

Pagina Capoearte

ARTIGOS



A Percussão na Performance Musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade

Wênia Xavier de Medeiros

Universidade Federal Da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Etnomusicologia



João Pessoa
Março/2012



Universidade Federal Da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Etnomusicologia

A Percussão na Performance Musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, Cultura e Performance .

Wênia Xavier de Medeiros
Orientador: Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
Março/2012

M488p Medeiros, Wênia Xavier de.

A percussão na performance musical do Grupo Capoeira Angola
Comunidade / Wênia Xavier de Medeiros.- João Pessoa, 2013.

261f. : il.

Orientador: Luís Ricardo Silva Queiroz

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA

1.Música. 2.Percussão. 3.Performance musical. 4.Capoeira.
5.Grupo Capoeira Angola Comunidade. 6. Etnomusicologia.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



Universidade Federal Da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Etnomusicologia

A Dissertação de Wênia Xavier de Medeiros, intitulada “A Percussão na Performance Musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade” foi _____
pela banca examinadora,

Prof. Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz (Orientador – UFPB)

Prof^a. Dra. Eurídes Souza Santos (UFPB)

Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes (UFRN)

João Pessoa, 30 de março de 2012

Aos meus filhos amados Uirá e Júlia, a quem tanto fui ausente durante a realização deste trabalho, numa fase muito importante de suas vidas. A eles dedico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, Jesus Cristo e toda a espiritualidade maior que me guiaram nesta jornada, por ter iluminado meus caminhos até aqui colocando a música em minha vida, não me deixando faltar forças, garra e determinação para seguir no caminho que acredito, trilhando com ética, respeito e dignidade.

Ao Mestre Naldinho e família, por ter aberto as portas para minha pesquisa, permitido a minha participação e convivência no rico universo da capoeira, compartilhando comigo histórias e saberes. Pela ajuda diária e contínua, pelo respeito e estímulo, pelas dicas e conselhos e pela disposição em ajudar sempre.

Aos Mestres Mazinho, Eudes, Mulatinho e Arnould; aos Contramestres Barata, Marivan, Tina, ao Professor Sem Terra; a Kaline Sequilho, Preto, Thiago Pipoca e demais alunos do Grupo Capoeira Angola Comunidade, meus sinceros agradecimentos pelas valiosas contribuições que permitiram que este trabalho fosse realizado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba que me possibilitou cursar um mestrado de qualidade em meu próprio Estado e que me abriu as portas para ingressar sistematicamente na pesquisa científica.

Durante o curso muitos professores me auxiliaram na imersão no campo da pesquisa em música e na etnomusicologia. Agradeço em especial a Luís Ricardo, Alice Satumi, Eurídes Santos, Ilza Nogueira, Carlos Sandroni e Maria Guiomar Ribas. Como profissionais, evidenciaram o comprometimento com a formação de etnomusicólogos conscientes da complexidade do seu campo de estudo.

Ao meu orientador Luís Ricardo Silva Queiroz, por seu trabalho, dedicação, responsabilidade, seriedade, compromisso com a música, a pesquisa e o ensino, desde sua chegada na UFPB e em particular para com o meu trabalho.

Aos colegas de turma pelas trocas diárias nas aulas, pelas novas amizades conquistadas e pelas velhas amizades fortalecidas, em especial aos da turma de Etnomusicologia: Juliana Bastos, Erihuus Luna, Marcos Neves, Geraldo Alencar, Marcos Aragão, Gledson Meira, Rodrigo Meira, Anne Raelly e minha grande amiga Jaqueline Alves.

Ressalto ainda meus agradecimentos aos componentes do Grupo de Pesquisa “Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus)”

e em especial a Vanildo Mousinho Marinho , pelas experiências compartilhadas durante o mestrado.

A Ricardo Brito pelo auxílio nas transcrições melódicas das ladainhas e corridos e à amiga Cybelle Saffa pela ajuda na tradução do resumo.

Aos meus queridos alunos e ex-alunos, meus sinceros agradecimentos nesta minha ainda curta porém, significativa carreira docente.

De forma muito especial homenageio meus familiares por tudo que me proporcionaram na vida: minha avó Jacinta Xavier (*in memorian*), minha mãe Socorro Xavier (*in memorian*) e meu pai Antônio Dionízio, minha tia Eunice (*in memorian*), meus irmãos William, Wilson, Wilma, Andréa, André e Ademir, meus filhos Uirá e Júlia, meus sobrinhos Wendell, Weyne, Wivianne, Bárbara, João Alexandre, Winícius e Camila. Particularmente homenageio à minha mãe, por todo amor, dedicação e incentivo para com os meus estudos, mostrando sempre a Educação como mola propulsora e transformadora do indivíduo. Por causa dela, hoje estou aqui.

À Fernando Martins Maroja Garro (*in memorian*) por ter me dado um dos maiores presentes da minha vida: nosso filho Uirá.

A minha sempre e querida amiga Harue Tanaka pelo apoio e incentivo nos momentos mais difíceis da minha vida e por ser para mim um exemplo de mulher, amiga, mãe, educadora e pesquisadora. Obrigado pela ajuda na revisão da dissertação.

A Thiago Martins pelo amor, carinho, paciência, dedicação e companheirismo.

A todos que torceram direta ou indiretamente, emanando boas vibrações para o meu êxito, fica aqui minha gratidão.

RESUMO

Esta pesquisa na área de Etnomusicologia, é direcionada ao campo da performance musical, tendo como objeto de estudo o Grupo Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho, localizado no Bairro dos Novais, em João Pessoa, Paraíba. O objetivo geral da pesquisa foi apresentar, analisar e refletir acerca dos aspectos fundamentais que caracterizam a performance musical do grupo Capoeira Angola Comunidade enfatizando a prática musical do grupo e sua vinculação aos diversos elementos do universo cultural, sobretudo no que se refere à função e às características gerais da execução dos instrumentos de percussão nesse contexto de performance. A fim de alcançar os objetivos propostos para a pesquisa, foi utilizada uma metodologia de cunho etnográfico, centrada fundamentalmente em instrumentos qualitativos. Dessa forma, os instrumentos de coleta de dados utilizados foram a pesquisa bibliográfica, entrevistas semi-estruturadas e a observação participante, onde foi possível realizar gravações de áudio e vídeo e registros fotográficos. Para organização, análise e leitura dos dados os procedimentos utilizados foram a elaboração do referencial teórico, as transcrições musicais e de entrevistas, seleção de fotografias, além da descrição dos aspectos fundamentais da manifestação. São apresentadas então, as concepções contemporâneas que fundamentaram o trabalho, para em seguida contextualizar a capoeira no Brasil e o momento de transformação simbólica, em que a capoeira passou de crime político a patrimônio cultural imaterial brasileiro, tendo como precursores Mestre Bimba (da capoeira regional) e Mestre Pastinha (da capoeira angola). Posteriormente é contextualizado o momento em que a capoeira deu os primeiros passos no Estado através do Soteropolitano Zumbi Bahia até chegar à Casa da Capoeira Angola do Mestre Naldinho, formado pelo Mestre Nô da Bahia. O Mestre Naldinho ao formar o Grupo Capoeira Angola Comunidade lhe dá não apenas forma, mas estruturas e hierarquia específicas, criando e desenvolvendo sequências de treinamento próprias com complementações musicais para cada graduação. São apresentados então, os elementos constituintes da performance musical do grupo. Em seguida, é apresentada parte do conteúdo musical coletado dando ênfase ao repertório. São definidas ainda as particularidades dos instrumentos de percussão utilizados no grupo nos aspectos históricos, técnicos e funcionais. Para finalizar são analisadas as estruturas rítmicas dos toques utilizados na capoeira angola, tanto nas apresentações nas

rodas quanto nos shows com a Orquestra de Berimbaus Angola Comunidade. A capoeira angola é uma prática musical fundamentalmente coletiva, com funções importantes de entretenimento, socialização, inclusão social além de preservação e manutenção da tradição. É imbuída de valores, códigos, crenças e significados que possuem sentido no conjunto performático e seus diversos elementos são indissociáveis, assim como, o resultado sonoro é caracterizado a partir da interrelação entre eles.

Palavras-chave: Percussão; Performance Musical; Capoeira; Grupo Capoeira Angola Comunidade; Etnomusicologia

ABSTRACT

This research, in the scope of ethnomusicology, was carried out towards musical performance, having as its object of study the Master Naldinho Capoeira Angola community group, located in the Novais district, in João Pessoa, Paraíba. The general objective of this research was to present, analyze and reflect about the fundamental aspects which characterize the Capoeira Angola Community Group musical performance giving emphasis to its musical practice and its bond to the various elements of the cultural universe, especially towards the role and the general characteristics when playing the percussion instruments in the performance context. The research was carried out under ethnographic methodology – essentially centered on qualitative research instruments of data collection– in order to accomplish the proposed aims. To gather data, it was used bibliographic research, semi- structured interviews and participative observation which enabled the researcher to make recordings on video and audio, as well as photographic ones. To organize, analyze, and read the data it was needed to elaborate theoretical framework, musical transcriptions, design interviews, select photographs, and describe the fundamental aspects of this cultural manifestation. As a result of these processes , it was presented contemporary conceptions which gave ground to this dissertation leading to the contextualization of *capoeira* in Brazil and its symbolic shifting from political crime to immaterial Brazilian cultural heritage, having as its forerunner *Master Bimba* (from Capoeira Regional) and *Master Pastinha* (from Capoeira Angola). The research contextualized the moment when capoeira gave its first steps in Paraíba through the *Soteropolitano Zumbi Bahia* until reaching Master Naldinho's House of Capoeira Angola, created by Master Nô from Bahia. When forming the group, Master Naldinho, not only shaped it, but gave specific and hierarchic structures, creating and developing peculiar sequences with musical complementation for each graduation. It is presented the constituent elements of musical performance of the group then part of the musical content collected given emphasis to the repertoire. It is also defined the particularities of the percussion instruments used in the group within the historical, technical and functional aspects. To conclude, it is analyzed the rhythmic structures and the *toques* from *Capoeira de Angola* in both *roda* presentations and in shows with the Berimbaus Angola Community Orchestra. Capoeira Angola musical practice is essentially collective, with importa nt

entertaining, socializing and social inclusiveness functions – it also involves the preservation and the maintenance of traditions. Capoeira Angola is imbued with values, codes and believes that have group performative meaning with its inseparable elements, such as its sonorous result characterized by the inter-relation between them.

Keywords: Percussion, Musical Performance; Capoeira; Capoeira Angola Community Group; Ethnomusicology

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

	Pág.
PARTITURA 01 – Ladainha: Três Dias (Autor Desconhecido. Adaptação: Mestre Naldinho)	111
PARTITURA 02 – Trecho do início da Louvação: Iê (Autor Desconhecido) ...	112
PARTITURA 03 – Trecho do Corrido: Eu estava na beira da praia (Mestre Naldinho).....	112
PARTITURA 04 – Trecho do Corrido : canto de despedida - Adeus, adeus (Autor Desconhecido).....	113
PARTITURA 05 – Trecho da Ladainha: Meu irmão africano (Mestre Naldinho) .	115
PARTITURA 06 – Trecho da Ladainha: Mestre Bigodinho (Mestre Naldinho)	116
PARTITURA 07 – Trecho da Ladainha: Já dizia Lampião (Mestre Naldinho)	117
PARTITURA 08 – Trecho da Ladainha: Fé em Deus (Mestre Naldinho)	118
PARTITURA 09 – Trecho da Ladainha: Minha prece (Mestre Naldinho)	119
PARTITURA 10 – Trecho da Ladainha: Pai e Mestre (Mestre Naldinho)	120
PARTITURA 11 – Trecho da Ladainha: Aquele que sabe tudo (Mestre Naldinho).....	120
PARTITURA 12 – Trecho da Ladainha: Não se dá nome a quem não tem apelido (Contramestre Barata)	121
PARTITURA 13 – Trecho do Corrido: Quem nunca andou de canoa (Contramestre Barata).....	123
PARTITURA 14 – Trecho do Corrido: Oi nêga, que vende aí? (Autor Desconhecido)	124
PARTITURA 15 – Trecho do Corrido: Se a terra for boa (Contramestre Barata) .	124
PARTITURA 16 – Trecho do Corrido: Eu não tenho medo de andar no mar (Mestre Pernalonga).....	125

PARTITURA 17 -Trecho do Corrido: Sou angoleiro (Professor Sem Terra).....	126
PARTITURA 18 – Trecho do Corrido: Aqui tem dendê (Contramestra Tina)	127
PARTITURA 19 – Ritmo do agogô na capoeira angola	132
PARTITURA 20 – Dobrado 1 do agogô na capoeira angola	132
PARTITURA 21 – Dobrado 2 do agogô na capoeira angola	133
PARTITURA 22 – Dobrado 3 do agogô na capoeira angola	133
PARTITURA 23 – Ritmo do reco-reco na capoeira angola.....	135
PARTITURA 24 – Dobrado 1 do reco-reco na capoeira angola.....	136
PARTITURA 25 – Ritmo básico 1 do atabaque na capoeira angola.....	141
PARTITURA 26 – Ritmo básico 2 do atabaque na capoeira angola.....	142
PARTITURA 27 – Dobrado 1 do atabaque na capoeira angola.....	142
PARTITURA 28 – Dobrado 2 do atabaque na capoeira angola.....	143
PARTITURA 29 – Dobrado 3 do atabaque na capoeira angola.....	143
PARTITURA 30 – Legenda para a leitura do pandeiro	146
PARTITURA 31 – Ritmo básico 1 do pandeiro na capoeira angola.....	146
PARTITURA 32 – Ritmo básico 2 do pandeiro na capoeira angola.....	146
PARTITURA 33 – Dobrado 1 do pandeiro na capoeira angola	147
PARTITURA 34 – Dobrado 2 do pandeiro na capoeira angola	147
PARTITURA 35 – Legenda para a leitura do berimbau	159
PARTITURA 36 – Toque de angola no berimbau	159
PARTITURA 37 – Dobrado 1 do toque de angola no berimbau	159
PARTITURA 38 – Dobrado 2 do toque de angola no berimbau	160
PARTITURA 39 – Dobrado 3 do toque de angola no berimbau	160
PARTITURA 40 – Dobrado 4 do toque de angola no berimbau	160
PARTITURA 41 – Toque São Bento Pequeno no berimbau.....	161
PARTITURA 42 – Dobrado 1 do toque de São Bento Pequeno no berimbau.....	161

PARTITURA 43 – Dobrado 2 do toque de São Bento Pequeno no berimbau	161
PARTITURA 44 – Dobrado 3 do toque de São Bento Pequeno no berimbau	161
PARTITURA 45 – Dobrado 4 do toque de São Bento Pequeno no berimbau	162
PARTITURA 46 – Toque São Bento Grande de Angola no berimbau	162
PARTITURA 47 – Dobrado 1 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau	162
PARTITURA 48 – Dobrado 2 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau	163
PARTITURA 49 – Dobrado 3 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau	163
PARTITURA 50 – Dobrado 4 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau	163
PARTITURA 51 – Toque no berimbau para avisar aos jogadores que o jogo deve ser encerrado.....	164
PARTITURA 52 – Toque Apanha laranja no chão tico-tico no berimbau	164
PARTITURA 53 – Trecho do Corrido Apanha Laranja no Chão tico-tico (Autor Desconhecido)	166
PARTITURA 54 – Toque de Iúna no berimbau.....	167
PARTITURA 55 – Dobrado 1 do toque de Iúna no berimbau	167
PARTITURA 56 – Dobrado 2 do toque de Iúna no berimbau	167
PARTITURA 57 – Dobrado 3 do toque de Iúna no berimbau	168
PARTITURA 58 – Toque de Cavalaria no berimbau.....	168
PARTITURA 59 – Dobrado 1 do toque de cavalaria no berimbau.....	168
PARTITURA 60 – Toque de Santa Maria no berimbau	169
PARTITURA 61 – Dobrado 1 para o toque de Santa Maria no berimbau	169
PARTITURA 62 – Toque de São Bento Grande Regional	169

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pág.
FIGURA 01 – Mestre Bimba.....	50
FIGURA 02 – Mestre Pastinha	51
FIGURA 03 – Zumbi Bahia que trouxe a capoeira oficializada para a Paraíba ...	55
FIGURA 04A – Mapa do Brasil destacando a cidade de João Pessoa	62
FIGURA 04B - Mapa da Rua Marta Pachêco onde fica localizada a Casa da Capoeira Angola no Bairro dos Novais	62
FIGURA 05 – Mestre Naldinho, um dos principais responsáveis pelo movimento da capoeira na Paraíba atualmente.....	65
FIGURA 06 – Mestre Jundiá (pai) e Mestre Naldinho (filho).....	65
FIGURA 07 – Nêgo Vando e Mestre Naldinho.....	66
FIGURA 08 – Mestre Naldinho durante o Festival 2009	67
FIGURA 09 – Mestre Naldinho jogando com Mestre Nô da Bahia	68
FIGURA 10 – Mestre Nô da Capoeira Palmares.....	69
FIGURA 11 – Mestre Robson e Mestre Chico. Ex integrantes do Capoeira Angola Comunidade	70
FIGURA 12 – A artista plástica alemã Britta com uma de suas obras dedicadas ao Mestre Naldinho. A zebra é o símbolo da capoeira angola para alguns mestres	70
FIGURA 13 – Espaço interno da Casa da Capoeira Angola	71
FIGURA 14 – À esquerda os Mestres Eudes e Mulatinho responsáveis pelo Grupo Capoeira Angola Comunidade no Rio de Janeiro e à direita Mestre Cobrinha	72
FIGURA 15 – o Mestre Arnauld da Cidade de Nova Cruz (RN).....	73
FIGURA 16 – Aula de atabaque com o Mestre Naldinho na Casa da Capoeira	

Angola	80
FIGURA 17 – Água (Wênia) e o Mestre Mazinho em dia de aula de instrumento.....	81
FIGURA 18 – Aula com o Mestre Naldinho na Casa da Capoeira Angola.....	82
FIGURA 19 – Aula de berimbau com o Mestre Virgílio na Casa da Capoeira Angola durante o Festival 2009	82
FIGURA 20 – Parte da Orquestra de Berimbaus executando o Hino Nacional Brasileiro, número executado pelo Professor Sem Terra e os alunos de Santa Rita (PB)	83
FIGURA 21 – Apresentação da Orquestra de Berimbaus no Centro Dom Hélder Câmara em Bayeux (PB).....	84
FIGURA 22 – Grupo Capoeira Angola Comunidade em dia de avaliação	85
FIGURA 23 – Oficina de Cavalo Marinho com a Contramestra Tina durante o 2º Amigos de Fé, Angoleiro e da Cultura	86
FIGURA 24 – Durante o Festival todos os participantes hospedam-se na Casa da Capoeira Angola, ocupando o mesmo local onde são desenvolvidas as atividades	86
FIGURA 25 – Cartaz do Evento Venha Ver Angola numa Roda entre Amigos ..	87
FIGURA 26 – Cartaz da Conferência Internacional de Capoeira Angola	87
FIGURA 27 – Cartaz do Festival Capoeira Angola Comunidade 2009	88
FIGURA 28 – Capa do CD do Festival Capoeira Angola Comunidade 2009.....	88
FIGURA 29 – Entrega dos Certificados do Festival 2009 pelos Mestre e Contra-Mestres convidados: Tisza, Jorge Satélite e Perna para alunos de Santa Rita (PB) na Praça Bela dos Funcionários II	88
FIGURA 30 – Mestre Naldinho entregando condecoração aos integrantes que representaram o grupo em Salvador (BA) em 2009.....	89
FIGURA 31 – Da esquerda para direita os Contramestres Barata e Marivan, Professor Sem Terra e o Mestre Naldinho na gravação ao vivo do primeiro CD do Grupo Capoeira Angola Comunidade	

FIGURA 32 – Alguns dos mestres baianos convidados para o Festival 2009 de Capoeira Angola. Da esquerda para a direita Mestre Jorge Satélite, Mestra Tisza, aluna Wênia Xavier (Água) e Mestre Virgílio	90
FIGURA 33 – Roda no Centro Dom Hélder Câmara em Bayeux (PB)	91
FIGURA 34 – Roda na Praia de Tambaú em João Pessoa (PB). Evento: Venha Ver Angola numa Roda entre Amigos.....	91
FIGURA 35 – Roda de capoeira na Casa da Capoeira Angola no Festival 2010 .	92
FIGURA 36 – Integrantes do Grupo Capoeira Angola Comunidade após roda no 2º Amigos de Fé, Angoleiro e da Cultura	93
FIGURA 37 – Integrantes do Grupo Capoeira Angola Comunidade na Casa da Capoeira Angola	94
FIGURA 38 – Participação de crianças na roda. Na foto, o aluno Baratinha.....	95
FIGURA 39 – Símbolo do grupo presente na camisa.....	95
FIGURA 40A – Mestre Virgílio de Ilhéus (BA) e Mestre Naldinho com chapéus comumente utilizados como adereços na cabeça	96
FIGURA 40B – Os alunos Zidane e Preto com adereços coloridos na cabeça.....	96
FIGURA 40C – A aluna Ana com adereços de cabeça	96
FIGURA 41 – Integrante da ramificação do Grupo no Rio de Janeiro (RJ). Na foto, Professor Amarelo com a camisa padrão do grupo, que varia a cor da gola e do punho da manga de acordo com a graduação.....	97
FIGURA 42 – Camisa do Festival 2008 de Capoeira Angola	97
FIGURA 43 – Bateria com uniforme 01.....	98
FIGURA 44 – A aluna Cintura ao agogô com o uniforme 02 e camisa de evento em 2009 em dia de avaliação	98
FIGURA 45 – A contramestra Tina ao berimbau em roda no Ponto de Cém Réis com o uniforme 03.....	99
FIGURA 46A – Camisa do uniforme 03 para alunos.....	99

FIGURA 46B – Camisa do uniforme 03 exclusiva para professores, contra-	99
mestre e mestre	
FIGURA 47 - Grupo com uniforme 03 em Nova Cruz. Da esquerda para à direita	
Professor Sem Terra, Contramestre Marivan, Mestre Naldinho, Contramestre Barata,	
Mestre Arnould, Contramestra Tina, Mestre Mazinho.....	100
FIGURA 48 – Professores, Contra-Mestre e Mestre com o uniforme especial	100
FIGURA 49 – Apresentação na Feira de Jaguaribe – João Pessoa (PB). Jogando	
Thiago Pipoca e Janiele.....	101
FIGURA 50 – Expectadores da roda de capoeira durante o Festival na cidade	
de Nova Cruz (RN)	102
FIGURA 51 – A participação da plateia no samba de roda. Ao centro da roda,	
Alex sambando com uma expectadora da roda.....	103
FIGURA 52 – Capoeiristas iniciando o jogo ao pé do berimbau. Na bateria.	
Wênia (Água), Preto, Mestre Virgílio, Thiago Pipoca, Mestre Mazinho, Mestre	
Naldinho e aluna de Santa Rita.....	103
FIGURA 53 – Mestre Naldinho fazendo uma “chamada de costas” para o	
Contramestre Barata.....	105
FIGURA 54 – Bateria formada na Festa de Iemanjá 2009 na praia do Cabo	
Branco – João Pessoa	106
FIGURA 55 – Djembê confeccionado na Casa da Capoeira Angola pelo Mestre	
Naldinho	107
FIGURA 56 – Mesa com instrumentos na Casa da Capoeira Angola	129
FIGURA 57 – Agogô com três campânulas	131
FIGURA 58 – Jurema (da Finlândia) tocando reco-reco de bambu	134
FIGURA 59 – Reco-reco de metal segurado por Janiele.....	134
FIGURA 60 – Atabaque construído na Casa da Capoeira Angola	137
FIGURA 61 – Atabaques da Casa da Capoeira Angola.....	138
FIGURA 62 – Kong ao atabaque	139

FIGURA 63 – Crianças nos atabaques da Casa da Capoeira Angola	140
FIGURA 64 – Algumas das mulheres da Casa da Capoeira Angola na Cidade de Nova Cruz (RN)	140
FIGURA 65A – Pandeiro com pele de couro	144
FIGURA 65B – Pandeiro com pele de couro	144
FIGURA 66 – A aluna “Água” ao pandeiro na cidade de Nova Cruz (RN).....	145
FIGURAS 67A e 67B – Construindo o pandeiro	145
FIGURA 68 – Mestre Mazinho ao berimbau	148
FIGURA 69 – Berimbaus da Casa da Capoeira Angola	149
FIGURA 70 – Contramestre Barata ao berimbau.....	150
FIGURA 71 – <i>Jogar capuera ou Danse de La Guerra</i> – Rugendas (1834).....	151
FIGURA 72 – Corte de pneu usado para retirada da virola.....	152
FIGURA 73 – Tarugo numa das extremidades do berimbau com o anel da corda na ponta	152
FIGURA 74 – Cabaças antes de serem cortadas para a fabricação de berimbaus	153
FIGURA 75 – Cabaça com desenho de fogo pronta para ser armada.....	153
FIGURA 76 – Contramestra Tina tocando com um berimbau com pirogravura feito por ela	154
FIGURA 77 – Thiago Pipoca armando o berimbau	155
FIGURA 78 – Berimbau armado e com desenho de fogo	155
FIGURA 79 – Posicionamento do caxixi na mão	156
FIGURA 80 – Aluno Sérgio “Anormal” ministrando oficina de confecção de caxixis no Centro Popular de Cultura do Bairro dos Novais	156
FIGURA 81 – Mestre Naldinho e Sérgio “Anormal” em oficina de construção de instrumentos.....	157
FIGURA 82 – Mestre Naldinho segurando o dobrão de quarenta réis e tocando com seu berimbau pirografado.....	158

LISTA DE TABELAS

	Pág.
TABELA 01 – Movimentos executados nas graduações	74
TABELA 02 – Graduações, categorias e sequências de treinamento no Grupo Capoeira Angola Comunidade.....	75
TABELA 03 – Sequências de treinamento da primeira graduação	75
TABELA 04 – Novas sequências de treinamento para a segunda graduação	76
TABELA 05 – Novas sequências de treinamento para a terceira graduação	77
TABELA 06 – Novas sequências de treinamento para a quarta graduação	77
TABELA 07 – Novas sequências de treinamento para a quinta graduação	77
TABELA 08 – Complementos musicais das graduações para o canto.....	78
TABELA 09 – Complementos musicais das graduações para execução instrumental	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	27
1. O trabalho de campo na Casa da Capoeira Angola	31
1.1 A Etnomusicologia e os estudos da música e da cultura.....	31
1.1.1 Os estudos em etnomusicologia na Paraíba	33
1.1.2 As práticas musicais na cidade de João Pessoa.....	34
1.1.3 Os estudos sobre capoeira no Brasil	35
1.1.4 A performance musical na capoeira	36
1.2 Grupo Capoeira Angola Comunidade: descobrindo o campo de estudos.....	37
1.2.1 Os instrumentos de coleta de dados.....	39
1.2.1.1 A pesquisa bibliográfica	39
1.2.1.2 A observação participante	40
1.2.1.3 As entrevistas	40
1.2.1.4 As fotografias	41
1.2.1.5 As gravações de áudio	42
1.2.1.6 As gravações de vídeo	42
1.2.2 Os instrumentos de organização e análise dos dados.....	43
1.2.2.1 Elaboração do referencial teórico	43
1.2.2.2 A escrita etnográfica.....	43
1.2.2.3 Transcrições musicais	44
1.2.2.4 Seleção de fotografias.....	45
1.2.2.5 Edição de vídeos.....	46
1.2.2.6 Descrição analítica dos aspectos gerais da manifestação musical e das relações encontradas.....	46

