



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Marcelo Pamplona Baccino

**BERIMBAU NA ARUÃ CAPOEIRA DE BELÉM DO PARÁ:
contexto, toques, cantigas, execução e transmissão**

Belém

2013

Marcelo Pamplona Baccino

**BERIMBAU NA ARUÃ CAPOEIRA DE BELÉM DO PARÁ:
contexto, toques, cantigas, execução e transmissão**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Lia Braga Vieira e coorientação do Mestre de Capoeira Silvério Amaral dos Santos.

**Belém
2013**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Baccino, Marcelo Pamplona

Berimbau na Aruã Capoeira de Belém do Pará: contexto, toques, cantigas, execução e transmissão / Marcelo Pamplona Baccino; orientadora Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira e coorientador Mestre de Capoeira Silvério Amaral dos Santos. 2013. 239 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2013.

1. Berimbau. 2. Capoeira. 3. História. 4. Práticas. 5. Transmissão.
I. Título.

CDD – 796.077



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos quatorzes (14) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Lia Braga Vieira ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Marcelo Pamplona Baccino**, intitulada: **Berimbau na Aruã Capoeira de Belém do Pará: contexto, toques, cantigas, execução e transmissão**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, **Lia Braga Vieira** – PPGARTES da Universidade Federal do Pará (orientadora-presidente), Mestre de Capoeira **Silvério Amaral dos Santos** – ARUÁ Capoeira (co-orientador, membro titular), **Lilium Cristina da Silva Barros** – PPGARTES da Universidade Federal do Pará (membro titular do programa), **Angela Lühning** do PPGMUS da Universidade Federal da Bahia (membro titular externa ao programa). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Lia Braga Vieira, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Lia Braga Vieira, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 14 de Junho de 2013.

Profa. Dra. Lia Braga Vieira Lia Braga Vieira
Mestre de Capoeira Silvério Amaral dos Santos Silvério Amaral dos Santos
Profa. Dra. Angela Lühning Angela Lühning
Profa. Dra. Lilium Cristina da Silva Barros Lilium Cristina da Silva Barros
Marcelo Pamplona Baccino Marcelo Pamplona Baccino

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Marcelo Pamplona Baccino

**BERIMBAU NA ARUÃ CAPOEIRA DE BELÉM DO PARÁ:
contexto, toques, cantigas, execução e transmissão**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de *Mestre em Artes*, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª Dr^ª. Lia Braga – Orientadora
Presidente – PPGARTES/UFPA

Mestre de Capoeira Silvério Amaral dos Santos – Coorientador
ARUÃ Capoeira

Prof.^a Dr.^a Líliam Cristina da Silva Barros – Titular
PPGARTES/UFPA

Prof.^a Dr.^a Angela Lühning – Titular
PPGMUS/UFBA

**Belém
2013**

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Em memória de Oscar Baccino, meu magnífico, querido, maravilhoso, formidável, valoroso, admirável, prezado, precioso, estimado e amado pai. Sol da minha vida!

AGRADECIMENTOS

Para a minha amada mãe, imprescindível fonte de amor.

Ao Silvério Amaral dos Santos, excelente amigo e fantástico Mestre de Capoeira.

A Lia Braga Vieira, minha orientadora, por ter dispensado a mim sua sapiência e dedicação.

Às professoras e professores Líliam Barros, Sônia Chada, Angela Lühning, Luizan Pinheiro e Áureo de Freitas, pois me ajudaram a crescer como aluno, pesquisador e professor.

Aos meus camaradas da ARUÃ Capoeira com quem aprendi e comigo aprenderam.

A Wania Contente, por sua gentileza e solicitude na administração do curso.

Aos colegas do mestrado.

RESUMO

Este trabalho consiste em pesquisa de mestrado, que tem como objetivo geral compreender o berimbau em uma associação de capoeiras em Belém do Pará, quanto ao contexto, toques, cantigas, execução e processos de transmissão. Esta investigação debruça-se especialmente sobre um entendimento a respeito de toques de capoeira no berimbau e sua transcrição. Os procedimentos da pesquisa compreenderam etapas como levantamento bibliográfico, fonográfico, filmográfico e iconográfico, abrangendo estudos na esfera da etnomusicologia. Foram utilizadas ferramentas de coleta de dados como diário de campo e gravações em áudio e vídeo. Ocorreu entrevista e sua transcrição aplicando procedimentos propostos pela História Oral. Dezenas de toques de capoeira em berimbau foram registrados em partituras e áudio; são esclarecidos alguns aspectos sobre os gêneros lítero-musicais utilizados pelo grupo estudado; e expressa-se importantes informações sobre a história da capoeiragem paraense. As informações aqui presentes aproximam o capoeira ou o não-capoeira do mundo da capoeiragem, ofertando-lhe conhecimentos que irão facilitar, principalmente, sua relação com a música da capoeira.

Palavras-chave: Berimbau; Capoeira; História; Práticas; Transmissão.

ABSTRACT

This work consists of master's research, which aims understand the berimbau in a association of capoeiras in Belém do Pará, as the context, touches, songs, execution and transmission processes. This research focuses specifically on an understanding of the touches of capoeira in berimbau and its transcription. The research procedures comprised steps as research bibliography, phonography, filmography and iconography, covering studies in the field of ethnomusicology. Tools were used for data collection and field diaries and audio recordings and video. There was interview and its transcript applying procedures proposed by the Oral History. Tens of touches of capoeira at berimbau were recorded in audio and scores, are clarified some aspects of the literary-musical genres used by the group, and expressed important information about the history of capoeira of Pará. Information presented approaching are for capoeiras or non-capoeiras, of world of capoeira, offering you knowledge that will facilitate, especially his relationship with the music of capoeira.

Keywords: Berimbau, Capoeira, History, Practices, Streaming.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Jogador de Urucungo [instrumento musical de origem africana], pintura de Jean Baptiste Debret de 1826.	35
Figura 2 – <i>Jogar Capuera ou Danse de la guerre</i> , de Johann Moritz Rugendas, 1835.	36
Figura 3 – Orquestra da Angola.	44
Figura 4 – Orquestra da Regional	45
Figura 5 – Berimbau-de-boca	74
Figura 6 – Berimbau-de-Barriga	74
Figura 7 – Berimbau-de-bacia	75
Figura 8 – Gunga, Médio e Violinha (da esquerda para a direita)	76
Figura 9 – Encaixe da verga	77
Figura 10 – Posição dos pregos no disco de couro	77
Figura 11 – Arame sendo retirado do pneu	79
Figura 12 – Laçada para o encaixe	79
Figura 13 – Laçada para o barbante	80
Figura 14 – Cabaça inteira	81
Figura 15 – Cabaça cortada	81
Figura 16 – Cabaça furada	82
Figura 17 – Cabaça com o barbante	82
Figura 18 – Caxixi	83
Figura 19 – Baqueta	84
Figura 20 – 40 Réis, 1889, Brasil, Bronze, diâmetro: 30mm, 12g.	85
Figura 21 – Pedra	86
Figura 22 – DIM	104
Figura 23 – DOM	105
Figura 24 – Linhas horizontais e verticais da partitura.	106
Figura 25 – Nota aguda.	106
Figura 26 – Nota grave.	106
Figura 27 – Escracho.	106
Figura 28 – Semi-escracho.	106
Figura 29 – Som do caxixi.	106
Figura 30 – Segurando o berimbau, baqueta, caxixi e dobrão	123

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Composição dos materiais que emitem som da Orquestra na Roda de Angola	44
Quadro 2 – Composição dos materiais que emitem som da Orquestra na Roda de Regional	45
Quadro 3 - Toques mais utilizados na Roda de Angola na ARUÃ Capoeira	88
Quadro 4 - Toques mais utilizados na Roda de Regional na ARUÃ Capoeira	89
Quadro 5 – Toques utilizados na ARUÃ Capoeira	89
Quadro 6 – Quarenta e oito toques de berimbau e seus autores	92

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas e Técnicas

APAE – Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais

ARUÃ Capoeira – Associação de Resgate à União da Arte Capoeira

ASSUMECAP – Associação de Mestres de Capoeira do Pará

BPM – Batidas Por Minuto

CBC – Confederação Brasileira de Capoeira

E.E.E.F.M.A.M. – Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira

ESMAC – Escola Superior Madre Celeste

FPC – Federação Paraense de Capoeira

IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação

UFPA – Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	23
PARTE I – A CAPOEIRA DO BERIMBAU	28
1 DA ÁFRICA AO BRASIL: O NEGRO AFRICANO ESCRAVIZADO	29
1.1 O CORPO COMO ARMA	32
1.2 CRONOLOGIA DA CAPOEIRA NO BRASIL	35
1.2.1 Origem e sobrevivência	36
1.2.2 Criminalização, legalização e institucionalização	38
1.2.3 Atualidade	40
1.3 FILOSOFIA DE VIDA	41
1.4 OS DOIS ESTILOS PREDOMINANTES	43
2 CAPOEIRA NO PARÁ	47
2.1 CAPOEIRA EM BELÉM	55
2.1.1 Mestre Silvério	64
2.1.2 Associação de Resgate à União da Arte Capoeira	68
PARTE II – O BERIMBAU DA CAPOEIRA	71
3 UM INSTRUMENTO MUSICAL E SUAS VÁRIAS FACES	72
3.1 A CONSTRUÇÃO DO BERIMBAU E DO CAXIXI	76
3.2 O BERIMBAU NA RODA DE CAPOEIRA	86
4 TOQUES	88
4.1 CANTIGAS	94
4.1.1 Ladainha	95
4.1.2 Chula	97
4.1.3 Quadra	99
4.1.4 Corrido	100
4.1.5 Samba de Roda	101
4.1.6 Martelo	102
4.2 REGISTRO	104
4.3 PARTITURAS	106
4.3.1 Toques	107
4.3.2 Floreios	113
5 TRANSMISSÃO E APRENDIZAGEM NA EXECUÇÃO	120

5.1 RELAÇÃO MESTRE X ALUNO	120
5.2 PROCEDIMENTOS DE TRANSMISSÃO	120
5.3 CONTEÚDOS A SEREM APRENDIDOS	122
5.3.1 Como armar e desarmar o berimbau	122
5.3.2 Como tocar o berimbau	123
5.3.3 O bom tocador de berimbau	124
5.3.4 Aprender e ensinar	126
5.3.5 Cotidiano do ensino e aprendizado	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	136
GLOSSÁRIO	142
APÊNDICE	144
APÊNDICE A: DIÁRIO DE CAMPO	145
APÊNDICE B: ROTEIRO DA ENTREVISTA	160
APÊNDICE C: TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA	162
APÊNDICE D: PROJETO DE CAPTAÇÃO DE RECURSOS PARA ARUÃ CAPOEIRA	187
APÊNDICE E: PROJETO COM PLANO DE ENSINO	193
APÊNDICE F: DOCUMENTOS DE MEDIAÇÃO	199
APÊNDICE G: FOTOS DA REFORMA DA SEDE DA ARUÃ CAPOEIRA	204
APÊNDICE H: LISTA DE OBRAS DO ACERVO DA ARUÃ CAPOEIRA	206
APÊNDICE I: MATERIAL DIDÁTICO PARA AS ESCOLAS	209
APÊNDICE J: CD COM FOTOS E GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO	232
ANEXO	233
ANEXO A: ESTATUTO DA ARUÃ CAPOEIRA	234
ANEXO B: LEIS MUNICIPAIS Nº 8319/ 2004 E Nº 8414/ 2005	239

INTRODUÇÃO

A capoeira foi uma forma de resistência ao embrutecimento, exploração e discriminação a que os negros africanos escravizados no Brasil foram forçados. Ela assegurou a sobrevivência daqueles que a praticavam, convertendo o corpo em arma, enfrentando rifles e canhões para defender o direito à vida e à liberdade (LIMA e LIMA, 1991, p.151¹). Hoje, a capoeira é uma técnica corporal, que se inscreve nos corpos de seus praticantes depois de um aprendizado dirigido por mestres detentores de saber consagrado por seus grupos de referência (LIMA e LIMA, 1991, p.170).

Na capoeiragem², a figura de um mestre corresponde ao sujeito significativo para a nossa sociedade, pois é ele quem educa crianças de rua, que luta contra preconceitos, que ensina a brincar com nosso corpo na relação com o outro, que nos delicia com o som de um berimbau, enfim, que transforma a sociedade ao jogar e ao dançar na roda da vida (MARINHO; SIMÕES, 1998, p.125).

Na capoeira, de geração em geração, embora por vezes havendo descontinuidade³, a palavra transmite a história dos primórdios da capoeiragem. Nisso a tradição é espalhada, principalmente através da palavra e exemplos dados pelos mestres, fixados pela memória do corpo, isto é, dos lábios e demais ações do mestre para os ouvidos e olhos do aluno. Na capoeira, os mestres são depositários das tradições e possuidores de uma quantidade prodigiosa de experiências. Nessa situação, observamos que os recursos oferecidos pela capoeira são quase infinitos e se caracterizam, sobretudo, pelo seu caráter algumas vezes espontâneo (nas situações em que permite a improvisação) e pelo seu aspecto multidisciplinar. Dentre esses recursos estão os relacionados à música e, nesse contexto, o instrumento musical de maior importância é o berimbau.

No jogo da capoeira, os demais instrumentos que compõem a orquestra – caxixi, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque – tem papel de subordinação ao berimbau. O berimbau, através de seus toques, conversa com os capoeiras, tem batidas que avisam para todos formarem a roda de capoeira. Existe toque que pede para o capoeira fazer um jogo mais acrobático e enfeitado, há toque que exige um jogo mais agressivo e técnico,

¹ Foi colocado o número da página na maioria das citações indiretas utilizadas no texto, pois durante a pesquisa percebeu-se a necessidade de fornecer tal informação para que os leitores não necessitem ler toda a obra da qual foi retirada a citação para saber o local de onde a mesma foi retirada.

² Capoeiragem e capoeira são termos sinônimos.

³ É muito comum haver descontinuidades!

há o samba de roda, também tem toque que avisa a aproximação do perigo; enfim, o berimbau dialoga com todos os que escutam e interpretam seu som, já que no jogo da capoeira os toques de berimbau são elementos constitutivos de um sistema, guardando estreita relação entre si.

Os toques de berimbau trazem numerosas minúcias em seu contexto de criação e no seu uso dentro da prática da capoeira. Pode-se citar o caso do toque Iúna⁴, criado pelo lendário Mestre Bimba⁵, para ser tocado durante a cerimônia de formatura dos seus alunos. Quando esse toque é executado, somente os capoeiras mais experientes têm a honra de entrar na roda de capoeira. O toque Iúna também guarda aspectos místicos do canto do pássaro que lhe dá o nome, e da religiosidade de Mestre Bimba. Já o toque Miudinho, criado pelo Mestre Suassuna, tem o intuito de fazer os capoeiras jogarem mais próximos um do outro, possuindo características sonoras que facilitam um jogo de capoeira mais estratégico, mais lento e com os corpos mais aproximados. É essencial expressarmos também a variedade de toques, pois em pesquisa anterior⁶ pudemos constatar a existência de diversidade de toques de berimbau na capoeira e seus respectivos autores.

Todos os toques possuem um significado singular, têm seu contexto de criação, são executados na capoeiragem dentro do respeito às tradições da capoeira. Alguns toques são de autoria desconhecida, pois foram feitos pelos capoeiras de outrora, porém a sua cadência, musicalidade e momento de execução dentro da roda de capoeira são conhecidos em todo o meio capoeirístico.

Diante da diversidade de toques de capoeira e de seus usos e funções, esta pesquisa apresenta a seguinte pergunta:

- Que aspectos estão vinculados ao processo de transmissão e aprendizagem dos toques de berimbau na capoeira, e que permitem compreender os seus significados, usos, funções, bem como a eleição de seus futuros transmissores?

Desta pergunta, emergem questões como:

- O que é a capoeira?

⁴ Alguns toques do berimbau têm sua origem em outro instrumento ou em outro contexto que não o da capoeira. Por exemplo, o mencionado toque Iúna é originário da viola, assim como outros toques de berimbau são oriundos do candomblé - o toque Barra-vento, por exemplo - e tocados no atabaque.

⁵ Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado, 1899-1974) é o criador da Capoeira Regional, um dos dois estilos que serão abordados na Parte I deste texto.

⁶ BACCINO, Marcelo Pamplona. **Capoeira e educação patrimonial em Belém do Pará**: discutindo uma proposta de ensino de toques de berimbau. Belém, 2011, 79f. Monografia (Especialização em Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial), Faculdade Integrada Brasil-Amazônia.

- Por que/como o berimbau foi eleito o seu principal instrumento?⁷
- Qual o momento de utilização dos toques dentro do ritual da roda de capoeira?
- Que significados os toques possuem?
- Quem são os compositores dos toques?
- Quais os complementos musicais dos toques?
- Como os toques são passados de mestre para discípulo?
- Quem pode ser mestre na prática da capoeira e na transmissão dos toques do berimbau?
- Quem pode ser discípulo na capoeiragem e aprendiz dos toques do berimbau?

A pesquisa tem como objetivo geral compreender os principais aspectos vinculados ao processo de transmissão e aprendizagem dos toques de capoeira no berimbau em sua contextualização de composição e de execução dentro da prática da capoeiragem na Associação de Resgate à União da Arte Capoeira – ARUÃ Capoeira.

A ARUÃ Capoeira localiza-se em Belém do Pará, foi fundada em 1997 e tem como fundador, presidente e líder o Mestre de capoeira Silvério Amaral dos Santos, Mestre Silvério.

Do objetivo geral emergiram os objetivos específicos: analisar a capoeira como contexto em que se situa o berimbau; analisar os toques de berimbau quanto aos seus elementos musicais, suas funções e significados na roda da capoeira; identificar, descrever e analisar o processo de transmissão dos toques de capoeira no berimbau; e analisar as escolhas que levaram, nesse processo de transmissão, à linhagem discipular do Mestre Silvério, no sentido da sua ascendência, e de onde se formaram mestres que tocam e ensinam a tocar o berimbau.

Esses objetivos sinalizam uma necessidade de fazer conhecer a capoeira em um de seus aspectos que é o da música do berimbau e seu processo, nem sempre contínuo, de transmissão e aprendizagem. Ninguém aprecia aquilo que não conhece. O desconhecimento é o indício da desvalorização, depois é só deixar que o tempo trate de corroer até o fim a existência de um patrimônio cultural, seja ele material ou imaterial. Os Mestres de capoeira são mestres das Mãos (artesãos), do Corpo (dança, luta e jogo), do Som (músicos) e da Oralidade (contadores de história e lendas, poetas, educadores através da oralidade); porém, existe grande desconhecimento, inclusive no meio capoeirístico, sobre os toques de capoeira no berimbau, sua origem, autoria, contexto

⁷ Para essa pergunta não há respostas, mas existem hipóteses e algumas delas são expressas aqui.

histórico e criativo dos toques e até mesmo dúvidas relacionadas à execução dos mesmos dentro da roda de capoeira, respeitando os fundamentos e tradições da capoeiragem⁸. Tal desconhecimento dificulta uma relação mais profunda com a capoeira como arte, luta, jogo, brincadeira, dança e principalmente no que diz respeito a sua musicalidade.

O aprendizado da capoeira traz uma carga de conhecimento gigantesca e que cresce na medida que o discípulo vai aprofundando-se na arte. A quantidade de toques de capoeira no berimbau somados a todos os enfeites (floreios, repiques e viradas) e complementos que cada toque possui acarreta uma quantidade muito grande de informações. Muitas vezes esquece-se qual a seqüência de batidas que devem ser feitas para a execução de determinado toque; quando isso ocorre, recorre-se a outro capoeira mais experiente. Nesse contexto, caso se esteja praticando os toques de berimbau sozinho, ou, se em conjunto, e os outros capoeiras não conheçam o toque por serem iniciantes, será de grande valia ter acesso a algum tipo de registro dos toques.

Faz dois anos que um mestre de capoeira esqueceu como se executa certo toque no berimbau, o toque era complexo e ninguém mais sabia executá-lo dentro do grupo, até hoje ele não se lembra. Se esse toque de capoeira no berimbau estivesse registrado isso não teria acontecido. Daí vêm os motivos e a importância do presente trabalho, que envolve o registro dos toques de berimbau, a discussão da dinâmica dessa cultura musical e de suas formas de transmissão. Ambas mudam e o que se transmitia e o como era transmitido podem ser deixados de lado por razões diversas ligadas ao processo de transformação social. Por exemplo: existem toques de berimbau que são executados na roda de capoeira para jogos onde utilizam-se armas como punhal, canivete, navalha ou faca. Como atualmente a capoeira não é mais proibida, perseguida e combatida pelo Estado, pois é um esporte nacional regulamentado e organizado, os praticantes da capoeira não portam mais armas brancas; nas rodas de capoeira, já não se veem jogos com capoeiras portando armas brancas. Por isso, hoje em dia, os toques relacionados a esse tipo de jogo raramente são executados durante as rodas de capoeira.

Tal investigação foi iniciada em pesquisa anterior (BACCINO, 2011). Durante o curso de especialização em Educação Patrimonial e Patrimônio Cultural, desenvolvemos investigação relacionada ao registro dos toques de capoeira no

⁸ As práticas da capoeira que apresento são as da ARUÃ Capoeira inserida na capoeiragem paraense da cidade de Belém. A capoeira de que falo é a ensinada por Mestre Silvério com seus detalhes próprios e, também, características gerais pertencentes à capoeiragem. Tal observação é importante devido ao fato de que o modo de praticar a capoeira varia de mestre para mestre.

berimbau. A pesquisa gerou um artigo (BACCINO, 2010), apresentado em um evento na cidade de Belém do Pará, e no fim do curso a própria monografia.

Além do trabalho desenvolvido, outros relacionados ao tema já existem, dentre os quais cito Marconi; Sampaio; Tibério (1987) com o título “Percussão Brasileira: ritmos e instrumentos do Brasil”. Os autores apresentam um capítulo sobre como executar os sons básicos no berimbau e outro breve capítulo sobre o caxixi.

Luiz Roberto Sampaio junto com Alexandre Damaria publicaram em 2011 um livro e DVD bilíngüe (português e inglês) intitulado “Ritmos e instrumentos do Brasil: exercícios, ritmos, estudos e peças (*Rhythms and instruments from Brazil: the berimbau, exercises, rhythms, studys and pieces*)”. Os autores apresentam uma obra mais voltada para músicos percussionistas que possuem formação musical acadêmica já que utilizam-se de notações em partituras tradicionais ao demonstrar alguns poucos toques, relação com dois berimbaus, toque executado com duas baquetas e como montar e tocar o berimbau.

Mestre Nestor Capoeira e Mestre Toni Vargas, em 1991, fizeram uma fita cassete de áudio – com um tipo de curso – de nome “Capoeira: fundamentos da malícia”. Nela, tratam sobre o uso do berimbau Gunga, Médio e Violinha dentro dos diferentes toques na capoeira.

Mestre Nestor Capoeira também fez uma fita cassete em vídeo e escreveu um livro, com várias reedições, os dois (o vídeo e o livro) tem o mesmo nome da fita cassete de áudio - “Capoeira: fundamentos da malícia” - e também foram publicados em 1991.

Muitos vídeos e textos podem ser encontrados na rede mundial de computadores sobre como aprender a tocar berimbau e o significado de cada toque de berimbau. Alguns textos fazem a tentativa de representar os principais sons do berimbau através de símbolos encontrados no teclado do computador.

Quanto à história desde a origem do berimbau até a chegada e uso do mesmo no Brasil há o estudo de Kay Shaffer (1977) com o título “O Berimbau de Barriga e seus toques”. Esse assunto também é abordado em obra de Kazadi Wa Mukuna (1985).

Os principais fundamentos teóricos desta investigação estão, preferencialmente, nas produções bibliográficas dos mestres de capoeira que também são teóricos da capoeiragem, e pesquisas locais sobre a capoeira ou que tenham relação com a capoeiragem. Tal atitude baseia-se na tentativa de analisar o objeto de estudo de um ponto de vista mais próximo do modo como os capoeiras (no caso os capoeiras da

ARUÃ Capoeira) se percebem e por acreditar que os conhecimentos presentes em manifestações culturais brasileiras como a capoeira possuem valor e importância inestimáveis. Nesse sentido, recorro a Paulo Freire (1996) que ao tratar sobre o conhecimento popular diz que é com o povo que a gente aprende a vida e se faz realmente culto.

Embora a presente dissertação utilize-se de referências que acompanham o modo de perpetuar e praticar capoeira dentro da ARUÃ Capoeira é importante mencionar que a maior das fontes de informações deste trabalho provém das aulas ministradas por Mestre Silvério, presidente dessa associação.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Trata-se de pesquisa realizada na ARUÃ Capoeira. A associação possui sede e vários pólos de ensino espalhados por escolas municipais, estaduais e centros comunitários da região metropolitana de Belém. O local da pesquisa é a sede da ARUÃ Capoeira, instalada na Escola Estadual de Ensino Médio Augusto Meira, situada no bairro de São Brás, na zona centro-sul de Belém (PA). Tal sede aproveita os espaços (quadras, ginásios, salas, auditório, entre outros) do colégio para realizar os treinamentos. Os equipamentos à disposição dos alunos se resumem a instrumentos musicais e uma pequena quantidade de livros, pesquisas e revistas sobre capoeira. As aulas são enriquecidas com recursos advindos da carga cultural do Mestre Silvério, pois na sede é ele quem ministra as aulas - por isso é o local da pesquisa; já nos polos, são seus alunos mais experientes que tomam essa ação.

A pesquisa foi desenvolvida em quatro fases: exploratória; análise; conclusões; e devolução.

Durante a Fase Exploratória ocorreu o estudo bibliográfico que compreendeu o levantamento e análise bibliográfica, fonográfica, videográfica e iconográfica dos assuntos relacionados direta e indiretamente ao tema, com destaque às abordagens etnomusicológica e histórica de pesquisas voltadas para a capoeira e o berimbau. Nessa fase fizemos ainda o registro em partitura e áudio da execução dos toques de capoeira em berimbau dentro da ARUÃ Capoeira.

As execuções dos toques foram registradas através de gravações sonoras. Os toques e seus complementos foram transcritos para as partituras segundo Baccino

(2011). Este método consiste em uma escrita com sinais simples, colocando o berimbau numa posição tal que seu uso é facilitado como instrumento musical. Tais transcrições têm como objetivo elucidar aspectos relacionados aos motivos rítmico-melódicos visando sistematizar o repertório dos toques.

A transcrição tem limitações de fidelidade como registro escrito de práticas que não são escritas, seja pelas dificuldades de codificação, seja pelas mudanças da manifestação. Assim, a transcrição, na presente pesquisa, esteve em constante processo de aperfeiçoamento em face das tentativas de aprimoramento, em vista de sempre se estar buscando fidedignidade em relação ao fenômeno ouvido. Trata-se de uma “tensão” na constituição de uma memória das transformações das culturas orais, percepção importante para o acesso e a compreensão da história e da cultura do homem. Nesse âmbito, Chada (2006, p.148) expressa que “A cultura é estável, mas nunca estática. É através dos processos de geração e transmissão de conhecimento que obtém sua continuidade, ao mesmo tempo mudando e se perpetuando”.

Um exemplo de situação em que é possível observar a dinâmica da cultura ocorreu há uns dois anos atrás, quando eu estava tocando berimbau na entrada da sede da ARUÃ Capoeira e o Mestre Silvério aproximou-se, mandando-me executar alguns toques de berimbau. Ele dizia os nomes dos toques e eu os executava. Em determinado momento, o mestre disse o nome de um deles e eu o toquei no berimbau, mas o mestre exclamou que não estava correto. Então, eu toquei novamente e do mesmo modo o mestre desaprovou minha execução movimentando a cabeça negativamente. Mestre Silvério pegou o arco musical e executou o toque. Em sua execução, percebi uma sequência de batidas diferente da minha, que ao invés de notas agudas eram notas graves. No entanto, tenho certeza de que quando o mestre me ensinou esse toque a sequência de batidas era de notas agudas, pois eu registrei em áudio e partituras. Porém, sabendo da característica dinâmica da cultura de tradição oral, percebi tal fato como uma importante vivência dessas mudanças. Importante citar que desde aquele dia, até o presente esse toque passou a ser executado por todos do grupo com a sequência de notas graves.

É importante frisar que as transcrições não estão sendo aplicadas no processo de transmissão de toques de berimbau na ARUÃ Capoeira, posto que não é este o objetivo desta pesquisa. Se assim fosse, afetaria um processo de transmissão que se caracteriza pela oralidade, e que esta investigação almeja apreender. No âmbito da associação, as transcrições deverão ter o papel de auxiliar a memória quando o

esquecimento apagar as imagens sonoras que não resistam ao tempo ou ao aspecto seletivo da memória, que seleciona um passado dentro de um contexto familiar, social, regional, nacional etc. (ROUSSO, 2000, p.94). Essa seleção é feita através do esquecimento que muitas vezes é forçado a atuar por questões políticas ou econômicas que demandam mudar algo para dar conta de novas necessidades da sociedade. Como exemplo ver na segunda parte desta pesquisa o caso do toque de berimbau denominado Aviso.

Na Fase Exploratória, também foram coletados dados a fim de compreender como o Mestre Silvério transmite os conhecimentos e como os seus alunos absorvem os ensinamentos transmitidos pelo mestre.

Como pesquisador-capoeira e aluno do Mestre Silvério na ARUÃ Capoeira, coletei esses dados por meio, principalmente, da observação dos treinos, conversas e práticas com os capoeiras. Desse modo, a pesquisa pretendeu captar o modo como ocorre o processo de transmissão dos toques de capoeira no berimbau enquanto conhecimento oral passado de mestre para aluno.

Nesse contexto, a interação entre mim (pesquisador e capoeira) e a comunidade ARUÃ Capoeira conduziu à prática etnográfica de transformar o discurso oral em texto através de anotações feitas durante os treinos observados. Para tanto, utilizei o diário de campo. Desse modo a investigação se assentou em bases de observação no contexto de convivência com o grupo estudado. As anotações no diário de campo permitiram produzir um relatório cotidiano da vida social da ARUÃ Capoeira, grupo o qual observo e do qual participo, na tentativa de melhor entender as manifestações que ocorrem. Todas as aulas as quais participei foram descritas em meu diário; a primeira aula que descrevi foi a que ocorreu no dia 09 de abril de 2012 finalizando com a descrição da aula de 27 de junho do mesmo ano.

Por fim, ainda na Fase Exploratória, foi aplicada entrevista com mestre Silvério e, em seguida, foi feito o seu registro dentro dos procedimentos propostos pela História Oral.

História Oral é um recurso usado para registro, documentação, arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos. Ela sempre é uma história do tempo presente e também reconhecida como história viva (MEIHY; HOLANDA, 2011, p.17). O ponto de partida das entrevistas em história oral implica em aceitar que os procedimentos são feitos no presente, com gravações, e envolvem expressões orais emitidas com intenção de articular idéias orientadas a registrar ou

explicar aspectos de interesses planejados no projeto de pesquisa (*idem*, 2011, p.13-14). A execução da entrevista e seu registro escrito tiveram como orientação procedimentos adotados em Montenegro (2010) e Freitas (2006).

Dentro da história oral, essa pesquisa classifica-se como Registro de Tradições Oraís, segundo classificação de Alberti (2004, p.26). Tradição oral pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra (FREITAS, 2006, p.19).

Na Fase de Análise, os dados coletados através de entrevistas e observações cotidianas foram interpretados tendo em vista responder o problema e alcançar os objetivos propostos, com o apoio de autores da etnomusicologia, como Blacking (1977), Nettl (1995), Pinto (2012), Seeger (1987), Queiroz (2005; 2008), Barros (2009) e Chada (2006; 2011).

A Fase das Conclusões traz reflexões e considerações que resultaram da análise dos dados.

A Fase de Devolução consiste no retorno para a comunidade, tendo como referência o trabalho de Barros (2009). Tal norteador fez com que desde o início da pesquisa ocorresse a participação do Mestre Silvério (fundador, presidente e único mestre do grupo) apresentando-lhe os resultados, ainda parciais, durante todo o desenvolvimento da pesquisa, com o intuito de obter sua participação, orientando todo o trabalho. Os produtos da pesquisa: dissertação, artigos, partituras, vídeos, áudios e fotos vêm sendo entregues em cópias para o Mestre Silvério e os seus principais discípulos. O acervo – principalmente de livros - sobre capoeira que o presente pesquisador criou graças a essa pesquisa, foi integrado ao acervo do grupo na sede da ARUÃ Capoeira, onde está disponível para empréstimo e consulta para toda a comunidade.

Como capoeira, membro da ARUÃ Capoeira e pesquisador foi possível realizar e/ou ajudar na realização de ações como a reforma da sala onde se localiza a sede da ARUÃ Capoeira⁹; algumas mediações em conflitos entre a ARUÃ Capoeira e a direção da Escola Estadual de Ensino Médio “Augusto Meira”¹⁰; projetos para captação de

⁹ Ver as fotos no APÊNDICE G.

¹⁰ A relação com a atual direção da EEEM “Augusto Meira” ainda não é boa, pois não existe boa vontade por parte dos gestores da escola para o diálogo com o Mestre Silvério na tentativa de conseguir melhores condições para o ensino da capoeira nas suas dependências. A grande sala que a ARUÃ Capoeira utilizava com exclusividade hoje esta fechada com cimento e tijolos e a promessa, feita pela atual direção da escola, de integrar o ensino da capoeira ao currículo extraescolar dos alunos até hoje não foi cumprida. Atualmente, há uma pequena sala onde são realizadas reuniões e guardados os instrumentos musicais utilizados na roda de capoeira assim como os troféus, medalhas e o acervo da biblioteca da ARUÃ. Os treinos ocorrem no ginásio externo da escola com hora agendada e limitada, pois no mesmo local ocorrem

recursos para a associação¹¹; material didático¹² destinado ao ensino escolar da capoeira, pois em algumas escolas existe essa exigência por parte da direção das mesmas; projetos com plano de ensino¹³ para conseguir efetivar contratos e deste modo ministrar aulas de capoeira em instituições formais de ensino através do proposto na lei municipal belemense Nº 8319 de 28 de maio de 2004¹⁴. Tais atitudes, tendo como referência Barros (2009), geraram um intercâmbio de conhecimento, esclarecimento sobre a minha pesquisa para o grupo e a orientação da mesma por Mestre Silvério.

O processo de devolução permanecerá mesmo após o fim do curso de Mestrado, pois alguns dos produtos da pesquisa ainda estão em andamento.

A presente investigação dá importância para a experiência poética, utilizando por vezes uma escrita literária sem prejudicar o caráter científico da pesquisa.

Importante citar que as informações geradas pela pesquisa não são monopólio do capoeira-autor e o mesmo não pretende tornar-se mentor de uma coletividade.

outras atividades esportivas. A restrição e controle rígido do tempo impedem o desenvolvimento livre do treino e da roda de capoeira. Até o momento, a ARUÁ Capoeira mantém a postura de diálogo com a direção da escola, em busca de melhorias para o ensino da capoeira nessa instituição. No APÊNDICE F estão as cópias de alguns documentos relacionados a mediações feitas durante conflitos com a atual direção da EEEM “Augusto Meira”.

¹¹ Ver o projeto no APÊNDICE D.

¹² Ver no APÊNDICE I.

¹³ Ver APÊNDICE E.

¹⁴ Ver leis no ANEXO B.

PARTE I – A CAPOEIRA DO BERIMBAU

1 DA ÁFRICA AO BRASIL: O NEGRO AFRICANO ESCRAVIZADO

Apresado aos quinze anos em sua terra, como se fosse uma caça apanhada numa armadilha, ele era arrastado pelo pombeiro - mercador africano de escravos - para a praia, onde seria resgatado em troca de tabaco, aguardente e bugigangas. Dali partiam em comboios, pescoço atado a pescoço com outros negros, numa corda puxada até o porto e o tumbeiro. Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando vivo à travessia, caía no outro mercado, no lado de cá, onde era examinado como um cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos, era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava à terra adentro, ao senhor das minas ou dos açúcares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano. No domingo, podia cultivar uma rocinha, devorar faminto a parca e porca ração de bicho com que restaurava sua capacidade de trabalhar no dia seguinte até a exaustão. Sem amor de ninguém, sem família, sem sexo que não fosse a masturbação, sem nenhuma identificação possível com ninguém - seu capataz podia ser um negro, seus companheiros de infortúnio, inimigos -, maltrapilho e sujo, feio e fedido, perebento e enfermo, sem qualquer gozo ou orgulho do corpo, vivia a sua rotina. Esta era sofrer todo o dia o castigo diário das chicotadas soltas, para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver. Se fugia e era apanhado, podia ser marcado com ferro em brasa, tendo um tendão cortado, viver peado com uma bola de ferro, ser queimado vivo, em dias de agonia, na boca da fornalha ou, de uma vez só, jogado nela para arder como um graveto oleoso (RIBEIRO, 1995, 119-120).

Marinho e Simões (1998, p.127) expressam que a Igreja Católica Apostólica Romana, para justificar o processo histórico de dominação e escravização dos índios e negros que foram tratados como mercadorias, em um abominável comércio desumano de escravos, alegava que os portugueses tornariam os povos ditos bárbaros em adeptos do cristianismo. Cada Papa que ascendia ao pontificado confirmava favores. Há o exemplo de Papa Calixto III que, com a Bula Inter Coetera, de 13 de março de 1456, além de confirmar a posse de Portugal das terras africanas, ilhas e mares a elas adjacentes, concedeu também a Índia e tudo o mais que fosse conquistado pelos portugueses.

A Igreja ignorou e desrespeitou os povos que viviam há milênios nos territórios

invadidos pelos portugueses através de um processo criminoso nos princípios, nos meios e nos fins.

A presença africana na América portuguesa ocorreu desde que começou o envio de naus para o reconhecimento da “nova terra descoberta”; já na tripulação desses navios chegavam negros africanos escravizados destinados a figurar como os primeiros a terem seu trabalho explorado no Brasil. A mão de obra destes já era utilizada havia mais de cinquenta anos pelos portugueses. No entanto, ao menos nas duas primeiras décadas após a “descoberta” da nova terra – ano de 1500 – tal presença de negros escravizados no Brasil foi apenas eventual, passando a ser sistemática com o início das plantações de cana com produção destinada ao mercado internacional (TINHORÃO, 2008, p.17).

No que se refere ao Brasil, a importância do negro – seja sob o aspecto econômico, social, artístico, racial ou cultural – é determinante e básica. Até aproximadamente o ano de 1700, o negro veio principalmente prover a mão-de-obra na lavoura e indústria da cana-de-açúcar (os engenhos); a partir dessa data, foi também o elemento básico do cultivo do café e tabaco, e da mineração do ouro (NESTOR, 2000, p.20). Embora vindos de regiões diferentes da África, continente com culturas, aspectos físicos, línguas e etnias diferentes e até rivais, os negros africanos foram tratados pelos portugueses de modo indiscriminado, aglomerando dentro de um mesmo espaço físico diversas etnias. Por cerca de três meses, esses negros passavam por situações subumanas nos porões dos navios negreiros onde, por necessidade de sobrevivência, acabavam de algum modo se solidarizando e confraternizando (FERNANDES, 2009, p.45). Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco foram os estados que mais receberam negros escravizados vindos do continente africano.

Eram negros africanos escravizados oriundos de várias regiões da África que trouxeram em suas memórias uma carga cultural com todos os seus jeitos próprios de caminhar, cantar, rezar, vestir-se, lutar, construir casas, construir embarcações, caçar, pescar, fazer e tocar instrumentos musicais como o **berimbau**, o caxixi, o atabaque e o agogô utilizados na capoeira. Destas regiões, destacamos a de Angola onde vivem os bantos. É para os negros escravizados trazidos de Angola que o meio capoeirístico, em pressuposição, aponta a origem da capoeira e conseqüentemente o uso do berimbau e caxixi na prática da mesma.

No entanto, Kazadi Wa Mukuna¹⁵ (1977, p.135) explica que é bastante difícil indicar a origem do berimbau entre os bantos. Porém, examinando as culturas musicais das regiões costeiras, encontra um grande número de arcos musicais cuja descrição sugere a forma original da qual o modelo brasileiro poderia ter derivado. O uso do arco musical na África parece estar associado principalmente aos grupos pertencentes às culturas dos caçadores e dos coletores difundidas pela África Central, ao redor da floresta chuvosa e na savana, ocupada principalmente pelos bantos. Portanto, para o autor, o berimbau é uma contribuição banta no conjunto dos instrumentos musicais em uso no cenário musical brasileiro.

O berimbau transformou-se sob a inevitável influência na nova sociedade – a brasileira, nesse caso – para adquirir sua forma e técnica de tocar atuais. Algumas das formas encontradas na África, na região de cultura bantu, apresentam características como a posição do ressoador no meio da corda gerando segmentos equidistantes produzindo o mesmo som, a inexistência da parceria com o caxixi ou o uso do dobrão. No Brasil a parceria com o caxixi, o uso do dobrão e a localização diferenciada da cabaça são elementos que caracterizam-se como uma versão loco-regional (MUKUNA, 1977, p.138).

o berimbau, como é conhecido no Brasil, não veio da África, mas extraiu seu modelo dos vários arcos musicais populares na área banta, onde a escravidão foi praticada. O que é mais interessante é a sobrevivência do material musical que foi adaptado para uma função diferente. A difusão do instrumento na América pode certamente ser atribuída à escravidão, através da qual o mesmo instrumento chegou (MUKUNA, 1977, p.138).

No Brasil, a mutação conceptual foi uma forma de adaptação dos elementos musicais ao estilo da nova sociedade, obtendo uma nova existência que assegurou sua continuidade nesta, principalmente através da capoeira e mais recentemente da música popular brasileira (MUKUNA, 1977, p.214).

¹⁵ Kazadi wa Mukuna nasceu na República Democrática do Congo, em Kinshasa. Sua terra natal localiza-se na região africana de cultura bantu. Veio fazer seu segundo doutorado no Brasil, na década de 70, passou dois anos pesquisando a contribuição bantu na música popular do Brasil, na parte do seu estudo (MUKUNA, 1977) que trata sobre o berimbau e o caxixi o autor faz referência às pesquisas de Gehard Kubik, principalmente o que trata sobre a cultura dos Kung de Angola.

1.1 O CORPO COMO ARMA

Entendemos que os africanos escravizados, não possuindo espadas, mosquetes, armaduras e canhões para se defender dos inimigos, senhores de escravos, e movidos pelo instinto natural de preservação da vida, descobriram no próprio corpo a essência da sua arma; a arte de bater com o corpo, tomando como base as brigas dos animais, suas marradas, coices, saltos, defesas e botes (BARBIERI, 1993), aproveitando as suas manifestações culturais trazidas da África para criar, praticar, e desenvolver a capoeira. Esses homens e mulheres escravizados deram surgimento à **capoeira** para lutar pela sobrevivência física, sendo o corpo vivido o seu repertório cultural, e ao mesmo tempo, uma das principais armas contra o opressor, e, como síntese, elemento chave no processo de (re)criação cultural.

O nome “capoeira” tem origem na língua tupi; vem de *caa-puera*, significa mato cortado, referindo-se à área de campo aberto, local onde comumente era praticada a luta, pelo menos no período colonial.

Os autores mostram que não há uma afirmação precisa sobre a origem da capoeira no Brasil. Vicente Salles (2002, p.77) define a capoeira como “espécie de jogo de destreza, ou forma de luta muito valiosa na defesa da liberdade de fato ou de direito do negro liberto; De origem africana, deita raízes em Angola”.

Câmara Cascudo (1972) definiu a capoeira como um jogo atlético de origem negra, introduzido no Brasil pelos escravos bantos de Angola, tal como Mukuna (1977) situa a origem do berimbau, principal instrumento da capoeira. Tradicionalmente, a capoeira tem sido retratada como a transformação de um tipo de dança religiosa africana dos negros bantos de Angola numa forma de luta (LIMA e LIMA, 1991, p.149). “No caso da capoeira, tudo leva a crer seja uma invenção dos africanos no Brasil, desenvolvida por seus descendentes afro-brasileiros” (REGO, 1968, p.31).

Nos dicionários da língua portuguesa é comum ver como um dos significados da palavra capoeira o conceito de jogo atlético de destreza; constituindo-se um repositório de exercícios de flexibilidade, equilíbrio e destreza (MARINHO, 1982, p.46). Na capoeira, o corpo é soberano, solto em seu movimento, entregue ao seu próprio ritmo, que encontra instintivamente o seu caminho. Senhor do seu corpo, o capoeira improvisa sempre e, como o artista, cria (MUNIZ, 2002, p.22).

O surgimento da Capoeira enquanto “luta de autodefesa para enfrentar o inimigo” pode ser atribuído à imitação de certas ações dos animais (BARBIERI, 1993,

p.24): das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada; dos coices dos cavalos (*equus caballus*) e bois (*bos taurus*) e outros animais pode ter surgido a chapa ou esporão; da forma de ataque da arraia (*potamotrygonidae* e a *dasyats*), do lagarto teiú (*tupinambis teguixin*) ou do jacaré (*crocodylia alligatoridae*), que girando os corpos tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia, ou meia-lua-de-compasso; dos pulos e botes dos animais, podem ter surgido os saltos da capoeira, como o salto do macaco, o pulo do gato e o aú; e das pernadas e calços, nas horas de brincadeiras e correria, pode ter surgido a rasteira (AREIAS, 1983). Outra fonte da formação da capoeira seria o próprio repertório corporal dos escravos no seu cotidiano guerreiro de além-mar, pois sabemos que nos “lotes de homens negros” comprados e que aqui chegavam (uma média de 400 seres humanos por navio), encontravam-se “valentes guerreiros” de “valorosas tribos africanas” (BARBIERI, 1993, p.25).

As constantes da vida do escravo foram o protesto, a rebeldia e a luta. Quando organizados, davam trabalho às forças do governo. Para esmagá-los os governantes tinham que mobilizar toda a tropa disponível. Naquela época longínqua, já os negros, como continuaram a fazer até a libertação, atacavam, em grupos, engenhos e fazendas, “matando senhores, assassinando feitores e capitães de mato” (LUNA, 1976, p.70). Vários foram os quilombos que foram formados no Brasil, sendo o mais famoso deles o Quilombo dos Palmares localizado em meio a matas que convidavam os oprimidos a se aquilombarem na formação do maior e mais renhido centro de resistência negra em todo o período colonial. Naquele contexto, o “fugitivo” se mostrava evidentemente superior na luta, pela agilidade, coragem, sangue frio e astúcia aprendidas ali, afrontando feras, saltando barreiras, trepando em árvores as mais altas e desgalhadas, para se acomodar nas suas frondes, pulando de uma às outras. E tiravam partido disso tornando-se assim extraordinariamente ágeis. Comumente um homem desarmava uma escolta, punha-a em desordem, fazendo-a fugir (MARINHO, 1982, p.66).

Nos quilombos e mocambos, cogito, a capoeira teve grande oportunidade e necessidade de desenvolvimento principalmente para o seu fim bélico. Nas fazendas também havia momentos para a prática da capoeiragem disfarçada de dança, jogo e brincadeira. A soma dos domingos e dos feriados religiosos católicos contabilizava um ano útil de 250 dias, pelo menos entre os donos de fazenda que cumpriam as determinações católicas à risca (PINSKY, 1939, p.54). Isto criava um duplo problema para a sociedade colonial escravista: a interrupção de atividades fundamentais para a dinâmica da unidade produtiva e a preocupação com o que poderiam “aprontar” os

negros utilizando-se do tempo livre. Alguns fazendeiros não davam a menor atenção aos dias santificados e mesmo nos domingos exigiam que seus escravos consertassem estradas, cercas e construções, destruíssem formigueiros ou realizassem pequenas tarefas que acabavam por lhes consumir toda a manhã (*ibidem*, p.52).

Uma das condições impostas pelos escravos para dar ao senhor maior produtividade foi certamente o uso do lazer. O português colonizador era homem religioso, embora vivesse sempre às turras com os missionários. Por isso, desde o início, foram introduzidos na colônia certos princípios ortodoxos, como descanso no domingo e a guarda de alguns dias santificados pela Igreja. Em meados de dezembro havia um período de 15 a 16 dias de quase completa liberdade e descanso dos escravos. Os negros, nesse período de férias, festejavam Benedito e realizavam numerosas brincadeiras. Dançavam e folgavam livremente (SALLES, 2005, p.221).

O Mestre Nestor Capoeira trata da proibição da prática da capoeiragem por parte dos senhores de engenho e feitores do seguinte modo:

E por quê?

Os motivos são vários:

- dava aos africanos um sentido de nacionalidade;
- dava ao capoeira, individualmente, autoconfiança;
- formava pequenos grupos coesos;
- formava lutadores ágeis e perigosos;
- às vezes, no jogo, os escravos se machucavam – o que era economicamente indesejável.

Evidentemente esses motivos não eram conscientes na mente dos senhores e de seus capatazes, mas intuitivamente – daquela intuição inerente a qualquer classe dominante – percebiam que alguma coisa ali não cheirava bem.

E como era praticada a capoeira de então?

- de forma violenta onde era permitida;
- disfarçada de “brincadeira de angola” onde havia repressão;
- ensinada e praticada às ocultas onde havia proibição (NESTOR, 1981, p.14).

Não foi encontrado registro sobre o uso do berimbau na capoeira vivida nos períodos colonial e imperial, quando o corpo do negro escravizado era metaforizado como arma. No entanto, algumas pinturas do Brasil Império apresentam o berimbau como um instrumento associado a outras situações sociais, como podemos ver na pintura a seguir.



Figura 1 - Jogador de Urucungo [instrumento musical de origem africana], pintura de Jean Baptiste Debret de 1826.

Fonte: <http://www.capoeiradobrasil.com.br/historia4.htm>. Acesso em 28/12/2012.

1.2 CRONOLOGIA DA CAPOEIRA NO BRASIL

Construída desde o processo de colonização do Brasil no século XVI até a atualidade¹⁶, a prática da capoeira vem se relacionando ora de maneira conflitiva, ora consensual com o poder público e a sociedade brasileira (FERNANDES, 2009, p.15). Sabemos que a cultura se estabelece como um campo complexo e dinâmico que determina as formas das ações e interações humanas numa sociedade, acabando esta por se tornar a principal arena de disputas dos mais variados segmentos sociais pela valorização de seus respectivos símbolos. Dentro dessa disputa, os segmentos populares e seus valores sempre, com raríssimas e pontuais exceções, são subordinados e menosprezados pelos segmentos sociais de elite. A valorização da cultura endógena, neste sentido, pode representar um valioso instrumento de diferenciação no cenário cada vez mais complexo de disputas pela legitimação de valores (FERNANDES, 2009, p.28). Nesse contexto, temos a capoeira, que passou a ter maior reconhecimento - mesmo que insuficiente - por parte da sociedade brasileira, a partir de interesses governamentais da Era Vargas, na primeira metade do século XX, que promoveram política pública de valorização do patrimônio cultural nacional, fazendo com que a capoeira, que era considerada “coisa de bandido”, transitasse para a posição de patrimônio cultural do Brasil, ressignificando-a como um esporte respeitado e praticado em todo o país, e

¹⁶ Conjectura-se sobre o nascimento da capoeira fazendo relação com o início da colonização portuguesa e a vinda dos primeiros negros africanos para o Brasil, e estes, segundo a tradição oral, deram início às primeiras reações contra a escravidão.

importado para o resto do mundo.

Dentro desse contexto cronológico da história da capoeira, em que a mesma se relaciona com o Estado de variados modos, este tópico é desenvolvido abrangendo: origem e sobrevivência; criminalização, legalização e institucionalização; e atualidade.

1.2.1 Origem e sobrevivência

Pelo que os autores já citados neste texto descrevem, nos períodos colonial e imperial, nas fazendas, mais precisamente nas senzalas, possivelmente a capoeira era praticada aos domingos, feriados e momentos de folga, sob o disfarce de dança, jogo e brincadeira. Escondendo o meio de defesa da luta, praticando uma dança com o acompanhamento de palmas cantos e **algum instrumento de percussão**, transformavam a capoeira em espetáculo coreográfico (SANTOS, 1990, p.19).



Figura 2 – *Jogar Capuera ou Danse de la guerre*, de Johann Moritz Rugendas, 1835.

Fonte: <http://www.capoeirascience.com/content/jogar-capuera-ou-dance-de-la-guerre-johann-moritz-rugendas-1835>. Acesso em: 28/12/2012.

A luta era utilizada para defender-se dos capitães-do-mato durante as fugas para os quilombos, os quais se difundiram e fortaleceram sobretudo no século XVII, quando aconteceram as invasões holandesas no Brasil, e os negros escravizados aproveitavam as confusões e batalhas para fugirem (SANTOS, 1990, p.19).

Com o fim da escravidão, em 13 de maio de 1888 (SCHNEEBERGER, 2003, p.250), o liberto - na maioria das vezes - passou a ser um marginalizado que sobrevivia na miséria material dentro de uma sociedade discriminante. Para conseguir sobreviver, o

ex-escravizado passou a utilizar-se da capoeira como violenta ferramenta para fazer saques e deste modo subsistir.

No período do governo do imperador D. Pedro II – de 1840 até 1889 - (SCHNEEBERGER, 2003, p.208), a capoeira encontrava-se em razoável liberdade entre as classes dominantes, ela ainda não era considerada crime, mas era uma contravenção. O século XIX assinalou a expansão da mesma no Brasil. As forças políticas em época de eleições, por exemplo, utilizavam os capoeiras para provocarem brigas nos comícios, sendo os capoeiras pagos para conturbarem os eventos (SANTOS, 1990, p.20).

No período anterior ao final do século XIX não encontramos registros materiais sobre o uso do berimbau durante a prática da capoeira; o que comumente se expressa é que o arco musical passou a ser incorporado à capoeira somente no final do século XIX (SHAFFER, 1977, p.30). Todavia, no meio capoeirístico, afirma-se que toques de berimbau, como Angola, São Bento Pequeno de Angola e o São Bento Grande de Angola, foram criados nos primórdios da capoeira¹⁷. As testemunhas daqueles tempos deixaram músicas e narrativas que foram transmitidas através da oralidade e hoje estão presentes nas rodas de capoeira por todo o mundo. O pesquisador Waldeloir Rego (1968, p.35) apresenta explicação sobre o que pode ter acontecido com muitos toques de berimbau e golpes da luta, demonstrando que o esquecimento e o aperfeiçoamento fazem parte da capoeira:

a minha tese é a de que a capoeira foi inventada no Brasil, com uma série de golpes e toques comuns a todos os que a praticam e que os seus próprios inventores e descendentes, preocupados com o seu aperfeiçoamento, modificaram-na com a introdução de novos toques e golpes, transformando uns, extinguindo outros, associando a isso o fator tempo que se incumbiu de arquivar no esquecimento muito deles e também o desenvolvimento social e econômico da comunidade onde se pratica a capoeira. Assim, dos toques e golpes primeiros, de uso de todos os capoeiras, uma boa parte foi esquecida, permanecendo uma pequeníssima e uma outra desapareceu em função, como já disse, do desenvolvimento econômico e social. Como exemplo disso posso citar o toque de berimbau chamado Aviso [...]. Segundo corre na transmissão oral dos antigos capoeiras, era comum ficar um tocador de berimbau, num outeiro, onde se divisava toda uma área enorme, com a finalidade de vigiar a presença do senhor de engenho, capataz ou capitão do mato, no encalço deles. Uma vez notada a aproximação desses inimigos, era dado um aviso, no berimbau, através de um toque especial. Como se vê, esse toque ainda do conhecimento de alguns capoeiras, desapareceu, em função da organização social que se tem

¹⁷ Tal afirmação sobre a criação dos toques em berimbau é uma suposição.

hoje.

Naquele período, durante uma animada roda de capoeira embalada e comandada pelo som do berimbau executando o toque São Bento Pequeno, inesperadamente tocava-se o toque de berimbau denominado Aviso. Então, todos os presentes já ficavam alertas quanto à aproximação de algum inimigo e/ou estranho – o capitão do mato, o senhor de engenho, o capataz, a polícia, um “linguarudo” etc. Nesse momento, o berimbau passava a tocar o Samba de Roda, e uma roda de capoeira transformava-se em uma roda de samba, pois o samba era uma manifestação popular mais tolerada pelas autoridades do que a capoeira nesta época. Contudo, são conjecturas. As dúvidas sobre o início da utilização do berimbau na prática da capoeira não foram elucidadas por falta de documentos históricos, muitos deles destruídos.

no século XIX, quando Rui Barbosa mandou queimar todos os documentos sobre o assunto. [...] Ao destruir documentos sobre a escravidão no Brasil, as autoridades da recém criada República também destruíram uma história registrada em arquivos do governo, apagando uma parte da memória do país, na qual se inseriam fatos ligados à capoeira, entre tantas outras manifestações (SANTOS, 2011, p.24).

1.2.2 Criminalização, legalização e institucionalização

Proclamada a República, inicia-se uma nova fase de perseguição à capoeira. De 1890 até 1930 a capoeira passa a ser crime no Código Penal Brasileiro. Afirmava o Decreto Lei 487, de 11 de outubro de 1890 (Código Penal Brasileiro) que os indivíduos que fossem encontrados nas ruas e praças públicas executando exercícios de agilidade e destreza corporal e fazendo corridas, que fossem portadores de armas ou instrumentos capazes de produzir lesões corporais cumpririam uma pena de dois a seis meses e que os capoeiras não poderiam andar em grupos; os chefes destes grupos pagariam pena dobrada, aplicando-se ao indivíduo uma pena, de um a três anos; os mesmos seriam deportados para ilhas marítimas ou fronteiras do território nacional (SANTOS, 1990, p.20).

Nesse período, provavelmente, teriam surgido toques de berimbau como o Cavalaria, que avisaria a todos os presentes na roda de capoeira que a polícia montada estava se aproximando e havia o risco de violenta repressão por parte das autoridades, já que a prática da capoeira era um crime. Em tal contexto, o berimbau revelaria seu

aspecto ambíguo, ora como instrumento musical (com o toque Cavalaria), ora como uma lança contra a cavalaria em momentos de necessidade.

