elma, mestra Samy, mestre Serginho, mestre Bamba, contra-mestre Telmo, contra-mestre Junho Aziz, contra-mestra Isabel, professora Márcia e mestre Domingos de Deus (já falecido), entre outros. Há também aqueles capoeiras do maranhão que conviveram ou que trabalham com ele até hoje, sendo influenciados por suas idéias e atitudes

como mestre Eusamor, mestre Índio, mestre Didi, mestre Diniz mestre Gavião, mestre Senzala, professor Cabeludo, entre outros. Abaixo, uma foto de mestre Patinho em roda no Centro cultural mestre Patinho em 2008:

Figura 7 - Mestre Patinho – Roda no Centro Cultural Mestre Patinho em 2008



Foto: Nelsinho Brito

Capoeirista desde nove anos de idade e profundo conhecedor das manifestações populares e religiosas do Maranhão, ele se tornou uma importante referência para a cultura popular maranhense. Durante sua carreira, deu cursos de capoeira para diversos segmentos da sociedade maranhense, com aulas planejadas especificamente para a função desempenhada pelo aluno. Assim foi instrutor das polícias civil e militar do Estado, assim como já trabalhou com atores de teatro e cinema, contribuindo em vários momentos para com coreografias de espetáculos que apresentaram movimentos de capoeira. Já atuou como ator e músico em alguns espetáculos teatrais e musicais. Atualmente, além das aulas e oficinas, trabalha no projeto Mais Educação do Governo Federal, desenvolvido na cidade de São Luís pela Secretaria Municipal de Educação. Logo, caberá nesse capítulo um tópico que apresente uma contextualização entre o trabalho de mestre Patinho e a formação da capoeiragem maranhense atual.

Para finalizar o capítulo, continuaremos analisar as performances poéticas de capoeiristas através de estudo de caso realizado sobre o trabalho do professor Fubua à frente do grupo de capoeira angola Angoleiros do Mar em Paris. Tal escolha ocorreu de forma natural, a partir das primeiras visitas as rodas, quando notamos a facilidade de Fubua para canta e atrair atenção do público. Seu canto, sua performance poética surpreende pela

improvisação e intensidade nas suas expressões e movimentos corporais. Sua performance poética reflete sua espontaneidade e desinibição, o que lhe torna mais sujeito aos improvisos e brincadeiras durante o ritual da roda.

Figura 8 - Professor Fubuia – Sede da escola Angoleiros do Mar, Ménilmontant, Paris, 2010



Foto: Mari Selva (www.facebook.com/sergio.demoraes?sk=photos)

Optamos por realizar um estudo *in loco* da performance poética de algum capoeira que já desenvolvia um trabalho com reconhecimento em Paris, mas que também fosse membro de um algum grupo de capoeira angola que tivesse um trabalho consolidado tanto no Brasil, quanto na Europa. Assim, ao tomarmos contato com as rodas do grupo Angoleiros do mar e conhecer o trabalho de Fubuia, vimos que poderíamos desenvolver uma pesquisa participante sobre a performance desse capoeira. Com o passar do tempo, percebemos que poderíamos também desenvolver um estudo comparativo em torno das performances poéticas de um capoeirista que vive e trabalha no Brasil, com quem vive e trabalha em algum País no exterior, nesse caso, na França. A presente pesquisa foi realizada entre fevereiro de 2009 e fevereiro de 2010, período esse que vivemos naquela cidade, o que permitiu a

realização de observações participantes e de convivência quase que diária nos treinos, eventos e rodas realizadas pelo grupo Angoleiros do mar.

Procuramos, neste estudo de caso, analisar a performance poética do professor Fubua durante o transcorrer da roda de capoeira angola: os improvisos e seu trabalho corporal, sua gestualidade e irreverência, sua performance instrumental. Também acompanhamos seu processo de ensino-aprendizagem dado aos seus alunos franceses e estrangeiros, tendo na sua performance um meio de comunicação e transmissão dos saberes da capoeira. Tal experiência despertou uma série de questões em torno da possibilidade de haver diferenças entre o ritual da roda de capoeira realizado numa cidade como Paris em relação às rodas realizadas aqui no Brasil. Em Paris, encontramos certas diferenças quanto à organização da roda entre os grupos de capoeira angola da cidade. No Brasil, por exemplo, há sempre algumas diferenças entre uma roda de capoeira angola realizada em São Luís e às rodas feitas em Salvador, ou no Rio de Janeiro, ou em Brasília. Mas também podem existir estas diferenças no ritual das rodas de grupos da mesma cidade. Isso dependerá da linhagem⁵⁰ de cada grupo e mestre, dos elementos e contextos culturais de cada cidade e região, o que só reafirma a pluralidade e a diversidade da capoeira.

Alguns exemplos dessas diferenças que podem existir entre uma roda e outra são: forma de abertura ou de encerramento da roda, o repertório de cantiga (embora muitas delas sejam cantadas nas rodas de diferentes cidades), o tempo de duração de cada jogo, ou ainda o próprio ritmo do toque dos berimbaus, se bem lento, se mais acelerado, entre outros elementos. Um exemplo comparativo: Em Paris, nas rodas do Grupo Angoleiros do mar, o toque de angola do berimbau Gunga é mais acelerado e, conseqüentemente, torna os jogos mais acelerados, em quanto que em outras nas rodas do Grupo Jogo Semente de Angola, do mestre Jogo de Dentro, o ritmo é mais cadenciado, mais lento no decorrer da roda, guiando os jogadores a fazer um jogo igualmente cadenciado, um pouco mais lento. Cada grupo tem a sua própria maneira de conceber a performance da roda, de organizá-la e executá-la. Isso exige do capoeira visitante o respeito aos fundamentos da roda que participa, mesmo que sejam diferentes em relação ao seu grupo ou escola de capoeira angola.

Outra variação que exemplifica algumas diferenças existentes de uma roda para outra é que em São Luís, nas rodas do Grupo Laborarte, o tempo de duração de cada jogo é menor do que em relação aos jogos das rodas dos grupos de capoeira angola da Bahia. Mestre Nelsinho, coordenador da Escola de capoeira angola Laborarte defende a idéia de que

⁵⁰ A definição desse termo, assim como alguns exemplos, está na página 130 desta pesquisa.

os jogos come menor tempo de duração permitem com que todos joguem que estão aguardando a vez joguem, além de tornar mais dinâmica a roda, já que são vários jogos rápidos e diferentes uns dos outros, evitando assim e repetição, a monotonia de ver um só jogo durante tanto tempo. Do outro lado estão aqueles que preferem realizar jogos mais longos e demorados como ocorre nas rodas do grupo Angoleiros do mar. O tempo de cada jogo ultrapassa o mínimo de vinte a vinte cinco minutos, o que permite maior desenvolvimento da performance física do jogador, os jogos mais longos exigem um excelente condicionamento físico, além de uma variação grande movimentos e golpes. Para isso, foram feitas inúmeras visitas a treinos, oficinas (work shops) e rodas ocorridas dentro e fora de Paris.

Caberá ainda neste capítulo um tópico contextualizando a capoeira angola em Paris na atualidade e a influência do grupo Angoleiros do Mar, que foi criado por mestre Marcelo Angola na década de 1990, na formação da capoeira na França. Além do núcleo Paris existem mais três núcleos dentro do território Francês: Em Lille, coordenado pela instrutora Chiclete; em La Rochelle, pelo professor Chicharro e em Rennes, sob a coordenação do instrutor Café.⁵¹ O núcleo Paris existe há quase dez anos e possui entre quarenta e cinquenta alunos, entre adultos e crianças, contando com parisienses, franceses de outras cidades e regiões, e alunos estrangeiros vindos de outros Países, como Estados Unidos, Japão, Guadalupe (Departamento Francês Ultramarino), Portugal, Itália, Espanha, além de brasileiros que vivem em Paris. Fubuiá pratica capoeira angola desde nove anos de idade, o que lhe proporciona vasto conhecimento e experiência dos fundamentos, rituais e estratégias do jogo, além de possuir uma excelente didática na transmissão dos fundamentos e movimentos da capoeira angola. Dedicou-se, nos últimos 15 anos exclusivamente à capoeira angola e à música, tendo em vista sua formação em percussão e nos ritmos baianos e nacionais. Eventualmente, se apresenta em algumas atividades culturais e musicais como convidado de outros músicos de Paris.

Fubuiá consegue atrair a atenção de todos que o escutam e o assistem através de uma performance que passa, sobretudo, pelo improviso no canto e por uma gestualidade que envolve todo o corpo, lhe permitindo criar uma energia poética sustentada na qualidade musical e no dinamismo e diversidade de sua interpretação. Isso, tendo como um possível fator adverso, o fato de fazer a roda tendo como a maioria dos alunos franceses, em sua maioria, e de alunos com outras nacionalidades. Muitos deles jamais haviam tido contato

⁵¹ Fonte: <http://angoleirosdomar-bcn.blogspot.com/2006/03/angoleiros-do-mar-en-el-mundo.html>. Último acesso em 08/05/2011.

anteriormente com a capoeira, com o Brasil e com a língua portuguesa. Porém, a performance de Fubuia, sua improvisação, sua linguagem totalmente popular, extremamente ligada ao gesto e à mímica, contribui para facilitar o processo de apreensão da língua portuguesa e dos costumes brasileiros.

Entretanto, para tornar mais clara as análises e descrições da performance poética de Mestre Patinho e do professor Fubuia, fez-se uso de vídeos como forma de apreensão das diferentes linguagens usadas pelo angoleiro em suas performance, especialmente, durante a interpretação da cantiga, embora hajam também imagens coletadas de jogos e das performances físicas. Este acervo visual apresentado aqui foi coletado durante cinco anos por meio de visitas e participações em rodas por todo o Brasil e na Europa. Concentraremos nesse capítulo em analisar vídeos coletados em rodas em São Luís do Maranhão e em Paris, entre 2006 e 2011. Nos vídeos, prioriza-se a imagem do intérprete em sua performance poética, isto é, o exato momento em que canta e toca berimbau ou outro instrumento. Utilizamos uma tomada mais fechada, mais próxima ao corpo do capoeirista, para captar, com maior riqueza de detalhes, os gestos, as expressões faciais, a respiração, os sorrisos, à vibração, além de acompanhar a regência da roda, orientações para os jogadores e tocadores que compõem a bateria.

A constante movimentação do capoeirista-intérprete durante sua presença na bateria exigiu a gravação de vídeos, tendo em vista a dificuldade de se captar todos os movimentos, gesto e expressões faciais, através da imagem estática da fotografia. Serão analisados seis vídeos nesse capítulo que mostram rodas de capoeira angola em São Luís e em Paris, dirigidas, respectivamente, por Mestre Patinho e professor Fubuia. O tempo de duração de cada um dos seis vídeos é entre 03 a 08 minutos e estão ordenados no DVD de acordo com os comentários correspondentes dentro do texto. O uso dessa mídia tem contribuído enormemente para os estudos sobre a capoeira e para ajudar a divulgar seus mestres e professores mundo a fora. Aliás, a maior parte dos capoeiristas da atualidade recorre, frequentemente, aos vídeos de rodas e de mestres disponíveis no Youtube, como fonte aprendido. As filmagens de rodas contribuem para a observação e aprimoramento dos novos capoeiristas quanto à execução de movimentos e golpes durante o jogo.

4.1 PRESENÇA DO CORPO: PERFORMANCE POÉTICA E REGÊNCIA

As civilizações africanas acreditam que a palavra ritmada e cantada é representação do poder da vida e da morte, um lugar de onde emerge toda a invenção

(ZUMTHOR, 2010, p. 295). Daí, essa força vital que há no canto da capoeira. Seu intérprete tem na sua voz um meio de propagar a palavra e o saber contido nela. Além disso, sua performance poética é um modo de realização e transmissão da imagem, do som, do verbo, isto é, de uma poética plural e dinâmica, puro poema em ação. “O poema animado pela voz, se identifica ao que faz existir na ordem das percepções, das emoções, da inteligência, de modo que, dele, nenhuma paráfrase seria possível, mesmo se experimentássemos, por capricho, sua necessidade” (Idem, p. 295). Nesse sentido, o capoeira quando realiza sua performance poética evoca à vida, criando as condições para a transmissão e recepção do poema oral. A palavra cantada na roda de capoeira, independente de quem a cante, é saber, ensino, filosofia, diálogo, história, festa e poesia.

Quando falamos em performance poética, precisamos compreender a ligação umbilical que esta possui com o teatro, isto é, toda performance contém a teatralidade, toda performance é encenação. Porém, segundo Paul Zumthor, há um elemento presente de forma mais radical na performance que no teatro: a festa (2010, p.301). A performance de poema oral, seja ele cantado ou falado, implica num divertimento, numa atividade que clama pelo riso, não unicamente o riso provocado pela situação cômica ou ridícula, mas um riso que vem mediante a expressividade e gestualidade do performance diante da necessidade de transmitir de maneira mais atraente possível a mensagem poética oral. Praticamente, todas as manifestações folclóricas e religiosas de cunho afro-descendente estão atrelado à festa. Os rituais do candomblé no Brasil, ou da Santeria, em Cuba, estão fundamentados no princípio da festividade, o que inclui a dança, o canto, a indumentária, a reza, a bebida, a comida, a celebração.

Na capoeira, essa performance festiva, esse espetáculo que vira festa, é um dos seus princípios fundamentais. A festa da capoeira exige o lúdico o tempo inteiro, demanda a dança, o canto, o riso, o espetáculo. Não é aleatório que os angoleiros usam correntemente o termo “vadiação”, embora no século XIX essa expressão representasse o vadio, malandro, desocupado e perigoso e assumisse uma conotação bem pejorativa, pois “vadiar” seria para o capoeira sinônimo de brincar, festejar, divertir. A partir disso, podemos compreender a roda de capoeira como um lugar onde a festa ocorre na medida em que as performances se direcionam rumo à alegria, ao divertimento, ao inusitado, e ao despertar das emoções e ações do espectador. Uma cantiga de capoeira angola retrata bem a idéia de “vadiação” no sentido de brincadeira e divertimento na roda de capoeira angola:

Vamo vadiar, vamo vadiá
Nesse jogo de angola tem que vadiar (intérprete)
Vamo vadiar, vamo vadiar (coro)
Capoeira bonita tem que vadiar (intérprete)
Vamo vadiar, vamo vadiar (coro)
Capoeira de angola, você tem que vadiar (intérprete)
Vamo vadiar, vamo vadiar (coro)

Domínio público

Nesta performance, o corpo é o meio natural de ligação entre o poema oral e seu ouvinte, seja por meio dos movimentos, seja por meio da voz. A voz é extensão do corpo e nela está presente o espírito lúdico e vivo da poesia falada ou cantada. O corpo do intérprete assume diferentes possibilidades de ser; produtor da brincadeira e do riso, reprodução do drama e da dor, ou mesmo o ato de celebrar a Deus, aos orixás, às divindades. O corpo na performance é um espaço, um lugar em que o intérprete se exhibe e se oferece ao contato, virtualmente, bem próximo do espectador (2010, p. 218). Sendo a performance, a presença do corpo na produção e transmissão do poema, devemos considerá-lo (incluindo a voz) uma espécie de guia, de orientador das ações de quem participa e de quem a assiste ou a escuta. Portanto, quando o intérprete realiza sua performance poética, acaba por tornar-se mediador e referência para outras performances: a dos demais intérpretes, para a performance do público.

Na sua performance solitária e particular, num primeiro instante, o intérprete visa sua interação com o público e articulação entre a obra (o poema) e seu sentido, isto é, procura tanto a transmissão de do que está sendo dito ou cantado, ao mesmo tempo em que procura alimentar o espectador com os significados de cada verso, de cada ato. Toda performance está ali, planejada, às vezes, ensaiada ou não, mas codificada por ser intérprete devido as inúmeras repetições. No caso da capoeira, as performances de um mesmo capoeirista podem variar de acordo com a roda ou com cada jogo, mas nunca é possível antecipar o que irá fazer ou que gestos fará, ou se repetirá algumas ações da performance anterior. De fato, o capoeira-intérprete pode adicionar gestos e elementos que nunca compuseram suas performances anteriores, mas há outros elementos que poderão ser reutilizados a cada jogo. E quando lança seus gestos, ele nunca os lança ao caso, pois sempre terão funcionalidade. Se não apresentarem um sentido concreto ou algo conceitual, poderão servir simplesmente para conquistar a confiança do espectador, sua emoção e benevolência. Segundo Paul Zumthor (2010, p. 255):

Se for verdade que nenhum executante abandona seus gestos ao acaso, alguns dentre eles significam, outros simplesmente apelam à minha atenção, à minha emoção, à minha benevolência. Alguns constituem o jogo da cena corporal; outros duplicam a palavra. E ainda: nenhum gesto é pontual, sempre traça um percurso, que é também duração [...].

A forma mais primária de ligação entre o corpo-humano e a poesia na performance está manifestada no gesto. E quais seriam os tipos de gestos que estão presentes numa performance poética? Seguimos aqui a classificação dada por Paul Zumthor em sua *Introdução a poesia oral* (1983): “O gesto do rosto (olhar e mímica); gestos de membros superiores, da cabeça, do busto; gestos de corpo inteiro” (2010, p. 220). O gesto seria um elemento capaz de produzir as mensagens do corpo de forma figurada. Quando olhamos o capoeira em plena performance poética ou na sua performance física durante o jogo, vemos claramente que ele gesticula o tempo inteiro, que sua cabeça se movimenta no sentido do sim ou do não, que seu sorriso pode ser sinal de alegria e confiança, ou sinal de que ele está disfarçando, se mascarando e que pretende algo. Ademais o gesto na capoeira pode ser uma mentira, como nos casos em que o capoeira finge uma expressão de dor com o único objetivo de surpreender o outro com algum movimento ou golpe inesperado.

Durante o canto surgem inúmeros gestos, mas a maioria deles está direcionada para a funcionalidade do canto, para a coordenação e orientação do jogo e da roda. Isso pode ser visto na performance de mestre Cobrinha Mansa, gravada no vídeo Zero do DVD anexo. Seu canto é dirigido para o mestre Patinho, ele gesticula com os braços apontando para o mestre, interpretando a cantiga que diz: “era eu era meu mano”. Ambos, os mestres se confraternizam com essa cantiga, usando movimentos com cabeça, apontado para os braços para cima num claro tributo a Deus, como forma de pedir proteção para aquele jogo que se iniciará. Mestre Cobrinha, como pode ser visto no vídeo, gesticula com os braços apontando para si mesmo e para o mestre simbolizando assim o que ele próprio está cantando. Mais a frente, descreveremos com mais detalhe essa performance dos mestres.