1.2.2.7	Estruturação do trabalho.....	46
2. Aspectos Históricos e Estruturais do Grupo Capoeira		
	Angola Comunidade	48
2.1	A Capoeira no Brasil: De crime político a patrimônio cultural.....	48
2.1.1	A capoeira patrimônio: o percurso do reconhecimento.....	53
2.2	A capoeira na Paraíba	54
2.2.1	Grupos de Capoeira em João Pessoa.....	56
2.2.2	O Bairro dos Novais: um bairro com muita história para contar	62
2.2.3	O Mestre Naldinho	65
2.3	O Grupo Capoeira Angola Comunidade	67
2.3.1	Aspectos históricos	67
2.3.2	Estrutura Física da Casa da Capoeira Angola.....	71
2.3.3	Estruturação atual do grupo	71
2.3.4	Sequências das graduações	73
2.3.4.1	1ª graduação (aluno).....	75
2.3.4.2	2ª graduação (aluno).....	75
2.3.4.3	3ª graduação (aluno).....	76
2.3.4.4	4ª graduação (aluno).....	76
2.3.4.5	5ª graduação (professor)	77
2.3.4.6	Complementos musicais das graduações	78
3. A caracterização da performance musical do Grupo		
	Capoeira Angola Comunidade	79
3.1	O Cotidiano e os eventos	79
3.1.1	O cotidiano.....	79
3.1.2	Aulas, treinos e apresentações.....	80
3.1.3	Eventos: Cursos e festivais	83

3.2	Elementos da performance	89
3.2.1	A roda de capoeira	90
3.2.2	Os integrantes	92
3.2.3	Os uniformes	94
3.2.4	Os contextos	100
3.2.5	Os ouvintes	100
3.2.6	A interação com o público	101
3.2.7	O jogo	102
3.2.8	A bateria	104
4.	A música e suas dimensões estruturais no Grupo Capoeira	
	Angola Comunidade	101
4.1	O repertório utilizado	108
4.1.1	Declamação	108
4.1.2	Ladainha	109
4.1.3	Louvação	110
4.1.4	Corridos	111
4.2	As letras	112
4.2.1	A bananeira caiu	112
4.2.2	Os temas	113
4.2.2.1	O negro e a escravidão	115
4.2.2.2	Histórias de capoeiristas famosos	115
4.2.2.3	Violência	115
4.2.2.4	Religiões	116
4.2.2.5	Pedidos de proteção na roda	117
4.2.2.6	Relações entre mestre e aluno	118
4.2.2.7	Ensinos, sabedoria ou filosofia da capoeira	119

4228	O amor, a amizade ou a saudade	120
4229	A vadiação na roda	120
42210	Literatura de cordel.....	122
42211	A natureza e a capoeira.....	123
42212	O próprio grupo	125
43	O canto, as melodias e a harmonia	125
44	O ritmo.....	126
5.	As singularidades da percussão no Grupo Capoeira Angola	
Comunidade		128
5.1	Os instrumentos musicais utilizados no contexto da capoeira angola ...	128
5.1.1	O agogô	129
5.1.2	O reco-reco	132
5.1.3	O atabaque.....	136
5.1.4	O pandeiro	143
5.1.5	Os berimbaus	147
5.1.5.1	Construindo o berimbau	151
5.1.5.2	Pirogravura.....	153
5.1.5.3	O caxixi	154
5.1.5.4	O dobrão.....	156
5.2	Estruturação rítmica dos toques de capoeira angola.....	157
5.2.1	Toques utilizados pelo grupo na roda.....	157
5.2.1.1	Toque de Angola.....	157
5.2.1.1.1	Legenda para o berimbau	158
5.2.1.1.2	Dobrado 1 do toque de angola.....	158
5.2.1.1.3	Dobrado 2 do toque de angola.....	159
5.2.1.1.4	Dobrado 3 do toque de angola.....	159

5.2.1.1.5	Dobrado 4 do toque de angola	159
5.2.1.2	São Bento Pequeno	160
5.2.1.2.1	Dobrado 1 do toque São Bento Pequeno	160
5.2.1.2.2	Dobrado 2 do toque São Bento Pequeno	160
5.2.1.2.3	Dobrado 3 do toque São Bento Pequeno	161
5.2.1.2.4	Dobrado 4 do toque São Bento Pequeno	161
5.2.1.3	São Bento Grande de Angola	161
5.2.1.3.1	Dobrado 1 do toque São Bento Grande de Angola.....	162
5.2.1.3.2	Dobrado 2 do toque São Bento Grande de Angola.....	162
5.2.1.3.3	Dobrado 3 do toque São Bento Grande de Angola.....	162
5.2.1.3.4	Dobrado 4 do toque São Bento Grande de Angola.....	163
5.2.1.4	Toque para encerrar o jogo	163
5.2.1.5	Apanha laranja no chão tico-tico	164
5.2.2	Toques utilizados pelo grupo em s hows	166
5.2.2.1	Iúna	166
5.2.2.1.1	Dobrado 1 do toque de Iúna	166
5.2.2.1.2	Dobrado 2 do toque de Iúna	167
5.2.2.1.3	Dobrado 3 do toque de Iúna	167
5.2.2.2	Cavalaria	167
5.2.2.2.1	Dobrado 1 do toque de cavalaria	168
5.2.2.3	Santa Maria	168
5.2.2.3.1	Dobrado 1 do toque de Santa Maria	168
5.2.2.4	São Bento Grande Regional	169
CONCLUSÃO		170
REFERÊNCIAS.....		173

APÊNDICES.....	179
Apêndice A - Letras das músicas	179
Apêndice B - Partituras das músicas	190
ANEXOS	238
Anexo 1 – CD - Áudios das músicas.....	239
Anexo 2 – CD - Vídeos dos ritmos, dobrados e toques.....	241

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa na área de Etnomusicologia, é direcionada ao campo da performance musical, em João Pessoa, Paraíba, tendo como foco de estudo o Grupo Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho, localizado no Bairro dos Novais em João Pessoa (PB), buscando compreender qualitativamente aspectos musicais e suas relações com o grupo pesquisado.

A Música constitui-se como uma das mais ricas e significativas expressões do homem, enquanto fenômeno sócio-cultural produzindo e sendo produto das vivências, das crenças, dos valores e dos significados que permeiam a vida cotidiana. O Brasil é um país que possui ampla diversidade musical em termos de formas, estilos e gêneros possuindo heranças estéticas e culturais complexas.

Nos estados do Nordeste do Brasil essa diversidade de manifestações que envolvem corpo, dança e som também é marcante, destacando-se expressões musicais como o forró, o boi, os maracatus, os afoxés, as cirandas, os cocos, as tribos indígenas e o cavalo marinho. Neste universo, João Pessoa reúne um número representativo de manifestações musicais com as mais variadas características. Entre elas, os grupos de capoeira estão presentes naquelas expressões com aspectos relacionados à cultura popular nordestina como ciranda, bumba- meu-boi, boi de reis, coco de roda, quadrilhas, nau catarineta e cavalo marinho.

A capoeira surge no Brasil, inspirada no *n'golo*, uma dança- luta que os jovens africanos faziam no ritual de passagem para a adolescência, imitando o movimento das zebras. Ela une movimento de corpo e música, numa manifestação brasileira de dança, jogo e arte-luta com raízes africanas.

Sua prática no Brasil esteve ligada às atividades na rua, passando a ser desenvolvida em recinto fechado- academias – a partir de 1932, após a revogação da lei que proibia sua prática, quando Mestre Bimba abriu a primeira academia de capoeira em Salvador (BA). O Mestre Bimba passou a organizar o ensino num método chamado de “capoeira regional baiana”, mais conhecida como “capoeira regional” voltado para a prática desportiva, diferenciando-a da capoeira que existia até então, que a partir daí ficou conhecida como “capoeira angola” ou “capoeira mãe” mais ligada às tradições culturais.

A capoeira resistiu à opressão e ao seu desaparecimento quase por completo, sendo hoje praticada nos cinco continentes. Se desenvolveu principalmente nos estados da Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro desde o fim do século XVIII, chegando à Paraíba em meados dos anos 1970, através do soteropolitano Zumbi Bahia, por meio de atividades de dança em um grupo parafolclórico (Tenente Lucena) e disseminou-se através da criação de grupos.

Um dos grupos mais representativos da capoeira angola em João Pessoa é o Grupo Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho, fundado há 32 anos, com filiais em várias cidades da Paraíba, e em outros estados do Brasil como Rio de Janeiro e Rio Grande do Norte, além de representação no exterior nos Estados Unidos. Com características singulares quanto à sua estruturação e organização e peculiares percussivamente, o grupo traz um diferencial em relação aos demais grupos locais de capoeira, fazendo de seu ambiente um complexo e diversificado campo de saberes. Este diferencial aliado à necessidade de estudos sistemáticos sobre a capoeira *versus* performance musical instigaram uma investigação científica do tema.

Dessa forma, o objetivo principal deste trabalho é apresentar, analisar e refletir acerca dos aspectos fundamentais que caracterizam a performance musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade. Assim, abarca a prática musical do grupo e sua vinculação aos diversos elementos do universo cultural, dando ênfase às bases estruturais da manifestação, sobretudo, no que se refere à função e às características gerais da execução dos instrumentos de percussão nesse contexto de performance.

Para a concretização desse estudo, foi realizada uma pesquisa de campo entre os anos de 2009 a 2011. Considerando o método qualitativo como ferramenta necessária para esta pesquisa, foram adotados os seguintes instrumentos de coleta de dados na pesquisa de campo: observação participante, entrevistas semiestruturadas, registros fotográficos, gravações de áudio e gravações de vídeo. A observação participante foi primordial, possibilitando o contato direto com os integrantes compartilhando vivências. Além desses instrumentos foi feita uma pesquisa bibliográfica ampla que abordou fontes específicas sobre a capoeira e produções da etnomusicologia, contextualizada com o foco de estudos, subsidiando as discussões e análises da pesquisa.

Os instrumentos utilizados para a organização e análise dos dados foram a elaboração do referencial teórico, a escrita etnográfica, a realização de transcrições textuais e musicais, a seleção de fotografias, a edição das gravações de áudio e vídeo, a apresentação dos resultados e a estruturação da dissertação.

Este trabalho foi estruturado em cinco capítulos de forma a atender os objetivos propostos. O primeiro capítulo “O trabalho de campo na Casa da Capoeira Angola” traz reflexões sobre a Etnomusicologia e as perspectivas contemporâneas da disciplina, bem como as concepções que fundamentaram a pesquisa. Discute também estudos da música e da cultura no Brasil e mais especificamente na Paraíba. Trata ainda sobre os estudos da performance musical no âmbito dessa disciplina e a necessidade da realização de novos estudos de capoeira, notadamente em performance. Relata o início das negociações entre pesquisadora e pesquisado, ao ingressar no campo de estudos e os métodos fundamentais utilizados com base para levantamento e análise dos dados necessários à etnografia da performance musical.

O segundo capítulo “aspectos históricos e estruturais do Grupo Capoeira Angola Comunidade” parte da transformação simbólica da capoeira passando de crime político a patrimônio cultural imaterial no Brasil, alicerçada em aspectos históricos, seus precursores e suas bases legais. Posteriormente, contextualiza o momento em que a capoeira deu seus primeiros passos no estado, a formação de diversos grupos e descreve, por fim, os fatores que contribuíram para a criação do Grupo Capoeira Angola Comunidade, passando para suas bases estruturais, hierárquicas e funcionais dentro do grupo.

O terceiro capítulo “A caracterização da performance musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade” trata dos elementos estruturais da performance musical na capoeira do Grupo Capoeira Angola Comunidade. É feita a caracterização de diversos elementos e signos imbuídos de sentido no conjunto performático, desde as interações, os contextos, a perspectiva dos integrantes e ouvintes, a capoeira em si até os elementos que estruturam a prática musical.

No quarto capítulo “A música e suas dimensões estruturais no Grupo Capoeira Angola Comunidade” é apresentado parte do conteúdo musical coletado, com destaque para o trabalho autoral do grupo. São descritos e analisados o canto, as melodias, a harmonia, o ritmo, além dos temas presentes nos conteúdos das letras e o tipo de repertório utilizado pelo grupo na capoeira angola.

No quinto e último capítulo “As singularidades da percussão do Grupo Capoeira Angola Comunidade” chegamos à parte instrumental utilizada no grupo na qual os instrumentos percussivos são apresentados dentro de uma visão abrangente da percussão no contexto da capoeira angola, partindo desde a aquisição dos materiais para sua construção, sua confecção, fabricação e técnica específica utilizada pelos integrantes

até a estruturação rítmica dos toques transcritos e utilizados no grupo tanto na roda de capoeira como nos *shows*.

Com base nestes cinco capítulos, o trabalho proporciona uma visão abrangente da Capoeira no Brasil, e especificamente na Paraíba, como fenômeno e patrimônio cultural e imaterial. Dá-se destaque ao papel importante que a música desempenha nesse universo, como também às dimensões estético- histórico-estruturais e sócio culturais que caracterizam a prática musical da manifestação. De forma sistemática e pontual, as discussões realizadas em cada parte estão inter-relacionadas na estruturação da dissertação proporcionando, na totalidade, uma compreensão da performance musical do universo da capoeira.

1. TRABALHO DE CAMPO NA CASA DA CAPOEIRA ANGOLA

1.1 A etnomusicologia e os estudos da música e da cultura

A etnomusicologia, encontro de duas ciências humanas – a antropologia e a música – teve um avanço notável nas últimas décadas. Desde os anos 1950, a etnomusicologia vem sendo constantemente redefinida pelos estudiosos da área. Autores como Merriam (1964), Hood (1971), Nettl (1983), Seeger (1987), entre outros, já apontaram para as perspectivas e caminhos da disciplina na atualidade. A convergência dos paradigmas das últimas décadas sugere um consenso num modelo holístico, envolvendo análise de som, performance, contexto social, sistemas de valores e visão de mundo. Para Merriam, o estudo de qualquer música deve ser contextualizado com a cultura que a produz. Para o autor, a pesquisa etnomusicológica era, inicialmente, o estudo da música *na* cultura e acrescentando posteriormente na década seguinte, o paradigma cultural, para o estudo da música como cultura.

Assim, o campo de estudos da etnomusicologia não pode ser definido em termos evolutivos, geográficos ou por categorias, mas por uma metodologia que abarque as múltiplas realidades dos diversos contextos dos sistemas musicais no mundo. E, assim, um dos primeiros desafios é a escolha da metodologia a ser desenvolvida.

Enquanto campo de estudos, a etnomusicologia congrega aspectos oriundos tanto da musicologia quanto da antropologia, uma vez que não é possível realizar um estudo etnomusicológico que não contemple tanto o homem quanto a música. Ao relacionar o fazer musical com outros aspectos da cultura, a pesquisa etnomusicológica necessita de métodos e ferramentas das ciências sociais como base para a compreensão do conjunto de valores e significados da música de acordo com cada especificidade do contexto sociocultural.

Na prática, o pesquisador deve ser capaz de executar múltiplas tarefas como observar, ouvir, perceber, vivenciar, aprender, gravar, transcrever, editar e analisar dados sobre o fenômeno musical estudado e a cultura local, fazendo com que estes lhe dêem forma e significado. Entre as distintas concepções de trabalho do campo

etnomusicológico, George Stocking (1983) aponta a pesquisa participante como a perspectiva que mais se aproxima do ponto de vista nativo, possibilitando ao pesquisador rever com o grupo em foco suas observações. Dessa forma, está em consonância com os novos paradigmas da pesquisa etnomusicológica, entendendo a música como processo e não apenas como produto musical.

Um dos caminhos eficazes para a compreensão dos processos culturais é a etnografia da performance musical. A performance musical, na etnomusicologia, é entendida, segundo Pinto (2001, p. 228), como o conjunto de manifestações e formas de expressão não se restringindo apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais, mas se estendendo por muitos domínios da vida. Ela é muito mais do que se ouve e do que se vê num espaço limitado.

Quanto ao estudo da performance musical, autores como Béhague (1984) evidenciaram sobre as perspectivas contemporâneas. Sob essa perspectiva:

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extra-musical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos (BÉHAGUE, 1984,p. 7)

Um aspecto importante de ser mencionado é que segundo as definições atuais da área não faz mais sentido o uso do termo extramusical, já que tanto o som quanto os demais aspectos, na ótica da etnomusicologia, fazem parte do conceito de música. Nesse sentido ao invés da expressão extra- musical, utilizada por Behágue, faria mais sentido utilizar o termo não sonoro.

No Brasil, a etnomusicologia ancorou-se na tradição intelectual do país, especialmente do folclore tendo como ancestrais pessoas como: Mário de Andrade e Guerra Peixe. Segundo Pinto (2005), diversas pesquisas¹ foram realizadas de cunho importante para a construção da identidade da disciplina.

¹ As primeiras gravações fonográficas brasileiras aconteceram em 1901 numa missão austríaca registrando amostras acústicas do idioma guarani no Sul do país. De 1908 a 1913, os antropólogos Wilhelm Kissenberth e Theodor Koch- Grunberg realizaram pesquisas e coleta de cultura material indígena para o Museu de Berlim. Koch-Grunberg, esteve no Brasil em quatro viagens de pesquisa (1899, de 1903 a 1905, de 1911 a 1913 e em 1924), fazendo gravações de música entre os kaiapós e karajás, coletando no Norte da Amazônia grande número de instrumentos musicais e gravações com os índios

A partir de 1987 foram criados os primeiros Programas de Etnomusicologia em universidades, contando com a criação de uma associação própria em 2001 – ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) a qual reúne seus integrantes, estudantes, professores e pesquisadores em âmbito nacional desde 2002 e regional, como sinal da situação promissora da disciplina. Além disso, a criação de grupos de pesquisa e laboratórios de Etnomusicologia, em todo o país e cursos de Pós-Graduação reforçam a importância que a disciplina exerce e o reconhecimento de sua contribuição ao conjunto de saberes sobre a cultura. Para Pinto (2006, p. 5) “a etnomusicologia não é mais uma disciplina em fase inicial de implantação no país, mas se encontra em franca expansão e mesmo solidificada em diversos programas universitários”.

É considerando as concepções aqui apresentadas, a realidade da etnomusicologia no contexto cultural e acadêmico brasileiro, bem como o mundo da capoeira na Paraíba que este trabalho foi estruturado, com o intuito de compreender as dimensões musicais da manifestação de forma inter-relacionada aos diversos elementos que compõem a prática performática e mais especificamente em relação à percussão na performance musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho.

1.1.1 Os estudos em Etnomusicologia na Paraíba

A Paraíba esteve presente nos estudos etnográficos desde os registros iniciados por Mário de Andrade no Nordeste entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, em particular com o “tirador de coco” Odilon do Jacaré da cidade de Guarabira (AYALA, 1999, p. 3).

macuxi, taulipan, tukano, desana e yecuanan. O material foi transcrito e publicado por Hornbostel. Em 1912 aconteceu a primeira gravação de campo por um brasileiro, Roquete Pinto no Mato Grosso entre os parecis e os nhambiquara. Estas pesquisas encontram-se no livro de Roquette Pinto “Rondônia”. Destacam-se as pesquisas e gravações no Brasil, de 1938 a 1945, as gravações magnéticas de campo da “Missão de Pesquisas Folclóricas” de Mário de Andrade; as pesquisas de Melville e Frances Herskovits na Bahia e as pesquisas de Luís Heitor Correa de Azevedo no Nordeste de Minas Gerais. Em 1959, destaca-se a Missão do Musée de l’Homme na Bahia e no Xingu. De 1960 a 1984, a série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro”, iniciada por Aloisio de Alencar Pinto e continuado por Elizabeth Travassos. Em 1978 as pesquisas da “nova” etnomusicologia no Brasil com enfoques antropológicos de Rafael José de Menezes Bastos (*Musicológica Kamayurá*) e de Gerhard Kubik (*Angolan traits in black music, games and dances of Brasil*). Em 1981, Manuel Veiga com enfoque historiográfico e filológico (*Brazilian Ethnomusicology. Amerindian phases*). Em 1984, destacam-se as descobertas das “terças neutras” na música do Nordeste por Thiago de Oliveira Pinto. Em 1985, a publicação de Ubatuba nos Cantos das Praias de Kilza Setti. Em 1986, acontece a primeira gravação de campo digital na Bahia. E, em 1987, *Why Suyá sing?* de Anthony Seeger.

A pesquisa ganhou continuidade dez anos depois com a “Missão de Pesquisas Folclóricas” onde foram visitadas mais de trinta localidades em pelo menos vinte cidades da Paraíba, visitando também os estados do Rio Grande do Norte, Pernambuco, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará. Os registros foram feitos por meio de gravação de discos, fotos, filmes e anotações em cadernetas. Segundo Ayala (1999, p. 4) “as coletas da expedição no Estado da Paraíba superaram todas expectativas: cerca de 30 gêneros folclóricos musicais, mais de 700 melodias gravadas distribuídas em aproximadamente 100 discos de várias dimensões; mais de 500 fotografias [...]”.

1.1.2 As práticas musicais na cidade de João Pessoa

Destaque no cenário musical brasileiro pela difusão e consolidação da música erudita ao longo do século XX, com a criação de orquestras e ascensão de grupos instrumentais em diversos estilos e formação de intérpretes em diversos instrumentos, a cidade de João Pessoa possui uma forte presença da música como forma artística e cultural. Embora, recentemente revele uma forte ascensão da música popular urbana, com presença de manifestações que incorporem elementos diversos da cultura midiática e de massa (como bandas de forró, pagode e rock), manifestações relacionadas a práticas religiosas (grupos de música evangélica, católica, de umbanda e de candomblé) e outros (grupos de seresta e de samba), João Pessoa destaca-se pela forte expressividade da cultura popular, conhecida e divulgada, sobretudo, a partir de 1938 com o registro da missão de pesquisas folclóricas, enviada por Mário de Andrade.

Segundo Queiroz e Figueirêdo (2006b, p. 692), as principais práticas musicais em João Pessoa com características da cultura popular nordestina são as bandas marciais, os blocos de carnaval, as escolas de samba, as tribos indígenas, a nau catarineta (barca), as quadrilhas, o coco de roda, a ciranda, o bumba-meu-boi, o boi de reis, o cavalo marinho, a lapinha e os **grupos de capoeira**. Vale salientar, que, como ilustrado neste trabalho, a capoeira ocupa, então, um importante espaço no âmbito da cultura popular da Paraíba, o que evidencia a sua importância como expressão cultural desse universo.

1.1.3 Os estudos sobre capoeira no Brasil

Lançar um novo olhar sobre a capoeira - o de pesquisadora - foi algo que me trouxe expectativas e curiosidades. Envolvida com o universo musical há mais de uma década e, há alguns anos, praticante de capoeira, sempre senti a falta de material bibliográfico que tratasse dessa manifestação sob outro ângulo que não apenas o de esporte, de dança, de luta. Encontrei referências da temática “Capoeira” nos últimos anos, em livros, CD’s, DVD’s, revistas especializadas, monografias de graduação, dissertações e teses de doutorado, elaborados em sua grande maioria por educadores físicos, fisioterapeutas, antropólogos, historiadores, capoeiristas e professores de dança.

Dessa forma, propus-me a fazer um levantamento bibliográfico, onde pude constatar pouca ênfase em estudos sobre capoeira, no que diz respeito à relação *Música versus Performance Musical*. Geralmente, trata-se da capoeira como dança ou luta marcial, ensinam-se através de fotos os movimentos e sequências que os capoeiristas devem executar, falam exaustivamente e, contraditoriamente sobre seu histórico e origem. Tratam até dos ritmos que devem ser produzidos pelos berimbaus, embora dissociados dos movimentos realizados no jogo da capoeira e do contexto ao qual está inserido.

Após a pesquisa bibliográfica nos bancos de dados dos Programas de Pós-Graduação no Brasil foi possível verificar que as áreas nas quais podem ser encontradas **teses de doutorado sobre capoeira** são em geral: Ciências Sociais, Educação, História e Psicologia. De uma forma geral, nestas teses, os assuntos foram: a história dos mestres (PAIVA, 2007), a tradição (ALVAREZ, 2007), a gestualidade (PONTES, 2006) os campos de visibilidade (CASTRO JÚNIO R, 2008), a produção sobre o conhecimento da capoeira (MIRANDA FILHO, 2008), a musicalidade (CORTE REAL, 2006) a ancestralidade (OLIVEIRA, 2005) e o ritual da capoeira angola (SIMÕES, 2006).

No que diz respeito às **dissertações sobre capoeira no Brasil**, as áreas Educação Física, Ciências Sociais, História, Psicologia, Tradução, Educação e Teologia são as mais recorrentes, destacando-se nessas áreas as temáticas específicas sobre a roda e o jogo (ZONZON, 2007), a gestualidade (DIAS, 2007), a prática pedagógica (FREITAS, 2006), o capitalismo (ARAÚJO, 2008), representações discursivas (FILGUEIRAS, 2007), o racismo (SILVA, 2007a), jogos de poder e resistência (SILVA, 2007b), inclusão social e o esporte (STOROLI, 2007), a malandragem (FAUSTINO, 2008) e as representações sociais dos mestres (SILVA, 2006). As

universidades brasileiras nas quais foram encontrados os materiais pesquisados são: UNIRIO, UFPB, UFRN, UFBA, UFRJ, UFSC, PUC-SP, PUC-PR, PUC-MG e UFSCar. Em relação aos trabalhos de conclusão de curso de graduação foram encontradas dezenas de monografias. Além disso há um numero significativo de livros e artigos que enfocam a temática. No entanto, a grande maioria diz respeito a assuntos ligados à área de Educação Física.

Mais especificamente na Paraíba, foi encontrada apenas uma dissertação na área de Sociologia da Cultura. Foi encontrada também uma tese de doutorado na área de Educação na Universidade de São Paulo (USP), defendido pela Mestra Janja do Grupo Nzinga, sobre a práxis educativa na capoeira angola. Na Universidade Federal da Bahia (UFBA) foram encontrados quatro trabalhos de mestrado sobre capoeira angola: um em artes, um em educação musical e dois na área de etnomusicologia.

Desse levantamento, destaco a pesquisa: “O Embranquecimento da Capoeira em João Pessoa” (SILVA, 2005), dissertação de mestrado na área de Ciências Sociais pela UFPB, na linha de Sociologia da Cultura. É o trabalho sobre a capoeira em João Pessoa que mais se distancia da educação física e mais se aproxima da área da antropologia e consequentemente da etnomusicologia. Identifica os elementos que contribuíram para a legitimação e desenvolvimento social da capoeira, desde suas origens até os dias atuais, principalmente nos anos de 1990, ápice da prática da capoeira na capital paraibana. A dissertação contribuiu com valiosas informações sobre a história da capoeira na Paraíba.

Destaco ainda duas teses de doutorado em Etnomusicologia: A tese de doutorado de Angelo Cardoso “A linguagem dos tambores” (Cardoso, 2006) também serviu de embasamento para as discussões sobre o atabaque na capoeira, além da tese de doutorado de Laila Rosa “As juremeiras da Nação Xambá (Olinda-PE): músicas, performances, representações do feminino e relação de gênero na jurema sagrada” (Rosa, 2009) sobre a presença das mulheres tocando instrumentos sagrados.

1.1.4 A performance musical na Capoeira

Neste sentido, este trabalho propõe uma abordagem etnográfica acerca da música na capoeira, se atendo mais especificamente ao estudo da percussão na performance musical do Grupo Capoeira Angola Comunidade. A performance musical foi tratada no trabalho a partir de perspectivas contemporâneas da área de

etnomusicologia, tomando, entre outros autores, a concepção de estudiosos como Behágue (1984) e Pinto (2001).