A legalização da capoeira ocorreu entre os anos de 1929 e 1930, quando Manuel dos Reis Machado - o Mestre Bimba - resolveu metodizar e aperfeiçoar a capoeira até então caracterizada somente como Capoeira¹⁸, que tinha como grande representante Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889 - 1981). Mestre Bimba criou a atual Capoeira Regional. Conseguiu, em 9 de julho de 1937, o registro oficial de sua academia na Secretária de Educação, Saúde e Assistência Pública, qualificando a capoeira como ensino de Educação Física (SANTOS, 1990, p.21).

Esses dois mestres negros, originários das camadas pobres da cidade de Salvador (Bahia), ganharam notabilidade social por meio da capoeira, a qual, a partir das décadas de 1930 e 1940, abarcou cada vez mais pessoas brancas provenientes das classes médias da cidade (BRUHNS, 2000, p.28).

Em 1937, Getúlio Dornelles Vargas descriminalizou a capoeira como parte de seu projeto político nacionalista e a reconheceu como luta nacional brasileira. A capoeira saiu das ruas e da marginalidade e passou a ser ensinada nas academias. O berimbau pintado criado por Mestre Waldemar (Waldemar Rodrigues da Paixão, 1916 - 1990), representando o estilo de capoeira Angola, e o berimbau lixado e apenas com uma demão de verniz do Mestre Bimba representava o estilo de capoeira Regional e ganharam maior destaque e importância para todas as camadas sociais do país.

A institucionalização como esporte oficial ocorreu na década de 1970, conforme portaria expedida pelo Ministério de Educação e Cultura. É importante citar o fluxo migratório norte e nordeste-sudeste ocorrido ao longo das décadas de 1960 e 1970. Nessa época, foram para São Paulo capoeiras nordestinos que lá se fixaram, disputaram fatias do mercado com as artes marciais orientais e abriram academias de capoeira na cidade. Na década de 1980, em São Paulo, ocorreu a fundação da primeira federação de capoeira do país: a Federação Paulista de Capoeira (BRUHNS, 2000, p.32).

Àquela altura, o berimbau mostrou sua importância e tornou-se ícone da capoeira, representado em muitos brasões, estandartes, bandeiras e logotipos dos grupos, associações, ligas, federações e confederações de capoeira por todo o mundo. O arco musical aparecia representado sozinho, em dupla com o côncavo voltado um para o outro, em trio representando os três tipos de berimbaus – gunga, médio e viola – usados

¹⁸ Com a criação e o sucesso do estilo Regional a capoeira antiga passou a ser denominada Angola.

na orquestra da roda de capoeira Angola e estilizado de diversos modos.

1.2.3 Atualidade

Em 2008, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) registrou a capoeira como patrimônio cultural brasileiro. A capoeira passou a ser um dos 14 patrimônios culturais do Brasil.

Hoje, a capoeira é considerada atividade física, musical e histórica. Sua aprendizagem ocorre em um ambiente multilíngue e rico em ofertas de experiências sensoriais, praticada em academias, clubes e entidades educacionais em todo o país. Segundo dados da pesquisa organizada pelo pesquisador Dr. Lamartine Pereira da Costa (2005), em 2003 o Brasil tinha seis milhões de praticantes de capoeira. No entanto, ainda sofre preconceitos e discriminação por ter sido inicialmente praticada pela população negra e ser considerada pela elite como brincadeira de malandro ou luta de marginais (SANTOS, 1990, p.23).

Não obstante, atualmente, a capoeira é considerada expressão de identidade nacional autônoma e independente que exporta a imagem dos brasileiros e do Brasil. A prática da capoeira se transformou em uma febre que gera uma importante porta de acesso à cultura brasileira no estrangeiro. Segundo o IPHAN, a capoeira é divulgada e praticada em mais de 150 países (IPHAN, 2007, p.51). Esse fato gera acesso à língua portuguesa, já que as músicas de capoeira são cantadas em português do Brasil.

Observamos que ao mesmo tempo em que a Capoeira é divulgada amplamente, transformando-se numa expressão da cultura nacional, com a multiplicação de seus usos nas áreas da educação, do esporte, do lazer, da cultura, das artes e da medicina, também teve incrementada a sua comercialização, dando oportunidade a um trabalho profissional com prestação de serviços e produção de aulas, espetáculos, oficinas etc. (MESTRE XARÉU, 2009).

Na atualidade, vários mestres de capoeira receberam o título de doutor *honoris causa*. Muitos livros, periódicos, documentários e filmes sobre capoeira foram e estão sendo publicados. A capoeira ganhou a popularidade que Mestre Bimba queria, com milhões de praticantes no Brasil e em diversos países.

Hoje, o berimbau é divulgado e tocado por todo o mundo; onde tem capoeira tem berimbau. O mestre de capoeira, por meio do berimbau, continua comandando a roda de capoeira, animando, mediando e disciplinando os jogadores. O arco musical

também estendeu seu uso à música popular brasileira, tendo músicos famosos como os percussionistas Naná Vasconcelos e Dinho Nascimento reconhecidos como tocadores de berimbau.

1.3 FILOSOFIA DE VIDA

capoeira é, acima de tudo, interagir com a identidade cultural de um povo, é vivenciar a expressão corporal, é ter a possibilidade de adquirir o espírito crítico reflexivo da sociedade em que se está inserido. É a certeza da contribuição para um elo harmônico corpo/mente, valorizando o talento, as potencialidades humanas e reconhecendo seus limites e oportunidades (MESTRE XARÉU, 2009, p.90, grifo meu).

Nesse sentido, a capoeira é uma arte que abrange o desenvolvimento físico, mental e espiritual dos praticantes. Ensina o respeito ao próximo, às tradições da capoeiragem e pela nação brasileira. É um meio de cooptação, de agregação entre as pessoas independentes de classes, cor ou cultura (SILVA, 2003). É uma prática integrada de luta, dança, canto, toque e forma de pensar o mundo (MUNIZ, 2002, p.22).

A capoeira não é uma manifestação religiosa, ela tem seu ritual com práticas tradicionais o que não quer dizer que a mesma seja uma manifestação religiosa, porém ela traz uma herança religiosa vinda da África que se misturou com a religiosidade que se constituía no Brasil. Tal religiosidade se manifesta ainda hoje, quando o capoeira se benze antes de iniciar o jogo, ou pede proteção às entidades nas quais acredita, ou então invoca a bravura e proteção dos seus ancestrais. Nesse sentido, a roda de capoeira é como um mundo simbólico que nos apresenta vários componentes que associam o mundo social, político, cultural e religioso (SILVA, 2003).

Capoeira transforma o corpo em uma arma para a defesa da vida; ao praticá-la, aprendemos vários golpes desequilibrantes, traumatizantes e mortais, e movimentos de defesa e de fuga. As outras características da capoeira como o jogo, a dança e a música complementam a primeira desde outrora, quando a capoeira como luta delas precisava para dissimular a prática da capoeiragem e garantir a vida do capoeira, já que a prática era proibida e combatida.

Devemos ressaltar que, ao ser institucionalizada como prática desportiva, a capoeira tornou-se também um eficiente meio de disciplina e integração social.

O jogo inicia na roda de capoeira¹⁹ ao pé do berimbau, quando os dois capoeiras se cumprimentam e começam o que será uma simulação de um combate real. O compasso do jogo deve obedecer ao ritmo do toque musical dado pelo berimbau e acompanhado pelos pandeiros. Os contendores se revezam, esperando sempre que os melhores façam suas exhibições e que, assim, colaborem no adestramento dos menos destros. Tal treinamento não é feito tendo em vista estabelecer um vencedor. O jogo não os proclama ou esfria aqueles que, exaltados, tentam vencer. O segredo da roda é que os contendores, afinal, não se toquem, não se sujem, não se machuquem (LIMA e LIMA, 1991, p.175). A dança diz respeito à ginga²⁰, aos movimentos que às vezes parecem coreografados e aos constantes improvisos. A ginga é marcada pelo compasso harmônico do som do berimbau.

A música na capoeira tem uma multiplicidade dentro do jogo, que passa desde o aprendizado dos praticantes no domínio do instrumental de percussão até o desabrochar de sua sensibilidade e intuição musical feita por meio da prática do cantar constante, na colocação e afinação das vozes em conjunto. Na roda de capoeira, não há discriminação entre afinado e desafinado, é apenas um conjunto de vozes se harmonizando que conta, e aos poucos vão se aperfeiçoando para manter a beleza do coral de vozes. Não existe estrelismo musical, cada um tem a oportunidade de desenvolver seu papel, alguns como solistas e outros como participantes do coro. Mas todos os participantes são conscientes de que o fundamental é manter a unidade musical da roda (ZEFERINO, 1997, p.27). Toda a orquestra da roda de capoeira, as palmas e o coro têm como objetivo fazer duas pessoas dançarem, jogarem, lutarem (LARRAÍN, 2005).

é muito importante que as pessoas sejam afinadas²¹, mas todo mundo deve cantar mesmo que não sejam todos afinados porque todo mundo deve participar do ritual. Ou seja, é mais

¹⁹ “A roda é uma figura geométrica na qual se pressente circular uma grande quantidade de energia devido ao somatório das energias presentes e ao seu movimento constituído pelos toques, cânticos e ritmos comandados pelo berimbau, que parece atrair forças da natureza cósmica, emanando uma vibração indescritível, a ponto de muitos capoeiras afirmarem entrar num estado de transcendência e liberdade.” (MESTRE XARÉU, 2009, p.43-44).

²⁰ A ginga, “movimento de base, ‘preparatório’ ou de ‘pausa’/ ‘intervalo’ entre movimentações que, respectivamente, antecedem ou ‘acalmam’ os ânimos, ensinada por Mestre Bimba (SANTOS, 2011, p.59), “compreende o movimento semicircular da região pélvica, havendo uma transferência de peso para que os pés não percam o contato com o chão. Os braços acompanham o balançar do corpo. Essa integração de balanço e movimento é relevante para o estudante de capoeira.” (*ibidem*, p.66).

²¹ Os capoeiras, geralmente, não possuem conhecimento técnico-acadêmico sobre canto, mesmo que um ou mais integrantes do grupo tenha conhecimento técnico sobre canto esses não serão mais valorizados do que os que não possuem, pois o mais importante é a participação de todos. A liberdade para os cantadores é quase total, porém atitudes extremas como a de gritar ao invés de cantar são considerados como desafinação, o que é resolvido através de sutis aconselhamentos feitos por membros mais antigos do grupo ao malsoante.

interessante para a manifestação uma pessoa desafinada que canta durante toda a roda do que uma pessoa afinada que canta só algumas músicas (LARRAÍN, 2005, p.106).

Os cantos não são apenas a complementação dos ritmos criados pelo berimbau; neles estão contidos uma série de ensinamentos, um código de conduta e as premissas básicas de um código filosófico fundamentado na vivência dos velhos praticantes do jogo da capoeira (SOARES, 2001). Outro aspecto importante é que através dos cantos e das palmas o recém-chegado não só se incorpora à “corrente de vibrações” já existente, como também relaxa e descarrega as tensões que trouxe de seu dia-a-dia. A parte mais sutil, porém, refere-se à oxigenação: os participantes da roda são envolvidos por um ritmo de respiração tal que permita responder, em coro, aos cantos “puxados”. Ao terminar de jogar, muitas vezes cansado e ofegante, é nesse ritmo respiratório que o jogador vai rapidamente se recuperar (SOARES, 2001).

Na música da capoeira, o instrumento musical de maior importância é o berimbau, é ele quem comanda o ritual da roda de capoeira, é através dele que a violência não desencadeia e esse domínio das paixões mantém os integrantes da roda de capoeira numa “tensão” de nervos, empolgando a todos numa espécie de hipnotismo coletivo quase indescritível (ABREU, 2003). “Enquanto o berimbau permanecer associado ao jogo da capoeira e for respeitado como deve, não haverá lugar para a violência” (MESTRE BOLA SETE, 2003, p.134).

1.4 OS DOIS ESTILOS PREDOMINANTES

A movimentação da capoeira dentro do cenário político e social brasileiro culminou em dois sistemas cognitivos que possuem na sistematização e metodização do ensino desta prática as suas características principais. Tais modelos de capoeira, chamados de Angola e Regional, estabeleceram-se em todo o Brasil e de certa maneira suprimiram a diversidade de estilos que existiam outrora (FERNANDES, 2009, p.15). Ambos os estilos estão repletos de manhas, malícias e dissimulações.

A capoeira Angola tem como seu maior representante o Mestre Pastinha. O jogo de Angola utiliza três berimbaus (geralmente pintados): o gunga ou berra-boi, com a cabaça grande, de som grave, responsável pela marcação; o médio ou berimbau, com a cabaça média, que dá o contratoque ritmado; o viola ou violinha, com a menor das cabaças, som agudo e instrumento para improvisações (MUNIZ, 2002, p.77). A

orquestra também inclui o caxixi, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque.



Figura 3 - Orquestra da Angola²²
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

A seguir, o quadro com detalhes sobre a orquestra da Angola:

Quadro 1- Composição dos materiais que emitem som da Orquestra na Roda de Angola

Nome do Instrumento	Material da caixa de ressonância	Material percutido, raspado ou friccionado	Material percussor
Berimbau	Madeira (cabaça)	Metal (corda de aço)	Madeira (baqueta)
Caxixi	Madeira (cabaça e vime)	Sementes	Sementes
Pandeiro	Madeira e pele	Pele e metal	Pele (mão) e metal
Reco-reco	Madeira (bambú)	Madeira (bambú)	Madeira (vareta)
Atabaque	Madeira	Pele	Pele (mão)
Agogô	Metal ou madeira	Metal ou madeira	Madeira (vareta)

Fonte: Larraín (2005, p.61), com adaptações minhas.

A capoeira Regional é mais recente e foi criada e fortemente representada por Mestre Bimba, em 1928. Mestre Bimba afirmava que criou a Regional, completa, que é o Batuque²³ misturado com a Angola, com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente. Mestre Bimba explicava que dos artifícios da velha capoeira, havia retirado os mendengues, cangapés, cabriolas e saracoteios²⁴, para deixar o que

²² Vê-se aqui uma orquestra de Angola, porém, a orquestra tem dois pandeiros. Um dos pandeiros está no lugar do reco-reco. Nesse caso foi uma preferência do mestre fazer esta substituição. A foto foi tirada no momento em que o cantor da ladainha estava sendo aplaudido por sua perícia ao cantar, fato importante de observar já que na Angola não se utiliza palmas durante a roda de capoeira.

²³ Violenta luta africana que tinha como objetivo jogar o adversário no chão usando apenas as pernas, a qual Mestre Bimba aprendeu com seu pai, Luiz Cândido Machado, que era campeão da luta.

²⁴ Termos que se referem ao conteúdo mais “folclorizado” e, portanto, menos objetivo da capoeira antiga.

havia de mais pesado, como os movimentos corporais da bênção, do martelo e acrescentar do Batuque as movimentações das bandas, como a banda de frente, a banda amarrada; a encruzilhada e outras invenções, como os movimentos da vingativa, da baiana e da queixada. Mestre Bimba criou um estilo mais rápido, objetivo, acrobático e atlético, com seqüências de ensino, cerimônia de formatura e cursos de especialização, um método que refletia a penetração dos princípios do Estado Novo na sociedade civil brasileira (VIEIRA, 1998, p.158-159).

Na capoeira Regional, a orquestra é composta por dois pandeiros e no meio um berimbau médio.



Figura 4 - Orquestra da Regional
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Abaixo, apresentamos um quadro com informações sobre a orquestra da Capoeira Regional:

Quadro 2- Composição dos materiais que emitem som da Orquestra na Roda de Regional

Nome do Instrumento	Material da caixa de ressonância	Material percutido, raspado ou friccionado	Material percussor
Berimbau	Madeira (cabaça)	Metal (corda de aço)	Madeira (baqueta)
Caxixi	Madeira (cabaça e vime)	Sementes	Sementes
Pandeiro	Madeira e pele	Pele e metal	Pele (mão) e metal

Fonte: Larraín (2005, p.61), com adaptações minhas.

O berimbau médio tem o som intermediário entre o grave do berimbau Gunga e o agudo do berimbau violinha e por isso pode transitar entre a marcação do toque da

música e fazer os enfeites e variações (viradas e repiques) dentro do toque. Mestre Bimba conseguia tocar o berimbau médio de tal modo que parecia que existia uma viola acompanhando-o na orquestra. Seu contato da cabeça com a barriga era singular, ele extraia um ritmo considerado fascinante do arco musical da capoeira, que dava ao ouvinte a impressão de que estivesse tocando ao mesmo tempo dois berimbaus (MUNIZ, 2002, p.78).

2 CAPOEIRA NO PARÁ

A dominação da região amazônica por parte dos portugueses teve grandes obstáculos, tornando difícil a sua conquista, como descrevem as narrativas das lutas que os portugueses tiveram que empreender contra povos indígenas hostis, notadamente os Tupinambá, nas cercanias de Belém, os Aruac, na ilha do Marajó, e contra holandeses, ingleses, irlandeses e franceses que, ao longo da costa e até mesmo às margens do rio Amazonas, haviam plantado feitorias e algumas fortificações (SALLES, 2005, p.35). Na região norte, os colonizadores portugueses transformaram, quase permanentemente, no período colonial, todo o território numa única região administrativa, denominada Estado do Maranhão e Grão-Pará (*ibidem*, p.9).

Nesse contexto, o negro também foi uma presença marcante na formação da sociedade e na geração de uma economia que possibilitou, aos colonizadores executar o projeto de assentamento de uma sociedade colonial, nos moldes das demais conquistas, base da formação da sociedade brasileira (*ibidem*, p.14). Foi o negro enviado aos afazeres agrícolas das fazendas, dos sítios das cercanias de Belém, do Tocantins e da rede do Guamá, Capim, Igarapé-Miri, Acará e Mojú (REIS, 1972, p.62).

Antes de encerrar-se o primeiro século da colonização portuguesa na Amazônia, há referências de duas provisões régias sobre a introdução de escravos da África, uma datada de 18 de março de 1662 – que livrava da metade dos direitos os negros de Angola que se metessem neste estado, e outra de 19 de abril de 1680 – que determinava a condução, todos os anos, de negros da Costa de Guiné para o Maranhão e Pará por conta da fazenda real (SALLES, 2005, p.35). Quanto à procedência do negro africano, observamos que a provisão de 18 de março de 1662 fala de negros de Angola, certamente de cultura bantu. Já a provisão de 1º de abril de 1680 fala de negros da Costa de Guiné, portanto de provável origem sudanesa (*ibidem*, p.81).

Pereira (1952, p.161) afirma que antes da descoberta do Brasil já havia negros na Metrópole e alguns poderiam ter vindo para a Amazônia, como degredados e como aventureiros se livres, muito antes da introdução oficial e intensiva de escravos africanos pela primeira vez. Observa também que de 1692 até 1782, ou seja 90 anos, a Metrópole introduziu aproximadamente 30.000 escravos na Amazônia (PEREIRA, 1952, p.163).

Em 1755, ocorreu a criação da Companhia de Comércio que teve principal

consequência a regularização do tráfico negreiro (SALLES, 2005, p.81). Em 1787, a freguesia da Sé, a parte mais antiga e à época mais populosa da cidade de Belém, com 5.276 habitantes, possuía mais da metade de moradores escravos, um total de 2.733 indivíduos. Constatamos que, na Capitania do Pará, as famílias mais antigas e mais importantes estavam relativamente bem supridas de mão-de-obra escrava (*ibidem*, p.95). Em 1793, foi remetido a Lisboa um mapa da população desta capitania, em que também se computavam os escravos, a respeito da população de Belém, a cidade de 8.573 habitantes, possuía 3.051 escravos (negros), 4.423 brancos e 1.099 pretos, índios e mestiços libertos. Os números são expressivos e, através deles, podemos avaliar a influência que aquele elevado contingente negro exercia em diversos aspectos da cultura regional (SALLES, 2005, p.95).

A “Companhia do Comércio do Grão-Pará e Maranhão”, organizada no consulado pombalino, trouxe milhares de negros, adquiridos sofregamente para as lavouras do cacau, cana, café e outros gêneros que se lavram intensamente no Estado, tendo introduzido, nos seus 22 anos de existência, 12.587 escravos (REIS, 1972, p.124).

Os mocambos²⁵, nessa região do Brasil (Grão-Pará), começaram a surgir em pleno período colonial, quando a estrutura agrária, que exigiu a introdução da mão-de-obra africana, ainda se podia considerar muito precária. A fuga e conseqüentemente multiplicação desses ajuntamentos de escravos na floresta amazônica aumentou consideravelmente a partir do final do século XVIII e tomou largo impulso nos primeiros anos do século XIX, sob a pressão de vários fatores, políticos, econômicos e sociais. Desorganizada a lavoura, com a busca das drogas do sertão, muitos engenhos em meados do século XVIII entraram em decadência. A seguir, a expulsão dos missionários jesuítas e confisco de seus bens, deu oportunidade a que os escravos encostados nos seus estabelecimentos agrícolas e industriais também escapassem ao cativeiro e à pretendida redistribuição intentada pelo governo. Depois, sob influência do liberalismo francês, as idéias de Independência do Brasil chegaram e assumiram proporções catastróficas para os senhores de escravos. Organizaram-se rapidamente numerosos mocambos (SALLES, 2005, p.253), destacando-se como principais os localizados em: Amapá: Oiapoque-Calçoene, Mazagão; Pará: Alenquer (rio Curuá),

²⁵ Salles (2005, p.239) explica através de nota que na crônica paraense as palavras quilombo e mocambo aparecem como sinônimos, entretanto, o citado autor dá preferência ao termo mocambo, pois para Salles o termo significa aldeamento fixo, permanente, ao contrário de quilombo, que era provisório.

Óbidos (rio Trombeta/Cuminá), Alçoçaba (hoje Tucuruí), Cametá (rio Tocantins), Caxiú (rio Mojú/Capim), Mocajuba (litoral atlântico do Pará), Gurupi (atual divisa entre Pará e Maranhão), Anajás (ilha do Marajó); Maranhão: Turiaçu (rio Turiaçu e rio Maracassumé) (SALLES, 2005, p.252).

Na Cabanagem²⁶, o negro, que até então fugia para os mocambos distantes, aderiu em massa ao movimento, pretendendo alcançar a liberdade tão desejada (SALLES, 2005, p.245).

O jogo de capoeira cresceu e chegou à maior idade durante a escravidão, espalhando-se por várias províncias. Belém, ao tempo da Cabanagem (1835), já devia estar infestada de capoeiras e os jornais dão notícia da perturbação que faziam.

São lembradas as façanhas dos grandes capoeiras, sua ação junto às bandas de músicas e como balizas dos cordões de boi-bumbá (SALLES, 2002, p.77).

As populações negras encontravam-se predominantemente nas bacias de certos rios, como Acará, Mojú, Capim e o Guamá, e desde os tempos antigos nas lavouras da cana, tendo havido, numerosos engenhos reais.

Os negros que fugiam das fazendas e engenhos maranhenses e tomavam a direção das florestas amazônicas se localizaram sobretudo entre os rios Itapicuru e Gurupi. As divisas entre o Pará e Maranhão ainda não tinham sido demarcadas de modo preciso. Esta região, até o ano de 1852, esteve incorporada ao território do Pará, passando naquele ano para a administração da Província do Maranhão. É lícito, portanto, incluir esse movimento dentro da história da escravidão do negro no Pará. Os primeiros quilombos ou mocambos são pouco conhecidos. Na Guiana brasileira já existia, em 1749, um desses refúgios de escravos (SALLES, 2005, p.239).

A lavoura canavieira exigiu a mão-de-obra escrava e nela se concentrou o maior contingente de negros importados pelo Pará para os trabalhos do campo. Aí se localizou um grande mocambo, o Caxiú, cujos negros aderiram na sua totalidade à Cabanagem. O mocambo foi destroçado pelas forças opositoras e mais de 600 escravos foram presos. Os que escaparam não se entregaram facilmente e buscaram outro local para se agruparem. Assim, a região de atrito não foi pacificada inteiramente. Em diferentes pontos, os escravos criaram sociedades fechadas com autonomia administrativa e

²⁶ Revolta popular contra os desmandos do governo central brasileiro e a condição miserável em que viviam a maior parte da população. Ocorreu durante o período histórico brasileiro conhecido como Fase Regencial (1831-1840), a revolta iniciou-se em 1835 e teve fim em 1840. Durante a revolta mais 40 mil pessoas morreram (SCHNEEBERGER, 2003, p.196).

importantes lavouras (SALLES, 2005, p.245).

Com a permissão de lazer para os escravos, as manifestações culturais afro-brasileiras tiveram possibilidades maiores de se desenvolver dentro da sociedade, porém percebemos que os folguedos de cunho católico eram impostos aos escravos, sendo perseguidos os cultos de outra espécie. Nesse período, o folguedo do boi-bumbá se destacou no Pará exatamente por não ter um caráter religioso. E, por isso mesmo, mais permitido e tolerado (FERNANDES, 2009, p.47).

A história da capoeiragem no Pará é marcada pela faca, porrete e pelo gingado dos capoeiras que protegiam os desfiles de bandas no carnaval, boi-bumbá e eram recrutados para a capangagem²⁷. Sabemos também que a capoeira não evoluiu, no Pará, para um tipo de exercício ou jogo atlético como ocorreu particularmente na Bahia, conservou-se nos círculos da malandragem, sendo duramente perseguida pelo Estado (MELO, 2000, p.71).

Num diálogo entre a história e a literatura, recorremos a Dalcídio Jurandir²⁸, romancista paraense que escrevia sobre uma realidade repleta de reflexões e registros dos modos de ser e viver do cotidiano dos amazônidas afroindígenas em suas cosmovisões, marcas de oralidade, religiosidades e saberes locais.

No romance “Três Casas e Um Rio”, Dalcídio Jurandir (1994) mostra uma cena de movimentação da capoeiragem no município de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó:

Na rua, acompanhados ainda pelas raparigas, sob o chuvisco, viram correrias, gritos, adiante. Junto a mangueira, desafiando um grupo de homens, o peito nu de porco esfolado, o boné e o cachimbo, as botas de caçador, e bêbado, o dr. Campos, juiz substituto da Comarca. Os homens permaneciam quietos. O juiz mastigava palavrões, erguendo o braço, de mangas arregaçadas ou mordida furiosamente o cachimbo. Foi quando um caboclo, de gatinhas pela lama, avançou sobre ele e rápido passou-lhe uma rasteira. O juiz desabou na vala para onde o grupo se precipitou. D. Amélia deu um grito, correu, arrastando o filho e parou, arfando, na esquina. Logo depois viram surgir da vala o juiz cambaleando, aos brados, amparado pelos caboclos.

Alguém gritou:

- Deceparam a orelha do homem.

²⁷ O recrutamento de escravos para lutar nos campos do Paraguai também foi um dos modos de repressão aos capoeiras, pois durante a guerra (1864-1870) muitos foram arrancados do cativoiro ou das ruas, foi providência adotada por quase todas as províncias. No Pará, esse processo de emancipação atingiu de imediato os chamados escravos da nação – pertencentes às Fazendas Nacionais – e das ordens religiosas (SALLES, 2005, p.314).

²⁸ Dalcídio Jurandir, nasceu no município de Ponta de Pedras, Ilha de Marajó-PA, no dia 10 de janeiro de 1909 e faleceu em 16 de junho de 1979.

- Com quê? Navalha, faca... (JURANDIR, 1994, p.135).

Em cena desde a época das senzalas e mocambos, revoltas e revoluções, participando de folguedos e batuques, utilizando a capoeira como instrumento de lazer e defesa pessoal, e atuando como capangas, os capoeiras paraenses escreveram a história da capoeiragem parauara e brasileira.

Na história da capoeiragem no Pará e no Brasil, um capoeira se destaca, é o popularmente conhecido como Cabralzinho, também chamado de Facão. Francisco Xavier da Veiga Cabral, o famoso capoeira, nasceu no Pará em 5 de maio de 1861 e durante o Império tornou-se conhecido por se envolver em vários conflitos políticos. Depois de tomar parte em várias revoltas no Pará, Cabralzinho instalara-se no Amapá que naquele tempo era administrado pelo governo parauara.

Na última década do século XIX, o Brasil desentendeu-se diplomaticamente com a França por questões territoriais. No Amapá, limite norte do Brasil, havia problema de demarcação de fronteiras com a Guiana Francesa que durou vários anos. Os brasileiros que moravam no Amapá sofriam perseguição por parte dos militares franceses, em seu próprio território.

O governo do Brasil, por longo período, tratou a questão como um problema somente do governo paraense, e não como um assunto nacional. No entanto, as circunstâncias mudariam devido à interferência de alguns brasileiros, sob o comando do paraense Cabralzinho.

Vários conflitos ocorreram, mas o de maior destaque aconteceu em 15 de maio de 1895 quando a França enviou uma tropa comandada pelo capitão Lumier para invadir Macapá e resgatar seu aliado Trajano, um ex-escravo da cidade paraense de Cametá que foi nomeado, pelos franceses, governador/presidente da então recém-fundada República de Cunani, território dentro do espaço brasileiro pretendido pelos franceses. Em suas ações, Trajano foi preso em Macapá. A força enviada pelos franceses ao desembarcar sofreu forte resistência por parte de um grupo de brasileiros liderados por Cabralzinho. Daí aconteceria o fato que o tornou famoso: o capitão Lumier e Cabralzinho se viram frente a frente. Lumier ameaçou Cabralzinho com uma pistola, mas Cabralzinho desarmou o capitão com um golpe de capoeira, matando-o. Um tenente, vendo a cena, avançou sobre Cabralzinho para vingar a morte de Lumier, mas também foi morto. A situação ainda se reproduziria com um sargento. A partir desse momento dispararam tiros de todos os lados, tendo início um conflito generalizado até o

retorno do restante da tropa estrangeira para a Guina Francesa.

Graças a sua liderança e coragem, Cabralzinho foi reconhecido pelo governo brasileiro como herói nacional.

A partir desse combate contra os franceses, desencadeou-se um processo jurídico internacional entre o Brasil e a França.

No Amapá, após o conflito com os franceses, Cabral passou a receber apoio do governador Lauro Sodré. Entre outras decisões, este o colocou à frente do triunvirato constituído para administrar o território até que fosse estabelecida uma administração permanente. Cabralzinho era membro mais ativo deste “comando” provisório. Do governo federal recebeu o título de “General Honorário” do exército brasileiro. No Rio de Janeiro, e nos estados pelos quais passou, foi recebido como herói nacional, com muitas festas e homenagens patrocinadas pelos governos anfitriões. As manifestações de homenagem a Cabralzinho foram intensas, mas não duraram muito tempo. Quando as atenções nacionais se voltaram para a disputa diplomática travada entre os representantes franceses e o Barão do Rio Branco, Cabral foi sendo deixado de lado a nível federal (LEAL, 2002, p.96).

O Brasil venceu a disputa e em 1897 foi assinado um tratado de arbitragem. Devemos o Amapá, principalmente, a coragem, liderança e ação de um capoeira paraense.

No cenário atual da capoeiragem parauara, fato interessante é encontrado na pesquisa feita por Rodrigues e Sampaio (2006, p.9-10 e 22) que registra vários quilombos que foram organizados tendo como rota de fuga os rios e igarapés dos municípios de Acará e Abaetetuba, região nordeste do Pará. Nessa região, as águas amazônicas foram aliadas dos negros na busca pela liberdade. O Baixo Acará, no nordeste paraense, foi palco de grandes conflitos pela posse da terra e de contestação das estruturas sociais e políticas vigentes na época do Brasil Colônia. Foi uma das zonas da produção canavieira do Estado do Grão Pará, desde quando começaram as concessões de sesmarias (1707) até os fins do século XIX. É nessa região, marcada pela contestação da propriedade de terras, pela luta contra a escravidão, e pela participação na cabanagem, que estão situadas as comunidades. Foi também na região próxima ao rio Acará que surgiu um escravo chamado Félix José Gonçalves, conhecido como Preto Félix que fundou o Partido Negro Cabanal.

Dentre os quilombos citados no livro de Rodrigues e Sampaio (2006, p.9-10 e 22) há o quilombo de Itacoã, localizado à margem direita do furo Guarapiranga,

conhecido também como Guajará-Miri, bem em frente à Ilha Grande, na região Guajarina. Antes da construção da Alça Viária, só era possível chegar até lá de barco. Hoje, a viagem pode ser feita também de carro. Por sua localização, Itacoã mantém relações comerciais mais estreitas com Belém do que com a sede do município em Acará.

O quilombo de Itacoã destaca-se, pois passou por um processo de organização da comunidade, reconhecimento como quilombola, desapropriação de terras e por fim a entrega do título das terras para os moradores descendentes dos quilombolas. Vários projetos de criação de animais e plantações foram desenvolvidos na comunidade visando a sua sobrevivência. Também foram desenvolvidas atividades de valorização às guardiãs da memória da comunidade. Entre essas atividades, ocorreu a formação de um grupo de capoeira Angola em 2004, na busca da retomada da cultura negra na comunidade, por meio de oficinas ministradas por mestres de capoeira, contratados pela Fundação Curro Velho (órgão do governo do Estado do Pará), que em parceria com o Programa Raízes²⁹ objetivou retomar as manifestações culturais quilombolas, os valores históricos e a identidade étnica da comunidade (RODRIGUES; SAMPAIO, 2006, p.9-10 e 22).

Outro contexto importante da capoeira no Pará, atualmente, é a Federação Paraense de Capoeira (FPC), que tem o papel de organizar campeonatos municipais, intermunicipais e estaduais em vários municípios paraenses, como a seguir demonstra a divulgação de agência do Governo do Estado do Pará sobre a confirmação da realização do campeonato brasileiro de capoeira em Belém:

O Pará será sede de mais um grande evento nacional em 2013, o Campeonato Brasileiro de Capoeira. A confirmação do evento no Estado foi feita nesta quinta-feira (14), durante encontro entre o secretário de Estado de Esporte e Lazer, Marcos Eiró, o presidente da Confederação Brasileira de Capoeira, Gersonilton Soares, o presidente da Federação Paraense de Capoeira, Luís Nunes Santana, e representantes de organizações ligadas ao esporte.

Marcos Eiró disse que o governo cumpre a meta de receber mais um evento esportivo nacional, resgatando um compromisso com a população. “Ganhamos com o campeonato o destaque nacional, o fomento ao turismo, a geração de emprego e renda e o legado que um evento deste porte deixa para nosso povo”, frisou.

²⁹ O Programa Raízes foi criado pelo governo do Pará em 12 de maio de 2000 por meio do Decreto Nº 4.054. Sua missão é articular dentro do governo estadual o atendimento das demandas dos povos indígenas e das comunidades quilombolas (http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/pa_pa_conquistas_raizes.html).

O presidente da Federação Paraense de Capoeira, Luís Nunes Santana da Silva, afirmou que a notícia valorizou o esporte no Estado e emocionou os atletas paraenses. “Em 2010 a Federação Paraense de Capoeira trouxe ao Pará o título brasileiro, o que nos incentivou, ainda mais, a trazer o evento para cá, mas não podíamos fazer isso sem antes firmar parceria com o governo”, considerou.

Em 2010, o governo federal reconheceu a capoeira como desporto de criação nacional em todas as suas manifestações, seja como esporte, luta, dança ou música, garantindo à capoeira o livre exercício em todo o território nacional. A Lei de Igualdade Racial (12.288/ 10) permite ainda às instituições públicas e privadas o ensino da capoeira pelos seus praticantes e mestres tradicionais, os quais podem gozar de reconhecimento público e formal.

O campeonato é dividido em categorias juvenil, adulto e aspirantes e subdividido em pesos leve, médio, meio pesado e pesado, designados pela Confederação Nacional de Capoeira. No Pará, existem mais de três mil atletas capoeiristas e 1.385 filiados e registrados à federação, pela qual mais de 56 profissionais atuam em dezenas de escolas públicas municipais e estaduais levando a filosofia da capoeira aos alunos paraenses.

Este projeto, segundo Luís Nunes, visa, sobretudo, levar educação e ressocialização aos jovens. Para se tornar um mestre, é preciso ser graduado em 16 níveis, que duram um ano cada, e ser aprovado por uma equipe avaliadora de mestres que questionarão nomes de movimentos, musicalidades, percussão e instrumentos. Dedicção é a palavra-chave para este esporte, concluiu (PARÁ, 2013).

Nesse mesmo cenário a FPC oferece vantagens como apoio jurídico e cursos para os seus associados. Na fala de Mestre Silvério³⁰ é possível encontrar mais algumas vantagens:

A ARUÃ Capoeira sempre foi pela legalidade da capoeira, se a legalidade tem que ser dentro de uma confederação, de um sistema com tudo regulamentado é ali que a gente quer estar, pra divulgar o nosso trabalho, com sistema de graduações todo montado pela Confederação Brasileira de Capoeira, as avaliações, uma criação minha, mas eu já estou levando pra a confederação. Porque até então não existe um sistema de avaliação dentro da confederação, aí a gente vai levar uma que vai até a graduação de mestre. Até chegar na de mestre! A gente precisa estudar, criar uma apostila, ou um caderno, ou um livro para apresentar pra Confederação Brasileira de Capoeira.

A gente participa da federação paraense porque eu acho que é um órgão legal que vai respaldar a gente em toda e qualquer situação. A gente quer o trabalho sendo valorizado cada dia mais e a capoeira sendo reconhecida.

³⁰ Entrevista concedida pelo Mestre Silvério em Belém no dia 10 de fevereiro de 2013. A fala do Mestre Silvério foi utilizada na construção de boa parte do texto da dissertação, aparecendo em vários capítulos do trabalho.

A ARUÃ Capoeira não vai fugir à regra do sistema, é bem melhor a gente estar dentro de uma federação do que estar aí ao leu, pensando que está fazendo a coisa certa. E a qualquer momento... vai chegar o momento – porque ninguém é de ferro – em um momento de fraqueza pode acontecer alguma coisa não só com o aluno, mas também com o professor e a gente não vai ter o amparo legal. E a federação nos dá esse amparo legal, um apoio jurídico onde a gente possa chegar, pedir um documento, exigir um alvará de funcionamento. É a federação que dá esse alvará pra gente funcionar, pra poder trabalhar nas escolas estaduais, municipais, nos clubes sociais, nas associações. Isso é um motivo muito importante.

E assim, a gente não está sendo perseguido por fazer parte da federação, a gente está dentro de um órgão que organiza a capoeira dentro do Pará, que dá um direcionamento.

Muita gente saiu da federação por achar que estava perdendo alunos, que estava perdendo comércio pra outros grupos, e eu não vejo assim, acho que o professor, o mestre ele sabe o conhecimento que ele está passando para os alunos e é esse conhecimento que tem que segurar o aluno dentro daquela associação, daquele grupo. E não cobranças.

Tem muito gente que leva um aluno meu pro seu grupo prometendo uma corda de professor sem o camarada ter o conhecimento adequado, sem ter uma especialização.

Aí o aluno vai e se perde infelizmente.

Capoeira não deixa de ser um comércio, quem pagar treina. O conhecimento que o mestre adquiriu esses anos todos na capoeira tem que ser valorizado e a gente busca sempre por esse lado. Os alunos estão aprendendo hoje, mas no futuro eles estarão ensinando, eles estão pagando hoje, mas no futuro eles estarão ganhando pra dar aula de capoeira.

Muitos de nossos alunos já formados professores, já dão aula nas escolas municipais por aí e estão fazendo um bom trabalho, e estão felizes [...], em centros comunitários, em associações. E estão felizes! (Mestre Silvério, 2013).

2.1 CAPOEIRA EM BELÉM

Os historiadores Luiz Augusto Pinheiro Leal e Josivaldo Pires de Oliveira (2009) identificaram em sua pesquisa alguns aspectos culturais que se diferenciam em vários locais do território nacional incluindo a capital paraense:

No Rio de Janeiro, o capoeira se confundia com o malandro, tipo social do samba carioca. Em Belém do Pará, os capoeiras se confundiam com os não menos valentes mestres do Boi-Bumbá. Em Salvador, se destacava o universo da religião afro-brasileira, encontrando em muitos capoeiras seus Ogãs de sala e obedientes filhos de santo. Pois, foi como consequência dessa experiência histórica que a capoeira se tornou símbolo de nacionalidade, juntamente com outras manifestações da cultura afro-brasileira, a exemplo do samba e do carnaval. (LEAL; OLIVEIRA, 2009, p.41)

A capoeira em Belém estava ligada a manifestações populares, assim como ocorreu no Recife (frevo) e Rio de Janeiro (nos blocos carnavalescos, as famosas comissões de frente eram compostas por capoeiras). No caso de Belém (do século XVIII até as primeiras décadas do século XX), foi o boi-bumbá, um folguedo da quadra junina, onde os capoeiras atuavam como balizas, ou seja, homens que faziam a proteção dos brincantes. Vários incidentes violentos ocorriam quando havia encontro de bois. As brigas mais acirradas eram entre o Boi-bumbá do bairro do Jurunas contra o Boi-bumbá do bairro do Umarizal. Essas disputas foram amenizadas quando a polícia restringiu a atuação dos bois a locais determinados (ZEFERINO, 1997, p.15).

O bumba-meu-boi, na Amazônia boi-bumbá, não era um folguedo comum, como tantos outros, profano-religioso, por isso permitido ou tolerado. Era um folguedo insólito, agressivo, que derivava frequentemente em baderna, com ação e atuação de capoeiras, motivando desta forma a repressão policial e seu enquadramento nos códigos de posturas municipais – que proibiam ajuntamentos de escravos, para qualquer fim, inclusive o de divertir-se desde que o lazer não contivesse caráter religioso. Em meados do século passado (século XIX), certos traços característicos desse folguedo, na Amazônia, já se achavam estabilizados, tais como: ser um folguedo de escravos, realizar-se na quadra junina, apoiar-se numa vanguarda aguerrida, a malta de capoeiras (SALLES, 2005, p.228).

O belemense, poeta e etnógrafo Bruno de Menezes (1893-1963) retrata bem esse período da capoeiragem em terras parauaras em seus versos:

Pai João

Pai João sonolento e bambo na pachorra da idade
Cisma no tempo de ontem.
De olhos vendo o passado recorda o veterano
A vida brasileira ele viu e gosou (*sic*) e viveu!

Mãe Maria contou que o pai dele era escravo...

Moleque sagíca e teso, destro e afoito num rolo,
Pai João teve fama da capoeira navalhista.

- Êita!... Era o pé comendo,
Quando a banda marcial saía à rua,
Com tanto soldado de calça encarnada.

E rabo-de-arraia, cabeçada na polícia,
 Xadrez, desordens, furdunço no cortiço
 E o ronco e o retumbo do zonzo som molengo do carimbó:

“Juvená
 Juvená!

Arrebate
 esta faca
 Juvená! (MENEZES, 1993, p.26).

As rivalidades entre os bairros como Jurunas, Umarizal, Reduto e Telégrafo Sem Fio fizeram surgir capoeiras famosos em Belém de outrora, cuja memória histórica se mantém atualmente na capoeira praticada na cidade, a qual reafirma, através da musicalidade, o heroísmo e proezas de “valentões” de outras paragens como o Manduca da Praia e Besouro Mangangá, em detrimento de Cabralzinho, Caxingó, Peixe Podre, Pipira, Urubu, Passarinho, Borboleta, Pé-de-Bola, Norato, Medonho, Mané Baião, Periquito, Pantelão, entre muitos outros, que tornavam a cidade de Belém reduto de praticantes espalhados pelos quatro cantos da capital (MELO, 2000, p.71).

Em seu livro intitulado *Gostosa Belém de Outrora* (1965), o jornalista e memorialista De Campos Ribeiro³¹ descreve a cidade de Belém nas primeiras décadas do século passado e faz diversas referências sobre a capoeiragem belemense:

Belém do começo do século, e possivelmente até o crepúsculo da segunda década, se não chegou a empório de capoeiragem bem perto disso andou.

Os ginastas da valentia, autênticos uns, outros simples valentões de costas quentes, por aqui ganharam fama (RIBEIRO, 1965, p.51).

De Campos Ribeiro expressa que muitos capoeiras vinham do sul para servir no velho Arsenal de Marinha e nos navios da Armada, deixando por aqui muitas façanhas e conhecimentos sobre a capoeira:

Gente cuja disciplina a bordo se fazia ao “canto” e ao “bailado” rebolante da chibata, aqui fora, na rua, não compreendia uma “licença” sem um rolo, dos bons, para não perder a forma e manter

³¹ Nascido no dia 18 de janeiro de 1901 em São Luís do Maranhão, José Sampaio de Campos Ribeiro veio com tenra idade para Belém. Faleceu na capital paraense em 1980.

viva a agilidade, num “rabo de arraia” ou numa entrada de “tesoura”...

Adversários preferidos, os homens da polícia, a Brigada que ganhara cartaz de dureza, “sangue na guelra” em Canudos. A Doca do Reduto, ali pertinho mesmo do Primeiro de Infantaria, foi muita vez arena para sangrentos “entreveros”.

Nada tanto agradava a um “marinheiro de bordo” quanto fazer “voar” um “soronha”, um “meganha”, um “mata-cachorro”, os nomes pelo sarcasmo da rua dados aos soldados de Polícia. Êstes, por sua vez, não enjeitavam parada. Às vezes iam mesmo caçá-la, pois sempre havia, de parte a parte, contas a ajustar. E não faltavam entre eles, igualmente, consumados capoeiras.

Assim, a cada reconto, titans surgiam de lado a lado, em cabeçadas fulminantes, pés gizando no ar “passaportes para o Inferno”. E quase sempre, como complemento da rasteira, pés no ar, mãos no solo, o relâmpago da navalha aberta, rasgando ventres, abrindo lanhos em caras e braços de retardado gesto defensivo...

Daquêles marujos capoeiras (raro o que não fosse), ainda haverá por aí gentes veteranas que recordem o façanhudo, perigosíssimo “Macaco”, do princípio do século, especialista em brigas com a Cavalaria, delas saindo ileso e deixando no chão gente sangrando... Mais tarde, já por volta de 1910, o cognominado “Gato”.

E muito depois do apogeu daquela raça, por aqui andou, celebrizando-se por incrível proeza, um remanescente dela. Êsse depois de um “pega”, só contra uma dezena, num “quebra-peito” lá pelos confins do Jurunas, depois de abater um dos adversários, correu de lá até à beira do cais, lançou-se à água e nadou para seu navio fundeado aí no meio do Guajará!

Mas a capoeiragem teria de conquistar adeptos, formar escola. Para isso, propícia a rivalidade entre bairros, que já de longe vinha, gentes do Umarizal e do Jurunas, que não desperdiçavam ocasião para um “tira-cisma”... (RIBEIRO, 1965, p.52).

Sobre as diversões e os festejos que comumente ocorriam na Belém de outrora, o autor descreve:

Comuns como diversão domingueira (que o futebol ainda não empolgava as preferências de todas as classes), eram ajuntamentos em terreiros bem varridos, com “torcidas” de lado a lado para os “pégas” entre bonzões.

A garotada, que aplaudia seus ídolos, buscava, por sua vez, imitá-los em idênticos treinamentos. O molecório, assim adestrado, exhibia-se fazendo “traços” à frente das procissões ou acompanhando, por fora, bandas militares e forças em desfile, costume que insensivelmente foi desaparecendo (RIBEIRO, 1965, p.54).

O autor de Gostosa Belém de Outrora expressa a importante influência que capoeiras trazidos da Região Nordeste do Brasil, que atuavam como capangas, tiveram nos festejos populares de Belém:

Mas a grande influência da capoeiragem nestas plagas certamente se deveu à importação de capangas, em pleno zênite do lemismo.

Foi terror daqueles dias o temível Antônio Marcelino, capanga-mór. Trouxera, escolhido a dedo, um gango da mesma laia, de Pernambuco, para a específica missão de arriar o junco ou a “volta” de ferro torcido em quem, onde e quando conveniente fosse a seus importadores... (RIBEIRO, 1965, p.53).

Segundo De Campos Ribeiro, foi o importante capanga de nome Antônio Marcelino, o introdutor no Pará dos cordões carnavalescos, que tanto êxito teve até pouco antes ou pouco depois de 1930:

Os “balisas” em tais grupos eram respeitados ases da capoeiragem. Um “encontro” entre eles seria empolgante contenda daqueles bailarinos da braveza se não resultasse, fatalmente, em cabeças quebradas, córtex de navalha, furadas de punhal, em que pesasse ao romântico figurino de suas roupagens, dando-lhes ares de pagens medievos, inclusive com as cacheadas cabeleiras louras por cima de caras bronzeadas e mesmo negras...

Pela época joanina, tais “balisas” eram geralmente os componentes das “malocas” de bumbas ou grupos de “bichos”.

“Pé de Bola”, valentão do Jurunas, era garantia, como chefe de “maloca”, do “Pai do Campo” nos turbulentos encontros (RIBEIRO, 1965, p.53).

Aqui, De Campos Ribeiro descreve as festas juninas regradas a violentos enfrentamentos entre os grupos de brincantes datando o período histórico em que ocorreram:

Aqui não só o “Boi-Bumbá”, ainda hoje com teimosos aficionados, tinha seu império. O grupo joanino entre nós tomara rumos novos, ganhara variantes de caráterístico tom local, reveladoras, para mais, não só de libretistas e músicos brilhantíssimos nessa modalidade de arte simples e comovedora, mas também de intérpretes que se tornaram mais tarde figuras de primeira plana no teatro regional de revistas...

Já aí por volta de 1905 fizera furor como cordão de pássaro, cousa única em todo o Brasil como manifestação folclórica de junho, um famoso grupo do “Mutum” quase abafado no luxo da apresentação a “Coruja Real”, nascida quatro anos antes...

Nesse ano, um conflito durante uma apresentação de também renomado bumbá, o “Canário”, levava a Polícia a proibir a saída à rua dos cordões joaninos: no entrevero do “Canário” resultara morto um tal “Golemada” (ou Bolemada), brincante tradicional de bumba-meu-boi.

Cidade Velha, Umarizal e Jurunas eram os bairros de bumbás famosos e cordões de apurado bom gosto e requintada originalidade, sendo que no Umarizal já ao tempo se criara uma fronteira

separatista do nascente São João do Bruno e a Pedreira tomara por seu turno foros de independência, respeitada, além do mais, pelo Terreiro de Mãe Joana da Castanheira.

No São João do Bruno, um façanhudo cantador ganhara esporas de ouro com seu bumbá “Dois de Ouro”, mais tarde chamado “Êstrela Dalva”, depois que, num ruidoso e sangrento encontro com o “Pingo de Ouro”, do Umarizal (também mudado para “Veludo”), com gente no xadrez e na Santa Casa, a Polícia incinerou em plena rua, à frente do “Retiro do Anjos”, ali na D. Romualdo de Seixas, os caríssimos e lantejoulados bois de ramalhetes nas aspas... (RIBEIRO, 1965, p.99-100).

O historiador Luiz Augusto Pinheiro Leal (2002) explica a relação entre os Bumbás e a capoeiragem e aí encontra uma justificativa para alguma tolerância do Estado no que diz respeito aos Bumbás, não obstante a participação de capoeiras nessa manifestação:

Nos encontros de Bumbás, os menos valentes e menos hábeis se davam mal. Por isso, o conhecimento da capoeiragem era imprescindível. A crônica sobre os confrontos de Bois de bairros rivais revela a prática da capoeira ligada intimamente ao Boi-Bumbá. Além disso, alguns dos responsáveis pelo folguedo possuíam uma ligação íntima com a capangagem – como no caso de Pé-de-Bola e Antônio Marcelino. Essa relação pode nos ajudar a compreender a relativa tolerância existente frente à uma atividade criminalizada (LEAL, 2002, p.124).

No romance intitulado “Belém do Grão-Pará”, Dalcídio Jurandir (2004) cita o grupo de capangas do importante político, o Senador Antônio Lemos que era composto por capoeiras e conhecido como a Guarda Negra:

Segundo a opinião das cunhadas, o Senador, apesar de sua infalibilidade e de sua Guarda Negra, com que desancava e pichava os inimigos, fora demasiado liberal.

- Tinha o coração na mão quando devia ter o chicote, exclamou, uma noite, d. Inácia, olhando de revés para o marido (JURANDIR, 2004, p.62).

Em outro momento do mesmo romance, o autor menciona o famoso capoeira e capanga Pé-de-Bola:

Tinha desejado tanto que Emília tivesse nascido macho porque, no fundo, embora falasse da “canalha que trazia a vara do Diabo entre as pernas”, desfazia mais das mulheres que dos homens. Estes, pelo menos desafiavam o inferno, tinham ambições, fossem baixas ou altas, as do capanga Pé-de-Bola ou as de Santos Dumont (JURANDIR, 2004, p.69).

Mais uma vez Pé-de-Bola é citado, agora como protagonista do famoso episódio dos ovos podres jogados no juiz:

Voltou-lhe ao pensamento a briga recente, num bonde, entre dois jornalistas, saindo um morto, que pertencia ao governo, e outro fugindo da justiça e que era da oposição. Contrariando as vontades do Palácio, o Juiz não achou legítima a perseguição ao fugitivo. O capanga Pé-de-Bola, então, espera o Juiz à saída do Foro e lhe atira ovo choco.

Uma coisa, mais do que nunca, chamou a atenção de Virgílio: Inácia não sabia que mais admirar, se a integridade do Juiz, se os riscos do Pé-de-Bola. Um tinha razão e o respeito; o outro, a sua mas arriscada responsabilidade de atirar os ovos sem mencionar os mandantes. Era ou não perder a noção da culpa? Indagava seu Virgílio.

- O desembargador Julião já deu fuga ao Pé-de-Bola? Pois foi um dos mandantes, exclamava a senhora que se valia do atentado para exaltar o lemissmo.

- Ao que eu sei, o Senador nunca mandou atirar ovo choco nos magistrados. Usou o pau, o piche nos jornalistas, o bacamarte, mas ovo choco, não. Mas viva Pé-de-Bola e o Juiz.

Era o magistrado e o capanga, opostos e unidos na mesma sociedade que os gerava (JURANDIR, 2004, p.408-409).

Os famosos valentões Pé-de-Bola e Cabralzinho não estão mais entre nós; a capoeiragem belemense acompanhou as mudanças que ocorreram em todo o Brasil com a supremacia dos estilos Angola do Mestre Pastinha e Regional do Mestre Bimba. Após as primeiras décadas do século passado a capoeira por essas bandas permaneceu em um estado latente:

Digamos assim, a capoeira ficou muito tempo esquecida e já veio renascer já na década de 70, ela já veio aparecer. Apareceu Mestre Bezerra, ele um praticante de capoeira que veio do Maranhão, veio se estabelecer aqui em Belém e começou a dar aula de capoeira no Paysandu, no Quem São Eles e em alguns outros locais que eu não me lembro. E logo depois dele veio também o Mestre Romão que já é falecido e que começou a divulgar a capoeira, começou a praticar a capoeira, dando aula de capoeira no Norte Brasileiro que era um local lá na Cremação. [Mestre Bezerra dava aula de] capoeira Regional, a dele era só a Regional.

O Mestre Romão também.

Depois que o Mestre Bezerra andou pela Bahia, que ele fez um curso de capoeira Angola na escola do Mestre Pastinha, ele também passou a ensinar capoeira Angola, inclusive ele tem até um certificado assinado pelo Mestre Pastinha, de capoeira Angola (Mestre Silvério, 2013).

Continua Mestre Silvério:

Até na década de quando a gente começou... (o mestre fez breve silêncio como que forçando a memória), de 77 a 82 a capoeira era muito perseguida na Praça da República, na época do governo militar.

Quando o pessoal – o carnaval também era na Praça da República –, quando o pessoal se reunia lá aos domingos para participar dos blocos, a gente tinha sempre uma roda de capoeira naquela parte, naquele anfiteatro da praça. Aí sempre a polícia militar, às vezes a patrulha mista³², entrava e acabava com a roda. Por várias vezes o pessoal brigou com a polícia, bateu.

E eu também tava por lá!

Também tinha o pessoal da turma da Bailique que era uma rua atrás da 1º de Março (gesticula com o braço apontando para trás de suas costas) que ia só pra bagunçar, só ia pra brigar mesmo.

Eles brigavam lá e acabavam com a roda de capoeira também.

Toda essa perseguição a gente sofreu. Mais da polícia do que do pessoal da Bailique. O pessoal da Bailique só chegava já quando o pessoal da polícia não dava jeito, mas às vezes a polícia chegava depois do pessoal da Bailique (risos).

Quando a polícia vinha e brigava, corria atrás do pessoal, o pessoal corria pra um lado, para o outro, com berimbau na mão, pandeiro.

Naquele tempo era só no berimbau e no pandeiro. Aí se escondiam por lá e quando a polícia ia embora a gente voltava pra lá e fazia roda de novo.

Uma vez eu quebrei um dos melhores berimbaus que estava na roda. Peguei o berimbau e dei-lhe na cabeça do cavalo. Porque ele meteu o cavalo no meio da roda, o pessoal tava jogando, o pessoal se assustou. Veio direto em mim, aí eu peguei o berimbau e bati o berimbau no cavalo. Pegou na cabeça do cavalo e o cavalo sentou devido ao susto, não foi tanto pelo impacto e sim do susto. Aí o policial caiu pra lá e eu olha (o mestre gesticula com a mão direita passando a mão no ar no perímetro do seu ombro esquerdo), corri subi aquela escadinha e sumi ali, pra aqueles lados, Vila Nova, aqueles lados onde funcionava a COMARA³³.

Eu passei mais ou menos uns dois meses sem ir na Praça da República (risos), eu fiquei com medo de ser marcado pela polícia.

Aí, em 82, a gente³⁴ teve a oportunidade de entrar para as forças armadas (limpa a garganta) e fazer parte do pelotão de elite, era a Polícia da Aeronáutica, a PA³⁵. Por várias vezes eu fui componente da patrulha mista. A patrulha mista que era sempre exército, marinha, aeronáutica e a polícia militar; e sempre quem comandava era um sargento da aeronáutica. Aí dessa vez que a gente tava lá na patrulha mista, a primeira vez que eu fui lá na patrulha mista, o sargento já ia acabar com a roda de capoeira que tava acontecendo lá no anfiteatro da Praça da República, aí (aqui o mestre narra o diálogo entre ele e o sargento):

Sargento: - Bora ali soldado!