Na performance, a expressão corporal indica séries contínuas de gestos de todas as espécies. O movimento corporal é acompanhado, geralmente, de um trabalho gestual dos braços e da cabeça, além de olhar próprio e particular e da mímica. Mas a performance poética não precisa acontecer, necessariamente, nessa ordem de acontecimentos, uma vez que pode realizar-se apenas com um gesto, ou pelo movimento de um dos braços, ou ainda um movimento corporal não tão expressivo. Outro elemento que compõe a performance, a vocalidade poética, pode se fazer presente através do silêncio, o que implica que a gestualidade pode integrar “gestos zero” (ZUMTHOR, p. 2010, p. 22). O silêncio é

constantemente usado pelo capoeira na sua interpretação, não de forma prolongada e permanente, mas formando pequenos intervalos de tempo entre um verso e outro, permitindo a completa exposição e audição do som produzido pela bateria de instrumentos. Depois, ele recupera o canto dentro do ritmo determinado pela bateria enriquecendo-o com movimentos corporais, com mais gestos e com os sons produzidos pela própria voz (onomatopéias, gargalhadas, etc.).

É importante ressaltar aqui que, durante sua performance poética, o capoeira está sempre tocando instrumento, logo ele tem dificuldade de produzir gestos com os braços, deixando então para trabalhar mais com a cabeça, movimentando-a para frente ou para trás, abaixando o tronco ou o esticando-o para trás ou para os lados. O corpo continua a se movimentar, mesmo sentado e com mãos ocupados com os berimbaus. É impossível resistir ao ritmo musical, o corpo quer dançar, se mexer. Ele dança imperativamente conquistado pelo ritmo e pelo *swing*⁵². O corpo do capoeira dança, o corpo do espectador dança, se movimenta. Podemos conferir essa ação do corpo com maiores detalhes no vídeo 03 do DVD anexo, que apresenta uma performance de mestre Assuero⁵³ cantando e tocando Berimbau, em roda na escola de capoeira angola Laborarte. Sua voz ecoa ritmo e *swing*. Seu toque no berimbau produz cadência e malemolência do ritmo, enquanto seu corpo dança na marcação do ritmo. Porém, são seus gesto e movimentos com a cabeça e ombros, seu olhar e o sorriso, os elementos realizam no corpo a leitura do poema oral (cantiga). Sua gestualidade e teatralidade ultrapassam o limite do espaço da roda, pois estão presentes tanto no canto quanto no seu jogo. Mestre Assuero comove o público e todos que estão na roda com sua comicidade e picardia, convidando todos a participarem de sua performance. No pequeno filme, ele gesticula com os braços tentando fazer a leitura gera gestual do que está cantando: “cadê Salomé, / cadê Salomé” /. Seu corpo em movimento reflete a alegria de estar tocando berimbau e participando da roda.

Ao lado do mestre, conforme nos mostra a imagem, o capoeira que toca berimbau também se mexe constantemente, recepcionando assim a performance do mestre, que compartilha o canto com seu companheiro como se estivessem numa peleja. Essa é uma característica marcante na capoeira maranhense, pois o conto passa pelos três tocadores de

⁵² Modo de tocar que mescla atraso com aceleração do ritmo produzindo um efeito extremamente dinâmico. Apenas alguns intérpretes possuem esta capacidade ou, no caso da capoeira, há capoeiras que trazem o *swing* no seu corpo e os transmitem para música mais que outros. Tal qualidade significa "tocar a nota certa no tempo certo" (<http://obviousmag.org/archives/2006/12/swing.html>). É corriqueiro no Brasil associar tal termo a idéia de molejo, malemolência do ritmo, seja tocando um instrumento ou dançando ou cantando: “ele tem *swing* no corpo”; “tua guitarra tem *swing*”; “essa voz tem *swing*”.

⁵³ Natural de São Luís, ele é um dos discípulos mais antigos de mestre Patinho e um dos capoeiristas mais importantes do Maranhão na atualidade.

berimbau, num rodízio de vozes e improvisos. No vídeo, mestre Assuero inicia o canto para depois repassá-lo para o capoeira ao seu lado, que, logo, o devolve para o mestre. Esse jogo dinâmico de vozes e de timbres permite a própria dinâmica do ritmo. Ademais, a performance de mestre Assuero requisita outras performances e, ele, enquanto intérprete, desmonopoliza o canto abrindo espaço para os outros capoeiras participarem.

Outro elemento importante da performance de mestre Assuero quando o ouvimos temos é exatamente suas intervenções no meio do canto do outro capoeira. Estas intervenções, muito usuais na roda de capoeira, são apenas acréscimos ao canto e ocorrem por meio de elementos translinguísticos como sugeriu Pau Zumthor (2010). Exemplo disso está no uso de corruptelas de como “vambora”, “tanahora”, que servem para animar e estimular o coro, e de expressões de interação ou de espanto como “aiaiai”, oiaia, etc. Durante a roda, tais expressões podem ser feitas também por um capoeira que não está participando da bateria. De outro lado, o público está sendo conquistado por essa poética plural, que envolve o verbo, a som e imagem.

Em outra imagem, desta vez uma fotografia, observamos a sutil movimentação do capoeiras enquanto estão cantando e tocando instrumento. Embora a imagem estática (fotografia) dificulte a percepção do movimento corporal, é possível captar levemente o exato instante em que o intérprete leva seu corpo para trás, girando a cabeça para a lateral e iniciando um breve sorriso. O capoeira que está com o berimbau gunga, coordena a roda e o canto, logo, sua performance está voltada para a coordenação de toda roda, especialmente, o ritmo da roda e do jogo dos dois capoeiras que duelam. Enquanto isso, os outros berimbaus fazem o acompanhamento, o que os tornam secundários em relação a quem canta e toca o berimbau gunga. A fotografia abaixo nos mostra algumas das ações do trio de professores do grupo Angoleiros do mar em apresentação em Paris (2009). Neste momento, o professor Fubuia (berimbau do meio), uma das personagens analisadas ao longo desta pesquisa, completa a bateria, deixando o canto e a coordenação da roda para aquele que toca o berimbau gunga:

Figura 9 - Roda dos angoleiros do mar em Paris. Da esquerda para direita: Chareu, Fubua (centro), Café. Novembro de 2009



Foto: arquivo pessoal do autor.

O professor Chareu, do grupo Angoleiros do mar, toca o berimbau gunga e canta se direcionando para a roda.   possível percebermos, que seu tronco está um pouco para tr s e para o lado esquerdo da imagem, uma expressão corporal que se apropria de movimentos do tronco e da cabeça. Seu corpo, nesse instante,   puro fluxo de ritmo, um acontecimento que instaura uma performance do corpo, conduzindo-o   integra o com a roda e com o público. Ao seu lado os outros dois capoeiristas, Fubia e Café, contribuem cantando, respondendo o coro e realizando breves interven es sonoras e vocais como “”oiaia”, “aiaiai”, entre outras. Enquanto isso, quem não está jogando ou tocando qualquer instrumento, presta aten o no jogo e isso interfere na performance do jogador, pois este sabe que está sendo visto. Então, podemos concluir que o espectador interfere e estimula a performance do intérprete. Quanto os outros os outros capoeiras presentes na roda,   necessário observar, analisar seu jeito de agir, de jogar, para depois, saber com quem se está jogando ou irá se jogar. Mas a aten o também precisa ser voltada para o que está sendo cantado. O canto  

uma das formas de ensinamento da capoeira, visto que ele direciona a comunicação corporal dos jogadores e transmite os valores, história e fundamentos da capoeira.

Contudo, o que pretendemos é estabelecer as conexões entre a performance e o conceito de regência, tendo em vista o fato de que o mestre ou o professor do grupo será, geralmente, aquele que dirigirá a roda. Logo, sua performance poética deve encarnar a responsabilidade de estar atento à todos os aspectos da roda: formação da bateria, afinação dos instrumentos, manutenção do ritmo e da cadência, observação e orientação do jogadores durante seu jogo, zelar pela proteção de cada capoeira. Seja o mestre do grupo, ou seu contra-mestre, ou um professor, ambos terão que assumir diferentes papéis quando estão à frente da roda. A responsabilidade é igual para ambos uma vez à frente da bateria e com o berimbau gunga à mão. Na capoeira maranhense, o professor ou o contra-mestre de um grupo é reconhecidamente o “mestre” daquele grupo e da roda realizada por ele.

O papel do mestre do grupo é fundamental no seio de uma cultura antiga na qual a transmissão do saber passa essencialmente pela linguagem oral. O mestre surge como um tipo de guardião das tradições e da memória coletiva, o que lhe permite transmitir uma série de conhecimentos para as novas gerações de capoeiras. Sobre a importância do mestre como um guardião e propagador de saberes, Pedro Abib fez importante análise comparando-o ao poeta antigo, que detinha a sabedoria e o respeito de sua comunidade como o guardião da tradição e da ancestralidade (2009, pp. 09-10):

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa, de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume por essa razão, a função do poeta que através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro. A capoeira sempre teve na figura do mestre, essa referência fundamental da sua ancestralidade.

Mestre Pastinha e Mestre Bimba são exemplos desse reconhecimento social. Mesmo após terem falecidos, o primeiro no início em 1981, e o segundo em 1990, eles continuam a ser idolatrados e seguidos por vários capoeiristas em todo mundo. Suas conquistas e realizações contribuíram simplesmente para o surgimento da capoeira moderna, bem como para estruturação e profissionalização da capoeira. Assim como eles, outros mestres nascidos na primeira metade do século XX foram importantes para o desenvolvimento e propagação da capoeira angola e da capoeira regional, entre eles, mestre Noronha, mestre

Tiburcinho, mestre Totonho de Maré, mestre Cobrinha Verde, mestre Canjiquinha, mestre Valdemar da Paixão, Mestre Caiçara, entre outros.

O mestre de capoeira, muito mais que um mero professor, é o responsável por dar continuidade aos fundamentos e saberes que lhe foram transmitidos pelo seu mestre, por dar continuidade ao que se chama de linhagem. A linhagem de um capoeira significa um conjunto de saberes estruturantes do tipo de capoeira praticadas por determinado grupo. Em cada linhagem de capoeira estão presentes aspectos do jogo que pertencem somente àquele grupo devendo ser seguidos a risco pelos alunos, especialmente, durante a roda: estratégias, movimentos e golpes a serem usados no jogo, os tipos de chamadas usadas pelo grupo, a disposição dos instrumentos na bateria, a forma como devem ser tocados os berimbaus, os ritmos de capoeira usados durante a roda, o tempo de duração de cada jogo, as cantigas que podem ser cantadas ou não, a forma de organização e abertura da roda, o encerramento da roda: se será encerrada com o toque de são bento pequeno ou será por meio do toque de são bento grande, se os jogadores, se levantam ou permanecem sentados, se a bateria apenas se levanta ou se deve dar uma volta dentro da roda acompanhada por todos os participantes.

Esses elementos estruturantes da roda são determinados pelos mestres de cada linhagem de capoeira e é algo que é passado através de um ensino que envolve a oralidade, a observação e a repetição. Logo, o mestre é o responsável pela perpetuação de todos os fundamentos que caracterizam sua linhagem de capoeira angola. Apesar de uma aparente complexidade, a assimilação desses saberes pelo aluno se dá no cotidiano, através dos treinos e da sua participação freqüente nas rodas. Depois de algum tempo acompanhando seu mestre ou professor e observando as rodas, logo ele começa a compreender e praticar corretamente os fundamentos da linhagem do seu grupo. O dia-a-dia, a repetição e observação são elementos essenciais no processo de ensino-aprendizado na capoeira. Cada mestre

Porém, o mestre ou o capoeira que coordena um grupo ou escola será também uma referência para seus alunos enquanto intérprete, tocador e jogador. Sua performance física será modelo para outras, assim como sua performance poética: canto, gestualidade, teatralidade, serão copiadas, seguidas por seus alunos. Alguns capoeiras da atualidade, como mestre Moraes, do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), tornaram-se referência para capoeiras angoleiros de vários países do mundo. Logo sua maneira de canta, de tocar, como também seus movimentos, gestuais e golpes, são estudados e copiados pelas novas gerações de capoeira. Assim é comum encontrarmos alunos iniciantes ouvindo repetidamente os discos de Mestre Moraes, bem como, assistindo aos seus vídeos para poderem assimilar e reproduzir seus movimentos. Cada mestre é um potencial modelo de

performer, seja poética ou física para seu aluno, mas este também será influenciado pela performance de mestres de outros grupos, famosos ou não. Outros mestres atualidade aparecem como importantes referências ou modelos para as novas gerações: mestre João Grande, mestre João pequeno, mestre cobra Mansa, mestre Jogo de Dentro, mestre Valmir, mestre Boca do Rio, mestre Laércio, capoeiras que possuem trabalhos em vários países da Europa, na Ásia e nos Estados Unidos.

De acordo com Paul Zumthor (2010, p. 164), a poesia oral possui regras, normas e convenções que abrangem, o contexto em que é produzida e executada, o público que a assiste ou a escuta (um poema gravado em cd, por exemplo), o intérprete que a transmite. Isso implica numa função global da performance, várias contextos e aspectos na mesma performance. Tais normas e convenções do poema oral não são concorrentes entre si, elas se completam identificando as formas de execução de cada performance poética. Logo o intérprete do poema oral pode, caso seja necessário, produzir e auto dirigir-se, criar seus próprios cenários e iluminação, escolher seu próprio figurino, prever certas dificuldades naturais de cada roda.

O poeta performer é, em muitas circunstâncias, seu próprio produtor, diretor, cenógrafo, iluminador, operário. No caso da capoeira angola, há mestres que se preocupam com todos esses elementos podendo, eventualmente, de acordo com a importância da roda, planejar e organizar todo espaço da roda para sua performance. No entanto, geralmente a rodas são preparadas pelos professores ou alunos mais velhos do grupo, ou mesmo por alguns mestres, cabendo a estes a armação e afinação dos instrumentos, a limpeza e ornamentação do espaço, etc. Ao mestre mais velho, cabe apenas a responsabilidade de conduzir a roda, de realizar sua performance sem fazer atividades secundárias ou paralelas. As performances são muito individualizadas, pois cada capoeira possui seu arsenal de técnicas, gestos, expressões e movimentos, ademais, há um constante revezamento dos catadores-intérpretes durante a roda.

Alguns elementos que compõem a performance de um determinado intérprete podem ser encontrados nas interpretações de outros capoeiristas, mas isso não as torna totalmente iguais. Como vários capoeiristas podem cantar ao longo da roda, cada um deles traz consigo sua própria performance poética, muito mais executada do planejada, produzindo algumas variações no canto: o timbre da voz, a entonação, certas onomatopéias e sons. Por que mais empíricas, do que pensadas? Por que o capoeira não é performance ou ator profissional. Embora ele possa planejar ou até ensaiar a sua apresentação, ele tende a agir pura e simplesmente, de acordo com contexto, com o momento, e no caso da roda de capoeira, com

as situações que surgem a cada, as quais não podem ser previstas por ele. A dinâmica e pluralidade dos jogos exigem o dinamismo e a diversidade das performances do intérprete. O sentido de movência do poema oral, ou seja, cada performance está em movimento e em estado de mudança, pois os contextos, os espaços e o tempo determinam a variabilidade de cada mensagem poética transmitida. Na capoeira angola, a mobilidade de cada performance poética está diretamente relacionada a mobilidade dos jogos, ao seu poder de trazer o inesperado, de surpreender capoeiristas e o público, com um único movimento, com um gesto inesperado, com o sorriso no rosto, com um simples disfarce.

Poderíamos dizer que numa roda de capoeira o mestre ou o capoeira mais experiente do grupo é aquele que estaria mais apto a realizar um performance de excelência, porém não é raro encontrarmos jovens capoeiras, em idade e tempo de capoeira, com enorme aptidão para o canto, para o toque, enfim, com enorme propensão a executar excelentes performance. Daí surge a idéia de que todo capoeirista é potencialmente um performer ou intérprete, mas alguns acabam por se destacarem mais nesse ou naquele aspecto da performance, isto é, alguns tem uma voz melódica, afinada, mas gesticulam pouco, quase não se expressam através do rosto, já outros possuem um arsenal de gesto, olhares e expressões que são mais significativas e atraentes que sua voz ou seu toque de berimbau. E há também aqueles mestres e capoeiristas que dominam todos os aspectos da performance, uma perfeita combinação de domínio da voz, do gesto, da instrumentação, da roda como um todo. O grande intérprete da capoeira é aquele que consegue saber como fazer, como dizer e como ser, no espaço e no tempo, por meio de sua seu corpo, único lar da performance. Para Paul Zumthor (2010, p.166):

Performance implica competência, além de um saber-fazer e um de saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção do nosso ser.

Mas queremos chegar num aspecto mais abrangente da performance poética na capoeira, algo construído por alguns mestres e capoeiras ao longo de anos dedicados a prática e ensino da capoeira angola. Queremos demonstrar, portanto, que há um ligação essencial entre a performance e o ensinar, pois se a performance já é em si um modo de comunicação e de transmissão de uma mensagem oral, devemos perceber que ela também é o modo de ensinamento, de direcionamento e regência do espetáculo. Nesse sentido, mestres

como Patinho, recorrem constantemente a sua performance poética para transmitir aos seus alunos sua compreensão sobre os fundamentos e normas da roda e da capoeira. Assim, quando observamos o trabalho de preparação e organização realizados por mestre antes do início da roda veremos que sua preocupação maior está na regência e direção da roda a fim de respeitar, manter e transmitir os fundamentos nos quais ele acredita e segue. Sua performance tem início, começo e fim e não passa, necessariamente, por sua presença permanente na bateria durante toda a roda. Como há sempre a presença de capoeiras experientes e outros mestres na roda, ocorre um rodízio na sua condução, bem como no comando do berimbau gunga.