Dessa forma, o foco de estudo foi a percussão na performance musical na capoeira em João Pessoa, seus aspectos históricos, estruturais e suas funções numa perspectiva processual do acontecimento cultural compreendendo seu significado e suas estruturas que vão além de aspectos puramente sonoros e musicológicos. Esses aspectos vão desde ações basicamente corporais, dos sons que geram esses movimentos, de como tocar os instrumentos; as vestimentas, a linguagem, que são signos essenciais até estímulos sensoriais da performance, como as seqüências de movimentos corporais executados de acordo com cada toque que são anexas a um suporte musical inerente. Procurou-se descrever os aspectos básicos que compõem a performance não só na dualidade tempo-espço mas também nos outros elementos emblemáticos como comunicação corporal, elementos acústicos, os significados simbólicos do texto e enredo da performance.

1.2 Grupo Capoeira Angola Comunidade: descobrindo o campo de estudo

Minha intenção em dissertar sobre a música da capoeira veio desde uma breve participação nos primeiros encontros do grupo de pesquisa em Etnomusicologia da UFPB em 2005, antes da criação do Programa de Pós-Graduação em Música desta instituição, onde ainda cursava o Bacharelado em Música – habilitação em Percussão. A visão que tinha de capoeira, na época, estava mais voltada para a prática desportiva, do que para a visão de cultura, de tradição. Além disso, era um esporte com um vasto universo percussivo e musical a conhecer.

Meu contato e experiência em capoeira, até o contato com o Grupo investigado para a pesquisa, havia sido com a capoeira dita regional. Mesmo sem ter participado de um grupo ou uma roda de capoeira angola, sabia quem era o Mestre Naldinho e que seu grupo – Capoeira Angola Comunidade - tinha um trabalho diferenciado, embora não soubesse exatamente o quê. Era um dos mais antigos grupos da cidade, portanto, um grupo que já tinha uma história. Em nosso primeiro encontro, coloquei meus objetivos e expectativas e assim firmamos um acordo de como poderia e deveria ser o meu trabalho e as regras de funcionamento da casa. “Tem que vivenciar”. Essa era uma das suas

condições para que o trabalho fosse realizado na Casa da Capoeira Angola. Essa também era uma das condições do trabalho de campo etnomusicológico ao qual estava me candidatando. Ficaram um pouco receosos, pois, já haviam passado por lá, alguns pesquisadores de outras áreas, que coletaram informações e nunca lhes deram um retorno do trabalho. Além disso, eu já havia participado de outro grupo e era uma capoeirista que jogava no estilo “regional”. Mesmo assim, fui recebida e aceita com todo respeito. O rótulo de “ela joga regional” ainda perdurou por alguns meses. “Por que ela ginga assim?”, perguntavam algumas mulheres angoleiras. De minha parte, houve certa resistência no início com o novo “estilo”. Não gostava esteticamente da capoeira angola. Achava um jogo lento e literalmente arrastado no chão. Com muita disciplina e com uma frequência de no mínimo três dias por semana, fui aos poucos me adaptando e hoje posso dizer que passei a gostar e admirar esse “estilo” de jogo. Além disso, é uma atividade difícil que exige estudo, equilíbrio e paciência.

Mudei totalmente minha visão que tinha sobre a capoeira, abrangendo o leque de possibilidades que ela envolve na transformação de seres humanos e cidadãos. Passei a conhecer mais sobre sua história e minha própria história como brasileira. Passei a compreender seu significado e importância para os que a fazem durante todo o trabalho de campo.

A pesquisa de campo, que embasou este trabalho, foi realizada de agosto de 2009 a julho de 2011, e possibilitou o registro das atividades do grupo durante este período, quer seja através de imagens, áudio, vídeo ou diário de campo. A observação participante foi, indubitavelmente, a forma mais completa de compreensão do fenômeno, desde os traslados para os locais de apresentação junto com o grupo, às apresentações na praia, na feira, no palco, no festival, as conversas pós-treinos, às tardes de organização do acervo do grupo, às curtas viagens para as cidades e estados circunvizinhos, ao meu próprio exame de graduação, às apresentações com a Orquestra de Berimbaus. Enfim, o convívio diário com os participantes que me fizeram estranhar o familiar e me familiarizar com o estranho. E assim, por várias vezes estranhando e familiarizando, próprio das relações humanas, pude conhecer melhor a cada dia o desconhecido e redescobrir o cotidiano, o trivial.

A pesquisa participante, através de uma abordagem qualitativa, possibilitou uma leitura contextualizada da realidade peculiar da pesquisa, estando de acordo com os princípios gerais da ciência, e por fortalecer o processo da pesquisa, por conseguinte a profundidade da investigação.

1.2.1 Os instrumentos de coleta de dados

Considerando o método qualitativo como ferramenta necessária para esta pesquisa foram adotados os seguintes instrumentos de coleta de dados: pesquisa bibliográfica, observação participante, entrevistas, registros fotográficos, gravações de áudio e gravações de vídeo.

1.2.1.1 A pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica teve por base a produção de conhecimento a partir de livros e artigos científicos, como fontes principais. A pesquisa bibliográfica abrangeu obras específicas da área de etnomusicologia, antropologia e sobre capoeira. Esse levantamento teve como objetivo compreender aspectos históricos acerca da capoeira bem como delimitar na constituição cultural, fornecendo ainda bases e definições para os procedimentos analíticos realizados ao longo do trabalho.

Foram contempladas revistas comerciais sobre capoeira, revistas científicas, jornais multimídias, *sites* acadêmicos *on-line* de busca, bancos de teses, dissertações e artigos, bibliotecas públicas e/ou de instituições de ensino superior (virtuais ou não), banco de dados *on-line* dos Programas de Pós-Graduação no Brasil, recorrência aos textos da etnomusicologia das disciplinas durante o mestrado, acervos particulares dos integrantes do grupo pesquisado.

Foram consultados ainda as revistas *on-line*: Etnomusicologia O n- line e Revista Eletrônica de Musicologia sem nenhuma ocorrência sobre capoeira no período da pesquisa. Em relação às revistas científicas impressas específicas sobre música nenhum material foi encontrado com a temática “capoeira”. A pesquisa abrangeu as seguintes revistas: *Per Musi*, *Claves*, *Revista da ABEM*, *Revista Opus*, *The Review of Popular Music* e *Soundscapes*.

Após o término do levantamento bibliográfico foi feita uma leitura exploratória do material e a partir dos objetivos da pesquisa, uma seleção das obras que interessavam a esta pesquisa com leitura analítica e interpretativa do material, que serviu de base da constituição do referencial teórico.

1.2.1.2 A observação participante

A observação participante foi um dos instrumentos de coleta de dados mais ricos da pesquisa. Participei diretamente das aulas, treinos, cursos, rodas e apresentações públicas de forma geral, viajando com o grupo para aulas e apresentações em cidades vizinhas como Conde, Bayeux e Santa Rita além da cidade de Nova Cruz (RN), de agosto de 2009 a julho de 2011, com frequência em média de três dias por semana e participação efetiva jogando na roda, tocando na bateria do grupo e na organização dos eventos e apresentações. Foram observados as aulas, treinos (ensaios) e as apresentações da roda de capoeira em locais públicos nos aspectos particulares da música e suas inter-relações socio-culturais, a expressão corporal, antes, durante e depois dos treinos e apresentações. Enfim todos os elementos imbuídos de sentido e expressão que por muitas vezes podem ser até mais significativos do que o próprio produto musical (QUEIROZ, 2005, p. 95).

De fato, fui considerada uma das integrantes do Grupo Capoeira Angola Comunidade e em muitos momentos os participantes chegaram a esquecer da minha finalidade primeira de pesquisa, passando a agir naturalmente, o que colaborou para uma descrição mais próxima da realidade estudada. Outras datas importantes das quais pude vivenciar foram a gravação ao vivo do primeiro CD e a comemoração dos 30 anos de existência do grupo. Nesta última, tive a oportunidade, dentro do ritual da capoeira, de prestar o exame prático, no dia 03 de fevereiro de 2010 para obtenção do primeiro grau, ou seja, de “pegar” a primeira graduação do Grupo Capoeira Angola Comunidade.

1.2.1.3 As entrevistas

Formalmente foram realizadas quatro entrevistas semi-estruturadas com o Mestre Naldinho. No entanto, muitas das informações foram coletadas e esclarecidas durante palestras e oficinas ministradas pelo Mestre (na cidade do Conde e na UFPB), trajetos para os eventos e conversas informais com os principais representantes do

grupo da Casa da Capoeira Angola Comunidade: Mestre Mazinho sobre movimentações e história da capoeira, Contramestre Barata sobre as letras e músicas do grupo, Contramestra Tina sobre a pirogravura, Thiago Pipoca sobre a técnica dos berimbaus e os principais toques, Contramestre Marivan sobre a técnica dos pandeiros e atabaques, além da aluna Kaline Sequilho sobre os vídeos e acervo do grupo, e o aluno Preto sobre a construção dos berimbaus e os desenhos de fogo. Estas entrevistas foram realizadas com o intuito de buscar subsídios para a compreensão e descrição da performance em seus mais diversos aspectos históricos, educacionais, sociais, culturais e musicais de uma forma geral de forma a contribuir para a caracterização dos aspectos que constituem a performance musical deste contexto (GASKELL e BAUER, 2002).

1.2.1.4 As fotografias

O registro fotográfico, importante recurso visual, teve como finalidade ampliar as possibilidades de análise, ser ferramenta ilustrativa da dissertação complementando aspectos musicais transcritos e facilitando a compreensão do texto (LOIZOS, 2002). Através da fotografia foi possível captar aspectos gerais da performance musical como instrumentos, técnicas, uniformes, movimentos de seqüências, execução instrumental, entre outros.

Para esta coleta de dados foi utilizada uma máquina fotográfica digital com resolução de 7.2 megapixels e iluminação básica. Foram fotografados desde os momentos de aulas e treinos até os instrumentos musicais, os músicos, os integrantes e seus trajes, a Casa da Capoeira Angola, os convidados, o público, os jogos, as danças, às diversas técnicas dos instrumentos até as apresentações realizadas no momento da pesquisa, ou seja, em João Pessoa:Feira Brasil Mostra Brasil, Feira de Jaguaribe, Praça Alcides Carneiro (bairro de Manaíra), Praça Bela (bairro dos Funcionários II), Ponto de Cem Réis, Praça Aquiles Leal (bairro de Jaguaribe), Parque Solon de Lucena (Lagoa, no Centro), Busto de Tamandaré (bairro de Tambaú), Festa de Iemanjá (praia do Cabo Branco) e Casa da Capoeira Angola. Em Bayeux as apresentações foram no Centro Dom Hélder Câmara e em praça pública. Na cidade do Conde, as apresentações foram na praça do centro da cidade e na Casa da Capoeira Angola na cidade de Nova Cruz (RN) durante o Festival de Capoeira Angola Comunidade de 12 a 15 de março de 2010. Algumas das fotografias ilustradas na dissertação foram tiradas por outros membros do

grupo, uma vez que participando de todas as atividades, não seria possível registrar todos os momentos, o que não implica em perda de qualidade para o trabalho.

1.2.1.5 As gravações de áudio

A gravação de áudio foi necessária tanto para o registro das entrevistas como também das músicas do Grupo Capoeira Angola Comunidade (dos toques, letras, melodias, canto). Foram feitas diversas gravações de áudio das músicas do grupo. Todavia, em caráter definitivo em dois momentos: durante a realização do Festival do Grupo Capoeira Angola Comunidade de 08 a 13 de dezembro de 2009 e durante o aniversário de trinta anos do grupo em 03 de fevereiro de 2010. As duas gravações foram realizadas na Casa da Capoeira Angola. Para esta etapa, foi utilizado um aparelho gravador de áudio digital (MD) portátil permitindo boa qualidade das gravações. As gravações das músicas tiveram como técnico de áudio o Contramestre Perna da Alemanha na primeira etapa e o aluno Polvo de Portland (Oregon, EUA) na segunda etapa.

1.2.1.6 As gravações de vídeo

A filmagem ofereceu um registro poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais (LOIZOS, 2002). A filmagem foi um dos instrumentos mais ricos de coleta de dados, pois permitiu o registro da roda de capoeira no momento em que ela acontecia, percebendo nuances através dos recursos de som- imagem, impossíveis de serem captadas apenas pela exclusiva percepção sonora, a partir de uma leitura ampla dos aspectos tanto relacionados à música, de sua execução e das mais variadas formas de expressão vocal/ instrumental, performance plástica/visual e coreográfica dos movimentos do fenômeno musical. Foram filmadas aulas e treinos bem como as apresentações públicas do grupo, momento máximo de exibição da performance, tanto da roda como da Orquestra de Berimbau. Outras gravações de áudio das músicas foram feitas de performances completas das apresentações musicais em dias diferentes referentes às rodas nos espaços públicos como a Feira de Jaguaribe, Praça Alcides Carneiro e durante o Festival 2009 Angola Comunidade, permitindo organizar um acervo de arquivos que serviram de base para análise e transcrições dos materiais sonoros.

1.2.2 Instrumentos de organização e análise dos dados

Os instrumentos utilizados para a organização e análise dos dados foram a elaboração do referencial teórico, a escrita etnográfica, a realização de transcrições textuais e musicais, a seleção de fotografias, a edição das gravações de áudio e vídeo, a descrição analítica dos aspectos gerais da manifestação, a apresentação dos resultados e a estruturação da dissertação.

1.2.2.1 Elaboração do referencial teórico

O referencial teórico foi desenvolvido a partir do amplo estudo bibliográfico realizado na pesquisa, fomentando assim, as definições conceituais que nortearam o trabalho, bem como a condução da pesquisa e o processo em geral de leitura de dados. A constituição do referencial teórico foi feita a partir da pesquisa bibliográfica, que fundamentou a interpretação e análise dos dados, possibilitando reflexões contextualizadas tanto com a realidade particular do universo estudado quanto com campo mais abrangente dos estudos da música numa perspectiva etnomusicológica.

1.2.2.2 Escrita etnográfica

A partir da interpretação e da compreensão com base no que foi falado e expressado, tomou-se a escrita etnográfica como uma das mais importantes ferramentas de registro e fonte fundamental para as análises e inclusão de citações textuais do discurso dos integrantes do Grupo Capoeira Angola Comunidade.

As transcrições da fala foram feitas a partir das gravações de áudio de entrevistas, palestras e oficinas ministradas pelo Mestre Naldinho em diversos locais como escolas públicas no Município do Conde e Encontro Nacional de Comunicação na UFPB em julho de 2010. Foram transcritas também as letras das músicas do grupo a partir do acervo sonoro gravado. Em relação às transcrições da fala e das letras das músicas, transcreveram-se exatamente as palavras como elas foram pronunciadas, descartando-se do discurso os excessos de palavras e sílabas repetidas, sem comprometer a apresentação da informação transcrita, que, do contrário, apenas dificultaria a compreensão da fala para o texto.

Através da análise do discurso foi possível compreender o discurso verbal, o qual exigiu interpretações que levaram em consideração não só a fala, mas uma série de outros significados que a contextualizaram culturalmente. As transcrições das entrevistas trouxeram informações históricas, técnicas e musicais essenciais para a elaboração do trabalho.

1.2.2.3 Transcrições musicais

Segundo Queiroz (2005b, p. 115), assim como as transcrições verbais, representar a música em um único padrão também apresenta diversos problemas demonstrando as limitações comuns desse tipo de ferramenta. No entanto, isso não tira sua importância para o processo analítico e descritivo do estudo etnomusicológico. Para o autor, “a transcrição musical, nos padrões tradicionais da escrita ocidental, é uma forma quantitativa de representação da música que não abra nge toda a complexidade do fenômeno, mas que permite abordagens significativas da sua natureza estético-estrutural” (2005b, p. 115).

Dessa forma, as escolhas do tipo de escrita utilizada para as transcrições foram feitas de acordo com a necessidade de cada especificidade. Para as transcrições das melodias das músicas utilizou-se a notação tradicional. Já para os instrumentos de percussão grafados (berimbau, agogô, pandeiro, atabaque e reco-reco) foram utilizadas diversas formas, uma vez que, segundo Freitas (2008, p. 66) “não existe uma grafia unificada para o registro dos instrumentos de percussão, apesar da utilização freqüente de alguns símbolos específicos. [...] Em geral, podemos perceber algumas tendências básicas na grafia dos ritmos brasileiros nos métodos”. Freitas cita que uma das tendências é adotar a notação tradicional adicionando- lhe símbolos e letras, o que por vezes, torna a leitura confusa e sempre baseada em símbolos diferentes de acordo com o instrumento a ser tocado e com quem escreve.

Em relação às transcrições para o pandeiro no estilo brasileiro (já que existe também o *tambourine*, pandeiro mais utilizado na música erudita), vários autores já fizeram transcrições sobre o pandeiro nos ritmos brasileiros e os publicaram em métodos, a exemplo de Gonçalves; Rocca (1986), Jacob (2003), Anunciação (1996), Bolão (2003), Brasil (2006), Sampaio e Bub (2006), Sampaio (2007), Sampaio e Pandeiro (2008), e Silva (2009). Há ainda métodos e livros que foram editados sobre o

pandeiro, mas não em relação à música popular brasileira. Podendo-se destacar também os DVD's dos músicos Marcos Suzano (Pandeiro Brasileiro) e Vina Lacerda (Pandeirada Brasileira). Dos métodos aqui supracitados ² que envolvem a escrita para pandeiro, se utilizam frequentemente da notação musical, que embora simples, são eficazes. Outros desenvolvem uma escrita extremamente detalhada e de difícil leitura, fundamentada na percussão erudita, propiciando a execução de peças de percussão múltipla. Bolão (2003) simplifica este sistema de notação, adequando-o aos ritmos afro-brasileiros. Para a notação musical das transcrições de pandeiro utilizadas neste trabalho, optou-se por uma escrita própria, utilizando a notação musical convencional com uma legenda para cada local de toque do pandeiro, acreditando que esta possa facilitar a leitura tanto dos especialistas, quanto dos iniciantes. Essa escrita aproxima-se mais, dentre as citadas, da realizada por Sampaio e Bub (2007), uma vez que apresenta e proporciona uma leitura com fluidez, envolvendo a precisão rítmica e a sugestão dos movimentos corporais.

Da mesma forma foram feitas transcrições para o atabaque, reco-reco e agogô e grimas, ou seja, utilizando-se de elementos da notação tradicional mas com uma legenda própria para cada instrumento, de acordo com a altura do som e/ou local do toque no instrumento.

Em relação à escrita para o berimbau, foi encontrado um método escrito por Anunciação (1990). No entanto, também foi utilizada uma escrita própria com vistas a facilitar o entendimento rítmico, apoiando-se em uma legenda que identifica em que parte do berimbau e como deverá ser tocada cada figura rítmica.

1.2.2.4 Seleção de fotografias

A seleção das fotos foi baseada tanto na necessidade ilustrativa do texto da dissertação, quanto na parte analítica. Assim, foram selecionadas fotos dos instrumentos utilizados, dos principais integrantes, dos distintos locais de apresentação, dos diferentes tipos de uniformes dos integrantes, do posicionamento técnico dos músicos, das danças, da Casa da Capoeira Angola, dos convidados, do público, da interação entre eles e dos jogos.

², Alguns foram escritos exclusivamente para pandeiro, outros apenas aparecem com parte dedicada dentro de um conteúdo maior.

1.2.2.5 Edição dos vídeos

A edição dos vídeos foi feita baseada na seleção de trechos relevantes para o processo de análise. Nessa amostra, foi selecionado para apresentação na defesa da dissertação, um trecho visual para cada tipo de toque que o grupo Capoeira Angola Comunidade executa na roda, ou seja, os seguintes toques: Angola, São Bento Pequeno e São Bento Grande de Angola. Em relação aos toques executados pela orquestra de berimbaus foram selecionados os toques: Apanha laranja no chão tico-tico, Iúna, Cavalaria, Santa Maria e São Bento Grande Regional. No que diz respeito ao repertório foi selecionada uma louvação, uma ladainha, um corrido e um canto de despedida para apresentação na defesa.

1.2.2.6 Descrição analítica dos aspectos gerais da manifestação musical

A descrição analítica dos aspectos gerais do Grupo Capoeira Angola Comunidade enfocou os elementos definidores de sua estrutura no que se refere às suas características organológicas, rítmicas, melódicas, simbólicas, entre outras, de acordo com as especificidades do universo sociocultural que a rodeia. As descrições foram baseadas nas análises do discurso, análise de imagens paradas e análise de imagens em movimento.

1.2.2.7 Estruturação do trabalho

A partir das bases metodológicas utilizadas durante todo o processo foi possível realizar um trabalho de pesquisa e análise dos resultados de forma contextualizada com o universo investigado. Durante a pesquisa, aspectos considerados confusos foram esclarecidos pelo Mestre e pelos integrantes, o que fomentou um processo constante de interpretação e análise dos dados coletados. O trabalho foi, em sua versão final, apresentado previamente para o grupo antes da defesa da dissertação. Os integrantes por sua vez, ao assistirem o resultado se identificaram e se reconheceram no trabalho, reconhecendo como legítimas as informações apresentadas.

A estruturação de todo o trabalho buscou organizar sistematicamente a grande quantidade de informações que se revelaram fundamentais para a caracterização da performance musical como fenômeno sociocultural. Com base nestes instrumentos de coleta e organização dos dados da pesquisa apresentados foi possível estruturar este trabalho. O primeiro instrumento de coleta de dados utilizado foi a pesquisa bibliográfica acerca da temática da capoeira, o qual trataremos no início do próximo capítulo.

2.ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTRUTURAIS DO GRUPO CAPOEIRA ANGOLA COMUNIDADE

Considerando a importância de uma contextualização histórica acerca da capoeira no Brasil para, em seguida, refletir sobre as suas dimensões culturais na Paraíba, apresento, neste capítulo, um panorama geral que marca a prática da manifestação do país, a partir de importantes elementos que configuram sua inserção cultural e social no cenário Brasileiro.

2.1 A Capoeira no Brasil: Do crime político a patrimônio cultural

Oriunda da experiência sociocultural de africanos e seus descendentes no Brasil (CAPOEIRA, 2001, p. 19), há certa aceitação de que a capoeira teria se originado no processo de colonização brasileira, como uma manifestação de defesa contra a opressão imposta, a partir de ritos e brincadeiras de negros africanos escravizados. A importância dos negros no desenvolvimento social, econômico e cultural brasileiro foi determinante, promovendo a mão-de-obra na lavoura e indústria da cana de açúcar, no cultivo do café, tabaco e mineração do ouro.

Os negros foram trazidos da África para o Brasil, a partir do século XVI pelos colonizadores portugueses para se tornarem escravos nas lavouras de cana-de-açúcar. Tribos inteiras foram subjugadas e obrigadas a cruzar o oceano como animais em grandes galeotas chamadas de navios negreiros trazendo consigo suas tradições culturais e sua religião. Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro foram os portos finais da maior parte deste tráfico.

Os negros não aceitaram pacificamente o cativeiro, rebelando-se, tendo no quilombo a maior forma de resistência, que eram comunidades organizadas pelos negros fugitivos em locais de difícil acesso, geralmente em locais altos da mata. O maior dos quilombos estabeleceu-se em Pernambuco no século XVII, numa região conhecida como Palmares. Uma espécie de Estado africano foi formado, distribuído em pequenas povoações chamadas *mocambos* e com uma hierarquia onde no ápice encontrava-se o Rei Ganga-Zumbi. Palmares pode ter sido o berço das primeiras manifestações da capoeira. Quando os negros escravos fugiam das senzalas e iam para os quilombos se

refugiarem, os capitães do mato saíam em busca de sua captura, a mando de seus patrões, e quando os traziam de volta para os engenhos, eram açoitados em troncos, por vezes até a morte.

Por essa perspectiva, Nestor Capoeira (2001, p. 17) afirma que a capoeira teria surgido como uma prática de luta disfarçada de dança nos canaviais e nas senzalas, ensinada aos negros ainda cativos. A capoeira surge inspirada em uma dança- luta dos jovens africanos, a qual fazia parte do ritual de passagem para a adolescência imitando o movimento das zebras: o *n'golo*.

A capoeira - uma forma de luta – teria se disfarçado em dança para iludir e contornar a proibição de sua prática por parte dos feitores e senhores de engenho. Após a abolição da escravidão, em 1888, ex-escravos capoeiristas não teriam encontrado lugar na sociedade e caíram na marginalidade levando consigo a capoeira, que foi proibida por lei. Na década de 1930 foi revogada a lei que proibia sua prática e abriram-se as primeiras academias em Salvador.³ (CAPOEIRA, 1992, p. 17-18).

Algumas leis foram importantes na conquista da liberdade dos escravos como a Lei Eusébio de Queiroz em 1850, a lei do Ventre Livre em 28 de setembro de 1871 e a lei dos Sexagenários em 1885. Contudo, a mais significativa é atribuída a Lei Áurea de 13 de maio de 1888, assinada pela Princesa Isabel que abolia a escravidão. No entanto, os escravos ficaram livres, porém, marginalizados, sem teto e sem emprego, sem comida e começaram a saquear e roubar com o auxílio da capoeira.

Do campo para a cidade, a capoeira ganhou a malícia dos escravos e dos freqüentadores da zona portuária. Na cidade de Salvador, muitos capoeiristas organizados em bando provocavam arruaças nas festas populares e reforçavam o caráter marginal da luta, sendo proibida durante décadas no Brasil. A proibição por lei da capoeira de 1890 a 1937, pelo Marechal Deodoro da Fonseca foi através do Código 487 do Código Penal Brasileiro de 11 de outubro de 1890, que estabelecia no capítulo XIII a proibição da prática da capoeiragem sob pena de prisão. Uma simples atividade na rua poderia acarretar em até 6 meses de prisão. Neste ambiente hostil, as escolas de capoeira sobreviveram clandestinamente nos subúrbios.

³ Esta é a versão aceita pela maioria dos capoeiristas e parte integrante da tradição oral, segundo Nestor Capoeira.

Com a revogação da lei que proibia a prática da capoeira em 1937, esta começa a ser ensinada nas academias. Foi Manoel dos Reis Machado (FIG. 1), um angoleiro forte e valente, mais conhecido como Mestre Bimba, que teria convencido o Presidente Getúlio Vargas a revogar a proibição contribuindo com a formação dos seguranças da presidência.



FIGURA 01: Mestre Bimba. Foto: Google images

O Mestre Bimba - Manuel dos Reis Machado (1899-1974) filho de um campeão de batuque em Salvador, uma espécie de luta livre comum na Bahia do século XIX, é considerado o criador da capoeira regional baiana, mais conhecida como capoeira regional. Nesta nova capoeira, ele juntou a técnica do boxe e do jiu-jitsu e criou um método de ensino. Teve o cuidado em retirar a palavra “capoeira” do nome da academia que fundou em 1932, a qual chamou de *Centro de Cultura Física e Regional*. Mestre Bimba recebe o primeiro alvará de funcionamento em 1937. (PIRES, 2002) Tanto sua vida quanto a de Mestre Pastinha e Besouro Mangangá são retratadas na obra “Três Personagens da Capoeira Baiana” de Antônio Liberac Cardoso Simão Pires.

Para fugir de qualquer pista que relembrasse a origem marginalizada da capoeira, Mestre Bimba mudou alguns movimentos e eliminou a malícia da postura do capoeirista colocando-o em pé. Criou um código de ética rígido que exigia até higiene, estabeleceu um uniforme branco, exigindo conceitos escolares e interferindo na vida dos alunos inclusive na esfera pessoal. A partir daí, a capoeira começou a ganhar adeptos de classe média branca e a se dividir em duas capoeiras: a capoeira regional e a capoeira angola. Até hoje, angoleiros e regionais criticam-se mutuamente, embora se respeitem.

Os angoleiros se dizem guardiões da tradição e os regionais acreditam que a capoeira deva “evoluir”. O estilo da capoeira regional incluem a malícia da capoeira angola com jogo rápido dos movimentos com golpes rápidos e secos. Hoje, existem além da capoeira angola e regional outras práticas derivadas como a *capojitsu*, *capoterapia* e *capoeira ecológica*.