³² Composta, geralmente, por militares do Exército, Marinha e Aeronáutica.

³³ Comissão de Aeroportos da Região Amazônica.

³⁴ O termo “a gente” no sentido coletivo demonstra a virtude da humildade e a consideração por outros capoeiras que também participaram desses momentos históricos.

³⁵ Geralmente os militares integrantes da PA são os que se destacam durante o treinamento.

Mestre Silvério: - O que é sargento?

Sargento: - Bora ali acabar com aquela pouca vergonha!

Mestre Silvério: - Que pouca vergonha?

Sargento: - Aquela capoeiragem ali.

Mestre Silvério: - Nãããã! O que é que eles estão fazendo lá? Tão mexendo com alguém?

Sargento: - Não, não pode, é proibido!

Mestre Silvério: - Ah não, não é mais proibido!

Então eu consegui colocar na cabeça dele que o que os meninos estavam fazendo lá não tinha nada demais, estavam só se divertindo jogando capoeira e que a capoeira não era mais proibida. Por isso que eles praticavam lá na praça, porque não era mais proibida.

Mestre Silvério: - Só temos que ficar de olho porque o pessoal da Bailique sempre vai lá brigar com eles.

Aí nesse intermédio, antes de acontecer isso, alguns meninos da capoeira começaram a se juntar com o pessoal da Bailique, começaram a ensinar capoeira por lá também. Quando os meninos da Bailique vinham já se juntavam com o pessoal da roda, já não vinham mais pra destruir a roda de capoeira. Já faziam parte da mesma galera. Aí os que não jogavam capoeira diziam:

- Não, não, não, o pessoal é nosso também, o pessoal é da Barra!

Depois de Bailique veio... trocou o nome pra Barra:

- Esse pessoal é da Barra também! Deixa eles jogando aí!

Aí eles saiam pra outro local pra fazer briga. O negócio deles era só fazer briga, só arruaça.

E assim a gente começou a... Acabou aquela história de perseguir a capoeira, até 85 quando eu fiquei nas forças armadas a gente não permitia que a patrulha mista acabasse com a roda de capoeira.

Aí o pessoal vai acostumando, vai passando de geração pra geração e não perseguiram mais a capoeira lá na praça.

A capoeira viveu muito mais a perseguição da polícia, a polícia que perseguia mais a capoeira, então com as novas gerações já da década de 80 pra cá que foram levantando mais a capoeira fazendo apresentações em espaços, clubes, algumas até em igrejas (Mestre Silvério, 2013).

Com o renascimento da capoeiragem belemense, outro fato importante aconteceu: a chegada de grandes grupos de capoeira à cidade. Sobre isso, Mestre Silvério expressa:

O primeiro grande grupo a chegar de fora foi o Abadá Capoeira, no ano de 91. Foi o Abadá Capoeira que começou a implantar a “lei deles”. Até então eles trouxeram conhecimentos que nós não tínhamos, eram as cravadas, mal levantávamos a perna eles pegavam e jogavam a gente no chão. Começaram a levar vantagem com isso e conseguiram muitos adeptos, nossos mesmo, de alguns professores e mestres mais antigos, eles conseguiram levar um pessoal pro grupo deles. Aí eles cresceram muito.

O primeiro que veio foi o Blindado, um rapaz que, se não me falha a memória, é do Maranhão. Acho que já era do grupo Abadá. Depois veio o Cobra Preta, que hoje em dia já é mestre, e outros.

A passagem deles por aqui foi muito importante porque, digamos assim, por um lado ela abriu nossos olhos para outro tipo de capoeira, que era o lado mais marcial da capoeira, até então todos os grupos que tinham aqui eles eram unidos porque eram professores que cresceram juntos praticando capoeira em vários pontos da nossa capital, eles cresceram juntos, todo mundo unido, jogavam uma capoeira maravilhosa com continuidade, não era aquela capoeira de: eu vou soltar um movimento te esperar soltar outro pra eu te dar uma rasteira, pra eu te aplicar um golpe com mais força e mais violência.

Não! A gente era amigo, e se acontecia uma rasteira, uma tesoura ali na roda, acontecia ali e acabava ali mesmo, ninguém saía dali inimigo. Tanto que todo mundo visitava o grupo de todo mundo. Todo mundo, quando tinha um evento, todo mundo ia ao evento de todo mundo. O pessoal era muito unido mesmo!

Já com o advento do Abadá Capoeira onde “só eu ganho e tu só perdes”, foi quando a gente foi abrir os olhos e aí que o pessoal se separou, cada um ficou no seu canto fazendo o seu trabalho ali, mas a capoeira sempre crescendo (Mestre Silvério, 2013).

Por fim, sobre o estado atual da capoeira, novamente recorro à fala do Mestre Silvério:

A capoeira atualmente ela tá num período assim, ela tá meia parada, não tá acontecendo nada de importante, não tem nenhuma novidade. Agora, as associações e federações estão se organizando com documentos pra ver se a gente consegue realmente ser contratado pelo Estado pra dar aula nas escolas, mesmo sempre tendo alguém que faz uma coisa errada com relação ao ensino da capoeira, sempre tem profissionais não muito qualificados (Mestre Silvério, 2013).

2.1.1 Mestre Silvério

Silvério Amaral dos Santos nasceu em 20 de junho de 1963, em Cachoeira do Ararí, na Ilha do Marajó. É filho de Maria Júlia Amaral do Nascimento e Emilio dos Santos, ela doméstica e ele pedreiro. Seu ingresso nas artes marciais deu-se do seguinte modo:

Eu sempre tive uma queda por artes marciais, quando eu tinha uns seis, sete, oito e até nove anos meu pai me levava pra assistir as lutas do Ted Boy Marino. Meu pai me colocava assim no ombro (aqui o Mestre Silvério gesticula apontando para seu ombro), pra eu assistir por cima dos

camaradas mais altos³⁶. Eu assistia essas lutas no Marajó, pela televisão. Eu achava bonitos aqueles saltos que o Ted Boy Marino dava. Nesse intermédio meu pai veio morar pra cá. Eu já vim morar com ele em 76 e em 77 eu comecei a conhecer a capoeira através do Mestre Naldo que era aluno semi-formado.

Minha história nas artes marciais começa quando menino. Eu sempre fui enxerido pra lutar só que eu não me garantia, apesar de ser grande eu não me garantia.

Tinha um camarada lá que eu não conseguia vencer, era o Jorginho. O Jorginho era menor que eu e parecia que era maior, ele me derrubava de todo o jeito, aí uma vez ele me derrubou de estômago no chão, eu bati o abdômen feio mesmo e fui chorando pro lado da minha mãe e ela me deu uma surra:

– Um menino menor do que você e fica te batendo e tu ainda vens chorar pro meu lado!

Ela me deu umas sandaliadas lá (breve momento de silêncio), e a partir daquele dia eu meti na cabeça que ia aprender a lutar e o mesmo Jorginho, eu convidei pra treinar luta marajoara. Toda tarde eu ia lá pro quintal de casa e a gente lutava lá até seis, seis e meia, sete horas da noite. Quando escurecia a mamãe chamava a gente pra tomar banho e ele tomava banho e ia pra casa dele. Acho que a gente ficou assim por mais ou menos um ano e eu sem vencer.

Força eu tinha, eu era maior do que ele, mas ele tinha o jeito, tinha a manha. A mesma idade a gente tinha, até que um dia eu comecei a vencer já o Jorginho. Ele não me ganhava mais, eu dei umas duas quedas nele valendo aí ele desistiu de me ensinar:

- Aaaah, eu não vou te ensinar mais, tu já estás me derrubando!

A partir desse momento, eu calculo lá pelos 11 anos, eu passei a não apanhar mais de ninguém na rua. O valentão da rua já era eu!

Apanhei muito da minha mãe por brigar na rua. Depois das aulas do Jorginho (risos). (Mestre Silvério, 2013).

Já na capoeira especificamente seu início ocorreu do seguinte modo:

A gente tentava pular, dar aqueles saltos. As árvores que tinham no quintal de casa “TÁ” (gesticulando com as mãos batendo uma na outra). Aquelas voadoras do Ted Boy Marino a gente experimentava nas árvores pra ver se era verdade. No quintal de casa sempre teve bastantes árvores, árvores frutíferas, a gente fazia esse treinamento sem saber o que era que estava fazendo, fazia mais por diversão. Os golpes eram dados nas frutas, com chutes, cotoveladas...

Quando eu vim morar já pra cá em Belém é que eu realmente conheci a capoeira, já com 13 anos, e em 77 eu comecei a treinar a capoeira. Eu conheci o Mestre Naldo, ele começou a me ensinar capoeira em cima de um açougue. Casa Olho Grande. Açougue Olho Grande. No bairro Sacramento, Passagem Santa Luzia. Quase de esquina ali com a Alferes Costa (rua).

Perto da Escola Graziela Moura Ribeiro, passando uma quadra, bem próximo. O Mestre Naldo até estudava lá no Graziela. Eu estudava no Rosalina Alvares da Silva Cruz. Fica na rua Senador

³⁶ Camarada é um tipo de tratamento bem típico do capoeira.

Lemos, próximo a Pororoca, casa de *show*. Aí ele me deu umas duas aulas nessa casa. O pessoal treinava karatê lá e ele ensinava capoeira. Na segunda-feira ele disse que a gente ia passar pra outro local, pra treinar em outro local. Aí eu me encontrei com ele lá na praça, na noite:

- Olha me espera na segunda-feira lá na praça que eu vou te levar lá no local.

Aí eu me encontrei com ele e fomos embora por ali, saindo da Passagem São Sebastião até chegar na Passagem Quarubas. Ele já tinha acertado com o senhor de lá, o dono do terreno pra gente treinar capoeira na Quarubas.

Era a Eletrônica Nilton, Nilton Teixeira era o nome do homem. Então a gente passou a treinar no quintal dele. Quando a gente tava treinando chegou mais uma equipe que era a equipe do Carlos. Cheguei lá tinha outros camaradas treinando com o Mestre Naldo, inclusive o Lico, o João Fumaça, o Ismael. A galera dele lá. Aí chegou de repente outra galera, outra turma onde tinha Mestre Walcir, Valdomiro, Valmir, Rui, Nonato e Renato que eram irmãos do Carlos. Era uma galera que treinava no Painei, era perto da Pororoca, lá tinha um camarada que fazia painéis, *outdoor*, essas coisas assim. O terreno lá era cedido pra eles treinarem e eles passaram a treinar tudo lá na casa do seu Nil, Nilton Teixeira. Na Quarubas, tinha uma turma que treinava com Mestre Naldo e a turma que treinava com o Carlos, Mestre Carlos, a gente chamava de Carlos Painei pra ele. Hoje em dia, a gente chama ele de Mestre Preguiça. Ele não dá mais aula de capoeira, assim como o Mestre Naldo também. A mãe dele adoeceu aí ele se desgostou e parou de dar aula de capoeira. Mas eu treinei com ele de 77, janeiro de 77, até mais ou menos 81 quando eu fui pro Marajó quando a minha mãe adoeceu. De 77 a 81 (Mestre Silvério, 2013).

Silvério Amaral dos Santos formou-se mestre de capoeira em 1997. É árbitro de Capoeira formado pela Confederação Brasileira de Capoeira (CBC). Já foi diretor técnico da Federação Paraense de Capoeira durante dois mandatos e presidente da Associação de Mestres de Capoeira do Pará (ASSUMECAP). Mestre Silvério é o Presidente e Fundador do Grupo ARUÃ Capoeira. Seu princípio como professor de capoeira deu-se nas seguintes circunstâncias:

... em 81 eu fui pro Marajó, voltei pra lá, quando a minha mãe adoeceu e eu passava horas treinando lá no quintal, treinando capoeira de manhã, das 9 ao meio-dia e começou a aparecer um bocado de menino pra treinar comigo. Meus primos, sobrinhos, meu irmão menor. Queriam aprender os movimentos que eu estava passando lá, aí eles começaram a... Comecei a dar aulas pra eles. Até então não era uma aula, eu ensinava como fazer. Eu não tinha essa noção do que era dar uma aula de capoeira.

Eu treinava capoeira há quatro anos e meu mestre nunca tinha me dado uma oportunidade de dar aula. Aí eu comecei a dar aula, sem noção de que eu ali estava me tornando um professor de capoeira.

Nessa época eu comecei a dar aula para os meninos lá, para o meu primo Gilmar, Djalma, o Manoel, para o filho da vizinha. Lá no quintal de casa. Comecei a dar aula pra eles e eles

começaram a desenvolver. O Gilmar foi o que mais aprendeu e aprendeu rápido, ficou muito bom de rasteira e de cabeçada, tinha uma vingativa ótima. Em pouco tempo ele se tornou um dos caras mais brigões dentro do Marajó.

Foram os meus primeiros alunos. Alguns não tiveram aptidão pra coisa mesmo. Mas, esse Gilmar se identificou muito, apesar de ele ser mais velho do que eu, aprendeu muito rápido e ele aliou isso a luta marajoara e ficou um cara muito brigão, brigava muito. Naquela época a gente não via as conseqüências, tinha 17, 18 anos (Mestre Silvério, 2013).

Mestre Silvério retornou para Belém e integrou o grupo Senzala:

A minha raiz é Senzala, eu sou um sócio fundador da Senzala.

Continuei na Senzala ainda até o ano de 97, [quando] eu fundei a ARUÃ Capoeira e logo em seguida o pessoal que era discípulo do Mestre Naldo e treinava com o Mestre Walcir (Mestre Walcir era aluno do Mestre Naldo e colega de treino do Mestre Silvério) resolveu vestir só uma camisa, só a camisa da Senzala. Todos os grupos que tinham outros nomes como Os Discípulos de Senzala; Garotos da Senzala; ANCESTRE; o meu grupo também, a ARUÃ; o Aberrê. Todo mundo, os presidentes, resolveram vestir só uma camisa, aí fizeram uma Senzala muito grande. Graça a Deus, com mais de 800 alunos.

A gente conseguiu um feito muito grande, fizemos um batizado que começou às nove da manhã e só foi terminar às 18 horas. Foi muito aluno dentro da casa de *show* A Pororoca, foi muita gente se batizando. Não paramos sabe, não paramos, foi um dos maiores batizados que já foi realizado em Belém em uma casa de *show* assim. Então um marco muito importante.

Já no ano de 99 eu passei a dar aula na Escola Augusto Meira, convidado pelo grêmio da escola, aí eu apresentei o projeto para o diretor que era o professor Cosmos, Cosmos dos Santos, e ele gostou e a gente permaneceu lá por muito tempo. Em 2001 eu saí da Senzala, foi no último evento que a gente realizou, aí eu reabri a ARUÃ Capoeira, o professor Cosmos já tinha saído, já tinha uma outra diretoria e devido ao projeto ser muito relevante para a comunidade permitiram que a gente permanecesse, até cederam uma sala pra gente (Mestre Silvério, 2013).

A linhagem discipular do Mestre Silvério é a seguinte:

Mestre Mundico → Mestre João Pula-Pula → Mestre Naldo → Mestre Silvério

Sobre os integrantes ascendentes de sua linhagem discipular Mestre Silvério informa:

O João Pula-Pula não dá aula de capoeira. Apesar da idade, ele ainda trabalha em circo, o negócio dele é trabalhar em circo. Ele faz luta-livre no circo, ele é o Índio Paraguaio ou Uruguaio, uma coisa assim. Parece que ele faz apresentações em circo. Eu creio que ele já deve

estar se aposentando, porque ele é bem mais velho do que eu. João Pula-Pula! (o mestre fez breve silêncio).

O contato com a capoeira do Mestre Mundico foi quando ele ganhou - se não me falha a memória - do pai dele, um livro que até então era só pra ele ler - Capoeira Sem Mestre - eu esqueci o nome do autor do livro.

E começou a ensaiar alguns passos. Quando ele ia para a Praça da República e viu alguns hippies jogando, aí começou a entrar na roda com os hippies, e o pessoal queria saber quem era o mestre dele:

- Não! Eu não tenho professor, eu não tenho mestre!³⁷

Ele começou a desenvolver lá, não só com os hippies, mas com os marinheiros que estavam de passagem por Belém, ele treinava lá, ele jogava com os camaradas e começou a desenvolver mais a capoeira dele, aí ele começou a ensinar para os irmãos dele: o Expedito e o Mestre Diabinho que é o Leonardo.

Com o Mestre Mundico a gente nem treinava, a gente ia pra casa dele todo o domingo, aí ele fazia um negócio de uma feijoada e fazia roda de capoeira, sempre tinha roda de capoeira. Então como ele também é mestre de bateria ele incentivava os meninos a irem pra lá justamente pra depois ensaiar a bateria pra sair no bloco lá da Sacramenta. Sempre foi assim, até hoje ele ainda faz isso. Aí a gente ia cedo pra lá, umas 10 horas, ele fazia a feijoada dele, a gente também jogava a capoeira, à tarde a gente tomava um banho e ia pro carnaval.

O carnaval lá do bairro. Ele (o Mestre Mundico) é muito conhecido na Sacramenta, não só por ser mestre de capoeira como também por ser mestre de bateria (Mestre Silvério, 2013).

Hoje, Mestre Silvério continua desenvolvendo seu trabalho e tem como sede a Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira, no bairro de São Brás, em Belém.

2.1.2 Associação de Resgate à União da Arte Capoeira

A ARUÃ Capoeira foi fundada em 20 de janeiro de 1997 quando o Mestre Silvério ainda era contra-mestre. Somente em 20 de dezembro de 1997 que ele foi graduado mestre.

Conforme já explicado por Mestre Silvério, logo que ele fundou a ARUÃ Capoeira, foi realizada uma reunião dos discípulos do grande grupo Senzala. Nessa reunião, houve um consenso de que todos os grupos (Discípulos de Senzala; Garotos da Senzala; ANCESTRE; ARUÃ Capoeira; Aberrê, entre outros) vestiriam só uma camisa,

³⁷ Percebe-se aqui uma descontinuidade, não há um mentor para o Mestre Mundico, pois vários capoeiras lhe ensinaram a capoeiragem, seja na roda na praça, no cais do porto, na rua, nos livros, enfim, na vida.

a camisa da Associação Senzala.

Logo após a saída de Mestre Silvério do grupo Senzala, o mesmo reativou a ARUÃ Capoeira.

Quanto às finalidades e objetivos da ARUÃ Capoeira, as mesmas ficam explícitas em vários parágrafos do Art. 2º do Estatuto Social ARUÃ Capoeira:

Art.2º- A ARUÃ Capoeira, tem as seguintes finalidades:

§2º- Estabelecer parcerias e convênios visando a promoção da capoeira.

§3º- Desenvolver atividades de cultura, esporte e lazer voltadas para crianças, adolescentes, jovens e idosos, principalmente os moradores da periferia da cidade, promovendo assim a integração dos mesmos na sociedade e a difusão da capoeira como esporte e lazer.

§4º- Promover o desenvolvimento integral de seus sócios no campo educativo, social, cultural e esportivo.

§5º- Conscientizar os membros da comunidade sobre a importância da capoeira como arte marcial e seus aspectos folclórico, educativo, cultural, social e esportivo.

§8º- Lutar pelos direitos de todos os que praticam a capoeira.

§9º- Transmitir os ensinamentos da capoeira em seus aspectos tradicional e cultural, através de palestras, cursos, exposições e congressos.

§10º- Formar capoeiristas e qualificá-los a ensinar a capoeira.

§11º- Criar um quadro de capoeiristas qualificados a fim de representar a ARUÃ Capoeira em campeonatos a níveis local, municipal, estadual, nacional e internacional.

§12º- Organizar-se em tantas unidades-pólos de ensino quanto for necessário as quais serão regidas pelo estatuto social e o regulamento interno (ARUÃ Capoeira, 2012, p.1).

A sede da ARUÃ Capoeira localiza-se na Escola estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira, mas em 2011 a sala cedida para a ARUÃ Capoeira foi tomada pela atual diretoria da escola. A associação foi remanejada para uma pequena sala ao lado da anterior, a qual somente tem espaço para guardar os instrumentos musicais e outros objetos como livros e revistas sobre capoeira, troféus e medalhas conquistadas nos campeonatos, etc. Os treinos e rodas de capoeira ocorrem no ginásio externo da escola, ao lado do estacionamento. A sala perdida foi tomada pela direção da escola com a justificativa de utilização da mesma com sala de aula para uma escola estadual de tempo integral, hoje a sala tem sua porta selada com tijolos e a construção da escola está paralisada. Atualmente a situação da ARUÃ Capoeira com a direção da escola é:

Com a nova diretoria [...], já ficou mais difícil, ela tem uma outra filosofia, ela é evangélica. Ela

não vê a capoeira com bons olhos, ela não acredita que o nosso trabalho seja muito relevante para a comunidade. Tanto que nos tiraram a sala e nos jogaram pra quadra. O nosso horário na quadra não é fixo, às vezes chega o pessoal do futebol lá com autorização e a gente tem que sair da quadra. Está complicada lá a situação, principalmente na sexta-feira que é o dia que a gente recebe visitas de outros grupos, outros mestres (Mestre Silvério, 2013).

A situação conflituosa com a direção da escola continua, pois a associação de capoeiras busca um espaço melhor para realizar seus treinos e o ritual da roda de capoeira (ver apêndice F).

Atualmente, a associação conta com aproximadamente 300 alunos e alunas³⁸, com pólos de ensino espalhados pelos bairros de Belém e de municípios da área metropolitana. Esse número de alunos é muito variável, pois os contratos que os professores da associação possuem com as escolas podem estar acabando ou começando, isso implica na inclusão ou exclusão de dezenas de alunos na ARUÃ Capoeira.

Eu calculo que tem mais de 300. [...] Tem o Catatau que dá aula no pólo da Escola Padre Leandro; o Fumaça que dá aula lá no Colégio Amália Baumgarten e tem muitos alunos; o Quebrado que também dá aula; o Naudinho que dá aula lá no CDP. Dando aulas nas escolas eles conseguem agregar muitos alunos. O Caverna que dá aula lá no Riacho Doce. O Faísca tá dando aula perto da casa dele no Guamá. Eu dou aula no Benguí. O Isaac tá parado. [A Thoya] também não. A Aline tá dando aula lá em uma escola de mórmons (Mestre Silvério, 2013).

³⁸ O número de participantes da ARUÃ Capoeira é bastante equilibrado no que diz respeito ao gênero masculino e feminino.

PARTE II – O BERIMBAU DA CAPOEIRA

3 UM INSTRUMENTO MUSICAL E SUAS VÁRIAS FACES

Sobre a origem do berimbau, há uma lenda na qual se conta que uma linda menina saiu a passeio cantando e caminhando. Ao atravessar um córrego, abaixou-se para beber água no côncavo das mãos. No momento em que sofregamente saciava a sede, um homem que estava de tocaia deu-lhe uma forte pancada na nuca. Ao morrer a menina transformou-se num arco musical. Seu corpo transformou-se no madeiro, seus membros na corda, sua cabeça na caixa de ressonância e seu espírito na música dolente e sentimental (MESTRE CAFUNÉ, 2011, p.92).

O berimbau é um instrumento musical de corda percutida. Os instrumentos cordofones são aqueles que soam, fazendo-se vibrar as cordas neles estendidas, seja friccionando-as, seja puxando-as ou nelas batendo (ALMEIDA, 1942, p.42). O berimbau é monocórdio e para extrair os seus principais sons, bate-se na corda.

No uso do berimbau na ARUÃ Capoeira, a corda do berimbau não é o único meio utilizado para produzir sons. Comumente, também se explora o som produzido ao bater com a baqueta na cabaça - caixa de ressonância do berimbau - ou na verga. Utiliza-se, ainda, o som produzido ao raspar a baqueta na borda da cabaça³⁹.

Possivelmente, o berimbau foi trazido pelos negros escravizados vindos da África para o Brasil. Por um longo período histórico não foram encontrados registros do uso do berimbau⁴⁰ no Brasil, período esse que se inicia com o começo do tráfico negreiro da África para o Brasil e termina no século XIX com o registro do uso do berimbau por ambulantes que o utilizavam para atrair a atenção de fregueses (ver Figura 1, na Parte I deste trabalho). Aqui, conhecido às vezes como urucungo ou gunga, supõem-se que só ao final do século XIX foi incorporado à capoeira (MUNIZ, 2002, p.77). Antes disso, não foram encontrados registros do uso do berimbau comandando a roda de capoeira. Conjectura-se que a capoeira naquela época era acompanhada somente pelo atabaque, por palmas e por canto (ver Figura 2, idem). Possivelmente, o berimbau não se relacionava ainda ao jogo (SOARES, 2001). A inclusão do berimbau na capoeira trouxe maior ritmo, sonoridade, forma e consequentemente tradições para a capoeira. Por certo o berimbau pode ter tido significativa participação na preservação da capoeira pelo seu papel que desempenha no jogo da capoeira atualmente (BARBIERI, 1993,

³⁹ Susan (2006) entende que a percussão é formada por grande grupo de instrumentos que se executam percutindo - sacudindo, raspando ou batendo um contra o outro. As características de instrumento de percussão retiradas de Susan (2006) são apresentadas aqui fazendo referência ao uso do berimbau na ARUÃ Capoeira, como foi acima descrito.

⁴⁰ Faz-se referência ao Berimbau-de-barriga que é o utilizado na prática da capoeira.

p.78).

O berimbau é um instrumento de presença registrada em várias partes do mundo. Na Zâmbia, era vedado aos jovens que cuidavam dos rebanhos tocarem o instrumento: seu som levaria a alma jovem – ainda sem experiência – ao país “de onde não se volta”. Em Cuba, onde é denominado burumbumba, é usado para falar com os espíritos dos mortos (*eguns*) em cerimônias de necromancia. O berimbau é usado em Burundi para acompanhar cantos e poemas (SOARES, 2001). Já no Brasil, Mestre Pastinha conta que uma pequena foice era adaptada à extremidade da verga (o pau do berimbau) e então no momento da luta ele deixava de ser um instrumento musical para se tornar uma arma letal (ABREU, 2003). Segundo Mestre Noronha (Daniel Coutinho, 1907-1977), em seu tempo de juventude, quando a capoeira era proibida, o berimbau era uma arma maligna e mortal. A verga era usada como bastão e a varinha servia para furar os olhos do adversário que tivesse uma conduta errônea (*idem*). Antigamente, como é contado no meio capoeirístico, a verga do berimbau era feita com a extremidade superior plana e a inferior pontiaguda, então quando o capoeira precisasse o berimbau transformava-se em uma lança.

Esses exemplos de usos do berimbau permitem-nos perceber que esse instrumento musical, assim como o jogo da capoeira, congrega em si elementos contrastantes, como: música e morte, dança e luta, beleza e violência.

No Brasil, encontramos facilmente o berimbau-de-barriga e o berimbau-de-boca, já o berimbau-de-bacia é citado no meio capoeirístico, porém é pouco comum, durante o levantamento bibliográfico foi encontrada a citação do mesmo na pesquisa de Shaffer (1977). Todos eles possuem diferenças quanto aos materiais, estruturas e funções:

- Berimbau-de-boca: instrumento que pode ser construído usando qualquer madeira flexível, um pedaço de cipó e uma vareta. O tocador precisa de uma faca para cortar as partes e bastante técnica para tocar. Usado como divertimento (SHAFFER, 1977, p.13).

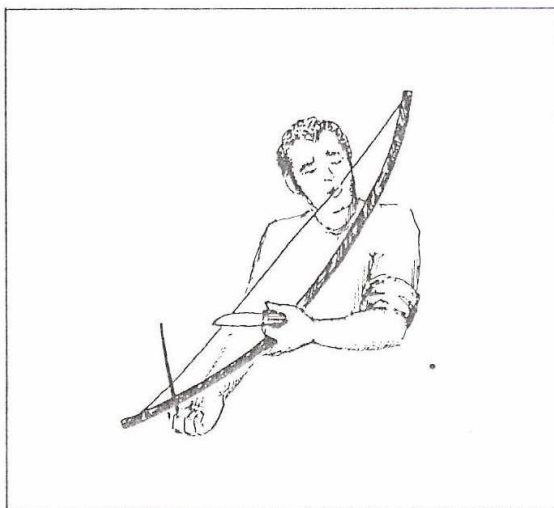


Figura 5 - Berimbau-de-boca
Fonte: Shaffer, 1977, p.14.

- Berimbau-de-barriga ou gunga: instrumento que utiliza uma cabaça como caixa de ressonância. Precisa de um pouco mais de tempo para a sua construção. Tem mais intensidade do que o berimbau-de-boca e é – ou era - usado para chamar atenção, para pedir esmolas, vender produtos e, finalmente, para a capoeira (SHAFFER, 1977, p.16)

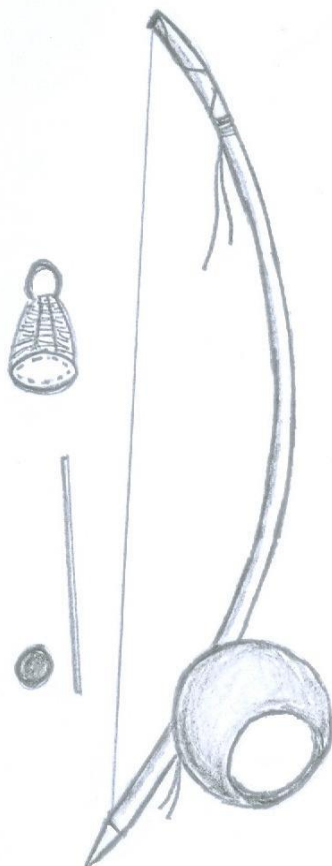


Figura 6 - Berimbau-de-Barriga
Fonte: Ilustração do autor, 2013.

- Berimbau-de-bacia: arco musical tocado com barras cilíndricas de metal, fixado sobre duas latas ou outros objetos semelhantes, que servem de caixas de ressonância. Foi visto⁴¹ em conexão com o ato de pedir esmolas (SHAFFER, 1977, p.14).

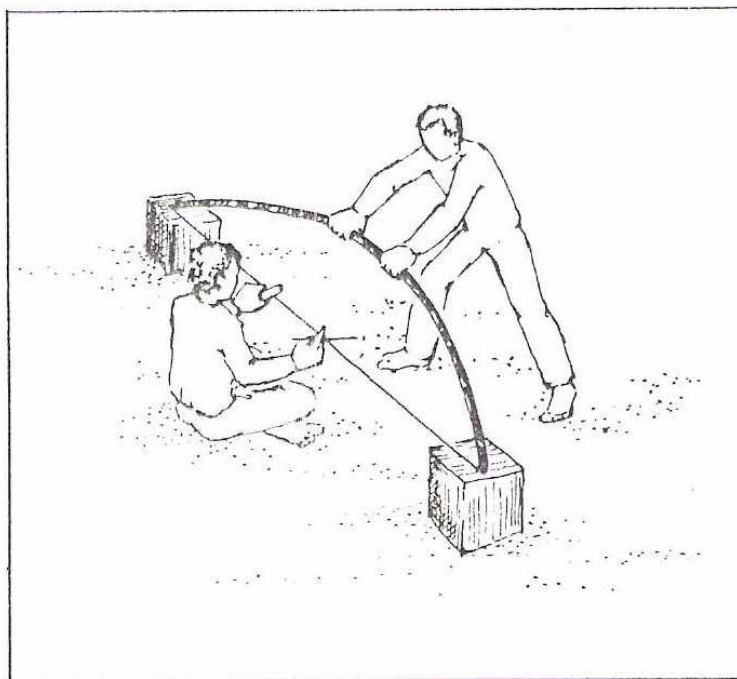


Figura 7 - Berimbau-de-bacia
Fonte: Shaffer, 1977, p.15.

Atualmente, o berimbau-de-barriga é o mais comum no Brasil principalmente pelo seu uso na capoeira. Soares (2001) destaca que existem três tipos de berimbau-de-barriga que são caracterizados pelo tamanho das cabaças:

- Gunga: de som grave, faz o papel de contrabaixo, marca o ritmo, possui a maior cabaça.

- Médio, Berimbau de Centro ou simplesmente Berimbau: dobra em cima do ritmo básico do gunga, como se fosse um violão ou guitarra de ritmo, tem a cabaça de tamanho médio.

- Viola ou Violinha: é o berimbau de som mais agudo, faz os contratoques, improvisos, floreios, equivale ao violão ou guitarra-solo. Possui a menor cabaça.

⁴¹ A pesquisa de Shaffer (1977) ocorreu na Bahia.



Figura 8 - Gunga, Médio e Violinha (da esquerda para a direita)
 Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

3.1 A CONSTRUÇÃO DO BERIMBAU E DO CAXIXI

O berimbau é composto de uma verga de madeira, um disco de couro, dois pregos pequenos, um pedaço de arame de aço, dois pedaços de barbante, uma cabaça, uma baqueta, um dobrão e o inseparável caxixi.

A verga do berimbau é de madeira flexível e resistente, de aproximadamente oito palmos ou 1,5m de comprimento a 2m, e mais ou menos 4cm de diâmetro na parte mais fina e 6cm de diâmetro na parte mais grossa da verga. Se a verga for retirada diretamente da árvore é indicado que se retire pelo menos três dias depois da lua cheia, ou seja, na lua minguante ou decrescente já que neste período a concentração de seiva é maior nas raízes e por isso a verga secará mais rápido. Na extremidade de maior diâmetro é feito um encaixe e na outra extremidade – bem plana – se fixa, (através de dois pequenos pregos colocados em paralelo; a corda de aço deve passar pelo meio dos pregos) um disco de couro que impedirá que a corda de aço cause algum dano à madeira.

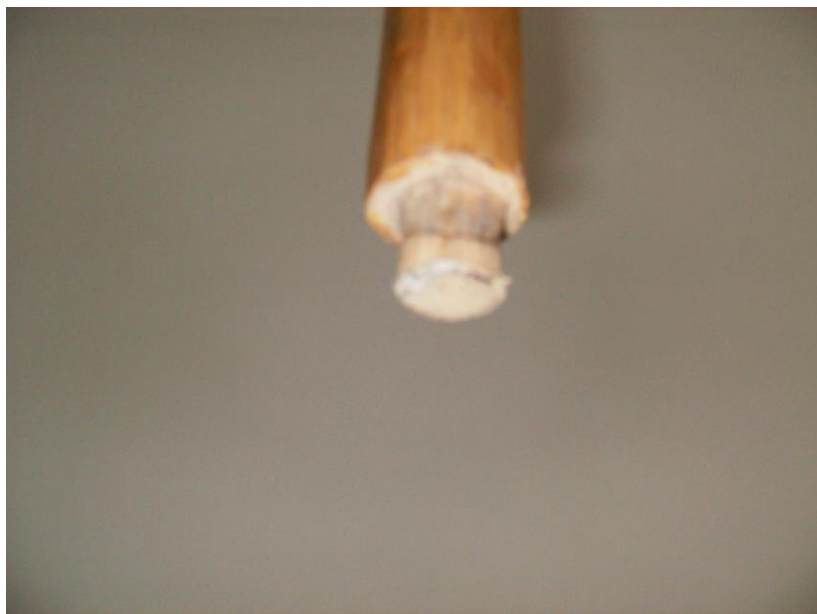


Figura 9 - Encaixe da verga
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

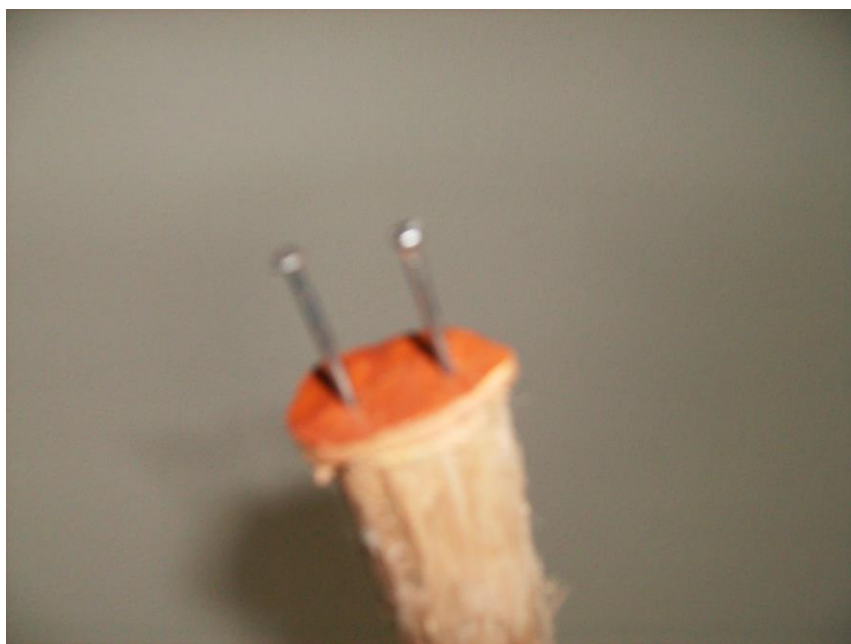


Figura 10 - Posição dos pregos no disco de couro
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

As cascas da madeira são retiradas e depois disto, a madeira é lixada. É importante citar que a verga deve ser muito bem lixada para não deixar nenhuma marca ou sulco na madeira, pois, caso isso aconteça, a verga começará a quebrar a partir dessas marcas ou sulcos que fragilizam a superfície da madeira. Algumas das espécies de vegetais que têm sua madeira flexível e resistente ao arqueamento e por isso são utilizadas para fazer berimbau são: biriba (*eschweira ovata*), café (*coffea arabica*),

goiaba (*psidium guajava*), araçá (*psidium araca raddi*) e pau d'arco (*tabebuia impetiginosa*).

Sobre as madeiras utilizadas no Pará Mestre Silvério explica:

Nossos primeiros berimbais eram feitos de taboca, o pessoal chama de bambú, era de taboca, eu ia na beira do rio, às vezes até lá no Bosque Rodrigues Alves, eu ia por lá e roubava uns bambus de lá. No Marajó chamavam de taboca, foram os primeiros berimbais que eu fabricava aqui, era madeira fácil de encontrar, é árvore nativa. Aí depois que eu já descobri também que a jeniporana, jeniporana lá no Marajó. Algumas pessoas aqui chamam de jeniparana. Eu usava porque ela é muito flexível e resistente. Se você tira um galho da jeniporana ou jeniparana e deixar secar à sombra, ele não racha. Depois que você tira a casca dele e você enverniza, você diz que é uma biriba. Porque é dura, é resistente e devido à flexibilidade quando você desverga ele (o berimbau), ele volta pro estado natural, normal dele, tranquilo. É só não deixar armado!

Café eu já usei, eu já usei verga de café, mas de goiaba eu nunca usei.

Araçá também não, araçá é muito flexível, mas deixa um bocado de carocinhos. Tem gente que usa envireira-preta ou canela-de-velho, tem gente que usa canela-de-velho, tem um madeira que chama canela-de-velho e ela é muito forte.

[...]

Envireira-preta, envireira-preta. Ela é muito forte, a gente usa também pra pescar, pra fazer caniço, pra pescar. Envireira-preta, muito boa e a canela-de-velho que também é muito boa.

Aqui no Pará também tem a mata-matá, que [também] dá nome pra um quelônio. Dá nome também pra uma madeira.

Eu nunca usei o pau d'arco, mesmo porque as árvores que eu encontrei de pau d'arco eram muito altas e o pau muito grosso (Mestre Silvério, 2013).

O arame utilizado outrora era um arame comum de cerca. Depois que os primeiros veículos motorizados tornaram-se comuns, e quando se fizeram os pneus com arame de aço, é que o arame passou a ser retirado do pneu. A borracha é cortada do centro do pneu até achar o início do arame.



Figura 11 - Arame sendo retirado do pneu
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Depois, desenrolam-no, dando comumente um comprimento de 15 até 17 metros. A borracha que resta no arame é retirada com uma faca e, em seguida, a lixa é passada para limpar completamente o arame. Depois de limpar bem o arame, num dos extremos do mesmo é feita uma laçada de tamanho certo para caber exatamente no encaixe cortado na extremidade inferior do berimbau (SHAFFER, 1977, p.19).



Figura 12 - Laçada para o encaixe
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Outra laçada deve prender o barbante que irá fixar o arame na verga.

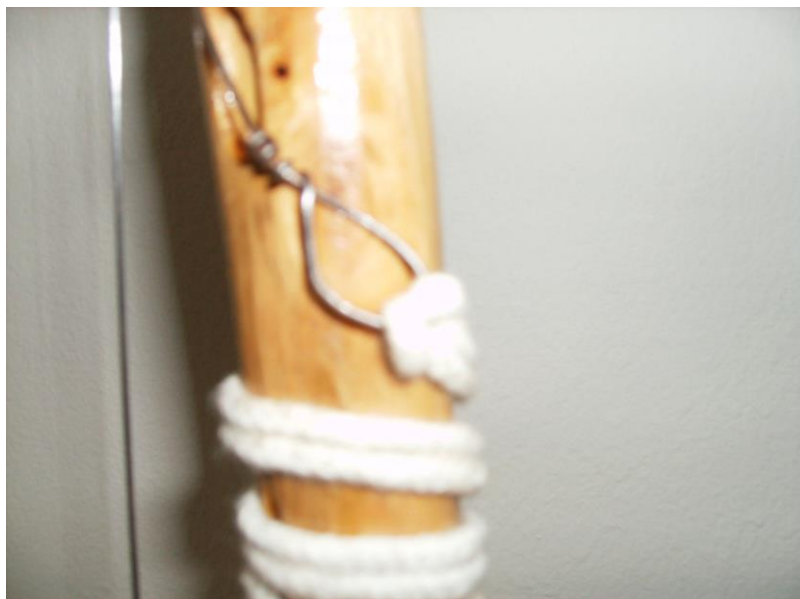


Figura 13 - Laçada para o barbante
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Importante citar que o arame deve ser cortado 20cm maior do que a verga para que essa sobra do arame dê voltas na verga antes de o barbante começar a ser preso.

A cabaça é a caixa de ressonância que amplia o som do berimbau.

É o fruto da cabaceira. A cabaça, depois de bem seca, é cortada em uma extremidade, na parte menos plana. As sementes são tiradas e a cabaça é limpa por inteiro, por fora e por dentro. É passada uma lixa para a limpeza final e para alisar a boca, que geralmente é chanfrada para o lado do dentro. São perfurados dois buracos na parte superior (o lado da haste), separados pela distância da largura da parte inferior da verga do berimbau (SHAFFER, 1977, p.21). Um barbante é passado pelos orifícios. O barbante deve ser do tamanho suficiente para a cabaça ficar presa à verga e sobrar um pequeno espaço para colocar o dedo ao segurar o berimbau. A cabaça do Gunga tem aproximadamente 60cm de diâmetro, do Médio 50cm e do Viola 40cm.



Figura 14 - Cabaça inteira
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.



Figura 15 - Cabaça cortada
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.



Figura 16 - Cabaça furada
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.



Figura 17 - Cabaça com o barbante
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

O caxixi é uma cestinha cilíndrica de aproximadamente 10cm de altura, com fundo de pedaço de cabaça e a extremidade superior fechada e com alça por onde é presa a mão que segura a baqueta (SANTOS, 1990, p.91).



Figura 18 - Caxixi
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

O caxixi é um objeto representante da percussão afro-brasileira, extremamente popularizado através da capoeira, na qual é parceiro do berimbau. Este chocalho de cesto é um dos instrumentos percussivos que saiu do berço africano, onde era utilizado em contextos cerimoniais e rituais, atravessou o oceano na memória dos escravos e se recriou no Brasil (GALLO, 2012, p.36).

Esse parceiro do berimbau – o caxixi – é um chocalho, no seu interior contém sementes, conchinhas, pedrinhas ou grãos que geram som ao baterem contra si mesmos, no pedaço de cabaça e na parede de palha. O conteúdo comumente usado nele são as sementes da árvore conhecida como Falso Pau-brasil ou Sibipiruna (*caesalpinia peltophoroides*). Por ser muito dura e resistente ao choque produz um som forte e, por isso, sua utilização é valorizada na confecção do caxixi.

Na capoeira, onde é usado junto com o arco musical – o berimbau –, o caxixi duplica o padrão rítmico dado pela baqueta na haste metálica do arco, e/ou dá ornamentações rítmicas entre o ritmo básico marcado no arco (MUKUNA, 1977, p.90).

Para fazer um caxixi é necessário:

- pegar um pedaço de cabaça e cortar em formato redondo;
- fazer furos em número ímpar, geralmente cinco ou nove furos;
- passar verticalmente pedaços de cipó entre os furos;

- passar horizontalmente o cipó alternando por dentro e por fora dos pedaços verticais de cipó;

- deixar uma pequena abertura para colocar as sementes;
- colocar um pouco de sementes dentro do caxixi;
- continuar trançando o cipó até fechar por inteiro o caxixi;
- fazer a alça, onde ficam os dedos, com a sobra do cipó em vertical;
- completar a alça reforçando com cipó.

O caxixi é um instrumento musical idiofônico. Por instrumento idiofones entende-se aqueles que vibram por si mesmo ou por percussão, como matracas, guizos, chocalhos (como o caxixi utilizado na capoeira em comunhão com o berimbau), maracás, bastões de ritmo etc. Alguns desses instrumentos são tocados, isto é, o som é produzido diretamente (o caxixi, por exemplo), enquanto outros soam devido a movimentos indiretos que os fazem vibrar como colares e cintos de guizos (ALMEIDA, 1942, p.35).

O caxixi é utilizado separadamente do berimbau em outras manifestações culturais brasileiras. Na capoeira, existe a inseparável parceria entre o berimbau e o caxixi.

A baqueta é usada para percutir a corda do berimbau.



Figura 19 - Baqueta
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

É uma vareta de madeira de aproximadamente 40cm de comprimento, deve ser de uma madeira de média densidade, não muito leve, tampouco pesada. Deve ser

inteiramente torneada, de forma cilíndrica com o lugar por onde será segurada de maior diâmetro e desse modo afinando até a outra extremidade.

Os barbantes devem ser resistentes e preferencialmente de algodão.

O barbante tem que ter comprimento suficiente para dar várias voltas ao ser amarrado na verga e ser preso na pequena alça, feita na outra extremidade da corda de aço. Deve ser colocado de modo que possa ser facilmente retirado da alça caso o arame quebre e seja necessário substituí-lo. O barbante que prende a cabeça na verga deve ser de fios duplos e enrolados entre si para dar maior resistência.

O dobrão era uma antiga moeda de 40 réis, segurada entre os dedos polegar e indicador para variação sonora através da aproximação e do afastamento no arame, esticando ou soltando a corda. Podemos usar uma pedra em substituição ao dobrão. Também usamos uma peça de cobre, aço ou ferro com a forma parecida com a de uma moeda.



Figura 20 – 40 Réis, 1889, Brasil, Bronze, diâmetro – 30 mm, 12g.

Fonte: <http://www.brasilmoedas.com.br/cat-816-40-reis-1889.html>.
Acesso em: 04/04/2013.



Figura 21 - Pedra
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Na exploração sonora dos materiais acima descritos, no uso do berimbau dentro da tradição da capoeira, os principais elementos sonoros levados em conta são:

- as duas notas⁴² de corda, quando percutida com o vintém (ou pedra, ou arruela, ou dobrão) encostado à corda (produzindo som agudo) e a corda solta (som grave);
- o repique (som de chiado, conhecido como “escracho”), devido ao fato de encostar o vintém de leve contra a corda, uma espécie de enfeite ou adorno destas duas notas principais ou básicas;
- o uso do caxixi;
- também devemos levar em conta que, ao fazer o repique, colamos a cabaça ao corpo, e quando damos a nota grave ou aguda, afastamos mais ou menos o instrumento do corpo, criando diversas variações sonoras (NESTOR, 2000, p.116).

3.2 O BERIMBAU NA RODA DE CAPOEIRA

O berimbau é considerado o principal responsável por dar o ritmo ao jogo dos dançarinos lutadores. A importância do berimbau é muito grande, tanto que os capoeiras, antes de iniciar o jogo, agacham-se rente ao berimbau, fazem-lhe uma reverência e, em forma de oração, benzem-se, pedindo proteção. Do mesmo modo, após

⁴² As notas referem-se aos dois principais sons utilizados na capoeira ao tocar berimbau: o grave e o agudo. É possível afinar o berimbau para que sua nota grave emita uma das notas da escala musical – um dó, ou um ré, ou um sol etc. Porém, na capoeira, ele é usado com o som indeterminado (NESTOR, 2000).

o jogo, também se benzem, agradecendo a escuta de seus pedidos (SILVA, 2003).

A entrada ritual na roda de capoeira é ao pé do berimbau (VIEIRA, 1998, p.109). Como a ginga e o corpo, o berimbau também retrata a dualidade na capoeira, em que o sagrado, o profano, a dança, o combate, brincadeira e luta se misturam num só conjunto denominado roda (SILVA, 2003).

No ritual da roda de capoeira o berimbau comanda através dos seus toques. O berimbau conversa com os integrantes da roda. “O berimbau veio pra comandar a roda, pra doutrinar os jogadores” (Mestre Silvério, 2013). Por meio de seus toques é possível solicitar que a dupla que está jogando dê lugar para outra dupla ocupar o centro do círculo, pode-se solicitar um jogo mais agressivo ou mais amistoso, existem toques que permitem a utilização de armas brancas durante o jogo, tem toque feito para homenagear o capoeira falecido, entre muitos outros sentidos e empregos dos toques dentro da tradição da capoeira.

O importante é que o capoeira conheça os tons do berimbau, ao jogar a Capoeira ele deve acompanhar o ritmo do berimbau, é como o dançarino, observando o que o berimbau está dizendo.

O tocador do berimbau chama ele no pé do berimbau, ele deve atender nesta hora.

Se o capoeira não conhece os sinais dos toques do berimbau, ele também não é capoeira é apenas um pulador (MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA, 2000, p.24).

Para o estilo de capoeira regional, Mestre Bimba – um dos maiores tocadores de berimbau de toda a história da capoeira e também tocador de viola sertaneja, em sua casa – prescreveu apenas um instrumento (de pau de biriba, lixado, sem pintura), o médio, que marca, sola e faz o contratoque. A orquestra-padrão da regional compõe-se, assim, de um berimbau, dois pandeiros, acompanhamento de palmas e nenhum atabaque. Este último, entretanto, costuma ser acrescentado atualmente por antigos discípulos de Mestre Bimba. Foi dessa maneira, com o médio fazendo o papel do gunga e do viola, que o Mestre reinventou a orquestra do jogo (MUNIZ, 2002, p.78).

4 TOQUES

Toques de berimbau na capoeira são marcações que dão ritmo ao jogo, que pode ser lento, acelerar, ser rápido e desacelerar.

Em cada toque de berimbau acontece um tipo de jogo com características e personalidades próprias (NESTOR, 2000, p.113), posto que o toque efetuado no berimbau determina a maneira de jogar. Vários são os toques existentes, alguns mais utilizados nas rodas de capoeira, outros menos usados; existem os que já quase caíram no esquecimento.

Mestre Bimba, o criador do estilo Regional, utilizava principalmente os seguintes toques: São Bento Grande da Regional, Benguela, Cavalaria, Santa Maria, Iúna, Idalina e o Amazonas. Também é comum utilizar na Regional os toques São Bento Grande da Angola e o Samba de Roda.

Os toques de berimbau da Capoeira Regional são: São Bento Grande, Santa Maria, Benguela, Amazonas, Cavalaria, Idalina e Iúna. A rigor, cada toque tem um significado e representa um estilo de jogo. São Bento Grande é um toque que tem ritmo agressivo, indica um jogo alto, com golpes aprimorados e bem objetivos, um “jogo duro”. Benguela é um toque que chama para o jogo compassado, curtido, malicioso e floreado. Cavalaria, um toque de aviso, chama a atenção dos capoeiras de que chegou estranho na roda, outrora avisava da aproximação de policiais. Iúna, um toque especial para os alunos formados por Mestre Bimba, incita aos praticantes um jogo amistoso, curtido, malicioso e com a obrigatoriedade do esquete. Santa Maria, Amazonas e Idalina são toques de apresentação (MESTRE XARÉU, 2009, p.42).

Na roda de capoeira Angola, usamos – na ARUÃ Capoeira - principalmente cinco toques, são eles: Angola, Cavalaria, Samba de Roda, São Bento Pequeno da Angola, São Bento Grande da Angola.

Quadro 3 - Toques mais utilizados na Roda de Angola na ARUÃ Capoeira

NOME DO TOQUE
1- Angola
2- Cavalaria
3- Samba de Roda
4- São Bento Pequeno da Angola
5- São Bento Grande da Angola

Fonte: Observação direta do autor, 2013.

Na roda de capoeira Regional, utilizamos – na ARUÃ Capoeira – principalmente

cinco toques de berimbau: Benguela, Cavalaria, Iúna, Samba de Roda, Regional.

Quadro 4 - Toques mais utilizados na Roda de Regional na ARUÃ Capoeira

NOME DO TOQUE
1- Benguela / Bengüela / Banguela
2- Cavalaria
3- Iúna
4- Samba de Roda
5- São Bento Grande da Regional / São Bento Grande de Bimba / Regional

Fonte: Observação direta do autor, 2013.

Os toques que eu já presenciei a execução na ARUÃ Capoeira nas rodas de Angola e Regional, ou em outros contextos⁴³ como em oficinas de aprendizados sobre o berimbau e seus toques, avaliações para a troca de corda, batizados, campeonatos, apresentações públicas, falecimento de um capoeira, entre outras, são os apresentados no quadro abaixo:

Quadro 5 – Toques utilizados na ARUÃ Capoeira

NOME DO TOQUE
1- Amazonas / Amazona
2- Angola
3- Apanha Laranja do Chão, Tico-tico ou Apanha a laranja do Chão Tico-tico
4- Ave Maria
5- Aviso
6- Benguela / Bengüela / Banguela
7- Barra-vento
8- Cavalaria
9- Dandara
10- Idalina
11- Iúna
12- Jogo de Dentro
13- Jogo de Fora
14- Lamento / A Morte do Capoeira
15- Macaco
16- Miudinho
17- Muzenza
18- O que é que a Baiana Tem?
19- Puma
20- Samango / Samongo
21- Samba de Roda
22- São Bento Pequeno da Angola
23- São Bento Grande da Angola
24- São Bento Grande da Regional / São Bento Grande de Bimba / Regional
25- Santa Maria

Fonte: Observação direta do autor, 2013.

Apresentamos, a seguir, informações sobre alguns toques, inclusive os que serão

⁴³ Ver em seguida as informações sobre os toques em berimbau e os seus usos dentro da capoeiragem.

transcritos em partituras.

- Angola é um toque lento, cadenciado, bem batido no atabaque, tem um sentido triste. É feito para o jogo de dentro, jogo baixo, rente ao chão e devagar;

- São Bento Pequeno da Angola é o toque invertido da Angola⁴⁴, com mesma variação rítmica. Com jogo baixo, rente ao chão, jogo de dentro e lento;

- São Bento Grande da Angola é um toque para jogo predominantemente em cima (nível alto do corpo), com golpes e movimentações mais velozes;

- Cavalaria é toque executado se durante o jogo de capoeira alguém bate na porta da academia. Mestre Bimba mudava o toque para Cavalaria, que era o toque de aviso (MESTRE ITAPOAN, 1982, p.28). As batidas imitam o som do trotar dos cavalos. É o toque de alerta máximo para os capoeiras. No período em que a capoeira foi proibida por lei, os capoeiras usavam o toque Cavalaria para avisar a chegada da polícia montada, ou seja, da cavalaria;

- São Bento Grande de Bimba, Regional ou São Bento Grande da Regional é o toque específico da capoeira Regional. Jogamos no alto, rápido e com golpes amplos. É o toque onde vale o uso do lado luta da capoeira;

- Benguela ou Banguela é o mais lento toque da capoeira regional, usado para acalmar os ânimos dos jogadores quando o jogo fica violento. É um jogo cadenciado com movimentos em cima e em baixo⁴⁵;

- Samba de Roda é o toque original da roda de samba, geralmente feita depois da roda de capoeira, para descansar e descontrair o ambiente. Como já foi mencionado, no período em que a capoeira era proibida o samba também era utilizado para esconder a prática da capoeira, pois quando se aproximava alguma autoridade policial ou delator, a roda de capoeira se transformava em roda de samba;

- O toque Iúna (do tupi: *i*=água, *una*=negro) é executado sem o acompanhamento de canto. Mestre Bimba usava o Iúna para formar seus alunos, ele era tocado durante a formatura dos seus discípulos. As batidas imitam o canto do pássaro Iúna. O jogo de Iúna é apenas para capoeiras formados, professores, contra-mestres e mestres. Caracterizado pelos floreios e acrobacias, exige perfeita coordenação dos movimentos, somente adquirida depois de muitos tempo de prática da capoeira;

- Amazonas ou Amazona é um toque sutil, com ritmos e variações melódicas

⁴⁴ No toque São Bento Pequeno da Angola as notas graves existentes no toque Angola são substituídas pelas agudas e as agudas são trocadas pelas graves.