Partindo de principio guia: “colocar o novo no velho, sem molestar as raízes”,⁵⁴ mestre Pato acredita que é possível dar uma nova linguagem e roupagem aos velhos fundamentos da capoeira sem alterá-los. Assim sua performance poética visa mesclar os fundamentos que lhe foram transmitidos por seus mestres (mestre Sapo, mestre Canjiquinha, mestre Roberval Serejo, Djalma Bandeira) com novas possibilidades de executá-los durante a roda. Sendo assim, cabe uma breve exposição do plano de execução de sua performance, esquema esse que se tornou um projeto de direção e regência da roda que vem sendo feito há ano pelo mestre. O plano ou esquema de execução da performance é um tipo de roteiro escrito para a performance de um poeta sonoro ou vocal. Concebido por Minarelli,⁵⁵ o plano de execução descreve melhor o processo de montagem da performance de mestre, assim como poderão nos demonstrar como mestre Patinho dirige a roda a partir de sua performance. Não faremos uso aqui de desenhos ou escalas musicais, apenas descrevemos por escrito o processo de execução da roda pensado pelo mestre maranhense com seu ritual de abertura e encerramento. Dessa forma, temos o seguinte esquema de execução:

⁵⁴ Entrevista com Mestre Patinho realizada em 08 de janeiro de 2008, Centro Cultural mestre Patinho em São Luís, Maranhão.

⁵⁵ Seguimos aqui a definição dada por Enzo Minarelli sobre a versão escrita de um poema sonoro, lembrando que o poema oral da capoeira não deve ser pensado como um poema sonoro puro. Segundo o poeta italiano: a versão escrita de poema sonoro não pode ser chamada de texto, pois tal definição é mais pertinente ao poema escrito. O termo texto refere-se ao texto para ser visto, termo introduzido pelos cibernautas que, para lerem um texto, recorrem primeiramente ao mouse, correndo o curso pela tela. Em poesia sonora, quando há um referência ao seu registro escrito, a definição de partitura não se ajusta bem, pois ela remonta ao ambiente musical. Nesse caso, o seu registro é melhor designado por um esquema de execução. Sendo previamente preparado, o poeta, quando em cena, é livre para consultá-lo, ou não, caso não o tenha memorizado previamente. (MINARELLI, 2010, p. 17).

1- Abertura da roda:

1.1- Organização da bateria:

Os instrumentos já foram armados e colocados no banco na sua devida ordem. Na linhagem de mestre Pato, a bateria é formada por dois pandeiros, postos um na extrema esquerda e outro na extrema direita, por um agogô, que fica do lado do pandeiro da esquerda de quem assiste, por um atabaque, que é colocado entre o agogô e berimbau gunga, pelo reco-reco, que é posto entre o pandeiro da direita e o berimbau viola, e por três berimbaus posto no centro da roda. Uma vez organizados os instrumentos, mestre Patinho inicia seu trabalho escolhendo, dentre os capoeiras que se fazem presente na roda, o tocador de cada instrumento. Quase sempre, ele não se inclui na bateria, assumindo assim o papel de regente ou maestro da própria, na medida em que fica a orientá-la se posicionando a frente dela e dentro do círculo.

1.2 Afinação dos instrumentos e início da performance:

Após escolher os instrumentistas, ele dá início a sua performance indicando à bateria que execute alguns toques da capoeira seguindo uma sequência que passa, geralmente, pelo toque de Angola, seguido pelo toque de São Bento pequeno, toque de cavalaria, toque de Santa Maria, toque de amazonas, terminando com o toque de iúna.⁵⁶ Dessa forma, ele afina os instrumentos e os músicos deixando-se prontos para a roda. Logo após esse momento, ele pode realizar tanto uma oração sem o acompanhamento dos instrumentos ou recitar um determinado poema seu acompanhado pelos instrumentos que o

⁵⁶ “Há no acompanhamento musical toques que se poderia chamar de gerais, porque são comuns a todos os capoeiras, os quais são executados ao lado de outros que são particulares de determinada academia ou mestre de capoeira. Também acontece, e não raro, um mesmo toque, ter uma denominação diferente entre os capoeiras (...). Há uma constância nos toques dos grupos: São Bento Grande, São Bento Pequeno, Cavalaria, Iuna e Benguela. Como já tive oportunidade de dizer, os toques divergentes dos comuns raramente constituem um toque totalmente diferente dos demais. Via de regra, é um já existente, apenas com outro rótulo ou então uma ligeira inovação introduzida pelo tocador, fazendo com que se dê um nome novo. A denominação de alguns toques da capoeira está ligada a determinados povos ou regiões africanas pura e simplesmente pelo nome, ou são toques litúrgicos ou profanos de que a capoeira se valeu, como *Benguela, Angola, Ijexá e Gêge*” (REGO, 1968, pp. 38-39). Quanto aos toques realizados pelo mestre Pato na abertura da roda, temos: O Toque de Cavalaria é um toque de aviso, não é usado em jogo de capoeira. Antigamente, quando os capoeiristas eram perseguidos, criou-se o Esquadrão de Cavalaria de Guarda Nacional que teve, numa determinada época, como incumbência maior, combatê-los. Daí originou o toque de Cavalaria, que servia para avisar os capoeiras da chegada da polícia; **Amazonas**: É um toque festivo, usado para saudar mestres visitantes de outros lugares e seus respectivos alunos. É usado em batizados e encontro; **Santa Maria**: É utilizado geralmente apenas em apresentações e relaciona-se ao jogo de navalha, faca ou facão. O toque de iúna recebe esse nome em homenagem ao canto do passáro chamado Iúna. Fonte: <http://www.magalicapoeira.com/historia-da-capoeira/toques-de-capoeira>.

fazem companhia seguindo-o de forma percussiva, usando apenas toques de improviso. Esses poemas que ele recita no início da roda podem variar de roda para roda. Um dos mais executados é:

mestre Patinho: Tava na cama deitado quando capoeira veio me acordar

(O coro repete sempre acompanhado dos músicos que improvisam com toques percussivos)

Tava na cama deitado quando capoeira veio me acordar (coro)

Mestre Patinho: Capoeira me empurrou pra lá, “tiririca é faca de cortar”
Capoeira me empurrou pra lá, tiririca é faca de cortar (coro)

Eu empurrei capoeira pra lá “mas não corta moleque de Sinhá”
Ô mas não corta moleque de Sinhá (coro)

Malandro que é malandro não dá com aracanga no arerê⁵⁷
Malandro que é malandro não dá com aracanga no arerê (coro) [...]

Mestre Patinho

Esse poema oral, de autoria do próprio mestre Patinho, pode variar alguns versos de roda para roda, mas ele já está memorizado pelo seu autor. O repertório cantigas poemas orais do mestre é variado, sendo que em algumas rodas ele faz uma oração ou canta uma ladainha como forma de dá início a roda. Após realizar sua performance, ele pede para que o tocador do berimbau gunga inicie o toque de angola. Será dele (quem está com o gunga) a função de chamar cada músico, um de cada vez, para participar participação da bateria. Quando todos já estão no mesmo ritmo, e a bateria está pronta, aquele que está tocando o berimbau gunga irá “puxar” a ladainha de abertura, que pode ser qualquer uma. Dessa forma, tem-se início a roda regida por mestre Patinho. Esse ritual é repetido há vários anos, mesmo que o mestre esteja participando como convidado de outras rodas, em outras cidades.

Após o canto da ladainha e do corrido de abertura, ele deixa a conduta da roda para quem está com o berimbau gunga, enquanto ele fica circulando pelo espaço, podendo assumir ou não o berimbau gunga, ou outro instrumento, pois sua missão é acompanhar a bateria, sem deixá-la perder o ritmo e acompanhar o andamento dos jogos, sendo que ele pode vir a interferir nos mesmos, caso tenha alguma opinião ou sugestão para dar para os dois jogadores, com o fim de melhorar a performance de jogo de ambos. Temos, portanto, uma performance poética de um mestre de capoeira ligada a função de dirigir e reger a performance da roda, e preservar e transmitir os fundamentos do jogo para os demais

⁵⁷ “Não dá com a cara no chão”. Tradução: mestre Patinho.

capoeiras. Sua performance poética está profundamente atrelada ao ensino e coordenação do espetáculo da roda.⁵⁸ O outro momento de sua performance é o ritual de encerramento da roda.

2 Encerramento da roda

Faltando, aproximadamente dez minutos para a roda encerrar, berimbau gunga deve levantar a roda por meio do toque de São Bento Grande, um toque bem mais rápido, logo, todos os presentes na roda devem se levantar do chão. O jogo fica mais acelerado e mais curto, pois há um revezamento entre os jogadores que, somente nesse momento da roda, a roda a interromper um jogo em andamento e substituir um dos jogadores. Caberá ao tocador do berimbau gunga cantar a cantiga de encerramento e dar o “iê” final que encerrará a roda. Após isso, todos formam um grande círculo, dando as mãos uns aos outros. É o momento de agradecimentos, discursos, anúncios, etc. Depois, mestre Patinho toma a palavra e faz uma louvação ou a oração de proteção e agradecimento. Tal louvação varia bastante e podendo ser declamada em ioruba, em jeje, ou em português. Cada estrofe é repetido pelo coro, sem o acompanhamento dos instrumentos. Após a oração de mestre Patinho, todos levantam as mãos e dão o “iê” final bem alto, encerrando assim o ritual da roda.

Estes rituais de abertura e de fechamento da roda feitos por mestre Patinho são suscetíveis a algumas variações de acordo com seu entendimento. Ele não é rígido quanto a forma como monta o espetáculo da roda, mas procura zelar pelos fundamentos que foram transmitidos por seus mestres. Curiosamente, nenhum dos seus discípulos reproduz na íntegra, passo a passo esse esquema de execução, o que torna a performance poética e de regência de mestre única na capoeira maranhense. Mas continuaremos a falar mais do trabalho de mestre Patinho nos próximos tópicos deste trabalho, quando faremos uso de alguns vídeos com gravações de sua participação em algumas rodas e eventos sob sua coordenação no intuito de descrevermos melhor suas técnicas e planos de execução. Passaremos agora para uma contextualização da presença e influência do trabalho de mestre Patinho na formação da capoeira maranhense atual, assim como descreveremos as influências da cultura popular maranhense na formação da performance poética do mestre maranhense. Muito do seu

⁵⁸ Infelizmente nos falta um vídeo ou gravação em cd com imagens completas desse ritual de abertura da roda, mas mostraremos breves trechos desse ritual a partir de outros filmes do mestre Pato que serão trabalhados nas páginas seguintes como os vídeos 02 e 03 do DVD anexo.

trabalho enquanto mestre de capoeira apresenta ligações com manifestações e folguedos maranhenses.

4.2 A CAPOEIRA MARANHENSE E MESTRE PATINHO

A capoeira no Maranhão possui uma história rica e antiga, entretanto, existem poucas pesquisas e fontes confiáveis sobre a sua existência no século XIX, ao contrário da capoeira do Rio de Janeiro daquele período, que vem sendo bastante estudada (PEREIRA, 2010). O que temos é uma história da capoeira maranhense narrada e transmitida através do discurso oral de velhos capoeiristas e curiosos que a acompanham há muitas décadas. Segundo Leopoldo Gil D. Vaz (2005, p. 1), a capoeira maranhense do século XIX para o séc. XX era chamada de carioca ou capoeiragem, mesmo termo usado para definir a capoeira do Rio de Janeiro daquele período. A capoeiragem maranhense daquele período se caracterizava, sobretudo, pela briga de rua e pelo combate com navalha ou faca.

Uma lei (nº 1342) proclamada em 17 de maio de 1884, no município de Turiaçu-MA, nos serve de fonte para a confirmação da existência da capoeira durante a segunda metade do século XIX. Segundo constava: “Artigo 42 – é proibido o brinquedo denominado Jogo capoeira ou Carioca. Multa de 5\$000 aos contraventores e se reincidente o dobro e 4 dias de prisão” (Código de Postura de Turiaçu, Lei 1342. Arquivo Público do Maranhão, vol. 1884-1885, p 124. In; VAZ, 2005, p. 01). Tudo indica que a capoeira maranhense praticada hoje em dia se difere bastante da capoeiragem ou carioca daquele período, assim como se diferencia também da capoeira feita pelas camadas marginalizadas dos grandes centros a partir da segunda metade do século XIX, como Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo e Belém.⁵⁹

No entanto, o momento mais conhecido e estudado da história da capoeira maranhense é a passagem do Quarteto Aberrê, dirigido pelo Mestre Canjiquinha em São Luís.

⁵⁹ “É interessante observarmos que, embora existam registros que identificam a prática da capoeira entre os estratos marginalizados nas principais cidades brasileiras a partir de meados do século passado, apenas na Bahia, conforme demonstram nossas pesquisas, há uma continuidade entre a forma antiga e o jogo atualmente praticado nas academias” (VIEIRA, 1998, p. 97). Restam dúvidas sobre essa “continuidade” da capoeira da Bahia, citada pelo autor, pois, no nosso entendimento, muitas foram as inovações e transformações feitas por mestre Pastinha e por mestre Bimba através da criação da capoeira angola e da luta regional baiana (capoeira regional), respectivamente, o que é determinante a formação de uma capoeira moderna no Brasil. É provável que a repressão a capoeira no Maranhão tenha provocado seu declínio durante a primeira metade do século XX, o que não quer dizer que tenha desaparecido, algo que também ocorreu com a capoeira no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Assim, a capoeira antiga do Maranhão foi apagada da memória coletiva.

O quarteto era formado pelo mestre Canjiquinha e por três menores: Vitor Careca, Brasília⁶⁰ e Sapo. Existem versões que se diferem a respeito da chegada do “conjunto folclórico” da Canjiquinha a São Luís, em 1966 (PEREIRA, 2010). Enquanto alguns jornais da época apontam para um possível convite do, então, Governador José Sarney, outras fontes referem-se a um patrocínio da Secretaria de Cultura da Bahia para que a cultura popular baiana fosse divulgada pelo País. Sobre isso comenta PEREIRA (2010, p. 04):

De acordo com a matéria Capoeira (1966, *apud* SOUZA, 2002), o Quarteto Aberrê teria vindo a São Luís “[...] cedido pelo departamento de turismo de Salvador [...] para algumas apresentações na cidade. Ainda segundo jornais da época, a vinda do grupo fora motivada por uma orientação do governador Sarney, que havia visto a capoeira em Salvador e designou o então Chefe da Casa Civil, Doutor Alberto Tavares Vieira [...] a confirmar convite aos capoeiras.

Porém, nosso interesse principal nesse momento é analisar a importância da presença de mestre Patinho na formação da atual capoeira do Maranhão. Mas, então, por que falar da passagem do Quarteto Aberrê em São Luís? Qual a ligação entre mestre Patinho e o conjunto de mestre Canjiquinha? De fato, há uma ligação fundamental: um dos integrantes do Quarteto retornou a capital do Estado, depois de sua passagem com o Quarteto de mestre Canjiquinha. Era um jovem de dezessete anos, chamado Anselmo Barnabé Rodrigues, conhecido no mundo da capoeira pelo apelido de Sapo. Segundo consta em algumas fontes, ele foi convidado por representantes do governo do Estado a desenvolver um trabalho com a capoeira na cidade. É o que aponta MARTINS no seguinte comentário (*Apud* PEREIRA, 2010, p. 06):

Mestre Sapo veio para São Luís em 1966, com o objetivo de desenvolver a capoeira nesta cidade, a convite de integrantes do Governo Sarney, dentre eles Alberto Tavares Vieira da Silva, que era chefe da Casa Civil, e Tacinho, um professor de boxe, que era motorista e segurança do governador.

Contudo, Roberto Augusto Pereira (2010) defende a tese de que essa versão sobre o convite do Governo do Estado ao mestre Sapo não teria ocorrido, pois em plena ditadura militar, seria estranho que um Estado brasileiro importasse capoeiristas para iniciar algum tipo de trabalho com a capoeira. Nesse período a capoeira era bastante reprimida

⁶⁰ Mestre Brasília vive atualmente em São Paulo e dirige a Associação de Capoeira São Bento Grande. Foi um dos pioneiros da capoeira em São Paulo, na segunda metade do século XX, e um dos fundadores do grupo Cordão de Ouro, juntamente com Mestre Suassuna. Fonte: <http://sala-presna-internacional-fica.blogspot.com/2009/02/anotnio-jose-da-conceição-ramos-mestre.htm>. Acesso em 11/05/2011.

pela ditadura, inclusive em São Luís. O historiador Roberto Pereira recolheu, em suas pesquisas, relatos orais que apontam que o mestre Sapo teria vindo por motivos particulares. O autor afirma (2010, p. 07):

Até mesmo o então Secretário de Estado do governo Sarney nega a suposta intencionalidade declarada do Estado quanto aos motivos da vinda do Ms. Sapo. A vinda definitiva do Mestre Sapo para o Maranhão, segundo o Doutor Alberto Tavares, se deu para fins particulares, sendo que ele mesmo viabilizou sua transferência para São Luís, solicitando, inclusive, uma autorização, junto a seus familiares, para que Sapo ficasse na cidade sob seus cuidados, já que era menor: “Eu o trouxe para o Maranhão com o objetivo primeiro de que ele me ensinasse capoeira, já que eu tinha vontade de aprender”.

Somente após cinco anos vivendo em São Luís, mestre Sapo inicia seu trabalho com a capoeira ministrando aulas no Ginásio Costa Rodrigues a convite do Governo do Estado, que nesta época não estava mais sob o comando de José Sarney. Porém, Pereira (2010, p. 10) aponta outra direção: “tudo indica que as circunstâncias, os contatos, as amizades, além da excepcionalidade de sua capoeira, levam o Ms. Sapo e a própria capoeira aos braços do Estado”. Isto é, ele começou a dar aulas graças aos contatos com pessoas influentes na sociedade maranhense da época. De toda forma, com o passar do tempo, veio reconhecimento do seu trabalho e muitos eram os jovens que o procuravam para aprender a capoeira. Dedicou-se às aulas na escolhinha do Ginásio Costa Rodrigues, além das aulas dadas a membros da elite maranhense. Segue abaixo uma foto do mestre Sapo:

Figura 10 - Mestre Sapo segurando o pandeiro. Evento no Ginásio Costa Rodrigues, São Luís-MA



Fonte: Arquivo pessoal de Nelson Brito Martins (Nelsinho).