Em 1942 foi a vez de Pastinha -Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) - abrir sua academia de capoeira também na Bahia, que ao longo de mais de quatro décadas formou mais de dez mil alunos e teve papel importante na aceitação e divulgação da capoeira na sociedade, sendo considerado o pai da capoeira angola ou capoeira mãe. Da escola da Capoeira Angola de Mestre Pastinha (FIG. 2), vieram diversos mestres como Mestre João Pequeno, Mestre João Grande, Mestre Waldemar, Mestre Caiçara e Mestre Traíra (PIRES, 2002).



FIGURA 02: Mestre Pastinha.
Foto: Google images

Mestre Pastinha, descendente de pai espanhol e mãe baiana, nasceu em Salvador – Bahia. Acredita-se que o princípio de sua vida na capoeiragem foi aos 8 anos de idade, sendo seu mestre o africano Benedito que ao vê-lo apanhar de um garoto mais velho, resolveu ensinar-lhe as mandingas, negaças, golpes, guardas e malícias da Angola. O resultado é que Pastinha, nunca mais foi importunado por ninguém.

Mestre Pastinha serviu à Marinha do Brasil por 8 anos, foi pedreiro, pintor, entregador de jornais, tomou conta de casa de jogo, mas, o que mais gostava de fazer era ensinar “a grande arte”. Saiu da Marinha em 1910 e iniciou sua fase de professor de

capoeira, tendo como primeiro aluno o Raimundo Aberrê, que se tornou um exímio capoeirista. Considerado figura emblemática na capoeira angola, a qual dedicou a sua vida. Pastinha aperfeiçoou a sua primeira academia localizada no Largo de Terreiro de São Francisco na Rua do Meio do Terreiro. Sua academia o Centro Esportivo de Capoeira Angola, fundada em 23 de fevereiro de 1941 era no Largo do Pelourinho, na casa 19, até esta ser solicitada para reforma e nunca mais foi devolvida. Pastinha jogou capoeira até os 79 anos de idade, formando uma geração de angoleiros, estabeleceu um método de ensino com base nas antigas tradições e ainda escreveu o primeiro livro do gênero onde expôs sua concepção filosófica “Capoeira Angola” em 1964 pela gráfica Loreto, com prefácio de Jorge Amado e capa de Carybé.. Foi o responsável pela instituição das cores amarelo e preto para o uniforme dos angoleiros e a constituição da bateria composta por 3 berimbaus, 2 pandeiros, 1 agogô, 1 reco-reco e 1 atabaque. Faleceu em um quarto do Pelourinho em Salvador.

A capoeira angola ou “capoeira mãe” tem um número relativamente pequeno de golpes, que podem, no entanto, atingir uma harmoniosa complexidade através de suas variações. Tem como elemento básico a malícia ou a mandinga, que a torna ainda mais perigosa. A malícia é a malandragem que faz que vai e não vai, retira-se e volta rapidamente, é uma ginga de corpo que engana o adversário. Essa é uma característica que não se aprende apenas treinando. É um jogo mais lento, com golpes jogados mais baixos e movimentos mais próximos ao solo. Alguns capoeiristas consideram que existem três tipos de capoeira: a angola, a regional e a capoeira contemporânea. Esta última une os dois primeiros estilos.

Atualmente, a capoeira faz parte do conjunto dos grandes ícones contemporâneos representativos da identidade cultural brasileira, assim como o samba, o carnaval e o futebol. Sua trajetória histórica conta a força da resistência contra a escravidão e a síntese da expressão de diversas identidades étnicas de origem africana. Presente nos cinco continentes, a capoeira, alcançou em 2008 o registro como bem da cultura imaterial do Brasil por indicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão do Ministério da Cultura (IPHAN/MinC).

2.1.1 A capoeira patrimônio: o percurso do reconhecimento

Segundo Oliveira (2009, p. 44), desde 1926, ainda no anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), denominação antiga do IPHAN, de autoria de Mário de Andrade, a capoeira já poderia ter sido registrada como patrimônio da cultura imaterial brasileira. Segundo os critérios do SPHAN, para que uma obra fosse considerada Arte Patrimonial, teria que pertencer a uma das categorias listadas pelo referido órgão, entre as quais se encontra a categoria arte popular. Entretanto, o registro da capoeira como patrimônio cultural brasileiro iria aguardar ainda muitas décadas, pois essa prática cultural ainda não era tomada como um elemento de identificação da cultura brasileira, o que definia o conceito de patrimônio nacional. Pelo contrário, a capoeira ainda era considerada como crime pelo Código Penal vigente. Seria um paradoxo retirá-la da criminalidade e logo em seguida reconhecê-la como patrimônio.

Nessa perspectiva, a capoeira atendia a um padrão estético e simbólico extraocidental, não correspondendo ao que se estabelecia como referencial de cultura nacional. Os símbolos veiculados pela prática da capoeira estavam carregados de valores produzidos na experiência afro-diaspórica no Brasil, além da carga de marginalidade que o agente da capoeiragem suportava por conta da criminalização que o restringia à prática e seus valores socioculturais desde o século XIX.

A reformulação do conceito de patrimônio se deu a partir da constatação de que a identidade de um povo, não pode ser definida tendo como referência apenas as culturas ocidentais. Com esta reformulação, foi possível ampliar a noção de patrimônio cultural e a capoeira tornou-se um símbolo particular de nacionalidade brasileira.

Seu registro foi votado no dia 15 de julho de 2008, em Salvador, capital da Bahia, pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN, conselho este constituído por 22 representantes de entidades e da sociedade civil, e que tem o poder de deliberar a respeito dos registros e tombamentos do patrimônio cultural brasileiro. O registro possibilita o desenvolvimento de medidas governamentais de suporte à comunidade da capoeira, a exemplo de um plano de previdência social para os velhos mestres da capoeiragem, programas de incentivo para o desenvolvimento de políticas pelos próprios grupos de capoeira com o auxílio do Estado. Além disso, há a intenção

do IPHAN, por consequência do tombamento, de criar um Centro Nacional de Referência da Capoeira.

Assim, a partir da reformulação do conceito de patrimônio cultural, a capoeira pode enfim, ser reconhecida como símbolo da identidade nacional brasileira, passando de crime proibido no Código Penal brasileiro a patrimônio cultural e imaterial do Brasil. Muito se deve ao trabalho desenvolvido pelos ícones da capoeira angola, Mestre Pastinha e da capoeira regional, Mestre Bimba.

Essa divisão entre angola e regional, nem sempre foi importante para a prática da capoeira. Antes dessa segmentação, o capoeira jogava por prazer, por defesa, por se encontrar numa identidade étnica, dentro de um grupo que tinha um objetivo comum, sem rivalidade, nem disputa política (SILVA, 2005, p.89).

Na Paraíba, por exemplo, quando a capoeiragem foi introduzida, o capoeira não se preocupava se era angola ou regional. O próprio Zumbi Bahia, considerado o responsável pela radicalização da capoeira no Estado não assumia seguir nenhum estilo. Para os adeptos, o estilo de capoeira era indiferente naquela época, uma vez que tudo era novidade.

2.2 A capoeira na Paraíba

De acordo com Silva (2005, p. 87) a capoeira na Paraíba teria surgido a partir de dois movimentos nacionais: o de folclorização da capoeira baiana e o de esportização no Rio de Janeiro.

Segundo entrevista concedida pelo Mestre Naldinho (2009), há indícios de que a prática da capoeira já existia no estado da Paraíba desde a década de 1960. Sabe-se da existência de capoeiristas na Cidade de Pedras de Fogo e outras cidades que fazem fronteira com o estado de Pernambuco. Em João Pessoa, a capoeira já existia, antes de sua oficialização em 1978, não em forma de grupos, mas de praticantes. Foi o soteropolitano Adalberto Conceição da Silva, conhecido como Mestre Zumbi Bahia (FIG. 3), trazido pela primeira vez à João Pessoa pelo Tenente Lucena⁴ para a realização

⁴ Tenente Lucena foi um pesquisador da Cultura Popular, criador de vários grupos folclóricos e para-folclóricos na cidade de João Pessoa. Entre os grupos fundados por ele destaca-se o *Grupo de Danças Folclóricas do SESC Tenente Lucena* passando a esta denominação por resolução da Presidência do SESC nº 016/82 datada de 20 de agosto de 1982. O grupo parafolclórico, pioneiro e mais antigo nessa

de oficinas de capoeira, que trouxe seus ensinamentos naquela época, incluída no repertório das apresentações de grupos parafolclóricos da cidade.

Zumbi Bahia era um soteropolitano forte, baixo, com uma deficiência na perna, não musculoso, com agilidade e muito malicioso no jogo. Aprendeu a tocar berimbaus aos 8 anos de idade, teve como aprendizado da capoeira as rodas de rua e festas nos largos da cidade de Salvador, até encontrar o Mestre Bigode, angoleiro de Santo Amaro da Purificação, que o auxiliou no aperfeiçoamento da técnica quando já tinha 15 anos de idade. Após um acidente automobilístico que o deixou com seqüelas físicas e sem andar por dois anos, ele retomou suas atividades na capoeira em 1976.

Mestre Zumbi Bahia participou de vários festivais de capoeira em Salvador, ganhando o Concurso de Melhor Tocador de Berimbau, comprovando informações de seus alunos, que diziam que ele prezava muito pela musicalidade, não admitindo que nenhum capoeirista soubesse tocar e cantar na roda. (SILVA, 2005, p. 87).

O Mestre Zumbi Bahia ministrou as oficinas de capoeira em João Pessoa até 1979, paralelamente às suas atividades profissionais pelo Brasil, partindo fixando residência posteriormente em Pernambuco onde desenvolveu trabalhos de danças afro.



FIGURA 3: Zumbi Bahia que trouxe a capoeira oficializada para a Paraíba. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

A partir daí, Marconildo (Quebra Barreira) e Rogério (Corisco) iniciaram um trabalho de capoeira na Associação de Moradores do Bairro do Castelo Branco, que além de capoeira e maculelê, ensinavam Cultura Afro. Por motivos de trabalho, Marconildo e Rogério tiveram de ausentar-se das atividades. Outro trabalho importante foi desenvolvido por Cláudio Paulista, formado em Educação Física, preparando, na época, grandes capoeiristas em atividade até hoje. Nesse período aconteciam grandes rodas de capoeira no Parque Solon de Lucena (Lagoa), com a participação dos capoeiristas: Paulista, Pé de Ferro, Nêgo Cão, Bujão, Coca, Saci, Nêgo Vando, Rogério, Marconildo, Pássaro Preto, Marcelo Zumbi, Gilmar Sales, Sabiá, Naldinho, entre outros.

Diversas escolas e grupos surgiram de lá para cá. Mudanças de nomes, mudanças de grupo dos capoeiristas, e histórias que se cruzam. A seguir, uma breve explanação dos principais grupos e/ou escolas, mestres, componentes e locais de atuação, que estão em atividade na Paraíba, com atenção especial para João Pessoa, segundo dados coletados na ACZUMBA (Associação de Capoeira Zumbi Bahia), no CD-ROM *A trajetória da capoeira na Paraíba* (2007) e nos sites dos referidos grupos.

2.2.1 Grupos de Capoeira em João Pessoa

Em 1980 foi criado na capital paraibana o Grupo Senzala de Capoeira⁵. Nessa mesma década, foram criados os Grupos Afro Nagô e Mãe África em João Pessoa. A Escola de Capoeira Afro-Nagô foi fundada em 10 de abril de 1980 por Marcos Antônio Belarmino da Silva ou Mestre Zunga no Conjunto Castelo Branco. O Mestre Zunga iniciou seus primeiros passos na capoeira em 1979 no Conjunto Castelo Branco através dos ensinamentos de Marconildo (Quebra Barreira) e Rogério (Corisco). Posteriormente ficando à frente deste grupo em 1984. O nome inicial do grupo foi Quilombola mudando depois para Nossa Gente e por fim, como é conhecido nos dias atuais: Escola Cultural Afro-Nagô⁶, nome este criado pelos dirigentes Marcos Antônio Belarmino da

⁵ São desenvolvidos atualmente, trabalhos em diversos bairros da capital paraibana como Valentina de Figueiredo, Ernesto Geisel, Rangel e Paratibe além das cidades de Campina Grande, Santa Rita e Olivedos.

⁶ Alguns dos alunos graduados do Mestre Zunga são Canguru, Faísca, Formiga e Coringa, os professores Guiné, Pantera e Corujito, os instrutores Ligeirinho, Maromba, Coiote e Lagartixa. O grupo possui/possuiu atividades em João Pessoa nos bairros Mangabeira I e II, Valentina de Figueiredo, José Américo, Mu mbaba, Ernesto Geisel, Grotão, Funcionários III, Ernani Sátiro, Bairro dos Novais e na Comunidade da Penha e nas cidades de Patos, Cajazeiras e Cruz do Espírito Santo.

Silva (Mestre Zunga) e Ednaldo de Lima Alves (Mestre Lima).

Nascido em 06 de fevereiro de 1969, em João Pessoa, o Mestre Zunga ingressou na capoeira em 10 de abril de 1980 e passou a treinar com o Mestre Nô em meados dos anos 1990, recebendo de Nô, em Salvador, a graduação de Contramestre. Conheceu em 1994, através do Mestre Zabelê, os Mestres de Pernambuco Du Valle, Rubinho e Pirajá. Estes últimos participaram e conferiram grau de Mestre em 2001 ao Mestre Zunga e ao Mestre Lima. Há também no grupo, o trabalho do Contramestre Yuri de Jesus Oliveira (Lobo Branco) em Campina Grande. O contramestre Lobo Branco nasceu em João Pessoa em 10 de abril de 1973, ingressou na capoeira em 1985 e tornou-se contramestre em 2001.

No ano de 1985 foi criado em Campina Grande a Associação Cultural de Capoeira Badauê⁷ por Marcos Antônio Batista, o Mestre Sabiá, que permaneceu ligado à Capoeira Palmares até o ano de 2002. Mestre Sabiá nasceu em Areia (PB) no dia 06 de abril de 1963, ingressou na capoeira em 1982 e se graduou como Mestre em 1993.

O Centro Cultural Guardiões de Angola foi fundado em 1989 com o nome de Grupo Banzu de Capoeira, pelo seu coordenador, o Contramestre Wellington Sariê. Wellington nasceu em 20 de julho de 1975, foi iniciado na capoeira em 1983 com o professor Batista e a partir de 1985 integra o grupo do Mestre Naldinho. Em 1990 seu grupo associa-se à Capoeira Palmares do Mestre Nô, passando a se chamar Grupo de capoeira Banzu de Palmares e posteriormente Guardiões de Angola⁸. Seu mestre é o Mestre Tunico (Antônio Pereira Lima) do Grupo Capoeira Angola Quilombola Arte é Cultura de Alagoas que recebeu sua graduação de contramestre em 2009.

⁷ Reaizou vários eventos de Capoeira fazendo intercâmbio com várias cidades e Estados do Brasil, como Salvador (BA), Curitiba (PR), Maceió (AL), Aracaju (SE), São Paulo (SP), João Pessoa (PB), São José do Egito (PE), Afogados da Ingazeira (PE), Tabira (PE), Natal (RN) e Fortaleza (CE). Mestre Sabiá ministrou workshops de capoeira Angola na Europa- nos países da Áustria e Suíça e após seu desligamento da Capoeira Palmares retornou à Europa- mantendo intercâmbio com a Escola Mukambu de Capoeira Angola (Alemanha), Capoeira Viola (França) e Associação Angola Palmares (Áustria e Itália). O grupo Badauê conta com instrutores, professores e mestres em várias cidades da Paraíba e Ceará. Em Campina Grande coordenam o Mestre Sabiá, Professor Tibério e Instrutor Cabeção e Instrutor Emanuel. Em João Pessoa estão o Instrutor Escurinho Badauê e a Instrutora Luciana. Em Bayeux o formado Rafael Genérico. Em Juazeirinho e Tenório, o Instrutor Edmilson. Em Alagoas Grande, encontra-se o Professor Wellington Casinha. Em São Sebastião de Lagoa de Roça, o formado Joãozinho. Em Mangueira, os formados Edi, Edson e Gil. Em Marcação, o formado Edilson e em Fortaleza, no Estado do Ceará, o Mestre Rafael Magnata de João Pessoa. Possui/possuiu ainda alunos nas cidades paraibanas de Itapororoca, Capim, Araruna e Rio Tinto.

⁸ O grupo tem atividades no bairro do Valentina de Figueiredo.

O Grupo de Capoeira São Bento foi criado em 1991 com o nome de Filhos de Ogum no bairro do Valentina de Figueiredo pelo Mestre Camaleão (Glauber Rogério de Lima Bezerra) que nesta época era filiado à Associação de Capoeira Senzala de Palmares. Em 1996 foi fundada a sede do grupo no bairro do Jardim Planalto. Em 2005 mudaram o nome para Capoeira São Bento ⁹. Mestre Camaleão ou Mestre Rogério nasceu em Campina Grande em 23 de setembro de 1973, ingressou na capoeira em 1983 e graduou-se como Mestre em 2005. Atualmente Rogério faz parte da presidência da ACZUMBA (Associação de Capoeira Zumbi Bahia).

No final dos anos 1980, vem para a Paraíba Márcio Rodrigues de Lima, mais conhecido como Raposão, natural de São Paulo (SP), ex-integrante da Associação de Capoeira Vida Esperança, do mestre Willer Tucci e ex-aluno do Mestre Pinatti. Raposão nasceu em janeiro de 1972, ingressou na capoeira em 20 de abril de 1985 e graduou-se como Mestre em 2003. Participou do Grupo Afro-Nagô e foi aluno do Mestre Zabelê (Suíça). No final de 1998, o ainda como Contramestre, afiliou-se à Associação de Capoeira Terra Firme¹⁰, onde permanece até hoje. Sendo aluno do Mestre Hulk do Rio de Janeiro. Criou seu grupo em 16 de setembro de 1991 ¹¹. Em 2003, durante o 11º Batizado de Capoeira do Mestre Hulk, no Teatro do SESC de Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, recebeu a graduação de Mestre 1º Grau.¹²

Segundo a ACZUMBA, o Grupo Cultural Capoeira Libertação teve seu início em 15 de agosto de 1995 na cidade de Bayeux com o nome de Grupo de Capoeira Angoleiros de Palmares. O grupo era dirigido pelos professores Luzinaldo e Calaça, hoje chamados de Contramestres Barreira e Calaça respectivamente. Nesta época, o grupo tinha a direção geral do Mestre Naldinho. Em 1997, o grupo passou a se chamar Grupo Capoeira Angola Palmares, tendo como dirigente na Paraíba o Mestre Naldinho e direção geral do Mestre Nô da Bahia. A partir de 2004, com a saída do Mestre Naldinho da Capoeira Palmares, o grupo passa a se chamar Capoeira Angola Comunidade e em

⁹ O grupo tem atividades nos bairros pessoenses do Cristo Redentor e Valentina de Figueiredo. As maiores graduações no grupo até o momento, além do Mestre são quatro professores, três instrutores e quatro monitores.

¹⁰ Raposão é responsável pelo Grupo Terra-Firme e em toda Paraíba onde organizou diversos eventos.

¹¹ O grupo desenvolve atividades nos bairros de Miramar, Castelo Branco, Bancários, Intermares, Bessa, Expedicionários, Centro e Cruz das Armas, além das cidades paraibanas de Pirpirituba, Alhandra, Caaporã e Campina Grande.

¹² Informações obtidas através do site do Mestre Raposão. Acesso em 15 de novembro de 2009 <www.raposaocapoeira.hpg.ig.com>

2005, muda definitivamente o nome para Grupo Cultural Capoeira Libertação¹³ e tem como presidente e fundador Luzinaldo de Oliveira Silva ou Contramestre Barreira. O Contramestre Barreira começou sua trajetória a partir de 15 de maio de 1991 em Bayeux, tendo como professor o Mestre China (RJ) da ABADÁ Capoeira. Posteriormente foi aluno do professor Melo, irmão do Mestre China, do professor Martinho (hoje Mestre Martinho), professor Rafael Magnata (hoje Mestre Rafael Magnata) e Mestre Naldinho, sendo diplomado contramestre de capoeira em 2009 pelo Mestre Chico na cidade de Bayeux.

O Grupo Capoeira Angola Palmares desenvolve suas atividades em João Pessoa desde 17 de março de 1998 e está filiado à Associação Cultural e Brasileira de Angola Palmares dirigida pelo Mestre Nô (Norival Moreira) de Salvador (BA). É coordenado pelo Contramestre Tartaruga (Dário Pereira João) e pela Professora Malu Farias (Maria de Lourdes Farias Lima)¹⁴.

Outro grupo surgido na Paraíba foi a Escola Mukambu¹⁵ de Capoeira (EMCAP) em 1998 que tem como coordenador geral o Contramestre Moreira (Fernando Moreira)¹⁶.

O grupo Axé Capoeira do Mestre Barrão surgiu no Brasil em 1982 em Recife (PE). O Mestre Barrão e o Mestre Du Valle residem hoje no Canadá e o grupo existe em 29 países¹⁷. Em João Pessoa, o grupo existe desde 2002 através do professor Manhoso (Ubiratan Ferreira dos Santos). Manhoso nasceu em 16 de outubro de 1976 e iniciou-se na capoeira em 1986 no Bairro dos Novais (João Pessoa) com o Mestre Naldinho no

¹³ O grupo Libertação passou a atuar em instituições como o CEFEC, CECIF, educandários, escolas, clubes, associações e igrejas nas cidades de Bayeux (SESI), João Pessoa (nos bairros João Paulo II, Cristo, Grotão, Cidade Verde), Santa Rita e cidades do interior como Jacaraú. Hoje, o grupo conta com dois Contramestres (Barreira e Calça), três professores (Jane, Novinho e Fiapo), quatro formados (Preguiça, Vagalume, Agildo e Mago) e vários instrutores e monitores. Atualmente possui um contingente de aproximadamente 150 alunos e além da capoeira desenvolvem atividades de maculelê, puxada de rede, samba de roda, peças teatrais, berimbau terapia, oficinas de percussão e artesanato.

¹⁴ O grupo é sediado no Baixo Róger com atividades no CRC (Centro de Referência da Cidadania) para crianças e adolescentes, com a supervisão do Mestre Lázaro (Lázaro dos Prazeres dos Santos). O grupo realiza desde 2000 encontros a nível regional do grupo além de oficinas e apresentações de maculelê, capoeira, percussão, penteados afro. O grupo é membro fundador do Fórum de Capoeira de João Pessoa.

¹⁵ Palavra de origem africana, derivada do Kimbundo, era a denominação de pequenas aldeias, que poderiam vir a formar os quilombos.

¹⁶ A Mukambu, tem atividades nas cidades de Cabedelo, (na Fortaleza de Santa Catarina e em escolas como a Escola Marizeida Lira da Silva, Escola Miranda Burity, Escola Carlos de Moraes e Escola Rosa Figueiredo de Lima), em ONG's em Campina Grande, na Alemanha e em João Pessoa no Teatro Cilaio Ribeiro. Nesta última cidade, através do instrutor Lucivan Souza Laranjeira natural de Teixeira de Freitas (BA).

¹⁷ O grupo possui CD's e realiza Festivais Internacionais de Cantigas de Capoeira, ensinando a língua portuguesa pelos países onde há filiais do grupo.

Grupo Senzala, ingressando posteriormente no Grupo Afro-Nagô. Depois passou a treinar com o Mestre Du Valle, quando o grupo se chamava Capoeira Brasileira. Logo após, o Mestre Barrão e o Mestre Du Valle criaram o Axé Capoeira¹⁸.

Uma filial da Associação Cordão de Ouro do Mestre Suassuna surgiu em João Pessoa em 18 de outubro de 2002, a qual durou apenas três meses. Em 06 de março de 2007 o instrutor Ispinho (Joseilton dos Santos Melo), ex-aluno do professor Areal retoma as atividades do grupo no bairro de Mandacaru, o qual encerrou suas atividades em 2009. Em 2005, forma-se uma filial do grupo na Cidade de Cacimba de Areia, coordenado pelo instrutor Diego Sampaio da Cidade de Patos(PB).

Em 28 de julho de 2006 é fundado juridicamente em João Pessoa, o Grupo de Capoeira Berimbau Dourado pelo Mestre Coloral (Rubens Jerônimo da Silva)¹⁹. O grupo já existia desde 1983 na cidade de Paulista (PE) com o nome de Girassol de Capoeira, mudando na data citada acima para Berimbau Dourado²⁰. São formados pelo grupo Berimbau Dourado²¹: um Contramestre, dois professores e cinco formados. Atualmente, o quadro é composto por um mestre, um contramestre e demais graduados. Foi formado Mestre pela ASSOCAPE (Associação de Capoeiras de Pernambuco) seguindo os passos do Mestre Pirajá.

O Grupo Capoeira Brasil²² foi fundado na cidade de Niterói (RJ) em 14 de janeiro de 1989 tendo como fundadores os Mestres Boneco e Paulinho (RJ) e o Mestre Paulão (CE). O Grupo Capoeira Brasil chegou a João Pessoa²³ em meados de 2006 através de uma filiação do Graduado Totinha (Elias Adelgiso da Silva) através do Instrutor Carlos Pereira (Cabeça), representante do grupo na Paraíba. Totinha nasceu em Araruna (PB) em 01 de junho de 1986, e ingressou na capoeira angola em 2001, passando para a capoeira regional do Grupo Candeias em 2006, filiando-se logo após ao Capoeira Brasil. O Grupo Capoeira Brasil tem a supervisão geral do Mestre João de

¹⁸ O grupo realiza em João Pessoa eventos como encontros, batizado e troca de cordas.

¹⁹ Participou de diversos eventos com o Berimbau Dourado e realizou mais de 20 batizados e troca de graduação de alunos.

²⁰ A direção é composta por uma secretária geral (a aluna graduada Patrícia Emmanuela Torres Cavalcanti ou Derretida), um diretor de eventos (o Professor Reinaldo Batista Neves ou Rei), um tesoureiro (o aluno adiantado Alcides ou Robô) e por um presidente (Rubens Jerônimo da Silva - Mestre Coloral). O Mestre Coloral é natural de Paulista (PE) com residência fixa em João Pessoa há mais de 20 anos e com cerca de 30 anos de trabalhos voltados para a capoeira.

²¹ O grupo realizou diversos eventos contando, em alguns deles, com participações de capoeiristas internacionais como o Graduado Falcão da Espanha e em 2000, o Contramestre Trilha da Alemanha.

²² O grupo desenvolve atividades em torno de 14 países e possui 16 cordas.

²³ O grupo tem atividades na capital pessoense nos bairros da Torre e Alto do Mateus.

Assis Bernardino (K im) de Fortaleza (CE)

O Grupo Ginga Nação Capoeira foi fundado em 6 de junho de 2007 em João Pessoa, por Antônio Guedes da Silva Júnior, o professor Ligeirinho²⁴. Ligeirinho nasceu em 01 de março de 1981 e graduou-se pela Escola de Capoeira Afro-Nagô em 10 de abril de 2005.

Outro grupo representativo na Paraíba é o Grupo ABADÁ Capoeira (Associação Brasileira de Apoio ao Desenvolvimento da Arte Capoeira) do Mestre Camisa, com sede no Rio de Janeiro. Em João Pessoa²⁵ é coordenado pelo instrutor Leão (André Luiz de França) natural de Campina Grande (PB) e instrutor Coiote. Em Campina Grande é coordenado pelo instrutor Vavá.