⁴⁵ Movimentações com o corpo mais ereto alternando com movimentos com o corpo próximo do solo.

diversificados; é o toque festivo usado para saudar mestres visitantes de outros lugares e seus respectivos alunos. É tocado em batizados e encontros;

- Santa-maria é toque feito para avisar que um dos capoeiras – ou os dois jogadores – tem a intenção de utilizar navalha durante o jogo;

- Idalina é toque lento, mas de batida forte, que também é usado para o jogo de faca, canivete, punhal, facão e também navalha;

- Jogo de Dentro é um toque que exige um tipo de jogo ofensivo com golpes que visam acertar principalmente a cabeça do outro jogador;

- Lamento ou A Morte do Capoeira é o toque fúnebre da capoeira. Usado apenas em funerais de capoeiras;

- Puma é toque usado para jogo ofensivo no estilo Regional antes do início do treino ou após o final do treino;

- Miudinho é toque de jogo onde os capoeiras ficam bem próximos um do outro, jogam bem dentro e com movimentos elásticos;

- Ave Maria é um toque para demonstração de equilíbrio durante o jogo;

- Muzenza é toque pelo qual demonstramos desprezo por alguém que está na roda de capoeira;

- O que é que a baiana tem? é um toque muito melodioso e inspirado na música “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi;

- Samango ou Samongo é um jogo violento (ABIB, 2009, p.72), luta de lado, com poucos movimentos. Durante o jogo, se usa muito os movimentos de chapa giratória, rasteiras, tesoura e vôo do morcego;

- Apanha a Laranja do Chão, Tico-tico ou Apanha a Laranja do Chão Tico-tico é um toque usado para uma espécie de torneio que consiste em dois capoeiras jogando e tentando apanhar com a boca um lenço branco (ou uma cédula de dinheiro) posicionado previamente no meio da roda, consagrando-se vencedor, aquele que o apanhava primeiro;

- Cinco Salomão é um toque “executado quando há um crime entre capoeiras, para que o criminoso fuja” (REGO, 1968, p.64);

- Chamada é toque usado para trazer os jogadores que estão jogando para o pé do berimbau, para trocar de dupla, para formar a roda. A Chamada é um toque no qual a corda solta do berimbau é percutida repetida vezes pela vareta segurada pela mão do tocador (SOUSA, 1998);

Muitos são os toques de capoeira no berimbau que existem. Apresentamos, a

seguir, o Quadro 6 com lista de 48 toques de berimbau e seus autores. Dentre esses toques, alguns são executados nas rodas de capoeira da ARUÃ Capoeira; outros não são utilizados pelo mestre Silvério; e há toques que já não são mais empregados nas rodas de capoeira; além de outros que foram feitos para o uso específico de apenas um consagrado mestre do meio capoeirístico.

Quadro 6 – Quarenta e oito toques de berimbau e seus autores.

NOME DO TOQUE	AUTOR DO TOQUE
1- Amazonas / Amazona	Mestre Bimba
2- Angola	Capoeiras de outrora ⁴⁶
3- Angola Dobrada	Mestre Traíra
4- Angola em Gêgy	Mestre Silvio Acarajé
5- Angola Pequena	Mestre Traíra
6- Angolinha	Autor não encontrado ⁴⁷
7- Apanha Laranja do Chão, Tico-tico ou Apanha a laranja do Chão Tico-tico	Capoeiras de outrora
8- Ave Maria	Capoeiras de outrora
9- Aviso	Capoeiras de outrora
10- Benguela / Bengüela / Banguela	Mestre Bimba
11- Barra-vento	Mestre Canjiquinha
12- Cavalaria	Capoeiras de outrora
13- Cavalaria Antiga	Capoeiras de outrora
14- Cinco Salomão	Mestre Bigodinho
15- Conceição	Autor não encontrado
16- Choro	Autor não encontrado
17- Dandara	Autor não encontrado
18- Estandarte	Mestre Waldemar
19- Festa de Arromba	Mestre Canjiquinha
20- Gege-Ketu	Mestre Traíra
21- Hino da Capoeira Regional	Mestre Bimba
22- Idalina	Mestre Bimba
23- Idalina de Angola	Autor não encontrado
24- Ijexá	Mestre Silvio Acarajé
25- Íuna	Mestre Bimba
26- Jogo de Dentro	Capoeiras de outrora
27- Jogo de Fora	Capoeiras de outrora
28- Lamento / A Morte do Capoeira	Autor não encontrado
29- Macaco	Mestre Walcir
30- Miudinho	Mestre Suassuna
31- Muzenza	Mestre Canjiquinha
32- Maculelê	Capoeiras de outrora
33- O que é que a Baiana Tem?	Mestre Silvério
34- Puma	Mestre Silvério
35- Samango / Samongo	Mestre Canjiquinha
36- Samba de Roda	Mestre Canjiquinha
37- Samba de Angola	Mestre Silvio Acarajé
38- Samba de Enredo	Autor não encontrado
39- Santo Malandrel	Mestre Silvio Acarajé
40- São Bento Pequeno da Angola	Capoeiras de outrora

⁴⁶ A expressão “Capoeiras de outrora”, segundo o meio capoeirístico do qual faço parte, faz referência aos capoeiras de um passado bem distante do presente e que a transmissão oral utilizada na capoeiragem não consegue identificar. Esses “Capoeiras de outrora” criaram os toques: Angola; Cavalaria; Cavalaria Antiga; Apanha Laranja do Chão, Tico-tico ou Apanha a laranja do Chão Tico-tico; Ave Maria; Aviso; Jogo de Dentro; Jogo de Fora; Maculelê; São Bento Pequeno da Angola; São Bento Grande da Angola.

⁴⁷ A expressão “Autor não encontrado” é utilizada para os toques cujos autores viveram no passado recente, mas que não foram encontrados durante a pesquisa. Investigação mais aprofundada a ser realizada sobre esses autores deverá preencher essas lacunas.

42- São Bento Grande da Angola em Gêgy	Mestre Silvio Acarajé
41- São Bento Grande da Angola	Capoeiras de outrora
43- São Bento Grande da Regional / São Bento Grande de Bimba / Regional	Mestre Bimba
44- São Bento Grande de Compasso	Mestre Gato
45- São Bento de Dentro	Mestre Gato
46- Sete de Ouro	Autor não encontrado
47- Santa Maria	Mestre Bimba
48- Valsa	Autor não encontrado

Fonte: Baccino, 2011.

Dos 48 toques do quadro acima, boa parte deles possui a informação referente ao mestre de capoeira autor do toque. Somente o mestre de capoeira é confirmado para compor um toque e este pode ou não propagar-se entre o meio capoeirístico. A propagação do toque e conseqüentemente do seu autor pode ocorrer de vários modos como, através de mídias como CDs e DVDs de capoeira e, principalmente, por meio do boca-a-boca em intercâmbios de conhecimento entre os capoeiras, já que a prática de visitas entre grupos de capoeira é muito comum. Mestre Silvério exemplifica:

De tanto tocar “O que é que a baiana tem?” eu vi que dava pra tocar no berimbau (o mestre faz a representação onomatopéica do toque de berimbau):

TIM TIM TIM TIM DIM TIM TIM DOM DOM DIM

Aí eu comecei a tocar, mas aqui em Belém muita gente já toca, mas não sabe quem foi que passou para o berimbau. O que é que a baiana tem?

Em todos os grupos que eu chegava os meninos sempre tocando a mesma coisa ou era Angola, ou era São Bento Pequeno, São Bento Grande da Angola, São Bento Grande da Regional, Iúna. Samba de Roda. Eles sempre tocavam a mesma coisa, aí eu chegava lá (gesticula como se estivesse tocando berimbau) e já colocava “O que é que a baiana tem?”, e eles:

- Ei que toque é esse?

- Esse aqui é o “O que é que a baiana tem?”

- Como é?

Aí eu comecei a passar, e em todos os grupos por onde eu ia, em eventos. Eu sempre ensinava o “O que é que a baiana tem?”, mas assim como seu eu tivesse colocado aquele toque no berimbau, mas ensinava por ensinar mesmo, e muita gente aprendeu.

Outro dia eu vi um garoto tocando de uma maneira diferente lá na Senzala. Eu perguntei assim:

- Quem te ensinou esse toque?

Ele disse assim:

- Foi o Mestre Walcir.

- Mas ele te ensinou assim? Eu [perguntei] pra ele.

- Foi.

- Acho que não, porque não foi assim que eu ensinei.

- Como...

Eu disse:

- Nada não.

(risos)

(Mestre Silvério, 2013).

4.1 CANTIGAS

Segundo Sousa (1998, p.89), “as cantigas sugerem golpes como a rasteira, movimentações como a ginga; solicita mais empenho durante o jogo”.

A cantiga⁴⁸ e o toque de berimbau são extremamente relacionados, já que para certo tipo de toque há um ou mais tipos de cantigas específicos. É o berimbau que comanda todo o ritual da roda de capoeira, portanto são as cantigas que acompanham os toques de berimbau e não o contrário. O tocador de berimbau tem total liberdade de repetir versos e estrofes e improvisar ao cantar. Tal liberdade é vigiada pelo senso de estética e até mesmo de tempo disponível para a execução do ritual.

Na capoeiragem praticada na ARUÃ Capoeira, os toques de berimbau para serem confirmados pela coletividade capoeirística precisam ser criados e aceitos pelos mestres. Já as cantigas não necessitam de tal confirmação. Por esse motivo, os exemplos de cantigas apresentados nesta dissertação são de autoria deste capoeira-autor.

Nas cantigas, a forma musical mais utilizada é a binária, com as seções **A**, que corresponde à estrofe ou solo, e a seção **B**, respectiva ao refrão ou coro. A seção **A** é cantada pelo solista, que pode ser o mestre ou um dos jogadores de capoeira, que assume a função de puxador dos cantos, e tem a função de animar a roda, cantando músicas do repertório tradicional, ou ainda há a possibilidade de improvisar, criando novas letras e interagindo com os jogadores, narrando e descrevendo os acontecimentos que ocorrem durante o jogo. O refrão, seção **B**, é cantado pelo coro, composto por todas as pessoas que constituem a roda com exceção dos dois jogadores (ZEFERINO, 1997, p.28).

No estilo de capoeira Regional, todos os integrantes da roda batem palmas, com exceção dos que estão jogando e dos que estão tocando os dois pandeiros e o berimbau.

No estilo de capoeira Angola geralmente não se bate palmas, as cantigas são acompanhadas por toda a orquestra e o coro, já no Regional é acompanhado pela orquestra, o coro e na maioria das vezes pelas palmas. Vários são os gêneros lítero-

⁴⁸ As cantigas utilizadas na capoeira são classificadas neste trabalho como gêneros lítero-musicais da capoeiragem.

musicais utilizados na roda de capoeira, o presente trabalho trata sobre os seis principais empregados nas rodas de Angola e Regional na ARUÃ Capoeira: Quadra, Corrido, Ladainha, Chula, Martelo e Samba de Roda. Nas cantigas os “termos chula, ladainha e quadra, denotam traços do contexto lítero-musical luso-brasileiro no qual a capoeira se desenvolveu” (SOUSA, 1998, p.89). A Quadra, o Corrido e o Samba de Roda são cantigas utilizadas na capoeira Angola e Regional; já a Chula é utilizada apenas na capoeira Regional, pois na ARUÃ Capoeira somente utilizamos a Chula para iniciar uma roda de capoeira Regional. A Ladainha e o Martelo são empregadas na capoeira Angola.

Em seguida, cada gênero-lítero-musical será tratado individualmente com mais especificações sobre cada um dos seis tipos citados.

4.1.1 Ladainha

A roda de capoeira é um ritual riquíssimo em detalhes, um deles é a Ladainha, o canto de abertura da roda de capoeira Angola. Seu início ocorre com o toque de berimbau denominado Angola, acompanhado do canto de uma Ladainha. A Ladainha cantada na capoeira tem sua origem em antigas formas de orações cristãs com súplicas para Deus e santos.

É dividida em três partes: Ladainha, que não possui coro, tem apenas uma estrofe geralmente longa, seguida de uma louvação e logo após cantamos o convite/corrido para que dois capoeiras comecem o jogo dentro da roda. Após o convite, cantamos músicas que possuem refrão entoado pelo coro, constituído pelos integrantes da roda.

Na louvação, o cantador escolhe o que será homenageado, comumente fazendo referência a Deus, a pátria, a capoeira, ao mestre, aos pais etc.

O convite/corrido é a informação-senha que o cantador fornece para todos os capoeiras revelando que já podem jogar na roda, pois a louvação já terminou.

A Ladainha deve ser cantada pelo mestre mais velho ou, com a autorização do mestre da roda, por outro capoeira. Geralmente, as ladainhas contam uma história que traz algum tipo de orientação. No momento em que ela é cantada, todos prestam atenção e meditam sobre a importante mensagem que está sendo transmitida.

A seguir, apresentamos um exemplo de Ladainha com suas três partes:

Tenho Três Amigos

Iêêê...

Olha eu tenho três amigos

Todos três são capoeiras

Um que joga lá no alto

E é difícil dá rasteira

Ele se chama Carcará

O gavião-coré da capoeira

Olha o outro camarada

Esse aí joga no chão

Ele é o Jacaré-açú

E dos três é o mais valentão

Olha o terceiro camará

Ele é o Jaguar

Que na roda de capoeeeeira

É difícil de enfrentááá

Arráááá

(Louvação)

Êêê viva meu Deus!

Ê viva meu Deus camará! (refrão)

Ê viva o Brasil!

Ê viva o Brasil camará! (refrão)

Ê viva o Pará!

Ê viva o Pará camará! (refrão)

Ê viva meu mestre!

Ê viva meu mestre camará! (refrão)

Ê que me ensinou!

Ê que me ensinou camará! (refrão)

Ê a capoeira!

Ê a capoeira camará! (refrão)

(Convite/corrído)

Olha vamo simbora camarada
 Camarada é hora é hora
 Olha vamo simbora camarada (refrão)
 Jogar capoeira é hora é hora
 Olha vamo simbora camarada (refrão)
 Camarada é hora é hora

4.1.2 Chula

A Chula é encontrada no Brasil desde o estado do Pará (Chula Marajoara) ao do Rio Grande do Sul (Chula Gaúcha). A chula é um gênero de dança ou de canção de origem portuguesa surgida no final do século XVII. A chula era dança popular e gênero musical de Portugal. Ao chegar ao nordeste brasileiro, os negros se apropriaram da chula e modificaram sua estrutura musical, adicionando elementos do samba. A chula teve importante influência para o surgimento da grande maioria dos ritmos nordestinos (MARTINS, 2012, p.57). É uma manifestação cultural de origem européia transformada, manipulada e adaptada por nossa brasilidade ao ser utilizada em muitas manifestações culturais de Norte a Sul do país. Nesse universo, destaca-se o xaxado, na região Nordeste; a chula na região Sul; e a Dança dos Vaqueiros do Marajó (chula marajoara), na região Norte (OLIVEIRA, 2011, p.9).

A Chula é cantada apenas na Regional, com a finalidade de iniciar o ritual da roda de capoeira. O toque de berimbau que recebe a companhia da Chula é o Benguela. Assim como na Ladainha, a Chula deve ser cantada pelo mestre de capoeira mais velho ou, com a licença do mestre da roda, por um outro capoeira.

Apresenta uma estrofe grande, o refrão e o convite/corrido. A estrofe grande e única geralmente possui uma história ou mensagem transmitida de forma bastante linear. O refrão é cantado primeiro pelo cantor e depois repetido pelo coro. O convite/corrido, assim como na Ladainha, é a senha para que o jogo comece.

A chula é uma forma de poesia que é declamada/cantada pelo solista enquanto o restante dos integrantes da roda de capoeira escuta com atenção. Ao final da declamação/canto, o grupo inteiro responde o refrão para em seguida iniciar o bater das palmas para acompanhar a quadra ou o corrido que será cantado para dar continuidade ao jogo que irá começar após o final do convite/corrido.

Vejamos um exemplo:

Luta nossa
Criada na senzala
Para o negro foi a salvação
Luta-dança-jogo-brincadeira
Combate a escravidão
É o corpo virando arma
Pro quilombo ia o negro fujão
Capitão que perseguia
Quando da senzala o negro fugia
E na mata sumia
Êêêêê!
E emboscada fazia

(Refrão)

Capoeira é arte
Música, dança e jogo
Brincadeira do povo

(Convite/corrido)

Vá jogá muleque, vá jogá!
Vá jogá muleque, vá jogá!

(Refrão)

Vá jogá muleque, vá jogá!
Vá jogá muleque, vá jogá!

Vá jogá muleque, vá jogá!
Vá jogá muleque, vá jogá!

(Refrão)

Vá jogá muleque, vá jogá!
Vá jogá muleque, vá jogá!

4.1.3 Quadra

Música composta por quatro estrofes curtas acompanhadas do coro, sendo que cada estrofe é formada por quatro versos⁴⁹. A quadra é utilizada na roda de capoeira Angola e de Regional.

Os temas das letras são muito variados, falam de lugares que o compositor gosta, da cidade em que nasceu, dos heróis da capoeira, sobre advertências para os capoeiras, histórias, sobre a mulher amada, uma reflexão sobre algo relacionado à capoeira, etc.

Pode ser cantada acompanhando os toques São Bento Grande de Angola, São Bento Pequeno de Angola, Angola, Regional e Benguela. A quadra geralmente é utilizada em qualquer momento da roda de capoeira, contanto que seja após a abertura da roda - no caso de Angola, depois que foi cantada a Ladainha, e na Regional, após a Chula. Abaixo segue exemplo:

Aqui tem

Capoeira

Maculelê

Encantaria

(Refrão)

Ave Maria

Ave Maria

Capoeira em Belém

de Santa Maria

Olha o

Tacacá

Açaí

Romaria

(Refrão)

⁴⁹ Existem variações deste gênero lítero-musical como a Quadra-moderna, Quadra de Bimba e o Quadrão. Tais variações não são tratadas neste texto, pois uma investigação de maior profundidade sobre os gêneros lítero-musicais da capoeira demanda outra pesquisa.

Ave Maria
 Ave Maria
 Capoeira em Belém
 de Santa Maria

4.1.4 Corrido

A letra é formada por um verso do cantador e um verso como refrão para o coro. São as canções mais comuns e numerosas da capoeira e suas letras são geralmente inspiradas no cotidiano do compositor. Ao cantar um Corrido, é comum o cantador fazer improvisações relacionadas ao que está acontecendo durante a roda de capoeira. Porém, o refrão da letra da cantiga se mantém o mesmo.

O Corrido pode acompanhar os toques São Bento Grande de Angola, São Bento Pequeno de Angola, Angola, Regional e Benguela. Devido a suas frases curtas é preferencialmente utilizado para acompanhar os toques de ritmo mais rápido como o São Bento Grande de Angola, na roda de Angola. Na roda do estilo Regional, a preferência é o toque Regional. Exemplo:

Ô Ô Ô! Chegou, Chegou
 Morena venha ver (refrão)
 Olha morena
 Morena venha ver (refrão)
 Chegue na janela
 Morena venha ver (refrão)
 Venho com saudade
 Morena venha ver (refrão)
 Querendo teu cheiro
 Morena venha ver (refrão)
 Chegou o teu capoeira
 Morena venha ver (refrão)
 Ô Ô Ô! Chegou, Chegou

4.1.5 Samba de Roda

É uma variação mais tradicional do samba que se relaciona à roda de capoeira. É tocado por toda a orquestra, com palmas e canto.

Não há uma métrica específica para as letras do Samba de Roda. A cantiga sempre acompanha o toque de berimbau, que possui o mesmo nome da cantiga (Samba de Roda).

Reiteramos que nas rodas de rua do passado, quando a capoeira era proibida, qualquer aproximação da polícia fazia a roda de capoeira se transformar em roda de samba, já que o samba era mais tolerado pelo Estado. Atualmente, é muito utilizado no final da roda e, também, quando dois jogadores começam a fazer um jogo muito agressivo, o Samba de Roda é tocado e cantado para que desse modo os dois capoeiras passem a sambar e então o que poderia ser uma contenda passe a ser alegria e descontração. A seguir, apresentamos um exemplo de Samba de Roda:

Amor da Morena

(Refrão)

O amor da moreninha
É doce, mas não enjoa
Tem cocada e brigadeiro
de matá uma pessoa

O carinho da moreninha
Tem abraço e tem cafuné
Nos braços da moreninha
Eu fico até quando quisé

(Refrão)

O amor da moreninha
É doce, mas não enjoa
Tem cocada e brigadeiro
de matá uma pessoa

As cadeiras da moreninha
 Remexem que nem maré
 Num movimento que descaminha
 A doçura na ponta do pé

(Refrão)

O amor da moreninha
 É doce, mas não enjoa
 Tem cocada e brigadeiro
 de matá uma pessoa

4.1.6 Martelo⁵⁰

É um gênero lítero-musical no qual o cantar alterna-se entre os participantes. Nele cada cantador propõe um problema para o seu concorrente, faz-lhe acusações debochadas e/ou perguntas embaraçosas.

O Martelo⁵¹ é uma forma expressiva espontânea, pois o capoeira canta o que quiser e sobre o que quiser na resposta ao cantador oponente. Pode exaltar alguém, avisar o oponente sobre algo respectivo ao jogo ou simplesmente, o que é mais comum, irritar o adversário por meio das rimas provocando, o riso dos integrantes da roda.

O adversário precisa desenvolver rapidamente uma resposta para o problema que lhe foi lançado e devolver uma pergunta mais difícil ainda para complicar a vida do seu contrário.

Prioridade do texto falado sobre o toque de berimbau, o orador improvisa frases em resposta à frase do orador oponente.

Durante o canto do Martelo não há jogo, os antagonistas atacam e contra-atacam verbalmente agachados ao pé do berimbau. Os demais integrantes da roda escutam a dupla e respondem o refrão.

Paranauê paranauê Paraná! (refrão)

⁵⁰ Dos gêneros lítero-musicais da capoeira, o Martelo é o menos utilizado na ARUÃ Capoeira. Durante todo o meu tempo de treinamento não presenciei o uso na Roda de Capoeira, porém, por várias vezes foi utilizado o Martelo em momentos de treino e de brincadeiras fora do ritual da roda.

⁵¹ Refiro-me ao tipo de cantiga, pois existe um golpe (um chute) que possui o mesmo nome.

Cantador 1 (improviso)

Eu nasci nessa cidade

Nessa terra das mangueiras

E aqui nesse chão eu jogo a capoeira

Paranauê paranauê Paraná! (refrão)

Cantador 2 (improviso)

Olha aqui meu camarada

Eu também sou capoeira

Preste muita atenção

Pra não falar besteira

Paranauê paranauê Paraná! (refrão)

Cantador 1 (improviso)

O jogador de capoeira

É bom que seja correto

Pra dar a essa arte o seu valor completo

Paranauê paranauê Paraná! (refrão)

Cantador 2 (improviso)

Concordo com o que tu versas

Essa arte capoeira

É pra quem quiser

Capoeira eu recomendo

pra homem, menino, menina, velho, velha e mulher

Paranauê paranauê Paraná! (refrão)

4.2 REGISTRO

Lembramos que, no uso do berimbau dentro da tradição da capoeira, os principais elementos sonoros a serem levados em conta são: 1- as duas notas de corda - a aguda (quando o dobrão é apertado contra a corda e a baqueta bate na corda pouco acima do dobrão) e a grave (quando a corda é solta, isto é, sem o dobrão encostado na corda e a baqueta batendo entre o dobrão e o barbante); 2- o escracho (quando encostamos levemente o dobrão na corda e ao mesmo tempo batemos a vareta na corda, resultando em um som derivado da nota aguda, não sendo, portanto uma nota, mas uma espécie de enfeite daquelas duas notas principais) (MARCONI; SAMPAIO; TIBÉRIO, 1987); e 3- o uso do caxixi.

No registro⁵², utilizamos a onomatopeia **DIM** para representar a nota aguda; **DOM** como representação da nota grave; e **TIM**, para o escracho.



Figura 22 - DIM
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

⁵² As representações onomatopaicas utilizadas nesta dissertação para o registro dos toques da capoeira no berimbau são de uso comum no meio capoeirístico. Elas servem para auxiliar a memória, sendo representações que remetem à altura dos sons, mas sem indicação quanto à duração de cada som percutido.

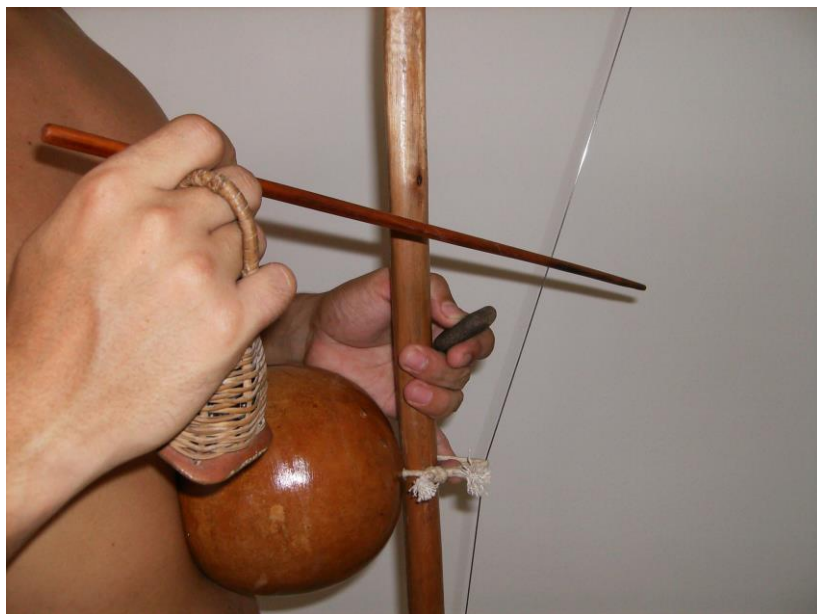


Figura 23 - DOM
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Variados outros sons secundários⁵³ podem ser produzidos pelo berimbau; porém, apenas mais um será representado, já que o mesmo será necessário em muitos toques. Falamos do semi-escracho, obtido quando encostamos o dobrão na corda e a mesma está vibrando, sem nela tocar com a baqueta. Esta técnica gera um som que aproveita a vibração feita pela mais recente batida. Para representar o semi-escracho, utilizamos a onomatopeia **TINS**.

Quando tocamos o escracho e o semi-escracho, encostamos o berimbau na barriga. Na nota grave, afastamos um pouco o instrumento da barriga e na nota aguda distanciamos ainda mais o berimbau (MARCONI; SAMPAIO; TIBÉRIO, 1987). Afastando ou aproximando o instrumento do corpo, conseguimos diferentes modulações nas duas notas básicas, uma vez que a abertura da caixa sonora da cabaça fica voltada para o abdômen de quem toca (SOARES, 2001).

Outro som que deve ser levado em consideração é gerado por uma única sacudida do caxixi, no caso específico dos toques Angola e São Bento Pequeno da Angola, após as sequências de batidas que produzem os toques. Para esse som não há uma representação silábica já que seu uso ocorre somente nos toques citados.

⁵³ Ao bater com a baqueta na cabaça, na verga e na parte da corda abaixo do barbante que prende a cabaça à verga; percutindo com a baqueta em pontos da corda afastados da cabaça; variando a força aplicada ao percutir a corda com a baqueta; mudando a pressão exercida sobre a corda pelo dobrão; fazendo variações da distância entre a cabaça e a barriga, entre outras variações de sons que o tocador pode executar no berimbau.

4.3 PARTITURAS

As partituras foram por nós elaboradas utilizando pequeníssima quantidade de símbolos e estes bastante simples: um ponto, um xis, um asterisco e um círculo separados por linhas verticais e posicionados em uma linha superior e outra inferior.

A linha horizontal simula a corda do berimbau. A linha vertical representa o pequeno intervalo de tempo entre uma batida ou uma sequência de batidas.

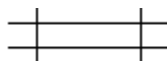


Figura 24 - Linhas horizontais e verticais da partitura.

A nota aguda é simbolizada por um ponto colocado sempre na linha de cima;

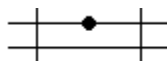


Figura 25 – Nota aguda.

A nota grave é simbolizada por um ponto colocado sempre na linha de baixo.

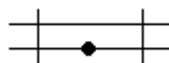


Figura 26 – Nota grave.

O escracho é simbolizado por um “x” sempre colocado na linha de cima.

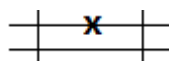


Figura 27 – Escracho.

O semi-escracho é simbolizado por um asterisco (*) colocado sempre na linha de cima.

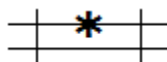


Figura 28 – Semi-escracho.

O círculo representa o som feito pelo caxixi quando o mesmo é sacudido uma única vez, usado nos toques Angola e São Bento Pequeno da Angola.

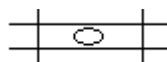


Figura 29 – Som do caxixi.

4.3.1 Toques

Esclarecemos que:

- Na representação dos toques, utilizamos a partitura e, abaixo dela, as sílabas separadas por vírgulas, estas últimas remetendo ao pequeno intervalo de tempo entre batidas ou sequências de batidas.

- O toque deve ser sempre repetido por inteiro. Por exemplo, tocamos no São Bento Grande da Angola: **TIM TIM DIM, DOM DOM** e novamente **TIM TIM DIM, DOM DOM**, e assim por diante.

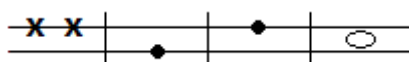
A velocidade aproximada de execução⁵⁴ (o tempo musical) do toque será indicada através do número de pulsos de duração regular (batidas por minuto – BPM) calculado através do metrônomo.

- Nesta proposta de registro, os toques são representados sem floreios e enfeites, objetivando facilitar a leitura dos toques e devido ao fato de que os enfeites e floreios são pessoais e, portanto, cada capoeira deve criar os seus.

A seguir, apresentamos nossa proposta de registro dos toques executados nas rodas de Regional e de Angola na ARUÃ Capoeira.

Angola

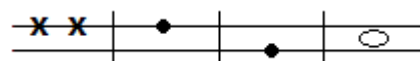
BPM - 75



TIM TIM, DOM, DIM

São Bento Pequeno da Angola

BPM - 75



TIM TIM, DIM, DOM

⁵⁴ O tempo de execução dos toques é apenas aproximado, pois variáveis como a empolgação do tocador, o cansaço do tocador, as variações mínimas de tempo de execução do toque entre cada tocador fazem com que o tempo de execução apresentado seja apenas aproximado.

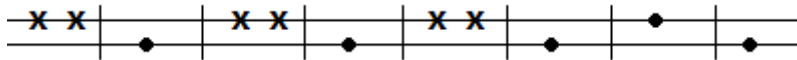
São Bento Grande da Angola

BPM - 80

**TIM TIM DIM, DOM DOM**

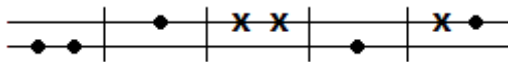
Cavalaria

BPM - 75

**TIM TIM, DOM, TIM TIM, DOM, TIM TIM, DOM, DIM, DOM**

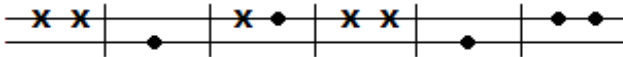
São Bento Grande de Bimba, Regional ou São Bento Grande da Regional

BPM - 100

**DOM DOM, DIM ,TIM TIM, DOM, TIM DIM**

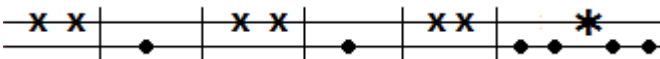
Benguela, Banguela ou Bengüela

BPM - 80

**TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, DIM DIM**

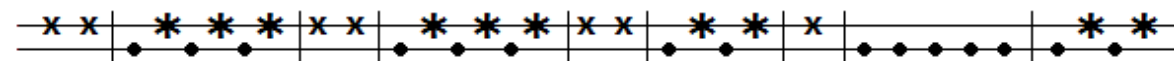
Samba de Roda

BPM - 90

**TIM TIM, DOM, TIM TIM, DOM, TIM TIM, DOM DOM TINS DOM DOM**

Íúna

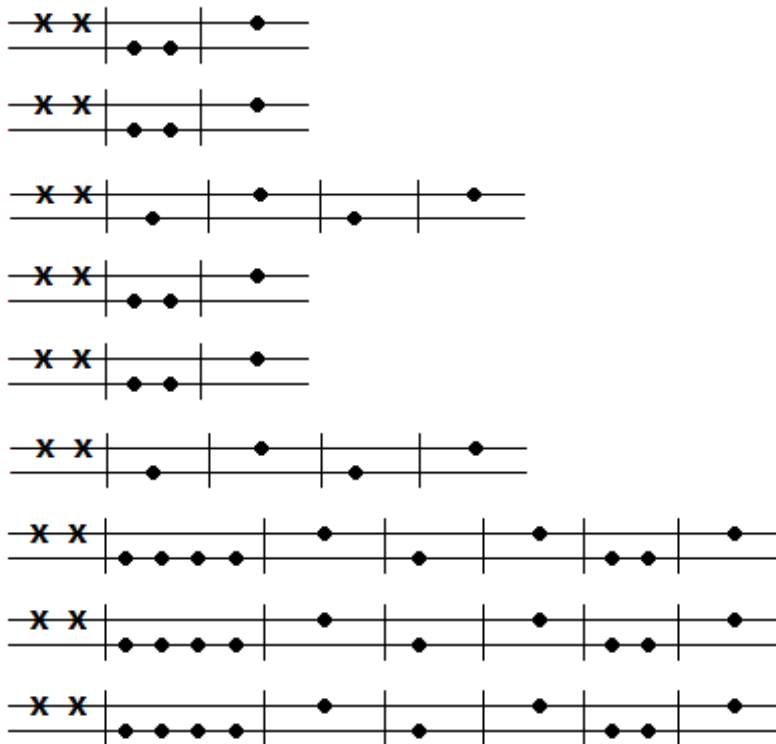
BPM - 70

**TIM TIM, DOM TINS DOM TINS DOM TINS, TIM TIM, DOM TINS DOM TINS DOM TINS, TIM TIM, DOM TINS DOM TINS, TIM, DOM DOM DOM**

DOM DOM, DOM TINS DOM TINS

Amazonas / Amazona

BPM - 80



TIM TIM, DOM DOM, DIM

TIM TIM, DOM DOM, DIM

TIM TIM, DOM, DIM, DOM, DIM

TIM TIM, DOM DOM, DIM

TIM TIM, DOM DOM, DIM

TIM TIM, DOM, DIM, DOM, DIM

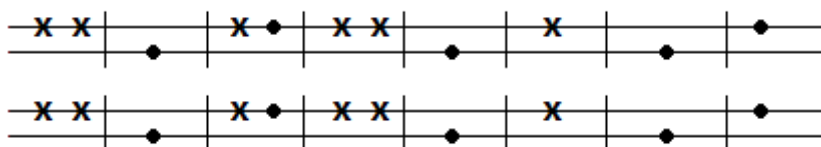
TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, DIM, DOM, DIM, DOM DOM, DIM

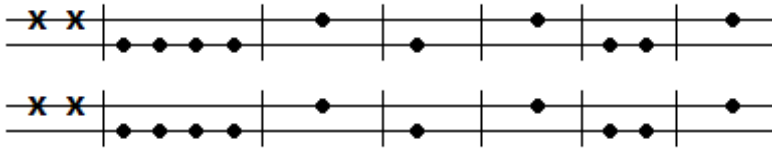
TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, DIM, DOM, DIM, DOM DOM, DIM

TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, DIM, DOM, DIM, DOM DOM, DIM

Santa Maria

BPM - 75

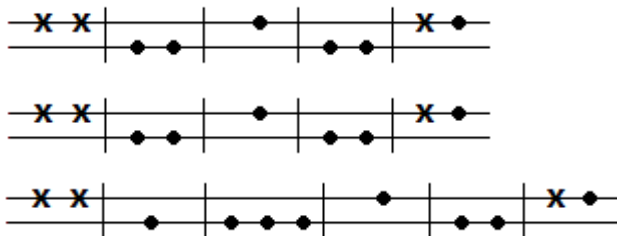




TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, TIM, DOM, DIM
 TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, TIM, DOM, DIM
 TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, DIM, DOM, DIM, DOM DOM, DIM
 TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, DIM, DOM, DIM, DOM DOM, DIM

Idalina

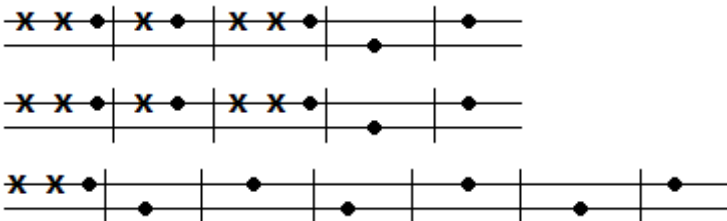
BPM - 75



TIM TIM, DOM DOM, DIM, DOM DOM, TIM DIM
 TIM TIM, DOM DOM, DIM, DOM DOM, TIM DIM
 TIM TIM, DOM, DOM DOM DOM, DIM, DOM DOM, TIM DIM

Jogo de Dentro

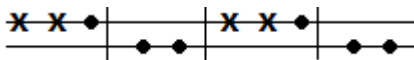
BPM - 80

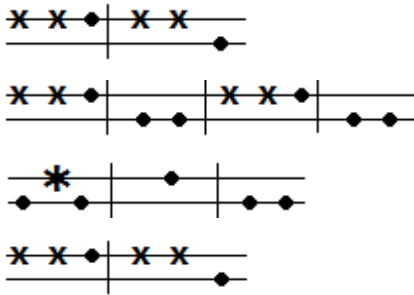


TIM TIM DIM, TIM DIM, TIM TIM DIM, DOM, DIM
 TIM TIM DIM, TIM DIM, TIM TIM DIM, DOM, DIM
 TIM TIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM

Lamento ou A Morte do Capoeira

BPM - 70

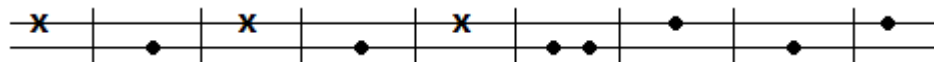




TIM TIM DIM, DOM DOM, TIM TIM DIM, DOM DOM
 TIM TIM DIM, TIM TIM DOM
 TIM TIM DIM, DOM DOM, TIM TIM DIM, DOM DOM
 DOM TINS DOM, DIM, DOM DOM
 TIM TIM DIM, TIM TIM DOM

Puma

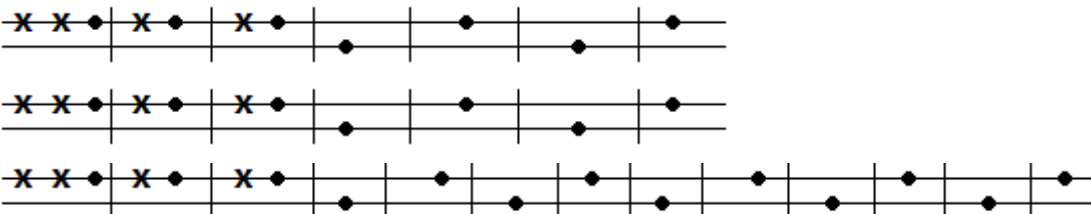
BPM - 130



TIM, DOM, TIM, DOM, TIM, DOM DOM, DIM, DOM, DIM

Miudinho

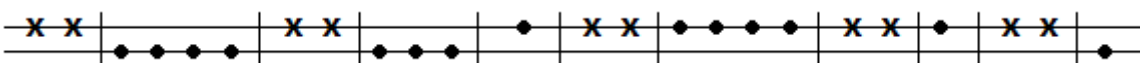
BPM - 95



TIM TIM DIM, TIM DIM, TIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM
 TIM TIM DIM, TIM DIM, TIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM
 TIM TIM DIM, TIM DIM, TIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM,
 DOM, DIM, DOM, DIM

Ave Maria

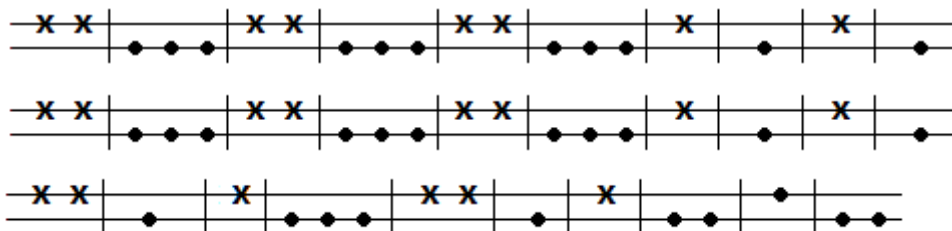
BPM - 80



TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, TIM TIM, DOM DOM DOM, DIM, TIM
 TIM, DIM DIM DIM DIM, TIM TIM, DIM, TIM TIM, DOM

Muzenza

BPM - 70



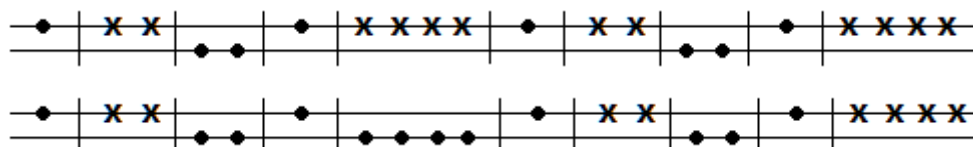
TIM TIM, DOM DOM DOM, TIM TIM, DOM DOM DOM, TIM TIM, DOM
DOM DOM, TIM, DOM, TIM, DOM

TIM TIM, DOM DOM DOM, TIM TIM, DOM DOM DOM, TIM TIM, DOM
DOM DOM, TIM, DOM, TIM, DOM

TIM TIM, DOM, TIM, DOM DOM DOM, TIM TIM, DOM, TIM, DOM DOM,
DIM, DOM DOM

O que é que a baiana tem?

BPM - 80

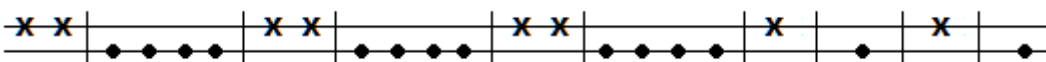


DIM, TIM TIM, DOM DOM, DIM, TIM TIM TIM TIM, DIM, TIM TIM, DOM
DOM, DIM, TIM TIM TIM TIM

DIM, TIM TIM, DOM DOM, DIM, DOM DOM DOM DOM, DIM, TIM TIM,
DOM DOM, DIM, TIM TIM TIM TIM

Samango / Samongo

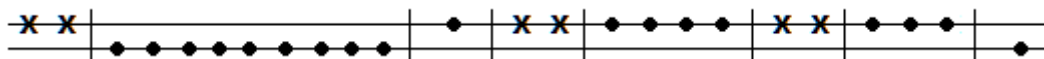
BPM - 120



TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, TIM
TIM, DOM DOM DOM DOM, TIM, DOM, TIM DOM

Apanha a laranja no chão / Tico-tico / Apanha a laranja no chão tico-tico

BPM - 75



**TIM TIM, DOM DOM DOM DOM DOM DOM DOM DOM DOM, DIM, TIM
TIM, DIM DIM DIM DIM, TIM TIM, DIM DIM DIM, DOM**

4.3.2 Floreios

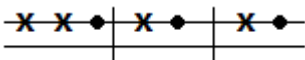
O floreio⁵⁵ é o improviso musical que o capoeira utiliza durante a roda de capoeira. A principal finalidade do floreio é enfeitar e embelezar o toque de berimbau, como flores que ornamentam, daí o nome floreio.

A grande funcionalidade dentro do ritual da roda de capoeira é do toque de berimbau, e não do floreio. O toque indica o tipo de jogo, se haverá palmas ou não, se algum inimigo se aproxima da roda, entre muitas outras funções.

O floreio é fruto do improviso do tocador de berimbau – também existe o floreio para os outros instrumentos como o atabaque, pandeiro, agogô e o reco-reco. Pode ser fruto da composição meticulosa do tocador, que vai executar o floreio durante a roda; pode ser criação espontânea e instantânea que o tocador utiliza junto com o toque de berimbau. Importante informar que o tocador também utiliza partes de outros toques como floreio.

Geralmente o capoeira cria os seus floreios e/ou utiliza algum (ou alguns) de seu agrado que tenha escutado durante uma roda de capoeira da qual participou. Aqui, apresentamos alguns dos floreios utilizados pelo autor desta dissertação. Entre eles, não é possível apontar quais são criação própria, quais são fruto de modificações ou imitação. Tal fato é tradição no grupo onde o autor pratica capoeira.

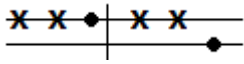
Floreio 1



TIM TIM DIM, TIM DIM, TIM DIM

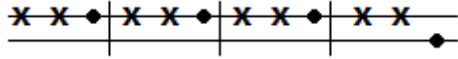
⁵⁵ Nas transcrições dos floreios não há o BPM, pois o floreio deve acompanhar o tempo de execução do toque de berimbau.

Floreio 2



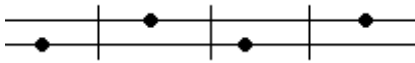
TIM TIM DIM, TIM TIM DOM

Floreio 3



TIM TIM DIM, TIM TIM DIM, TIM TIM DIM, TIM TIM DOM

Floreio 4



DOM, DIM, DOM, DIM

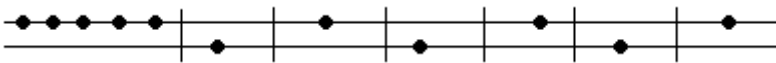
Floreio 5



DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM

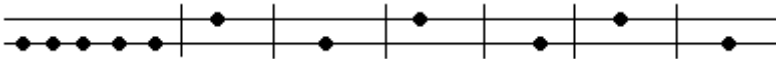
Esse floreio pode ser iniciado pela nota grave - **DOM** - ou aguda - **DIM** – sem a utilização do escracho ou do semi-escracho, pois usando as notas graves e agudas o floreio poderá ser executado mais rapidamente.

Floreio 6



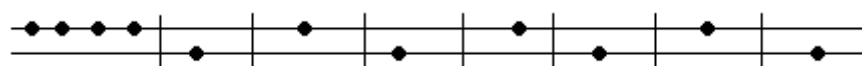
DIM DIM DIM DIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM

Floreio 7



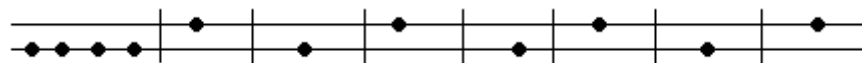
DOM DOM DOM DOM DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM

Floreio 8



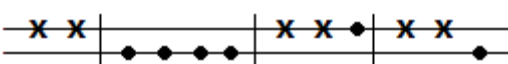
DIM DIM DIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM

Floreio 9



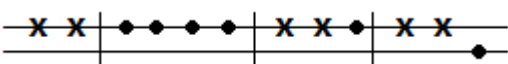
DOM DOM DOM DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM

Floreio 10



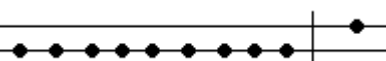
TIM TIM, DOM DOM DOM DOM, TIM TIM DIM, TIM TIM DOM

Floreio 11



TIM TIM, DIM DIM DIM DIM, TIM TIM DIM, TIM TIM DOM

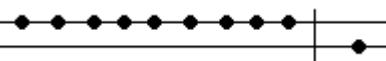
Floreio 12



DOM DOM DOM DOM DOM DOM DOM DOM DOM, DIM

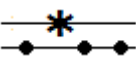
Esse floreio pode ser tocado aproximando e afastando velozmente a cabeça da barriga.

Floreio 13



DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM DIM, DOM

Floreio 14



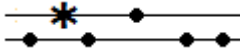
DOM TINS DOM DOM

Floreio 15



DOM DOM TINS DOM DOM

Floreio 16



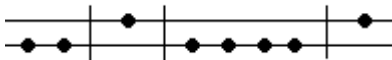
DOM TINS DOM DIM DOM DOM

Floreio 17



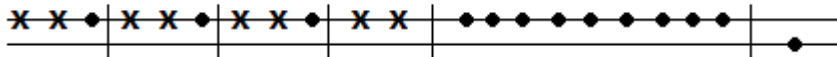
DOM TINS DOM TINS DOM TINS DOM TINS DOM

Floreio 18

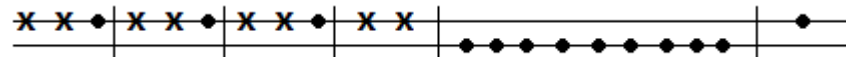


DOM DOM, DIM, DOM DOM DOM DOM, DIM

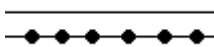
Floreio 19

TIM TIM DIM, TIM TIM DIM, TIM TIM, DIM DIM DIM DIM DIM DIM
DIM DIM, DOM

Floreio 20

TIM TIM DIM, TIM TIM DIM, TIM TIM, DOM DOM DOM DOM DOM DOM
DOM DOM DOM, DIM

Floreio 21

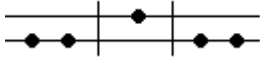


DOM DOM DOM DOM DOM DOM

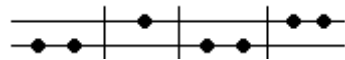
Floreio 22

**DIM DIM DIM DIM DIM DIM**

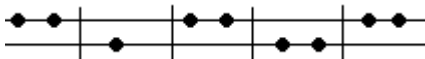
Floreio 23

**DOM DOM, DIM, DOM DOM**

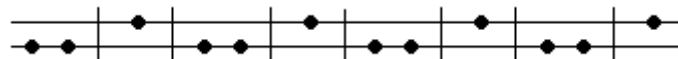
Floreio 24

**DOM DOM, DIM, DOM DOM, DIM DIM**

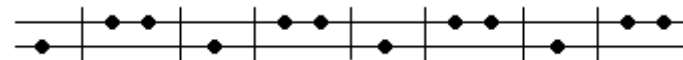
Floreio 25

**DIM DIM, DOM, DIM DIM, DOM DOM, DIM DIM**

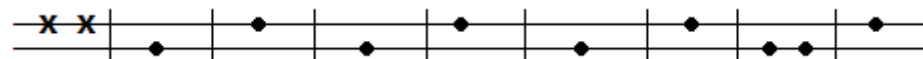
Floreio 26

**DOM DOM, DIM, DOM DOM, DIM, DOM DOM, DIM, DOM DOM, DIM**

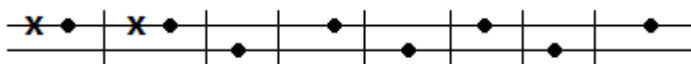
Floreio 27

**DOM, DIM DIM, DOM, DIM DIM, DOM, DIM DIM, DOM, DIM DIM**

Floreio 28

**TIM TIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM DOM, DIM**

Floreio 29

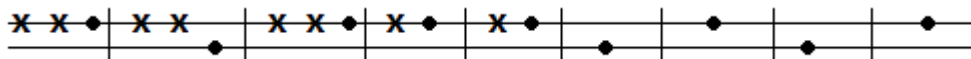


TIM DIM, TIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM, DOM, DIM

Os floreios podem ser unidos, e desse modo tornamos o ornamento do toque mais prolongado em sua execução. Comumente, o berimbau Violinha (também chamado de Viola) faz prolongados floreios que enfeitam a música executada pela orquestra do estilo Angola. O berimbau Médio na orquestra de Regional geralmente aplica floreios mais rápidos e curtos, harmonizando com os toques e jogo mais rápido da Regional.

Abaixo, apresentamos exemplos de floreios emendados e, como eleitos, mais demorados em sua execução:

Unindo os floreios 2, 1 e 4 temos:

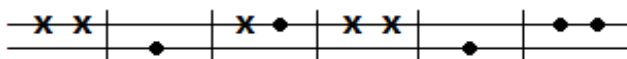


TIM TIM DIM, TIM TIM DOM, TIM TIM DIM, TIM DIM, TIM DIM, DOM, DIM, DOM, DIM

Enfatizamos que o toque é utilizado como base e este não pode ser subordinado aos floreios que são aplicados para enfeitá-lo. O toque precisa ser claro para que seja reconhecido por todos os participantes da roda de capoeira e seja o destaque musical na atuação do tocador de berimbau no ritual da roda. Nesse sentido, recomendamos fazer o floreio no intervalo de pelo menos duas sequências completas de execução do toque, como exemplificamos a seguir, utilizando o toque Benguela:

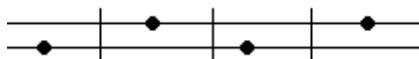
Benguela

BPM - 80



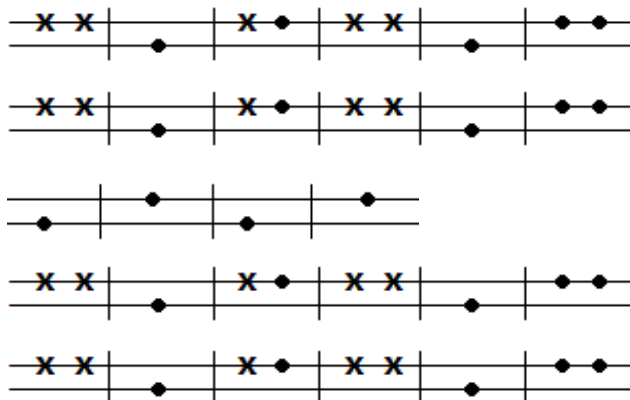
TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, DIM DIM

O floreio utilizado será:



DOM, DIM, DOM, DIM

Agora o toque sendo executado duas vezes, o floreio e mais duas execuções do toque:



TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, DIM DIM
TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, DIM DIM
DOM, DIM, DOM, DIM

TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, DIM DIM
TIM TIM, DOM, TIM DIM, TIM TIM, DOM, DIM DIM

Na orquestra de Angola, o berimbau Gunga quase não utiliza os floreios, o Médio⁵⁶ utiliza pouco, já o Violinha passa a maior parte do tempo tocando floreios e deste modo cumpre sua função dentro da roda de capoeira. Na orquestra de Regional, que possui apenas o berimbau Médio e dois pandeiros, o Médio marca o toque e utiliza-se dos floreios.

⁵⁶ O Gunga e o Médio também podem fazer variações (floreios), contanto que sejam discretas (LARRAÍN, 2005).

5 TRANSMISSÃO E APRENDIZAGEM NA EXECUÇÃO

Este capítulo compreende a apresentação e análise dos dados observados em aulas na ARUÃ Capoeira, cujos relatórios constituem o APÊNDICE A: DIÁRIO DE CAMPO desta dissertação. Esses dados dialogarão com os dados coletados nas entrevistas e com a pesquisa de Candusso (2009).

Conteúdos de leituras sobre processos de transmissão e aprendizagem na capoeira serão integradas ao diálogo entre o que foi observado em campo e o que foi expresso na entrevista com Mestre Silvério, além de aspectos de meu saber como capoeira.

5.1 RELAÇÃO MESTRE X ALUNO

A transmissão do conhecimento da capoeira depende do envolvimento do “discípulo com o mestre e/ou também de seu envolvimento com o próprio grupo de capoeira” (MARINHO; SIMÕES, 1998, p.124).

A importância que a capoeira adquiriu e que cada vez torna-se maior origina-se das características que ela possui, como o cuidado e a solidariedade que o mestre tem com o iniciante que será o futuro da capoeira. Exemplo: no método de ensino do Mestre Bimba sabe-se que no primeiro dia de aula de um iniciante o grande mestre pegava nas duas mãos do neófito e o ensinava a ginga da capoeira.

O mestre detém a autoridade moral do grupo. É como uma biblioteca do saber interativa. Ele é o guardião da memória. O portador da tradição. Na ausência do mestre, os alunos mais graduados assumem o comando de todas as atividades da academia e situações que se apresentem durante o treino ou roda.

Mestres são afirmados pela comunidade capoeirística. Cada grupo de capoeira é um mundo particular, já que não está hierarquicamente sujeito à autoridade maior e centralizadora; cada mestre faz suas regras.

5.2 PROCEDIMENTOS DE TRANSMISSÃO

A transmissão do conhecimento da capoeira, muitas vezes, é via oral - conhecimento tácito (MARINHO; SIMÕES, 1998).

Nos processos de ensino e aprendizagem musicais, constatei que nunca se recorre à fragmentação: se aprende a cantar e tocar simultaneamente. Na roda de capoeira, todos participam: [quer] tocando e cantando, [quer] somente cantando, mas ninguém fica do lado de fora “assistindo”. Ficou evidente a noção de complementaridade entre as partes, que pode ser vista na própria estrutura da música, quando as frases rítmicas de cada instrumento confluem em uma frase constituída por todas elas. A metáfora da comunidade. Há equilíbrio e valorização das partes que compõem o todo (CANDUSSO, 2009, p.218).

... aprende-se a cantar e tocar simultaneamente; não há quem toque e quem assista: a participação de todos é sempre incentivada; e, deve haver equilíbrio entre os instrumentos musicais e o canto, pois todos têm igual importância e, são concebidos, a partir de suas complementações, apesar do gunga exercer um papel diferente na bateria, pois representa o mestre (CANDUSSO, 2009, p.182)

Embora o modo predominante do ensino na ARUÃ Capoeira seja a transmissão oral, é comum a utilização de livros e revistas sobre capoeira (na sede da associação existe um acervo dos mesmos), documentários, vídeos na rede mundial de computadores, artigos da rede mundial de computadores e discos de músicas de capoeira, não só na atual geração de capoeiras, pois o próprio Mestre Silvério fez e faz uso de outros meios no seu aprendizado e ensino da capoeira:

De certa forma até que sim, pois o único filme que eu assisti que tinha capoeira foi o Quilombo dos Palmares, estrelado pelo Toni Tornado, no qual ele faz uns movimentos de capoeira. Outro filme que eu assisti também foi Cordão de Ouro: o herói do corpo fechado, com o Mestre Nestor Capoeira, Mestre Camisa e o Mestre Leopoldina

Outro, também, que tinha era uma série que era um plantão de polícia estrelado pelo Hugo Carvana, teve um episódio que tinha lá, era o Colar Marron, um baiano, que era Ogã, nessa situação do candomblé, a missão dele – que a mãe-de-santo tinha dado pra ele – era salvar a irmã dele que tava em perigo no Rio de Janeiro, aí ele viajou pro Rio de Janeiro pra salvar a irmã dele e lutou com os criminosos, assassinos que estavam contratados. Foi um episódio muito bacana, a gente se inspirou muito.

Com relação aos livros, eu já li o do Nestor Capoeira: O Galo Já Cantou; O Pequeno Manual do Aprendiz de Capoeira. Agora eu tô lendo, o livro mais recente, o do Augusto Pinheiro Leal, esqueci até o nome do livro, é um livro muito importante que fala mais sobre a capoeira no Pará (Mestre Silvério, 2013).