Mestre Patinho inicia sua trajetória na capoeira ainda nos anos de 1960 tendo como referências o mestre Artur Emídio, Roberval Serejo e Firmino Diniz, Djalma Bandeira, Catumbi, todos capoeiras da década de 1950 e, portanto, anteriores a chegada de mestre Sapo a São Luís (PEREIRA, 2010, p. 13). No final da década de 1960 participa da fundação da academia Bantu, primeira instituição organizada de capoeira em São Luís. Segundo o próprio mestre Patinho: “Minha capoeira sofreu influência de mestre Sapo, de Artur Emidio, de Roberval Serejo e de Djalma Bandeira” (Entrevista em 08/01/2008). Tais influências indicam que sua formação deriva da capoeira baiana de Sapo e mestre Canjiquinha, da capoeiragem do Rio de Janeiro, praticada por mestre como Artur Emídio e Roberval Serejo, além do contato com capoeiras maranhenses que não participavam de grupos ou de escolas, mas treinavam e jogavam em praças e parques da cidade.

No início dos anos de 1970, mestre Patinho passa a treinar com mestre Sapo, para logo depois começar a participar de campeonatos de capoeira por todo o Brasil juntamente com seu novo mestre, ganhando alguns campeonatos. Essa foi uma em que sua capoeira tendia para a Arte-marcial e possuía um caráter mais competitivo. Em 1986 funda a Escola de capoeira angola Laborarte (Laboratório de expressões artísticas do Maranhão), onde não apenas ministrou suas aulas de capoeira, como também contribui com espetáculos e

performances artísticas. Além da capoeira se desenvolve nessa casa de cultura popular o Cacuriá de Dona Teté, o Tambor de crioula de mestre Felipe (já falecido) e outros folguedos maranhenses. Se Patinho tem na origem da sua capoeira elementos oriundos da capoeira baiana (mestre Sapo) e da capoeira carioca (Artur Emídio, Roberval Serejo, Catumbi), de outro lado sua relação com cultura popular maranhense tornou-se uma importante referência para o seu trabalho com a capoeira. Nesse momento sua capoeira encontra-se com a arte propriamente dita, com o fazer artístico, com as tradições do Maranhão.

O contato do mestre com outras manifestações populares, como o tambor de crioula e o bumba-boi, lhe possibilitou extrair elementos do canto, da dança e do ritual. Dessa forma, estudando os movimentos físicos existente nestas brincadeiras, bem como apreendendo os elementos artísticos que compunham as performances dos grandes cantadores e tocadores dessas manifestações, mestre Patinho foi ampliando as possibilidades de realização da roda de capoeira e da sua performance enquanto mestre e regente do espetáculo. Nesse sentido, a “punga” dos homens do tambor de crioula e a movimentação do miolo do boi (home que fica embaixo do boi), e o caboco de pena, personagem típico do boi com sotaque de matraca, aparecem como eventos marcantes na sua formação. Segundo o próprio mestre Patinho:

O miolo do boi na sua movimentação, na sua teatralidade, ele ginga, negaceia. O que é a negaça da capoeira? É a movimentação dançada pelo miolo durante a festa. O caboco de pena tem sua maciça, seu gingado e vadiagem em estilo defensivo da capoeira. Essa teatralidade e picardia que tem o brincante do boi é uma das nossas influências mais importantes na hora de vadiar na roda de capoeira. (ENTREVISTA, 08 DE JANEIRO DE 2008).

À medida que foi se envolvendo e absorvendo os fundamentos estruturantes dos folguedos maranhenses, ele foi aprimorando sua metodologia enquanto professor e mestre de capoeira, e aperfeiçoando sua performance poética, uma vez que passou a conceber uma ligação entre certos elementos presentes na cultura popular maranhense e o jogo da capoeira. Hoje, em dia, não seria dizer que mestre Patinho é o principal expoente da capoeira maranhense atual, devido a quantidade de mestres e capoeiras que ele formou ao longo desses anos. Alguns de seus alunos mais antigos, como mestra Elma Webá (1960), coordenadora do grupo N’zambi de capoeira angola, desenvolvem seu próprio trabalho com a capoeira em outras cidades do País. Ademais, vários capoeiras maranhenses da atualidade sofreram influências de suas idéias como mestre Eusamor, mestre Índio, entre outros. Mestre Pato tem em sua casa um painel com sua “árvore genealógica” da capoeira, que mostra a origem de sua

linhagem de capoeira. Nesta árvore, estão presentes os mestres e professores formados por ele, bem como seus respectivos grupos. Na imagem abaixo está clara a quantidade de discípulos e grupos que descendem de sua linhagem:

Figura 11 - Árvore Genealógica Mestre Patinho, residência do mestre, São Luís, 2008



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Resta-nos descrever agora todo o trabalho de performance do mestre Patinho durante a roda de capoeira, profundamente ligado ao conceito de regência da roda enquanto espetáculo artístico e fundamentado em experimentações e regras concebidas pelo mestre. Sua procura pela organização, execução e preservação dos fundamentos da roda de capoeira angola levam-no a realizar uma performance em que não assume apenas o papel de intérprete ou de poeta, mas também de maestro (regente) ou diretor de um espetáculo artístico. Sua participação nas rodas está ligada, sobretudo, à regência – termo adotado por ele para explicar seu trabalho -, que reuniria toda sua ação quanto à direção e o andamento da roda, mas que tem como ápice dois momentos: a abertura e o encerramento. Isso não significa dizer que ele não participe como jogador nas rodas que dirige, mas nos últimos anos tornou-se mais freqüente participar das rodas assumindo os papéis de maestro, direto e coordenador do que como um mero jogador.

4.3 PERFORMANCE E REGÊNCIA NA CAPOEIRA ANGOLA DE MESTRE PATINHO

Mestre Patinho tem se dedicado nos últimos dez anos, especialmente, com a regência da roda, com a condução e andamento da mesma em todos os seus aspectos. Sem se esquecer do jogo em si, isto é, da performance física dos jogadores, aos quais ele sempre sugere certas orientações, ele tem dado uma atenção especial a ritualização da roda e a própria performance da roda como um todo. Preocupação essa, que passa pela abertura e fechamento da roda. A própria abertura é de fundamental importância para que a roda atinja um nível de qualidade que passa por uma boa interpretação do cantador e dos demais músicos que compõem a bateria, implicando na execução correta dos ritmos ou toques de capoeira angola durante a roda, além do respeito aos fundamentos da sua linhagem de capoeira.

Dessa maneira, compreendemos que mestre Patinho faz de sua performance poética uma forma de dirigir ou reger a roda como se estivesse dirigindo atuando num espetáculo. Sua atuação enquanto performer ou intérprete não se separa do seu papel de mestre e coordenador da roda, a não ser quando está jogando, o que modifica sua performance poética, deixando de lado o papel de regente ou diretor para dedicar-se a sua performance de jogador, porém sem deixar de utilizar sua gestualidade, teatralidade e picardia em prol do desenvolvimento do seu jogo. Sua performance de jogo não é completamente diferente da sua performance de regente da roda, de fato, ambas se unem para constituir sua performance poética na totalidade, porém essa performance de jogo apresenta certos elementos que estão direcionados para a realização de sua performance física durante o duelo com o outro capoeira. Tal performance física envolve uma soma de movimentos e golpes de defesa, ataque e contra-ataque (estratégias de jogo) com outros elementos essenciais ao jogo de capoeira: a teatralidade, a malícia e picardia, a gestualidade, as expressões faciais e movimentos do corpo.

A presença dessa teatralidade e picardia pode ser notada durante todo o jogo, mas é mais claramente percebida no momento em que mestre Pato está agachado à frente da bateria, de frente para o outro jogador, esperando o iniciar do jogo. Para melhor descrever sua performance fizemos uso de filmagem de um dos seus jogos num roda realizada na Escola de capoeira angola Laborarte, em janeiro de 2009, na cidade de São Luís (ver vídeo 0 – DVD anexo). Nesta roda, mestre Patinho joga com mestre Cobra Mansa (Cinésio Feliciano Peçanha), um dos capoeiras mais conhecidos e respeitados da atualidade que estava realizando uma oficina (work shop). Faz parte do cerimonial da capoeira o jogo entre o mestre da casa e o mestre visitante, embora tal encontro pode não acontecer por um motivo ou outro.

Este jogo entre os dois mestres tem muito a nos oferecer quanto ao estudo e descrição da performance poética do capoeirista angoleiro, especialmente, porque ele se inicia com o canto do mestre visitante para o mestre Patinho.

A cantiga cantada por mestre Cobra Mansa ressalta a amizade e o respeito de um para com o outro narrando os antigos combates ou demandas já travados entre eles no passado (imaginariamente). Do outro lado, mestre Pato, de frente para o intérprete, recebe a cantiga criando uma performance a partir de gesto e movimentos com os braços e a cabeça que referenciam seu oponente, a roda e todos que estavam ali presentes. Enquanto isso o público lota salão onde aconteceu a roda, interessado em assistir ao espetáculo proporcionado pelos dois mestres (Patinho e Cobrinha). A cantiga interpretada pelo mestre visitante possui uma ideia central, representada pelo refrão “era eu era meu mano”, mas seus versos podem variar conforme a intenção e o improviso do intérprete, algo que acontece com vários corridos de capoeira. A cantiga em questão é:

Era eu era meu mano (mestre Cobrinha Mansa – intérprete)
 Era meu mano era eu
 Tu arma me matou
 Era eu era meu mano (coro)
 Na armadilha de benguela
 Era eu era meu mano (coro)
 Ô uma cova dois defuntos
 Era eu era meu mano (coro)
 Nem tu venceu, nem eu
 Era eu era meu mano (coro)
 Era eu era meu mano
 Era eu era meu mano (coro)
 Puxa, puxa, leva, leva (passagem do canto)
 Era eu era meu mano (coro)
 Ê to pegando uma demanda (novo intérprete)
 Era eu era meu mano (coro) [...]

A cantiga do mestre Cobrinha Mansa dá início ao ritual de jogo entre ele e o mestre Patinho. Suas performances, enquanto estão agachados ao pé bateria, são leituras *em presença*, da cantiga. Enquanto o intérprete transmite o canto, mestre Pato realiza sua leitura e recepção através do corpo, do olhar. O trabalho de ambos, nesse momento, atinge uma complexa cadeia de informações e situações, pois o canto lhes permite a atenção e o respeito de um para com o outro; determina o ritmo e as intenções de cada um no jogo: será mais rápido, menos ou mais amistoso, guerreiro ou lúdico. Além disso, a cantiga prepara o público para o jogo, o convida a participar da roda e da performance dos jogadores.

Nota-se no vídeo em questão (vídeo 0 do DVD anexo) o entusiasmo do público ao responder o refrão. O coro está encorpado com as vozes de cada espectador e não apenas com as vozes dos capoeiras que participam da roda. A interpretação do mestre Cobrinha propicia um ritmo e uma levada musical que entusiasma a todos, pois sua voz seduz. Como consequência disso, a eficiência, o divertimento e a alegria durante o jogo dos dois mestres. Se nesse momento, podemos pensar em mestre Cobrinha como um poeta que executa sua performance, não poderíamos pensar de modo diferente em relação a mestre Patinho. Sua performance está desligado do seu papel de regente e diretor da roda. Sua mente e corpo estão voltados para a mensagem poética transmitida na cantiga e ele a interpreta com o corpo na mesma medida que sua leitura lhe traz a concentração e tranquilidade necessários para o andamento do jogo.

Mestre Patinho, como pode ser visto no vídeo, não executa o canto, ele está em silêncio nesse momento, no entanto, seu corpo diz e interpreta a cantiga sem perder a atenção para os movimentos e intenções do seu oponente. Mas para o jogo ter início, mestre Cobrinha precisa passar o canto para outro capoeira que compõe a bateria, algo que ele realiza cantando o verso “puxa, puxa, leva, leva”, uma deixa para que outro capoeira assuma o canto. Seu olhar em direção a quem está tocando o berimbau gunga completa a informação, que imediatamente inicia seu canto. Temos, então, uma performance que chama por outra, isto é, performance na roda de capoeira é sempre um meio de conceber outra performance, seja esta de outro intérprete e do próprio público. O jogo acontece em meio a um público seduzido e encantado pela performance de ambos os mestres ainda agachados. Quando o jogo se inicia, eles realizam outra performance, isto é, uma performance de jogo, através de golpes e movimentos, mas também por meio de pequenos gestos, expressões e olhares que garantem certa teatralidade, mas sem deixar de lado a performance física e a objetividade do jogo.

Desse pequeno filme se extraem três performances essenciais: primeiramente, mestre Cobrinha interpretando uma cantiga direcionada ao mestre da casa visando à cordialidade, o respeito e harmonia durante o jogo. Seria um canto de entrada na roda de outro grupo, de outro mestre. Sua voz se faz presente criando laços entre a bateria, o texto e o público. A segunda performance acontece simultaneamente à do mestre Cobrinha Mansa, quando mestre Patinho começa a interpretar a cantiga que lhe foi cantada. Seu corpo trabalha no ritmo da bateria e da voz do mestre Cobrinha, se fazendo presente na medida em que realiza a leitura da cantiga cantada pelo outro mestre a partir de movimentos com os braços, que indicam reverência e respeito a outro oponente.

As performances dos dois vão acontecendo e se encontrando no tempo e no espaço durante o ritual preparatório para o jogo (vídeo 0 do DVD Anexo). Agora eles constroem uma poética visual, verbal e sonora onde uma comunicação se impõe e o texto oral se realiza. Os gestos feitos um para o outro, esse jogo mímico que guarda ideias e poesia é transmitido para os presentes por do meio do corpo: abrigo de toda performance e do poema oral. A performance de ambos prossegue quando mestre Patinho olha e aponta para o céu exatamente no momento em que mestre Cobrinha canta o verso, “tua arma me matou na armadilha de benguela”. Benguela era um jogo à mão armada, em que o capoeira usava uma faca ou navalha. A arma branca foi comumente usada na capoeira a partir da segunda metade do século XIX, mas foi abandonada pela capoeira do século XX. No entanto, o capoeira angoleiro da atualidade incorporou à sua performance movimentos que lembram o uso dessa arma branca e o seu ferimento no corpo do oponente. As palavras de mestre Cobrinha aparecem no seu corpo e no corpo de mestre Patinho em forma de rica gestualidade e teatralidade por que afinal, são dois “manos” jogando capoeira angola.

Mestre Patinho, ainda em sua performance, agachado em frente da bateria, encena um pedido de proteção ao olhar para alto, como se estivesse pedindo à Deus para protegê-lo. Da sua parte, mestre Cobrinha também realiza gesto parecido ao cantar o verso. Em seguida, o mestre maranhense faz um sinal da cruz, numa clara simbologia de proteção, de “corpo fechado” contra os inimigos. Nesse caso as duas performances, a de mestre Cobrinha e de mestre Patinho, se realizam dentro de um ritual de preparação ao jogo entre eles. O primeiro realiza a performance clássica, em que voz e corpo se unem na transmissão da mensagem poética. Quanto a mestre Pato, sua performance baseia-se no silêncio da voz e na recepção do seu corpo ao poema cantado. Seu corpo reproduz os versos e sentidos que eles apresentam, a partir dos gestos, movimentos dos braços, ombros e da cabeça. Sua interpretação no silêncio, sem voz, sem som, não deixa de produzir e transmitir uma mensagem poética. Sua interpretação revela uma poética visual, baseada na mímica, gestualidade e teatralidade.

A terceira performance do público exposta no vídeo (vídeo 0, DVD anexo) é realizada pelo público, que comparece em grande quantidade para prestigiar a roda, pois na cultura local, um roda de capoeira ou uma apresentação de tambor se constitui como um espetáculo popular, logo, é comum encontrarmos bastante espectadores assistindo a um evento uma roda de capoeira angola. Nessa roda, o público assiste entusiasmadamente ao jogo entre mestre Patinho e mestre Cobrinha Mansa. A cada movimento executado se escutam os gritos, suspiros e sons, que confirmam a euforia do público. Dessa forma, ele participa da

performance, cria sua própria leitura, tornando-se fundamental para aumentar o estímulo e a vibração dos dois capoeiristas.

A performance do público deve ser entendida como fruto de suas sensações e reações diante da performance do intérprete e da performance do jogadores durante o jogo. A recepção do público à roda como um todo é uma ação que culmina na formação de uma nova performance, que é devolvida para o performer ou intérprete. No pequeno filme (Vídeo 0 do DVD Anexo) o público responde ao coro e acompanha as interpretações dos dois mestres, enquanto aguarda o início do jogo. Mas esse público possui várias faces: aqueles espectadores que não jogam capoeira, mas que, por um motivo ou outro, acompanham as rodas de capoeira e aqueles espectadores que são capoeiristas e que vibram e se manifestam quando surge um movimento especial, mágico dentro do jogo produzido por qualquer um dos jogadores.

Tal momento de performance de mestre Patinho (apresentado no vídeo 0), representa sua performance de jogo, isto é, aquela direcionada o jogo em si, exigindo um ritual de entrada, de preparação, especialmente, quando for jogar com um mestre importante. Contudo, outro performance poética do mestre deve ser analisada e descrita: a regência. Esse termo é usado pelo próprio mestre para significar seu trabalho de direção, organização e condução da roda. Como foi descrito anteriormente, sua forma de conceber a roda está dividida entre a abertura, o desenvolvimento e o fechamento. Ele organiza a roda, prepara os berimbaus (armação), escolhe os músicos e dá início ao seu ritual com a execução de diversos toques da capoeira angola, entre eles, são bento pequeno, são bento grande e iúna. Seu compromisso é, nesse instante, cuidar de regência da bateria, afinar os instrumentos orientar o público com relação às palmas e posicioná-lo no grande círculo, cuidar pelo equilíbrio harmônico da bateria e pela manutenção do ritmo e da cadência. Sua regência é performance pura na medida em que ritualiza a abertura e encerramento da roda; por que a transmite através da voz, de gestos, expressões faciais e mímicas. Seu corpo trabalha no sentido de indicar à bateria o que ele gostaria que fosse realizado no exato instante que se inicia a roda.