Há ainda outros grupos na Paraíba como o Grupo Berimbau Viola dos Mestres Chico e Robson (Robson Santiago Gomes), em Jacumã, no Município do Conde (PB), o Grupo de Capoeira Nossa Terra do Mestre Zimbelê, O Grupo Mandinga do Mestre Lima e do instrutor Josivaldo do Nascimento Correa, Grupo Cobra Coral do professor Francisco de Assis, o Mestre Xarada, o Mestre Guiné, o Grupo Lua de Palmares do Mestre Rafael Magnata e o Mestre Raposa. Até 2003, em João Pessoa havia o grupo Quilombo do Mestre Zabelê (PE).

A falta de descrição mais detalhada sobre estes grupos, se deu apenas pela falta de informações disponíveis. Nesta breve retrospectiva com os grupos, por diversas vezes foi citada pelos capoeiristas e pelos grupos mais recentes em João Pessoa, a forte influência em sua formação do Mestre Naldinho, reconhecido por ser um dos mais antigos e o primeiro paraibano formado mestre de capoeira.

Esta pesquisa é um estudo de caso com o Grupo Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho. Social e historicamente é um dos principais trabalhos em atividade na difusão da arte capoeira e no ensino e aprendizagem da Capoeira Angola em João Pessoa. Contextualizaremos agora, o cenário onde este grupo nasceu e se desenvolveu.

²⁴ Desenvolve/desenvolveu atividades docentes de capoeira em escolas, associações e academias, organizou eventos, participou de cursos de Capoeira Angola e foi 2º lugar e m 2001 no II Torneio Aberto Nordeste de Capoeira em João Pessoa.

²⁵ O ABADÁ realiza anualmente Jogos Mundiais de Capoeira além dos tradicionais batizados e encontros. O grupo desenvolve suas atividades em João Pessoa no bairro de Manaíra.

2.2.2 O Bairro dos Novais: um bairro com muita história para contar



FIGURA 4A: Mapa do Brasil, destacando a cidade de João Pessoa. Fonte: Google images.

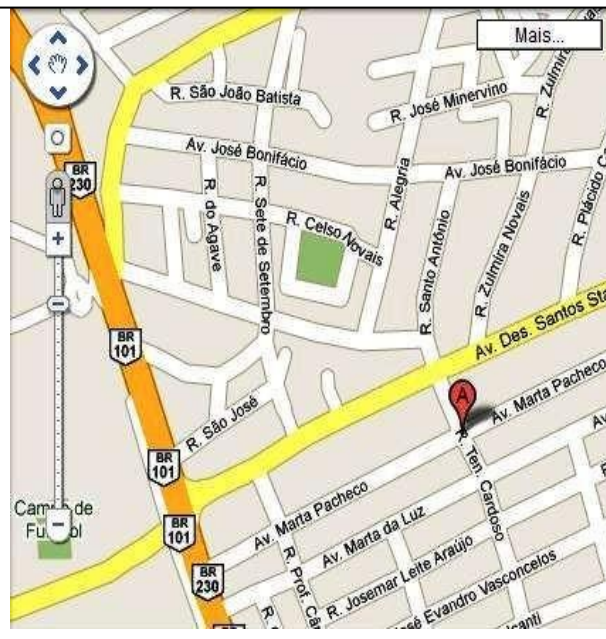


FIGURA 4B: Mapa da rua Marta Pachêco onde fica localizada a Casa da Capoeira Angola no Bairro dos Novais. Fonte: Google maps

A sede do Grupo Capoeira Angola Comunidade é na Casa da Capoeira Angola, na rua Marta Pachêco, n 570º, no bairro dos Novais. O bairro dos Novais está localizado na zona oeste de João Pessoa (FIG. 4A), próximo à Feira de Oitizeiro. O trecho compreendido entre as Avenidas Cruz das Armas e o Quartel do Corpo de Bombeiros, limitando-se à direita pela Rua Coronel Massa e à esquerda pela Rua Marta Pachêco é, pelos estudos dos órgãos públicos, em particular a Secretaria de Planejamento do Estado, ora conhecido como O itizeiro, ora denominado como Bairro dos Novais (LIMA, 2008, p. 15).

Segundo o anuário estatístico do IDEME, órgão da Secretaria de Planejamento do Estado da Paraíba, edição de 2003, o bairro tinha 7.638 domicílios e uma população total de 30.095 habitantes, sendo a terceira maior população da cidade, perdendo apenas para os bairros Mangabeira e Cruz das Armas. Adicionam-se a esta área, a Beira Molhada, as Três Lagoas, o Cabral Paulista, Comunidade Bola na Rede, o Ninho da Perua, Independência e o Alagado, que são considerados como aglomerados urbanos. O Jardim Planalto também faz parte desta área em fins estatísticos.

Segundo o livro *Oitizeiro: sua história e sua gente* de João Batista de Lima (2008), a formação desta comunidade deu-se basicamente, depois de 1940, com a chegada de famílias oriundas do interior principalmente do brejo paraibano. Um dos acontecimentos mais importantes na história do bairro foi a construção da barragem de Marés a qual promoveu condições para o surgimento de atividades comerciais no bairro e ter possibilitado a chegada de água tratada nos chafarizes e nas residências em 1912 no Governo João Machado, com a captação d'água e m cacimbas, nas margens do Rio Jaguaribe, no interior da Mata do Buraquinho.

É um bairro marcado pela expressividade da fé e pela diversidade religiosa onde destacam-se atividades católicas, o salão de Umbanda, o Centro Espírita, a Igreja Congregacional, a Igreja Assembléia de Deus, a Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias e as rezadeiras.

A principal atividade econômica do bairro é a feira chamada Feira de Oitizeiro. Também tem sua história a partir da década de 40 marcada pelas bodegas ou mercearias e pelos vendedores ambulantes de porta em porta os quais foram vender o “mangaio”²⁶ no interior do mercado público, construído em 1952 pelo prefeito Luiz de Oliveira Lima. Outros comerciantes instalaram-se na parte externa do mercado e a feira foi-se formando e na década de 60, a Feira de Oitizeiro tornou-se a maior da capital. Atualmente o mercado está em vias de ser revitalizado pelo governo municipal.

. A educação básica no bairro foi marcada tanto pelo público como pelo privado. Como uma comunidade pobre e sem uma organização política considerável ao longo dos anos, o bairro sempre foi carente de obras públicas, como por exemplo, ausência de uma rede de esgoto sanitário em funcionamento. Em 1945 chega a luz elétrica aos residentes do Bairro dos Novais. Em 1952 é inaugurado o mercado público e a lavanderia, bem como encerrou-se a construção da Barragem de Marés. Nos anos 1950 iniciam-se os serviços de transporte coletivo. Em 1963 chega o telefone público ao bairro e, em 1964 foi construído o calçamento que dá acesso aos ônibus urbanos. A rua Marta Pacheco (rua da Casa da Capoeira Angola) foi calçada só no ano 2000. O serviço de policiamento do bairro foi por muito tempo mantido por “destacamentos” ou postos

²⁶ Vendia-se caranguejo, verdura, carne de gado, de bode, de porco, peixe, utensílios de barro (potes, jaras, panelas, tigelas, fogões e quartinhas) e produtos mais utilizados na zona rural como esteira de cangalha, colher de pau, peneira, chapéu de palha, chapéu de couro, chocalhos, fumo de rolo, corda

policiais. O outro fator marcante na história do bairro é a presença das ligas camponesas no início dos anos 60, movimento promovido pela Associação dos Moradores Rurais.

A rua Marta Pacheco (FIG. 4B), cenário da nossa história, foi palco além da primeira igreja católica, do primeiro campo de futebol em 1946, época em que foi criado um clube de futebol denominado Oitizeiro Esporte Clube inclusive com registro na Federação, participando como clubes das ligas e dos campeonatos. O campo de futebol cedeu terreno para a construção das casas.

Faziam e ainda fazem parte deste cenário, as brincadeiras de rua como o pinhão, o jogo de infanca ou ABC, os jogos de bola de gude, o garrafão, a guerra bandeira, as notas de cigarro, o cara ou coroa, álbum de figurinhas e os jogos de bate vira, os carros de madeira, as baleiadeiras, as pipas, as pernas de pau e os pés de quenga, a bicicleta de aluguel, jogos de botão, gibis, a continência, mão no bolso e folhinha verde, o corrupção, o cineminha, o caminhão imaginários e as esferas, as brincadeiras como bonecas, amarelinha, jogos de ossinhos, baleado, histórias da carochinha e o pula corda.

Por fim, destaco a cultura popular no bairro, ponto forte do Bairro dos Novais, por sua riqueza e diversidade de manifestações da cultura popular. Ao longo dos tempos, os tipos mais comuns são: o boi de rei, o cavalo marinho, a nau catarineta, as tribos indígenas, a ciranda, o coco de roda, o babau (ou mamulengo), o pastoril, a lapinha e a quadrilha junina. É neste cenário que nasce no final dos anos 1960, Inaldo Ferreira de Lima, principal protagonista do objeto de estudo dessa pesquisa.

2.2.3 O Mestre Naldinho



FIGURA 5: Mestre Naldinho, um dos principais responsáveis pelo movimento da capoeira na Paraíba atualmente. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

Inaldo Ferreira de Lima, mais conhecido como Mestre Naldinho (FIG. 5), nasceu em João Pessoa em 28 de março de 1967. Funcionário público da área da segurança, o policial militar e morador do bairro dos Novais há 46 anos. Filho de Jundiá (FIG. 6), um agricultor que possuía uma roça em um bairro chamado Mumbaba. Seu pai ia para a roça de carroça e lá treinava capoeira, na época chamada de “pernada”.



FIGURA 6: Mestre Jundiá (pai) e Mestre Naldinho (filho). Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

Jundiá não queria que o filho praticasse nem seguisse o mesmo caminho que ele. De tanto insistir, Jundiá resolve ensinar o filho a jogar capoeira e montando um tamborete com assento de couro, mandou o filho ficar passando a perna por cima: Assim rememora os momentos da infância e juventude:

Foi meu primeiro momento de capoeira. Era criança. Eu fiquei passando a perna, passando a perna por cima e já tava ficando doido de tanto passar a perna por cima e depois eu fui reclamar: “Só vou fazer isso aqui?” Por que eu queria fazer movimentos, queria fazer... e nada. Aí ele deu conta de mim. Quando eu menos espero., tomei uma rasteira. Levantei a perna pra passar por cima do tamborete e a outra foi-se embora. Ele me deu uma queda. Aí falou: “Olha, primeira aula, ter paciência!”. E depois começou me ensinar. Mais tarde eu conheci Nêgo Vando, um camarada aqui do bairro, um brigador, enfrentava todo mundo, acabava as peladas de futebol, na briga mesmo, que ele era e é um grande lutador de capoeira. Corajoso. Eu queria treinar. Eu queria fazer o que ele fazia,. Eu queria jogar igual a ele. Lutar igual a ele. Apanhava toda noite. Subia a ladeira ali pra dentro do mato pra aprender capoeira quando voltava minha mãe me dava uma surra porque não queria. “Isso é coisa de vagabundo, coisa de malandro, vagabundo” e eu continuei...(MESTRE NALDINHO, 2009)



FIGURA 7: Nêgo Vando e Mestre Naldinho.
Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

O Bairro dos Novais teve uma geração de lutadores. E como celeiro de cultura popular, aconteciam os forrós. No forró conhecido como “Tabaco da Burra” havia as “pernadas”, pois era crime praticar capoeira, a luta recém chegada de Recife. Nestes forrós, havia sanfona, zabumba, triângulo e as mulheres iam para dançar gafieira. O

proprietário do forró era um lutador e polícia l que montava os ringues na festa. Com o nome de pernada, tornava-se mais fácil incluí-la nas festividades. As lutas aconteciam na esquina da casa do Mestre Naldinho, depois da 2ª Guerra Mundial, com auge nos anos 1960. Não existiam mestres, nem grupos, era uma luta utilizada nos telequetes, nas lutas livres que se faziam no bairro. E tanto Jundiá como Nêgo Vando (FIG. 7) eram pessoas que gostavam de lutar. Passados alguns anos, o mestre, ainda aluno na época, teve que se desligar dos seus primeiros professores:

Nêgo Vando não quis continuar a capoeira. Infelizmente foi preso. Foi preso porque matou gente, matou uma pessoa. Aí mataram Nêgo Vando dentro do presídio. [A gente] Tentou muito ajudar, pra sair, da criminalidade, mas não teve [jeito] meu grande mestre terminou no presídio. Meu pai não praticou mais. Faleceu em 1992, dois anos depois que eu conheci Mestre Nô, meu pai faleceu. Aí Mestre Nô virou meu pai na Capoeira. E hoje tô aí viajando, conhecendo outros mestres, grandes mestres, aprendendo um pouco daqui, um pouco ali. Espero que eu continue aprendendo... (MESTRE NALDINHO, 2009)

2.3 O grupo Capoeira Angola Comunidade

Descreveremos agora o Grupo Capoeira Angola Comunidade em seus aspectos históricos, físicos e sua organização interna.

2.3.1 Aspectos históricos



FIGURA 8: Mestre Naldinho durante o Festival 2009. Foto Kaline Melo

O trabalho do Mestre Naldinho (FIG. 8) começou em João Pessoa há 30 anos, em 1980, (praticamente o mesmo tempo em que se tem notícia oficialmente da capoeira no Estado) com a fundação do “Grupo Senzala de Capoeira” em homenagem às senzalas onde os negros moravam, que durou 10 anos até o Mestre Naldinho conhecer Norival Moreira de Oliveira, o Mestre Nô (FIG. 9), de Salvador (BA), presidente do Grupo Palmares de Capoeira. O Mestre Nô veio à João Pessoa para o I Batizado de Capoeira²⁷, durante três dias, através de um aluno dele, o Professor Aluísio Guerra, que ministrava aulas em João Pessoa. Nessa ocasião, o mestre Nô conheceu o trabalho do Mestre Naldinho e convidou o grupo Senzala para se filiar ao Grupo Palmares, que em 1990 passou a se chamar “Grupo de Capoeira Senzala de Palmares”.



FIGURA 9: Mestre Naldinho jogando com Mestre Nô da Bahia. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

Em 1996, existiam vários grupos filiados ao Grupo Capoeira Palmares com diversos nomes e sob orientação do Mestre Nô, todos os grupos deveriam mudar seus nomes para apenas “Capoeira Palmares”. Em 1997, o Grupo Senzala de Palmares muda seu nome, o que não acontece com todos os filiados que por resistência, se recusaram e continuaram com seus antigos nomes. Em 1996 o grupo, agora chamado apenas Palmares do Mestre Naldinho realizou o 1º Festival de Capoeira. No ano seguinte, em 1997, durante o 2º Festival de Capoeira, resolveram inserir o nome “Angola” no

²⁷ Durante esse evento em 1990, o Mestre Nô deu a graduação de instrutor a Rafael Magnata, personalidade importante na história da capoeira na Paraíba que na época era o aluno do Mestre Sabiá de Campina Grande. Atualmente Rafael é Mestre da Associação Cultural de Capoeira Badauê.

símbolo do Grupo Capoeira Palmares, passando a se chamar “Capoeira Angola Palmares”. O nome foi bem aceito pelo mestre Nô (FIG. 10) e foi utilizado até 2004, época de desligamento do Mestre Naldinho do Grupo Capoeira Angola Palmares. No festival daquele ano foram formados um contramestre, um professor, oito instrutores e o evento teve o apoio de universidade e escolas de níveis fundamental, médio e creches. Desde 2004 a nova fase do trabalho iniciado em 1980 é denominada o Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho, com a participação, na época, dos contramestres Chico²⁸, Robson (FIG. 11) e dos alunos.

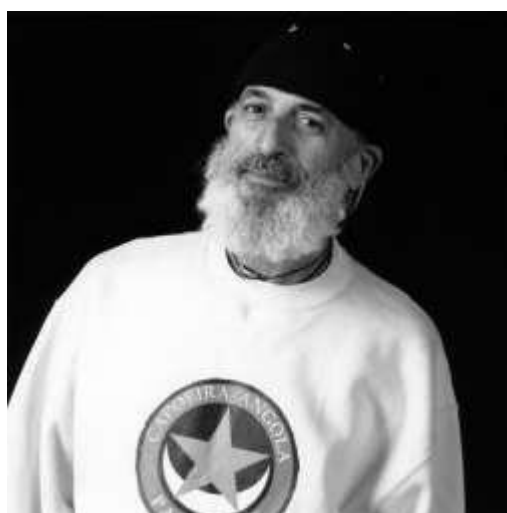


FIGURA 10: Mestre Nô da Capoeira Palmares. Foto: Acervo do contramestre Eudes.

O Capoeira Angola Comunidade realiza anualmente o Festival de Capoeira, abolindo o sistema de batizado utilizado pela maioria dos grupos. Durante os festivais são convidados mestres residentes no Brasil e no exterior que realizam cursos e oficinas de capacitação e proferem palestras, além das rodas tradicionais.

²⁸ O Mestre Chico (Flaviano Ribeiro da Silva), desde 2003, desenvolve um trabalho de capoeira na comunidade do Gurugi e de Jacuã, distante 40 km da capital paraibana. Esta comunidade é detentora de uma resistência muito grande, assim como é o exemplo da própria história da capoeira. A comunidade de Gurugi não desistiu de lutar por suas terras e hoje, apesar de não terem seus direitos totalmente respeitados já vivem dias melhores, garantindo o desenvolvimento de seus legados culturais onde seu ponto forte é o coco de roda (SANTOS, 2005). Atualmente, o Mestre Chico não é mais vinculado à Capoeira Angola Comunidade.



FIGURA 11: Mestre Robson e Mestre Chico. Ex integrantes do Capoeira Angola Foto: Acervo do Mestre Robson

Através do grupo, a artista plástica alemã Brita (FIG. 12), ganhou um prêmio internacional, pela obra de arte feita sob uma lona de cerca de 25m², onde os integrantes do grupo com tintas espalhadas nas mãos e pés jogavam e ao mesmo tempo desenhavam sua obra de arte.



FIGURA 12: A artista plástica alemã Brita com uma de suas obras dedicadas ao Mestre Naldinho. A Zebra é símbolo da capoeira angola para alguns mestres. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho.

2.3.2 Estrutura física da Casa da Capoeira Angola

A Casa da Capoeira Angola, extensão da Casa do Mestre Na ldinho, é um espaço físico de 8 x 8m, ou seja 64m², com um banheiro independente (FIG.13) , com entrada lateral pela residência do Mestre. Lá acontecem os treinos, as aulas, os estudos didáticos, as avaliações, os planejamentos, as rodas bem como serve de alojamento para os participantes do festival de Capoeira Angola, realizado anualmente, e os eventos, em geral.



FIGURA 13: Espaço interno da Casa da Capoeira Angola.
Foto: Priscila Lima.

2.3.3 Estruturação atual

O Grupo de Capoeira Angola Comunidade, formado pelo Mestre Naldinho, existe na cidade de Portland, no Estado de Oregon (EUA) e em três estados brasileiros: Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e Paraíba. Nos Estados Unidos o grupo é representado pelo aluno *Polvo*. Na Paraíba, o grupo tem atividades permanentes nas cidades de João Pessoa, Santa Rita, Bayeux, Sapé, Mulungu e Conde. O Mestre Naldinho é residente em João Pessoa na Casa da Capoeira Angola, sendo o responsável indireto por todos os locais onde o Grupo Capoeira Angola Comunidade existe, visitando-os e fazendo avaliações periódicas. Possui cerca de 250 alunos e seus alunos mais antigos são os responsáveis diretos pelas demais cidades, estando em constante formação diretamente com o mestre. O universo desta pesquisa foi constituído pelos participantes do grupo da Casa da Capoeira Angola Comunidade do Mestre Naldinho.

Dentro do sistema de graduação, o grupo da Casa da Capoeira Angola, no início da pesquisa possuía um mestre, quatro contramestres e quatro professores, localizados da seguinte forma: no Rio de Janeiro, os responsáveis pelo trabalho do grupo são os

contramestres Mulatinho e Eudes (FIG. 14). No Rio Grande do Norte, na cidade de Nova Cruz, o contramestre Arnauld (FIG. 15). Na Paraíba, o Mestre Naldinho, o contramestre Mazinho e os professores Barata, Tina, Sem Terra e Marivan. Ao término da pesquisa o grupo possuía cinco mestres (Naldinho, Mazinho, Arnauld, Mulatinho e Eudes) três contramestres (Tina, Barata e Marivan) dois professores (Agda e Amarelo, ambos do Rio de Janeiro). Os outros alunos mais antigos também podem dar aulas além dos professores, caso seja necessário.



FIGURA 14: À esquerda, os Mestres Eudes e Mulatinho responsáveis pelo Grupo Capoeira Angola Comunidade no Rio de Janeiro e à direita Mestre Cobrinha. Foto: Acervo pessoal do Mestre Naldinho

O grupo tem atividades sistemáticas durante a semana em João Pessoa, Ba yeux, Santa Rita, Mulungu, Sapé e Conde, além das já citadas ramificações pelos estados do Rio Grande do Norte e Rio de Janeiro. Esta pesquisa limitou-se à Casa da Capoeira Angola no bairro dos Novais.



FIGURA 15: O Mestre Arnould da Cidade de Nova Cruz (RN) em 2010.
Foto: Wênia Xavier

2.3.4 Sequências Das Graduações

Cada membro do grupo deve desenvolver, ao longo dos anos, sequências de treinamento físico de movimentos da capoeira (TAB. 1). Cada grupo de sequências (TAB. 3, 4, 5, 6 e 7) corresponde a uma graduação dentro do Capoeira Angola Comunidade, ou seja, a um nível gradativo de aprendizado que legitima sua hierarquia dentro do grupo (mestre, contramestre, professor ou aluno) e esses níveis de graduação de cada integrante, são determinados e modificados periodicamente pelo mestre caso o aluno tenha condições de progredir para a próxima graduação. Caso contrário, o aluno continua na graduação em que já estava, devendo persistir, por exemplo, no melhoramento físico (treinando e participando das rodas), musical (tocando, cantando, compondo – há um incentivo para que os integrantes tenham suas próprias composições), com espírito de liderança, com humildade, ajudando o grupo nas atividades que se fizerem necessárias, participando das apresentações, desenvolvendo a arte da malícia e da malandragem e os fundamentos da capoeira. Existem alunos, por exemplo, que estão no grupo há dez anos e ainda não se tornaram professores. Caso o aluno se afaste do grupo por um tempo, dependendo do tempo ausente, deverá passar por novas avaliações para verificar em que graduação deverá retomar as atividades. Durante a pesquisa, o professor Sem Terra saiu do grupo.

MOVIMENTOS EXECUTADOS NAS GRADUAÇÕES				
Aú	Aú agulha	Aú sacarrolha	Aú cambalhota	Benção
Balão	Calcanheira	Cabeçada	Chamada de frente	Chapa de costas
Esquiva lateral	Ginga	Giro	Joelhada	Martelo de solo
Meia- lua (de compasso)	Meia- lua de frente	Meia- lua-enganosa	Negativa	Negaça
Parada de trás	Queda de rins	Queixada	Rasteira	Rabo de arraia
Resistência	Rolê	Tesoura	Tesoura de frente	Vingativa

TABELA 1: Movimentos executados nas graduações.

Dentro destas sequências de graduação, há uma “resposta” para cada “pergunta”, ou seja, para cada defesa um ataque (ou contra golpe) e vice-versa. Como complemento a estas atividades físicas existem objetivos para a execução instrumental (TAB. 9) e vocal (TAB. 8) que devem ser atingidos paralelamente às atividades físicas. São cinco graduações sendo que, estando nas quatro primeiras são denominados “alunos” enquanto na quinta graduação são denominados “professores” (TAB. 2). A partir da segunda graduação deve ser cantada uma ladainha de autoria do Mestre Naldinho. O aluno que passa para a quinta graduação, ou seja, o que se torna professor, deve escrever uma monografia com tema escolhido pelo mestre.

GRADUAÇÕES	CATEGORIAS	SEQUÊNCIAS
Primeira	Aluno	1ª até 3ª
Segunda	Aluno	1ª até 6ª
Terceira	Aluno	1ª até 9ª
Quarta	Aluno	1ª até 12ª
Quinta	Professor	1ª até 15ª

TABELA 2: Graduações, categorias e sequências de treinamento no Grupo Capoeira Angola Comunidade

A seguir, serão apresentadas as sequências de graduação do grupo criadas e desenvolvidas pelo Mestre Naldinho. Por exemplo: observando na tabela 3, a primeira sequência da primeira graduação, os dois alunos gingham ao mesmo tempo. Enquanto o aluno A dá a meia lua de frente (ataca ou “pergunta”), concomitantemente o aluno B faz uma esquiva lateral (se defende ou “responde”). Logo após, o aluno A dá uma meia lua (ataca ou “pergunta”) e o aluno B faz, ao mesmo tempo, um movimento de resistência, negativa e rolê. E os dois voltam para a ginga. Essa sequência deve ser executada tanto para o lado direito, como para o lado esquerdo, e posteriormente o aluno A executa o

que foi feito pelo B e vice versa. Assim deve ser com todas as sequências das cinco graduações:

2.3.4.1 Primeira graduação (aluno) – 1ª até a 3ª sequência

1ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	Aluno B
Ginga	Ginga
Meia- lua de frente	Esquiva lateral
Meia- lua	Resistência, negativa e role
2ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Benção	Resistência, negativa e role
Meia- lua-de-frente	Negaça
Meia- lua-de-frente	Negaça
Benção	Ginga
3ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia- lua-de-frente	Esquiva lateral
Meia- lua	Resistência, martelo de solo
Resistência	Negativa, role

TABELA 3: Sequências de treinamento da primeira graduação

Na primeira graduação, o aluno deve ser capaz de executar as três primeiras sequências do Mestre Naldinho, que envolvem os movimentos de ginga, benção, meia-lua, meia lua de frente, resistência, negaça, esquiva lateral, negativa, rolê e martelo de solo.

2.3.4.2 Segunda Graduação (Aluno) – 1ª até a 6ª sequência

4ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	Aluno B
Ginga	Ginga
Meia- lua	Resistência, meia- lua
Queda de rins, tesoura	Passa por baixo calcanheira
Defesa	Cabeçada
Negativa, role	Ginga
5ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia- lua	Queda de rins, tesoura
Aú agulha, resistência, negativa e role	Cabeçada, meia- lua
6ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia- lua de compasso	Queda de rins e tesoura
Aú sacarrolha, meia lua	Queda de rins e tesoura
Giro, meia- lua de frente	Resistência, negativa, role

TABELA 4: Novas sequências de treinamento para a segunda graduação

A partir da segunda graduação, novas sequências de treinamento vão sendo incorporadas às já existentes. Neste caso, o aluno deve ser capaz de executar da primeira até a sexta sequência. Novos movimentos são necessários além dos já aprendidos como queda de rins, aú agulha, calcanheira, cabeçada e tesoura.

2.3.4.3 Terceira Graduação (Aluno) – 1ª até a 9ª sequência

7ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	Aluno B
Ginga	Ginga
Meia- lua	Aú, martelo de solo
Queda de rins, tesoura	Aú, role
Cabeçada	
8ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia- lua-de-compasso	Esquiva lateral, rabo de arraia
Rasteira	
9ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Queixada	Esquiva lateral, cabeçada
Negativa, tesoura	Giro, meia- lua-de-frente
Vingativa, cabeçada	Negativa, role

TABELA 5: Novas sequências de treinamento para a terceira graduação

Na terceira graduação serão incorporadas a sétima, oitava e nova sequências de treinamento e o capoeirista ainda é considerado um aluno, independente do tempo que esteja no grupo. A rasteira é um dos novos movimentos destas sequências.