Os treinos são feitos a partir do método da capoeira Regional adicionando uma

ginástica de aquecimento e flexionamento, um treino sistemático e repetitivo dos golpes, uso de uniforme (abadá) e uma forte hierarquia simbolizada pelas cordas de diferentes cores pertencentes à bandeira brasileira amarrados na cintura. O tempo de iniciação, ou seja, a graduação é mais importante do que a idade biológica.

5.3 CONTEÚDOS A SEREM APRENDIDOS

Além dos ensinamentos mais específicos da capoeiragem, durante toda a vivência do capoeira estão presentes valores importantes como cooperação, a relação de irmandade e pertencimento ao grupo, o dever de fazer o Brasil e o mundo melhores, respeito pelas diferenças, e o lado musical da capoeiragem que representa a consciência constante da preservação da tradição.

O processo educacional é concebido por meio de uma educação integral: não se separa o saber, não se separam as disciplinas, mas, pelo contrário, somam-se os valores éticos e filosóficos ao cotidiano. A educação é para toda a vida por princípio (CANDUSSO, 2009, p.64)

5.3.1 Como armar e desarmar o berimbau

O berimbau não fica armado o tempo todo ou a verga perde sua flexibilidade, por isso é necessário aprender a armar e desarmar o berimbau. Para armar o berimbau, o destro coloca a perna esquerda entre a verga e o arame, com o braço esquerdo segura na extremidade da verga, onde está o disco de couro, e põe o pé direito apoiado no final da verga, dobrando levemente ambas as pernas. Puxando com o braço esquerdo a verga e com o direito o barbante, enrola com o braço direito o barbante na verga enquanto o braço esquerdo a segura fortemente. Quando estiver com quatro voltas de barbante na verga, o executante usa a mão esquerda para pressionar o fio e impedir que ele ceda. Com o braço direito, passa a ponta do barbante por dentro de uma volta e puxa para deixar bem apertado. Ao terminar, segura a verga com uma das mãos, sem deixar encostá-la no chão, e bate no meio da verga para que deste modo o arame firme-se caso haja alguma folga. A distância da verga para o arame deve ser de no mínimo quatro dedos ou no máximo um palmo. Para colocar a cabaça, ele aperta o arame com uma mão (caso contrário poderá arrebentar o barbante) e coloca a cabaça subindo

aproximadamente um palmo na verga. O executante testa o som batendo com a baqueta, caso o som não esteja bom⁵⁷, sobe ou desce a cabaça até ficar com um bom som.

Para desarmar o berimbau, coloca o berimbau invertido, pressiona o arame e então retira a cabaça. Retorna o berimbau à posição normal e começa a folgar o barbante até o arame ceder. Folga devagar as voltas do barbante para o arame ceder lentamente, caso contrário a verga poderá danificar-se devido ao movimento brusco.

5.3.2 Como tocar o berimbau

O tocador permanece de pé e o instrumento fica paralelo ao seu corpo, a cabaça fica com sua abertura na direção da boca do estômago. O executante apoia o berimbau com o dedo mínimo segurando debaixo da corda da cabaça na parte inferior ao barbante. Com os dedos médios e anular segura no pau do berimbau. Entre o polegar e o indicador segura o dobrão ou a pedra. O caxixi, que fica na outra mão, é preso pelos dedos médio e anular produzindo sons ao ser chacoalhado pelos movimentos da mão quando movimentam a baqueta. A varinha é presa pelo polegar e o indicador e apoiada entre os dedos médio e anular ou apoiada entre os dedos médio e indicador (MARCONI; SAMPAIO; TIBÉRIO, 1987).



Figura 30 - Segurando o berimbau, baqueta, caxixi e dobrão
Fonte: Arquivo pessoal, 2011.

Para percutir a corda, a baqueta sempre parte e volta à posição de repouso.

⁵⁷ Sobre a afinação será tratado adiante.

Usamos a mão líder para manejar a baqueta, ou seja, a direita para os destros e a esquerda para os canhotos, pois a execução se tornará mais segura em consequência do hábito (STEPHAN, 1986). A vareta é segura mais ou menos como uma caneta, pelo indicador e polegar, e descansando no dedo médio da mão direita (SHAFFER, 1977, p.26). Utilizamos o movimento do pulso para movimentar a baqueta e não somente os dedos que a seguram. Cuidamos para não deixar a baqueta encostada no arame após a batida, pois deste modo o som é abafado.

As batidas de uma vareta de madeira, à semelhança de uma batuta de maestro, sobre a parte inferior da corda sonora produz um som que pode ser mais aguda encurtando, momentaneamente, a extensão vibratória do arame de aço aplicando, contra o mesmo, uma moeda de cobre que é mantida, pelo tocador, entre os dedos polegar e indicador da mão esquerda (MESTRE PASTINHA, 1964, p.40).

No tempo de aprendizagem, a primeira coisa que o aluno estuda é como equilibrar o berimbau, sendo feito isso através de exercícios, movendo o instrumento para cima e para baixo e de lado a lado. É preciso certo tempo para o fortalecimento dos músculos da mão que segura o berimbau, porque todo o peso do instrumento cai diretamente no dedo mínimo, e isso é muito doloroso no início (SHAFFER, 1977, p.29).

Quanto à afinação do instrumento, com o treino, o aluno desenvolve uma capacidade auditiva especial fazendo com que aqueles que possuem bastante experiência consigam afinar os instrumentos (LARRAÍN, 2005).

5.3.3 O bom tocador de berimbau

O capoeira demonstra sua habilidade técnica e seu conhecimento sobre as tradições da capoeiragem ao entrar em ação durante o ritual da roda de capoeira. A exposição do tocador durante a roda é um processo de coroação. É durante esse ritual que percebemos o nível de conhecimento que o capoeira possui. Para Mestre Silvério:

... se o professor, o mestre ou o graduado tá no berimbau Gunga todo mundo sabe que é ele quem tá comandando a roda e é ele quem tem a obrigação de cantar, de animar a roda, de passar aquela energia para os jogadores desenvolverem o jogo deles.

O bom tocador de berimbau ele tem que conhecer os fundamentos. Porque é assim, o berimbau todo mundo toca! A diferenciação vai ser o fundamento, se ele sabe a hora que ele tem que meter

o repique, a hora que ele não deve meter o repique. Porque as vezes você faz o repique no berimbau aqui (gesticula como se estivesse fazendo o repique no berimbau) e o camarada lá para de jogar e para o jogo dele.

- Por quê? O que foi? O berimbau mandou parar!

Se ele meter um repique aqui, aí o jogador que está lá na roda, por mais que ele esteja animado, esteja desenvolvendo bem o jogo, gostando, ele vai parar porque o berimbau mandou ele parar, o tocador mandou ele parar.

Então o fundamento do toque do berimbau na roda de capoeira, no ensinamento todo, ele é muito importante. O berimbau manda começar a roda e manda terminar a roda, manda terminar o jogo, só aqui no toque.

Os capoeiras que conhecem as tradições e conhecem o fundamento eles param na hora que o berimbau manda parar (Mestre Silvério, 2013).

O capoeira que estiver no comando da roda – tocando o berimbau – precisa conhecer as tradições para, desse modo, utilizar seus fundamentos e demonstrar ser um exímio tocador. Mestre Silvério exemplifica uma atitude errônea e expressa sua desaprovação e indignação pela mesma:

... o tocador baixa o berimbau lá no meio e separa (o mestre gesticula como se estivesse fazendo o mesmo, segurando um berimbau imaginário como se fosse uma vara de pescar) um pro lado outro pro outro (risos) é interessante, eu fico impressionado de ver essa situação (Mestre Silvério, 2013).

Para uma melhor relação com todos os aspectos da capoeira é necessário perceber tudo o que está acontecendo durante a prática da capoeiragem. Identificar qual o toque de berimbau que está sendo executado é de suma importância, pois cada toque de berimbau exige um tipo de jogo, exclui ou inclui golpes, armas brancas, certas movimentações, as palmas etc. O bom tocador de berimbau na capoeira precisa desenvolver sua percepção para identificar qual toque está sendo executado, qual e quando ele deve executar um toque específico. Sobre o toque Benguela, Mestre Silvério diz:

De acordo com os ensinamento do Mestre Bimba não tem salto mortal na Benguela. Chama de Benguela, ou Bengüela ou Banguela, essas variações de nomes. Então é um jogo acrobático mas não no sentido de saltos, é onde você mostra toda a flexibilidade do seu corpo e acusa um golpe. Quando você poderia ter acertado algum golpe mais não acertou e você conseguiu se esquivar a tempo e soltar um contra-golpe, dar um golpe desequilibrante, uma rasteira, uma tesoura. Sem

maldade! (Mestre Silvério, 2013).

O jogo de capoeira é regido pelo berimbau. Se o jogador não consegue escutá-lo e interpretar seus comandos, sua relação com os aspectos musical, marcial e filosófico fica defeituosa. Veja exemplo de falta de percepção por parte do jogador:

O berimbau tá pedindo um tipo de jogo e ele joga outro tipo de jogo e quando troca o toque do berimbau aí ele continua com aquele mesmo jogo, eles não estão nem aí pra diferença e não se ligam muito no toque de berimbau, no que é que o berimbau tá pedindo (Mestre Silvério, 2013).

O bom tocador faz seu próprio berimbau, faz a sua manutenção, arma o berimbau, afina-o, executa os toques de modo que todos os integrantes da roda possam ouvir e identificar o toque com clareza, possui amplo repertório de toques e floreios e conhece o uso do berimbau dentro dos fundamentos da tradição da capoeiragem.

5.3.4 Aprender e ensinar

Ao ser perguntado sobre como aprendeu a tocar berimbau Mestre Silvério respondeu:

Eu com toda a minha vergonha, até a minha corda amarela eu não sabia tocar berimbau, aí eu olhei pra mim e o meu mestre disse:

- Como é que os outros sabem tocar berimbau e só tu que não sabes?

Aí é que eu fui me tocar. Mesmo assim, quando eu comecei a jogar capoeira, eu sempre fui o maior da turma, já era o mais forte, já tava começando a desenvolver bem a musculatura. Aí o mestre me treinava pra eu ser o linha de frente, o defensor dos outros, até dele mesmo que era menor, mais franzino, não tinha aquela minha musculatura mais tinha habilidade boa. Aí ele começou a me treinar pra eu ser o linha de frente:

- Quando ninguém mais tiver conseguindo jogar com os camaradas mais fortes tu irás lá resolver a situação.

Aí eu treinava, eu treinava, ele me botava pra treinar normalmente com os cinco: o Beto, o Walcir, o Afonso, o Ismael e o Pita. Esses cinco eram os que jogavam mais, tinham mais habilidade do que eu, e eu mais pesado. Eu comecei a treinar com eles, aí treinava 15 minutos com esse, 15 minutos com aquele outro, eu ia passando de um pro outro, normalmente eu sempre era o mais treinado. Acho que por isso que eu desenvolvi mais músculos do que eles, porque eu fiquei bem mais forte do que eles. Eu sempre treinei dobrado, mais do que todo mundo.

Não [aprendi berimbau olhando], eu tive que pedir uma aula particular pra um dos alunos que já

sabia. Eu não tocava nem Angola, porque devido a esse tempo que eu treinava com os outros meninos eu pouco pegava os instrumentos, eu tocava mais o atabaque e mais o pandeiro, mas o berimbau mesmo não. Só que quando tinha um cansado me pediam pra tocar aí eu falava:

- Não sei tocar! Eu não sei tocar berimbau.

Aí eles me encarnavam, aí eu comecei a criar vergonha e pedi pra um, pro outro. Uma vez o João Paulo:

Mestre Silvério: - João Paulo me ensina a tocar Angola.

Aí ele olhou pra mim:

João Paulo: - Tu não sabes tocar Angola?

Mestre Silvério: - Não!

[Mas, hoje, mestres e professores vêm] de muito longe [para aprender comigo]. Tinha um de Ananindeua, um de Icoaraci e um que veio lá de Outeiro participar das oficinas com a gente.

Devido essa vergonha que eu passei por não saber tocar berimbau eu comecei a me esforçar mais. Depois que eu aprendi Angola eu fui pedir pro meu mestre pra ele ensinar os outros toques.

Aí ele me ensinou o São Bento Grande de Angola, me ensinou a tocar Regional de Bimba, que é o São Bento Grande e Iúna e o Samba de Roda, foi o que ele me ensinou, o resto eu tive que correr atrás, tive que aprender mesmo. Aí depois que eu ganhei alguns CDs de música de capoeira que eu comecei a desenvolver mais. Hoje eu te digo que eu sei, sei tocar 22 toques de capoeira, domino esses toques bem, domino os fundamentos deles (Mestre Silvério, 2013).

Na fala do Mestre Silvério vê-se que apenas na segunda graduação que o mesmo foi se interessar por tocar berimbau, pois quanto maior é a graduação maior é a responsabilidade dentro do grupo e uma dessas responsabilidades pode ser a de fazer a substituição, durante a roda de capoeira, do tocador de berimbau que estiver cansado. Com o estímulo e a ajuda do grupo é possível aprender os toques menos complexos em sua execução como os Angola e São Bento Grande da Angola, passando para o Regional e depois os mais complexos como o Iúna e o Samba de Roda.

Quanto ao modo de ensinar de Mestre Silvério, ele conta:

A gente incentiva o aluno a ter o seu próprio berimbau, aí tem uns que dizem:

Aluno iniciante: - Não, não mestre, eu não vou conseguir aprender a tocar o berimbau!

Mestre Silvério: - Vai sim, é só prestar atenção no que os teus colegas estão fazendo que tu vais aprender certinho.

Aí a pessoa começa a treinar capoeira e fica só ouvindo o som do berimbau, depois ele vai experimentar:

Aluno iniciante: - Deixa eu ver se eu acerto!

Ele pede pra um pede pra outro:

Aluno iniciante: - Me ensina aê!

Aí os que já sabem alguma coisa passam o básico:

Aluno experiente: - Olha o São Bento Pequeno da Angola⁵⁸ é esse aqui: TIM TIM DIM DOM (o mestre faz mais um chiado imitando o chocalhar do caxixi), TIM TIM DIM DOM (mais um chiado imitando o chocalhar do caxixi).

Aí ele aprendeu o básico, que é justamente dominar as batidas no toque São Bento Pequeno da Angola ele vai aprendendo os outros, desse modo ele vai acrescentando toques; só vai acrescentar alguns toques pra cima outros pra baixo. Aí vai desenvolvendo, eu nunca peguei assim, alguns logo no início pra dar curso de berimbau. Só vim fazer isso nos últimos cinco anos que eu comecei a passar cursos de berimbau para os nossos alunos, porque eu via que alguns tinham umas dificuldades pra aprender, aí eu comecei a tirar uns domingos do ano pra dar aula, quatro domingos de berimbau pra desenvolver mais os alunos.

É porque eu não gosto de aluno que tenha dificuldade pra tocar berimbau, eu fico meio envergonhado quando o aluno não sabe tocar berimbau. Porque não é culpa do aluno, é culpa do mestre que não ensinou direito. O aluno se esforça:

Aluno: - Eu aprendi um pouquinho por que eu me esforcei!

Mas é o mestre que tem que encaminhar ele, mostrar,

O mestre: - Olha esse toque aqui é mais forte, esse aqui é mais fraco. Olha tu tens que dar um certo espaço de tempo pra executar outro toque.

Vai lapidando os meninos até que eles ficam exímios tocadores de berimbau (Mestre Silvério, 2013).

5.3.5 Cotidiano do ensino e aprendizado

Durante a pesquisa em campo foi possível ver que na maior parte dos dias em que participei dos treinos houve alguma atividade de ensino e aprendizagem musical. Vários são os momentos de aprendizagem musical, sejam durante o treino, sejam na roda ou em outro contexto que se apresente. O diário de campo (BACCINO, 2013) apresenta vários deles:

Na aula de 09 de abril, a prática de tocar e cantar ocorreu de modo prático, com o mestre fazendo junto com o aluno, demonstrando por meio de exemplo prático para o aprendiz:

Fui até a sala onde ficam os materiais que utilizamos no treino e peguei um berimbau Gunga. Armei o Gunga e passei a tocá-lo, juntou-se a mim o Luís e o Jacaré, cada um executou vários toques. Depois passamos, também, a cantar. Chegou a Leitoa que também cantou várias músicas. No fim da aula o mestre apanhou o Gunga, mandou todos formarem uma roda. O mestre tocou

⁵⁸ Onomatopeia do toque São Bento Pequeno de Angola.

Iúna e todos os graduados jogaram.

A aula de 22 de abril mostra o momento em que o mestre me ensinou um exercício para não perder o andamento ao tocar e cantar:

Eu armei um berimbau Gunga e o mestre pegou um pandeiro.

Executei alguns toques e então passei a cantar e tocar São Bento Grande de Angola. Cantei várias músicas e então o mestre me interrompeu e pediu para eu cantar executando outros toques de berimbau. O pedido veio com uma pergunta em tom de desafio educativo.

Disse-lhe que eu canto tocando qualquer toque de berimbau, com exceção do Samba de Roda. Então ele me orientou a começar a tocar o samba cantando músicas simples, monossilábicas, como:

Ô lê lê lê lê lê lê lê lê!

Ô lá lá lá lá lá lá lá lá!

Continuou sua orientação dizendo que ao dominar as músicas simples depois se pode passar para as mais complexas com frases poéticas e rimas.

Na aula de 22 de maio, novamente praticamos o tocar e cantar de forma lúdica:

Quando entrei no colégio, encontrei o Jacaré e o Luís na arquibancada do ginásio. Os dois estavam tocando berimbau.

Toquei um pouco de berimbau que passou de mão em mão...

A aula de 28 de maio trouxe uma situação em que estávamos nos preparando para o campeonato paraense, e nessa preparação foi feito o treinamento com aprendizado musical:

Cheguei às 18h, dez minutos depois chegou o Mestre Silvério com o Fumaça, Jacaré, Pepita, Duende, Thoya, Cori, Nai, Tilenol e a Leitoa. Eles trouxeram um atabaque, dois pandeiros e três berimbaus, sendo que somente um berimbau médio estava armado.

O mestre posicionou os instrumentos da orquestra na quadra, despediu-se e depois saiu deixando o Fumaça e o Catatau no comando do treino.

Formamos uma roda com todos sentados, Fumaça começou a cantar corridos (tipo de cantiga da capoeira) e tocar berimbau, o Nai estava com um cronômetro marcando o tempo de jogo das duplas que estavam no centro da roda – eram dois minutos e meio para cada jogo – jogamos Angola e em cada jogo havia a obrigação de fazer uma Chamada, no máximo duas por jogo.

Todos jogaram, menos o Fumaça que com o berimbau ficou comandando a roda de capoeira, percebi que o mesmo queria jogar e pedi-lhe para ficar no seu lugar, prontamente ele se levantou e me passou o berimbau médio.

Cantei uma ladainha de minha autoria, fiz a louvação e convidei para o jogo e depois passei a cantar os corridos (todo esse processo foi ensinado por Mestre Silvério, conforme as normas do ritual no mundo musical da roda de capoeira que também lhe foi ensinado).

Na aula de 04 de junho, foi montada uma orquestra de Angola com seus componentes indicados pelo Mestre Silvério:

Como cada dupla iria jogar no toque de Angola foi necessário formar uma orquestra com um Gunga, um berimbau médio, um violinha, em agogô, um atabaque e dois pandeiros. Neste momento Mestre Silvério desceu até a quadra indicou quem iria compor a orquestra e logo após despediu-se.

A formação indicada foi:

Atabaque – Thoya;

Agogô – Tilenol;

Gunga – Catatau;

Médio – Duende;

Violinha – eu;

Pandeiro de Dentro – Jacaré;

Pandeiro de Fora – Nai.

Interessante foi o uso do berimbau para comandar um dia de treinamento na aula de 27 de junho de 2012.

Cheguei às 19h30 no ginásio do Augusto Meira. Logo depois, apareceu o Luís com um Violinha, o interessante foi que no lugar de uma pedra o Luís estava tocando com uma antiga moeda de 400 réis.

Todo o treino foi ao som do Violinha que era tocado em revezamento por mim, Luís e o Fumaça.

Muitas são as situações de ensino e aprendizagem da música da capoeiragem da ARUÃ Capoeira. O presente tópico apresenta algumas delas, expondo ocorrências do cotidiano do processo de transmissão, apontando as oportunidades de aprendizado musical quanto ao berimbau e seus toques inseridos na tradição da capoeiragem. Algumas dessas oportunidades ocorrem ao chegarem alunos no local de treino, alguns minutos antes do início do treinamento, quando todos cantam e tocam simulando uma roda de capoeira com particularidades musicais ensinadas pelo Mestre Silvério. Outras oportunidades ocorrem quando o aluno, num esforço solitário, é monitorado à distância pelo mestre que intervém se necessário e desse modo ajuda o aluno no seu aprendizado.

Ainda há situações em que o mestre direciona o treino principalmente para o aspecto musical da capoeira, distribuindo e entregando responsabilidades para os seus discípulos na formação da roda. Por fim, apresentaram-se oportunidades em que algum capoeira-educador, ao ensinar a capoeira, utiliza criativamente os toques de berimbau durante suas aulas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na roda da capoeira
Onde brinca a criançada
É uma roda benfazeja
E por Deus abençoada (ALFREDO, 2009, p.117)

O presente estudo foi a maior das oportunidades que tivemos para refletir e expressar sobre as atividades que desenvolvo e ajudo a desenvolver nas práticas da capoeiragem da ARUÃ Capoeira. A pesquisa sobre a história da capoeiragem no Pará preencheu lacunas sobre a capoeira praticada e desenvolvida por aqui, para as quais por muito tempo procurávamos respostas. Momentos históricos como a chegada de Mestre Bezerra no Pará e o da Ditadura Militar de 1964 em que a capoeira ainda era claramente perseguida pelo Estado, e em Belém, em plena Praça da República, o cenário da capoeira passando por modificações graças à presença de um exímio praticante e defensor da arte nas tropas especiais das forças armadas - boa parte dessa trama histórica da capoeiragem parauara foi aclarada por depoimentos do Mestre Silvério, mas também por descrições das práticas ocorridas no grupo estudado e de informações de pesquisas anteriores.

Essa investigação se voltou para as perguntas sobre como ocorre o processo de transmissão dos toques de capoeira em berimbau. Para isso, a pesquisa se dividiu em duas partes. A primeira tratou sobre o processo histórico e filosófico da capoeiragem e sua ambientação desde tempos coloniais aos atuais, da África-Brasil até a população estudada (ARUÃ Capoeira), para que se entendesse onde e porque são executados os toques. A segunda parte tratou dos próprios toques, explicando antes a construção do instrumento, o uso do mesmo e, depois, o modo como o seu ensinamento acontece.

Conceitos sobre o que é a capoeira e o que representa a capoeira são apresentados na fala ou nas ações dos integrantes da ARUÃ e nos textos dos variados autores utilizados, condizentes com o modo como se ensina a capoeiragem na associação à qual pertencemos.

As informações presentes na dissertação podem aproximar o capoeira ou o não-capoeira do mundo da capoeiragem, ofertando-lhe conhecimentos que irão facilitar sua relação com aspectos de uma arte multifacetada - diversificada e interdisciplinar – como a capoeira, principalmente no que diz respeito ao lado musical destacando o berimbau e

seus toques.

O berimbau é olhado de variadas formas, como arma (lança, foice, bastão); agente que disciplina (comanda, regula, coordena, organiza); antena que capta boas energias e libera (anima, alegra, ritmo) sobre os capoeiras (jogadores, cantadores, lutadores, bailadores); símbolo do respeito dado aos capoeiras de outrora e de agora; instrumento musical que exige tempo de aprendizado e dedicação por parte do aprendiz e do mestre (e de toda a comunidade que vê, escuta, toca, experimenta, vive a capoeira).

Os significados atribuídos à capoeira, através de diferentes discursos, variaram bastante ao longo de sua história (LEAL, 2002). A história da capoeira é dinâmica e está em plena (re)invenção por um longo caminho de baixas e elevadas estimas relacionadas à criminalização, esporte, manifestação da cultura popular nacional e aspirante a esporte olímpico.

Muitas tentativas de repressão à capoeira ocorreram e persistem. A perseverança demonstra sua importância como meio de combate iniciado pelos negros escravizados e que foi legada às camadas mais humildes da sociedade, na tentativa de serem acudidas pelo fortalecimento político, conscientização, união e mobilização social que a capoeiragem agrega. Em uma cidade como Belém, violenta e excludente, a capoeira é uma oportunidade para o desenvolvimento cidadão de seus praticantes.

A prática da capoeira se mantém (cri)ativa e com aspectos de outrora, ora afrontando o poder hegemônico, ora adaptando-se às elites para não ser extinta, daí a importância de conhecer a história da capoeiragem.

Percebemos uma transformação da capoeira, embora os dados não sejam exatos, mas pela memória percebemos uma modificação da capoeira como luta e defesa pela sobrevivência passando a ser um esporte voltado para a qualidade de vida e como profissão. Mestre Silvério fala sobre os seus alunos que estão nesse processo de profissionalização:

Difícilmente eles vão conseguir ser grandes mestres se eles não entenderem nosso trabalho e se não divulgarem o nosso trabalho diferenciado. Assim como Mestre Bimba criou a capoeira Regional e as oito sequências, eu criei várias sequências, num total de 38 até agora nessa presente data no dia 10 de fevereiro de 2013, nós criamos 38 sequências de movimentos.

Não criamos golpes criamos sequências de movimentos!

Já dentro daquele sistema da Confederação Brasileira de Capoeira, com a nomenclatura dos golpes todos, a gente criou as 38 sequências.

O Mestre Bimba criou 52 golpes em oito sequências e as sequências de Balão Cinturado. A gente

só criou essas 38 seqüências de movimento, de aprendizado que os alunos aprendem desde quando são iniciantes e vão continuar aprendendo até serem mestres de capoeira. Para cada graduação a gente criou um sistema de seqüências pra eles apresentarem dentro da avaliação deles.

Eu espero que acima de tudo eles sejam grandes profissionais, éticos, que consigam levar meu legado à frente, que tudo aquilo que eu ensinei pra eles, eles multipliquem cada vez mais (Mestre Silvério, 2013).

Por fim, esclarecemos que aspectos sobre os gêneros lítero-musicais utilizados na ARUÃ Capoeira não foram aprofundados na presente investigação, porque tratamos, principalmente, sobre o berimbau e a transmissão e apresentação dos seus toques de capoeira. Um estudo mais profundo sobre os gêneros lítero-musicais da capoeira exigiria uma outra pesquisa.

Expressamos nossa felicidade por ter conseguido ajudar (e ter recebido inestimável ajuda dos camaradas) nossa associação de capoeira em diversos momentos – durante a última fase da investigação - graças a essa pesquisa.

Terminamos aqui no papel, mas continuamos tocando o Gunga durante o pôr-do-sol na Praia do Farol à margem do grande Rio Amazonas...

Quilombo de Hoje

O quilombo hoje

Tá na favela e na invasão

O capitão-do-mato usa viatura

O senhor de engenho tem canal de televisão

Capoeira

É força

Capoeira

É união

Capoeira é luta

Fortalece corpo e mente

Faz a nossa gente

Inteligente e valente

Capoeira

É força

Capoeira

É união

Na roda da vida

Capoeira faz sentido

Contra qualquer inimigo

Descarado e vendido

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro (coord.). **Mestres de capoeira famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ABREU, Frede. **O Barracão do Mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALFREDO, Olegário. **Capoeira em cordel**: uma antologia. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

ALMEIDA, Roberto. **História da Música Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. – Editores, 1942.

AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ASSOCIAÇÃO DE RESGATE À UNIÃO DA ARTE CAPOEIRA. **Estatuto Social ARUÃ Capoeira**. Belém: ARUÃ Capoeira, 2012.

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Capoeira e educação patrimonial em Belém do Pará**: discutindo uma proposta de ensino de toques de berimbau. Belém, 2011, 79f. Monografia (Especialização em Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial), Faculdade Integrada Brasil-Amazônia.

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Educação patrimonial na capoeira**: proposta de ensino de toques de berimbau. In: III Jornada de Pós –Graduação da Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, 2010, Belém. Caderno de Resumos da III Jornada de Pós–Graduação da Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, p.53.

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Diário de campo com anotações das aulas na ARUÃ Capoeira de 15 mai. até 27 de jun. 2012**. Belém, 2013.

BARBIERI, Cesar. **Um jeito brasileiro de aprender a ser**. Brasília: DEFER/GDF, 1993.

BARROS, Líliam Cristina da Silva. **Repertórios Musicais em Trânsito**: música indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM. Belém: EDUFPA, 2009.

BLACKING, Jonh. **How Musical Is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1977.

BRUHNS, Heloísa Turíni. **Futebol, carnaval e capoeira**: entre as gingas do corpo brasileiro. Campinas: Papirus, 2000.

CANDUSSO, Flavia. **Capoeira Angola**, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros. 2009. 244f. Tese (Doutorado). UFBA. Salvador, 2009.

CASCUDO, Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CHADA, Sonia. **A música dos caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/EDUFBA, 2006.

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da Etnomusicologia. BARROS, Liliam Cristina da Silva; AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do (orgs.). **Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia**. Belém: Paka-Tatu, Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2011.

COSTA, Lamartine P. da *et al.* Cenário de Tendências Gerais dos Esportes e Atividades Físicas no Brasil. In: COSTA, Lamartine P. da (Org). **Atlas do esporte no Brasil: atlas do esporte, educação física e atividades físicas de saúde e lazer no Brasil**. Rio de Janeiro: Shape, 2005.

FERNANDES, Fabio Araújo. **A Capoeira Amazônica: políticas públicas e sustentabilidade cultural em Belém**. Belém: UFPA, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Planejamento do Desenvolvimento, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 2. ed., São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2 ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

GALLO, Priscila Maria. **Caxixi: um estudo do instrumento afro-brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador-BA**. Dissertação (Mestrado). Salvador. UFBA, 2012, 162f.: Il.

<http://www.capoeiradobrasil.com.br/historia4.htm>. Acesso em 28/12/2012.

<http://www.capoeirascience.com/content/jogar-capuera-ou-dance-de-la-guerre-johann-moritz-rugendas-1835>. Acesso em: 28/12/2012.

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

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. **Três Casas e Um Rio**. 3. ed. Belém: CEJUP, 1994.

KENNEDY, Michael. **Dicionário oxford de música**. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

LARRAÍN, Nicolás Rafael Severin. **Capoeira Angola: música e dança**. Salvador. Dissertação (Mestrado), 2005, 177f.: il.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Deixai a política da capoeiragem gritar: capoeiras e discursos de vadiagem no Pará republicano (1888-1906)**. 2002. 155f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA. Salvador, 2002.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro; OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Capoeira, identidade e gênero** : ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2009. 200 p.

LIMA, Roberto Kant de e LIMA, Magali Alonso de. **Capoeira e Cidadania**: negritude e identidade no Brasil republicano. São Paulo: Rev. de Antropologia da USP, n.34, 1991, p.143-182.

LUNA, Luiz. **O negro na luta contra a escravidão**. Brasília: MEC, 1976.

MARCONI, Fernando Carlos; SAMPAIO, Luiz Roberto Cioce; TIBÉRIO, Armando. **Percussão Brasileira**: ritmos e instrumentos do Brasil. São Paulo: Livre Percussão, 1987.

MARINHO, Alcyne; SIMÕES, Rosa Maria Araújo. **Capoeira**: faces de uma dimensão cultural. São Paulo: ARTEUNESP, V.14, p123-132, 1998.

MARINHO, Inezil Penna. **A Ginástica brasileira**. Brasília: Brasil, 1982.

MARTINS, Ana Luiza Rios. **Entre o piano e o violão**: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 – 1920). 2012. 244 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Mestrado Acadêmico em História. Fortaleza, 2012.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. 2. ed, São Paulo: Contexto, 2011.

MELO, Leila do Socorro Araújo. **Nas trilhas da ginga**: tradição e fundamento construindo a prática educativa da capoeira em Belém. Belém: UFPA, Curso de Mestrado em Antropologia, Dissertação de Mestrado, 2000.

MENEZES, Bruno de. **Batuque**: obras completas de Bruno de Menezes. Belém: SECULT, Vol.1, Obra Poética, 1993.

MESTRE BOLA SETE. **Capoeira Angola**: do iniciante ao mestre. Salvador: EDUFBA/PALLAS, 2003.

MESTRE CAFUNÉ. **Ele não joga capoeira, ele faz cafuné**: histórias da academia do Mestre Bimba. Salvador: EDUFBA, 2011.

MESTRE ITAPOAN. **Bimba**, perfil do mestre. Salvador: Centro Editorial e didático da UFBA, 1982.

MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA. **Mestre João Pequeno**: uma vida pela capoeira. Salvador: Edição do autor, 2000.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola**. Salvador: Edição do autor, 1964.

MESTRE SILVÉRIO. Aulas de Capoeira Angola e Regional, em Belém - PA, de

dezembro de 2009 a dezembro de 2012.

MESTRE SILVÉRIO. **Entrevista concedida pelo Presidente da Associação de Resgate à União da Arte Capoeira**. Belém, 10 fev. 2013.

MESTRE XARÉU. **Capoeira Regional: a escola do Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2009.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1977.

MUNIZ, Sodré. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

NESTOR, Capoeira. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

NESTOR, Capoeira; VARGAS, Toni. **Capoeira: os fundamentos da malícia**. Rio de Janeiro: Record, 1991. Fita de audio (60min): cassete.

NESTOR, Capoeira. **O Pequeno manual do jogador de Capoeira**. Rio de Janeiro: GROUND, 1981.

NETTL, Bruno **Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music**. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de. **Seguindo a trilha dos vaqueiros: uma dança sempre presente**. Tucunduba, Belém, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/tucunduba/article/.../100>. Acesso em: 10 mar. 2013.

PARÁ. **Pará recebe o Campeonato Brasileiro de Capoeira 2013**. Belém: Secretaria de Estado de Comunica o/Agência Pará de Notícias, 2012. Disponível em: http://www.agenciapara.com.br/noticia.asp?id_ver=101704. Acesso em: 20 jan. 2013.

PEREIRA, Manoel Nunes. Negros escravos na Amazônia. In: **X Congresso Brasileira de Geografia na Cidade do Rio de Janeiro (D.F)**, set. 1944. Vol. III. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Geografia, 1952, p.152-185.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1939.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música: questões de uma antropologia sonora**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>. Acesso em 19 mar. 2012.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Performance musical nos Ternos de Catop s de Montes Claros**. Salvador. Tese (Doutorado), 2005, UFBA, 236f., il.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; SOARES, Marciano da Silva; GARCIA, Uirá de Carvalho Queiroz. **Transmissão musical no Cavalo Marinho Infantil**. São Paulo: Anais do Encontro Nacional da ABEM, 2008.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola**: ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapuã, 1968.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. **Síntese de história do Pará**. Belém: Amazônia Edições Culturais LTDA, 1972.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. 2ed, Curitiba: Companhia da Letras, 1995.

RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de outrora**. Belém: Imprensa Universitária do Pará, 1965.

RODRIGUES, Fátima; SAMPAIO, Paula. **Terra de Negro 3**. Belém: Programa Raízes/IAP, 2006

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 3.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.93-102.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. 3. ed., Belém: IAP, 2005.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. 2.ed. Brasília: Microedição do Autor, 2002, il., 431p.

SALLES, Vicente. **A Defesa Pessoal do Negro**: a capoeira no Pará. Brasília: Microedição do autor, 1994.

SAMPAIO, Luiz Roberto; DAMARIA, Alexandre. **Ritmos e instrumentos do Brasil**: o berimbau: exercícios, ritmos, estudos e peças = *Rhythms and instruments from Brazil: the berimbau: exercises, rhythms, studys and pieces*. Florianópolis: Bemúncia, 2011.

SANTOS, Luiz Silva. **Educação Física**: capoeira. Maringá: Fundação Universidade Federal de Maringá, 1990.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. **Belém do Pará na ginga da Capoeira Regional**: um olhar de coreógrafo a partir de aspectos da análise Laban de movimento. 2011. 86f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2011.

SCHNEEBERGER, Carlos Alberto. **Minimanual Compacto de História do Brasil**. São Paulo: Rideel, 2003.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing**: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- SHAFFER, Kay. **O Berimbau-de-barriga e Seus Toques**. Rio de Janeiro: MEC, 1977.
- SILVA, José Milton Ferreira da. **A linguagem do corpo na Capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.
- SOARES, Eugênio Líbano. **A Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: UNICAMP, 2001.
- SOUSA, Ricardo Panfílio de. **A música na capoeira: um estudo de caso**. Dissertação (Mestrado), Salvador, UFBA, 1998.
- STEPHAN, Claudio. **Percussão: visão de um brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1986.
- SUSAN, Sturrock. **Dicionário visual de música**. São Paulo: Global, 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos – origens**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- VIEIRA, Luiz Renato. **O Jogo da Capoeira**. 2. ed. Rio de Janeiro: SPRINT, 1998.
- ZEFERINO, Rosa Maria Silva. **Capoeira: abordagem histórica sobre a capoeira no Pará e Brasil dos meados do séc. XIX aos nossos dias e sua música**. TCC. Licenciatura Plena em Educação Artística. Centro de Ciências Sociais e Educação. Universidade do Estado do Pará. Belém, 1997.

GLOSSÁRIO

Agogô: instrumento musical idiofônico percutido, formado por dois cones de metal ou cocos ocos que são percutidos por uma baqueta.

Arco musical: é um instrumento musical cordofônico de origem africana que pode ser feito de vários materiais, geralmente é de madeira, que tem uma corda esticada e atada às extremidades.

Atabaque: instrumento musical de percussão membrafônico levemente cônico com a boca mais larga coberta por uma pele esticada.

A capoeira ou o capoeira: praticante da capoeira; aquela ou aquele que treina capoeira; faz referência ao substantivo capoeira.

Berimbau: instrumento musical monocórdio, cordofônico; composto principalmente por verga, corda, caixa de ressonância, baqueta e dobrão.

Capoeira: mais popular arte marcial brasileira; capoeiragem.

Capoeiragem: sinônimo de capoeira.

Dobrão: antiga moeda brasileira que foi utilizada durante o governo de D. João V e devido seu tamanho e peso era muito usada para tocar berimbau.

Ginga: movimento básico e fundamental da capoeira; o que dá aspecto de dança para a capoeira; impede que o lutador seja alvo fixo e fácil; jeito típico de andar e se movimentar do(a) capoeira.

Mandinga: habilidade que o capoeira tem para surpreender e enganar o oponente e conseguir vencer a luta.

Pandeiro: instrumento musical de percussão membrafônico que consiste em uma pele

esticada em uma armação circular estreita.

Pé do Berimbau: é um local importante na roda para os(as) capoeiras, já que de lá iniciamos o jogo, cumprimentamos o berimbau, cumprimentamos o oponente e pedimos proteção.

Roda: roda de capoeira; círculo de pessoas onde é jogada a capoeira com qualidades didáticas, místicas, estéticas e bélicas.

Toque: combinação de sons gerados pelo berimbau que produzem músicas instrumentais com ritmos variados.

Verga: bastão de madeira flexível e resistente, de aproximadamente oito palmos de comprimento; parte do berimbau.

APÊNDICE

APÊNDICE A: DIÁRIO DE CAMPO

Aula de 09 de abril de 2012.

No dia nove de abril de dois mil e doze, uma segunda-feira, comecei a utilizar o diário de campo para registrar as aulas de capoeira das quais participo na Associação de Resgate a União da Arte Capoeira – ARUÃ Capoeira.

Das 16h às 20h iniciou a aula no ginásio da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira – E.E.E.F.M.A.M.

Quando cheguei encontrei o Luís e o Jacaré sentados na arquibancada. Fui até a sala onde ficam os materiais que utilizamos no treino e peguei um berimbau Gunga. Armei o Gunga e passei a tocá-lo, juntou-se a mim o Luís e o Jacaré, cada um executou vários toques. Depois passamos, também, a cantar. Chegou a Leitoa que também cantou várias músicas.⁵⁹

Mais alunos chegaram juntamente com Mestre Silvério e o alongamento seguido do aquecimento começou na quadra.

Mestre Silvério passou o treino com golpes de ataque e defesa. **No fim da aula o mestre apanhou o Gunga, mandou todos formarem uma roda. O mestre tocou Iúna e todos os graduados jogaram.**

Foi possível observar os jogadores, cada um com o seu corpo que age e se movimenta, encolhendo-se como um emboá⁶⁰ para em seguida se estender como as águas de um rio caudaloso. Após todos jogarem a roda de capoeira foi encerrada.

Todos se cumprimentaram no final da aula.

Aula de 16 de abril de 2012.

Cheguei em casa por volta das 14h, comi algo leve, já que não dá pra ficar de cabeça pra baixo e dando giros com o estômago cheio de maniçoba. Chego na academia umas 16h, uns vinte minutos depois chegou o Mestre Silvério. Ficamos conversando na arquibancada do ginásio. Falamos sobre os vários pólos de ensino que a ARUÃ Capoeira possui. Mestre Silvério citou a situação desagradável que foi, para ele, ver um

⁵⁹ As partes do texto em negrito destacam as descrições que expressam o ensino do lado musical.

⁶⁰ É um simpático inseto de corpo cilíndrico e alongado, amante de locais úmidos, o nome científico dele é: *Lulus sabulosus clindroiulus*.

aluno seu que “não gosta de treinar” participando do ritual da roda de capoeira sem o abadá em um dos pólos que visitou. Também tratou sobre seu amigo e também capoeira o Mestre Walcyr, que o convidou para ir em sua casa no bairro da Sacramento (bairro onde Mestre Silvério viveu por muitos anos).

Terminada a conversa, descemos para a quadra e iniciamos os exercícios de alongamento. Após os alongamentos começamos a correr em volta da quadra, foram 20 voltas. Durante a corrida o mestre narrou um episódio de sua vida no qual o mesmo foi correndo do bairro da Sacramento até o bairro do Cruzeiro na orla do distrito de Icoaraci – um feito expressivo já que foram uns 30km de distância aproximadamente.

Chegaram mais dois alunos e começamos a treinar movimentos de ataque, defesa e fuga. Durante a execução dos movimentos mais alunos chegaram – atrasados, fato que desagrada o mestre – para a aula, mas antes de começarem a treinar conosco tinham que fazer alongamentos, dar 10 voltas na quadra e fazer 30 apoios.

Ao terminar o treino, fizemos a saudação – todos de pé, em círculo saúdam a capoeira com a exclamação “Salve Capoeira!” – e todos se despediram logo após.

Observo que neste treino não houve práticas relacionadas à musicalidade da capoeira.

Aula de 22 de abril de 2012.

Pouco antes de cair a chuva da tarde eu já estava no Augusto Meira, fui o primeiro a chegar. Esperei na arquibancada.

Pouco tempo depois da minha chegada apareceu o Mestre Silvério. **Assim que chegou, ele me cumprimentou e pediu para que eu o acompanhasse até a sala onde guardamos os instrumentos musicais pra trazermos alguns instrumentos para a quadra do ginásio.** Antes de sair da sala, o mestre pegou um recipiente cheio de veneno para cupim e começou a aplicar em vários pontos da sala, **ele queixou-se da estrutura da sala que é úmida e cheia de cupins o que pode destruir os instrumentos ali guardados.**

Conversamos sobre a Ilha de Mosqueiro, onde eu moro. Mosqueiro fica a 73km do centro de Belém fato que me torna o aluno que mora mais distante do local de treino entre todos os alunos do Mestre Silvério. Meu esforço pra chegar de ônibus até o treino juntamente com os empecilhos causados pelo trabalho e estudo foram levados em consideração pelo mestre e geraram elogios por parte dele, alguns desses elogios foram

feitos na frente de toda a ARUÃ Capoeira reunida antes da roda, fato que me deu maior estímulo para treinar capoeira.

Eu armei um berimbau Gunga e o mestre pegou um pandeiro.

Voltamos para o ginásio, mas desta vez ficamos de pé dentro da quadra. Executei alguns toques e então passei a cantar e tocar São Bento Grande de Angola. Cantei várias músicas e então o mestre me interrompeu e pediu para eu cantar executando outros toques de berimbau. O pedido veio com uma pergunta em tom de desafio educativo.

Disse-lhe que eu canto tocando qualquer toque de berimbau, com exceção do Samba de Roda. Então ele me orientou a começar a tocar o samba cantando músicas simples, monossilábicas, como:

Ô lê lê lê lê lê lê lê lê lê!

Ô lê lê lê lê lê lê lê lê lê!

Ô lá lá lá lá lá lá lá lá lá!

Ô lá lá lá lá lá lá lá lá lá!

Continuou sua orientação dizendo que ao dominar as músicas simples depois se pode passar para as mais complexas com frases poéticas e rimas.

Tentei executar o Samba de Roda, até comecei bem, mas como eu já disse, tenho dificuldades nesse toque e após algumas frases cantadas a execução do toque de berimbau e o meu cantar ficaram desarmônicos. Então passei a cantar durante os toques Benguela e Regional. Nesse momento chegou outro aluno, o Mateus, esse aluno quase não treina e ainda não foi batizado, mas sempre vem assistir aos treinos. Logo depois surge no ginásio o Luís, Duende e o Lucas.

Começou o alongamento, em seguida o aquecimento e o treinamento com vários golpes e movimentações. Lá pelas 20h o treino acabou.

No portão de saída do colégio eu e o mestre ficamos conversando sobre o convite que o mesmo recebeu para ministrar aulas de capoeira em uma Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais – APAE de Belém. Ele mostrou otimismo quanto ao convite e utilizou o jargão: - Se fecha uma porta e abrem-se outras!

A porta fechada refere-se às dificuldades materiais e burocráticas que a atual direção do Colégio Augusto Meira vem impondo ao ensino da capoeira em suas dependências.

Quando eu estava indo pra casa refleti sobre a situação material precária a qual o mestre precisa enfrentar para ensinar a capoeiragem. Lembrei de Mestre Bimba, o

criador do estilo Regional, que pereceu na pobreza material dentro de um hospital público. Recordei também de Mestre Pastinha, o maior representante do estilo Angola, que foi despejado de sua academia pelo autoritarismo do Estado e morreu cego em cima de um colchão em farrapos. O estimado Mestre Silvério não terá esse fim, para isso seus discípulos, incluindo eu, precisam ajudá-lo o tanto quanto puderem.

Aula de 05 de maio de 2012.

Fui o primeiro a chegar no Colégio Augusto Meira. Logo após apareceu o Luís. Ele trouxe todo empolgado, um pandeiro novo que adquiriu recentemente, o pandeiro era de 11 polegadas, couro de carneiro e muito leve. Ficamos fazendo um pagode até a chegada do Mestre Silvério.

O mestre chegou junto com sua esposa e também capoeira, a Sônia. Ao chegar o mestre nos cumprimentou e então nos mandou fazer o alongamento e aquecimento.

Uma chuva torrencial caiu e mais ninguém chegou. No ginásio também estava o grupo de danças tradicionais do Pará. O mestre começou a conversar com a professora que coordena os dançarinos, metade da quadra foi ocupada pelos dançarinos e dançarinas.

E tome chuva na cidade. O ouvido começa a se acostumar com o vozerio da ventania e os sons das gotas caindo sobre as folhas dos coqueiros pingo de ouro do pátio da escola e sobre as telhas de metal que cobrem o ginásio. Fizemos alongamento, corremos e então começamos o treino. Praticamos golpes, eu elegia um golpe para ser treinado e o Luís escolhia outro. Cada golpe era repetido 10 vezes com cada perna de modo lento e depois 10 vezes rapidamente.

Após várias repetições, já no meio da aula, chegou o Quebrado, mas ele não treinou, ficou conversando com a Sônia na arquibancada. De bicicleta, também veio o Coruja que assim como o Quebrado, não treinou e passou a participar da conversa.

Eu e Luís ficamos trocando idéias sobre golpes que podem ser executados de modo que surpreenda o oponente. Junto com as ideias também fazíamos demonstrações dos golpes um para o outro. Desse modo, ficamos até uma oito horas da noite.

Finalizamos a aula com exercícios de flexionamento.

Foram entregue 10 cartelas de bingo para cada aluno. O bingo era para pagar a inscrição do mestre no curso de arbitragem da Confederação Brasileira de Capoeira – CBC que irá ocorrer em Belém.

A chuva já havia passado e todos foram embora.

Caminhando pela Av. José Bonifácio tudo estava brilhando, a cidade havia sido lavada e eu voltei pra casa com um agradável cansaço muscular e com o cabelo e o corpo molhados de suor.

Observo que pessoas de vários tipos frequentam a academia. Homens de corpo vergado pelos trabalhos braçais, jovens estudantes colegiais, universitários, profissionais liberais, militares, pós-graduados, doutores, garotas que passam a ficar com corpos belíssimos etc.

Aula de 14 de maio de 2012.

Às 18h, pontualmente, eu já estava no colégio. Ninguém chegou e eu resolvi vestir o abadá e comecei o alongamento e a correr na quadra.

Passei a gingar e a treinar duas queixadas de frente executadas sem colocar o pé na base da ginga. Chegou o professor Fumaça, em seguida o Jacaré e a Sinistra com seus filhos.

Chegaram Mestre Silvério, Sônia, Thoya, Leitoa, Coruja e Cori.

A aula foi liderada pelo Fumaça (aluno mais antigo presente) já que o mestre estava sentindo dores nas costas há vários dias.

O treino foi de Angola com movimentações feitas em dupla, simulando um jogo dentro de uma roda de capoeira.

Após aproximadamente uma hora de aula, o mestre pediu que fizéssemos uma roda para conversar com todos os presentes. **Quando o mestre fala, fica um silêncio, parecendo que todos comeram abiu⁶¹ e ficaram de boca colada.**

Mestre Silvério tratou sobre o campeonato paraense de capoeira que ocorrerá em junho. Informou que nas próximas semanas antes do campeonato os treinos serão específicos para a competição.

Foram distribuídos oito ingressos para cada atleta, cada um no valor de cinco reais. O dinheiro da venda dos ingressos será revertido para a inscrições dos atletas no campeonato.

No final da conversa Mestre Silvério pediu que cada aluno desse 30 voltas, correndo, pela quadra e depois poderíamos ir pra casa.

⁶¹ É uma fruta amazônica que possui entre a casca e a polpa uma substância pegajosa que delicadamente gruda os lábios, seu nome científico é: *Pouteria caimito*.

A tarefa foi cumprida e trouxe uma amostra do que virá nas próximas aulas direcionadas para o campeonato paraense.

Aula de 15 de maio de 2012.

Na aula passada, todos foram avisados que haveria um evento do PSOL para apoiar a Marinor como candidata a vereadora e Edmilson como candidato a prefeito de Belém.

Mestre Silvério e a Sônia já estavam na câmara dos vereadores, local do evento. Eu, Luís, Coruja, Jacaré, Thoya, Leitoa e Cori chegamos juntos e informamos nossa presença para o mestre.

Ficamos tocando berimbau e pandeiro, batendo palmas e cantando na frente da câmara. Foi como fazer uma roda de capoeira, mas não houve jogo de capoeira.

Comunicamos nosso apoio às candidaturas e o mesmo foi noticiado na tribuna pela oradora que estava no púlpito. Encontrei vários colegas que, assim como eu, integraram o movimento estudantil na UFPA durante o curso de graduação.

Durante nossa presença na câmara refletimos sobre o motivo do apoio às candidaturas, chegamos à conclusão de que a Marinor tem mérito por ser autora do projeto de lei que trata sobre o ensino da capoeira nas escolas municipais de Belém, que foi aprovado quando a mesma foi vereadora de Belém.

Uma iniciada do candomblé se aproximou da roda e falou sobre o interesse de ver alguém ensinar capoeira para as crianças de sua comunidade utilizando o espaço existente no terreiro no qual ela é iniciada. Dei-lhe o telefone do mestre, a mesma ficou contemplando a roda e depois foi embora.

Resolvemos finalizar a roda, nos despedimos do mestre e fomos pra casa.

Aula de 22 de maio de 2012.

Quando entrei no colégio encontrei o Jacaré e o Luís na arquibancada do ginásio. Os dois estavam tocando berimbau. Logo depois chegou o Coruja.

Entreguei para o Coruja um vídeo sobre capoeira que o mesmo me pediu emprestado para ver junto com os seus alunos na escola na qual o mesmo ensina capoeira.

Toquei um pouco de berimbau que passou de mão em mão até a chegada dos alunos Fumaça, Leitoa, Sinistra, Duende, Thoya, Catatau e Cori.

Fumaça era o aluno mais graduado presente e o mesmo permitiu que o Catatau – segundo mais graduado – passasse o treino.

Catatau encabeçou a fila que passou a correr envolta da quadra. No fim de inúmeras voltas correndo na quadra é um acalanto escutar o responsável pelo treino dizer: - Diminuindo, diminuindo, andando!

O treino começou rigoroso, pois não iniciou com todos somente correndo, mas também fazendo vários outros exercícios sempre no ritmo da corrida de modo intercalado. Em seguida fizemos o alongamento individualmente. Após a corrida passamos a gingar. Chegaram mais três alunos do pólo do professor Coringa.

O treino foi voltado para o campeonato paraense de capoeira.

A aula terminou às 21h.

Importante citar que o mestre não estava presente e deixou seus alunos mais antigos ministrando as aulas.

Chamo atenção para o comentário de alguns alunos sobre o ritmo da ginga que estava sendo influenciado pelo som do toque do curimbó vindo da sala de dança vizinha ao ginásio. O treino não estava sendo acompanhado por música e a ginga, base da movimentação da capoeira, estava acompanhando a música do carimbó, marcada pelas batidas do curimbó em automática substituição ao berimbau por parte dos alunos participantes do treino.

Aula de 28 de maio de 2012.

Cheguei às 18h, dez minutos depois chegou o Mestre Silvério com o Fumaça, Jacaré, Pepita, Duende, Thoya, Cori, Nai, Tilenol e a Leitoa. Eles trouxeram um atabaque, dois pandeiros e três berimbaus, sendo que somente um berimbau médio estava armado.

O mestre posicionou os instrumentos da orquestra na quadra, despediu-se e depois saiu deixando o Fumaça e o Catatau no comando do treino.

Formamos uma roda com todos sentados, Fumaça começou a cantar corridos (tipo de cantiga da capoeira) e tocar berimbau, o Nai estava com um cronômetro marcando o tempo de jogo das duplas que estavam no centro da roda – eram dois minutos e meio para cada jogo – jogamos Angola e em cada jogo havia a

obrigação de fazer uma Chamada (é uma artimanha utilizada na capoeiragem pra vários fins como: frear um jogo muito rápido; para desforrar um golpe sofrido; e/ou descansar), no máximo duas por jogo.

Todos jogaram, menos o Fumaça que com o berimbau ficou comandando a roda de capoeira, percebi que o mesmo queria jogar e pedi-lhe para ficar no seu lugar, prontamente ele se levantou e me passou o berimbau médio.

Cantei uma ladainha de minha autoria, fiz a louvação e convidei para o jogo e depois passei a cantar os corridos (todo esse processo foi ensinado por Mestre Silvério, conforme as normas do ritual no mundo musical da roda de capoeira que também lhe foi ensinado).

Depois de várias duplas jogarem chegou uma professora de Educação Física que pediu para utilizar a quadra para o treino do time de vôlei do colégio. Essa professora é querida no colégio e, um dos alunos da capoeira é seu filho – o Bailarino – além do fato de boa parte dos capoeiras serem alunos ou ex-alunos do colégio e, portanto, são ou já foram alunos dessa professora, por esses motivos atendemos prontamente o seu pedido e fomos treinar na sala do grupo de dança do colégio (se fosse um pedido feito por outro professor ou professora talvez não tivéssemos saído da quadra).

Na sala, fizemos outra roda e o Fumaça passou a tocar o berimbau novamente. O toque foi o Benguela do estilo de capoeira Regional, todos jogaram, a roda estava animada, o toque Benguela exige um jogo bem atlético e repleto de movimentos acrobáticos, exclui golpes agressivos.

Então...

A roda parou...

Leitoa tinha saído e retornou com um bolo de chocolate, era aniversário da sua irmã, a Pepita. Pepita, por ser aniversariante teve que jogar com todos os presentes. O toque de berimbau passou a ser o São Bento Grande da Regional, nesse toque vale utilizar o lado mais bélico da capoeira. A aniversariante percebeu a intenção do Fumaça e desde o primeiro jogo estava bastante agressiva utilizando ponteiras, martelos, chapas, desprezos e diversos outros golpes ofensivos.

Pepita é valente, chutou e derrubou vários dos seus oponentes, mas também foi derrubada algumas vezes (na capoeira usamos, principalmente, as rasteiras para derrubar, já os chutes são aplicados com força controlada apenas marcando o golpe que poderia ser acertado se o capoeira quisesse).

Todos cantavam eufóricos os refrões, as palmas eram altas, os couros de

carneiro dos pandeiros sofriam com as pancadas, o berimbau era frenético, o cantador parecia ter voz de trovão. Todo o ambiente estava embebido em música, os jogos mantinham uma linha tênue entre brincadeira e luta-jogo-combate.

Quando Pepita estava prestes a se aborrecer com o seu oponente logo outro entrava no seu lugar sorrindo e parabenizando-a pelo seu aniversário. Depois de jogar com todos por vários minutos sem parar a Pepita pediu trégua e saiu da roda cansada e sorrindo. Suada como se estivesse tomado banho de azeite de andiroba, com a face brilhando pelo suor, igual à pupunha cozida do Ver-o-Peso.

A roda terminou, o bolo foi cortado e servido em guardanapos de papel. Todos comeram, ninguém reclamou por não haver pratos, talheres, ou refrigerante e sucos para acompanhar o doce.

Muitas conversas e gargalhadas passaram a acertar, algumas sobre momentos engraçados que ocorreram durante a roda.

Às 21h40min todos saíram juntos do colégio.

Aula de 29 de maio de 2012.

Por volta das 18h eu já estava no colégio. Mestre Silvério, Sônia e Fumaça já estavam por lá. Acho que o mestre tinha acabado de chamar a atenção do Fumaça por algum fato negativo que o mesmo cometeu, pois Fumaça estava aborrecido e antes do treino começar ele se foi e não voltou para participar do treino.

Muitos alunos chegaram. Catatau comandou o treino e o mestre ficou sentado na arquibancada.