Esta performance se concretiza através da regência e da direção da roda. Mestre Patinho busca, através da regência, a preservação dos fundamentos de sua linhagem de capoeira, mas dando-lhe novas formas. Assim, para ele a capoeira tem “que ter o novo no velho, mas sem molestar as raízes” (ENTREVISTA, 2008), isto é, novas possibilidades de se pensar e fazer a roda, mas sem abandonar a tradição e os fundamentos da capoeira. Em busca dessa regência e organização do ritual da roda, o mestre assume diferentes papéis ou funções: regente, diretor, cenógrafo, roteirista, artista. Dessa forma, em algumas rodas, podemos ver a

preocupação de Patinho com cada detalhe da roda, num claro entendimento da capoeira como espetáculo.

Colhemos algumas imagens que demonstram bem o exercício destas funções e sua performance ligada à regência durante um evento (oficinas de capoeira angola) no Museu Histórico e Artístico do Maranhão, em São Luís organizado pelo próprio mestre Patinho. Na ocasião, mestre Patinho grava seu primeiro DVD ao vivo, então, seu trabalho de organização, de direção, ficou ainda mais visível. Para captarmos tais imagens, fizemos uma gravação da parte final do evento quando o mestre preparava a roda de encerramento (ver vídeos 01 e 02 do DVD Anexo). Nela, podemos observar que ele atua como o diretor e roteirista do espetáculo, indicando para todos os capoeiristas que ali estavam como será realizada a roda. Ele dirige seu próprio espetáculo a ser filmado. Ele explica qual o roteiro ele preparou para este final:

galera vou só definir a bateria inicial e nós estamos aqui com um roteiro. Vou passar o roteiro para gente sacar o que é que é. Vou entrar bem dali cantando assim: vem jogar mais eu, / vem jogar mais eu meu irmão, / vem jogar mais eu meu irmão, / vem jogar mais irmão meu /, que é para fazer uma maket que agente vai fazer depois da edição [...].

Mestre Patinho tem total consciência de que está participando de uma filmagem, ao mesmo tempo, que precisa definir todo ritual de abertura da roda, como faz eventualmente. A filmagem exige dele a direção e o roteiro, mas isso não modifica sua maneira de trabalhar, pois é dessa forma que ele atua em todas as rodas que participa. Sua performance une seu papel de mestre aos papéis de regente e diretor de todo evento. Nada foge a seu olhar e sua atenção se fixa em todos os aspectos da roda. Enquanto isso, a bateria já está formada, aguardando apenas a chegada do mestre. Os demais capoeiras também esperam a chegada de mestre Patinho ao salão para poderem tomar seus lugares no grande círculo.

O vídeo prossegue com mais algumas explicações a respeito do posicionamento de entrada dos outros capoeiras que farão parte da roda e com explicações sobre o que deve ou não deve ser feito durante a roda, isto é, o que pode ser feito tem que estar de acordo com os fundamentos da sua linhagem de capoeira. Ele ainda dá orientações acerca do timbre e do tom da voz, pedindo para os presentes não deixarem de cantar em hipótese alguma e nem fazer chamada em são bento grande pequeno e são bento grande.

Abaixo, como forma de explicar melhor o que seria uma chamada de angola, apresentamos uma fotografia de dois capoeiras realizando uma das chamadas mais conhecidas. Tal chamada é adotada pela maioria dos grupos de capoeira angola e é feita com

os braços abertos de modo frontal e horizontal colada aos braços do parceiro de jogo. Desta forma, é possível se olhar na imagem abaixo:

Figura 12 - Chamada de Angola. Roda de Capoeira Angola na Escola Municipal Dr. Nicanor - Goiânia – GO. Programa Mais Educação - MEC. Sob a direção do contra-mestre Lenhinho



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/mendesrocha/sets/72157622979848079/detail/>.

Mestre Patinho explica, então, quais devem ser as ações e posturas dos capoeiristas presentes durante o decorrer da roda. Na verdade, ele está montando o espetáculo e dirigindo sua própria performance e a performance da roda. Todos os detalhes devem ser transmitidos e revistos em prol da boa qualidade do evento e essa preocupação aumenta na medida em que o evento está sendo filmado. Ele age conscientemente como o diretor de sua própria filmagem e, por isso, procuram orientar todos que participaram da roda sobre o canto, os fundamentos de jogos, sobre a chamada de angola e outros detalhes. No vídeo, mestre Patinho diz:

[...] na mesma altura um do outro, na voz e no tom que vocês tem propriedade, mas não deixem de cantar. Permançam em estado vivo e alerta dentro da roda, certo? Assim, não façam chamada em São Bento pequeno nem São Bento grande, só para recordar isso aí, né? [...].

O vídeo prossegue com as imagens da execução do roteiro planejado pelo mestre. Ele está do lado de fora do salão cantando a cantiga que ele escolheu e anunciou para todos. Ele está num pátio e vem se aproximando da entrada lateral da sala, enquanto os outros participantes da roda entram no mesmo espaço por outra entrada (frontal) em direção à bateria. Mas nesse momento ele interrompe a ação, pois considera que a entrada dos capoeiristas estava lenta demais. Ora, isso demonstra toda sua percepção enquanto diretor e regente de um espetáculo. Optamos por manter nos vídeos os erros e as reclamações do mestre para enfatizar seu conhecimento em torno da organização de todo o ritual da roda, pois sua performance poética resulta na própria ação de organizar, dirigir e reger a bateria e os capoeiras. Ele repete duas vezes a mesma ação por não estar satisfeito com o andamento do processo, sendo que ele tem a consciência que seu evento está sendo filmado em prol da gravação do seu DVD. No entanto, nas rodas convencionais, ele também sempre para e repete as ações quando percebe algum erro.

Ainda nesse pequeno filme, aqui analisado (vídeo 1 do DVD anexo), mestre Patinho completa a execução de seu ritual de abertura da roda, caminhando até a bateria (que já estava lhe esperando) com berimbau gunga, cantando sem o acompanhamento da bateria. Após sua chegada, ele dá um “IÊ” que finaliza seu canto inicial. Logo após, ele retoma o toque de angola e começa a chamar cada instrumento, através de repiques no seu berimbau gunga, a acompanharem. Ele inicia a ladainha de entrada acompanhada pelos instrumentos, com exceção do atabaque, pois este, segundo os fundamentos da sua linhagem de capoeira, só deve ser tocado quando o coro inicia sua participação cantando o refrão. Mais a performance de mestre Patinho não se encerra na direção e montagem da roda. Uma vez com o berimbau na mão, sua performance ganha continuidade, na medida em que entra em cena o intérprete ou o poeta oral propriamente dito. Sua voz, gestos e expressões direcionam-se para a propagação da mensagem poética a todos os presentes na roda. Agora, ele conduz a roda como um maestro tocando um instrumento guia acompanhado de outros capoeiras igualmente intérpretes, pois cada um realiza ali sua performance particular, gesticulando e fazendo a leitura de verso cantado pelo mestre.

Sua performance prossegue transformando-se em puro jogo, jogo físico, quando ele passa o berimbau gunga para outro capoeira e vai para dentro da roda iniciar o duelo com outro capoeira. Agora, o capoeira Patinho inicia sua performance de jogo, um misto de golpes e movimentos objetivos e precisos, que apenas encostam levemente no outro jogador sem machucá-lo, com teatralidade, mandinga, e bailado despertando a atenção e reações do público ali presente. Enquanto isso, outro mestre canta (mestre Eusamor), uma

nova performance se inicia dando continuidade ao ritual da roda. A capoeira exige esse jogo de performances, um rodízio de interpretações que torna a capoeira dinâmica e plural. O ritmo e toque são os mesmos, mas as performances e os jogos se diferem entre si, pois são particulares, independentes. Mas voltando as atenções para o jogo de mestre Patinho, ele saltita, fica de cabeça para abaixo e ataca, dança com pulinhos que lembram o frevo, ele atrai seu parceiro de jogo fazendo a chamada ou “passo a dois”, vai até o capoeira que está no gunga e brinca com ele fazendo um pequeno gesto. Sua performance instaura um poema visual e completa seu ciclo dentro da roda. Ele encerra o jogo dando as mãos ao seu parceiro. É hora da pausa. Sua missão está cumprida, a roda está em plena execução.

A capoeira maranhense apresenta bons *performers*, tocadores de Berimbau e jogadores. Todos, de uma forma ou de outra, sofrem influência de arte popular local, rica em folguedos e manifestações, com um calendário repleto de festas e festejos populares. O capoeirista local é geralmente um brincante de alguma dessas manifestações como o tambor de crioula, o cacuriá, o boi, entretanto, é na capoeira que ele encontra o espaço para realizar sua “vadeação”, sua performance de capoeira. Um exemplo da versatilidade artística do capoeira maranhense é mestre Assuero, discípulo de mestre Patinho, cuja interpretação do canto e sua teatralidade e picardia durante o jogo em si, reflete a dinâmica poderosa da voz e do corpo. Através de dois pequenos filmes (vídeos 03 e 08 do DVD anexo) é possível percebermos suas qualidades como um poeta oral e como capoeira. Diferentemente de mestre Pato, mestre Assuero dedica-se muito mais ao jogo e ao canto do que a regência propriamente dita, ou pelo menos não a realiza da mesma forma que seu mestre. Como é possível observar nos vídeos, ele chama a atenção pelo rico repertório de gestos, expressões e movimentos e por uma comicidade peculiar presente a sua performance.

Sobre sua performance poética na bateria, cantando e tocando (Vídeo 03 do DVD anexo) tecemos comentários no tópico 4.1 deste trabalho. Mas há algo a mais a ser dito a respeito de sua performance de jogo. Em filmagem de um jogo seu em roda na escola de capoeira Laborarte, em São Luís no ano de 2010 (Vídeo 08 do DVD Anexo), podemos perceber toda sua teatralidade e picardia. Seu jogo está direcionado para a encenação. Toda e qualquer situação de jogo ou algo que esteja acontecendo fora da roda é incorporado imediatamente a sua performance. Ele procura a todo instante a comicidade, o divertimento, sem perder de vista a objetividade do jogo. A própria filmagem virou um motivo para brincadeira e encenação quando, em vários momentos, ele olha em direção a câmera e com os dedos simula uma tesoura indicando que a imagem deve ser cortada. Seu jogo envolve uma

série de gestos e brincadeiras, provando uma das essências maiores do jogo da capoeira, a união entre o lúdico e a luta disfarça pela mandinga e pela teatralidade.

No filme (Vídeo 08), mestre Assuero se diverte jogando e joga para divertir o público. Ao mesmo tempo, ele mantém o caráter combativo e estratégico do jogo, cercando e atacando seu parceiro de jogo na primeira oportunidade que lhe surge. Ele está sempre atento à bateria e à cantiga entoada pelo capoeira-intérprete do momento. Ele tenta fazer a leitura da música em seu corpo traduzindo-a partir de gestos e mímicas. Um exemplo disso está no momento em que o intérprete canta os seguintes versos “quando meu amor viajou / magoou / magoou / meu coração / chorei de saudade / chorei de paixão / eu vim da Bahia pra te ver [...]”, pois essa é a deixa especial para a performance teatral de mestre Assuero. Imediatamente ele encena a cantiga, levando seu braço direito ao rosto como se estivesse enxugando lágrimas, logo em seguida dirige-se ao outro capoeira que está a sua frente e o abraça como se fosse ele o a pessoa que está indo embora, deixando saudades. Ele gesticula apontando para seu coração e para do parceiro de jogo, querendo dizer que eles são próximos e que ele está ali “pra lhe ver”.

Paul Zumthor cita que a performance possui um caráter mais lúdico que estético, gerando assim o riso (ZUMTHOR, 2010). Mestre Assuero é um desses performers que se comunica de várias formas e que tem na sua comicidade uma maneira de conceber o riso espontâneo, não o riso que surge do ridículo, mas sim aquele tipo que vem do puro estado de satisfação e prazer. Sua performance é cativante porque é leve, engraçada e completamente ligada ao jogo. Apesar de toda sua teatralidade jamais ele deixa de ser o capoeira e sempre está a se defender e atacar com estratégia e prudência. Outra característica marcante dessa sua performance de jogo é o fato de deixar seu oponente à vontade para realizar seu jogo, mesmo sendo mais velho de capoeira. Na continuação da filmagem, mestre Assuero, como um verdadeiro artista de rua, pega um pandeiro da mão de um dos membros da bateria e sai em direção ao público pedindo dinheiro para ele e seu parceiro. Momento de pura picardia, mas que apresenta um aspecto essencial: ao pedir dinheiro para a platéia, ele a insere dentro da sua performance, ele faz com que a platéia crie uma performance. A roda alcançou seu objetivo, pois todos, capoeiristas e público se encontram em estado de performance a partir da encenação de mestre Assuero, que funciona como uma espécie de elo entre o texto e o público, como catalisador de todas as performances.

Para finalizar, mestre Assuero retorna para a bateria juntamente com seu parceiro de jogo. Os dois se agacham à frente da bateria enquanto o mestre tira de sua carteira uma nota de cinco reais (ele acena com os cinco dedos da mão) e a põe no centro da roda.

Então ele próprio puxa o seguinte verso: / “Panha a laranja no chão tico-tico/ não panha com a mão nem com o pé/ é com o bico” / Esse corrido é o canto de passagem para um jogo chamado “Panha a laranja no chão tico-tico”, uma brincadeira feita entre os capoeiras cujo objetivo é pegar o dinheiro do outro, mas só vale se for com a boca. Esse jogo testa a habilidade dos capoeira, além de ser uma oportunidade para os capoeiras enriquecerem suas performances com mais gestos e movimentos lúdicos. Assim, mestre Assuero cria várias possibilidades de jogo dentro do mesmo jogo. E se essas possibilidades existem, isso se deve a dinâmica teatral baseada no divertimento, na comicidade e picardia. Sua mandinga está na atuação enquanto brincante de um espetáculo que deve despertar no público muito mais que simples gargalhadas. Ele deseja o lúdico, o entretenimento, mas também deseja que o público jogue com ele, atua interferindo na sua performance.

Feitas tais análises a respeito da performance poética de mestre Patinho e de mestre Assuero, constatamos dois caminhos, mas não distantes um do outro, para a produção e transmissão da poesia oral, bem como para a coordenação ou direção da roda. O primeiro se define a partir da ideia de regência, quando mestre Patinho instaura uma performance que pretende reger e dirigir a roda da mesma forma que um diretor ou maestro comanda seu espetáculo ou orquestra. Isso não ocorre de modo inconsciente, pois seu trabalho está apoiado na compreensão de que o mestre de capoeira assume inúmeros papéis na roda: jogador, professor, intérprete, diretor, maestro, roteirista. Mas sem dúvida, esses papéis se sucedem ao longo da roda de capoeira e eles não aparecem ou se realizam em todas as rodas. Há rodas e ventos que exigem muito mais o trabalho de regente e diretor do que outras. Como assistimos nos vídeo (vídeos 01 e 02 do DVD anexo), a atuação de mestre Patinho como diretor e roteirista do seu próprio espetáculo ocorreu em virtude da gravação de um DVD ao vivo do evento organizado pelo mestre. Contudo, seu trabalho de regência da roda é uma constante ao longo de sua carreira como mestre de capoeira. Sua performance poética inclui, portanto, um trabalho complexo e abrangentes que reúne seu trabalho como intérprete e tocador de berimbau, sua performance física durante o jogo e sua maestria, regência e direção da roda.

De outro lado está mestre Assuero, um capoeira-ator, que tem como performance principais a interpretação do poema oral e seu jogo performático, encenado e cômico. Seu grande mérito reside na sua capacidade de teatralizar e interpretar tudo que acontece fora e dentro da roda com seu corpo, através de um rico conjunto de gestos, expressões faciais. Sua performance na bateria, cantando e tocando, com sua voz aguda e com uma linguagem extremamente coloquial tornam-se atraentes e encantatórias no sentido de trazer aquele que lhe vê e o ouve para dentro da roda, para realizar uma outra performance.

Menos regente e diretor do que mestre Patinho, seu discípulo (Assuero) dedica-se a interpretar pura e simplesmente, fazendo do seu canto e jogo um grande jogo teatral repleto de situações diferentes, maioria delas, cômica, isso porque sua performance poética vive do divertimento, da picardia. Sua performance poética quer o riso, alegria e o envolvimento de todas, capoeiras e espectadores, exigindo destes outras performances. Portanto, sua performance poética realiza-se na sua capacidade de ler com a voz e corpo todas as situações que existem dentro e fora dela e que são reais transformando-as em realidade virtual, em simulações que encantam devido a sua teatralidade dinâmica e plural, mas escondem suas reais intenções dentro do jogo. Sua teatralidade é sempre um disfarce, pois quando se pensa que tudo é apenas uma brincadeira, ele ataca subitamente seu oponente. Sua performance no canto e no jogo é pura mandinga, isto é, malícia, malemolência, picardia, disfarce, poesia do corpo.

Comparando as performances de mestre Patinho e Mestre Assuero, que vivem numa cidade brasileira, trabalhando e convivendo com capoeiras que compartilham da sua cultura e língua, com as performances do professor Fubuia em Paris, onde trabalha com pessoas de vários países e culturas diferentes, tendo o francês como a o idioma guia, percebemos que as diferenças existentes são frutos de particularidades de cada indivíduo, isto é, que cada performance assume aspectos pessoais, próprios da personalidade e aspectos físicos singulares. No nosso entendimento, os aspectos culturais e sociais pouco interferem na composição das performances a ponto de alterá-las ao extremo. Mesmo estando em Paris, o professor Fubuia carrega consigo os traços culturais de um brasileiro e reúne as memórias, gestos, expressões e ações de um aprendidas nos eu desenvolvimento como capoeirista ainda na Bahia. Nota-se também que a cultura regional de cada um deles, a maranhense e a Baiana, respectivamente, estão presentes de alguma forma em suas performances como intérpretes ou como jogadores. Nas suas aulas de percussão, por exemplo, Fubuia ensina os ritmos baianos, enquanto nas aulas de Mestre Patinho, ele transmite os ritmos maranhenses. Logo, cada um produz e executa suas performances de acordo com sua formação particular.