2.3.4.4 Quarta Graduação (Aluno) – 1ª até a 12ª sequência

10ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	Aluno B
Ginga	Ginga
Meia- lua	Queda de rins, tesoura
Passa a perna, tesoura de frente	
11ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia- lua-de-frente	Esquiva lateral, meia-lua-de-compasso
Chamada de frente	Entrada para chamada (role)
Balão, benção	Negativa, role
12ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia- lua-enganosa	Meia- lua

Queda de rins, tesoura e cabeçada	Aú cambalhota, chapa de costas
Negativa, role	

TABELA 6: Novas sequências de treinamento para a quarta graduação

Esta é a última graduação onde o capoeirista é considerado aluno. A partir da quinta graduação, o aluno passa a ser considerado professor. A chapa de costas é um dos novos movimentos desta sequência.

2.3.4.5 Quinta Graduação (Professor) – 1ª até 15ª sequência

13ª SEQUÊNCIA	
Aluno A	Aluno B
Ginga	Ginga
Benção	Negativa, chapa de costas
Negativa, tesoura	Passar por baixo com calcanheira
Defesa, joelhada	Negativa e martelo de solo
Queda de rins, tesoura e cabeçada	Aú, role
14ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Meia- lua	Resistência, cabeçada
Queda de rins, chapa de costas	Resistência, meia- lua
Meia- lua, negativa, role	Cabeçada
15ª SEQUÊNCIA	
Ginga	Ginga
Rabo-de-arraia	Martelo de solo
Negativa, rolê e ginga	Benção
Resistência, tesoura	Parada de trás, tesoura
Aú sacarrolha, meia- lua	Tesoura de frente

TABELA 7: Novas sequências de treinamento para a quinta graduação

A partir desta graduação o capoeirista é considerado professor. Para o contramestre é exigido conhecer e executar todas as sequências de graduações.

2.3.4.6 Complementos musicais das graduações

GRADUAÇÃO	CANTAR	
	LADAINHAS	CORRIDOS
Primeira	01	03
Segunda	03	06
Terceira	09	18
Quarta	15	30
Quinta	15	30

TABELA 8: Complementos musicais das graduações para o canto

TOCAR	GRADUAÇÕES				
	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª
Angola	X	X	X	X	X
São Bento Pequeno	X	X	X	X	X
São Bento Grande de Angola	X	X	X	X	X
Iúna		X	X	X	X
Cavalaria			X	X	X
Apanha laranja no chão tico tico			X	X	X
Santa Maria				X	X
Benguela				X	X
Amazonas				X	X

TABELA 9: Complementos musicais das graduações para execução instrumental

Assim como para cada graduação são necessários determinados conhecimentos de sequências de treinamento físico no grupo, também são exigidos determinados conhecimentos musicais referentes ao canto e à execução instrumental. Na primeira graduação, o aluno deve cantar uma ladainha, três corridos e executar os toques de angola, São Bento Grande e São Bento Pequeno. Na segunda graduação, o aluno deve cantar três ladainhas, seis corridos e tocar além dos já executados na primeira graduação, o toque de Iúna. Na terceira graduação, o aluno deve cantar nove ladainhas e dezoito corridos, acrescentando aos toque já conhecidos os de cavalaria e de apanha laranja no chão tico-tico. Na quarta e na quinta graduação o capoeirista deve cantar quinze ladainhas e trinta corridos e executar os toques de Angola, São Bento Pequeno, São Bento Grande, Iúna, Cavalaria, Apanha Laranja no Chão Tico-Tico, Santa Maria, Benguela e Amazonas.

Tanto as sequências de graduações que fazem parte do jogo na capoeira quanto as execuções musicais dos integrantes da bateria fazem parte dos elementos que compõem a performance musical na capoeira angola. Passemos, agora, a uma descrição e análise mais detalhada dos elementos performáticos encontrados durante o estudo.

3. A CARACTERIZAÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL DO GRUPO CAPOEIRA ANGOLA COMUNIDADE

Compreendendo, segundo a abordagem etnomusicológica, que a performance musical além de um evento, é um processo, seu estudo deve se concentrar não apenas no comportamento musical, mas também nos elementos não sonoros que envolvem os participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para o contexto. (BEHÁGUE, 1984, p.7).

A performance musical do grupo Capoeira Angola Comunidade é formada por distintos elementos significativos e complementares, que reunidos constituem o fenômeno da capoeira. Entendemos que tanto o produto final da prática (a roda ou *show*) como o processo são importantes para configurarem a caracterização, descrição e análise da manifestação, embora uma das finalidades seja a apresentação em si. O processo inicia-se a partir das aulas e treinos, que destinam-se em última instância, a apresentações particulares ou públicas em forma de roda ou de *shows*. Além disso, os integrantes participam também dos eventos periódicos organizados pelo grupo e anualmente do Festival de Capoeira Angola.

3.1 O Cotidiano e os eventos

3.1.1 O cotidiano



FIGURA 16: Aula de atabaque com o Mestre Naldinho na Casa da Capoeira Angola. Foto: Wênia Xavier

No cotidiano do Grupo Capoeira Angola Comunidade existem aulas (FIG.16), treinos e apresentações. Esporadicamente, são organizados cursos específicos e em datas específicas, geralmente no final do ano, acontece o Festival de Capoeira Angola. Também há a participação dos integrantes em eventos de outros grupos.

3.1.2 Aulas, treinos e apresentações



FIGURA 17: Água (Wênia) e o Mestre Mazinho em dia de aula de instrumento. Foto: Janiele

A aula de uma forma geral é a transmissão da movimentação física a ser executada associando um movimento com outro, até ser completada uma sequência de treinamento, como também o ensinamento sobre os toques dos instrumentos (FIG. 17). Para a aula é necessário um líder, não necessariamente o mestre, mas normalmente os mais antigos ou experientes do grupo, sejam contramestres, professores ou alunos. Na Casa da Capoeira Angola, as aulas (FIG. 18) ou treinos acontecem nas segundas, quartas e sextas-feiras das 19:00h às 21:30h. Em outras cidades da grande João Pessoa como o Conde, a 15 km da capital, os treinos acontecem nas terças e quintas-feiras. O objetivo da aula é assimilar a movimentação associando os movimentos entre si. As aulas podem ser da capoeira em si (que se inicia com um alongamento), de instrumentos (FIG. 19), de leitura e compreensão de textos relacionados à capoeira. Durante as aulas, pode haver ou não a presença da bateria tocando (naípe). Quando a bateria não está presente, é substituída pelo áudio (CDs) de músicas de capoeira.



FIGURA 18: Aula com o Mestre Naldinho na Casa da Capoeira Angola. Foto: Priscila Lima

O treino é a repetição do que foi aprendido na aula e não precisa de alguém à frente. Pode ser feito no local de treinamento, na praia ou até mesmo em casa, de forma coletiva ou individual, portanto não há uma regularidade nem sistematização na prática do treinamento. O objetivo do treino é a assimilação da sequência de movimentos através da repetição. O treino no instrumento visa a execução instrumental para fazer parte da bateria.



FIGURA 19: Aula de berimbau com o Mestre Virgílio na Casa da Capoeira Angola durante o Festival 2009. Foto: Kaline Melo.

As apresentações podem ser públicas ou particulares. As apresentações particulares ocorrem geralmente na Casa da Capoeira Angola. As apresentações públicas acontecem em duas modalidades. A primeira é como roda de capoeira angola, onde predominam os fundamentos e ensinamentos do mestre. A segunda é em forma de shows artísticos musicais.



FIGURA 20: Parte da Orquestra de Berimbaus executando o Hino Nacional Brasileiro, número executado pelo Professor Sem Terra e os alunos de Santa Rita (PB). Foto: Priscila Lima

Nestes shows o grupo se apresenta com a orquestra de berimbaus (FIG. 20) que surgiu em 1995. Neste tipo de apresentação, a atenção é voltada para a parte musical propriamente dita onde o jogo é um complemento, a demonstração do que deve ser realizado quando ocorre determinado toque quer seja angola ou regional. Além dos toques tradicionais de capoeira, são executados também duetos e trios com outros instrumentos, por exemplo: berimbau e pandeiro, berimbau e sanfona, berimbau e trombones, berimbau e cavaquinho, desafio de berimbaus, desafio de pandeiros, desafio de atabaques, berimbau e violão. A regularidade das apresentações (FIG. 21) depende da demanda da comunidade ou convite para algum evento. O objetivo das apresentações além do entretenimento, preservação da memória e da tradição é a demonstração do trabalho realizado no Grupo.



FIGURA 21: Apresentação da Orquestra de Berimbaus no Centro Dom Helder Câmara em Bayeux (PB). Foto Wênia Xavier

3.1.3 Eventos: Cursos e festivais

Além das apresentações, o grupo também promove eventos como cursos esporádicos de capacitação. Um dos cursos realizados em abril de 2010 foi o de “Procedimentos de primeiros socorros para rodas de capoeira” ministrado pelo Contramestre Mazinho que é enfermeiro e pelo aluno Tiozinho, que é bombeiro, com o objetivo de que qualquer um dos integrantes possa prestar primeiros socorros às eventuais vítimas de uma roda de capoeira qualquer.

Outro tipo de evento organizado pelo grupo é o Festival de Capoeira Angola. Durante o festival acontecem os batizados e trocas de graduações. De 1980 até 1990 não existia nenhum tipo de graduação no grupo. Era apenas o Mestre e os alunos. A partir de 1990, com a filiação ao grupo Palmares do Mestre Nô, o grupo seguiu o sistema de graduação da Palmares e consequentemente de batizado, que era similar ao sistema de graduação da Confederação Brasileira de Capoeira. Os grupos da cidade realizavam e ainda realizam os batizados trocando o cordel (corda colorida que é amarrada na cintura do capoeirista, indicando em que graduação ele se encontra). Com autorização do Mestre Nô, o Mestre Naldinho não utilizava o cordel (ou corda) na calça da capoeira e por vezes até usava cintos, o que causava incômodo nos demais. O uso do cordel, em sua opinião, servia apenas para duas coisas, a primeira é a expectativa e o julgamento das pessoas sobre o capoeirista de acordo com a cor da corda (pois para

cada corda um nível de experiência diferente) e uma forma de arrecadar dinheiro, uma vez que ocorriam batizados e trocas de corda constantemente devendo ser pago para participar dos mesmos.

Em 1996, o Mestre Naldinho conhece o Mestre Marrom no Rio de Janeiro e traz para a Paraíba o modelo de festival desenvolvido por ele. Desde 1996, são realizados na Paraíba os Festivais de Capoeira Angola. O festival que ocorre anualmente, proporciona aos integrantes inscritos (que podem ser também de outros grupos) rodas de diálogo com mestres convidados, oficinas de capoeira angola, aulões beneficentes, aula de ritmos e musicalidade, oficina de construção de instrumentos, exibições de vídeos, oficinas (FIG. 23) de percussão, maculelê e cultura popular (cavalo marinho, ciranda, etc.), além de atividades nas cidades paraibanas onde o grupo existe (Bayeux, Sapé, Mulungu, Conde e Santa Rita). Durante o Festival, todos os participantes hospedam-se na Casa da Capoeira Angola (FIG. 24), que é uma extensão da casa do Mestre Naldinho. Participam do festival além dos integrantes e convidados do grupo, integrantes de outros grupos de outros estados e outros países.



FIGURA 22: Grupo Capoeira Angola Comunidade em dia de avaliação. Foto: Wênia Xavier



FIGURA 23: Oficina de Cavalo Marinho com a Contramestra Tina durante o 2º Amigos de Fé, Angoleiro e da Cultura. Foto: Kaline Melo



FIGURA 24: Durante o Festival todos os participantes hospedam-se na Casa da Capoeira Angola, ocupando o mesmo local onde são desenvolvidas as atividades. Foto: Wênia Xavier

Além do festival, o grupo também organiza outros eventos como “Amigos de Fé”, “Venha Ver Angola Numa Roda Entre Amigos” (FIG. 25) e a Conferência Internacional de Capoeira Angola (CICA) (FIG. 26) e já desenvolveu projeto aprovado com fundos em políticas públicas culturais pelo município.

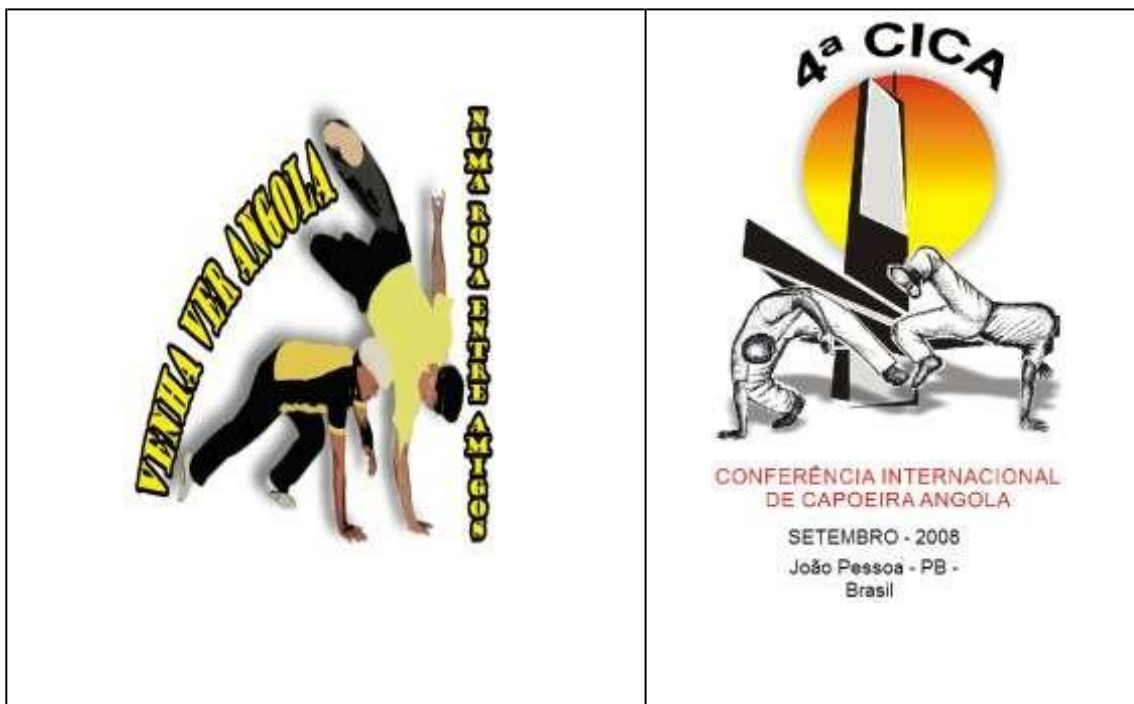


FIGURA 25: Cartaz do Evento Venha Ver Angola numa Roda entre Amigos.

FIGURA 26: Cartaz da Conferência Internacional de Capoeira Angola

O festival (FIG. 27) é mais que um batizado. É mais do que colocar um aluno para jogar com um mestre e receber uma corda. É uma oportunidade de trocar experiências, de conhecer, de se reciclar e aprofundar os conhecimentos da capoeira. Ao final de cada festival são entregues certificados (FIG. 29) e antes deles são feitas avaliações escritas e práticas para os integrantes do grupo como forma de verificar o desempenho durante o ano e a possível mudança de graduação. A avaliação escrita pode incluir desde uma prova com questões de múltipla escolha até escrever uma monografia sobre algum tema dentro da capoeira. A avaliação prática (FIG. 22) inclui além da execução prática das sequências de sua graduação (ver capítulo 2 – sequências de graduação) e sua complementação, montar (armar) um berimbau, tocar todos os instrumentos e cantar. Esta avaliação prática é qualitativa. Todos os dias os alunos estão sendo avaliados não só no que se refere à capoeira, mas no comportamento, valores e atitudes de cidadão como um todo.

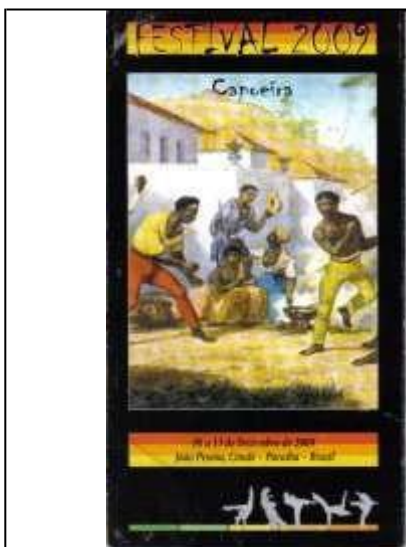


FIGURA 27: Cartaz do Festival Capoeira Angola Comunidade 2009



FIGURA 28: Capa do CD do Festival Capoeira Angola Comunidade 2009.

Durante o Festival 2009 de Capoeira Angola, o grupo Capoeira Angola Comunidade gravou seu primeiro CD ao vivo (FIG. 31), masterizado e prensado no primeiro semestre de 2010 (FIG. 28). Além disso, há o incentivo simbólico por parte do Mestre com condecorações (FIG. 30) para serem incorporadas às camisas aos que tem um bom desempenho dentro do grupo como por exemplo, os integrantes que representaram o Grupo em Salvador (BA) em 2009.



FIGURA 29: Entrega dos Certificados do Festival 2009 pelos Mestre e Contramestre convidados: Tisza, Jorge Satélite e Perna para alunos de Santa Rita (PB) na Praça Bela dos Funcionários II. Foto: Wênia Xavier



FIGURA 30: Mestre Naldinho entregando condecoração aos integrantes que representaram o grupo em Salvador (BA) em 2009. Foto: Wênia Xavier



FIGURA 31: Da esquerda para direita os contramestres Barata, Marivan, professor Sem Terra e o Mestre Naldinho na gravação ao vivo do primeiro CD do Grupo Capoeira Angola Comunidade. Foto: Wênia Xavier

Desde o início do Festival de Capoeira angola, o grupo trouxe inúmeros mestres de diferentes localidades do Brasil e do exterior, chegando a trazer para um mesmo

festival treze mestres. São exemplos de convidados mestres importantes como: Mestre Nô, Mestre Lázaro, Mestre Tunico, Mestre João Pequeno, Mestre Ezequiel, Mestre Jogo de Dentro, Mestre Cobrinha, Mestre Bigodinho, Mestre Mala, Mestre Pelé, Mestre O mbrinho, Mestre Marrom do Rio, Mestre Marrom de Salvador, Mestre Boca Rica, Mestre Pernalonga, Contramestre Perna, Mestre Nininho, Mestre Calunga, Mestre Casquinha, Mestra Tisza, Mestra Nice, Mestre Jorge Satélite, Mestre Virgílio, entre outros (FIG. 32).



FIGURA 32: Alguns dos mestres baianos convidados para o Festival 2009 de Capoeira Angola. Da esquerda para a direita Mestre Jorge Satélite, Mestra Tisza, aluna Wênia Xavier (Água) e Mestre Virgílio. Foto: Thiago Martins

3.2 Elementos da performance

Os principais elementos da performance, identificados como tal, são: a própria roda (momento máximo da performance), os capoeiristas integrantes, os elementos signatários dos figurinos (uniformes) utilizados, o contexto onde a roda acontece, o público que assiste a performance bem como a interação deste público com a manifestação, o jogo desenvolvido entre os participantes, além da bateria, que é composta pelos músicos e instrumentos musicais.

3.2.1 A roda de capoeira



FIGURA 33: Roda no Centro Dom Hélder Câmara em Bayeux (PB). Foto: Kaline Melo.

Intimidado a dar uma resposta do que seria a roda de capoeira (FIG. 33) para alguém totalmente leigo, o Mestre Naldinho conclui que ela é um diálogo entre dois corpos ao som da bateria, onde um deles pergunta lançando um golpe e o outro responde se esquivando ou lançando um contra-golpe. E quando alguém leva um chute é porque não sabia da resposta.



FIGURA 34: Roda na Praia de Tambaú em João Pessoa (PB). Evento: Venha Ver Angola numa Roda entre Amigos. Foto: Kaline Melo.

A “roda” (FIG. 34) é o nome dado ao círculo onde capoeiristas jogam, tocam, cantam, lutam, observam, aprendem o conjunto que chamamos de capoeira. O berimbau é quem comanda a roda. Ao som dele e dos demais instrumentos, é que são desenvolvidos os jogos em pares e que são cantadas as canções. Na roda é que se aprendem os fundamentos e a filosofia da capoeira. A mandinga ou malícia, também só é aprendida na prática. A roda pode variar de tamanho de acordo com a quantidade de participantes. É um espaço onde todos podem ver e serem vistos perceberem o que acontece ao redor.



FIGURA 35: Roda de capoeira na Casa da Capoeira Angola no Festival 2010. Foto:Priscila Lima.

A roda de capoeira (FIG. 35) é um microcosmo que reflete o macrocosmo da vida e o mundo que nos cerca. Vários elementos permeiam nossas relações com o mundo e no jogo de capoeira estes elementos aparecem de maneira intensa. Respeito, malícia, maldade, responsabilidade, provocação, disputa, liberdade, brincadeira e poder, entre outros, estão presentes em maior ou menor intensidade durante um jogo, e não há um jogo igual ao outro, até com um mesmo companheiro.

3.2.2 Os integrantes



FIGURA 36: Integrantes do Grupo Capoeira Angola Comunidade após roda no 2º Amigos de Fé, Angoleiro e da Cultura. Foto: Kaline Melo.

Segundo o Mestre Naldinho, os integrantes do Grupo Capoeira Angola Comunidade (FIG. 36) tem perfis diversificados. Participam estudantes, professores, funcionários público, funcionários da iniciativa privada, desempregados, pessoas que estão correndo atrás, pessoas “espertas”, pessoas tímidas, crianças, adolescentes, adultos, como deve ser em uma comunidade. Para ele, a capoeira não tem sexo, nem idade, nem cor, nem religião. Dentro do grupo tem umbandistas, macumbeiros, evangélicos, católicos, ateu. O grupo é composto por pessoas de diversas etnias, religiosidade e idade, para ele:

[...] A partir de um ano de idade, se já fica em pé, anda, já pode jogar capoeira. Mas se não fica em pé e não anda, também pode praticar capoeira. Tem que ouvir pra entender a música pra jogar capoeira. Mas se não ouvir, também pode jogar capoeira. Aí tem que ver os golpes pra não acertar, né? Pra tá atento, mas se não ver, também pode jogar capoeira. Como eu falei, pessoas com necessidade qualquer de aprendizado, pode praticar capoeira. Tudo depende de quem está à frente do trabalho. De todos esses tipos de pessoas que eu falei, a gente tem praticando capoeira [...] (MESTRE NALDINHO, 2009).



FIGURA 37: Parte dos integrantes do Grupo Capoeira Angola Comunidade na Casa da Capoeira Angola. Foto: Priscila Lima

Na roda do Grupo Capoeira Angola Comunidade, os integrantes (FIG. 37) - homens, mulheres, crianças (FIG. 38) permanecem sentados ao chão até que chegue sua vez de jogar. Os mais próximos da bateria à direita e à esquerda são os próximos a jogarem quando o jogo que está acontecendo se encerra espontaneamente ou quando o berimbau chama os jogadores. Os que acabaram de jogar entram novamente no círculo e aguardam novamente sua vez. Não há palmas contínuas (três palmas) acompanhando o ritmo das canções como na capoeira regional. Os integrantes, ao ingressarem no grupo são “batizados” com apelidos. O Mestre é o responsável por essa denominação. Na época em que a capoeira foi proibida pelo decreto 487 do Código Penal Brasileiro, os apelidos eram formas de dificultar a identificação por parte da polícia da guarda real aos que faziam parte da “vadiagem”. Conta o Mestre Naldinho sobre a importância do apelido:

Lá em Portland, nos Estados Unidos tinha um camarada que o apelido dele era “sabe tudo”. Me apresentaram a ele. Sabe tudo participou da aula e no final da aula foi pro pé do berimbau para jogar com o menino e eu cantei “Aquele que sabe tudo” [ver partitura 57]. Ele não entendeu direito, depois traduziram para ele, porque ele fala inglês. E ele disse: Mestre! Não quero meu nome “sabe tudo”. Eu disse, o seu Mestre não sou eu não. O seu mestre que botou o apelido que tem que explicar. Sabe tudo? Eu não sei de nada! Todo dia eu quero aprender mais um pouquinho” (MESTRE NALDINHO, 2009).



FIGURA 38: Participação de crianças na roda. Na foto, o aluno Baratinha. Foto: Kaline Melo

3.2.3 Os uniformes



FIGURA 39: Símbolo do grupo presente na camisa padrão. Foto: acervo do grupo

O grupo possui três uniformes (FIG. 44, 45 e 46A e 46B, 47) que variam de acordo com a ocasião. As camisas brancas podem ser a camisa padrão do grupo (FIG. 41) com o símbolo do grupo (FIG. 39) ou alguma das camisas dos festivais realizados (FIG. 42). Em qualquer um dos uniformes a camisa deve estar obrigatoriamente ensacada e a calça com cinto.



FIGURA 40A: Mestre Virgílio de Ilhéus (BA) e Mestre Naldinho com chapéus comumente utilizados como adereços na cabeça. Foto: Kaline Melo.



FIGURA 40B: Os alunos Zidane e Preto com adereços coloridos na cabeça. Foto: Wênia Xavier



FIGURA 40C: A aluna Ana com adereços de cabeça. Foto: Marcelo Bulhões

Além do uniforme, é comum o uso de adereços na cabeça (FIG. 40A, 40B e 40C) o que não constitui uma obrigatoriedade, apenas como forma de complemento do figurino ou para que os cabelos não fiquem soltos e atrapalhem o jogo. São comuns chapéus, boinas brancas ou coloridas ou ainda chapéus estilo vaqueiro muito utilizado pelo Mestre Naldinho.



FIGURA 41: Integrante da ramificação do Grupo no Rio de Janeiro (RJ). Na foto, Professor Amarelo com a camisa padrão do grupo. Foto: Kaline Melo

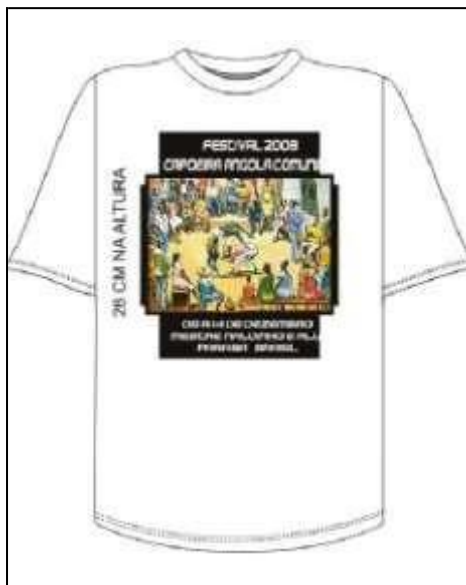


FIGURA:42: Camisa do Festival 2008 de Capoeira Angola. Foto: Acervo do grupo

Uniforme 01: Calça branca, com cinto, tênis ou sapato e camisa branca. Para ocasiões como a festa de Iemanjá, o grupo se apresenta com o uniforme 01, ou seja, todos de branco.



FIGURA 43: Bateria com uniforme 01. Foto: Kaline Melo

Uniforme 02: Calça preta, cinto, tênis ou sapato e a camisa branca.



FIGURA 44: A aluna Cintura ao agogô com o uniforme 02 e camisa de evento em 2009 em dia de avaliação. Foto: Wênia Xavier



FIGURA 45: A Contramestra Tina²⁹ ao berimbau em roda no Ponto de Cém Réis com o uniforme 03. Foto: Wênia Xavier

Uniforme 03: Calça preta, camisa amarela e preta com gola pólo, com sinto e sapato.



FIGURA 46A: Camisa do uniforme 03 para Alunos



FIGURA 46B: Camisa do uniforme 03 exclusiva para professores, contramestre e mestre

O Uniforme 03 tem cores diferenciadas: branco e preto de uso exclusivo para professores, contramestres e mestres e amarelo e preto para alunos, podendo ser usada também por outras graduações.