Alongamos e aquecemos e então começamos a fazer movimentos da capoeira. Ora fazíamos os movimentos individualmente, ora em dupla.

Ficamos em linha gingando e executando os golpes. Quando fazemos essa formação é um espetáculo de se ver, pois todos se movimentam juntos e em ordem, disciplinadamente, como se fosse um corpo só, uma união, um grupo unido.

Em sensatos momentos o mestre descia até a quadra para corrigir um aluno. O mestre na sua silenciosa segurança ensina e quando necessário demonstra o que se deve fazer.

Catatau pediu para formar uma roda. Os instrumentos musicais estavam trancados na sala próxima ao ginásio e o mestre já havia ido embora e levado a chave. Então Catatau pegou seu celular e nele fez tocar músicas de capoeira. Eram

músicas cantadas ao toque de São Bento Grande da Regional.

Todos na roda jogaram duas ou três vezes, os mais experientes auxiliavam e corrigiam os mais novos.

O treino acabou às 21h.

Aula de 01 de junho de 2012.

Fui convidado por uma aluna do curso de Artes Visuais da UFPA para fazer uma palestra sobre berimbau na Escola Pública Estadual Celso Malcher no bairro Terra Firme. A palestra estava inserida evento de vários dias que trouxe grafiteiros, professores universitários como palestrantes, alunos do curso de física da universidade, desenhistas, entre outras atrações.

Às 13h30 Mestre Silvério, eu e o Fumaça, mais três berimbaus, dois pandeiros e um atabaque estávamos na frente da E.E.E.F.M.A.M. Fomos apanhados pelo carro enviado pela coordenação do evento.

Chegamos e ficamos no ginásio da escola Celso Malcher. Lá era o local do evento, todas as séries do segundo grau estavam no ginásio. A metade da quadra estava repleta de cadeiras, todas ocupadas, sendo que muitos alunos e alunas precisaram ficar de pé por falta de cadeiras.

Uma das coordenadoras do evento nos informou que seríamos os últimos a palestrar para os alunos, pois, observou a coordenadora: - Muitos alunos perguntaram pela capoeira e por isso vocês serão os últimos como estratégia para evitar a evasão dos alunos durante as outras palestras.

Ficamos sentados na última fila da platéia, durante os intervalos entre as atividades muitas pessoas se aproximaram de nós e pediam para tocar os instrumentos musicais – estes eram capoeiras que estudavam na escola anfitriã – outros perguntavam sobre a capoeira e o local onde treinamos.

Houve grande interação entre nós e os alunos, até formamos uma roda – só de música, sem jogo - e muitos alunos tocaram e cantaram conosco.

Na nossa apresentação, eu tentei passar alguns vídeos de três a cinco minutos de duração, mas o projetor da escola não funcionou. Começamos a palestra, falei sobre o berimbau, sua origem, sua importância na capoeira e dei uma breve explicação de como se toca o instrumento. Parei de falar e o mestre convidou todos para jogar, cantar e bater palmas na roda de capoeira.

Mestre Silvério tocou o Gunga e cantou, eu toquei o médio e o Fumaça tocou o violinha. Três outros alunos tocaram o atabaque e os dois pandeiros.

Ninguém entrava na roda pra jogar, então o Fumaça largou o violinha e agachou-se em frente ao gunga convidando/desafiando os presentes para o jogo, logo após um aluno aceitou o convite e entrou na roda. Depois eu passei o berimbau médio para o Fumaça e também fui jogar com os alunos. Após aproximadamente meia hora de jogo o mestre finalizou a roda. Todos aplaudiram.

Fizemos contato com a vice-diretora da escola e conversamos sobre a possibilidade de um capoeira de nossa associação ministrar aulas de capoeira nessa escola. A vice-diretora disse que é possível e a remuneração seria feita através da verba do Programa Mais Educação (programa do Ministério da Educação – MEC). Eu e Fumaça nos afastamos e deixamos o mestre conversando com a administradora.

Por fim o carro nos levou de volta para a E.E.E.F.M.A.M. Fumaça desceu no meio do caminho, pois foi buscar sua esposa na saída do trabalho. Mestre Silvério seguiu até a E.E.E.F.M.A.M para ministrar aula de capoeira e eu fui fazer uma visita para uma amiga que estava hospitalizada.

Me despedi do mestre às 17h.

Aula de 04 de junho de 2012.

Cheguei às 18h no colégio. Alguns alunos já estavam por lá juntamente com o mestre.

Ficamos conversando na arquibancada uns 30 minutos até chegar o Catatau que iniciou o treino com uma corrida de 30 voltas na quadra com todos os treinandos em fila.

Havia 17 pessoas e o treino foi voltado para o campeonato paraense nas categorias Conjunto, Individual e Duplas. **Existe a categoria Cantigas, essa tem como representantes eu e o Catatau.**

Primeiro treinamos para Dupla. Como cada dupla iria jogar no toque de Angola foi necessário formar uma orquestra com um Gunga, um berimbau médio, um violinha, em agogô, um atabaque e dois pandeiros. Neste momento Mestre Silvério desceu até a quadra indicou quem iria compor a orquestra e logo após despediu-se.

A formação indicada foi:

Atabaque – Thoya;

Agogô – Tilenol;

Gunga – Catatau;

Médio – Duende;

Violinha – Eu;

Pandeiro de Dentro – Jacaré;

Pandeiro de Fora – Nai.

Após o treinamento para Duplas ocorreu o de Conjunto e em seguida o treino acabou.

Aula de 05 de junho de 2012.

Entrei no ginásio às 17h30, aproximadamente, eu estava atrasado, mas foi por um motivo louvável, pois minha aula terminou tarde hoje. Quando cheguei todos estavam treinando para Duplas e formavam uma roda.

Eu fiz alongamento e então tentei entrar na roda, mas Catatau (o dirigente da aula) me mandou dar 30 voltas correndo pela quadra e somente depois disso eu poderia entrar na roda (**aqui percebemos que não é somente o mestre que não gosta de alunos atrasados**).

Fiz as 30 voltas e entrei na roda assumindo o Violinha.

Após o treino de Duplas treinamos Conjunto. **Eu aproveitei para treinar o canto da ladainha que irei apresentar no campeonato, coisa que eu e o Catatau sempre fazíamos quando uma orquestra de Angola era montada.** A aula terminou bem tarde, já eram 22h quando foi finalizada.

Aula de 11 de junho de 2012.

O treino teve início às 18h com a direção do Catatau. Fizemos alongamento e corremos 30 voltas pela quadra.

Fizemos uma roda e iniciou o treino de Duplas e depois Conjunto.

Mestre Silvério não participou do treino, mas passou pelo ginásio da E.E.E.F.M.A.M rapidamente para observar como estava o andamento da aula.

O treino terminou lá pelas oito e meia da noite.

Aula de 12 de junho de 2012.

A rotina de treino para o campeonato continua. A aula foi muito parecida com a anterior. Com os mesmos alunos em uma roda para treinar Duplas e Conjunto.

Aproveito para observar que como o ginásio onde treinamos localiza-se na parte frontal da escola, com vista para a Av. José Bonifácio, muitas vezes um ônibus com motor desregulado esmaga a melodia do berimbau, amassa o som dos pandeiros e abafa a voz do cantador. Fato que é desagradável para a realização da roda de capoeira, pois é um ritual onde a música é de suma importância.

Aula de 16 de junho de 2012.

Sábado, primeiro dia do Campeonato Paraense de Capoeira. O evento ocorreu no ginásio esportivo da Escola Superior Medre Celeste – ESMAC, localizada no município de Ananindeua.

Havia centenas de participantes. O evento iniciou com o canto do hino nacional e o hino estadual ao som de uma orquestra de berimbaus. Fizemos o juramento e teve início o campeonato.

Pela manhã disputaram as categorias Duplas e Conjunto, durou até às 14h. Depois ocorreu a pesagem dos atletas para as disputas na categoria Individual.

Todos os atletas ficaram esperando quase cinco horas o início das disputas, mas aproximadamente às 18h30 foi anunciado que somente ocorreriam amanhã.

Quanta desorganização!

Aula de 17 de junho de 2012.

Domingo, segundo e último dia de campeonato, cheguei às 9h na ESMAC, já que ontem havia chegado às oito e o evento iniciou apenas às 10h.

Lá pelas 10h30 iniciaram as disputas no estilo Angola. Começou com as crianças, depois passou para o feminino, em seguida o juvenil, finalizando com os adultos.

Às 15h houve intervalo de 30 minutos para um lanche. Logo após iniciaram as disputas no estilo Regional na mesma sequência, iniciando com as crianças e

terminando com os adultos.

Lá pelas 18h acabaram a disputas e informaram que a categoria Cantigas seria disputada em um evento separado no segundo semestre.

Houve premiações com emotivas comemorações.

Nossa associação – mesmo sendo um dos menores grupos participantes – obteve muitas premiações, a mais importante foi o primeiro lugar na categoria Duplas e o terceiro lugar geral em número de premiações. **Caso a categoria Cantigas fosse realizada poderíamos ter ganhado mais premiações, pois eu compus uma belíssima ladainha (modéstia à parte) e o Catatau fez outra emocionante ladainha que teve como inspiração um amigo já falecido prematuramente, nos ensaiamos com a nossa orquestra de Angola e estávamos realmente muito interessados em publicar nossas composições, mas infelizmente a coordenação do evento não teve a menor consideração por nosso esforço de criação e de ensaio.**

Comemorações, fotos, abraços, elogios, gritos de torcida e pulos de alegria marcaram o momento das premiações. Eram umas oito da noite e nos despedimos.

Muitos pontos negativos observo no que diz respeito à organização do campeonato:

- Ginásio muitíssimo quente;
- Banheiros imundos;
- Não havia água para os atletas e visitantes beberem, muitos bebiam água da torneira;
- Atraso para começar o evento nos dois dias;
- Desrespeito ao cronograma divulgado, o maior deles foi a anulação da categoria Cantigas;
- Etc.

A capoeira não está mais se desenvolvendo nas desumanas condições materiais de outrora; porém, ainda permanece em situação precária de realização. Tais condições que vivi talvez explique o pouco público presente no ginásio da ESMAC durante o campeonato.

Aula de 19 de junho de 2012.

Ao chegar ao colégio encontrei o Catatau, Jacaré, Cori e o Tilenol. Logo depois de minha chegada, começou o alongamento e o aquecimento. Catatau liderou a aula.

O treino foi pesado, fizemos várias sequências de movimentos indo e voltando por toda a extensão da quadra.

Mestre Silvério ficou na arquibancada observando o treino, em alguns momentos ele desceu até a quadra para orientar alguns de nós.

Expresso que já no meio da aula eu estava suado e cansado e fiquei esperando o Catatau dizer: - Cinco minutos para beber água!

Tempo para ir até o bebedouro e apagar a água gelada com a boca, apenas um pouco, já que não se pode beber água como um dromedário e depois passar mais uma hora pulando, girando e invertendo e revertendo inúmeras posturas corporais.

A aula iniciou às 18h e terminou por volta das 20h.

Aula de 27 de junho de 2012.

Cheguei às 19h30 no ginásio do Augusto Meira. Logo depois apareceu o Luís com um Violinha, o interessante foi que no lugar de uma pedra o Luís estava tocando com uma antiga moeda de 400 réis.

Em sequência chegaram Jacaré, Fumaça, Bisonho, Duende, Catatau, Cori e por último o Nai.

Fizemos alongamento e depois começamos a correr. Fumaça ficou na direção do treino. O mesmo pediu para cada aluno escolher uma sequência, das criadas pelo Mestre Silvério, e passar a treinar individualmente.

Ao chegar na quinta sequência muitas dúvidas surgiram e todos concordaram das 16 sequências que treinamos a quinta é a mais difícil (são 36 sequências).

Todo o treino foi ao som do Violinha que era tocado em revezamento por mim, Luís e o Fumaça.

O treino terminou às 20h30. Eu fui embora, o Luís também já estava arrumando-se para sair e o restante dos alunos ficou conversando na arquibancada do ginásio.

APÊNDICE B: ROTEIROS DA ENTREVISTA COM MESTRE SILVÉRIO

ROTEIRO 1

HISTÓRIA DE MESTRE SILVÉRIO

- Cumprimentar;

Esclarecer ao entrevistado: *por quê, para quê e para quem* será feito o registro;

- Apresentar autorização por escrito para divulgar a entrevista, a autorização poderá ser assinada no final da entrevista ou após a leitura da transcrição;

- Ligar filmadora;

- Citar local, data e hora;

- Identificar o entrevistador;

- Identificar o entrevistado;

- Itens que precisam ser perguntados durante a conversa:

1. Quando começou a treinar capoeira?
2. Treina capoeira há quanto tempo?
3. Quais os grupos e associações de capoeira o senhor participou?
4. Como foi e é a sua participação dentro da capoeira em Belém, Pará e Brasil?
5. Quais atividades (projetos, eventos, trabalhos etc.) relacionados à capoeira o senhor tem atualmente?
6. Quais atividades (projetos, eventos, trabalhos etc.) relacionados à capoeira o senhor tem para o futuro?

- Cumprimentos;

- Agradecimentos.

ROTEIRO 2

LINHAGEM DISCIPULAR

- Cumprimentar;

Esclarecer ao entrevistado: *por quê, para quê e para quem* será feito o registro;

- Apresentar autorização por escrito para divulgar a entrevista, a autorização poderá ser assinada no final da entrevista ou após a leitura da transcrição;

- Ligar filmadora;

- Citar local, data e hora;

- Identificar o entrevistador;
- Identificar o entrevistado;
- Itens que precisam ser perguntados durante a conversa:
 1. Qual sua linhagem discipular?
 2. Além dos capoeiras que lhe ensinaram capoeira no dia-a-dia, o senhor teve experiências de aprendizagem diferentes como participar de cursos e/ou oficinas, ler livros sobre capoeira e assuntos relacionados, filmes, documentários, viagens etc.?
- Cumprimentos;
- Agradecimentos.

ROTEIRO 3

ENSINO DO BERIMBAU

- Cumprimentar;
- Esclarecer ao entrevistado: *por quê, para quê e para quem* será feito o registro;
- Apresentar autorização por escrito para divulgar a entrevista, a autorização poderá ser assinada no final da entrevista ou após a leitura da transcrição;
- Ligar filmadora;
- Citar local, data e hora;
- Identificar o entrevistador;
- Identificar o entrevistado;
- Itens que precisam ser perguntados durante a conversa:
 1. Qual a importância do berimbau na capoeira?
 2. Qual a importância do berimbau para o senhor como capoeira?
 3. Por que o senhor ensina seus alunos a tocar berimbau?
 4. Como o senhor ensina seus alunos?
 5. O que o senhor espera dos seus alunos que já ministram aula quando eles forem ensinar?
 6. Os toques de berimbau têm qual importância na capoeira?
- Cumprimentos;
- Agradecimentos.

APÊNDICE C: TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

Entrevistador: Marcelo Pamplona Baccino

Entrevistado: Mestre Silvério

Data: 10/02/2013

Local: Bairro do Chapéu Virado no Distrito de Mosqueiro, em Belém do Pará

Começo a entrevista aqui em Mosqueiro exatamente às 18 hora e 16 minutos (agora eu coloco a câmera e o microfone voltados para o Mestre Silvério).

Tá focado mestre? (é possível ver-se no na tela)

(O mestre sinaliza que sim)

Primeiramente quero agradecer a sua presença aqui na minha casa, o sr e a sua família, o sr que é um mestre de capoeira muito querido e um amigo muito querido e a se dispor a responder essas perguntas. Essas que serão muito úteis para a minha dissertação que é sobre a música na capoeira, mais especificamente sobre o berimbau.

(Nesse momento o mestre limpa a garganta, atitude que eu interpretei como um sinal de que ele estava pronto para falar)

A primeira coisa que eu gostaria de saber mestre é sobre a sua história. Quando o sr começou a treinar e com quem foi esse seu início na capoeira? Tudo isso é muito importante para o meu estudo!

Eu sempre tive uma queda por artes marciais, quando eu tinha uns seis, sete, oito e até nove anos meu pai me levava pra assistir as lutas do Ted Boy Marino. Meu pai me colocava assim no ombro (aqui o Mestre Silvério gesticula apontando para seu ombro), pra eu assistir por cima dos camaradas mais altos⁶². Eu assistia essas lutas no Marajó, pela televisão. Eu achava bonitos aqueles saltos que o Ted Boy Marino dava. Nesse intermédio meu pai veio morar pra cá. Eu já vim morar com ele em 76 e em 77 eu comecei a conhecer a capoeira através do Mestre Naldo que era aluno semi-formado.

Antes da capoeira o sr teve uma relação com a luta marajoara, lá na sua cidade, lá no Marajó, em Cachoeira do Ararí?

Também! Minha história nas artes marciais começa quando menino. Eu sempre fui enxerido pra lutar só que eu não me garantia, apesar de ser grande eu não me

⁶² Camarada é um tipo de tratamento bem típico do capoeira.

garantia.

Tinha um camarada lá que eu não conseguia vencer, era o Jorginho. O Jorginho era menor que eu e parecia que era maior, ele me derrubava de todo o jeito, aí uma vez ele me derrubou de estômago no chão, eu bati o abdômen feio mesmo e fui chorando pro lado da minha mãe e ela me deu uma surra:

– Um menino menor do que você e fica te batendo e tu ainda vens chorar pro meu lado!

Ela me deu umas sandaliadas lá (breve momento de silêncio), e a partir daquele dia eu meti na cabeça que ia aprender a lutar e o mesmo Jorginho, eu convidei pra treinar luta marajoara. Toda tarde eu ia lá pro quintal de casa e a gente lutava lá até seis, seis e meia, sete horas da noite. Quando escurecia a mamãe chamava a gente pra tomar banho e ele tomava banho e ia pra casa dele. Acho que a gente ficou assim por mais ou menos um ano e eu sem vencer.

Força eu tinha, eu era maior do que ele, mas ele tinha o jeito, tinha a manha. A mesma idade a gente tinha, até que um dia eu comecei a vencer já o Jorginho. Ele não me ganhava mais, eu dei umas duas quedas nele valendo aí ele desistiu de me ensinar:

- Aaaah eu não vou te ensinar mais, tu já estás me derrubando!

A partir desse momento, eu calculo lá pelos 11 anos, eu passei a não apanhar mais de ninguém na rua. O valentão da rua já era eu!

Apanhei muito da minha mãe por brigar na rua. Depois das aulas do Jorginho (risos), das intensas aulas do Jorginho.

Mas e a capoeira?

A capoeira! Sei que a gente tentava pular, dar aqueles saltos. As árvores que tinham no quintal de casa “TÁ” (gesticulando com as mãos batendo uma na outra). Aquelas voadoras do Ted Boy Marino a gente experimentada nas árvores pra ver se era verdade. No quintal de casa sempre teve bastantes árvores, árvores frutíferas, a gente fazia esse treinamento sem saber o que era que estava fazendo, fazia mais por diversão. Os golpes eram dados nas frutas, com chutes, cotoveladas...

Tinha professor de capoeira lá em Cachoeira?

Não! Acho que até hoje não tem! Quando eu vim morar já pra cá em Belém é que eu realmente conheci a capoeira, já com 13 anos, e em 77 eu comecei a treinar a capoeira. Eu conheci o Mestre Naldo, ele começou a me ensinar capoeira em cima de um açougue. Casa Olho Grande. Açougue Olho Grande.

Qual bairro mestre?

Sacramenta, Passagem Santa Luzia. Quase de esquina ali com a Alferes Costa (rua).

Colégio Salesiano do Trabalho, por ali?

É, perto da Escola Graziela Moura Ribeiro, passando uma quadra, bem próximo. O Mestre Naldo até estudava lá no Graziela. Eu estudava no Rosalina Alvares da Silva Cruz. Fica na rua Senador Lemos, próximo a Pororoca, casa de *show*. Aí ele me deu umas duas aulas nessa casa. O pessoal treinava karatê lá e ele ensinava capoeira. Na segunda-feira ele disse que a gente ia passar pra outro local, pra treinar em outro local. Aí eu me encontrei com ele lá na praça, na noite:

- Olha me espera na segunda-feira lá na praça que eu vou te levar lá no local.

Aí eu me encontrei com ele e fomos embora por ali, saindo da Passagem São Sebastião até chegar na Passagem Quarubas. Ele já tinha acertado com o sr de lá, o dono do terreno pra gente treinar capoeira na Quarubas (uma passagem).

Eu já morei nessa passagem!

Era a Eletrônica Nilton, Nilton Teixeira era o nome do homem. Então a gente passou a treinar no quintal dele. Quando a gente tava treinando chegou mais uma equipe que era a equipe do Carlos.

O Mestre Naldo era discípulo de quem?

Do Mestre João Pula-Pula que era discípulo do Mestre Mundico.

Cheguei lá tinha outros camaradas treinando com o Mestre Naldo, inclusive o Lico, o João Fumaça, o Ismael. A galera dele lá. Aí chegou de repente outra galera, outra turma onde tinha Mestre Walcir, Valdomiro, Valmir, Rui, Nonato e Renato que eram irmãos do Carlos. Era uma galera que treinava no Painei, era perto da Pororoca lá tinha um camarada que fazia painéis, *outdoor*, essas coisas assim. O terreno lá era cedido pra eles treinarem e eles passaram a treinar tudo lá na casa do seu Nil, Nilton Teixeira. Na Quarubas tinha uma turma que treinava com Mestre Naldo e a turma que treinava com o Carlos, Mestre Carlos, agente chamava de Carlos Painei pra ele. Hoje em dia agente chama ele de Mestre preguiça pra ele. Ele não dá mais aula de capoeira, assim como o Mestre Naldo também. A mãe dele adoeceu aí ele se desgostou e parou de dar aula de capoeira. Mas eu treinei com ele de 77, janeiro de 77, até mais ou menos 81 quando eu fui pro Marajó quando a minha mãe adoeceu. De 77 a 81 foi. Aí em 81 eu fui pro Marajó, voltei pra lá, quando a minha mãe adoeceu e eu passava horas treinando lá no quintal, treinando capoeira de manhã, das 9 ao meio-dia e começou a aparecer um

bocado de menino pra treinar comigo. Meus primos, sobrinhos, meu irmão menor. Queriam aprender os movimentos que eu estava passando lá, aí eles começaram a... Comecei a dar aulas pra eles. Até então não era uma aula, eu ensinava como fazer. Eu não tinha essa noção do que era dar uma aula de capoeira.

Eu treinava capoeira a quatro anos e meu mestre nunca tinha me dado uma oportunidade de dar aula. Aí eu comecei a dar aula, sem noção de que eu ali estava me tornando um professor de capoeira.

O Mestre Naldo fazia essa diferenciação entre capoeira Angola, Regional e Contemporânea?

Não, não! Ninguém ouvia falar em capoeira contemporânea, era só Angola e Regional. Era só Angola e Regional! Mestre Mundico até fala que hoje ele não é Angola e nem Regional ele é Angonal. Ele joga de acordo como tocar o berimbau, quem comanda é o berimbau pra ele.

Nessa época eu comecei a dar aula para os meninos lá, para o meu primo Gilmar, Djalma, o Manoel, para o filho da vizinha. Lá no quintal de casa. Comecei a dar aula pra eles e eles começaram a desenvolver. O Gilmar foi o que mais aprendeu e aprendeu rápido, ficou muito bom de rasteira e de cabeçada, tinha uma vingativa ótima. Em pouco tempo ele se tornou um dos caras mais brigões dentro do Marajó.

Foram os seus primeiros alunos então?

Foram os meus primeiros alunos, tiveram alguns que não tiveram aptidão pra coisa mesmo. Mas, esse Gilmar se identificou muito, apesar de ele ser mais velho do que eu, aprendeu muito rápido e ele aliou isso a luta marajoara e ficou um cara muito brigão, brigava muito. Naquela época a gente não via as conseqüências, tinha 17, 18 anos.

O Mestre João Pula-Pula, ele ainda ensina capoeira? Qual a relação dele com a capoeira, o sr sabe?

Não, o João Pula-Pula ele não dá aula de capoeira, apesar da idade ele ainda trabalha em circo, o negócio dele é trabalhar em circo. Ele faz luta-livre no circo, ele é o Índio Paraguaio ou Uruguaio, uma coisa assim. Ele parece que faz apresentações em circo. Eu creio que ele já deve estar se aposentando, porque ele é bem mais velho do que eu. João Pula-Pula! (o mestre fez breve silêncio).

E o Mestre Mundico, ele teve um mestre que o ensinou a jogar capoeira?

O contato com a capoeira do Mestre Mundico foi quando ele ganhou - se não me falha a memória - do pai dele, um livro que até então era só pra ele ler - Capoeira Sem

Mestre – eu esqueci o nome do autor do livro.

E começou a ensaiar alguns passos. Quando ele ia para a Praça da República e viu alguns hippies jogando, aí começou a entrar na roda com os hippies, e o pessoal queria saber quem era o mestre dele:

- Não! Eu não tenho professor, eu não tenho mestre!

Ele começou a desenvolver lá, não só com os hippies, mas com os marinheiros que estavam de passagem por Belém, ele treinava lá, ele jogava com os camaradas e começou a desenvolver mais a capoeira dele, aí ele começou a ensinar para os irmãos dele: o Expedito e o Mestre Diabinho que é o Leonardo.

O sr treinou também com o Mestre Mundico? O sr chegou a treinar com o Mestre Mundico?

Não, com o Mestre Mundico a gente nem treinava, a gente ia pra casa dele todo o domingo, aí ele fazia um negócio de uma feijoada e fazia roda de capoeira, sempre tinha roda de capoeira. Então como ele também é mestre de bateria ele incentivava os meninos a irem pra lá justamente pra depois ensaiar a bateria pra sair no bloco lá da Sacramenta. Sempre foi assim, até hoje ele ainda faz isso. Aí a gente ia cedo pra lá, umas 10 horas, ele fazia a feijoada dele, a gente também jogava a capoeira, à tarde a gente tomava um banho e ia pro carnaval.

O carnaval lá do bairro. Ele (o Mestre Mundico) é muito conhecido na Sacramenta, não só por ser mestre de capoeira como também por ser mestre de bateria.

Mestre e essa capoeira em Belém? Eu lembro que na defesa da minha qualificação, quando terminou a defesa, o sr conversou com as doutoras e o sr passou algumas informações interessantíssimas pra elas, algumas eu não consegui escutar porque eu tive que me retirar da sala pra elas darem a avaliação da defesa. Quais foram?

(Risos) Aconteceu assim...

Até na década de quando a gente começou (o mestre fez breve silêncio como que forçando a memória). De 77 a 82 a capoeira era muito perseguida na Praça da República, na época do governo militar.

Quando o pessoal – o carnaval também era na Praça da República –, quando o pessoal se reunia lá aos domingos para participar dos blocos a gente tinha sempre uma roda de capoeira naquela parte, naquele anfiteatro da praça. Aí sempre a polícia militar,

as vezes a patrulha mista⁶³, entrava e acabava com a roda. Por várias vezes o pessoal brigou com a polícia, bateu.

E eu também tava por lá!

Também tinha o pessoal da turma da Bailique que era uma rua atrás da 1º de Março (gesticula com o braço apontando para trás de suas costas) que ia só pra bagunçar, só ia pra brigar mesmo.

Um primo meu fazia parte dessa turma.

É...

Eles brigavam lá e acabavam com a roda de capoeira também.

Toda essa perseguição a gente sofreu. Mais da polícia do que do pessoal da Bailique. O pessoal da Bailique só chegava já quando o pessoal da polícia não dava jeito, mas as vezes a polícia chegava depois do pessoal da Bailique (risos).

Quando a polícia vinha e brigava, corria atrás do pessoal, o pessoal corria pra um lado, para o outro, com berimbau na mão, pandeiro.

Naquele tempo era só no berimbau e no pandeiro. Aí se escondiam por lá e quando a polícia ia embora a gente voltava pra lá e fazia roda de novo.

Uma vez eu quebrei um dos melhores berimbaus que estava na roda. Peguei o berimbau e dei-lhe na cabeça do cavalo. Porque ele meteu o cavalo no meio da roda, o pessoal tava jogando, o pessoal se assustou. Veio direto em mim, aí eu peguei o berimbau e bati o berimbau no cavalo. Pegou na cabeça do cavalo e o cavalo sentou devido ao susto, não foi tanto pelo impacto e sim do susto. Aí o policial caiu pra lá e eu olha (o mestre gesticula com a mão direita passando a mão no ar no perímetro do seu ombro esquerdo), corri subi aquela escadinha e sumi ali, pra aqueles lados, Vila Nova, aqueles lados onde funcionava a COMARA⁶⁴.

Eu passei mais ou menos uns dois meses sem ir na Praça da República (risos), eu fiquei com medo de ser marcado pela polícia.

Aí em 82 a gente⁶⁵ teve a oportunidade de entrar para as forças armadas (limpa a garganta) e fazer parte do pelotão de elite, era a Polícia da Aeronáutica, a PA⁶⁶. Por várias vezes eu foi componente da patrulha mista. A patrulha mista que era sempre exército, marinha, aeronáutica e a polícia militar; e sempre quem comandava era um

⁶³ Composta pelas polícias do exército, marinha e aeronáutica.

⁶⁴ Comissão de Aeroportos da Região Amazônica.

⁶⁵ O termo “a gente” no sentido coletivo ou plural parece demonstrar a virtude da humildade e a consideração por outros capoeiras que também participaram desses momentos históricos.

⁶⁶ Geralmente os militares integrante da PA são os que se destacam durante o treinamento.

sargento da aeronáutica. Aí dessa vez que a gente tava lá na patrulha mista, a primeira vez que eu fui lá na patrulha mista, o sargento já ia acabar com a roda de capoeira que tava acontecendo lá no anfiteatro da Praça da República, aí (aqui o mestre narra o diálogo entre ele e o sargento):

Sargento: - Bora ali soldado!

Mestre Silvério: - O que é sargento?

Sargento: - Bora ali acabar com aquela pouca vergonha!

Mestre Silvério: - Que pouca vergonha?

Sargento: - Aquela capoeiragem ali.

Mestre Silvério: - Nãããã! O que é que eles estão fazendo lá? Tão mexendo com alguém?

Sargento: - Não, não pode, é proibido!

Mestre Silvério: - Ah não, não é mais proibido!

Então eu consegui colocar na cabeça dele que o que os meninos estavam fazendo lá não tinha nada demais, estavam só se divertindo jogando capoeira e que a capoeira não era mais proibida. Por isso que eles praticavam lá na praça, porque não era mais proibida.

Mestre Silvério: - Só temos que ficar de olho porque o pessoal da Bailique sempre vai lá brigar com eles.

Aí nesse intermédio, antes de acontecer isso, alguns meninos da capoeira começaram a se juntar com o pessoal da Bailique, começaram a ensinar capoeira por lá também. Quando os meninos da Bailique vinham já se juntavam com o pessoal da roda, já não vinham mais pra destruir a roda de capoeira. Já faziam parte da mesma galera. Aí os que não jogavam capoeira diziam:

- Não, não, não, o pessoal é nosso também, o pessoal é da Barra!

Depois de Bailique veio... trocou o nome pra Barra:

- Esse pessoal é da Barra também! Deixa eles jogando aí!

Aí eles saiam pra ouro local pra fazer briga. O negócio deles era só fazer briga, só arruaça.

E assim a gente começou a... Acabou aquela história de perseguir a capoeira, até 85 quando eu fiquei nas forças armadas a gente não permitia que a patrulha mista acabasse com a roda de capoeira.

Aí o pessoal vai acostumando, vai passando de geração pra geração e não perseguiram mais a capoeira lá na praça.

E esse período anterior a ditadura militar atual de 64, esse período anterior assim: a gente tem notícias da capoeira no Rio de Janeiro relacionada ao carnaval, aí no Recife tem a capoeira relacionada ao frevo, tem toda aquela situação do Rio de Janeiro, dos Guaimús...

Nagôs...

O sr sabe como é que era essa capoeira aqui no Pará, em Belém, nesse período mais de outrora?

Digamos assim, a capoeira ficou muito tempo esquecida e já veio renascer já na década de 70, ela já veio aparecer. Apareceu Mestre Bezerra, ele um praticante de capoeira que veio do Maranhão, veio se estabelecer aqui em Belém e começou a dar aula de capoeira no Paysandu, no Quem São Eles e em alguns outros locais que eu não me lembro. E logo depois dele veio também o Mestre Romão que já é falecido e que começou a divulgar a capoeira, começou a praticar a capoeira, dando aula de capoeira no Norte Brasileiro que era um local lá na Cremação.

O Mestre Bezerra dava aula de capoeira em geral?

Era capoeira Regional, a dele era só a Regional.

E o Mestre Romão?

O Mestre Romão também.

Depois que o Mestre Bezerra andou pela Bahia, que ele fez um curso de capoeira Angola na escola do Mestre Pastinha, ele também passou a ensinar capoeira Angola, inclusive ele tem até um certificado assinado pelo Mestre Pastinha, de capoeira Angola.

O Mestre Romão já foi um negócio mais assim... lá pela década de 90 é que ele começou também a dar aula de capoeira Angola. O negócio dele era só Regional, agora era violento, batia mesmo. Agora até os últimos dias dele já era como mestre de capoeira Angola. Ele era aluno do Mestre Moraes, na capoeira Angola, já na Regional ele era discípulo do Mestre Zé Pedro, da Regional era um carioca.

A capoeira viveu⁶⁷ muito mais a perseguição da polícia, a polícia que perseguia mais a capoeira, então com as novas gerações já da década de 80 pra cá que foram levantando mais a capoeira fazendo apresentações em espaços, clubes, algumas até em igrejas.

Mestre e a situação atual da capoeira, como é que está essa relação... isso é até interessante, por exemplo o Grupo Senzala, o grupo o qual o sr fundou e é

⁶⁷ Sofreu.

presidente, o grupo ARUÃ. Como é que está essa situação atual dos grupos pequenos, dos grandes grupos, como é que é essa relação? Quando isso passou a acontecer? Quando é que veio os grandes grupos como o Abadá, Capoeira Brasil pra cá pra Belém? Qual foi a interferência que eles causaram aqui?

O primeiro grande grupo a chegar de fora foi o Abadá Capoeira, no ano de 91, foi o Abadá Capoeira, que começaram a implantar a “lei deles”. Até então eles trouxeram conhecimentos que nós não tínhamos, eram as cravadas, mal levantávamos a perna eles pegavam e jogavam a gente no chão. Começaram a levar vantagem com isso e conseguiram muitos adeptos, nossos mesmo, de alguns professores e mestres mais antigos, eles conseguiram levar um pessoal pro grupo deles. Aí eles cresceram muito.

O primeiro que veio foi o Blindado um rapaz que se não me falha a memória é do Maranhão que acho que já era do grupo Abadá, depois que veio o Cobra Preta que hoje em dia já é mestre e outros.

A passagem deles por aqui foi muito importante porque, digamos assim, por um lado ela abriu nossos olhos para outro tipo de capoeira, que era o lado mais marcial da capoeira, até então todos os grupos que tinham aqui eles eram unidos porque eram professores que cresceram juntos praticando capoeira em vários pontos da nossa capital, eles cresceram juntos, todo mundo unido, jogavam uma capoeira maravilhosa com continuidade, não era aquela capoeira de: eu vou soltar um movimento te esperar soltar outro pra eu te dar uma rasteira, pra eu te aplicar um golpe com mais força e mais violência.

Não! A gente era amigo, e se acontecia uma rasteira, uma tesoura ali na roda, acontecia ali e acabava ali mesmo, ninguém saía dali inimigo. Tanto que todo mundo visitava o grupo de todo mundo. Todo mundo, quando tinha um evento, todo mundo ia no evento de todo mundo. O pessoal era muito unido mesmo!

Já com o advento do Abadá Capoeira onde “só eu ganho e tu só perdes”, foi quando a gente foi abrir os olhos e aí que o pessoal se separou, cada um ficou no seu canto fazendo o seu trabalho ali, mas a capoeira sempre crescendo.

Os grupos da época, quando veio esse pessoal pra cá (os grandes grupos de capoeira) e que ainda permanecem são a Associação de Capoeira Senzala, a Dandara Bambula...

O sr participou da Senzala não foi?

É! A minha raiz é Senzala, eu sou um sócio fundador da Senzala.

Então depois que o sr deixou de treinar com o Mestre Naldo aí...

Continuei na Senzala ainda até o ano de 97 eu fundei a ARUÃ Capoeira e logo em seguida o pessoal que era discípulo do Mestre Naldo e treinavam com o Mestre Walcir (Mestre Walcir era aluno do Mestre Naldo e colega de treino do Mestre Silvério) resolveram vestir só uma camisa, só a camisa da Senzala. Todos os grupos que tinham outros nomes como Os Discípulos de Senzala; Garotos da Senzala; ANCESTRE; o meu grupo também, a ARUÃ; o Aberrê. Todo mundo, os presidentes, resolveram vestir só uma camisa, aí fizeram uma Senzala muito grande. Graça a Deus com mais de 800 alunos.

A gente conseguiu um feito muito grande, fizemos um batizado que começou às nove da manhã e só foi terminar às 18 horas. Foi muito aluno dentro da casa de *show* A Pororoça, foi muita gente se batizando. Não paramos sabe, não paramos, foi um dos maiores batizados que já foi realizado em Belém em uma casa de *show* assim. Então um marco muito importante.

Já no ano de 99 eu passei a dar aula na Escola Augusto Meira, convidado pelo grêmio da escola, aí eu apresentei o projeto para o diretor que era o professor Cosmos, Cosmos dos Santos, e ele gostou e a gente permaneceu lá por muito tempo. Em 2001 eu saí da Senzala, foi no último evento que a gente realizou, aí eu reabri a ARUÃ Capoeira, o professor Cosmos já tinha saído, já tinha uma outra diretoria e devido o projeto ser muito relevante para a comunidade permitiram que a gente permanecesse, até cederam uma sala pra gente, que era a sala aonde nos estávamos até o ano passado, não, até 2011.

Essa sala foi muito importante porque a gente formou muitos capoeiras bons, muitos profissionais.

E qual é a situação atual com a diretoria do Augusto Meira?

Aaaa, a situação da diretoria é assim, quando era a outra diretoria, da professora Aldalina, ela gostava da capoeira, apoiava, incentivava e dava muito espaço pra gente trabalhar. Com a nova diretoria lá que é a Catarina, Catarina de Sena, já ficou mais difícil, ela tem uma outra filosofia, ela é evangélica, ela não vê a capoeira com bons olhos, ela não acredita que o nosso trabalho seja muito relevante para a comunidade. Tanto que nos tiraram a sala e nos jogaram pra quadra. O nosso horário na quadra não é fixo, as vezes chega o pessoal do futebol lá com autorização e a gente tem que sair da quadra. Está complicada lá a situação, principalmente na sexta-feira que é o dia que a gente recebe visitas de outros grupos, outros mestres.

Ali é um pólo muito importante, o do Augusto Meira, porque ele fica perto do terminal de passageiros e a gente recebe pessoas nem só de outros estados com também

de outros países, não sei quem é que informa, mas toda vez que chega um estrangeiro por lá que pratica capoeira eles vão lá procurar o Augusto Meira.

Eu já treinei com várias pessoas mesmo, as vezes a gente está passando com o berimbau ou com o abadá e eles chamam a gente de lá do outro lado da rua, na José Bonifácio. Eles chamam a gente e perguntam aonde é que tem treino de capoeira. As vezes até nós mesmos (alunos) que damos essa informação e a gente os leva até lá pra treinar.

Lá no terminal um dia chegou um pessoal de Marabá, o Mestre Biribinha com a galera dele, ele não conhecia lá, e perguntaram aonde é que tinha capoeira e alguém informou pra eles que lá no Colégio Augusto Meira tinha capoeira, aí ele foi bater lá com o pessoal dele, a gente se tornou até amigos, fomos num evento dele lá em Marabá. Mestre Biribinha é gente boa!

Já treinou lá com a gente uma americana que hoje em dia mora no Zimbabuê, Jennifer Kiker, casou lá pelo Zimbabuê. Ela adorava a capoeira, o apelido dela era tesourinha, ela adorava cortar as camisas dela, ela não gostava de camisa grande, então ela cortava bem aqui (o mestre gesticula com as duas mãos fazendo dos dedos indicador e do meio uma tesoura e apontado na sua própria blusa os locais onde a aluna cortava as suas camisas) por isso o apelido dela era tesourinha.

Treinou uma menina, também, de Porto Rico. Treinou um colombiano, inclusive esse colombiano ele dizia assim:

- Eu vim fazer umas oficinas aqui porque lá em colombia...

Como ele fala, ele treina com o padrasto dele, que é o Mestre Aranha.

- O Mestre Aranha chegou em Bogotá e deu aula, começou a dar aula lá pra minha mãe, a dona da academia, foi contratado, depois começaram a namorar e ele casou com ela lá em Bogotá. Eu vim, eu e minha namorada, fazer esse intercâmbio.

Eu não lembro mais o nome do rapaz. Era Juan, parece que era Juan o nome do rapaz, parece que era Juan o nome dele.

Chegou lá e treinou capoeira com a gente umas duas semanas, depois foi embora pra Bogotá e nunca mais ouvi falar.

Treinou lá um português, que é o Carlos, que apesar de ser português ele mora em Paris. Choisy le roi, uma coisa assim o bairro onde ele mora lá em Paris. Ele só vem de dois em dois anos treinar com a gente.

Treinou um russo, o Cedrique. Eu não sei como aparecem essas pessoas de outras nacionalidades por lá, vão treinar. Assim também como treinou de outros estados,

treinou do Paraná, o Neri, Ângelo Neri, treinou um do Rio de Janeiro.

Isso é o que o sr tá lembrando agora!

É!

Treinou um do Tocantins.

Do Maranhão, ruummm! Eu como eu já exportei capoeirista pro Maranhão. Treinou o Erian lá do Maranhão, hoje em dia ele é contra-mestre lá, mas começou a treinar comigo e quando foi pra lá deu continuidade ao aprendizado. Mas muita gente mesmo.

No começo eram mais de 200 alunos, eu ficava doido.

Agora quantos alunos a gente tem mais ou menos, se for contar os alunos do Augusto Meira, dos outros colégios que o sr ministra aula, os alunos dos seus alunos que já dão aula, o sr tem uma idéia de quantos são?

Eu calculo que tem mais de 300.

Só o Joni lá no Tenoné tem 4 turmas, cada uma de 35 alunos!

Pra você ter uma idéia!

É muita gente já!

Tem o Catatau que dá aula no pólo da Escola Padre Leandro;

O Fumaça que dá aula lá no Colégio Amália Baumgarten e tem muitos alunos;

O Quebrado que também dá aula;

O Naudinho que dá aula lá no CDP.

Dando aulas nas escolas eles conseguem agregar muitos alunos.

Tem o Caverna!

O Caverna que dá aula lá no Riacho Doce.

O Faísca dá dando aula?

O Faísca tá dando aula perto da casa dele no Guamá.

Eu dou aula no Benguí.

O Isaac tá dando aula?

Não, o Isaac tá parado.

A Thoya tá dando aula?

Também não.

E a Aline?

A Aline tá dando aula lá em uma escola de mórmons. Ela tá dando aula em uma igreja de mórmons. Não sei como é que está o trabalho dela porque ela nunca mais me convidou pra ir lá. Sempre que ela me convidava eu ia (o mestre fica em silêncio até eu

interromper com a próxima pergunta).

Ei mestre, com relação a esse aprendizado da capoeira, seu treinamento pessoal, assim: o Mestre Bimba levou a capoeira Regional pra dentro das escolas, das universidades, muitos dos alunos dele escreveram livros, gravaram CDs, LPs, hoje em dia DVDs; então misturou muito essa história da academia, que é o ensino com a sala de aula, livro, esse ensino mais formal e aquele ensino da capoeira, com a oitiva, com a tradição oral. O sr teve essa influência também dos livros, documentários, os filmes? O sr também teve essa ajuda forte desse lado mais formal do ensino para o sr aprender a capoeira?

De certa forma até que sim, pois os únicos filmes que eu assisti que tinha capoeira foi o Quilombo dos Palmares, estrelado pelo Toni Tornado no qual ele faz uns movimentos de capoeira. Outro filme que eu assisti também foi Cordão de Ouro: o herói do corpo fechado, com o Mestre Nestor Capoeira, Mestre Camisa e o Mestre Leopoldina.

Aquele que ele luta contra o Orixá?

É, o do Orixá! O Orixá é o Mestre Camisa pintado de preto, um branco pintado de preto (risos), eu acho engraçado (risos) e o Mestre Leopoldina tocando e cantando.

Outro, também, que tinha era uma série que era um plantão de polícia estrelado pelo Hugo Carvana, teve um episódio que tinha lá, era o Colar Marron, um baiano, que era Ogã, nessa situação do candomblé, a missão dele – que a mãe-de-santo tinha dado pra ele – era salvar a irmã dele que tava em perigo no Rio de Janeiro, aí ele viajou pro Rio de Janeiro pra salvar a irmã dele e lutou com os criminosos, assassinos que estavam contratados. Foi um episódio muito bacana, a gente se inspirou muito.

Assim, com relação aos livros, eu já li o do Nestor Capoeira: O Galo Já Cantou; O Pequeno Manual do Aprendiz de Capoeira. Agora eu tô lendo, o livro mais recente, o do Augusto Pinheiro Leal, esqueci até o nome do livro, é um livro muito importante que fala mais sobre a capoeira no Pará

Um livro que o sr até me presenteou, “Capoeira e Gênero”.

Também! Tem esse e tem outro “a política da capoeiragem”, onde ele relata desde 1888 até 1906, o que acontecia naquele período onde ele privilegia a capoeira no Pará, onde muita gente foi presa por vadiagem, por desordem. Os camaradas também eram contratados pra ser segurança dos boi-bumbás, tanto do Jurunas como o boi-bumbá lá do Umarizal, eu não lembro o nome dos bumbas, mas eles eram inimigos, quando se encontravam sempre saia briga feia.

A capoeira atualmente ela tá num período assim, ela tá meia parada, não tá acontecendo nada de importante, não tem nenhuma novidade, agora as associações e federações estão se organizando com documentos pra ver se a gente consegue realmente ser contratados pelo Estado pra dar aula nas escolas, mesmo sempre tendo alguém que faz uma coisa errada com relação ao ensino da capoeira, sempre tem profissionais não muito qualificados.

Agora recentemente teve um fato no Rio de Janeiro com um mestre de capoeira⁶⁸.

Olha aquilo ali vai pesar muito na decisão do governo pra deixar a gente dar aula nas escolas!

Mas é sempre assim no meio de uma saca de arroz sempre tem (grãos estragados)...

Sempre tem! O importante é o pai, a mãe ou o responsável em levar o aluno pra praticar o esporte saber quem é aquele profissional que vai tomar conta do filho dele. Pra deixar a criança, o responsável tem que saber quem é o camarada.

Mestre finalizando essa parte da sua vida e sobre a história da capoeira. O sr na ARUÃ Capoeira, o sr ensina um estilo de capoeira, os dois, ou assim como o Mestre Mundico o sr vai mais pelo toque do berimbau?

Digamos assim, até 2000 a gente jogava capoeira sem essa responsabilidade de ser Angola ou se é Regional, depois da nossa filiação na Federação Paraense de Capoeira que é filiada a Confederação Brasileira de Capoeira a gente assumiu só um regulamento, nesse regulamento existe uma competição e a gente teve que fazer alguns cursos específicos pra capoeira Angola e outros específicos pra Regional que era justamente pra gente saber o que é que a gente ia passar pros alunos.

Nossa movimentação era só Regional, até então era movimentação de capoeira Regional e acho que até hoje nossos alunos tem dificuldade de jogar Angola. Hoje em dia eles já estão se saindo mais ou menos , já estão praticando, ganhando competições, mas eu ainda acho que nos ainda estamos engatinhando na Angola, nosso forte mesmo é mais a capoeira Regional.

E essa história de capoeira Contemporânea, a gente não escuta na ARUÃ Capoeira, mas sai aí e vai na roda dos outros e tal: - Aaaa isso é capoeira

⁶⁸ O fato corresponde ao indivíduo que se dizia mestre de capoeira com a ridícula autodenominação de mestre Rambo que cometeu o crime de pedofilia comprovado pelas provas matérias encontradas pela polícia na sua residência.

Contemporânea, não é Angola e nem Regional!

O que é a capoeira Contemporânea e porque a gente não usa na ARUÃ Capoeira?

A gente usa na ARUÃ Capoeira, mas é de uma maneira bem disfarçada pra não dizer que é contemporânea porque: a capoeira Contemporânea ela é tocada... digamos assim, a capoeira Regional da Contemporânea ela é tocada com uma bateria de Angola, atabaque, reco reco, três berimbais, dois pandeiros.

Então eles dizem que é contemporânea e saem dando salto mortal na Benguela. De acordo com os ensinamento do Mestre Bimba não tem saltos mortal na Benguela. Chama de Beguela, ou Bengüela ou Banguela, essas variações de nomes. Então é um jogo acrobático mas não no sentido de saltos, é onde você mostra toda a flexibilidade do seu corpo e acusa um golpe. Quando você poderia ter acertado algum golpe mais não acertou e você conseguiu se esquivar a tempo e soltar um contra-golpe, dar um golpe desequilibrante, uma rasteira, uma tesoura. Sem maldade! E essa Contemporânea, ela é maldade só!

A capoeira que a gente pratica ela tem uma continuidade, movimentação, eu não fico fazendo quebradas e negaças esperando você fazer um movimento pra entrar com um Martelo, uma Ponteira, um Pisão Rodado, até mesmo com uma rasteira, uma tesoura.

Então a capoeira Contemporânea ela não tem aqueles fundamentos tradicionais da capoeira como Bimba criou a Regional e como Mestre Pastinha sempre pregou na Angola. Não tem essa diferenciação, capoeira Contemporânea a gente fala que é uma espécie de modernização da capoeira, mas que veio para o lado ruim da capoeira, muito marcial, muito violento. O berimbau tá pedindo um tipo de jogo e ele⁶⁹ joga outro tipo de jogo e quando troca o toque do berimbau aí ele continua com aquele mesmo jogo, eles não estão nem aí pra diferença e não se ligam muito no toque de berimbau, no que é que o berimbau tá pedindo. O berimbau é um instrumento muito importante na roda de capoeira.

Quando a capoeira não era praticada com a musicalidade do berimbau ela era muito, digamos assim, primitiva. Não tinha um regulador, não tinha alguém que comandasse a roda. Hoje não, se o professor, o mestre ou o graduado tá no berimbau Gunga todo mundo sabe que é ele quem tá comandando a roda e é ele quem tem a

⁶⁹ Refere-se ao praticante da capoeira.

obrigação de cantar, de animar a roda, de passar aquela energia para os jogadores desenvolverem o jogo deles.

Pro sr qual a importância do berimbau? Pro sr ele tem só o significado de instrumento musical ou tem alguma coisa a mais?

Não! O berimbau ele veio pra comandar a roda, pra doutrinar os jogadores.

O sr acredita também naqueles mitos que a gente tem dentro da capoeira, do berimbau como uma antena de energia que capta a energia boa e libera ali pela roda, ou aquela coisa mais religiosa do berimbau que a gente toca e depois se benze e pede proteção. Qual é sua relação do berimbau como instrumento?

Se a gente for fazer isso com o berimbau nesse lado de captar energia, a gente vai ter que fazer com a guitarra, com o violão, com o cavaquinho e com todos os instrumentos de percussão e corda, todos os instrumentos de corda, porque todos tem essa conotação de passar energia, de passar uma empolgação pro jogador ou o pro dançarino e para o cara que está ali assistindo o *show*.

Então a música, a musicalidade do berimbau ela é importante sim, mas não vejo com uma conotação religiosa, ela é uma referência, o berimbau sempre vai ser uma referência pra quem tá comandando a roda, pra quem tá responsável pela roda; e o capoeira naquilo de se benzer, as vezes toca no berimbau e se benze, não vejo aquilo como uma religiosidade e sim como uma referência pra quem é católico e passa na frente de uma igreja e se benze, pra mim é a mesma coisa, é o respeito; e pedir a proteção, não está pedindo para o berimbau e sim para o Ser Místico Superior que é o nosso Deus, Deus Criador que a gente acredita que é o nosso protetor. É a mesma relação, é a mesma relação do berimbau.

É Mestre Silvério e quanto ao ensino dos toques de berimbau, ensinar a tocar; a segurar; a utilizar a baqueta pra tirar um bom som da corda, como se dá esse processo lá na ARUÁ Capoeira?

A gente incentiva o aluno a ter o seu próprio berimbau, aí tem uns que dizem:

Aluno iniciante: - Não, não mestre, eu não vou conseguir aprender a tocar o berimbau!

Mestre Silvério: - Vai sim, é só prestar atenção no que os teus colegas estão fazendo que tu vais aprender certinho.

Aí a pessoa começa a treinar capoeira e fica só ouvindo o som do berimbau, depois ele vai experimentar:

Aluno iniciante: - Deixa eu ver se eu acerto!

Ele pede pra um pede pra outro:

Aluno iniciante: - Me ensina aê!

Aí os que já sabem alguma coisa passam o básico:

Aluno experiente: - Olha o São Bento Pequeno da Angola⁷⁰ é esse aqui: TIM TIM DIM DOM (o mestre faz mais um chiado imitando o chocalhar do caxixi), TIM TIM DIM DOM (mais um chiado imitando o chocalhar do caxixi).

Aí ele aprendeu o básico, que é justamente dominar as batidas no toque São Bento Pequeno da Angola ele vai aprendendo os outros, desse modo ele vai acrescentando toques; só vai acrescentar alguns toques pra cima outros pra baixo. Aí vai desenvolvendo, eu nunca peguei assim, alguns logo no início pra dar curso de berimbau. Só vim fazer isso nos últimos cinco anos que eu comecei a passar cursos de berimbau para os nossos alunos, porque eu via que alguns tinham umas dificuldades pra aprender, aí eu comecei a tirar uns domingos do ano pra dar aula, quatro domingos de berimbau pra desenvolver mais os alunos.

Eu participei de uma oficina dessas, foi logo no início quando eu entrei no grupo.

É porque eu não gosto de aluno que tenha dificuldade pra tocar berimbau, eu fico meio envergonhado quando o aluno não sabe tocar berimbau. Porque não é culpa do aluno, é culpa do mestre que não ensinou direito. O aluno se esforça:

Aluno: - Eu aprendi um pouquinho por que eu me esforcei!

Mas é o mestre que tem que encaminhar ele, mostrar,

O mestre: - Olha esse toque aqui é mais forte, esse aqui é mais fraco. Olha tu tens que dar um certo espaço de tempo pra executar outro toque.

Vai lapidando os meninos até que eles ficam exímios tocadores de berimbau.

Como é que o sr aprendeu a tocar berimbau?

Eu com toda a minha vergonha, até a minha corda amarela eu não sabia tocar berimbau, aí eu olhei pra mim e o meu mestre disse:

- Como é que os outros sabem tocar berimbau e só tu que não sabes?

Aí é que eu me fui me tocar. Mesmo assim, quando eu comecei a jogar capoeira, eu sempre fui o maior da turma, já era o mais forte, já tava começando a desenvolver bem a musculatura. Aí o mestre me treinava pra eu ser o linha de frente, o defensor dos outros, até dele mesmo que era menor, mais franzino, não tinha aquela minha

⁷⁰ Onomatopéia do toque São Bento Pequeno de Angola.

musculatura mais tinha habilidade boa. Aí ele começou a me treinar pra eu ser o linha de frente:

- Quando ninguém mais tiver conseguindo jogar com os camaradas mais fortes tu irás lá resolver a situação.

Aí eu treinava, eu treinava, ele me botava pra treinar normalmente com os cinco: o Beto, o Walcir, o Afonso, o Ismael e o Pita. Esses cinco eram os que jogavam mais, tinham mais habilidade do que eu, e eu mais pesado. Eu comecei a treinar com eles, aí treinava 15 minutos com esse, 15 minutos com aquele outro, eu ia passando de um pro outro, normalmente eu sempre era o mais treinado. Acho que por isso que eu desenvolvi mais músculos do que eles, porque eu fiquei bem mais forte do que eles. Eu sempre treinei dobrado, mais do que todo mundo.

O sr pode dizer que o berimbau o sr aprendeu olhando?

Não, eu tive que pedir uma aula particular pra um dos alunos que já sabia. Eu não tocava nem Angola, porque devido a esse tempo que eu treinava com os outros meninos eu pouco pegava os instrumentos, eu tocava mais o atabaque e mais o pandeiro, mas o berimbau mesmo não. Só que quando tinha um cansado me pediam pra tocar aí eu falava:

- Não sei tocar! Eu não sei tocar berimbau.

Aí eles me encarnavam, aí eu comecei a criar vergonha e pedi pra um, pro outro.

Uma vez o João Paulo:

Mestre Silvério: - João Paulo me ensina a tocar Angola.

Aí ele olhou pra mim:

João Paulo: - Tu não sabes tocar Angola?

Mestre Silvério: - Não!

Mas hoje o sr é referência porque eu lembro que uma oficina que eu participei, do sr, tinha um mestre e professores que vieram de longe pra participar dessa oficina do sr.

De muito longe. Tinha um de Ananindeua, um de Icoaraci e um que veio lá de Outeiro participar das oficinas com a gente.

Devido essa vergonha que eu passei por não saber tocar berimbau eu comecei a me esforçar mais. Depois que eu aprendi Angola eu fui pedir pro meu mestre pra ele ensinar os outros toques. Aí ele me ensinou o São Bento Grande de Angola, me ensinou a tocar Regional de Bimba, que é o São Bento Grande e Iúna e o Samba de Roda, foi o que ele me ensinou, o resto eu tive que correr atrás, tive que aprender mesmo. Aí depois

que eu ganhei alguns CDs de música de capoeira que eu comecei a desenvolver mais. Hoje eu te digo que eu sei, sei tocar 22 toques de capoeira, domino esses toques bem, domino os fundamentos deles.

Mestre são 23!

Porque eu criei um (risos)

É! (risos) Na verdade são 24, porque o sr criou dois o “Puma” e o “O que é que a baiana tem?”