4.4 UM CAPOEIRA BRASILEIRO EM PARIS: FUBUIA E SUA PERFORMANCE POÉTICA

Professor Fubuia do grupo Angoleiros do mar de Paris vive a mais de dez anos na França, o que indica que parte de sua formação como capoeirista aconteceu nesta cidade estrangeira. De fato, seu amadurecimento como capoeirista passa pela criação e coordenação do grupo na França. Sua tarefa não era nada simples, ensinar jovens franceses e de outras nacionalidades que pouco ou nenhum contato tinham com a língua portuguesa ou a

cultura brasileira, poderia, ser a principio algo bastante complicado. O próprio Fubuia chegou sem nenhum conhecimento da língua francesa e isso sempre é um fato que dificulta a adaptação inicial de um estrangeiro recém chegado. Além disso, quando chegou precisou enfrentar a desconfiança e a hierarquia dos grupos de capoeira angola que por já existiam em solo parisiense, pois cada grupo defendia seus interesses territoriais e econômicos toda vez que chega um novo capoeira à cidade e instala uma escola ou grupo, abre-se uma nova concorrência no mercado. Porém, com o passar do tempo foi se adaptando as circunstâncias adversas, criando linguagens corporais através de gestos e expressões que facilitaram sua comunicação com seus alunos. Claro que com o passar dos anos veio aprendizado da língua francesa, assim como seus alunos foram tomando conhecimento da língua portuguesa.

Atualmente, seu grupo possui mais de 40 alunos e desenvolve parcerias com a Mairie de Paris (Prefeitura), desenvolvendo atividades diárias com a capoeira angola em vários pontos da cidade. Seu ofício ou profissão na cidade é a capoeira e isso se amplia na medida em que é constantemente convidado por outros grupos a ministrar workshops ou estágios em outros países europeus e até fora da Europa, como Japão, por exemplo. Vivendo exclusivamente da capoeira ele pode dedicar-se integralmente aos treinos e coordenação das atividades do grupo, o que vem reafirmar a profissionalização do capoeirista, citada no terceiro capítulo da pesquisa. É provável que se estivesse morando no Brasil, encontraria mais dificuldades para sobreviver exclusivamente da capoeira.

Interessa-nos aqui, especificamente, descrever a performance poética do professor e seu processo de ensino aos seus alunos franceses e estrangeiros, pois consideramos que foi através de sua performance que ele conseguiu superar as barreiras existentes por causa da língua e das diferenças culturais para construir um trabalho sólido que estimulou seus alunos a aprenderem a própria língua brasileira. Sua comunicação através do corpo, trabalhando com gestos, mímicas e movimentos corporais, e com a música, lhe permitiu aproximar-se dos alunos fortalecendo assim o processo de ensino-aprendizagem. Sua performance não apresenta nada de complexo, mas está pautada na improvisação constante do canto, na teatralidade durante o jogo e na atenção dada a todos que visitam suas rodas e treinos. Sem ter uma voz de timbre potente ou extremamente melódica, consegue cativar o ouvinte na medida em que utiliza todo seu arsenal de expressões e movimentos que ultrapassam os limites de sua voz. Sempre sorridente durante o quanto e trabalhando com movimentos da cabeça, Fubuia tende a uma interpretação que chama atenção pela simplicidade e espontaneidade. No vídeo 06 do DVD anexo é possível visualizarmos sua performance conduzindo a roda e o berimbau gunga. Nota-se que ele não está interpretando

nenhuma cantiga, pois o canto está com uma de suas alunas, que toca o berimbau médio ao seu lado. Mas sua presença por meio de sorriso, movimentos com o tronco e a cabeça estimulam a intérprete e mexem com público. Apesar de seu silêncio, ele se faz presente a partir de sua corporeidade e teatralidade.

No mesmo vídeo 06 ainda podemos discutir a relação entre a performance e o processo de ensino-aprendizado. A intérprete canta o seguinte corrido de capoeira angola: “quando a maré vazar / eu vou vê Juliana / eu vou vê Juliana ê / eu vou vê Juliana” /. Seu canto se destaca pela voz afinada e melodia apurada. Mas um detalhe precisa ser destacado: apesar de cantar em português e quase não apresentar nenhum sotaque, a intérprete é uma italiana que vive a mais de cinco anos em Paris e que não fala português com fluência. Ela pratica capoeira (segunda a própria intérprete) a pouco mais de dois anos. O canto em português parece facilitar apreensão da língua, talvez porque nos treinamentos diários do grupo, o professor Fubuia tire um dia da semana para ensaiar os toques nos instrumentos e o canto. Seu método é simples e se baseia, sobretudo, na repetição pura. Além disso, com ajuda dos alunos que já possuem fluência na língua portuguesa (e dos brasileiros que participam do grupo), ele escreve, em português e em francês, as cantigas que irá ensaiar naquele determinado dia com seus alunos. No vídeo analisado, percebe-se com clareza a euforia de Fubuia com a interpretação da sua aluna quando ela canta o seguinte verso nesse exato momento: “[...] escute bem o que vou falar / quem não pode com mandinga / oiáíá não carrega patuá / “. Ele abaixa o tronco e a cabeça e retorna sorrindo e olhando para a aluna. Da sua parte a aluna também sorrir e continua a cantar sem perder o ritmo e cadência no instrumento. O que temos é a realização de duas performance simultâneas, da aluna e do professor Fubuia. Ela interpreta trabalhando com a voz e corpo, enquanto ele recepciona e interpreta o canto da aluna sem usar sua voz ou fazer qualquer interferência direta na performance dela. Os dois estão em performance, assim como todos que compunham a bateria naquele momento, embora a imagem não capte esta presença dos outros músicos.

Outro aspecto que surge a partir desta performance conjunta entre professor e aluna (vídeo 06 do DVD anexo) é o caráter de festa, de celebração alegre que leva ao riso. A performance é sempre uma grande festa, um momento lúdico do corpo em prol do fazer poético e artístico. A capoeira angola relaciona o jogo com a poesia, o rito à celebração, a o combate e o lúdico, criando assim meios e ambiente para realização das mais diferentes performances. No caso aqui analisado, temos a performance do professor Fubuia atrelada a performance de sua aluna e vice-versa, na medida em que ambos estão se comunicando e interagindo por meio do canto e da instrumentação. O público participa com aplicação do coro

e acompanha o desenrolar do jogo, mas sem perder a atenção para com a intérprete e a cantiga cantada por ela.

Propomos, portanto, a partir da leitura das observações participante às rodas e treinos do grupo Angoleiro do mar de Paris, que a performance poética do professor Fubuia, seu modo de interpretar as cantigas e seu conhecimento apurado dos ritmos e toques da capoeira permitem-no se relacionar com mais propriedade com estrangeiros que não falam sua língua nem compartilham de seus hábitos e costumes. Sendo assim, compreendemos a performance como um instrumento didático natural e dinâmico, tendo em vista que a performance é o único modo vivo de comunicação e transmissão do conhecimento (ZUMTHOR, 2010). O dinamismo e criatividade do professor Fubuia levam seus alunos a apreender melhor os fundamentos, técnicas e estratégias de jogo da capoeira, bem como a se aproximarem da língua portuguesa e da cultura brasileira. Sua habilidade com os instrumentos, a improvisação contínua de versos durante o canto e sua teatralidade, aparecem como marcas importantes de seu trabalho como capoeirista. Logo, o que temos é um estrangeiro ensinando uma manifestação brasileira para um grupo de estrangeiros, num país diferente do seu, por meio de uma performance poética que acaba por eliminar barreiras sócio-culturais, abrindo espaço para o aprendizado e a comunicação entre alunos e professores. Outro elemento adicional nesse processo é o domínio dos ritmos e da cultura popular da Bahia por parte de Fubuia. Assim, em suas aulas, ele ensina ritmos como afoxé, maculelê, samba de roda, entre outros, bem como danças típicas da Bahia. Isso atrai os jovens franceses e estrangeiros que vivem em Paris e também outros capoeiristas da cidade que visitam seu espaço para participarem de suas atividades. Sua academia em Ménilmontant é mais que uma simples escola de capoeira, é uma casa de cultura brasileira, freqüentada por capoeiristas, artistas, músicos e curiosos de várias países diferentes. Percebe-se a partir daí que a capoeira é uma fonte expressiva da cultura contemporânea, híbrida e globalizada, que atrai principalmente jovens de diferentes culturas e lugares.

Outro exemplo da performance poética do professor Fubuia está numa roda realizada em Julho de 2009 em Paris, na Maison du Brésil (vídeo 07 do DVD anexo). Agora trata-se de uma roda de exibição com presença de capoeiristas de outros grupos parisienses e com um público formado, em sua maioria, por brasileiros. Ele canta e toca o berimbau gunga coordenando a roda e controlando o ritmo e a velocidade do jogo. Cantando uma cantiga tradicional da capoeira: “ô la vem la vem / marinheiro só / todo de branco / marinheiro só / com seu chapeuzinho/ marinheiro só / foi no tombo no navio/ marinheiro só / foi no balanço do mar/ marinheiro só [...]”. Sua performance conduz o público a participar do coro, sua voz

ecoa a mensagem poética, enquanto seus gestos expressam o ritmo e completam sua interpretação.

O canto do professor Fubuia nesse vídeo preenche os espaços vazios entre o público leigo dos fundamentos da capoeira e a roda num todo. Seu visual rastafári somado a suas vestimentas mais esportivas e descontraídas passam a imagem de leveza e espontaneidade, que cativam o público. Ele e outros integrantes da bateria dançam sem perder o ritmo ou canto, pois é obrigatório o canto por parte de quem participa da bateria. No mesmo vídeo (07), um dos capoeiras que jogam tira o casaco, ficando apenas como uma roupa que lembra o uniforme do exército, algo que se torna motivo para brincadeira e entusiasmo do professor Fubuia que, nesse instante, aponta sua baqueta em direção ao capoeirista em questão (contra-mestre Marcelo da FICA). Mais uma vez entra em cena a brincadeira, a picardia do capoeira, elementos que enriquecem a performance tornando-o mais atrativa, mais divertida para o público. Mais uma vez os risos aparecem e fica caracterizada a diversão, a velha “vadiação” do capoeira.

A performance do professor Fubuia não apresenta o mesmo sentido de regência encontrado na performance do mestre Patinho, pelo menos, assim constamos ao longo de um ano de acompanhamento do seu trabalho. Ele não atua conscientemente como um maestro ou regente, ou mesmo como um diretor como ocorre com mestre Patinho. Esse último possui uma consciência quanto a necessidade de dirigir a roda como um espetáculo e faz de sua performance um recurso para realizar a organização e direção da roda. Já Fubuia, não apresenta um interesse em realizar esse tipo de performance. Todavia, ele coordena a roda, executa sua performance, porém sem desenvolver nenhum roteiro ou plano de execução como acontece no trabalho do mestre maranhense (Patinho). Por não roteirizar ou planejar o que acontecerá na roda, sua performance se encontra muito mais com o acaso, com a improvisação. Ambos, em suas performances transmitem uma série de saberes e fundamentos sobre a capoeira e a cultura popular brasileira. Assumem a função de intérpretes e de guardiães de um saber tradicional, coletivo e histórico, que se realiza por meio de ritual híbrido na medida em que reúne luta, jogo, música, dança e ritual num único espaço, nesse caso, a roda de capoeira.

Em outro vídeo (vídeo 08 do DVD anexo) gravado em 2007, vemos uma performance de jogo propriamente dita do professor Fubuia. Seu oponente, mestre Russo, do Rio de Janeiro, é um capoeira experiente e vai administrando o jogo, sem se expor, mas preparado para se defender ou contra-atacar se necessário. Ambos fazem uso da mandinga, do disfarce de suas intenções e da teatralidade para superem um ao outro. Fubuia simula uma

rasteira sem dá-la realmente, enquanto mestre Russo aguarda na ginga o momento certo de surpreender seu adversário. O momento mais interessante e especial do jogo ocorre quando mestre Russo simula um corte de navalha no corpo de Fubuia. Este, aproveitando o a situação, interpreta a navalhada levando mãos a barriga, fazendo caretas e se jogando por sobre uma das capoeiras que compõem estão ali no círculo esperando sua vez de jogar. Com essa encenação ambos realizam mais uma brincadeira e animam o público e os capoeiras que compõem a bateria. Assim, temos um performance de jogo, que contempla agilidade, destreza e estratégia de jogo com a mandinga, encenação, pura picardia e ludicidade.

Esses elementos presentes no jogo do professor Fubuia (vídeo 08) são fundamentais para o desenvolvimento do jogo da capoeira angola. Em nenhum momento, porém, a brincadeira ou picardia eliminam a possibilidade da luta nem a competitividade do jogo, ou a seriedade do ritual. Assim como num celebração de terreiro de candomblé, em que o sagrado se une ao profano, em que a festa e o a seriedade estão lado a lado, a roda de capoeira apresenta uma variedade grande de possibilidades de performances. Estas podem conter o cômico, o drama, a simulação, a trapaça, mas sem perder de vista a honestidade e a lealdade para com o parceiro de jogo. A performance poética na capoeira não é apenas um forma de comunicação ou de expressão, mas sim um grande trabalho do corpo em nome se sua presença na roda e no mundo. Fubuia está entre os tantos capoeira que saíram de sua terra em busca de melhores condições de vida e de trabalho e de um lugar que apreciasse sua verdadeira arte e ofício: a capoeira.

A capoeira em Paris, embora apresente uma grande quantidade grupos de capoeira regional e aproximadamente, entre 12 a 15 grupos de capoeira, ainda está em formação. Os capoeiras brasileiros ainda procuram seu espaço na cidade e o reconhecimento por parte da sociedade. Por enquanto, o público participante está entre jovens universitários e novos trabalhadores, além de artistas, professores, etc. Isso favorece o relacionamento, pois os jovens estão mais dispostos a conhecer e a explorar novos espaços, novas linguagens e manifestações. A capoeira surge como uma dessas manifestações extremamente atraentes para o público jovem, sobretudo, pois trata-se de uma manifestação híbrida que reúne diversos elementos como o jogo, a luta, a música, a poesia oral, o rito, além de aproximar os jovens estrangeiros de uma cultura popular oriundo de um outro país. Fubuia e seus companheiros brasileiros de capoeira representam uma ala jovem de capoeiristas vindos de um lugar “exótico” para muitos estrangeiros como a Ilha de Itaparica na Bahia. Tal aspecto gera certo tipo de atração que cativa e conquistam os jovens parisienses, levando-os a praticarem a capoeira e tomar contato com a cultura brasileira. As performances de Fubuia refletem as

danças, ritmos e personalidade do povo baiano, na medida em que propagam uma imagem de nativos, extremamente habilidosos com o ritmo e com o corpo, vindos de um lugar distante e diverso, mas que chegam a outro país e usam sua própria arte para sobreviverem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve início na minha prática cotidiana como capoeirista e pesquisador. A complexidade das duas situações exigia, quase sempre, afastamentos constantes do exercício de uma ou de outra. Mas paixão pelas duas atividades despertava a necessidade de uni-las de alguma forma, para que pudesse exercer a carreira acadêmica e a pesquisa sem, no entanto, abandonar por completo minha vivência e história como capoeirista. Daí surge a ideia de pesquisar sobre a capoeira, tendo como temática de pesquisa aquilo que venho estudando desde os tempos de graduação: a poesia. Minha convivência com outros capoeiras me fazia enxergar um poeta em cada um deles, que faz de seu corpo e da voz um lugar de morada para uma poesia visual e oral, simultaneamente. Olhar escutar o capoeira cantar e interpretar como se fosse um ator, ver sua performance no jogo, fazendo movimentos plásticos e objetivos, aliados a uma extrema teatralidade e expressão corporal, me faziam entender que a capoeira poderia ser um largo campo para estudos a respeito da poesia oral e da performance poética, mas para realizá-la seria necessário não apenas um pesquisa bibliográfica e teórica apurada, mas também me exigiria uma pesquisa de campo em que pudesse acompanhar quase que diariamente o cotidiano dos capoeiristas a serem analisados como estudo de caso, a fim de coletar o máximo de material visual, sonoro e escrito sobre suas performances durante estes quase cinco anos de pesquisa. Com tal projeto, eu pude concretizar aquele ideal descrito no início do texto, isto é, a união entre meus interesses como pesquisador e minha prática como capoeira.

O primeiro passo foi definir se a pesquisa envolveria a capoeira em suas diferentes modalidades: angola, regional e contemporânea ou se era mais plausível do ponto de vista metodológico, delimitar a apenas uma dessas modalidades. Logo percebi que a capoeira angola se encaixava melhor dentro de um estudo sobre poesia oral e performance, pois, diferentemente, das outras duas, sua prática está mais ligada a elementos artísticos e menos objetivos e marciais. Além disso, os anos de convivência em rodas de capoeira angola tornariam mais fácil a aproximação como pesquisador, do que nas rodas de capoeira regional, pois não as frequentava e conhecia poucos capoeiras dessa modalidade. Após definir que o trabalho seria voltado para o estudo da poesia oral e da performance na capoeira angola, restava delimitar os lugares a serem visitados e acompanhados, a quantidade de capoeiras angoleiros a serem estudados, quais rodas seriam visitadas e quantos grupos e mestres deveriam fazer parte desta pesquisa.

O bom senso científico diz que quanto mais delimitado o número de pessoas, lugares e dados a serem analisados, maiores são as chances de êxito na pesquisa. Em virtude disso, escolhi trabalhar com a capoeira do Maranhão e com as performances do mestre Patinho, pois há uma convivência de mais de 12 anos com esse capoeira e com a capoeira maranhense, tendo em vista que iniciei a capoeira nesse estado. No entanto, a surpresa do destino me levou a outra experiência interessante que só viria a contribuir demasiadamente com esta pesquisa. Em 2009 surgiu a oportunidade de realizar um Estágio Doutoral na Université Paris Ouest Nanterre La Défense, em Paris. Foi surpreendente descobrir a quantidade de grupos de capoeira existente por lá, entre grupos de capoeira angola e grupos de capoeira regional, e perceber que era um lugar perfeito para realização da pesquisa. Sendo, logo me aproximei do grupo Angoleiros do Mar, coordenado pelo professor Fubuia, capoeirista jovem, mas que desenvolvia um ótimo trabalho com alunos franceses e de outras nacionalidades sem ter um domínio completo da língua e cultura francesa. Além disso, por pura sorte, o professor Fubuia se destaca pela sua performance no canto e toque do berimbau, especialmente pela sua capacidade de improvisação. Dessa forma, percebi que deveria analisar as performances do professor Fubuia e do mestre Patinho, estabelecendo uma ligação entre a capoeira angola do Maranhão e de Paris, e realizando comparações entre as performances de ambos.