²⁹ Na foto, a Contramestra Tina tinha graduação de professora. Por este motivo, estava com a camisa amarela de alunos. Todavia,



FIGURA 47: Grupo com uniforme 03 em Nova Cruz. Da esquerda para à direita Professor Sem Terra, Contramestre Marivan, Mestre Naldinho, Contramestre Barata, Mestre Arnauld, Contramestra Tina, Mestre Mazinho. Foto: Kaline Melo.

Ocasões especiais: Terno branco e sapato para os professores, contramestres e mestres do grupo com camisa pólo branca com preto, só pra professores, que é a mesma utilizada com o terno (FIG. 48). São consideradas ocasiões especiais as formaturas de contramestre, mestre e os sepultamentos.



FIGURA 48: Professores, Contramestres e Mestre com o uniforme especial. Foto: acervo do grupo

3.2.4 Os contextos

A roda de capoeira pode se realizar em praticamente qualquer lugar, em ambientes fechados ou abertos, sobre o cimento, a terra, a areia, o asfalto, na rua, numa praça, num descampado, numa feira (FIG. 49), numa escola, num palco, numa igreja, num terreiro de candomblé ou em uma academia. As apresentações com a Orquestra de Berimbaus também podem acontecer nos mesmos contextos. Geralmente a Orquestra participa do circuito cultural da cidade.



FIGURA 49: Thiago Pipoca e Janiele em apresentação na Feira de Jaguaribe – João Pessoa (PB). Foto: Wênia Xavier

3.2.5 Os ouvintes

Na maioria das vezes, os expectadores são os próprios capoeiristas (FIG. 50). Dependendo do local que a roda é feita, como por exemplo, na praia, no Busto de Tamandaré, podem ser turistas, ser for na Feira de Jaguaribe, são feirantes e clientes, ou são apenas curiosos que gostam de ver a movimentação e gostam de ouvir a música. O público no geral são pessoas que gostam da cultura popular. Se a roda for na Casa da Capoeira Angola, é quase um consenso que sejam capoeiristas, embora, possa ocorrer ocasionalmente visitas de turistas. Em apresentações com a Orquestra de Berimbaus é comum que os ouvintes sejam músicos.



FIGURA 50: Expectadores da roda de capoeira durante o Festival na cidade de Nova Cruz (RN). Foto: Wênia Xavier

3.2.6 A interação com o público

Durante as apresentações há interação entre os participantes e os expectadores. Essa interação ocorre na maioria das vezes, quando o público responde ao coro, batendo palmas com as músicas, entrando nas rodas para participar do samba (FIG. 51) ou até mesmo jogando capoeira independente de ser um adepto ou não. Por vezes, turistas desejam ser fotografados participando da roda e pedem autorização ao mestre para participar, o que é consentido. Ou ainda, em locais públicos, é consentido até que pessoas embriagadas possam jogar. Segundo o Mestre Naldinho:

Se chegar um bêbado numa roda, é melhor deixar ele entrar na roda, fazer a movimentação dele e depois ele sair...Ele vai embora na boa, do que ficar impedindo, impedindo que ele entre. Ele vai ficar perturbando até ser expulso da roda ou deixar ele participar. Então qualquer pessoa pode participar, nem sempre deve, mas pode. (MESTRE NALDINHO, 2009a).



FIGURA 51: A participação da platéia no samba de roda. Ao centro da roda, Alex sambando com uma expectadora da roda. Foto: Wênia Xavier

Não é permitido ao público que participe da bateria, por uma questão de quebrar os fundamentos. Para a bateria, nem mesmo os integrantes novatos do grupo. Apenas os mais experientes, mas participar da roda é aberto a quem desejar.

3.2.7 O jogo



FIGURA 52: Capoeiristas iniciando o jogo ao pé do berimbau. Na bateria. Wênia (Água), Preto, Mestre Virgílio, Thiago Pipoca, Mestre Mazinho, Mestre Naldinho e aluna de Santa Rita. Foto: Priscila Lima

O jogo da capoeira se inicia e termina ao pé do berimbau (FIG. 52) pois é ele quem dá a saída numa roda para o jogo. Aperta-se a mão do companheiro e entra para o jogo. A ginga é o movimento básico da capoeira. É um movimento de pernas no ritmo do toque que lembra uma dança, porém capoeiristas experientes raramente ficam gingando pois, estão constantemente atacando, defendendo. Além da ginga, são muito comuns os chutes em rotação, rasteiras, negaças, negativas, resistências, meia-lua, rabo de arraia, queda de rins, aú, cabeçadas (com o objetivo principal de desequilibrar), esquivas, giros apoiados nas mãos e na cabeça, movimentos acrobáticos e de grande elasticidade e movimentos próximos ao solo (ver mais sobre movimentos no capítulo 2). Segundo o Mestre Naldinho, com esses movimentos, o capoeirista pode entrar em qualquer roda.

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

De maneira geral o capoeirista prefere mostrar sua destreza "marcando" o golpe no companheiro, sem, no entanto, completá-lo. Se o seu companheiro não pode evitar um ataque lento, não existe razão para utilizar um golpe mais rápido.

Não há uma duração de tempo determinada para cada jogo. Cada jogo pode durar de poucos segundos, quando há muitos capoeiristas se revezando dentro da roda ou quando não há diálogo entre os corpos até alguns minutos ou mais de uma hora. Quando há violência, não dura muitos segundos. Quem comanda a roda deve saber a hora de terminar o jogo.

Ocasionalmente acontecem as chamadas e a volta ao mundo. A volta ao mundo é quando um jogador chama o outro que está jogando para dar uma, duas, três voltas no interior da roda. Acontece quando um jogador "marca um ponto" em cima do outro, ou seja, quando um pergunta e o outro não sabe a resposta. Faz parte dos fundamentos da capoeira e não é utilizada em forma de descanso. Muitas vezes é usada como forma de acalmar os ânimos do jogo e evitar a continuidade que pode gerar violência.



FIGURA 53: Mestre Naldinho fazendo uma “chamada de costas” para o Contramestre Barata. Foto: Marcelo Bulhões.

A chamada (FIG. 53) é uma movimentação onde um dos jogadores fica de pé e braços abertos, normalmente de costas para o companheiro. A Chamada, segundo o Mestre Naldinho é um artifício e uma armadilha que o capoeirista mandingueiro tem pra fazer para o outro. Também não é pra descansar. O capoeirista mostra que seu corpo está totalmente “aberto”, ou seja, passível de ser desferido por qualquer golpe e chama o outro, que vem e pode ser atingido.

3.2.8 A bateria

Na roda da capoeira, são utilizados cinco instrumentos musicais de percussão, além da voz: berimbau, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque (ver capítulo V). Além desses, outros instrumentos também são utilizados na orquestra de berimbaus como o djembê (FIG. 54) e as grimas no maculelê. Ocasionalmente acontecem as palmas nos cantos de despedida das rodas com função de marcação de ritmo. As palmas também estão presentes, em forma de aplausos, ao final de cada jogo.

A bateria é o conjunto formado pelos músicos e instrumentos musicais presentes na roda. Da esquerda para a direita há uma sequência no posicionamento “correto” para cada instrumento e seu respectivo tocador: pandeiro 1, berimbau gunga, berimbau médio, berimbau viola, pandeiro 2, agogô, reco-reco e atabaque. Esta é a posição, considerada no grupo, correta para a bateria (FIG. 55). A bateria é, segundo o Mestre Naldinho, a “alma da roda” e é feita para todos, ou seja, todos podem tocar na bateria, no entanto o momento da roda não é o lugar para se aprender a tocar.

Os músicos da bateria permanecem sentados durante a roda, normalmente em bancos de madeira. Nas rodas que acontecem na rua podem ser utilizados bancos de plástico. Quando inicia-se o canto de despedida, normalmente todos (bateria e demais capoeiristas) ficam em pé. Acontece um revezamento contínuo dos instrumentistas e cantadores que se deslocam da bateria para junto dos demais da roda, aguardando sua vez para jogar. Os berimbaus, pandeiros e atabaque provocam calos nas mãos e dedos, chegando até a sangrar, mesmo nos mais experientes. Dessa forma, o revezamento faz com que o tocador descanse e jogue, uma vez que o Mestre orienta para que todos participem pelo menos uma vez do jogo.



FIGURA 54: Bateria formada na Festa de Iemanjá 2009 na praia do Cabo Branco – João Pessoa (PB). Foto: Priscila Lima.

Como o berimbau comanda a roda, somente os mais experientes e com noções dos fundamentos da capoeira podem tocar os berimbaus. O berimbau coordena a roda e diz que tipo de jogo o jogador deve fazer de acordo com cada toque. Além disso, quem toca o berimbau é quem “puxa as cantigas”, portanto se não conhece os fundamentos não vai saber o que deve cantar. É preciso segurança ao tocar o berimbau e “dar a animação” a quem está cantando. Dependendo do tocador, utilizando a terminologia êmica, o ritmo pode “subir” ou “cair”. Diz-se que a bateria “cai” quando o ritmo da música diminuiu o andamento e vice-versa. O pandeiro é um dos principais responsáveis pela manutenção do andamento da música além dos berimbaus. É possível que haja três berimbaus afinados com bons tocadores e um bom tocador de pandeiro, mas que se empolgue com a música e com o jogo e acelere o andamento. Se a

equipe dos berimbaus está desatenta, passa a acompanhar o ritmo do pandeirista, fazendo, assim, o “ritmo ir lá pra cima”. É preciso controle ao tocar. Da mesma forma, quando um dos pandeiros não acompanha, a bateria também desce. Portanto os responsáveis pela manutenção do andamento são os berimbaus e pandeiros. O berimbau viola é o que mais faz os “dobrados”, denominação para as variações, “viradas” ou improvisações de cada toque. A palavra dobrado vem de “dobrão”, que é a moeda segurada e utilizada para dar o ritmo ao toque do berimbau. E o dobrado é o toque contínuo do dobrão na corda do berimbau associado com a batida da baqueta.



FIGURA 55: Djembê confeccionado na Casa da Capoeira Angola pelo Mestre Naldinho. Foto: Wênia Xavier

Para o atabaque somente é permitido que homens o executem. As mulheres podem tocar qualquer outro instrumento, com exceção do atabaque, desde que tenha habilidade técnica e conheçam os fundamentos da capoeira. Segundo o Mestre Naldinho, o atabaque, tem uma restrição aos instrumentistas. Essa restrição, tanto na capoeira como no maculelê, não é devido às condições técnicas, mas principalmente religiosas e de certa forma, por questões de gênero. No maculelê, apenas os homens devem tocar o atabaque. Tradicionalmente, o atabaque é feito de couro de animal e esse animal é sacrificado. A relação de gênero, neste caso, é que as mulheres, por menstruarem todos os meses estão de certa forma, impuras por causa do seu sangue.

Sobre o veto das mulheres aos tambores e a impureza devido à menstruação Laila Rosa (2009, 224-232), em “As Juremeiras da Nação Xambá (Olinda-PE)” –

músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na Jurema Sagrada (tese de doutorado pela UF BA) explica que é um tipo de veto ao corpo feminino. Por ser um corpo que sangra é considerado impuro, e por ser impuro pode contaminar os objetos sagrados do culto. No período da menstruação, o corpo suscetível feminino, está aberto para as energias que podem se tornar negativas exigindo resguardo e distanciamento do campo religioso. Os juremeiros explicam que a mulher menstruada não pode participar de nada, pois as entidades não gostam e prejudicam a elas mesmas, como uma proteção. O veto ao corpo feminino não é, na verdade, apenas por estarem menstruadas, mas por menstruarem.

Assim, ter acesso aos tambores e às *obrigações* significa ter acesso aos dois momentos fundamentais do culto. Na jurema as mulheres só podem participar plenamente do culto, quando deixam de menstruar. A partir daí, a relação com a música acontece provavelmente através do canto, de conhecimento de extenso repertório vocal e reconhecimento dos padrões rítmicos tocados pelos tambores. Todavia, se não tocam, não terão acesso aos tambores devido ao esforço da aprendizagem tardia. Para os homens, esses conhecimentos são aprendidos desde a infância, durante os anos.

Muitas mulheres juremeiras ogãs (que tocam atabaques) são requisitadas e musicalmente competentes, tanto que adquiriram este cargo musical e religioso importante majoritariamente exercido por homens tanto no orixá quanto na jurema. Elas acreditam que existe preconceito e que as mulheres podem fazer quase tudo que os homens fazem. Algumas nações aceitam suas presenças, outras não. O discurso no Xambá é o de que as mulheres não tocam porque não querem ou porque supostamente não existem mulheres que toquem bem o suficiente. Tocar em cerimônias públicas gera capital simbólico e financeiro. Por outro lado, o trabalho realizado pelas mulheres de terreiro é o doméstico que além de ser gratuito, por muitas vezes não é considerado como trabalho.

No Grupo Capoeira Angola Comunidade, com exceção do atabaque, as mulheres do grupo tocam os demais instrumentos, e podem cantar, compor e participar de todas as atividades, podendo chegar aos níveis mais altos de graduação, recebendo inclusive remuneração pelas apresentações com o grupo em pé de igualdade com os homens,. Neste sentido, é importante refletir sobre as questões de gênero que circundam a música e não se resumem simplesmente a tocar ou não tocar, mas, a todo o contexto, que pode reproduzir ou não desigualdades na esfera social.

4. A MÚSICA E SUAS DIMENSÕES ESTRUTURAIS NO GRUPO CAPOEIRA ANGOLA COMUNIDADE

4.1 O repertório utilizado

Dentro do repertório do grupo, são encontradas músicas de autor desconhecido (assim como muitas músicas de muitos grupos de capoeira), como também são encontradas cantigas de mestres angoleiros que já passaram pela casa, como convidados, a exemplo do Mestre Virgílio de Ilhéus e o Mestre Pernalonga de São Paulo do Grupo Nova Geração de Angola. No entanto, percebeu-se uma predominância de cantigas compostas pelos próprios integrantes do grupo, cantadas e tocadas frequentemente. Desta forma, com um repertório vasto e diversificado em temas, deu-se preferência às cantigas inéditas dos cantadores (e não cantores como eles se denominam) do grupo. Neste trabalho estão presentes cantigas do Mestre Naldinho, Mestre Mazinho, dos Contramestres Barata, Marivan, e Tina, do Professor Sem Terra e dos alunos Preto e Alex e algumas músicas tradicionais de rodas de capoeira.

O repertório utilizado no Grupo Capoeira Angola Comunidade, segundo o Mestre Naldinho pode ser dividido em quatro partes. A declamação, a ladainha, a louvação e os corridos, sendo que na maioria das vezes apresenta-se na sequência Ladainha-louvação-corridos. Os primeiros corridos da roda podem ser chamados de cantos de entrada assim como, os últimos corridos podem ser chamados de canto de despedida. Dentro do repertório da capoeira no geral, também são encontradas as chulas, que são cantigas mais presentes na capoeira regional, e seu equivalente na capoeira angola é a louvação. Na maioria das vezes, a roda inicia-se pela ladainha, sendo facultativa a declamação.

4.1.1 Declamação

A declamação faz parte da musicalidade da capoeira. Geralmente não é acompanhada de nenhum instrumento, sendo que, algumas vezes, pode-se ter o acompanhamento do berimbau de quem está declamando. A seguir encontra-se uma das declamações feitas pelo Mestre Virgílio de Ilhéus convidado durante o Festival Capoeira Angola Comunidade 2009.

Dia a dia

Mestre Virgílio de Ilhéus
Declamação

Solo: Vi mamãe chorando
Chorando lágrimas de sangue
Pela perda do seu único filho
Que a violência levou
Levou pra longe, muito longe
Levou pra nunca mais voltar
Não chores mãe
Demos as mãos saindo cantando
Cantando até que nos pés sintam dor
Mas chegamos aonde tenha paz
Aonde existe o amor
Quero brincar, quero sorrir, quero cantar
Mas eu só sei uma música
E ela começa assim
Iê!

LETRA 01: Declamação “Dia a dia”. Composição “Mestre Virgílio de Ilhéus (Anexo CD 01 – faixa 01)

4.1.2 Ladainha

A ladainha é um cântico que é entoado na roda de capoeira Angola e, seguindo a tradição, deve ser cantada por um Mestre - o mais velho e/ou mais considerado, ou, com a autorização do Mestre da Roda, por um dos capoeiristas que vão fazer um jogo ao pé do Berimbau. As Ladainhas trazem em seu bojo a história da Capoeira e de seus grandes personagens, concepções de mundo ou orientações a algum aprendiz, por exemplo. Segundo os integrantes do grupo, enquanto a Ladainha está sendo cantada não se realiza nenhum jogo físico, pois é necessário aproveitar o momento para dedicar-se à concentração máxima, tendo em vista o correto entendimento da mensagem que nela está contida. Não existe um tamanho para as ladainhas, nem um tempo para cantá-las. Podem ser bem curtas, com apenas algumas frases ou com longas histórias.

Ladainha

Três dias

Mestre Naldinho

♩ = 72

Voz Solo

No sá- ba-do eu nas- ci No sá- ba-do eu nas- ci

4 Co- le- ga meu No do- min- go eu ca- mi- nhei O- lha na se- gun- da fei- ra

8 Ca- po- ei- ra eu jo- guei ca- ma- ra- di- nha Vi- va meu Deus

PARTITURA 1 – Ladainha: “Três Dias”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 1 – faixa 02, apêndice B).

A ladainha é acompanhada, no grupo, por todos os instrumentos com exceção do atabaque, ou seja, dos três berimbaus (gunga, médio e viola), dois pandeiros, reco-reco e agogô. O atabaque só começa a tocar quando se inicia a louvação, concomitantemente com o “Iê” do câro. A ladainha só começa depois que todos os instrumentos entrarem (com exceção do atabaque) na seguinte sequência: berimbau gunga, berimbau médio, berimbau viola, os dois pandeiros (mas não ao mesmo tempo: um e depois o outro), agogô e reco-reco. Formada e iniciada a instrumentação da bateria, o Mestre ou o cantador pode dar início à sua ladainha.

4.1.3 Louvação

Na louvação, o atabaque, único instrumento que não estava participando até o momento, começa o tocar concomitantemente como o “Iê! viva meu Deus” do câro. O câro a partir desse momento começa a responder intercalando com o solo do cantador. A louvação é o momento de louvar e agradecer a Deus, à capoeira, aos mestres antigos, ao (s) mestre (s) presente (s) na roda, à própria roda, aos jogadores, aos tocadores, aos novos membros, é um momento de comungar com os demais o momento especial que está se iniciando. Enquanto na capoeira angola se louva o “viva meu Deus, camará”, a chula na capoeira regional sugere um refrão para o câro cantar, respondendo, por exemplo, um “É hora, é hora, camará”. Neste estudo, não foram feitas transcrições de chulas por não serem tocadas no grupo Capoeira Angola Comunidade.

Autor Desconhecido
Louvação

Iê

♩ = 72

Voz Solo

Côro

6

tre

Iê

Vi-va meu De- us Iê vi-va meu mes- tre Iê que me en- si- nou- u Iê vi-va meu Mes- tre ca- ma- rá Iê

PARTITURA 02 – Trecho do início da Louvação: Iê. Composição: Autor Desconhecido (Anexo CD 1 – faixa 03, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.1.4 Corridos

Mestre Naldinho
Corrido

Eu estava na beira da praia

♩ = 70

Voz Solo

Coro

6

3

ré se le- van- tou

Eu ta- va na bei- ra da pra- ia quan- do a ma- ré se le- van- tou

Na ma- ré que mo- pra- ia quan- do a ma- ré se le- van- tou

PARTITURA 3 – Trecho do Corrido “Eu estava na beira da praia”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 04, partitura completa no apêndice B).

Como o próprio nome já sugere, é uma cantiga que "acelera" o ritmo e que se caracteriza pela junção do verso do cantador com as frases do refrão repetido pelo coro total ou parcialmente, dependendo do tempo que o cantador dá entre os versos que canta. O cantador faz versos curtos e simples que são, a toda momento, repetidos e o conjunto deles é usado como refrão pelo côro. Com o fim da louvação e início dos corridos, dá-se início também o jogo da capoeira quando o berimbau médio baixa e autoriza o início da roda. Os primeiros corridos são chamados cantos de entrada, ao passo que os últimos antes do término da roda são chamados de cantos de despedida (PART. 04).

Adeus adeus

Autor Desconhecido
Corrido / Canto de despedida

♩ = 82

Voz Principal

Côro

A- deus, A- deus

Eu vou- me em-

Bo- a vi- a- ge(m)

bo- ra

Eu vou com Deus

(E) Nos- sa Se- nho- ra

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi-

PARTITURA 4 – Trecho do Corrido- canto de despedida : “Adeus, adeus”. Composição: Autor Desconhecido (Anexo CD 01 – faixa 05, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2 As letras

4.2.1 A bananeira caiu

“Cai, cai, bananeira, a bananeira caiu”. Essa era a letra da música que o professor Barata começou a cantar no dia 03 de fevereiro de 2010, data em que comemorávamos os 30 anos do Grupo. Naquele momento, eu que estava ao pé do berimbau junto com o professor, compreendi que, a partir dali, acontecesse o que acontecesse durante o jogo, o seu único objetivo era me derrubar. E eu, como já havia

sido batizada em outro grupo e sabia o tamanho do tombo, acontecesse o que acontecesse, eu não deixaria que me derrubassem. Entendendo o significado do que estava por vir, eu fiz o sinal da cruz e pedi proteção para entrar na roda.

A letra da música cantada indicava aos demais o jogo que deveria ser jogado. A metáfora foi entendida por todos, sem que nenhuma palavra além da letra da música precisasse ser dita. Aquele dia, era o meu dia de exame, ou como chamado em outros grupos, o dia do batizado. O dia em que o aluno joga com os mais experientes, com os professores, com os contra-mestres, com o mestre. Após jogar com quatro professores, o contra- mestre Mazinho e o Mestre naldinho, para minha surpresa e numa data tão especial, eu recebi a primeira graduação de aluno, que é a camisa padrão com a gola verde. Naquele momento, para eles, eu não era mais apenas a pesquisadora. “Eu me tornei um deles”. Quando o sangue esfriou, percebi que tinha torcido o pé, por meu descuido em me esquivar das rasteiras sem a devida técnica. Fui diretamente ao hospital, mas a alegria de ter ganho a primeira graduação foi maior que a dor do pé engessado. Antes de ir ao hospital recebi mais uma lição do Mestre na frente de todos:

Existe uma diferença entre periculosidade e violência. O perigoso é alguém que tem muita técnica e pode lhe derrubar a hora que quiser. O violento é alguém que não tendo a técnica, ou tendo pouca técnica, se utiliza da força. Hoje você estava violenta (Mestre Naldinho, 2009)

4.2.2 Os temas

As canções de capoeira têm diversos temas. Os capoeiristas mudam o estilo das canções frequentemente de acordo com o ritmo do berimbau. Desta maneira, é na verdade a música que comanda a capoeira, e não só no ritmo mas também no conteúdo. O toque Cavalaria, por exemplo, era usado para avisar os integrantes da roda que a polícia estava chegando; por sua vez, a letra é constantemente usada para passar mensagens para um dos capoeiristas, na maioria das vezes de maneira velada e sutil. Os conteúdos mais comuns das cantigas do Grupo Capoeira Angola Comunidade são: o negro e a escravidão, histórias de capoeiristas famosos, violência, religiões, pedidos de proteção na roda, relação entre mestre e aluno, ensinamentos, conselhos de prudência, sabedoria, filosofia da capoeira, o amor, a amizade, a saudade, à vadiação na roda, relacionados à literatura de cordel, analogias com o mar, a natureza e o próprio grupo.

4.2.2.1 O negro e a escravidão:

A escravidão africana começa no século XVI e só termina no século XIX. Os negros eram na sua maioria originários de Iorubá e Quimbundo que nos dias de hoje correspondem à Nigéria, Benin e Angola. Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro eram os portos finais de grande parte deste tráfico. A humilhação de viver em cativeiro provocou: um grande número de episódios de angústia e revolta entre a comunidade negra. A maior prova de resistência contra a escravatura foram os Quilombos. As músicas “Meu irmão africano” (PART. 05) do Mestre Naldinho e “Negro Nagô” (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 07 do anexo I) do Contramestre Barata retratam um pouco desta história.

Os Quilombos eram comunidades organizadas pelos escravos fugitivos. Ficavam em locais de quase impossível acesso. Geralmente em pontos altos da mata. A capoeira começou a ser usada pelos negros possivelmente durante as fugas para os Quilombos. Uma forma de luta contra os capitães do mato, os senhores dos grandes engenhos. Como não tinham acesso a armas, os escravos usavam o corpo como instrumento para a luta de libertação.

Meu irmão africano

Ladainha
Mestre Naldinho

Voz solo

$\text{♩} = 72$

Na- que- le tem- po pas- sa- do Na- que-
le tem- po pas- sa- do Co- le- ga meu Vin- do num na- vio ne- grei- ro
O a- fri- ca- no fei- to es- cra- vo Meu ir-
mão foi pri- sio- nei- ro Nas cen-

PARTITURA 5: Trecho da Ladainha “Meu irmão africano”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 06, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.2 Histórias de capoeiristas famosos:

As cantigas de capoeira geralmente fazem homenagens aos grandes mestres do passado e do presente. Uma das ladainhas do Mestre Naldinho (PART. 06) homenageia o Mestre Bigodinho que faleceu recentemente. Exímio cantador e tocador de berimbau, Reinaldo Santana ou Mestre Bigodinho, nasceu em 13 de setembro de 1933 na cidade de Santo Amaro, na Bahia. Começou na capoeira em 1950 com mestre Waldemar Rodrigues da Paixão, permanecendo até 1970, onde se afastou devido à repressão e discriminação sofrida na época. Em 1997, incentivado por seu amigo - o mestre Lua Rasta, retornou ao convívio da capoeira.

Mestre Bigodinho

Mestre Naldinho
Ladainha

♩ = 72

Voz Solo

Côro

E-le Nas-ceu na Ba-hi-a E-le

Nas-ceu na Ba-hi-a Co-le-ga meu Ca-pi-tal é Sal-va-dor

PARTITURA 6: Trecho da Ladainha “Mestre Bigodinho”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 08, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.3 Violência

Dependendo de como é cantada a música ela pode incitar a violência ou “dar um recado” para capoeiristas que gostam e oportunamente machucam os adversários no jogo. Especificamente esta ladainha (PART. 07) foi composta para um capoeirista que incitava a violência na capital paraibana.