Eu não considero ter criado o “O que é que a baiana tem?” porque eu só fiz passar para berimbau a música do Dorival Caymmi, imortalizada pela Carmem Miranda.

Assim como tiveram mestres que pegaram pontos de umbanda e transformaram em toque de berimbau!

De tanto tocar “O que é que a baiana tem?” eu vi que dava pra tocar no berimbau (o mestre faz a representação onomatopéica do toque de berimbau):

TIM TIM TIM TIM DIM TIM TIM DOM DOM DIM

Uma sonoridade muito bonita!

É!

Aí eu comecei a tocar, mas aqui em Belém muita gente já toca, mas não sabe quem foi que passou para o berimbau. O que é que a baiana tem?

Como é que o sr acha que se propagou? Como é que se espalhou esse toque?

Em todos os grupos que eu chegava os meninos sempre tocando a mesma coisa ou era Angola, ou era São Bento Pequeno, São Bento Grande da Angola, São Bento Grande da Regional, Iúna. Samba de Roda. Eles sempre tocavam a mesma coisa, aí eu chegava lá (gesticula como se estivesse tocando berimbau) e já colocava “O que é que a baiana tem?”, e eles:

- Ei que toque é esse?

- Esse aqui é o “O que é que a baiana tem?”

- Como é?

Aí eu comecei a passar, e em todos os grupos por onde eu ia, em eventos. Eu sempre ensinava o “O que é que a baiana tem?”, mas assim como seu eu tivesse colocado aquele toque no berimbau, mas ensinava por ensinar mesmo, e muita gente aprendeu.

Outro dia eu vi um garoto tocando de uma maneira diferente lá na Senzala. Eu perguntei assim:

- Quem te ensinou esse toque?

Ele disse assim:

- Foi o Mestre Walcir.

- Mas ele te ensinou assim?

Eu falei pra ele.

- Foi.

- Acho que não, porque não foi assim que eu ensinei.

- Como...

Eu disse:

- Nada não.

(risos)

Eu não queria ser o autor da situação lá.

Mas falando dos toques. Qual a importância dos toques de berimbau na roda de capoeira e nos treinos da ARUÃ Capoeira?

Eu acho assim, que o toque de berimbau, ele é importante, ele é a musicalidade do lado marcial da capoeira. Se não tiver o toque de berimbau o capoeira não sabe o que ele vai jogar, não sabe o que é que ele vai treinar. O toque ele já diz o que é que o capoeira tem que fazer, ele doutrina o capoeira pra que ele faça aquilo de maneira correta.

Quando é Angola ele já sabe que tem que jogar malicioso, bem rasteirinho, malandreado e quando é Regional ele já sabe que a movimentação dele é toda em cima, hoje é permitido até os saltos mortais na Regional. Porque o salto mortal ele não é da capoeira, ele é da ginástica olímpica, mas pra efeito de mercado da capoeira contemporânea.

De *show*!

De *show*, de apresentações, vender pra fora, foi incorporado. O salto mortal foi incorporado na capoeira. O mortal de Bimba é um! Não é o salto mortal, é um salto que a gente chama de salto pra frente e esse mortal que tão usando hoje em dia é só da ginástica olímpica.

Um bom tocador de berimbau, quais as qualidades que ele tem que ter na hora de tocar, na hora de ir pra roda? Quais são as qualidades de um bom tocador de berimbau?

O bom tocador de berimbau ele tem que conhecer os fundamentos. Porque é assim, o berimbau todo mundo toca! A diferenciação vai ser o fundamento, se ele sabe a

hora que ele tem que meter o repique, a hora que ele não deve meter o repique. Porque as vezes você faz o repique no berimbau aqui (gesticula como se estivesse fazendo o repique no berimbau) e o camarada lá para de jogar e para o jogo dele.

- Por quê? O que foi? O berimbau mandou parar!

Repique e floreio são as mesmas coisas?

É! (o mestre balança a cabeça afirmando)

Se ele meter um repique aqui, aí o jogador que está lá na roda, por mais que ele esteja animado, esteja desenvolvendo bem o jogo, gostando, ele vai parar porque o berimbau mandou ele parar, o tocador mandou ele parar.

Então o fundamento do toque do berimbau na roda de capoeira, no ensinamento todo, ele é muito importante. O berimbau manda começar a roda e manda terminar a roda, manda terminar o jogo, só aqui no toque.

Os capoeiras que conhecem às tradições e conhecem o fundamento eles param na hora que o berimbau manda parar.

Na capoeira Contemporânea isso não existe, o tocador baixa o berimbau lá no meio e separa (gesticula como se estivesse fazendo o mesmo, segurando o berimbau imaginário como se fosse uma vara de pescar) um pro lado outro pro outro (risos) é interessante, eu fico impressionado de ver essa situação.

Eu andei ali pela Bahia, andei pelo Centro-Oeste, já andei um pouco por esse Brasil e a gente sempre, as vezes, joga numas rodas de capoeira, di boa né. Assim, na Bahia o berimbau, ele é praticamente feito de biriba, a gente vai pelo Sudeste e encontra berimbau de bambú, já encontrei até na *internet* o berimbau feito com a madeira laminada com um formato clássico, mas aqui no Pará... biriba eu sei que aqui no Pará a gente encontra só lá pro sul, aquela região ali perto do Araguaia e tal, agora essa região aqui de Belém e essa área próxima não tem biriba como planta nativa. Quais são as madeiras que a gente usa pra fazer o berimbau aqui?

Nossos primeiros berimbais eram feitos de taboca, o pessoal chama de bambú, era de taboca, eu ia na beira do rio, as vezes até lá no Bosque Rodrigues Alves, eu ia por lá e roubava uns bambus de lá. No Marajó chamavam de taboca, foram os primeiros berimbais que eu fabricava aqui, era madeira fácil de encontrar, é árvore nativa. Aí depois que eu já descobri também que a jeniporana, jeniporana lá no Marajó, algumas pessoas aqui chamam de jeniparana eu usava porque ela é muito flexível e resistente. Se você tira um galho da jeniporana ou jeniparana e deixar secar à sombra ele não racha,

depois que você tira a casca dele e você enverniza, você diz que é uma biriba. Porque é dura, é resistente e devido a flexibilidade quando você desverga ele 9º berimbau), ele volta pro estado natural, normal dele, tranqüilo. É só não deixar armado!

E goiaba, araçá, café?

Café eu já usei, eu já usei verga de café, mas de goiaba eu nunca usei.

Araçá, esse araçá-boi?

Araçá também não, araçá é muito flexível, mas deixa um bocado de carocinhos. Tem gente que usa envireira-preta ou canela-de-velho, tem gente que usa canela-de-velho, tem um madeira que chama canela-de-velho e ela é muito forte.

Qual o nome da outra?

Éééé canela-de-velho!

Não, a outra. Não Sei o que preta.

Envireira-preta, envireira-preta. Ela é muito forte, a gente usa também pra pescar, pra fazer caniço, pra pescar. Envireira-preta, muito boa e a canela-de-velho que também é muito boa.

Aqui no Pará também tem a mata-matá, que assim como dá nome pra um quelônio.

Aquela tartaruga jurássica! (risos)

(risos)

Jurássica!

Dá nome também pra uma madeira.

E o pau d'arco, dá pra fazer ou deve ficar muito pesado?

Eu nunca usei o pau d'arco mesmo porque as árvores que eu encontrei de pau d'arco eram muito altas e o pau muito grosso.

Pra finalizar mestre. O que o sr espera dos seus alunos que já são capoeiras-educadores, que já dão aula de capoeira?

Eu espero que acima de tudo eles sejam grandes profissionais, éticos, que consigam levar meu legado a frente, que tudo aquilo que eu ensinei pra eles, que eles multipliquem cada vez mais. Que o nosso trabalho seja reconhecido não só como uma capoeira Regional nossa, mas com a nossa identidade. Que eles consigam elevar nosso trabalho com as sequências que eu criei e incorporei ao nosso sistema de trabalho. Esse é o nosso legado.

Difícilmente eles vão conseguir ser grandes mestres se eles não entenderem nosso trabalho e se não divulgarem o nosso trabalho diferenciado. Assim como Mestre

Bimba criou a capoeira Regional e as oito sequências, eu criei várias sequências, num total de 38 até agora nessa presente data no dia 10 de fevereiro de 2013, nos criamos 38 sequências de movimentos

Não criamos golpes criamos sequências de movimentos!

Já dentro daquele sistema da Confederação Brasileira de Capoeira, com a nomenclatura dos golpes todos, a gente criou a 38 sequências.

O Mestre Bimba criou 52 golpes em oito sequências e as sequências de Balão Cinturado. A gente só criou essas 38 sequências de movimento, de aprendizado que os alunos aprendem desde quando são iniciantes e vão continuar aprendendo até serem mestres de capoeira. Para cada graduação a gente criou um sistema de sequências pra eles apresentarem dentro da avaliação deles.

E mestre eu lembrei de uma curiosidade. Por que a ARUÃ Capoeira é federado se tem tantos grupos de capoeira aqui em Belém e no Pará que não são federados, que até olham a federação assim, de um modo estranho?

A ARUÃ Capoeira sempre foi pela legalidade da capoeira, se a legalidade tem que ser dentro de uma confederação, de um sistema com tudo regulamentado é ali que a gente quer estar, pra divulgar o nosso trabalho, com sistema de graduações todo montado pela Confederação Brasileira de Capoeira, as avaliações, uma criação minha, mas eu já estou levando pra a confederação. Porque até então não existe um sistema de avaliação dentro da confederação, aí a gente vai levar uma que vai até a graduação de mestre. Até chegar na de mestre! A gente precisa estudar, criar uma apostila, ou um caderno, ou um livro para apresentar pra Confederação Brasileira de Capoeira.

A gente participa da federação paraense porque eu acho que é um órgão legal que vai respaldar a gente em toda e qualquer situação. A gente quer o trabalho sendo valorizado cada dia mais e a capoeira sendo reconhecida.

A ARUÃ Capoeira não vai fugir a regra do sistema, é bem melhor a gente estar dentro de uma federação do que estar aí ao léu, pensando que está fazendo a coisa certa. E a qualquer momento... vai chegar o momento – porque ninguém é de ferro – em um momento de fraqueza pode acontecer alguma coisa não só com o aluno, mas também com o professor e a gente não vai ter o amparo legal. E a federação nos dá esse amparo legal, um apoio jurídico onde a gente possa chegar, pedir um documento, exigir um alvará de funcionamento. É a federação que dá esse alvará pra gente funcionar, pra poder trabalhar nas escolas estaduais, municipais, nos clubes sociais, nas associações. Isso é um motivo muito importante.

E assim, a gente não está sendo perseguido por fazer parte da federação, a gente está dentro de um órgão que organiza a capoeira dentro do Pará, que dá um direcionamento.

Muita gente saiu da federação por achar que estava perdendo alunos, que estava perdendo comércio pra outros grupos, e eu não vejo assim, acho que o professor, o mestre ele sabe o conhecimento que ele está passando para os alunos e é esse conhecimento que tem que segurar o aluno dentro daquela associação, daquele grupo. E não cobranças.

Tem muito gente que leva um aluno meu pro seu grupo prometendo uma corda de professor sem o camarada ter o conhecimento adequado, sem ter uma especialização.

Aí o aluno vai e se perde infelizmente.

Capoeira não deixa de ser um comércio, quem pagar treina, o conhecimento que o mestre adquiriu esses anos todos na capoeira tem que ser valorizado e a gente busca sempre por esse lado. Os alunos estão aprendendo hoje, mas no futuro eles estarão ensinando, eles estão pagando hoje, mas no futuro eles estarão ganhando pra dar aula de capoeira.

Muitos de nossos alunos já formados professores, já dão aula nas escolas municipais por aí e estão fazendo um bom trabalho, e estão felizes.

Em centros-comunitários.

É, em centros-comunitários, em associações. E estão felizes!

Em igrejas, no caso da Aline.

É a Aline é na igreja dos mórmons, e isso é interessante!

É interessante isso?

Lá nos evangélicos dificilmente a gente vai conseguir isso, por outro lado tem algumas igrejas bem mais flexíveis nessa situação.

Capoeira não é religião, todo capoeirista tem a sua religião, as vezes é católica, as vezes é do candomblé, as vezes é evangélica. Eu conheço muitos mestres de capoeira que são evangélicos e não misturam religião com capoeira.

Mas eles devem evitar algumas músicas que falam de Iemanjá e tudo.

Eles evitam, mas não deixam de praticar o esporte que eles adoram praticar. Isso é muito bom! Eu já dei aula na igreja luterana e para a igreja luterana, era na Duque (avenida) e quando eles tinham a sede lá na Vila da Barca, terça e quinta eu passava, praticamente, quase que o dia todo lá dando aula de capoeira. Ia de manhã, ia almoçar e a tarde voltava pra dar aula pra outra turma dos meninos acolhidos pela igreja luterana.

Essa mesma igreja luterana, quando eu tinha 18 anos, tentou me levar pra Suíça e eu não fui com medo de não saber me expressar lá, e não sabia mesmo. Se fosse hoje em dia, mesmo não sabendo, eu ia. Estaria lá ganhando em euro, sei lá qual é a moeda da Suíça.

Mas tá em crise agora lá! Está em crise agora lá mestre! O Brasil tá melhor!

É! Vou ficar por aqui mesmo, mas o problema é que aqui a capoeira não é valorizada. O Estado que tem o direito, ele não valoriza a capoeira como uma arte genuinamente brasileira.

O professor de karatê. O karatê uma arte oriental que tem muito mais espaço do que a capoeira.

Vamos finalizar então mestre?

Bora, tu que sabes (o mestre espirra).

(o mestre levanta-se da mesa em um acesso de espirros, tal momento é aproveitado pra eu encerrar a entrevista colocando a câmera e o microfone voltado para mim)

Quero agradecer a presença do Mestre Silvério, pela entrevista. Então eu finalizo aqui a entrevista do dia 10 de fevereiro de 2013, aqui em Mosqueiro, distrito de Belém do Pará.

(câmera e microfone desligados)

APÊNDICE D: PROJETO DE CAPTAÇÃO DE RECURSOS PARA ARUÃ
CAPOEIRA



Governo do Estado do Pará
INSTITUTO DE ARTES DO PARÁ

**CONCURSO DE BOLSA DE CRIAÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO, PESQUISA E
DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA - 2013**

FORMULÁRIO DE APRESENTAÇÃO DO PROJETO

IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE	
Nome: Marcelo Pamplona Baccino	Endereço:
Nome Artístico:	
Identidade: Via: Órgão Expedidor:	Perímetro:
CPF/MF:	Telefone:
e-mail: elesbaccino@yahoo.com.br	Celular:

NOME DO PROJETO
Transmissão dos toques de capoeira no berimbau

ÁREA (Projeto de Criação/Experimentação, Projeto de Pesquisa/Crítica, Projeto de Divulgação/Mediação)
Divulgação/Mediação

SUBÁREA (Conforme descrito no subitem 1.1)
Ensino/aprendizagem das artes

TEMÁTICA A SER ABORDADA
A transmissão dos toques de berimbau utilizados no tradicional ritual da roda de capoeira e seu contexto histórico, de criação e utilização.

OBJETIVOS**Objetivo Geral:**

Formar uma orquestra de berimbaus utilizando-a como ferramenta para a transmissão dos toques de capoeira em berimbau.

Objetivos Específicos:

- Participar de diferentes atividades musicais, procurando adotar uma atitude cooperativa e solidária, sem discriminar os(as) colegas pelo desempenho ou por razões sociais, físicas, sexuais ou culturais;
- Ajudar na resolução de situações de conflitos por meio do diálogo;
- Gerar elevada vivência musical dos(as) alunos(as);
- Possibilitar a aproximação dos alunos e da comunidade à cultura afro-brasileira;
- Fazer com que os(as) educandos(as) possam conhecer, valorizar, apreciar e desfrutar de algumas das manifestações de cultura musical presentes no cotidiano;
- Fazer com que os(as) educandos(as) possam ter consciência de seu corpo e de sua capacidade motora, psicossocial e psicoafetiva
- Fazer com que os(as) educandos(as) possam se organizar dentro do universo da capoeira e da percussão estabelecendo conhecimentos de tempo e musicalidade, cooperatividade, roda e espaço;
- Trabalhar a capoeira em contraposição ao individualismo, a competição e ao egoísmo; estimular o trabalho em grupo envolvendo os alunos com a cooperação e amizade;
- O despertar dos membros do grupo para os fundamentos da capoeira.

METAS

- Transmitir conhecimentos sobre a história da capoeira com maior intensidade nos primeiros meses de aulas;
- Manter o grupo unido, forte e coeso;
- Iniciar, aprofundar e aprimorar os participantes principalmente no aspecto musical da capoeira dando destaque para o instrumento musical principal da capoeiragem que é o berimbau;
- Manter todas as atividades dentro dos fundamentos da capoeira Angola e/ou da Regional;
- Fazer uma orquestra de berimbaus apta para apresentar-se em qualquer ambiente

JUSTIFICATIVA

A capoeira exige regras, atitudes de competitividade e solidariedade, leva a um conceito filosófico de luta e respeito muito importante, aliando a idéia de competência e resultado. Promove a formação do caráter e da personalidade. A capoeira leva o(a) aluno(a), através do estímulo artístico, musical e atlético a uma plenitude da sua exuberância, promovendo maravilhosos efeitos na ordem mental, emocional, espiritual e física.

Ninguém aprecia aquilo que não conhece. O desconhecimento é o início da desvalorização, depois é só deixar que o tempo trate de corroer até o fim a existência de um patrimônio cultural, seja ele material ou imaterial. Os prezados Mestres de Capoeira já são mestres das Mãos (artesãos), do Corpo (dança, luta e jogo), do Som (músicos) e mestres da Oralidade (contadores de história e lendas, poetas, educadores através da oralidade), porém, existe grande desconhecimento, inclusive no meio capoeirístico, sobre os toques de capoeira no berimbau, sua origem, autoria, contexto histórico e criativo dos toques e até mesmo dúvidas relacionadas a execução dos mesmos dentro da roda de capoeira respeitando os fundamentos e tradições da capoeiragem. Tal desconhecimento dificulta uma relação mais profunda com a arte capoeira como luta, jogo, brincadeira, dança e principalmente no que diz respeito a sua musicalidade.

A formação de uma orquestra de berimbaus que irá estudar, aprender, executar e divulgar os toques de capoeira no berimbau em seu contexto histórico, criativo e de uso no ritual da roda de capoeira, é de grande valia para a manutenção, continuação e propagação de uma arte legitimamente brasileira que possui peculiaridades regionais; como é o caso da capoeiragem paraense que possui três toques de berimbau utilizados apenas aqui no Pará.

A maior parte dos integrantes da Associação de Resgate à União da Arte Capoeira (ARUÃ Capoeira) é de jovens moradores dos bairros do Guamá, São Brás, Cremação e Jurunas, muitos desses jovens não tem condições de pagar a mensalidade necessária para treinar capoeira, com a execução do presente projeto será possível incluir vinte desses jovens gratuitamente.

É importantíssimo conhecer a cultura afro-brasileira, enaltecê-la e respeitá-la já que grande parte da população brasileira descende de africanos e também pela presença marcante do negro na sociedade de nosso estado desde tempos coloniais na formação e na geração de uma economia que possibilitou, aos donos (invasores) da terra, executar o projeto de assentamento de uma sociedade colonial, nos moldes das demais conquistas, base da formação da sociedade paraense.

METODOLOGIA

Importante expressar que não existe um modelo educacional da capoeira, mas sim distintos modelos que são individualizados pelos mestres autônomos, embora atrelados à tradição recebida pela linhagem discipular. O ensinamento, envolvendo processos cognitivos e afetivos no aprendizado da capoeira, caracteriza um sistema de uma prática na qual todos aprendem. É um ensino que não está unido a uma instituição formal de educação, mas a uma cultura de tradição oral. Nesse cenário a metodologia que será utilizada é a seguinte:

- As aulas ocorrerão no ginásio externo da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira (na Av. José Bonifácio, 799, São Brás) ou na sala privativa da ARUÃ Capoeira localizada na mesma escola, o local é o principal pólo de ensino da Associação de Resgate à União da Arte Capoeira, grupo do qual eu faço parte;
- Os berimbaus e os caxixis serão confeccionados e mantidos pelos participantes que serão ensinados e constantemente auxiliados nestas atividades;
- Será criada uma orquestra de berimbaus composta por três tipos de berimbaus, serão vários berimbaus gungas, médios e violinhas juntamente com os demais instrumentos componentes de uma orquestra de capoeira Angola;
- O grupo será preparado para apresentações em variados eventos como o Campeonato Paraense de Capoeira, campeonatos intermunicipais de capoeira, campeonatos municipais de capoeira, batizados e troca de graduações, eventos propostos pelo IAP, etc;
- Desenvolveremos repertório das tradicionais cantigas já existentes;
- Proporcionaremos aos participantes as ferramentas para a composição de cantigas nos tradicionais formatos de quadra, ladainha, corrido, martelo, samba de roda e chula;
- Trabalharemos temas coadjuvantes como: a relação da capoeira dentro do sentimento de brasilidade e amazonidade; a relação da capoeira com a escravidão; a capoeira e o processo histórico no qual está inserida; contextualização da história da capoeira e a história do local em que está sendo ministrada a aula; os principais estilos dentro da capoeira; a capoeira é luta, jogo, dança, música e filosofia de vida;
- Durante todo a execução do projeto serão utilizadas diretrizes como impedir a rivalidade de sexos, raça ou condições sociais entre os(as) educandos(as); elogios a cada nova conquista de aprendizado e/ou cooperação; abrir espaço para idéias e respostas dos(as) educandos(as) em relação às atividades; adequação de linguagem e comportamento do(a) educador(a) para o público alvo; união do grupo criando um bom clima de trabalho e treino.

PRODUTO ESPERADO

Uma orquestra de berimbaus que causará melhoras importantes na compreensão do aspecto musical da capoeira, em especial, pela transmissão dos toques de capoeira no Berimbau por parte dos participantes.

CRONOGRAMA DE ATIVIDADES							
ETAPAS - DISCRIMINAÇÃO	MESES						
	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV
Tema principal das aulas: História geral da capoeira							
Tema principal das aulas: História da capoeira no Pará							
Tema principal das aulas: Berimbau e seu contexto histórico							
Tema principal das aulas: Os toques de berimbau e seus contextos de criação, histórico e de uso dentro do ritual da roda de capoeira							
Tema principal das aulas: Cantigas da capoeira: quadra, ladainha, corrido, martelo, samba de roda e chula							
Relatório parcial 01							
Confeccionando os berimbaus e caxixis							
Relatório parcial 02							
Tema principal das aulas: Execução dos toques de capoeira no berimbau							
Avaliação por parte dos integrantes do projeto							
Relatório parcial 03							
Apresentações em eventos							
Relatório final							

ORÇAMENTO				
ESPECIFICAÇÃO	UNIDADE	QUANTIDADE	VALORES EM R\$1,00	
			UNITÁRIO	PARCIAL
Palha para fazer caxixi	kg	15kg	R\$ p/ kg	R\$
Verga para berimbau		30	R\$	R\$
Cabaça para berimbau violinha		10	R\$	R\$
Cabaça para berimbau médio		10	R\$	R\$
Cabaça para berimbau gunga		10	R\$	R\$
Baqueta		60	R\$	R\$
Dobrão		30	R\$	R\$
Sola	m ²	1m ²	R\$	R\$
Barbante cru médio	bobina	2 bobinas	R\$	R\$
Barbante cru grosso	m	40mts	R\$	R\$
Prego		1 kg	R\$	R\$
Lixa para madeira		150 folhas	R\$	R\$
Querozene	Lata de 900ml	5 latas	R\$	R\$
Pincel		20	R\$	R\$
Verniz	Lata de 900ml	3 latas	R\$	R\$
Valor destinado ao Mestre Silvério			R\$ p/mês	R\$
Valor destinado ao Professor Marcelo Pamplona Baccino			R\$ p/mês	R\$
Valor destinado aos Monitores			R\$ p/mês	R\$
Valor destinado aos Alunos			R\$ p/mês	R\$
TOTAL				R\$

APÊNDICE E: PROJETO COM PLANO DE ENSINO

ASSOCIAÇÃO DE RESGATE A UNIÃO DA ARTE CAPOEIRA

CAPOEIRA EM CASTANHAL

PROJETO SOCIAL E CULTURAL

Castanhal-PA

2011

ASSOCIAÇÃO DE RESGATE A UNIÃO DA ARTE CAPOEIRA

CAPOEIRA EM CASTANHAL

PROJETO SOCIAL E CULTURAL

Projeto apresentado para obtenção de parcerias visando a aplicação das atividades culturais da ARUÃ Capoeira.

Castanhal-PA

2011

IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE**Nome:****RG:****CPF:****Formação:****Nome do seu Mestre:** Mestre Silvério (Silvério Amaral dos Santos)**Endereço:****Telefone:****Endereço Eletrônico:****IDENTIFICAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO A QUAL PERTENCE O PROPONENTE****Nome:** Associação de Resgate a União da Arte Capoeira - ARUÃ Capoeira**Data de Fundação:** 1997**Endereço da Matriz:** Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira, Av José Bonifácio, 799, São Brás, Belém – PA.

Presidente da Associação: Silvério Amaral dos Santos – Mestre Silvério

Nº de Alunos: aproximadamente 300**Parcerias:**

- Federação Paraense de Capoeira – FePaC (filiada)
- Confederação Brasileira de Capoeira – CBC (vinculada)
- Associação de Mestres de Capoeira do Pará – Assumeicap (vinculada)
- Associação de Mulheres e Esposas de Mestres de Capoeira do Pará (vinculada)
- Conselho Municipal de Negras e Negros de Belém – CMNNB (vinculado)

APRESENTAÇÃO

A capoeira estimula a coordenação motora, a criatividade, a flexibilidade, a percepção do mundo, a resistência física e o autocontrole. A Capoeira é uma arte completa, pois inclui esporte, luta, dança, jogo, música, artesanato, recreação, lazer e filosofia de vida fundamentada nas raízes culturais do Brasil. O atual projeto irá proporcionar às crianças, adolescentes e adultos a oportunidade de ocupar o tempo exercitando a cidadania, a mente e o corpo, para tanto possuímos uma equipe de graduados em capoeira que nos permitirá formar cidadãos conscientes, através do saber democratizado que leva a inserção e transformação social.

JUSTIFICATIVA

O projeto tem como justificativa a grande necessidade de promover a digna formação do caráter e da personalidade principalmente das crianças e adolescentes, sendo que, a capoeira leva o(a) aluno(a), através do estímulo artístico, musical e atlético a uma plenitude da sua exuberância, promovendo efeitos da ordem mental, emocional e física.

OBJETIVO GERAL

Usar, dentro da comunidade, a capoeiragem como ferramenta sócio-educacional e deste modo auxiliar nossas crianças, adolescentes e adultos a praticar a cidadania como pessoas virtuosas, com disciplina, educação e saúde.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Motivar alta vivência corporal dos(as) alunos(as) para construção dos seus repertórios motores;
- Auxiliar a resolver de circunstâncias de conflitos através do diálogo;
- Facilitar a aproximação da comunidade à raiz cultural afro-brasileira;
- Elevar a consciência corporal, capacidade motora, psicossocial e psicoafetiva dos(as) alunos(as);
- Fazer os(as) educandos(as) organizarem-se dentro dos instrumentos musicais de percussão da capoeiragem estabelecendo cooperatividade, tempo e musicalidade;
- Trabalhar a capoeira em contraposição ao egocentrismo e a competição; instigar o trabalho em grupo envolvendo os alunos com a parceria e amizade;
- Estimular os hábitos de higiene, cuidados com o corpo, vestuário e aparência;
- Promover o contato com a natureza estimulando o cuidado pela fauna e flora, adquirindo o sentido ecológico de preservar o meio ambiente;

RESULTADOS ESPERADOS

Dar excelentes condições para o desenvolvimento integral do(a) aluno(a), em seus aspectos físico, psicológico, intelectual e social. Proporcionar atividades de recreação e lazer para crianças e adolescentes em situação de risco. Aproximar os(as) participantes e a comunidade da cultura afro-brasileira e, por fim, ajudar a melhorar a vida dos que participarão direta e indiretamente deste projeto.

METODOLOGIA

As aulas são práticas e teóricas são feitas em conjunto e são compostas por:

- Esquivas, golpes diretos, traumáticos e giratórios;
- Movimentações de entradas e saída;
- Sequências pedagógicas do Mestre Bimba;
- Aulas de maculelê;
- Aulas de samba de roda;

- Aulas de instrumentos de percussão utilizados na capoeira;
- Cânticos: quadras, ladainhas, corridos e chulas;
- Aulas de tradição oral abrangendo temas como, por exemplo: a relação da capoeira com a escravidão; história dos grandes mestres de capoeira; a história da capoeiragem.

Haverá a realização do Encontro de Capoeira com cursos, palestras, oficinas, batizados (quando o aluno recebe sua primeira graduação) e troca de graduações no final de cada ano.

Para a execução do projeto será necessário:

- Uma sala de aula ou quadra, ou auditório, ou pátio, ou gramado;
- Uma calça branca de helanca (abadá) para cada aluno(a);
- Uma camisa branca (com o logo da ARUÃ Capoeira, da escola e/ou da instituição financiadora) para cada aluno(a);
- Itens voltados para a realização do evento no final do ano que estão explicitados no orçamento.

Os(as) colaboradores(as) envolvidos são:

e os educadores da ARUÃ Capoeira (auxiliares voluntários que irão receber bolsa auxílio pela associação, SEM VÍNCULO COM A INSTITUIÇÃO).

AVALIAÇÃO

A avaliação será constante já que pretende-se avaliar o(a) aluno(a) quanto a segurança demonstrada em situações proposta em aula; o respeito as diferenças individuais; a participação de atividades com seus ou suas colegas auxiliando e aceitando auxílio.

CRONOGRAMA

JANEIRO	férias
FEVEREIRO, MARÇO, ABRIL e MAIO	coordenação motora, controle do corpo e expressividade corporal
JULHO	férias
AGOSTO, SETEMBRO e OUTUBRO	expressividade corporal e regularidade
NOVEMBRO e DEZEMBRO	síntese do que foi ensinado e realização do Encontro de Capoeira

ORÇAMENTO

Orçamento para 12 meses de execução do projeto.

DISCRIMINAÇÃO	QUANTIA	R\$ UNITÁRIO	TOTAL
Pandeiro		R\$	R\$
Berimbau		R\$	R\$
Atabaque		R\$	R\$
Camisa		R\$	R\$
Calça		R\$	R\$
Agogô		R\$	R\$
Reco-reco		R\$	R\$
Faixa p/ divulgação dos eventos		R\$	R\$
Cordéis p/ graduações		R\$	R\$
Bolsa de auxílio mensal p/ dividir entre os educadores por 1 ano		R\$	R\$
TOTAL			R\$

APÊNDICE F: DOCUMENTOS DE MEDIAÇÃO

Carta de encaminhamento de informação para a Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira

Ref. Carta de Encaminhamento de Informação

Para a Direção da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira.

Em anexo:
Carta de Encaminhamento do Texto de Exame de Qualificação
Lauda da Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado

Venho informar a participação de Silvério Amaral dos Santos – MESTRE SILVÉRIO - no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes UFPA), mais precisamente no Curso de Mestrado em Artes, como co-orientador de dissertação de mestrado e participante de Banca de Exame de Qualificação.

A presente informação é de grande importância para a Escola Augusto Meira, já que a integração de um reconhecido mestre da cultura popular junto à academia mais importante da Amazônia é uma inovação e um merecido reconhecimento da comunidade acadêmica, o que, conseqüentemente, gera imenso orgulho por parte dos alunos do Mestre Silvério e de toda a comunidade da Escola Augusto Meira.

A participação de Mestre Silvério no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA é um grande passo para uma futura concessão do merecido título de doutor *honoris causa* em reconhecimento de sua importante contribuição pela manutenção e desenvolvimento da capoeira e promoção da paz. Assim foi concedido o título de doutor *honoris causa* para o mestre de capoeira João Pequeno de Pastinha.

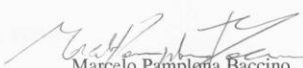
São os doutores da universidade reconhecendo a sabedoria de um doutor da cultura popular paraense!


Mestre Silvério ministra aulas de capoeira Angola e Regional no ginásio externo da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira, de segunda a sexta no horário das 18hs às 20hs. Atividade relacionada ao projeto sócio-cultural que funciona desde 1999 na presente escola e é liderado e organizado pelo prezado Mestre Silvério.

Mestre Silvério está a frente de um projeto social de elevada relevância para a sociedade, principalmente para jovens e adolescentes de baixa renda que moram nos bairros de São Brás, Guamá, Cremação, Marco e Terra Firme.

Atenciosamente,

Belém, 22 de *junho* de 2013.


Marcelo Pamplona Baccino
Mestrando em Artes pela UFPA e Capoeira-educador
Contato: elesbaccino@yahoo.com.br

Recbi em 22/02/2013


Carta de mediação para a diretoria Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira

CARTA

Para a Direção da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira


Venho enfatizar a importância do projeto sócio-cultural que funciona desde 1999 na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira - EEEFMAM (av. José Bonifácio, 799, São Brás, Belém - PA) e é liderado e organizado pelo prezado sr mestre de capoeira Silvério Amaral dos Santos - Mestre Silvério - que ministra aulas de segunda a sexta-feira nas dependências da escola, mais especificamente em uma sala localizada próximo ao estacionamento. Mestre Silvério está a frente de um projeto social de elevada relevância para a sociedade, principalmente para jovens e adolescentes de baixa renda que moram nos bairros de São Brás, Guamá e Cremação. Na sala ocupada por Mestre Silvério dezenas de adolescentes estudam Capoeira que exercita a cidadania, a mente e o corpo; aprendem a ter regras e respeito. Todos os alunos e alunas da EEEFMAM têm a possibilidade de frequentar gratuitamente as aulas de capoeira, fato extremamente positivo já que a mesma é uma manifestação cultural afro-brasileira e, portanto é um modo dos discentes estarem mais próximos da opulência cultural afro-brasileira o que vai a favor com o currículo nacional para o ensino nas escolas.

Da única sala ocupada por Mestre Silvério já saíram vários capoeiristas formados como educadores da capoeira que estão ministrando aulas em diversas escolas públicas nos bairros de Cremação, Guamá, Tenoné, São Brás, etc, tal fato demonstra a importância que o espaço cedido para Mestre Silvério possui como pólo de formação de educadores que beneficiam e irão beneficiar milhares jovens e adolescentes.

Caso Mestre Silvério perca a sala que utiliza para ministrar suas aulas será o fim de um projeto muito importante, vários jovens que estão prestes a serem formados como educadores da capoeira não irão se formar, os alunos e alunas da EEEFMAM terão uma alternativa a menos para praticar um esporte e ter contato direto com a cultura nacional, assim como toda a comunidade ao redor da escola.

Sabendo da grande quantidade de salas que a EEEFMAM possui, muitas delas apropriadas para o ensino da capoeira, e ginásios, tenho plena fé de que a direção deste respeitado estabelecimento educacional não deixará um mestre da cultura respeitadíssimo por todos os seus discípulos, capoeiristas e comunidade em geral ficar sem espaço para continuar a ministrar suas aulas de segunda a sexta-feira.

Belém, 19 de março de 2012.


Marcelo Pamplona Baccino
Capoeirista e Mestrando em Artes pela UFPA
Contato: elesbaccino@yahoo.com.br

Carta para a Secretaria de Estado de Cultura

CARTA

Para a Secretaria de Estado de Cultura
Secretário de Estado Paulo Chaves

Venho enfatizar a importância do projeto sócio-cultural que funciona desde 1999 na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira - EEEFMAM (av. José Bonifácio, 799, São Brás, Belém - PA) e é liderado e organizado pelo prezado sr mestre de capoeira Silvério Amaral dos Santos - Mestre Silvério - que ministra aulas de segunda a sexta-feira nas dependências da escola, mais especificamente em uma sala localizada próximo ao estacionamento. Mestre Silvério está a frente de um projeto social de elevada relevância para a sociedade, principalmente para jovens e adolescentes de baixa renda que moram nos bairros de São Brás, Guamá e Cremação. Na sala ocupada por Mestre Silvério dezenas de adolescentes estudam Capoeira que exercita a cidadania, a mente e o corpo; aprendem a ter regras e respeito. Todos os alunos e alunas da EEEFMAM têm a possibilidade de frequentar gratuitamente as aulas de capoeira, fato extremamente positivo já que a mesma é uma manifestação cultural afro-brasileira e, portanto é um modo dos discentes estarem mais próximos da opulência cultural afro-brasileira o que vai a favor com o currículo nacional para o ensino nas escolas.

Da única sala ocupada por Mestre Silvério já saíram vários capoeiristas formados como educadores da capoeira que estão ministrando aulas em diversas escolas públicas nos bairros de Cremação, Guamá, Tenoné, São Brás, etc, tal fato demonstra a importância que o espaço cedido para Mestre Silvério possui como pólo de formação de educadores que beneficiam e irão beneficiar milhares jovens e adolescentes.

Caso Mestre Silvério perca a sala que utiliza para ministrar suas aulas será o fim de um projeto muito importante, vários jovens que estão prestes a serem formados como educadores da capoeira não irão se formar, os alunos e alunas da EEEFMAM terão uma alternativa a menos para praticar um esporte e ter contato direto com a cultura nacional, assim como toda a comunidade ao redor da escola.

Sabendo da grande quantidade de salas que a EEEFMAM possui, muitas delas apropriadas para o ensino da capoeira, ginásios e auditórios, tenho plena fé de que a Secretaria de Estado de Educação não deixará um mestre da cultura respeitadíssimo por todos os seus discípulos, capoeiristas e comunidade em geral ficar sem espaço para continuar a ministrar suas aulas de segunda a sexta-feira. Peço ajuda!

Belém, 19 de março de 2012.



Marcelo Pamplona Baccino
Capoeirista e Mestrando em Artes pela UFPA
Contato: elesbaccino@yahoo.com.br
91-80579567

Contato do Mestre Silvério: 91-81133159

Carta para a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves

CARTA

Para a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves
Sr. Pres. Nilson Chaves

Venho enfatizar a importância do projeto sócio-cultural que funciona desde 1999 na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira - EEEFMAM (av. José Bonifácio, 799, São Brás, Belém - PA) e é liderado e organizado pelo prezado sr mestre de capoeira Silvério Amaral dos Santos - Mestre Silvério - que ministra aulas de segunda a sexta-feira nas dependências da escola, mais especificamente em uma sala localizada próximo ao estacionamento. Mestre Silvério está a frente de um projeto social de elevada relevância para a sociedade, principalmente para jovens e adolescentes de baixa renda que moram nos bairros de São Brás, Guamá e Cremação. Na sala ocupada por Mestre Silvério dezenas de adolescentes estudam Capoeira que exercita a cidadania, a mente e o corpo; aprendem a ter regras e respeito. Todos os alunos e alunas da EEEFMAM têm a possibilidade de frequentar gratuitamente as aulas de capoeira, fato extremamente positivo já que a mesma é uma manifestação cultural afro-brasileira e, portanto é um modo dos discentes estarem mais próximos da opulência cultural afro-brasileira o que vai a favor com o currículo nacional para o ensino nas escolas.

Da única sala ocupada por Mestre Silvério já saíram vários capoeiristas formados como educadores da capoeira que estão ministrando aulas em diversas escolas públicas nos bairros de Cremação, Guamá, Tenoné, São Brás, etc, tal fato demonstra a importância que o espaço cedido para Mestre Silvério possui como pólo de formação de educadores que beneficiam e irão beneficiar milhares jovens e adolescentes.

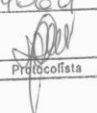
Caso Mestre Silvério perca a sala que utiliza para ministrar suas aulas será o fim de um projeto muito importante, vários jovens que estão prestes a serem formados como educadores da capoeira não irão se formar, os alunos e alunas da EEEFMAM terão uma alternativa a menos para praticar um esporte e ter contato direto com a cultura nacional, assim como toda a comunidade ao redor da escola.


Sabendo da grande quantidade de salas que a EEEFMAM possui, muitas delas apropriadas para o ensino da capoeira, ginásios e auditórios, tenho plena fé de que a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves não deixará um mestre da cultura respeitadíssimo por todos os seus discípulos, capoeiristas e comunidade em geral ficar sem espaço para continuar a ministrar suas aulas de segunda a sexta-feira. Peço ajuda!

Belém, 19 de março de 2012.


Marcelo Pamplona Baccino
Capoeirista e Mestrando em Artes pela UFPA
Contato: elesbaccino@yahoo.com.br
91-80579567

Contato do Mestre Silvério: 91-81133159

E. PROTOCOLO	
GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ	
FCPTN - Fund. Cult. do Pará Tancredo Neves	
Nº	2012, 124064
19/03/2012	
	Protocolista

RECEBIDO NO PROTOCOLO
FUNDAÇÃO/FCPTN
As. 15:35 Hs.
em 21.03.2012


Carta para a Secretaria de Estado de Educação

CARTA

Para a Secretaria de Estado de Educação
Secretário de Estado Cláudio Cavalcanti Ribeiro

Venho enfatizar a importância do projeto sócio-cultural que funciona desde 1999 na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Augusto Meira - EEEFMAM (av. José Bonifácio, 799, São Brás, Belém - PA) e é liderado e organizado pelo prezado sr mestre de capoeira Silvério Amaral dos Santos - Mestre Silvério - que ministra aulas de segunda a sexta-feira nas dependências da escola, mais especificamente em uma sala localizada próximo ao estacionamento. Mestre Silvério está a frente de um projeto social de elevada relevância para a sociedade, principalmente para jovens e adolescentes de baixa renda que moram nos bairros de São Brás, Guamá e Cremação. Na sala ocupada por Mestre Silvério dezenas de adolescentes estudam Capoeira que exercita a cidadania, a mente e o corpo; aprendem a ter regras e respeito. Todos os alunos e alunas da EEEFMAM têm a possibilidade de frequentar gratuitamente as aulas de capoeira, fato extremamente positivo já que a mesma é uma manifestação cultural afro-brasileira e, portanto é um modo dos discentes estarem mais próximos da opulência cultural afro-brasileira o que vai a favor com o currículo nacional para o ensino nas escolas.

Da única sala ocupada por Mestre Silvério já saíram vários capoeiristas formados como educadores da capoeira que estão ministrando aulas em diversas escolas públicas nos bairros de Cremação, Guamá, Tenoné, São Brás, etc, tal fato demonstra a importância que o espaço cedido para Mestre Silvério possui como pólo de formação de educadores que beneficiam e irão beneficiar milhares jovens e adolescentes.

Caso Mestre Silvério perca a sala que utiliza para ministrar suas aulas será o fim de um projeto muito importante, vários jovens que estão prestes a serem formados como educadores da capoeira não irão se formar, os alunos e alunas da EEEFMAM terão uma alternativa a menos para praticar um esporte e ter contato direto com a cultura nacional, assim como toda a comunidade ao redor da escola.

Sabendo da grande quantidade de salas que a EEEFMAM possui, muitas delas apropriadas para o ensino da capoeira, ginásios e auditórios, tenho plena fé de que a Secretaria de Estado de Educação não deixará um mestre da cultura respeitadíssimo por todos os seus discípulos, capoeiristas e comunidade em geral ficar sem espaço para continuar a ministrar suas aulas de segunda a sexta-feira.

Belém, 19 de março de 2012.


Marcelo Pamplona Baccino
Capoeirista e Mestrando em Artes pela UFPA
Contato: elesbaccino@yahoo.com.br
91-80579567

Contato do Mestre Silvério: 91-81133159

Recebido no Gabinete SEUO
Data: 19 / 03 / 2012
Hora: 17:00
Assinado

APÊNDICE G: FOTOS DA REFORMA DA SEDE DA ARUÃ CAPOEIRA⁷¹



⁷¹ Todas as fotos são de arquivo pessoal e foram tiradas pelo autor no dia 29 de abril de 2013 durante a reforma coordenada pelo mesmo.



APÊNDICE H: LISTA DE OBRAS DO ACERVO DA ARUÃ CAPOEIRA

ACERVO DA ARUÃ CAPOEIRA

ALFREDO, Olegário. **Capoeira em cordel**: uma antologia. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

ARTSPORTS (Revista). Fev./mar., 1995, ano II, número 4.

ASSOCIAÇÃO DE RESGATE À UNIÃO DA ARTE CAPOEIRA. **Estatuto Social ARUÃ Capoeira**. Belém: ARUÃ Capoeira, 2012.

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Capoeira e educação patrimonial em Belém do Pará**: discutindo uma proposta de ensino de toques de berimbau. Belém, 2011, 79f. Monografia (Especialização em Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial), Faculdade Integrada Brasil-Amazônia.

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Educação patrimonial na capoeira**: proposta de ensino de toques de berimbau. In: III Jornada de Pós –Graduação da Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, 2010, Belém. Caderno de Resumos da III Jornada de Pós–Graduação da Faculdade Integrada Brasil-Amazônia, p.53.

BACCINO, Marcelo Pamplona. **Projeto cultural**. Belém: ARUÃ Capoeira, 2012.

CONCEIÇÃO, Domingos. **Negrinho do Pará**. Belém: edição do autor, 2003.

CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA – CONFEF (Revista). Ano II: números 5, 4, 7. Ano III: números 10, 11. Ano IV: número 41. Ano IX: número 14. CONFEF Edição especial Ano I.

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE CAPOEIRA. **Regulamento Desportivo Internacional**. S/L: 200.

CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE CAPOEIRA. **Capoeira**: regras de competição. S/L: Editora três, S/D.

CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA. **Cursos especiais**: musculação. Belém: CREF 08/UEPA, S/D.

CONSELHO REGIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA. **Cursos especiais**: psicologia aplicada a atividade física. Belém: CREF 08/UEPA, S/D.

CORDÃO DE OURO (Revista). Ano I: número 2.

GINGA CAPOEIRA (Revista). Ano I: números 4, 6, 21 (dois exemplares). Ano II: números 7, 10, 16, 17. Ano IV: números 20, 27. Ginga Capoeira Edição Especial.

HISTÓRIA (Revista). Exemplares de maio de 2009 e novembro de 2009.

IÊ CAPOEIRA (Revista). Ano I: números 1, 3.

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

KANDUS, Alejandra; GUTMANN, Friedrich Wolfgang; CASTILHO, Caio Mário Castro. **A física das oscilações mecânicas em instrumentos musicais: exemplo do berimbau**. Revista brasileira de ensino da física, v.28, n.4, p.427-433, 2006.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Deixai a política da capoeiragem gritar: capoeiras e discursos de vadiagem no Pará republicano (1888-1906)**. Salvador: UFBA, Dissertação de Mestrado, Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2002, 155f.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro; OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. **Capoeira, identidade e gênero : ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009. 200 p.

MAGAZINE FIGHTER. Número 5.

Martin, Suzanne. **Alongamento**. São Paulo: Publifolha, 2006.

MESTRE BOLA SETE. **Capoeira Angola: do iniciante ao mestre**. Salvador: EDUFBA/PALLAS, 2003.

MESTRE CAFUNÉ. **Ele não joga capoeira, ele faz cafuné: histórias da academia do Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2011.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola**. Salvador: Edição do autor, 1964.

MESTRE JOÃO PEQUENO DE PASTINHA. **Mestre João Pequeno: uma vida pela capoeira**. Salvador: Edição do autor, 2000.

MESTRE PIAUÍ. **Proposta metodológica do ensino da capoeira: a capoeira ao seu alcance**. Salvador: Edição do autor, 2007.

MESTRE XARÉU. **Capoeira Regional: a escola do Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2009.

MESTRE XARÉU. **Capoeira na universidade: uma trajetória de resistência**. Salvador: EDUFBA, 2001.

MESTRE XARÉU. **Capoeira na escola**. Salvador: EDUFBA, 2001.

MONTALVÃO, Alberto. **Psicologia em 10 lições**. São Paulo: Jacomo, S/D.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1977.

NASCIMENTO, Siméia Braga; SOUSA, Sidneia Santos de; COSTA, Marla Cristina de Lima. **Berimbau, cultura e educação:** a capoeira nas escolas de Altamira-PA. Altamira, art., S/D.

PAMFÍLIO, Ricardo; LÜHNING, Angela. **A capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger.** Salvador: Fundação Pierre Verger, 2009.

PRATICANDO CAPOEIRA (Revista). Ano I: números 2, 3, 4, 5. Ano II: números 13, 14, 16, 21, 23, 24, 26, 30, 31, 32. Ano III: números 28, 36. Praticando Capoeira Especial Ano II.

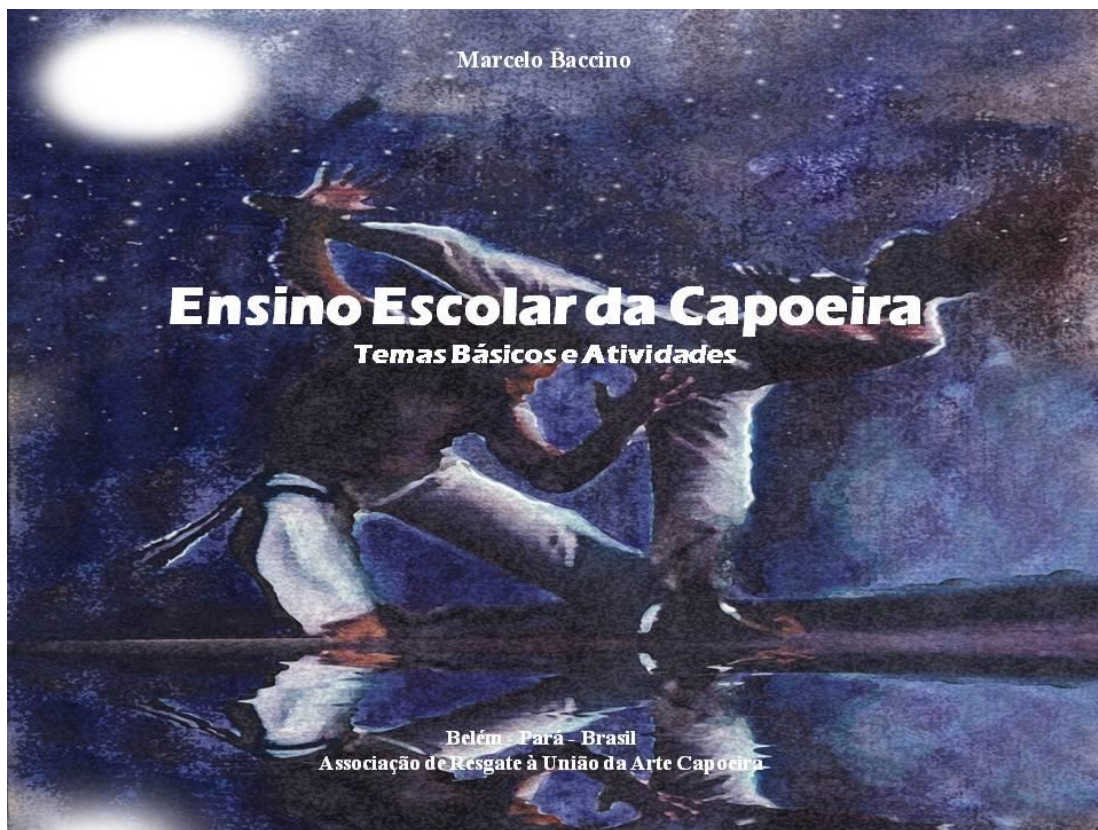
RODWELL, Peter. **Ginástica acrobática:** exercícios práticos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1994.

SAMPAIO, Luiz Roberto; DAMARIA, Alexandre. **Ritmos e instrumentos do Brasil:** o berimbau: exercícios, ritmos, estudos e peças = *Rhythms and instruments from Brazil: the berimbau: exercises, rhythms, studys and pieces.* Florianópolis: Bemúncia, 2011.

SHAFFER, Kay. **O Berimbau-de-barriga e Seus Toques.** Rio de Janeiro: MEC, 1977.

SOUSA, Carla Gabrieli Galvão de. **Patrimônio Cultural:** o processo de ampliação de sua concepção e repercussões. Salvador: Faculdade de direito da UFBA, 2005.

APÊNDICE I: MATERIAL DIDÁTICO PARA AS ESCOLAS



É permitida a cópia parcial ou total para fins não lucrativos diretamente destinados ao ensino da capoeira.

Digitação e seleção de textos: Marcelo Pamplona Baccino

Capa: Maciste Costa

Edição eletrônica: Marcelo Pamplona Baccino

Revisão: Mestre de Capoeira Silvério Amarel dos Santos (Mestre Silvério)

Projeto gráfico: Marcelo Pamplona Baccino

Ilustrações: Marcelo Pamplona Baccino

B117e Baccino, Marcelo Pamplona, 1985

Ensino escolar da capoeira: temas básicos e atividades/ Marcelo Pamplona Baccino – Belém: ARUÁ-Capoeira, 2013.

110p.: il. 30 cm
ISBN: 9783591129614

1. Práticas esportivas ao ar livre (capoeira)-Ensino 2. Capoeira-Ensino Escolar.
I. Associação de Resgate à União da Arte Capoeira

CDD 23. E4.796.077

S U M Á R I O

Ensino Escolar da Capoeira: temas básicos e atividades.

Palavras do Autor	05
ABC da capoeira	06
Você sabia: A origem do nome Brasil	07
Como os negros chegaram ao Brasil	08
Você sabia: Navio Negro	09
A origem da capoeira	10
Zumbi dos Palmares	11
Alenda do berimbau	13
Você sabia: O berimbau	14
Caça-palavras	15
Hino Nacional	16
Mestre Binba	17
As oito sequências do Mestre Binba	18
Mestre Pastinha	22
Instrumentos musicais da capoeira	25
Besouro Mangangá	26
Cruzadinha	28
Cabralzinho	29
Maculelé	30
Samba de Roda	31
Nomes dos golpes	32
Educação Ambiental	33
Sentir na pele	34
ARUÁ Capoeira	35
Graduações	36
10 primeiras sequências do Mestre Silvério	37
Você é o artista: atabaque	38
Você é o artista: pandeiro	39
Você é o artista: reco reco	40
Você é o artista: agogô	41
Onomatopéia do berimbau e do pandeiro	42
Alguns toques de berimbau e seus autores	43

PALAVRAS DO AUTOR*

No ano de 2012 recebi minha graduação de estagiário ao ser aprovado no rigoroso exame presidido pelo Mestre Silvério, presidente da Associação de Resgate e União à Arte Capoeira, grupo o qual faço parte e onde aprendo e pratico a arte capoeira. Com essa graduação houve a necessidade de ministrar permanentemente aulas de capoeira para pelo menos uma turma de alunos ou pólo de ensino. Vendo a precisão de criar facilidades para encarar tal desafio e superá-lo do melhor modo possível comecei a pesquisar sobre o ensino da capoeiragem e a anotar e registrar algumas das atividades as quais participei como aluno, o resultado foi o *Ensino Escolar da Capoeira: temas básicos e atividades*.

Este livro foi concebido para aqueles que possuem a necessidade de um instrumento destinado ao ensino da capoeira no ambiente escolar ou similar que oferecem poucos dias e tempo para a prática da capoeiragem, mesmo sabendo que os ensinamentos da capoeiragem são historicamente passados de mestre para aluno pela tradição oral, porém, ter uma ferramenta pedagógica como esta é de grande valia principalmente para os capoeiras de graduações elevadas que irão começar a ministrar aulas de capoeira em um sistema escolar e ainda não tem a vasta experiência que um professor ou um mestre possuem.

Os temas e as propostas de ações, aqui presentes, são direcionadas principalmente para crianças do ensino fundamental utilizando linguagem fácil e objetiva junto a textos, figuras e atividades para os alunos aprenderem sobre a história da capoeiragem, alguns dos heróis da capoeira, os instrumentos musicais, algumas tradições da capoeira, o maculelê, o samba de roda e itens transversais como a importância do amor pelo Brasil, educação ambiental e respeito ao próximo.

Aproveito para expressar meu profundo agradecimento ao Mestre Silvério por suas aulas de capoeira Regional e Angola em Belém do Pará desde o ano de 2009 aos dias atuais. Agradeço também ao meu honrado e amado pai, exímio capoeira, que me ensinou os primeiros passos na capoeira e, principalmente, a jogar na roda da vida.

Axé para todos os que praticam, gostam e admiram a capoeira.
Viva o Brasil! Viva a Capoeira!

Atenciosamente,

Marcelo Baccino

(Portuga)

*O autor (Marcelo Pamplona Baccino) é capoeira-educador, possui graduação em Turismo pela UFPA, especialização em Patrimônio Cultural e Educação Patrimonial pela FIBRA e é mestre em Artes pela UFPA.

ABC DA CAPOEIRA

• Complete o ABC com palavras que tu aprendeste durante as aulas de capoeira.

- A. AXÉ: palavra de origem africana que significa força;
B. BANZO: tristeza, nostalgia mental dos negros da África;
C. CAXIXI: instrumento musical parceiro do berimbau na música da capoeira;

D.
E.
F.
G.
H.
I.
J.
K.
L.
M.
N.
O.
P.
Q.
R.
S.
T.
U.
V.
X.
Y.

Z. ZUMBI: rei do Quilombo dos Palmares.

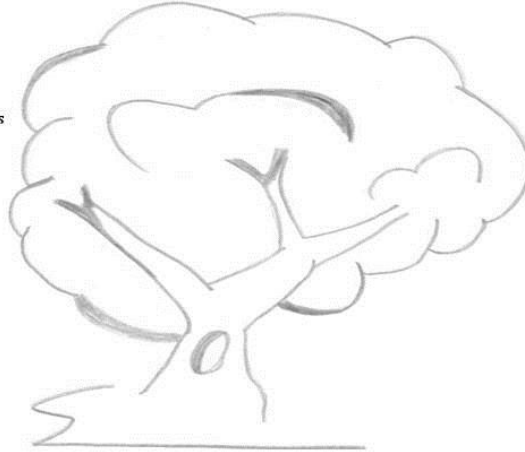


VOCÊ SABIA QUE...