A partir da definição dos estudos de caso, percebi que era necessário registrar suas performances através de vídeos e gravações para facilitar o desenvolvimento das análises e descrições. Era interessante também compreender o que a necessidade de se trabalhar com mídias eletrônicas já que se tratava de uma pesquisa que envolve uma manifestação popular sustentada numa tradição oral e numa poética plural fruto da junção entre a linguagem verbal e não verbal. A roda é um grande ritual que exige a presença da poesia, do divertimento, da festa. Portanto, a poesia oral na capoeira surge do nesse ritual festivo, nessa celebração à vida feita a partir de um jogo. John Huizinga (1999) constatou a relação original entre o jogo, a poesia e o ritual desde as culturas arcaicas. Na capoeira angola contemporânea, o jogo se dá não somente pelo no duelo físico, mas também pela presença de um jogo poético entre as performances. Em primeiro lugar, a performance é particular e cada capoeirista realiza-se a sua num constante rodízio, pois todos podem cantar e tocar. Isso mantém viva um a dinâmica, uma ação artística continua e em movimento, confirmando o sentido da movência do poema oral descrito por Paul Zumthor (2010). Em segundo lugar, constatamos a existência de vários tipos de performances na roda de capoeira: performance do

intérprete durante o canto, a performance do jogo ou física, a performance do público, a performance da roda.

Todas estas performances acontecem paralelamente, enquanto um capoeira canta, o outro estar jogar, exibindo sua teatralidade, sua picardia, sua mandinga. Há também o performer que recepciona a mensagem poética tal qual o espectador, mas realizando outra performance, a sua, escutando o canto do outro, mas fazendo a leitura e sua interpretação do mesmo a partir de movimentos da cabeça, do ombro, dos braços, expressões faciais, como foi mostrado no vídeo zero do DVD anexo, quando analisamos as performances de mestre Cobrinha Mansa e mestre Patinho. Ambos realizam duas performances distintas, mas que se completam criando um harmônico jogo poético e visual, visto que ambos estão a produzir gestos, expressões. Eles teatralizam e interpretam a cantiga comunicando-a aos demais capoeiristas e ao público que se entusiasma participando e interferindo na performance de ambos. A performance do público é outro resultado encontrado, tendo em vista, não podemos considerar como espectador exclusivamente aquele que está fora da roda, mas também o capoeira que participa da roda, aguardando sua vez de jogar ou toca instrumento. Ambos, espectador interno e externo, realizam sua performance a partir da recepção das outras performances em execução. Todas elas estão interligadas e dissolvidas numa infinidade de ações lúdicas, poéticas e visuais. Se o corpo é puro movimento na capoeira, a performance poética também se move no jogo, criando situações variadas de transmissão da poesia oral, visto que ela jamais se repete.

Podemos constatar também que a performance pode ser uma forma de agregar várias outras funções dentro da roda. Assim, ao analisar a performance de mestre Patinho, vimos que ela está extremamente ligada à regência e direção da roda. O mestre atua como diretor e maestro da roda e, dessa forma, ele concretiza sua performance, isto é, seu trabalho de organização, montagem e roteiro da roda é a própria realização de uma performance direcionada e funcional. Mas ela não restringe apenas essa função, ele tem continuidade na interpretação do canto e na sua performance de jogo diante do outro capoeira. A capoeira angola predispõe esse “estar em movimento permanente”, um estado de ação contínua que não permite tédio e o consequente desinteresse do público, pois sua poética constitui-se de uma soma entre música, imagem, som e verbo. De fato, a capoeira angola é um jogo-luta que reúne elementos de dança, teatro, mímica, religião e poesia, o que permita ao capoeirista um conjunto infinito de recursos e técnicas a ser incorporado às suas performances enquanto intérpretes ou no jogo físico. Analisamos tais recursos a partir do conceito de polipoesia de Enzo Minarelli, quando ele propõe que todo performer se utiliza de diferentes

formas de linguagem e até de recursos eletrônicos (no caso do poeta do sonoro). O capoeira realiza sua performance tendo consciência da presença de um auditório, mesmo que os espectadores sejam os outros capoeiristas. Isso ficou claro quando analisamos duas performances de mestre Assuero, de São Luís (vídeos 03 e 08 do DVD anexo). A primeira é executada na bateria, tocando o berimbau gunga e cantando. Ele usa todo corpo para expressar as ideias e sensações transmitidas pelo poema oral. Sua performance comove os demais participantes da bateria, estimula os jogadores em pleno jogo e solicita a participação do público externo. Na outra performance analisada, agora jogando com outro capoeira (vídeo 08), Assuero demonstra todo seu arsenal teatral. Como se estivesse num palco, ele trabalha com gestos, brinca com os parceiros de jogo ou com o público, cria novas situações de jogo a cada instante, sempre sorrindo e improvisando a cada instante do jogo. Não há monotonia na sua performance de jogo. Quando escuta o canto do outro capoeira, ele realiza sua performance silenciosa, pois não fala com a voz, mas fala com o próprio corpo. Seria um poeta sem voz e som, mas que encena e constrói significados a partir do próprio corpo.

Percebeu-se também que as performances dos capoeiras se diferem uma das outras porque são particulares, individuais, casuais, ou seja, cada performance depende de aspectos inerentes a cada indivíduo, como a personalidade e os aspectos físicos que caracterizam cada corpo. O contexto social ou cultural não é extremamente determinante para a criação e eficiência de cada performance, pois, mesmo diante de uma cultura diferente da sua, ao viver em outro país, o capoeira consegue transmitir sua mensagem poética, assim como os ensinamentos relativos ao jogo da capoeira. Um exemplo dessa questão está no trabalho do professor Fubuia com a capoeira em Paris (vídeos 05, 06 e 07), na medida em que ele realiza suas performances em locais públicos da cidade e na sua escola de capoeira angola em Ménilmontant, transmitindo para seus alunos e outros capoeiras, entre franceses e estrangeiros, os fundamentos, estratégias, técnicas e musicalidade da capoeira. O fato de cantar ou falar em português não dificulta nem impede o processo de ensino-aprendizagem para com alunos que não falam português. Isso ocorre porque a performance é o modo vivo e dinâmico de comunicação e conhecimento.

A performance do professor Fubuia é o seu principal recurso didático-pedagógico, o modo mais natural e efetivo de ensinar a estrangeiros os fundamentos de uma manifestação cultural de outro país. Através do canto e de narrativas, de gestos e expressões faciais e da música e percussão, ele consegue se comunicar perfeitamente com alunos de várias nacionalidades, estimulando-os a estudar a língua portuguesa e a cultura brasileira. Sua performance caracteriza-se pelo improviso permanente dos versos das cantigas, na

gestualidade e teatralidade que cativam o público criando elos de interação, comunicação e transmissão do conhecimento. Tendo em vista as imagens gravadas nos vídeos 05, 06, e 07 do DVD anexo, constatamos que as dificuldades com a língua e com hábito e costumes diferentes do seu não impedem a construção do seu processo de ensino-aprendizagem.

Ao se apresentar como intérprete ou no exato instante do jogo com outro capoeira, Fubuia apresenta uma mandinga que envolve voz e corpo, teatralidade e musicalidade, picardia e objetividade, capazes de despertar no público o interesse pela cultura brasileira. Entendemos que a performance na capoeira angola é uma obra plural, em estado de movimento permanente que rege o jogo das formas e que se nutre o processo de ensino/aprendizado através do canto, do instrumento, das narrativas, do jogo de imagens e gestos, mantendo, assim, a dinâmica e a transformação contínua da poética da capoeira. No caso, da capoeira, o ensinar por meio da performance poética é fruto de toda uma forma de saber pautada na tradição oral, no trabalho do corpo, na observação e repetição constante, elementos estes que caracterizam as manifestações culturais de origem afro-descendente. Portanto, consideramos que a poesia oral e a performance encontram-se na estrutura interna do jogo da capoeira, em que cada performance realizada é a manifestação da própria condição de existência de uma manifestação tão plural e heterogênea como a capoeira.

REFERÊNCIAS

ACORDEON, Mestre. *Capoeira: a Brazilian Art Form. History, Philosophy, and Practice*. California: Atlantic Books Califórnia, 1981.

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

_____. *Bimba é Bamba*. Salvador: Mimeo, 1997.

_____. *A repressão à capoeira*. *Revista Textos do Brasil, nº 14 - Capoeira*, Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2008.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Tese de doutoramento. Campinas - São Paulo: Unicamp, 2004.

_____. *Roda de capoeira angola e a força do canto dos poetas: Uma abordagem sobre a noção de circularidade do tempo*. Salvador: UFBA, 2008.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. *Oralidade e Literatura*. In: *Oralidade e Literatura III: Outras veredas da voz*. LEITE, Eudes Fernando e FERNANDES, Frederico Augusto G. (Org.). Londrina: EDUEL, 2007.

ALEIXO, Fernando. *A dimensão sensível do corpo*. *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Arte*. Campinas: UNICAMP, 2005.

ALVES, Flávio Soares. *Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira*. *Motriz - Revista de Educação Física*. UNESP, Vol. 9, nº 03, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Nova Cultural. 1987.

ASSUNÇÃO, Mathias R. *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian Martial Art*. London and New York, Routledge, 2005.

_____. PEÇANHA, Cinésio Feliciano (mestre Cobra Mansa). *A Dança da Zebra*. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 3, nº 30, março de 2008.

BARÃO, Adriana de Carvalho. *A performance ritual da Roda de Capoeira*. Dissertação de Mestrado em Artes Corporais: Instituto de Artes, UNICAMP, 1999.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

BECKER, Howard S. *Symbolic Interaction and Cultural Studies* - Editora University of Chicago, 1990.

BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas, V. I.* 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENNEGENT, Cécile. *Capoeira: ou l'art de lutter en dansant.* Paris: Noisy-sur-École, 2006.

BOSI, Alfredo. *Ser e tempo da poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Cultura Brasileira: Tradição e Contradição.* Rio de Janeiro: Jorge

Zahar/Funarte, 1987.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua.* Campinas: Papirus, 1989.

CAMPOS, Haroldo De. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Augusto De. *Teoria Da Poesia Concreta: Textos Críticos E Manifestos De 1950-1960.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira: Fundamentos da Malícia.* Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. A capoeira na globalização. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 03, nº 34, julho de 2008.

CARNEIRO, Edison. *Capoeira. Cadernos de Folclore, n. 1.* Rio de Janeiro, Funarte/Mec. 1975.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro.* 3ª Ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. *Mady in África. Pesquisas e notas.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda do mundo: Mestre João Grande em Bahia e Nova York.* Tese de Doutorado em História Social. Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Letras e Ciências Humanas (FFLECH) da USP. São Paulo, 2007.

CAVALCANTI, Gil (Mestre Gil Velho). *Do lenço de seda à calça de ginástica.* *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 03, nº 33, junho de 2008.

CONDURU, Guilherme Frazão. As metamorfoses da capoeira: Contribuição para uma história da capoeira. *Revista Textos do Brasil, nº 14 - Capoeira*, Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2008.

COUTINHO, Daniel. *O ABC da capoeira de Angola: os manuscritos do mestre Noronha.* Brasília: DEFER/GDF, Centro de Documentação e Informação Sobre a Capoeira, 1993.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária.* São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Pedro Figueiredo A. *Os capoeiras na província de São Paulo: Primeiros indícios*. Publicado nos Anais do IV Encontro de Pós-Graduandos da FFLCH/USP (EPOG), 23 a 26 de novembro de 2000.

DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papirus, 1995.

DONATO, Hernani. *Dicionário das batalhas brasileiras*. 2.ed. IBRASA, 1996,

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *O jogo da capoeira em jogo e a construção da prática capoeirana*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Departamento de Educação Física. Salvador: UFBA, 1998.

_____. A internacionalização da capoeira. *Revista Textos do Brasil, nº 14 – Capoeira*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2008.

FARIAS, Edson. *Direções Analíticas no Estudo do Nexo Cultura Popular: Entretenimento Turístico e Civilização Moderna. Textos Didáticos nº 31(1)*, Campinas: Unicamp/IFCH, 1997.

FERNANDES, Frederico Augusto G. *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

_____. (Org.). *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: EDUEL – Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2007.

_____. LEITE, Eudes Fernando (Org.). *Oralidade e literatura II: práticas culturais, históricas e da voz*. Londrina: Eduel - Universidade Estadual de Londrina, 2007.

_____. (Org.); ANDREI, Elena Maria (Org.). *Cultura Afro-brasileira: Construindo novas histórias*. Londrina - V. 2: UEL / NEAA - UNIAFRO, 2007.

FICHTE, Hubert. *Etnopoesia: Antropologia Poética das Religiões Afro-Americanas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FILHO, João A. M. Mores. *Festas e Tradições Populares no Brasil. Tipos de rua: Capoeiragem e capoeiras célebres*. Brasília, Senado Federal. Conselho editorial, 2002.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*. Loomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Coen. São Paulo, Perspectiva, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Editora da USP, Editora Perspectiva, 2008.

LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas fontes* (V. I e V. II). São Paulo: Francisco Alves II, 1983.

MARTINS, Nelson Brito. *Uma análise das contribuições de Mestre Sapo para a capoeira em São Luís*. 58 f. Monografia (Graduação em Educação Física) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA, 2005.

MELETINSKY, Eleazar. *Sociedades, cultura e fato literário. Teoria Literária*. BESASIÈRE, Jean; FOKKEMA, Doune; KUSHNER, Eva (org.) Lisboa: Dom Quixote, 1995.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Lodrina: Eduel, 2100.

MOURA, Jair. *Mestre Bimba A crônica da capoeiragem*. Salvador, Ed. do autor, 1993.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas, Papirus, 1998.

PAES, Otávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.

PASTINHA, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.

PEREIRA, Roberto Augusto A. *O mestre Sapo, a passagem do quarteto Aberrê por São Luís e a (des)construção do “mito” da “reparição” da capoeira no Maranhão dos anos 60*. *Revista de História do Esporte*, Volume 3, nº 1, junho de 2010.

PIRES, Antonio Liberac C. Simões. *Movimento da Cultura Afro Brasileira. A formação da Capoeira Contemporânea (1890–1950)*. Campinas. Tese de Doutorado. Departamento de História da UNICAMP, 2001.

_____. *A capoeira na Bahia de Todos os Santos: um estudo sobre a cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Palmas: Fundação Universidade de Tocantins/Grafset, 2004.

POPELARD, Marie Dominique, WALL Anthony. *De faits e gestes*. Paris / Calgary, Bréal, 2003.

PROENÇA FILHO, Domicio. *A trajetória do Negro na Literatura Brasileira*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*, Nº 25, 1997.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola – ensaio sócio-etnográfico*. Itapoan, Salvador, 1968 - Obra publicada com a colaboração da Secretaria de Educação e Cultura do Governo do Estado da Bahia.

REIS, Leticia Vidor de Souza. *O Mundo de pernas para o ar: A capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.

RODRIGUES, José Carlos. *O Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Capoeira ou Dança da Guerra (Gravura)*. In. *Viagem pitoresca ao interior do Brasil*, 1835.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SANTOS, Idelette Muzart – Fonseca dos. *Memória das Vozes: Cantoria, Romanceiro & Cordel*, Salvador, Fundação Cultura da Bahia, 2006.

_____. *La Terre au Brésil, de l'abolition à la mondialisation*. co-éditrice du volume, Paris, L'Harmattan, 2006.

_____. *Le Noir et la Culture africaine au Brésil*. Co-éditrice du volume. Paris: L'Harmattan, 2003.

SIMÕES, Rosa Maria. *A performance ritual da roda de capoeira angola*. *Revista Textos do Brasil*, nº 14 – *Capoeira*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2008.

_____. *Da inversão à re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. UFSCAR, São Carlos, 2006.

SOARES, Carlos Eugênio Libano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, SP, Brasil: Editora UNICAMP, 2004.

_____. *A negrada instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

_____. *A saga da capoeira em terras brasileiras*. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 02, nº 22, julho de 2007.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

_____. *Mestre Bimba: Corpo de Mandinga*. (Org. Salomão Waly). São Paulo: Manati, 2002.

STOTZ, Marcelo Backes Navarro. *Ritmo & rebeldia em Jogo: Só na luta da capoeira se dança?* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Centro de Desportos. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

VALVERDE, Monclar (Org). *Merleau-Ponty em Salvador*. Salvador: Arcadia, 2008.

VASSALLO, Simone Pondé. *Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira "autêntica"*. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV nº 32, 2003.

VIEIRA, Luiz Renato. *O jogo da capoeira corpo e cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora. Sprint, 1999.

_____. & ASSUNÇÃO, Mathias R. *Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira*. *Estudos Afro-Asiáticos*, nº 34, dezembro de 1998, pp. 81-121.

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de Literatura Medieval*. Madrid: Catedra, 1987.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor* (org. Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Educ, 1999.

Outras fontes:

Sites:

<http://www.abadacapoeira.com.br>. O que é o Abadá-Capoeira? Acesso em 15/03/2011.

<http://sala-presna-internacional-fica.blogspot.com/2009/02/anotnio-jose-da-conceição-ramos-mestre.htm>. Acesso em 11/05/2011.

CASTRO, Mauricio Barros. *Das origens à globalização: a história da capoeira*. Revista de Estudos Afro-Asiáticos do Centro de estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes, ano 29, nº 1/2/3, 2007, pp 353 a 360. Disponível no site: <http://www.candidomendes.br/institucional/ceaa/download/revista2007/2007>. Acesso em 21/03/2011.

LIMA, Vinicius Silva. *Polipoesia e recuperação da performance da voz*. Artigo publicado na revista eletrônica Boitató, v. 2, ano 2006, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Disponível no sítio: <http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/artigo%20Vinicius.pdf>. Acessado em 18/01/2011.

NASCIMENTO, Fabio. *Cenário Urbano do Rio Imperial: As Maltas de Capoeira*. Blog do Mandigo, Literatura e Afro vivência, mandingoliteratura.blogspot.com/.../capoeiragem-carioca-no-seculo-xix.html. Acessado em 10/10/2010.

NUNES, Roberson de Sousa. *A performance verbivocovisual da poesia concreta brasileira*. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - Doutorando Programa Pós-Literatura. Disponível no sítio:

http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Roberson%20Nunes%2020A%20performance%20verbivocovisual%20da%20poesia%20concreta%20brasileira_3_pdf. Acesso em 24 de outubro de 2010.

PELED, Yiftah. *Estados de performance na capoeira*. Florianópolis: UDESC. Disponível no site: <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/efr/article/viewFile/976/840>. Acesso em 21/04/2011.

SOUZA, Paulo Melo. *Tambor-de-Crioula: Do abandono do ritual à sacralização do espetáculo*. P. 01 http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/0/0f/GT3-002-Tambor_de_crioula-Paulo.pd. Acesso em 08/09/2010.

Fontes orais: Entrevistas

Entrevista com Mestre Vermelho, do grupo *Só Angola* (Goiânia), realizada em 10 de outubro de 2007 na cidade de Londrina, Paraná.

Entrevista com Mestre Jogo de Dentro, do grupo *Semente de Angola* (Salvador), realizada em 10 de outubro de 2007, na cidade de Londrina, Paraná.

Entrevista com Mestre Patinho realizada em 08 de janeiro de 2008, no Centro Cultural Mestre Patinho em São Luís, Maranhão.

Entrevista com Mestre Marco Aurélio do grupo *Matroá*, realizada na cidade de São Luís, Maranhão, no dia 09/01/2008.

Entrevista com Professor Gavião do Grupo de capoeira *Maior é Deus*, realizada em Paris, no dia 08/06/2009.

ANEXOS

- | | | |
|-----------|---|-----------|
| 1- | | C |
| | D de cantigas de capoeira analisadas ao longo do texto. | |
| 2- | | D |
| | VD com vídeos de performances de mestre Patinho, Fubua e outros capoeiras. | |
| 3- | | Li |
| | sta de ladainhas e corridos de capoeira | |
-

ANEXO 3 – Listas de ladainhas e corridos de capoeira

As cantigas abaixo foram gravadas ou anotadas em um diário de campo durante visitas às rodas e eventos em cidades brasileiras, como São Luís, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, entre outras, e também em algumas cidades na Europa, como Paris, Berlim e Londres. Tais cantigas são bastante conhecidas e são frequentemente cantadas em rodas de capoeira angola, sobretudo. Não utilizamos aqui nenhuma gravação em CD ou Vinil, ou ainda sites de vídeos como *Youtube* ou de downloads como *4Shared*. Todas as cantigas que seguem são de domínio público ou se desconhece seu autor. Elas fazem parte de um acervo pessoal de cantigas catalogadas ao longo de cinco anos de trabalho ao participar de rodas, eventos e treinos nas mais diferentes escolas de capoeira angola. Nosso intuito é apresentar ao público que não tem contato com o universo da capoeira as letras e diversidade temáticas das cantigas, assim como oferecer uma cantiga de capoeira. Não usamos nenhum critério específico para escolher as cantigas, a não ser pelo fato de serem as mais cantadas nas várias rodas visitadas. Algumas destas cantigas fazem parte do CD e do DVD Anexo.

LADAINHAS DE CAPOEIRA ANGOLA**SIRI DE MANGE**

Iê! (intéprete)
 Oia lá siri de mangue
 Todo tempo não há um
 Tenho certeza que você não pode
 Com a presa do gaiamun
 Quando eu entro você sai
 Quando eu saio você entra
 Nunca vi mulé danada
 Qui não fosse ciumenta. Camará
 Iê viva meu Deus
 Iê viva meu Deus... (coro)
 Iê grande arquiteto,
 Iê grande arquiteto, camará (coro)...

ITABAIANHINHA

Iê! (intérprete)
 No dia que amanheço
 Perto da Itabaianinha
 Homem não monta cavalo
 Mulher não deita galinha
 A freira que está rezando
 Se esquece até da ladainha
 Ê anquiderreis
 Ê viva meu Deus
 Ê dá volta ao mundo
 Ê que o mundo dá
 Ê galo cantou
 Ê cocorocou
 Ê cocorocou
 Ê vamos embora, camará

VOU ME EMBORA PRA BAHIA

Iê! (intérprete)
 Vou me embora pra Bahia
 Vou ver se dinheiro corre
 Se o dinheiro não correr
 De fome ninguém não morre
 Vou me embora pra São Paulo
 Tão cedo não venho cá
 Se você quiser me ver
 Bote seu navio no mar

O Brasil tá na guerra
 O meu dever é ir lutar
 Camaradinha,
 Ê viva meu Deus
 Ê viva meu Deus camará (coro)
 Ê quem me ensinou
 Ê quem me ensinou camará (coro)
 Ê a capoeira
 Ê a capoeira camará (coro)
 E faca de ponta
 Ê faca de ponta camará
 Ê é de matar
 Ê é de matar camará (coro)
 Ê vamos embora...

EU JÁ VIVO ENJOADO

IÊ... (interprete)
 Eu já vivo enjoado
 De viver aqui na Terra
 Ô mamãe eu vou pra Lua
 Falei com minha mulher
 Ela então me respondeu
 Nós vamos se Deus quiser
 Vamos fazer um ranchinho
 Todo cheio de sapé
 Amanhã às 7 horas
 Nós vamos tomar café
 Eu que nunca acreditei
 Não posso me conformar
 Que a Lua venha à Terra
 Que a Terra vai ao ar
 Tudo isso é conversa
 Vão comer sem trabalhar
 Ô senhor amigo meu
 Veja bem o meu cantar
 Quem é dono não ciúma
 Quem não é quer ciumar
 Êh, galo cantou...

vou ver lampião já vou
 vou ver lampião já vou
 adeus, santo amaro
 eu vou ver lampião já vou

AVE MARIA

Ave Maria meu deus
 nunca vi casa nova cair
 Ave Maria meu deus
 nunca vi casa nova cair
 nunca vi casa nova cair
 nunca vi casa nova cair
 ave Maria meu deus
 nunca vi casa nova cair
 nunca vi angoleiro cair
 nunca vi angoleira cair
 ave Maria meu deus
 nunca vi casa nova caí
 nunca vi casa nova caí
 nunca vi casa velha caí
 ave Maria meu deus
 nunca vi casa nova caí

ANGOLA Ê Ê, ANGOLA Ê ANGOLA (PRESENTE NO CD ANEXO AO TEXTO)

Angola ê ê, angola ê angola
 eu vim de angola ê ê
 eu vou pra angola, eiiá
 angola e, e, angola e, e angola
 oi meu pai vem de angola ê ê
 minha mãe também vem de angola, ia,ia
 angola e, e, angola ê angola
 jogo de angola ê ê, jogo de angola e, a, angola
 angola ê, ê, angola e, e angola

PEGUE ESSE NÊGO, DERRUBA NO CHÃO

Pegue esse nêgo, derruba no chão (intérprete)
 esse nêgo é valente, esse nêgo é um cão (coro)
 Pegue esse nêgo, derruba no chão
 Esse nêgo é o diabo, esse nego é cão
 Pegue esse nêgo, derruba no chão
 Esse nêgo mandingueiro, esse nêgo é o cão
 Pegue esse nêgo, derruba no chão (coro)
 Esse nêgo malvado te bota no chão
 Pega esse nêgo, derruba no chão [...]

QUEM VEM LÁ, SO EU (PRESENTE NO CD ANEXO AO TEXTO – OUTRA VERSÃO)

Quem vem lá, sou eu (intérprete)
quem vem lá, sou eu (coro)
berimbau bateu
sou eu angoleiro, sou eu

quem vem lá, sou eu
quem vem lá, sou eu
berimbau bateu
sou eu angoleiro, sou eu

eu venho de longe
eu sou do maranhão
jogo capoeira
meu mestre é Patinho
quem vem lá, sou eu
quem vem lá, sou eu
berimbau bateu
sou eu angoleiro, sou eu

SOU ANGOLEIRO QUE VEM DE ANGOLA (PRESENTE NO CD ANEXO AO TEXTO)

Sou angoleiro que vem de angola
que vem de angola
que vem de angola

sou angoleiro que vem de angola
toco atabaque, pandeiro, e viola
sou angoleiro que vem de angola
jogo pra deus, e pra nossa senhora
sou angoleiro que vem de angola

MARINHEIRO SÓ (PRESENTE NO CD ANEXO AO TEXTO)

Eu não sou daqui
marinheiro só
eu não tenho amor
marinheiro só
eu sou da Bahia
marinheiro só
de são salvador
marinheiro só

lá vem, lá vem
 marinheiro só
 como ele vem faceiro
 marinheiro só
 todo de branco
 marinheiro só
 com seu bonezinho
 marinheiro só
 ô, marinheiro, marinheiro
 marinheiro só
 ô, quem te ensinou a nadar
 marinheiro só
 foi o tombo do navio
 marinheiro só
 ou foi o balanço do mar
 marinheiro só

A COBRA ME MORDE

Esta cobra me morde (intérprete)
 Senhor São Bento (coro)
 Ôi o bote da cobra
 Senhor São Bento (coro)
 Ôi a cobra mordeu
 Senhor São Bento
 O veneno de cobra
 Senhor São Bento
 Ôi a casca da cobra
 Senhor São Bento
 Ô que cobra danada
 Senhor São Bento
 ô que cobra malvada
 Senhor São Bento

BEIRA MAR

Beira mar iôio (intérprete)
 Beira mar iáia
 Beira mar iôio (coro)
 Beira mar iáia
 (Bis)
 Ô beira mar, beira mar
 É de iôio,
 Beira mar, beira mar
 É de iáia
 Beira mar, beira mar
 É de ioio [...]

PÉ DE LIMA, PÉ DE LIMÃO (CORO)

Pé de lima pé de limão (intérprete)
 O amor é meu tá dizendo que não (coro)
 O amor é meu tá dizendo que não pé de lima pé de limão
 Pé de Lima, pé de Limão (coro)
 O amor é meu tá dizendo que não
 Pé de lima, pé de limão [...]

MINHA COMADRE

Até você (intérprete)
 Minha comadre (coro)
 Falou de mim
 Minha comadre (coro)
 Eu não falei
 Minha comadre (coro)
 Falou que eu vi
 Minha comadre (coro)
 Você tem a boca grande
 Minha comadre (coro)
 Pra comer minha galinha
 Minha comadre (coro)

A BANANEIRA CAIU

O facão bateu em baixo (intérprete)
 a bananeira caiu
 o facão bateu em baixo
 a bananeira caiu
 cai cai bananeira
 a bananeira caiu
 O facão era de aço
 A bananeira caiu
 O facão tava amolado
 A bananeira caiu (coro)
 Cai cai caiu bananeira
 A bananeira caiu [...]

A CANOA VIROU MARINHEIRO

A canoa virou marinheiro (intérprete)
 No fundo do mar tem dinheiro (coro)
 A canoa virou marinheiro
 No fundo do mar tem segredo
 A canoa virou marinheiro
 No fundo do mar tem malícia
 A canoa virou marinheiro
 No fundo do mar tem capoeira
 A canoa virou marinheiro
 Mas se virou deixa

ADÃO ADÃO CADÊ SALOMÉ

Adão Adão cadê Salomé (intérprete)
 Adão (coro)
 Cadê salomé
 Adão
 (Salomé) foi pra ilha de maré
 Adão Adão (coro)
 Mas cadê Salomé
 Adão
 Mas cadê Salomé
 Adão
 (Salomé) saiu foi passear
 Adão Adão
 Oi cadê Salomé
 Adão
 Oi cadê Salomé
 Adão
 Salomé foi mandingá
 Adão adão (coro)

ADEUS (BOA VIAGEM)

Adeus Adeus (intérprete)
 Boa viagem (coro)
 Adeus adeus
 Boa viagem
 Eu vou embora
 Boa viagem (coro)
 Eu vou com Deus
 Boa viagem
 Eu vou- me embora
 Boa viagem
 Eu vou agora
 Boa viagem
 Eu vou com deus
 Boa viagem
 E com nossa senhora
 Boa viagem
 Chegou a hora
 Boa viagem
 Adeus,
 Boa viagem (coro)

ADEUS SANTO AMARO (2ª versão)

Adeus Santo Amaro (intérprete)
 vou ver vou pra lá
 vou ver vou ver
 vou ver angoleiro vadiá
 Adeus santo amaro vou ver vou pra lá (coro)
 vou ver vou pra lá
 vou ver capoeira jogar
 Adeus Santo Amaro vou ver vou pra lá (coro)
 Vou ver meu mestre vadiá
 Adeus Santo Amaro vou ver vou pra lá (coro)
 Adeus adeus adeus Santo Amaro
 Adeus Santo Amaro vou ver vou pra lá
 Berimbau ta me chamando vou ver vou pra lá
 Adeus adeus vou ver vou pra lá [...]

AI AI AI AI DOUTOR

Ai ai ai ai doutor (intérprete)
 velejando no mar (coro)
 eu vou eu vou
 ai ai ai ai doutor
 pra jogar capoeira de são salvador
 ai ai ai ai doutor
 berimbau ta tocando
 a roda formando
 eu sou capoeira
 me chama que eu vou
 ai ai ai ai doutor (coro)

BAHIA DOS TODOS OS SANTOS

Bahia dos todos os santos (intérprete)
 Bahia dos orixás
 Bahia de mãe menina
 menininha do gantois

Bahia dos todos santos (coro)
 Bahia dos orixas
 Bahia de mãe menina
 mãe menina to gantois

Bahia dos angoleiros
 Bahia dos regioná
 Bahia dos angoleiros
 no mercado popular

Bahia dos angoleiros (coro)
 Bahia dos regionais
 Bahia dos angoleiros
 no mercado popular

Bahia de João Pequeno
 Bahia de Curió
 Bahia de Boca rica
 mestre Lua de Bobó

Bahia de João pequeno (coro)
 Bahia de Curió
 Bahia de Boca Rica
 mestre Lua de Bobó

CAJUÊ

Vou mandar eu vou (intérprete)
 Cajuê (coro)
 Vou mandar loiá
 Eu vou
 Cajuê
 Cajuê Lecô
 Cajuê
 Cajuê loiá
 Cajuê
 Eu já disse que vou
 Cajuê
 Ah eu vou pra lá
 Cajuê
 Mas eu vou
 Cajuê
 Boiá
 Cajuê
 Mandar eu vou
 Cajuê
 Eu vou mandar Looiá
 Cajuê [...]

CAMUGERÊ

Camugerê como tá como tá (intérprete)
 Camugerê (coro)
 Como vai vós micê
 Camugerê
 Eu vou bem de saúde
 Camugerê
 Para mim é um prazer

Camugerê,
 Como tá como tá
 Camugerê
 Como vai vós micê
 Camugerê
 Como vai de aú
 Camugerê
 Como vai de rolê
 Camugerê [...]

DEU SINAL

Marimbondo marimbondo (intérprete)
 deu sinal (coro)
 marimbondo me mordeu
 deu sinal
 oi me mordeu foi no umbigo
 deu sinal
 mas se fosse mais prà baixo
 deu sinal
 o mundo estava perdido
 deu sinal
 marimbondo que è danado
 deu sinal
 marimbondo è venenoso
 deu sinal

DEVAGAR, DEVAGAR

Devagar, devagar (intérprete)
 Devagar, devagarinho (coro)
 Devagar, devagar
 Cuidado com o seu pezinho
 Devagar, devagar
 Capoeira de angola é devagar
 Devagar, devagar
 Esse jogo é devagar
 Devagar, devagar
 Eu falei devagar, devagarinho
 Devagar, devagar

VOU DIZER A MEU SENHOR QUE A MANTEIGA DERRAMOU

Vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou (intérprete)
 A manteiga não é minha, a manteiga é de Iôião (coro)
 Vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou
 A manteiga do patrão caiu no chão espatifou

Vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou
A manteiga de Iaiá, a manteiga de ioiô
Vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou
A manteiga não é minha, a manteiga é de ioiô
Vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou [...]

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abib, Pedro; 64

Aleixo, Fernando; 89

Alves, Flávio Soares; 140

Aristóteles; 91

Assunção, Mathias; 21, 22, 23, 24, 27, 31, 33, 36, 37, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56

Barão, Adriana; 84

Capoeira, Nestor; 32, 34, 35, 61

Cascudo, Luís da Câmara; 51, 52, 53, 54, 63

Cavalcanti, Gil; 25, 27, 31, 48, 73

Castro, Maurício Barros; 21

Coutinho, Daniel; 49

Cunha, Pedro Figueiredo; 31, 32

Donato, Hernani; 34

Falcão, José Luiz Cirqueira; 139

Filho, João Alexandre Melo Moraes; 38, 39, 40, 42

Glusberg, Jorge; 82

Huizinga, Johan; 19, 134, 135, 136

Lima, Vinícius; 84

Martins, Nelson Brito (mestre Nelsinho); 29, 110, 133, 144, 147, 164, 165

Meletinsky, Eleazar; 71

Mestre Pastinha; 18, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 66

Mestre Patinho; 17, 19, 109, 136, 142, 143, 144, 147, 150, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 185, 198, 201

Minarelli, Enzo; 18, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 140, 158, 187

Moura, Jair; 69

Nascimento, Fábio; 45

Peçanha, Cinésio; 33, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 168

Peled, Yiftah; 138

Pereira, Roberto Augusto A.; 110, 164, 165

Professor Fubia; 18, 19, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 154, 178, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 196

Rego, Waldeloir; 16, 41, 115, 159

Reis, Leticia; 27, 31, 37, 49, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 127, 128, 130, 131

Rodrigues, José Carlos; 97

Rugendas, John Moritz; 35, 36, 37, 38, 57, 59

Soares, Carlos Eugênio Líbano; 24, 26, 27, 30, 31, 33, 40, 41, 42, 50, 57

Sodré, Muniz; 58, 60, 97, 111, 128

Souza, Paulo Melo; 28

Stotz, Marcelo Backes Navarro; 68

Valverde, Monclar; 103, 104

Vieira, Sergio Luiz de Souza; 42, 46, 47, 49

Vieira, Luiz Renato; 65

Zumthor, Paul; 16, 72, 73, 74, 79, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 102, 103, 104, 105, 111, 117, 118, 122, 148, 183, 187