O nome Brasil foi dado pelos portugueses por causa de uma árvore, que tem a madeira de cor avermelhada, conhecida como "Pau-Brasil".

Os primeiros escravizados nas terras do Brasil foram os índios. Pelo espírito guerreiro, de liberdade e seus conhecimentos sobre a sua terra eles não aceitavam a escravidão e preferiam a morte.

- Agora vamos pintar a árvore Pau-Brasil.

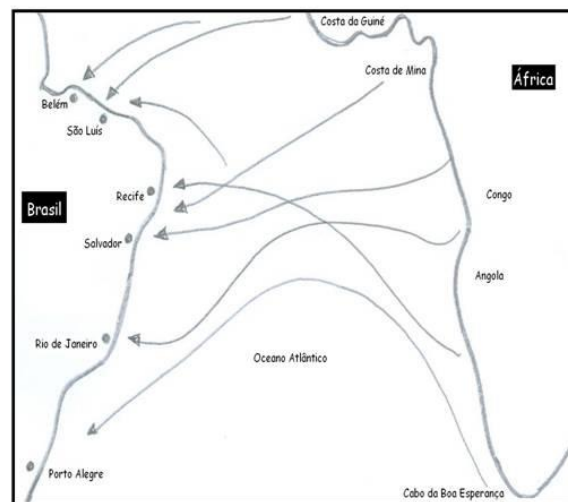


Você sabe como os negros chegaram ao Brasil?

O Brasil era colônia de Portugal que queria desbravá-lo. Os únicos habitantes do Brasil naquela época eram os índios. Então os portugueses quiseram impor aos índios o trabalho forçado para comercializar um tipo de madeira que só se encontrava aqui no Brasil, o Pau-Brasil.

Os índios não aceitavam a escravidão, matavam ou eram mortos pelos portugueses. Então os portugueses foram buscar os negros na África para escravizá-los. Aqui chegando os negros desenvolveram a capoeira e fizeram dela um dos seus principais meios de resistência contra a escravidão.

Observe como foram alguns dos trajetos dos portugueses e dos negros escravizados para chegarem até o Brasil.



VOCÊ SABIA?

Que os navios negreiros chegavam aqui no Brasil trazendo negros da África e dentro desses navios muitos deles morriam devido o frio, a fome ou doenças, pois ficavam dentro dos apertados porões com mais ou menos 450 pessoas entre homens, mulheres e crianças.

A música de capoeira ao lado narra essa viagem da África para o Brasil. Leia com atenção!

- Agora vamos fazer um pequeno debate com reflexões sobre a sofrida viagem que os negros escravizados faziam nos navios negreiros.

Título da música: NAVIO NEGREIRO
Autor: Domínio Público/Cultura Popular

Que navio é esse
que chegou agora
é o navio negreiro
com os escravos de Angola

vem gente de Cabinda
Benguela e Luanda
eles vinham acorrentados
pra trabalhar por essas bandas

Que navio é esse
que chegou agora
é o navio negreiro
com os escravos de Angola

aqui chegando
não perderam a sua fé
criaram o samba
a capoeira e o candomblé

Que navio é esse
que chegou agora
é o navio negreiro
com os escravos de Angola

acorrentados
no porão do navio
muitos morreram
de banzo e de frio



A ORIGEM DA CAPOEIRA

A origem e história mais antiga da capoeira não são claras. A capoeira é uma combinação de lutas africanas e brasileiras, porém opiniões estão divididas entre aqueles que acreditam que sua origem está nos estilos de luta africanos e os que acham que ela é uma forma de dança brasileira única, resultado de várias misturas africanas e brasileiras.

Alguns estudiosos acreditam que a capoeira foi criada e desenvolvida por negros escravizados vindos da África como forma de praticar artes marciais de maneira escondida, parecendo ser um jogo e dança. Uma vez que os opressores dos escravizados coíbiam toda a forma de luta, a capoeira se disfarçava como dança. Outros acreditam que a capoeira era praticada e usada contra os ataques portugueses aos quilombos.

- Use sua imaginação e desenhe um grupo de quilombolas na floresta, no campo ou nas montanhas.

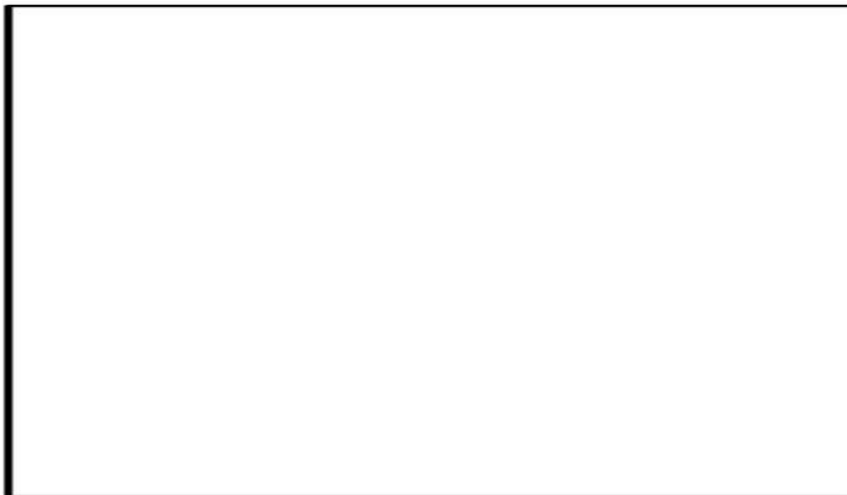


QUEM FOI ZUMBI DOS PALMARES?

Zumbi nasceu no Quilombo dos Palmares. Nasceu livre. Antes de Zumbi havia um grande guerreiro que chefiava a maior parte do quilombo, era o Ganga Zumba que era tio do Zumbi.

Muito tempo se passou e o rei Ganga Zumba decidiu abandonar o reinado para Zumbi, então Zumbi se torna rei do Quilombo dos Palmares. Muitas guerras e combates aconteceram contra o governo de Pernambuco. Zumbi é pego em uma emboscada pela escolta do capitão Domingos Jorge Velho, a cabeça de Zumbi foi decepada e levada à praça pública em Recife para provar aos outros negros escravizados que zumbi não era imortal.

• Use sua imaginação e desenhe os esquemas de defesa dos quilombolas que viviam no Quilombo dos Palmares.



• Para você guardar parte desta história sobre Zumbi dos Palmares vamos cantar uma música de capoeira que fala sobre ele.

A música irá acompanhar o toque de berimbau São Bento Pequeno da Angola.

Título da música: FOI NO QUILOMBO
Autor: Domínio Público/Cultura Popular

Foi no quilombo
que Zumbi nos ensinou
Na fazenda de
Pedro da Silva
Zumbi um tempo morou

Cansado de sofrimento
Sua mãe ele deixou
Pra montar o seu quilombo
De Salvação ele o batizou

Na hora de contar os escravos
Falta de um, capitão notou.
Assim sabendo de quem era,
Sua mãe pro tronco levou
Chicoteou até matar,
Nem assim se abalou

(coro)
Na serra dos negros livres
Correndo, Tonga o avisou
Que a tropa de Domingos Jorge Velho
De lá se aproximou
Zumbi correu até o penhasco
E de lá ele gritou.



LENDA DO BERIMBAU

Sobre a origem do berimbau, há uma lenda na qual se conta que uma linda menina saiu a passeio cantando e caminhando. Ao atravessar um igarapé, abaixou-se para beber água no côncavo das mãos. No momento em que sofregamente saciava a sua sede, um homem que estava escondido deu-lhe uma forte pancada na nuca. Ao morrer a menina transformou-se num arco musical. Seu corpo transformou-se no madeiro, seus membros na corda, sua cabeça na caixa de ressonância e seu espírito na música dolente e sentimental do arco musical da capoeira.

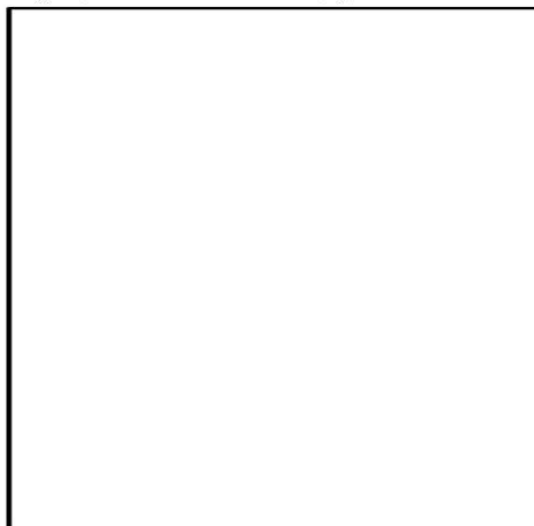
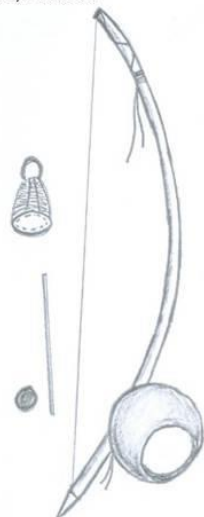
- Agora que você já conhece a lenda do berimbau vamos colorir a linda menina.



VOCÊ SABIA?

Estudiosos supõe que o berimbau foi introduzido no Brasil pelos negros escravizados vindos da África e que o berimbau também é conhecido por outros nomes como Urucungo, Marimbau, Macungo, Gunga, Orucungo, Oricungo, Uricungo, Rucungo, Ricungo, Gobo, Bucumbumba, Bucumbunga, Matungo, Mutungo, Aricungo, Arco Musical, Rucumbo, entre outros nomes.

- Abaixo temos um berimbau com baqueta, dobrão e o caxixi desenhados, faça o seu desenho de um berimbau no espaço ao lado.



Ensino Escolar da Capoeira: temas básicos e atividades.

15

• Procure as respostas no caça-palavras. Pode estar na horizontal, vertical ou diagonal.

- Quem capturou Zumbi dos Palmares?

- Qual é o nome da dança com bastões?

- Qual é o golpe de capoeira com nome de ferramenta?

- Onde acontece o jogo de capoeira?

- Qual é o dia da Libertação dos escravos?

- Qual é o principal instrumento musical da capoeira?

- Quando o capoeira canta os demais respondem o

Ç	Y	A	U	B	Y	C	A	S	E	D	A	A	S	J	G	I	F	S	G	E	A	Q
Q	U	S	I	N	U	U	S	D	V	F	S	J	D	K	H	B	G	D	H	R	A	W
W	I	D	O	M	I	L	D	F	I	G	D	N	F	L	J	A	H	F	J	T	S	E
E	O	F	P	A	O	S	F	G	A	H	F	C	G	Ç	K	A	J	G	K	Y	D	R
R	P	G	Z	R	P	A	G	H	S	J	G	U	H	Q	L	S	K	H	L	U	F	T
T	Z	H	X	O	Z	T	H	C	D	K	H	A	L	W	Ç	D	L	J	Ç	I	G	Y
Y	X	J	C	H	X	R	M	A	R	T	E	L	O	T	Q	F	Ç	K	Q	O	H	U
U	C	K	V	T	C	Y	K	P	G	Ç	C	D	B	R	W	G	Q	L	W	P	J	I
I	V	D	O	M	I	N	G	O	S	J	O	R	G	E	V	E	L	H	O	Z	K	O
O	B	Ç	N	A	B	B	Ç	E	J	W	R	G	Q	Z	R	J	E	Q	R	X	L	P
P	N	Q	M	C	N	L	Q	I	K	E	O	H	W	E	T	I	R	W	T	C	Ç	Z
Z	M	W	A	U	M	Ç	W	R	L	R	W	J	E	D	Y	L	M	E	Y	V	Q	X
X	S	T	E	L	G	Z	S	A	G	R	O	D	A	E	U	Ç	Y	B	U	B	W	C
C	A	R	D	E	M	I	N	T	Q	Y	R	L	T	M	I	Q	U	T	A	N	E	V
V	T	T	A	L	A	S	T	Y	W	U	C	Ç	Y	A	O	W	I	Y	O	U	R	B
B	S	Y	S	E	S	A	Y	U	E	O	Y	Q	U	I	P	E	O	U	P	A	T	N
N	A	U	D	T	D	T	U	I	R	O	U	W	I	O	Z	R	P	I	Z	S	Y	M
M	T	I	F	R	F	R	I	O	T	P	I	E	O	V	X	T	Z	O	X	D	U	A
A	R	O	G	Y	G	Y	O	P	Y	Z	O	R	P	B	C	Y	X	P	C	F	I	S
S	Y	P	H	P	H	P	P	Z	U	X	P	T	Z	N	V	U	C	Z	V	G	O	D
D	P	Z	J	B	J	B	Z	X	I	C	Z	Y	X	M	B	I	V	X	B	H	P	F
F	B	X	K	L	K	L	X	C	O	V	X	U	C	R	N	O	B	C	N	J	Z	G



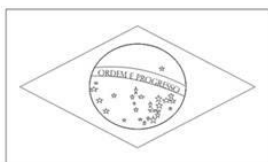
Ensino Escolar da Capoeira: temas básicos e atividades.

16

Hino Nacional

Parte I

Parte II



• Pinte a bandeira do Brasil.

Quem sabe o Hino Nacional aprende a ser cidadão que respeita os valores e os símbolos da pátria brasileira.

A letra do hino nacional do Brasil foi escrita por Joaquim Osório Duque Estrada (1870 – 1927) e a música é de Francisco Manuel da Silva (1795-1865).

• Agora junto com o professor e os seus amigos e amigas, cante o Hino Nacional acompanhando uma orquestra de capoeira Angola, com três berimbaus, pandeiros, agogô, atabaque e reco reco.

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
De um povo heróico o brado retumbante,
E o sol da Liberdade, em raios fúlgidos,
Brilhou no céu da Pátria nesse instante.
Se o penhor dessa igualdade
Conseguimos conquistar com braço forte,
Em teu seio, ó Liberdade,
Desafia o nosso peito a própria morte!

Ó Pátria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!

Brasil, um sonho intenso, um raio vívido
De amor e de esperança à terra desce,
Se em teu formoso céu, risonho e límpido,
A imagem do Cruzeiro resplandece.
Gigante pela própria natureza,
És belo, és forte, impávido colosso,
E o teu futuro espelha essa grandeza.

Terra adorada,
Entre outras mil,
És tu, Brasil,
Ó Pátria amada!
Dos filhos deste solo és mãe gentil,
Pátria amada,
Brasil!

Deitado eternamente em berço esplêndido,
Ao som do mar e à luz do céu profundo,
Fulguras, ó Brasil, florão da América,
Iluminado ao sol do Novo Mundo!
Do que a terra mais garrida
Teus risonhos, lindos campos têm mais
flores;
"Nossos bosques têm mais vida",
"Nossa vida" no teu seio "mais amores".

Ó Pátria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!

Brasil, de amor eterno seja símbolo
O lábaro que ostentas estrelado,
E diga o verde-louro desta flâmula
- Paz no futuro e glória no passado.
Mas, se ergues da justiça a clava forte,
Verás que um filho teu não foge à luta,
Nem teme, quem te adora, a própria morte.

Terra adorada
Entre outras mil,
És tu, Brasil,
Ó Pátria amada!
Dos filhos deste solo és mãe gentil,
Pátria amada,
Brasil!



QUEM FOI MESTRE BIMBA?

Manoel dos Reis Machado nasceu em 23 de novembro de 1900, em Salvador (no estado da Bahia). Aos 12 anos começou a treinar capoeira com um africano chamado Bentinho. Após 06 anos aprendendo começa a dar aulas e em 1928, mestre Bimba cria a capoeira Regional, um estilo de capoeira mais rápido e dinâmico, misturando a capoeira antiga com o Batuque (uma luta africana), na qual seu pai era grande mestre.

Em 1932, mestre Bimba abriu a sua primeira academia com o nome de Centro de Cultura Física e Capoeira Regional da Bahia. Mestre Bimba foi chamado, em 1953, pelo presidente da república Getúlio Dornelles Vargas, para uma apresentação em praça pública junto a várias autoridades, tal fato foi um marco para a capoeira.

No dia 4 de fevereiro de 1974, mestre Bimba faleceu.

Na academia do Mestre Bimba havia um quadro contendo um regulamento com 09 itens técnicos e disciplinares, acompanhe:

1. Deixe de fumar. É proibido fumar durante os treinos;
2. Deixe de beber. O uso do álcool prejudica o metabolismo muscular;
3. Evite demonstrar aos seus amigos de fora da roda de capoeira os seus progressos. Lembre-se que a surpresa é a melhor aliada numa luta;
4. Evite conversar durante o treino. Você está pagando pelo tempo que passa na academia; observando os outros lutadores você aprenderá mais;
5. Procure gingar sempre;
6. Pratique diariamente os exercícios fundamentais;
7. Não tenha medo de se aproximar do oponente. Quanto mais próximo se mantiver, melhor aprenderá;
8. Conserve o corpo relaxado;
9. É melhor apanhar na roda do que na rua.



AS OITO SEQUÊNCIAS DO MESTRE BIMBA Primeira e segunda sequências

Primeira sequência

Aluno A

MEIA LUA DE FRENTE
MEIA LUA DE FRENTE
ARMADA
AÚ

Aluno B

COCORINHA
COCORINHA
NEGATIVA BAIXA

Segunda sequência

Aluno A

QUEIXADA LATERAL
QUEIXADA LATERAL

COCORINHA
BENÇÃO
AÚ
NEGATIVA ALTA
ROLÊ

Aluno B

COCORINHA
COCORINHA
ARMADA

NEGATIVA BAIXA
CABEÇADA



AS OITO SEQUÊNCIAS DO MESTRE BIMBA
Terceira e quarta sequências

19

Terceira sequência*Aluno A*MARTELO
MARTELOCOCORINHA
BENÇÃO
AÚ
NEGATIVA ALTA
ROLÊ*Aluno B*PALMA
PALMA
ARMADANEGATIVA BAIXA
CABEÇADA**Quarta sequência***Aluno A*GODEME
GODEME
DESPRESO
NEGATIVA BAIXA
CABEÇADA*Aluno B*PALMA
PALMA
ARRASTÃO
AÚ
NEGATIVA ALTA
ROLÊ

AS OITO SEQUÊNCIAS DO MESTRE BIMBA
Quinta e sexta sequências

20

Quinta sequência*Aluno A*GIRO
JOELHADA
AÚ
NEGATIVA ALTA
ROLÊ*Aluno B*CABEÇADA
NEGATIVA BAIXA
CABEÇADA**Sexta sequência***Aluno A*MEIA LUA DE COMPASSO

COCORINHA
JOELHADA

AÚ
ROLÊ*Aluno B*COCORINHA
MEIA LUA DE COMPASSO

BLOQUEIO
NEGATIVA BAIXA

AS OITO SEQUÊNCIAS DO MESTRE BIMBA

Sétima e oitava sequências

21

Sétima sequência

Aluno A

ARMADA

ARMADA

NEGATIVA BAIXA

CABEÇADA

Aluno B

COCORINHA

COCORINHA

BENÇÃO

AÚ

NEGATIVA ALTA

ROLÊ

Oitava sequência

Aluno A

BENÇÃO

AÚ

NEGATIVA ALTA

ROLÊ

Aluno B

NEGATIVA BAIXA

CABEÇADA

QUEM FOI MESTRE PASTINHA?

22

Vicente Ferreira Pastinha nasceu em Salvador (Bahia) no dia 05 de abril de 1889. Foi um grande capoeinista e o maior divulgador da capoeira Angola. Teve muitas conquistas, fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola no Pelourinho (centro histórico da cidade de Salvador), foi até a África representar o Brasil no I Festival Mundial de Arte Negra em Dakar (Senegal), publicou o livro “Capoeira Angola” e lançou disco com músicas de capoeira. Em novembro de 1981, aos 92 anos, mestre Pastinha morreu.

Mestre Pastinha afirmava que nasceu para a capoeira e que só iria deixá-la quando morrer. Dizia que amava o jogo de capoeira e que não havia outra coisa melhor na vida.

O grande mestre dá o seu adeus deixando saudade, tristeza e boas lembranças.

- Desenhar as letras e descobrir onde o mestre pastinha fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola.

O R E N L H U O P I

• **A história do Mestre Pastinha com o menino valentão da sua rua**

Foi o destino o responsável pela iniciação do Mestre Pastinha na prática da capoeira, pois quando ele tinha uns dez anos e era muito magrinho, um menino maior do que ele passou a ser o seu rival, os dois moravam na mesma rua. Toda vez que ele saía de casa o menino batia nele, fato que deixava o pequeno Pastinha triste e envergonhado e por isso ele ficava escondido chorando de raiva por ter apanhado.

Certo dia - da janela de sua casa - um velho africano chamado Benedito assistiu a briga entre o pequeno Pastinha e o outro menino.

O sr Benedito viu que o pequeno Pastinha estava chorando por ter sido derrotado mais uma vez e então aproximou-se dele e disse:

- Venha cá menino, você não consegue vencer porque o outro menino é maior do que você e também é mais velho. O tempo que tu ficas empinando pipa pela rua tu podes passar aprendendo a capoeira que eu vou te ensinar!

Então o pequeno Pastinha foi treinar com o sr Benedito e a cada dia ele aprendia mais e tomava-se um capoeira cada vez melhor.

Até que um dia o pequeno Pastinha saiu de casa e o menino o atacou e foi derrubado com um só golpe de capoeira. Depois disso os dois deixaram de brigar e o menino valentão que era rival do pequeno Pastinha passou a ser seu amigo por admiração e respeito.

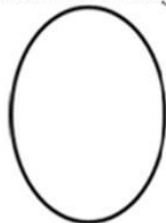
Assim começou o treinamento do Mestre Pastinha que depois transferiu seu conhecimento para muitos capoeiras e é referência para muitas gerações de praticantes de capoeira.



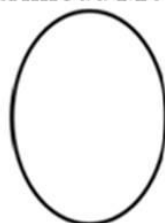
Instrumentos Musicais da Capoeira

- Desenhe e pinte os instrumentos musicais da capoeira.

Berimbau Gunga



Berimbau Médio



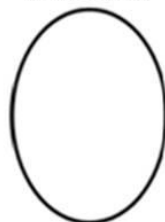
Berimbau Viola



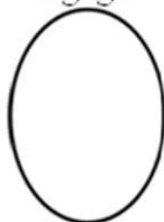
Atabaque



Pandeiro



Agogô



Reco reco



VOCÊ SABIA QUE NA ORQUESTRA DE CAPOEIRA ANGOLA...

O berimbau Gunga é o instrumento que comanda a roda, marcando o toque que está sendo pedido pelo mestre e o som é grave devido o tamanho da sua cabaça.

O berimbau Médio acompanha o Gunga em seus toques, podendo ou não fazer floreios (fazer sons diferenciados sem sair do toque básico) e o seu som é intermediário (som entre o agudo e o grave).

O berimbau Viola emite o som agudo, sua função na roda é só fazer floreios enquanto os outros dois tocam o som básico pedido pelo mestre.

Os pandeiros não podem ser surados (bater forte no couro do instrumento), para não atrapalharem o som dos berimbaus.

O atabaque precisa ser tocado sem que atrapalhe o som dos berimbaus, pois seu som é agudo e pode distorcer o som para quem ouve.

O agogô tem o toque que acompanha a batida do atabaque e também tem som que o diferencia de todos os instrumentos da capoeira.

O reco reco tem a função na roda de acompanhar as batidas do atabaque e do agogô na capoeira Angola.

Na capoeira Regional usa-se 01 berimbau (geralmente o berimbau Médio) e 02 pandeiros posicionados um em cada lado do berimbau.

BESOURO MANGANGÁ

Besouro Mangangá era o apelido do moço Manuel Henrique que nasceu em Santo Amaro da Purificação na Bahia. Ganhou desde criança o carinho especial do velho Mesre Alípio que lhe ensinou os segredos da capoeira.

Forte e aventureiro, não se fixava em empregos nem aprendeu profissão alguma. Tinha fama de encrenqueiro e também de justo (ele defendia os mais fracos, perseguidos por fazendeiros ou policiais). Besouro Mangangá transformou-se num mito por sua valentia e pela fama que tinha de ter poderes sobrenaturais.

Contam que quando acuado em uma briga, Manuel Henrique transformava-se em um inseto enorme, com aparência de besouro e que voava sobre os presentes.

Dizem que certa vez no Largo de Santa Cruz, famoso ponto da cidade, obrigou um soldado a embriagar-se de cachaça. Solto o policial dirigiu-se ao quartel e comunicou o fato ao cabo Costa que imediatamente destacou dez homens para trazer Besouro vivo ou morto. Cercado, Besouro disse que não se renderia. Os militares abriram fogo e o capoeirista caiu. O cabo aproximou-se do corpo estirado no chão certo de tê-lo matado. Foi então que Besouro saltou de pé, desarmou o cabo Costa e rendeu os soldados.

Outra vez estando desempregado, Besouro foi à uma antiga usina de cana-de-açúcar em busca de trabalho. Conseguiu uma vaga e após uma semana de trabalho passou na sala do patrão para receber o seu primeiro pagamento. Mas o patrão não estava pagando nenhum de seus funcionários e os que se atrevessem a contestar o calote eram amarrados num tronco durante um dia inteiro. Quando o capoeira ouviu do chefe que não receberia nada, pegou-o pelo cavanhaque e deu-lhe uma tremenda surra. Logo após Besouro saiu com o seu pagamento da semana.

Houve, no entanto, uma confusão da qual Besouro não conseguiu livrar-se. Aconteceu em 1927, quando tinha 27 anos de idade. Ele estava empregado na fazenda de um tal de Zeça, e brigou com o filho do patrão. Foi jurado de morte. O fazendeiro Zeça mandou chamar Besouro e entregou-lhe uma carta, que deveria ser levada ao administrador da Usina Maracangalha. Se o capoeirista soubesse ler, teria compreendido que se tratava de uma armadilha. A carta pedia ao administrador que matasse Besouro. O administrador leu a mensagem e mandou que o capoeirista passasse no dia seguinte para pegar a resposta.

Na manhã seguinte, quando chegou à usina, foi recebido à bala por 40 capangas. Diz a lenda que Besouro gingava com tanta agilidade que as balas não o atingiam. Foi preciso que um sujeito chamado Eusébio de Quibaca se arrastasse até o capoeirista, em meio aos disparos, e o surpreendesse com estocadas de tucum, uma faca feita com a madeira da palmeira Tucumã, para que Manuel Henrique fosse finalmente abatido.

Morto muito jovem, o Besouro Mangangá tomou-se uma lenda brasileira, viva nas histórias contadas até hoje. Restou o mito e muitas outras histórias sobre Besouro.

CABRALZINHO

Francisco Xavier da Veiga Cabral, o famoso capoeira conhecido como Cabralzinho, nasceu em 5 de maio de 1861 e durante o Império tornou-se conhecido por se envolver em vários conflitos políticos. Depois de tomar parte em várias revoltas no Pará, Cabralzinho instalara-se no Amapá que naquele tempo era administrado pelo governo paraense. Tudo aparentava estar tranquilo, mas a tranquilidade durou pouco.

Na última década do século XIX, o Brasil desentendeu-se diplomaticamente com a França por questões territoriais. No Amapá, limite norte do Brasil, havia problema de demarcação de fronteiras com a Guiana Francesa que duraram vários anos. Os brasileiros que moravam no Amapá sofriam perseguição por parte dos militares franceses, em seu próprio território.

O governo do Brasil, por longo período, tratou a questão como um problema somente do governo paraense, e não como um assunto nacional. No entanto, as circunstâncias mudariam devido à interferência de alguns brasileiros, sob o comando do paraense Cabralzinho.

Vários conflitos ocorreram, mas o de maior destaque aconteceu em 15 de maio de 1895 quando a França enviou uma tropa comandada pelo capitão Lumier para invadir Macapá, ao desembarcar a tropa sofreu forte resistência por parte de um grupo de brasileiros liderados por Cabralzinho. Daí aconteceria o fato que o tornou famoso: - O capitão Lumier e Cabralzinho se viram frente a frente. Lumier ameaçou Cabralzinho com uma pistola, diante disto, Cabralzinho desarmou o capitão com um golpe de capoeira matando-o. Um tenente, vendo a cena, avançou sobre Cabralzinho para vingar a morte de Lumier, mas também foi morto. A situação ainda se reproduziria com um sargento. A partir desse momento dispararam tiros de todos os lados, tendo início um conflito generalizado até o retorno dos cabos e soldados estrangeiros para a Guiana Francesa.

Graças a sua liderança e coragem Cabralzinho foi reconhecido pelo governo brasileiro como herói nacional.

A partir deste combate contra os franceses, que oficialmente negaram o ciência do fato e sua autorização, desencadeou-se um processo jurídico internacional entre o Brasil e a França. O Brasil venceu a disputa e em 1897 foi assinado um tratado de arbitragem.

Pois é, devemos o Amapá a um capoeira, o paraense CABRALZINHO.



MACULELÊ

Diz a lenda que em determinada tribo da África era escolhido um dia por mês para caçar. Nesse dia os homens saíam e as mulheres e crianças ficavam sozinhas.

Num desses dias de caça um dos guerreiros da tribo adoeceu e não saiu para caçar. As outras tribos inimigas da região, que já estavam de olho nas mulheres que ficavam sozinhas, invadiram a aldeia e aprisionaram as mulheres. Mas o único guerreiro que ficou pegou dois pedaços de pau e lutou bravamente contra os invasores até a morte, defendendo as mulheres. Depois, quando os outros guerreiros chegaram da caça, o encontraram morto.

Sabendo da história, todos os dias de caça eram comemorados com uma dança com bastões que representava a luta do guerreiro que salvou as mulheres da tribo.

Atualmente o Maculelê é comumente usado pelos praticantes de capoeira como um modo de aprender a lutar com bastões e facões.



- Usando sua imaginação e baseado na leitura da lenda acima, faça um desenho de como foi essa luta.



O SAMBA DE RODA

O Samba de Roda é um estilo musical tradicional afro-brasileiro, associado a uma dança que por sua vez está associada à capoeira. Pode ser tocado pela orquestra de capoeira Angola e, também, pela orquestra de capoeira Regional.

O samba teria surgido por inspiração sobretudo, de um ritmo africano, o Semba, e teria sido formado a partir de referências dos mais diversos ritmos tribais africanos.



Para ler, aprender e colorir!

Na época da escravidão os negros, nas horas de folga, treinavam a capoeira que até então era uma luta para eles e uma dança para os guardas, senhores dos engenhos e barões do café.

Os escravizados estavam preparando uma grande fuga para os quilombos e por isso precisavam treinar capoeira e dar nomes aos golpes e movimentos da luta. Tiveram a brilhante idéia de copiar alguns movimentos de animais da floresta e do mar, intitulando alguns como:

MACACO



RABO DE ARRATA



VÔO DO MORCEGO



ESCORPIÃO



ARUÃ CAPOEIRA



35

A história da Associação de Resgate e União à Arte Capoeira (ARUÃ Capoeira) confundiu-se com a história de Silvério Amaral dos Santos – Mestre Silvério – Presidente e Fundador do Grupo ARUÃ Capoeira de Belém do Pará. Foi formado mestre de capoeira em 1997. Elaborou e implantou nas escolas públicas municipais e estaduais o Projeto de Capoeira “A escola pede Paz”. Fundou a Associação ARUÃ Capoeira. Hoje Mestre Silvério continua desenvolvendo seu trabalho na Escola Estadual Augusto Meira no bairro de São Braz em Belém.

Mestre Silvério é árbitro de Capoeira formado pela Confederação Brasileira de Capoeira (CBC). Já foi diretor técnico da Federação Paraense de Capoeira (FPC) durante dois mandatos e presidente da Associação de Mestres de Capoeira do Pará (Assumecap). Nasceu em 20 de junho de 1963 em Cachoeira do Arari na Ilha do Marajó. Filho de Maria Julia Amaral do Nascimento e Emiliano dos Santos, ela doméstica e ele pedreiro. Estudou naquela cidade até os 13 anos de idade e depois mudou-se para Belém. Conheceu Francinaldo Ferreira (hoje Mestre Naldo) e começou a praticar capoeira com ele no ano de 1977. No ano seguinte, 1978, junto com outros capoeiras, ajudou a fundar o Grupo Senzala. Em 1997 Mestre Silvério fundou a ARUÃ Capoeira.

• Agora que tu conhecestes a história da ARUÃ Capoeira e do Mestre Silvério, conte a história de outro mestre e grupo de capoeira a que tu conheces ou ouviste falar.



Graduações ARUÃ Capoeira

36

• Observe que a forma das graduações é inspirada nas cores da bandeira nacional, sendo a capoeira uma arte brasileira, a utilização das cores nacionais nas cordas que serão presas às cinturas dos capoeiras praticantes da capoeira Regional é acertada e revela o amor pelo Brasil.

Até os 13 anos de idade são:

Cinza Claro
Cinza e Verde
Cinza e Amarelo
Cinza e Azul

Dos 13 anos em diante são:

Verde
Amarelo
Azul

As Graduações de Estagiário(a) são:

Verde e Amarelo
Verde e Azul
Azul e Amarelo

As Graduações de Docentes são:

Formado(a): Verde, Amarelo e Azul
Professor(a): Branco e Amarelo
Monitor(a): Verde e Branco
Branco e Azul é referente a Contra Mestre(a)
Branco é referente a Mestre(a)

• Ao lado das graduações desenhe as cordas com as suas cores correspondentes.



As dez primeiras sequências do Mestre Silvério

37

PRIMEIRA

Aú Compasso
Aú Batendo
Aú Com Uma Mão
Aú Chibata
Aú Rolê
Aú Árabe

SEGUNDA

Queixada Lateral
Armada
Meia Lua de Compasso
Meia Lua Chapa
Gancho

TERCEIRA

Rasteira de Frente
Banda Lisa
Rasteira de Costa
Cabeçada
Cotovelada
Godeme
Desprezo

QUARTA

Benção
Martelo
Meia Lua de Frente
Ponteira
Cospe Sangue

QUINTA

Corta Capim
"S" Dobrado
Baianada
Macaco
Chibata

SEXTA

Meia Lua de Frente
Negativa Alta
Rolê
Macaquinho

SÉTIMA

Esquiva Lateral para direita
Esquiva Lateral para esquerda
Negativa de Fuga
Negativa Alta
Queda de Rins
Rolê
Bloqueio

OITAVA

Cocorinha
Rabo de Arraia
Boca de Siri
Negativa Alta
Rolê

NONA

Duas Queixadas de Frente
Chapa de Frente
Pisão Rodado

DÉCIMA

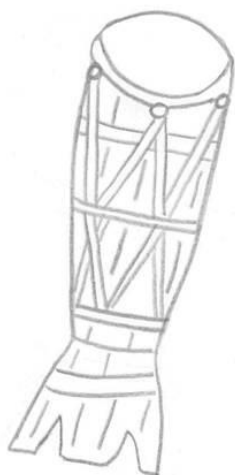
Esquiva Lateral
Negativa de Fuga
Chapéu de Couro
Meio Lua de Compasso



VOCÊ É O ARTISTA

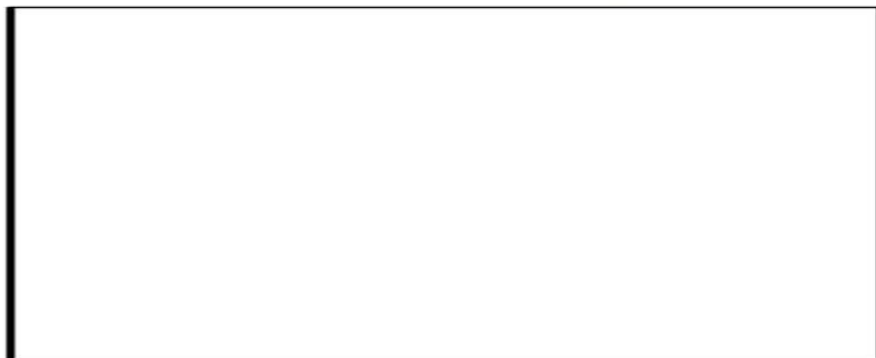
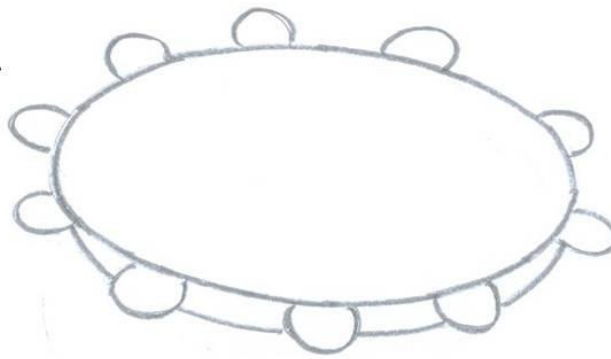
38

- Vamos desenhar um atabaque e depois pintar com as cores que você conhece.



VOCÊ É O ARTISTA

- Vamos desenhar um pandeiro e depois pintar com as cores que você conhece.

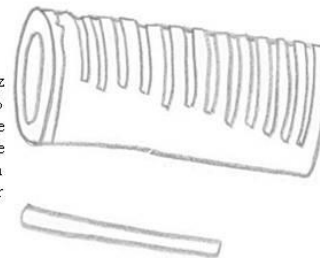


VOCÊ SABIA?

Que o reco reco é um instrumento musical de percussão que produz som por raspagem de uma baqueta sobre os talhos transversais que o instrumento possui. A forma mais comum é constituída por uma parte de cana de bambu com talhos transversais. O reco reco também é chamado de raspador, caracazá ou querequexé. No Brasil o reco reco é encontrado em manifestações de cultura popular, como na capoeira e no samba, por exemplo.

VOCÊ É O ARTISTA

- Vamos desenhar um reco reco e depois pintar com as cores que você conhece.



VOCÊ SABIA?

Que o agogô é um instrumento musical de origem africana, o significado do seu nome é "tempo". Pode ser feito em aço ou em metais mais nobres, como cobre, bronze e prata. E em materiais como o coco e a castanha do Pará, com cabos de madeira ou de metal que ligam os cocos ou os cones de metal. Para se tirar som desse instrumento bate-se com uma baqueta de madeira nas duas ou mais bocas de tamanhos diferentes, também chamadas de campânulas. O instrumento é utilizado com mais frequência em manifestações culturais como a capoeira, samba e candomblé. No Brasil o agogô também é chamado de gã, gonguê e xerê.



41

VOCÊ É O ARTISTA

- Vamos desenhar um agogô e depois pintar com as cores que você conhece.



ATÉ OS INSTRUMENTOS MUSICAIS DA CAPOEIRA SE COMUNICAM, OBSERVE:

O que o berimbau falou para o pandeiro?

O que o pandeiro respondeu para o berimbau?



- Agora tente reproduzir estes sons com a boca. Você estará descobrindo um dos toques de berimbau, o São Bento Grande da Angola e o acompanhamento no pandeiro.

- Para fazer em casa:

Pegue o berimbau e tente tocá-lo tendo como exemplo os sons acima.

Apanhe o pandeiro e tente tocá-lo seguindo o modelo dos sons acima.



42

ALGUNS TOQUES DE CAPOEIRA NO BERIMBAU E SEUS AUTORES

NOME DO TOQUE	AUTOR DO TOQUE
Amazonas / Amazona	Mestre Bimba
Angola	Capoeiristas de outrora
Angola Dobrada	Mestre Traira
Angola em Gêgy	Autor não encontrado
Angola Pequena	Mestre Traira
Angolinha	Autor não encontrado
Apanha Laranja do Chão, Tico-tico ou Apanha a laranja do Chão Tico-tico	Capoeiristas de outrora
Assalva	Autor não encontrado
Ave Maria	Capoeiristas de outrora
Aviso	Capoeiristas de outrora
Benguela / Bengüela / Banguela	Mestre Bimba
Barra-vento	Mestre Canjiquinha
Cavalaria	Capoeiristas de outrora
Cavalaria Antiga	Capoeiristas de outrora
Chamada	Capoeiristas de outrora
Cinco Salomão	Mestre Bigodinho
Conceição	Autor não encontrado
Choro	Autor não encontrado
Dandara	Autor não encontrado
Estandarte	Mestre Waldemar
Festa de Arromba	Mestre Canjiquinha
Gege-Ketu	Mestre Traira
Hino da Capoeira Regional	Mestre Bimba
Idalina	Mestre Bimba



Idalina de Angola	Autor não encontrado
Ijexá	Mestre Silvío Acarajé
Iúna	Mestre Bimba
Jogo de Dentro	Capoeiristas de outrora
Jogo de Fora	Capoeiristas de outrora
Lamento / A Morte do Capoeira	Autor não encontrado
Macaco	Mestre Walcir
Miudinho	Mestre Suassuna
Muzenza	Mestre Canjiquinha
Maculelê	Capoeiristas de outrora
O que é que a Baiana Tem?	Mestre Silvério
Puma	Mestre Silvério
Samango / Samongo	Mestre Canjiquinha
Samba de Roda	Capoeiristas de outrora
Samba de Angola	Mestre Canjiquinha
Samba de Enredo	Autor não encontrado
Santo Malandrel	Mestre Silvío Acarajé
São Bento Pequeno da Angola	Capoeiristas de outrora
São Bento Grande da Angola em Gêgy	Autor não encontrado
São Bento Grande da Angola	Capoeiristas de outrora
São Bento Grande da Regional /	Mestre Bimba
São Bento Grande de Bimba / Regional	
São Bento Grande de Compasso	Mestre Gato
São Bento de Dentro	Mestre Gato
Sete de Ouro	Autor não encontrado
Santa Maria	Mestre Bimba
Valsa	Autor não encontrado

• Peça para o seu professor de capoeira tocar alguns desses toques no berimbau para tu conheceres.





O autor (à direita) e seu estimado mestre de capoeira, o Mestre Silvério.

**Contato com o autor:
elesbaccino@yahoo.com.br**



ISBN 978-85-911296-1-4



9 788591 129614

APÊNDICE J: CD COM FOTOS E GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO

ANEXO

ANEXO A: ESTATUTO SOCIAL ARUÃ CAPOEIRA

ESTATUTO SOCIAL ARUÃ CAPOEIRA

CAPÍTULO I - Da Denominação, Definição, Sede, Fórum, Área e Ano Social:

Art.1º- A ASSOCIAÇÃO DE RESGATE A UNIÃO DA ARTE CAPOEIRA, neste estatuto denomina-se, ARUÃ Capoeira. Fundada em __ de _____ de 1997, é uma entidade de promoção educacional através da capoeira, é uma sociedade civil, de natureza jurídica, filantrópica, de direito privado, com patrimônio distinto de seus associados e sem fins lucrativos, com sede em Belém-PA situada provisoriamente à Avenida Conselheiro Furtado 2223/ n°04, bairro de Nazaré, CEP 66040-100, a ARUÃ Capoeira durará por tempo indeterminado nesta capital e, regida na forma deste estatuto e seu regimento interno.

CAPÍTULO II - Das Finalidades

Art.2º- A ARUÃ Capoeira, tem as seguintes finalidades:

§1º- Respeitar a liberdade de credo religioso, raça, posição social e político-partidária de seus associados.

§2º- Estabelecer parcerias e convênios visando a promoção da capoeira

§3º- Desenvolver atividades de cultura, esporte e lazer voltadas para crianças, adolescentes, jovens e idosos, principalmente os moradores da periferia da cidade, promovendo assim a integração dos mesmos na sociedade e a difusão da capoeira como esporte e lazer.

§4º- Promover o desenvolvimento integral de seus sócios no campo educativo, social, cultural e esportivo.

§5º- Conscientizar os membros da comunidade sobre a importância da capoeira como arte marcial e seus aspectos folclórico, educativo, cultural, social e esportivo.

§6º- Colaborar com as iniciativas oriundas dos poderes públicos em favor da comunidade.

§7º- Promover comemorações e festividades cívicas, artísticas, educativas, culturais e esportivas que possam aprimorar na execução dos seus objetivos.

§8º- Lutar pelos direitos de todos os que praticam a capoeira.

§9º- Transmitir os ensinamentos da capoeira em seus aspectos tradicional e cultural, através de palestras, cursos, exposições e congressos.

§10º- Formar capoeiristas e qualificá-los a ensinar a capoeira.

§11º- Criar um quadro de capoeiristas qualificados a fim de representar a ARUÃ Capoeira em campeonatos a níveis local, municipal, estadual, nacional e internacional.

§12º- Organizar-se em tantas unidades-pólos de ensino quanto for necessário as quais serão regidas pelo estatuto social e o regulamento interno.

Art.3º- A ARUÃ Capoeira será representada ativo ou passivamente em juízo ou fora dele pelo presidente da associação.

CAPÍTULO III - Dos Sócios

Art.4º- Os sócios da ARUÃ Capoeira, sem distinção de qualquer natureza, tendo a associação constituída por número indeterminado de sócios, distribuídas nas seguintes categorias:

§1º- Fundadores.

§2º- Efetivos.

Art.5º- São sócios fundadores os subscritos da ata de instalação definitiva da associação, ocorrida em __ de _____ de ____.

Art.6º- São sócios efetivos os capoeiristas graduados, com idade mínima de 16 (dezesesseis) anos, com sua associação proposta por 02 (dois) sócios fundadores ou

efetivos e com proposta aprovada pelo conselho administrativo.

CAPÍTULO IV - Dos Direitos e Deveres dos Sócios

Art.8º- São direitos dos sócios:

§1º- Votar e ser votado.

§2º- Tomar parte nas assembléias gerais votando nos assuntos que nelas forem tratados.

§3º- Recorrer à associação quando prejudicado, para a defesa de seus direitos.

§4º- Reclamar aos dirigentes da associação ou órgãos competentes o cumprimento do estatuto.

§5º- Pedir desligamento do quadro social.

§6º- Participar de todas as atividades realizadas pela associação.

§7º- Propor admissão de novos sócios.

§8º- Convocar assembléia geral juntamente com 10% (dez por cento) dos sócios.

§9º- Solicitar informações sobre as atividades da associação e consultar os livros de contabilidade e documentos que devem estar a disposição dos sócios.

Art.9º- São deveres dos sócios:

§1º- Cumprir e fazer cumprir este estatuto.

§2º- Participar das assembléias gerais.

§3º- Estar financeiramente quite com a associação.

§4º- Colaborar para a realização dos objetivos da associação.

§5º- Zelar pelo patrimônio moral e material da associação.

§6º- Contribuir para que todos os compromissos técnicos, financeiros e jurídicos assumidos pela associação sejam aplicados e saldados.

§7º- Indenizar qualquer prejuízo material que os mesmos causem a associação.

Parágrafo Único: terá direito a votar e ser votado; e a votar em assembléia geral apenas o sócio que estiver quite financeiramente com a associação.

CAPÍTULO V - Da Suspensão, Demissão e Exclusão.

Art.10º- Suspensão, demissão ou exclusão do associado ocorre nos seguintes casos:

§1º- Quando solicitado por escrito à diretoria.

§2º- Por decisão da diretoria ou por infração disciplinar.

§3º- Quando vier executar qualquer atividade prejudicial à associação, ou que colida com seus interesses.

§4º- Houver levado a associação a pratica de atos judiciais para obter o cumprimento de obrigações por ele contraído.

§5º- Cometer faltas contra a entidade, manifestar-se contra os seus créditos morais e com atos que prejudiquem seu conceito público.

Parágrafo Único: Será assegurado ao associado amplo e pleno direito de defesa para a assembléia geral.

CAPÍTULO VI - Dos Recursos Econômicos e Financeiros

Art.11º- São recursos da associação:

§1º- Contribuição dos sócios.

§2º- Rentabilidade de aplicação de capital, recursos previstos no orçamento semestral e anual, doações, legados e receita eventual.

§3º- A ARUÃ Capoeira aplicará seus recursos preferencialmente no território nacional.

CAPÍTULO VII - Dos Órgãos da Associação

Art.12º- São órgãos dirigentes da associação:

§1º- Assembléia geral.

§2º- Diretoria executiva.

§3º- Conselho Fiscal.

Art.13º- A Assembléia geral é o órgão soberano e deliberativo da associação, será composta de todos os sócios no uso de seus direitos estatutários, poderá ser feita:

§1º- Ordinariamente: trimestralmente convocada pelo presidente ou demais diretores da associação.

§2º- Extraordinariamente: sempre que houver necessidade desde que convocada pelo presidente ou demais diretores da associação ou pelo pedido de pelo menos 10% (dez por cento) dos sócios.

§3º- Assembléia geral: reunir-se em primeira convocação com a presença de no mínimo 2/3 (dois terços) dos seus associados no gozo dos seus direitos estatutários e em segunda convocação com o intervalo de 30 (trinta) dias da primeira com no mínimo 50% (cinquenta por cento) dos sócios no gozo dos seus direitos estatutários e em terceira convocação com intervalo de 15 (quinze) dias com no mínimo 20% (vinte por cento) dos sócios no gozo dos seus direitos estatutários.

Parágrafo Único: As decisões da assembléia geral deverão ser aceitas por todos os associados ainda que discordantes ou ausentes.

Art.14º- A convocação será feita mediante comunicado interno publicado pela diretoria e distribuído nos pólos de ensino.

Art.15º- Se a assembléia for convocada a pedido de 10% (dez por cento) dos sócios, no mínimo o mesmo número deverá fazer-se presente ou desconsidera-se a assembléia.

Art.16º- Dependem de deliberação da assembléia geral:

§1º- Aprovação de relatório administrativo mediante prévio parecer do conselho fiscal.

§2º- Fixação de valor da mensalidade dos associados.

§3º- Delimitação da área de abrangência da associação.

§4º- Demissão dos sócios.

§5º- Aprovação de programas de trabalho da associação.

§6º- Eleição do conselho fiscal.

§7º- Criação de diretorias técnicas de acordo com as necessidades da associação.

§8º- A solução de assuntos que poderão comprometer a vida e a finalidade da associação.

§9º- Alteração do estatuto.

Art.17º- A assembléia geral será aberta pelo presidente e na sua ausência por seus substitutos legais, competindo-lhe verificar a legitimidade da convocação e a presença do número legal de sócios.

Art.18º- As deliberações das assembléias gerais são tomadas por maioria simples de votantes presentes salvo no que se refere o Art.38º.

Art.19º- A assembléia geral só delibera sobre assunto para qual haja sido convocada.

CAPÍTULO VIII - Da Diretoria Executiva

Art.20º- A associação será administrada por uma diretoria executiva composta por um presidente, um vice-presidente, um secretário e um tesoureiro.

Art.21º- O mandato da diretoria será de 04 (quatro) anos, a contar da posse e podendo concorrer a reeleição.

Art.22º- As reuniões da diretoria serão mensais e só serão realizadas com a maioria dos seus membros.

Art.23º- Compete a diretoria executiva:

§1º- Defender o direito dos associados.

§2º- Elaborar o programa de trabalho, cumprir e fazer cumprir este estatuto e as resoluções da assembléia geral.

§3º- Apresentar fluxo de caixa semestral ou anual.

§4º- Opinar sobre proposta de admissão de sócio.

§5º- Deliberar demissão de sócio nos casos previstos neste estatuto.

Art.24º- Compete ao presidente:

§1º- Cumprir e fazer cumprir este estatuto.

§2º- Convocar assembléia geral e presidi-la salvo quando se tratar de prestação de contas.

§3º- Indicar um substituto para o cargo que ficar vago na diretoria convocando assembléia geral para eleição em substituição daquele que faltar mais do que 03 (três) vezes a reuniões da diretoria e a assembléia geral sem importante motivo.

§4º- Apresentar a assembléia geral os relatórios administrativos e as contas da gestão.

§5º- Representar a associação ativa e passivamente, em juízo e fora dele, podendo para isso constituir representantes e procuradores.

§6º- Assinar juntamente com o tesoureiro os documentos para movimentações de fundos em instituições financeiras.

§7º- Visar e rubricar todos os livros de documentos inclusive os contábeis.

§8º- Coordenar, dirigir e supervisionar todas as atividades da associação.

§9º- Exercer outras ações correlatas.

Art.25º- Ao vice-presidente cabe interessar-se pelo trabalho e obrigações do presidente, devendo auxiliá-lo quando for necessário.

Art.26º- Compete ao secretário:

§1º- Secretariar as reuniões e redigir atas das seções das assembléias gerais.

§2º- Organizar e dirigir a secretaria.

§3º- Organizar e atualizar os registros dos sócios.

§4º- Organizar os documentos e correspondências da associação.

§5º- Providenciar sobre todas as reclamações dos sócios dirigidas a secretaria.

§6º- Zelar pelo exato cumprimento das resoluções da diretoria e assumir a presidência na ausência do presidente e do vice-presidente.

Art.27º- Compete ao tesoureiro:

§1º- Arrecadar a receita geral da associação e custear as despesas autorizadas pela diretoria.

§2º- Escriturar o livro caixa.

§3º- Apresentar mensalmente a diretoria o balanço das despesas e receitas da associação.

§4º- Ter sob sua guarda os respectivos saldos, recolhendo a estabelecimento de reconhecido crédito a juízo da diretoria.

§5º- Propor a diretoria pessoas de confiança para o cargo de colaborador.

§6º- Assinar juntamente com o presidente documentos para a movimentação de fundos em instituições financeiras.

CAPÍTULO IX - Do Conselho Fiscal

Art.28º- O conselho fiscal compõe-se de 03(três) sócios, eleitos em assembléia geral e com tempo de mandato igual ao da diretoria.

Art.29º- O conselho fiscal reúne-se ordinariamente 01(uma) vez por mês e extraordinariamente sempre que houver necessidade com todos os membros.

Art.30º- Compete ao conselho fiscal:

§1º- Examinar a questão financeira da associação, emitir parecer sobre as contas na assembléia geral.

§2º- Conferir mensalmente a contabilidade da associação.

§3º- Averiguar se existem reclamações de associados.

§4º- Dar reconhecimento à diretoria das conclusões de seus trabalhos, comunicando a assembléia geral as irregularidades constatadas.

§5º- Convocar assembléia geral quando houver necessidade.

CAPÍTULO X - Das Disposições Gerais

Art.31º- Os recursos para manutenção e para constituição do patrimônio da ARUÃ Capoeira se darão através de contribuições dos associados e terceiros, subvenções, juros, dividendos, rendimentos de promoções, doações e convênios com entidades

públicas e privadas.

Art.32º- Será gratuito o exercício de qualquer função na administração.

Art.33º- Os membros da diretoria não poderão acumular cargos.

Art.34º- A perda do mandato ocorrerá quando o membro com qualquer cargo deixar de comparecer a 03 (três) vezes consecutivas às reuniões da diretoria e assembleias gerais sem importante justificativa.

Art.35º- Em caso de candidatura do membro da diretoria da associação em qualquer cargo eletivo político-partidário, deverá o mesmo se afastar do cargo exercido 03 (três) meses antes das eleições.

Art.36º- As eleições serão efetuadas com votos secretos para cada vaga da diretoria sendo chamados a votar os sócios por ordem numérica do livro de presença, cada sócio terá direito a um voto, não sendo aceito o voto por procuração, em caso de empate o vencedor será o de maior idade.

Art.37º- A associação manterá fiel escrituração de suas receitas e despesas em livros previstos nas formalidades legais.

Art.38º- A associação só poderá ser extinta por deliberação de 2/3 (dois terços) de seus associados em pleno gozo de seus direitos estatutários, reunidos em assembleia geral convocada especialmente para tal finalidade.

Art.39º- Se aprovada a extinção da associação o patrimônio será passado a outra entidade congênere.

Art.40º- A ARUÃ Capoeira não distribuirá de forma alguma dividendos, bonificações ou parcela de seu patrimônio, salvo no que se refere o Art.39º.

Art.41º- Os diretores, conselheiros, sócios, instituidores, benfeitores ou equivalentes não receberão vantagens ou benefícios direta ou indiretamente por qualquer forma ou título, em razão das competências, funções ou atividades que lhe sejam atribuídas.

Art.42º- O presente estatuto entra em vigor a partir do dia ____ de _____ de 2012, data em que foi aprovado pela assembleia geral.

Belém-PA, ____ de _____ de ____.

CPF: - Presidente

CPF: - Vice-Presidente

CPF: - Secretário

CPF: - Tesoureiro

CPF: - Conselho Fiscal

CPF: - Conselho Fiscal

CPF: - Conselho Fiscal

Advogado OAB/PA

ANEXO B: LEIS MUNICIPAIS Nº 8319 E Nº 8414

LEI Nº 8319, DE 28 DE MAIO DE 2004.

INSTITUI A CAPOEIRA NO CURRÍCULO ESCOLAR DO ENSINO FUNDAMENTAL, COMO CONTEÚDO TRANSVERSAL, E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O PREFEITO MUNICIPAL DE BELÉM, A CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM, estatui e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica instituído o estudo e a prática da capoeira como conteúdo transversal das disciplinas do currículo escolar do Ensino Fundamental do Município de Belém.

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

GABINETE DO PREFEITO MUNICIPAL DE BELÉM, em 28 de maio de 2004.

EDMILSON BRITO RODRIGUES

Prefeito Municipal de Belém

LEI Nº 8414, de 05 de maio de 2005.

INSTITUI NO CALENDÁRIO DO MUNICÍPIO DE BELÉM, O DIA MUNICIPAL DA CAPOEIRA, "LEI SILVIA LEÃO", E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O PREFEITO MUNICIPAL DE BELÉM, faço saber que a CÂMARA MUNICIPAL DE BELÉM, estatui e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica instituído no calendário do Município de Belém, o Dia 13 de maio, como o Dia Municipal da Capoeira, "Lei Silvia Leão".

Art. 2º Esta dia será comemorado em Sessão Especial na Câmara Municipal de Belém, convocada para este fim.

Art. 3º O Poder Executivo Municipal, através da Secretaria afim e em conjunto com as associações e grupos de capoeira organizará programação com palestras, jogos, batizados, aulas, rodas de capoeira, entre outros, visando comemorar o referido dia.

Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

PALÁCIO ANTÔNIO LEMOS, 05 de maio de 2005.

DUCIOMAR GOMES DA COSTA

Prefeito Municipal de Belém