Já dizia Lampião

Ladainha
Mestre Naldinho

♩ = 72

Voz solo

Ai meu Deus quan- ta sau- dade Ai meu Deus quan- ta sau- dade
É pre- ci- so a- cre- di- tar

Co- le- ga meu Des- ses tem- pos do pas- sado Do tem-
Co- le- ga meu No que dis- se Lam- pi- ão Que ca-

po- que a ca- po- ei- ra E- ra jo- ga- da no mer- cado
deia e ce- mi- té- rio

PARTITURA 7: Trecho da Ladainha “Já dizia Lampião”. Composição: Mestre Naldinho
(Anexo CD 01 – faixa 09, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A)

4.2.2.4 Religiões

Muitas das músicas do grupo dizem respeito às religiões. Dependendo de onde a música for apresentada (praça pública, em frente a uma igreja católica, num terreiro de candomblé) o tema, se for religioso, poderá ser tocado ou não, em respeito aos presentes. Mas na Casa da Capoeira angola, existem integrantes de diversas religiões. A letra da ladainha “Fé em Deus” do Mestre Naldinho (PART. 08) trata desta diversidade. Segundo o Mestre Naldinho:

Muita gente pensa que a capoeira tem alguma ligação direta com a religião dos orixás, e diz:- Ah, Isso é macumba. Isso é macumba meu amigo. Eu não vou pra esse negócio nada... Isso é uma macumba. Aqueles nêgo tudo pulando pra cá, pulando pra trás. Aí, antes que pense uma coisa dessas aí, eu quero informar que a capoeira não tem religião, não tem cor, não tem sexo nem idade. Na capoeira tem macumbeiro, na capoeira tem umbandista. Umbandista é quem pratica a umbanda. Macumbeiro é quem toca um instrumento chamado macumba. Macumba é um instrumento. Macumba não é seita, não é religião não. Macumba é um instrumento africano. É um tamborzinho que tem couro nos dois lados, desse tamanho, que a gente bota debaixo do braço e toca com uma baquetinha assim, que em Yorubá, macumba, em português transformando significa tambor falante. Aí tem macumbeiro, tem umbandista, tem evangélico, tem kardecista, tem católico, tem um coroinha , tem até padre,,Tem ateu, à

toa (risos). Tem tudo na capoeira, assim como no futebol. Assim como no Judô. Assim como qualquer habilidade e a gente não diz assim:- Olha, pra fazer parte da capoeira, você tem que raspar a cabeça, cortar, passar sete dias num quarto de terreiro de umbanda. Porque se eu faço isso, eu não vou obrigar meu aluno. Se eu vou todo domingo ficar de joelho na frente de um padre, eu também não vou obrigar meu aluno. É minha religião Minha religião. Meu jeito de adorar a meu Cristo, a meu Deus. É meu jeito. Agora, eu faço. Se o aluno achar bom, se ele seguir, melhor pra mim, eu trouxe mais um pra Cristo. Se tem cinco, eu trouxe mais cinco. Mas eu como mestre de capoeira, eu também sou obrigado a entender o que diz a religião dos orixás. Sou obrigado a aprender o que diz o Evangelho segundo Allan Kardec, o Espiritismo. Eu também sou obrigado a entender o que diz o livro de Joseph Smith dos Mórmons. Porque o mestre que ta à frente de uma sala de aula, numa turma de Português, tem que saber matemática. Tem que se especializar em vários campos. (Mestre Naldinho, 2007)

Fé em Deus

Ladainha
Mestre Naldinho

Voz solo $\text{♩} = 72$

Che- go na por- ta da i- gre- ja Che- go

na por- ta da i- gre- ja Fa- ço

si- nal da cruz Vou pe- din- do a pro- te- ção

À- que- le que me con- duz O pas-

PARTITURA 8: Trecho da Ladainha “Fé em Deus”. Composição: Mestre Naldinho. (Anexo CD 01 – faixa 10, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.5 Pedidos de proteção na roda

Muitos capoeiristas antes de começar um jogo pedem proteção para o que for lhe acontecer na roda. A ladainha “Minha Prece” (PART. 09) do Mestre Naldinho retrata um pouco desse sentimento. A roda de capoeira, assim como a vida, pode

oferecer muitos perigos. Assim, é importante ao capoeirista estar protegido de todo o mal. Segundo o Mestre:

[...]Tem gente numa roda de capoeira que vem no pé do berimbau e se benze Eu toquei aqui no berimbau, apertei a mão da minha colega Aí tem outro camarada, que é lutador de capoeira, que é praticante da religião dos orixás. Ele vai fazer a saudação do orixá dele. Se eu não preciso fazer, apenas aperto a mão da colega [...] (Mestre Naldinho, 2007).

Minha prece Mestre Naldinho
Ladainha

$\text{♩} = 82$

Voz Principal

Côro

A meu Deus re- zo uma prece A meu

Deus re- zo uma prece Pe- din-do a pro- te- ção

PARTITURA 9: Trecho da Ladainha “Minha Prece”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 11, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.6 Relações entre mestre e aluno

As relações entre o Mestre e os alunos na Casa da Capoeira Angola, são semelhantes às relações familiares no sentido em que o Mestre participa como um pai conselheiro, um guru direcionador na tomada de decisões importantes da vida dos alunos, sempre que consultado e sempre consultando. Quanto mais antigo o aluno, mais as relações vão estreitando-se com respeito mútuo. As ladainhas “Vida de Mestre” e “Pai e mestre” (PART. 10) e “Vida de Mestre” (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 13 do CD anexo I) do Mestre Naldinho são exemplos dessa relação.

Pai e Mestre

Ladainha
Mestre Naldinho

♩ = 75

Voz Solo

Quem qui- ser ser mes- tre um dia Quem qui-

ser ser mes- tre um dia co- le- ga meu pre- ci- sa se se- pa- rar

Pra for- mar o seu a- lu- no E de- pois e- le o dei- xar

PARTITURA 10: Trecho da Ladainha “Pai e Mestre”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 1 – faixa 12, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.7 Ensina mentos, sabedoria ou filosofia dacapoeira

A hora do canto também é a hora de “mandar os recados” para os integrantes. Através do canto pode-se transmitir ao capoeirista conhecimentos sobre a história da capoeira e seus antepassados, chamar atenção para os excessos no comportamento e atitudes, passar mensagens de sabedoria e sobre os fundamentos e a filosofia da capoeira, entre outros. A ladainha “Aquele que sabe tudo” (PART. 11) do Mestre Naldinho ilustra uma destas mensagens.

Aquele que sabe tudo

Mestre Naldinho
Ladainha

♩ = 75

Voz Solo

A- que- le que sa- be tu- do A- que- le que sa- be tu- do,

co- le- ga meu Mui- to tem pa- ra a- pren- der Na ro- da de ca- po- ei- ra

Que- ro fa- lar pra vo- cê Jo- go

PARTITURA 11: Trecho da Ladainha “Aquele que sabe tudo”. Composição: Mestre Naldinho. (Anexo CD 1, faixa 14, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.7.1 O amor, a amizade ou a saudade

Outro tema recorrente no grupo são as músicas que tratam do amor, da amizade e da saudade. Tratam principalmente dos mestres, capoeiristas que já faleceram, da mulher amada (PART. 12), dos amigos distantes. Como exemplo tem-se as músicas “O tempo não pára” (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 16 do CD anexo I) e “Não se dá nome a quem não tem apelido”.

Não se dá nome a quem não tem apelido

Ladainha
Contramestre Barata

♩ = 72

16 Di-zem que o tal a-mor co-le-ga velho Nun- ca sea- ca- ba não Mas a-

22 mor que é in- gra- to A gen- te ar- ran- ca do co- ra- ção A-

26 mor que é in- gra- to co- le- ga velho Se ar- ran- ca do co- ra- ção A vi-

PARTITURA 12: Trecho da Ladainha “Não se dá nome a quem não tem apelido”. Composição: Contramestre Barata (Anexo CD 1 – faixa 15, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.9 A vadição na roda

Após a Proclamação da República, iniciou-se uma nova fase de perseguição à capoeira. Diz o decreto 487 do Código Penal Brasileiro, de 11 de outubro de 1890, estabelecia no capítulo XIII que trata dos “vadios e capoeiras”:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem; andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal; Pena - de prisão celular por dois a seis meses.

Parágrafo único. É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidência será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400.

Parágrafo único. Se fôr estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes Proibida a prática da capoeiragem sob pena de prisão celular”.

Hoje, vadiar na capoeira tem sinônimo de brincadeira, significa diversão e perdeu o sentido pejorativo, sendo cantada em verso e prosa, a exemplo dos corridos “Quem nunca andou de canoa” (PART. 13) do Contramestre Barata e “Eu tô pra vadiar” (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 18 do cd anexo I) do Contramestre Marivan. Sobre a vadiagem ou vadiação e a proibição da prática da capoeira, comenta o Mestre Naldinho:

[A capoeira] era meu modo de vida, meu modo de ganhar dinheiro. Agora eu tava proibido de fazer isso. A cavalaria, a polícia, vinham lá e baixava o pau. Como o camelô hoje,tá vendendo e a guarda municipal chama a polícia e (os camelôs) saem de lá correndo e se escondem. Acontecia a mesma coisa lá em 1910 mas tinha uma punição. Tinha um Decreto-Lei que era proibido. Aí o que acontecia? Quem fosse pego, era preso, de dois meses até seis meses quebrando pedra. Quem fosse praticante de capoeira, tava incluído nos vadios e vagabundos e até hoje, tem lá um artigo no código penal de vadiagem. O cara [hoje] é preso porque ta na rua, uma hora da manhã, sem documento nenhum, não tem residência fixa, nada. A polícia vai lá e vai levar pra delegacia preso por vadiagem. Em 1910 faziam isso com o lutador de capoeira. Era enquadrado no mesmo artigo. Até que um camarada chamado Manuel dos Reis Machado, também conhecido como Mestre Bimba foi convidado pra fazer uma demonstração para o Presidente Getúlio Vargas. O negão levantava, dando rasteira, jogando o cara pra cima, pra baixo, e pulava pra cá, Pulava pra cá, sem nenhuma mulher, que na época já era proibida a prática, imagine botar minha mulher pra jogar capoeira? Bastava só eu levar cipuada do policial. Mulher não! Que é isso? Ora, D. Pedro I já tinha a guarda dele e era toda feita por capoeiras. Mas o presidente na época lá, Getúlio Vargas disse: -- Eu quero que ensine essa luta aí pra os meus seguranças. E o Mestre Bimba: - Desculpa Presidente mas, não posso ensinar isso pra sua segurança porque tem um artigo na Constituição [dizendo] que é proibido a prática disso.- E você tava fazendo essa demonstração pro Presidente sendo proibido?- - Era o único jeito de dizer que era coisa boa.- A partir de agora acaba isso. Tá liberada a prática! E a guarda dele foi toda treinada com lutadores de capoeira. O cara que tava na porta quando ele se suicidou. Quando Getúlio Vargas se suicidou, o camarada que tava lá na porta, com duas navalhas no bolso, com uma pistola lueger alemã, calibre 9 milímetros, parabolo, era o segurança do Presidente. Ele era lutador de capoeira e toda a segurança do Presidente Getúlio Vargas na época que ele se suicidou. Aí hoje, graças a Deus, eu não preciso ser segurança do Presidente, nem matar ninguém pra ser praticante de capoeira (MESTRE NALDINHO, 2007).

Quem nunca andou de canoa

Contramestre Barata
Corrido

$\text{♩} = 80$

Voz Solo

Quem nun-ca an- dou de-ca- no-a, não sa-be o que é o mar Quem

6

Voz Solo

nun- ca jo- gou An- go- la, não sa- be o que é va- di- ar

Côro

Quem

PARTITURA 13: Trecho do Corrido “Quem nunca andou de canoa”. Composição: Contramestre Barata (Anexo CD 1 – faixa 17, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.10 Lite ratura de cordel

De acordo com Silva (2007. p. 14) o cordel é um tipo de poesia popular, originalmente oral, depois impressa, reconhecido pelo poetas como “folheto”. Passou a partir dos anos 1970 a chamar-se pelos estudiosos “literatura de Cordel” e pode ou não estar pendurado em barbantes. Os cordéis estão presentes no Brasil já nos séculos XVI e XVII trazidos pelos colonizadores portugueses. São escritos em forma rimada e alguns poemas são ilustrados com xilogravuras, o mesmo estilo de gravura usado nas capas. As estrofes mais comuns são as de dez, oito ou seis versos. Os autores, ou cordelistas, recitam esses versos de forma melodiosa e cadenciada, acompanhados de viola, como também fazem leituras ou declamações muito empolgadas e animadas para conquistar os possíveis compradores

O corrido “Oi nêga, que vende aí?”(PART. 14) de domínio público, cita os cordéis: “Na cova de Salomão” ,“Itabaianinha” e “Menino quem foi teu Mestre?” do folclore brasileiro, presentes em várias cantigas de capoeira. “Na cova de Salomão” é escrito em quadra com rimas no segundo e quarto versos (ABAB). Itabaianinha é escrito em sextilha com rimas no segundo, quarto e sexto versos (ABABAB) e Menino quem foi teu Mestre?” é uma décima com rimas no segundo, quarto, sexto, oitavo e décimo versos (ABABABABAB).

ITABAIANINHA

No dia que a manheço
Dentro de Itabaianinha
Homem não monta cavalo

MENINO, QUEM FOI TEU MESTRE?

Menino quem fo i teu mestre?
Teu mestre fo i Salo mão
Te ensinou a capoeira

Ne m mu lher de ita galinha
As freiras que estão rezando
Se esquecem da ladainha

NA COVA DE SALOMÃO

Sinhazinha que vende aí?
Vende arro z do Maranhão
Meu sinhô mandou vender
Na cova de Salo mão

No Engenho da Conceição
A ele não deve dinheiro
Deve saber e obrigação
Sou discípulo e aprendo
Sou mestre que dou lição
O segredo de São Cosme
Que m sabe é São Da mião

Oi nêga, que vende aí?

Autor Desconhecido
Corrido

♩ = 72

Voz solo

4

Voz solo

roz de Ma- ra- nhão

PARTITURA 14: Trecho do corrido: “Oi nêga, que vende aí?” Composição: Autor Desconhecido (Anexo CD 1 – faixa 19, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

4.2.2.11 A natureza e a capoeira

Se a terra for boa

Contramestre Barata
Corrido

♩ = 72

Voz Solo

5

Voz Solo

Se a ter- ra for bo- a, Se o tem- po a ju- dar Êh!

A se- men- te plan- ta- da, um di- a e- la há de bro- tar

PARTITURA 15: Trecho do Corrido “Se a terra for boa”. Composição: Contramestre Barata (Anexo CD 1 – faixa 20, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

É comum o emprego de metáforas entre os elementos constituintes da natureza e a capoeira. A semente que é plantada e que se for cultivada e pode brotar é o futuro capoeirista do amanhã (PART. 15), a “Lua Branca” (Letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 21 do CD anexo I) é a inspiração e a fé e força para os obstáculos da vida e o pássaro que voa, em “Voa Passarinho” (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 22 do Cd anexo I) é o capoeirista que tem hoje, longe da escravidão, a liberdade, mas também o livre-arbítrio e o bom-senso.

Eu não tenho medo de andar no mar

Mestre Pernalonga

Voz Solo

$\text{♩} = 70$

Eu não te- nho me- do de an- dar no mar

Voz Solo

5

Eu só te- nho me- do do va- por vi- rar

PARTITURA 16: Trecho do Corrido “Eu não tenho medo de andar no mar”. Composição: Mestre Pernalonga (Anexo CD 1 – faixa 24, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A)

Os corridos “Eu não tenho medo de andar no mar” (PART. 16), “A onda bateu” (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 23 do CD anexo I) e “Olha onda no mar” (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 25 do CD anexo I). Demonstram que um dos elementos da natureza que mais está presente nas cantigas do grupo é o mar. O mar para a capoeira é simbólico, desde a vinda dos escravos africanos nos navios negreiros. Segundo Oliveira (2005, p. 1):

Os “negreiros”, além de uma viagem de dor e tortura, foi também uma usina de produção de signos e criatividade. Gestava-se ali a capoeira que viria a ser a recriação do macro-cosmos africano em solo canarinho. Nestas embarcações a saudade tornava-se já um elemento de reapropriação de uma cultura que à força era arrancada dos africanos. A saudade aumentava na mesma proporção que o poder criativo. A arte crescia na medida em que crescia a dor da separação. A arte africana é sempre um corpo que foge. É sempre uma face em diáspora. É sempre uma alegria contida e uma dor camuflada, pois até a dor haveria de ser abafada para que os africanos escravizados pudessem sobreviver. As estratégias de sobrevivência transformaram a dor em arte e a saudade em criação. O mar embalava os negreiros. Mas ainda era o mar. Suas ondas balançavam daqui pra lá os navios e seus prisioneiros. O desequilíbrio e a instabilidade do momento eram sentidos como movimento no convés dos navios. O corpo sofria desse descompasso social e corporal. A náusea era dupla: física e histórica (coletiva). Totalmente à deriva, impossibilitados de fuga ou reação, atordoados pela brutalidade da situação e pela vertigem que ela proporcionava, os corpos dos negro-africanos não ficaram ausentes da influência da situação histórica e do movimento do mar. O movimento entrou em seu corpo profundamente. Daí, talvez, tenha nascido a capoeira. Em várias narrativas mitológicas africanas o mar é a origem da vida. Nele está o balanço originário da vida. A capoeira expressa em sua ginga de corpo o balanço simbólico da origem da vida. [...] A capoeira incorporou sua sabedoria do mar e deve seu aprimoramento às necessidades de equilibrar-se no porão dos “negreiros” (corpo físico) e nas situações de adversidade (corpo social). A capoeira reproduz em terra o desequilíbrio do mar. (OLIVEIRA, 2005, p. 1).

4.2.2.12 O próprio grupo

A valorização do nome do grupo, dos integrantes, do Mestre e da Capoeira Angola também é tema das letras cantadas pelo grupo. Um exemplo disso é a música “Sou angoleiro” (PART. 17) do Professor Sem Terra.

Sou angoleiro

Professor Sem-Terra
Corrido

$\text{♩} = 78$

Voz Solo

Sou an-go-lei-ro, an-go-lei-ro sim se-nhor O-lha eu

5

Voz Solo

sou "co-mu-ni-da-de", an-go-lei-ro de va-lor, eu sou

Côro

Sou an-go-lei-

PARTITURA 17: Trecho do Corrido “Sou angoleiro”. Composição: Professor Sem Terra.
Anexo CD 1 faixa 26, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A)

4. 3 O canto, as melodias e a harmonia

O canto nas músicas do Grupo Capoeira Angola Comunidade é marcado pela presença de solos alternados com o côro nos corridos e louvação e do solo sem a presença do côro nas ladainhas. A forma de cantar é anasalada e “rasgada”. Segundo a terminologia êmica, lá não existe cantores, mas cantadores. As músicas são cantadas tanto por homens quanto por mulheres (PART. 18), embora a grande maioria seja cantada por homens. Uma característica interessante dentro do grupo é que, os alunos estrangeiros, que moram, ministram aulas no exterior cantam e ensinam as músicas para os alunos em português. As letras devem ser cantadas em português em qualquer nacionalidade onde se esteja como no exemplo da música “A onda bateu” cantada pelo aluno americano Polvo (letra apêndice A, partitura apêndice B, faixa 23 do CD em anexo I)..

Aqui tem dendê Contramestra Tina
Corrido

♩ = 75

PARTITURA 18: Trecho do Corrido “Aqui tem dendê”. Composição: Contramestra Tina (Anexo CD 1 – faixa 27, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

As melodias, transcritas nas próprias tonalidades em que foram cantadas, têm como características o uso de motivos melódicos simples, de fácil assimilação para os participantes, geralmente com intervalos pequenos de segundas maiores e terças maiores e menores. O sistema tonal é predominante na construção melódica.

A harmonia utilizada nas músicas é estruturada nos graus I, II, IV e V, com base nas funções tonais tônica (T), supertônica (ST), subdominante (S) e dominante (D), tendo como bases principais os encadeamentos T-ST-T; T-S-T; T-S-D-T e T-D-T. Todas as músicas analisadas (31 no total) têm a harmonia estruturada dentro do centro tonal maior. No geral, há pouca presença de acordes, pois o côro canta em uníssono, intercalando com o solo do cantador.

4.4 O Ritmo

Os compassos das músicas são todos simples e binários. O ritmo é basicamente composto por figuras simples com semínimas, colcheias e semicolcheias e suas combinações. O início do ritmo das músicas é por muitas vezes acéfalo, começando a melodia no segundo tempo do segundo compasso. Há frequentemente a presença de contratempos, síncope e quiálteras de três (tercinas) e raramente a presença de figuras pontuadas. Os andamentos são, em sua maioria lentos, variando da semínima igual a setenta batidas por minuto (70bpm) até a semínima igual a oitenta e duas batidas por minuto (82bpm) : *adágio*, *adagietto*, *andante*, *sostenuto*, *commodo*. Nos instrumentos atabaque, pandeiro, agogô e reco-reco, a acentuação é feita na metade do segundo tempo.

Uma das características marcantes do ritmo nos toques do Grupo Capoeira Angola Comunidade é a presença dos dobrados. O significado da palavra dobrado, no grupo, é diferente daquele comumente conhecido como cadenciado, marcial utilizado em desfiles, evoluções. Dobrado é o nome dado às variações rítmicas dos instrumentos de percussão, especialmente nos finais de frase, onde acontecem execuções diferentes do ritmo base. Num ciclo de quatro compassos, geralmente acontece no último destes para preparar e anunciar que haverá continuação do ritmo, além do sentido estético. Da mesma forma, há um tipo de dobrado que anuncia que a música ou o toque será encerrada. O berimbau médio é o que comanda o encerramento do jogo e o berimbau viola é o que mais se destaca nos dobrados, sendo considerado o solista.

No capítulo a seguir, apresentaremos os instrumentos percussivos no contexto da capoeira angola, partindo desde a aquisição dos materiais para sua construção, sua confecção, fabricação e técnica específica utilizada pelos integrantes até a estruturação rítmica dos toques transcritos e utilizados no grupo e seus dobrados, tanto na roda de capoeira como nos *shows*.

5. AS SINGULARIDADES DA PERCUSSÃO NO GRUPO CAPOEIRA ANGOLA COMUNIDADE

A composição da música do grupo é feita a partir da bateria. Esta é composta dos músicos, instrumentos de percussão (berimbaus, atabaque, pandeiros, agogô e reco-reco) e da execução musical instrumental e vocal. O berimbau é o instrumento mais importante, que comanda a roda através dos seus toques. Também é o que possui uma maior variação de “dobrados”. Os instrumentos utilizados são tanto industrializados como confeccionados na Casa da Capoeira Angola. Existem toques específicos que são utilizados tanto na roda da capoeira angola quanto nos shows. O ritual da roda pode iniciar-se com uma declamação (recitativo) e logo em seguida a ladainha (canto de entrada) e os corridos ou, iniciar-se da ladainha, seguido de corridos e do canto final, também chamado de corrido. O repertório é composto em sua maioria, de canções do próprio grupo ou de músicas tradicionais da capoeira angola.

5.1 Os instrumentos musicais utilizados na Casa da capoeira angola



FIGURA 56: Mesa com instrumentos na Casa da Capoeira Angola. Foto: Wênia Xavier

A capoeira é uma luta marcial acompanhada por instrumentos musicais. A bateria é conjunto dos instrumentos de percussão de uma orquestra, de uma banda, etc. e o conjunto dos músicos executantes de cada um dos instrumentos da bateria. No

Grupo Capoeira Angola Comunidade, a bateria, como na maioria dos grupos de capoeira angola, é formada por três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco-reco, além da voz. Será mostrado a seguir, um pouco da origem, descrição, organologia, construção, técnica e função desses instrumentos, de forma geral na música e, mais especificamente, no grupo. Os instrumentos utilizados são quase todos confeccionados na Casa da Capoeira Angola (FIG. 56) com exceção do agogô que é industrializado.

Em relação às transcrições musicais dos instrumentos utilizados nesse contexto, foram feitas as seguintes transcrições rítmicas: ritmos do agogô, reco-reco, atabaque e pandeiro e seus dobrados ou variações; ritmo do berimbau, com dobrados, quando necessário, nos toques: Apanha laranja no chão tico-tico, Angola, São Bento pequeno, São Bento grande de Angola, Iúna, Cavalaria, Santa Maria e São Bento Grande da capoeira regional. Foram feitas as seguintes transcrições melódicas: uma declamação, uma louvação, doze ladainhas (uma do Contramestre Barata, uma do Contramestre Marivan, uma do Mestre Mazinho e nove do Mestre Naldinho), dezessete corridos de capoeira (um do Mestre Naldinho, cinco do Contramestre Barata, um do Mestre Pernalonga, dois do Contramestre Marivan, um da Contramestra Tina, um do Professor Sem- Terra, um do aluno Preto, um do aluno Alex e quatro de Autor Desconhecido). Os corridos de Autor Desconhecido são referentes à: dois corridos tradicionais, um canto de despedida e um do toque “apanha laranja no chão tico-tico”. Todas as transcrições foram exemplificadas em diferentes partes da dissertação.

5.1.1 O agogô

Segundo Frungillo (2002, p. 6), o agogô (FIG. 57) é um instrumento musical idiofônico de percussão composto por um par de campânulas de metal unidas (ou duas bocas) por uma haste curvada na forma de letra “U” ou da letra “V”, tocado com baqueta de madeira ou “vareta” de metal. Mais modernamente podem ser encontrados agogôs com 3 campânulas (ou 3 bocas).

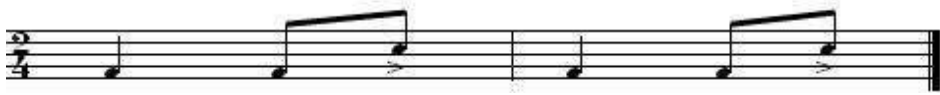


FIGURA 57: Agogô com três campânulas. Foto: Marcelo Bulhões

De origem africana, difundiu-se muito na música brasileira, sendo instrumento presente e essencial em diversas danças e ritmos da cultura popular como o maracatu e o afoxé, sendo um instrumento utilizado em outros estilos como o samba e nos terreiros, nas cerimônias religiosas afro-brasileiras. Sua entrada no Brasil aconteceu com a chegada dos negros africanos. Do Iorubá, agogô significa *sino*. Assim como no caso do reco-reco, sua aparição inicial nas baterias de capoeira ocorreu, possivelmente, através dos mestres Pastinha e Canjiquinha (MORENO, 2005). No grupo Capoeira Angola Comunidade, os agogôs utilizados são industrializados, sendo de duas ou três campânulas e têm a função de acompanhamento rítmico.

Durante as aulas de instrumento, o Mestre Naldinho ensinando a forma de se tocar o agogô, explica que é muito fácil de se tocar. É só “dizer” o nome do instrumento “A – GÔ – GÔ”, demonstrando de forma onomatopéica e tocando concomitantemente com o que fala, que cada sílaba da palavra do instrumento corresponde a uma nota tocada. Neste caso, uma onomatopéia pura, pois procura com o recurso que a língua dispõe, reproduzir e imitar o mais aproximado possível o som que representa. Assim, o ritmo básico do agogô para todos os toques de capoeira é descrito desta forma:

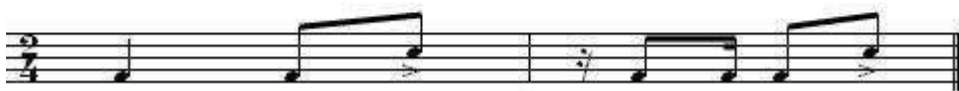
Agogô



PARTITURA 19: Ritmo do agogô na capoeira angola (Vídeo 1 do anexo 2)

Neste caso, há ausência de clave, pois o agogô, como já dito anteriormente é um instrumento idiofônico de percussão rítmico e embora possa ter dois sons (ou três dependendo do número de campânulas) de altura diferente, considera-se apenas a diferença entre os sons (grave e agudo) e não necessariamente o intervalo entre eles ou notas melódicas específicas (exceto indicação do compositor ou em peças para grupo de percussão, o que não é o caso). Assim, a figura rítmica escrita na partitura no local mais grave, deve ser tocada na campânula do agogô de som mais grave. Da mesma forma, a figura rítmica escrita na partitura no local mais agudo, deverá ser tocada na campânula do agogô de som mais agudo. No agogô de três campânulas, apenas duas devem ser usadas, pelo mesmo princípio. Evidenciou-se que o intervalo de som mais agradável aos tocadores do grupo, no agogô é a quinta justa.

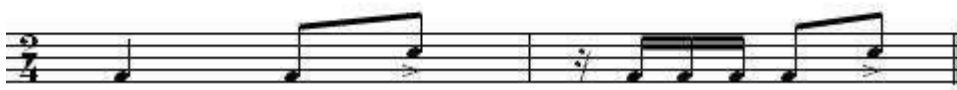
Dobrado 1 para o agogô



PARTITURA 20: Dobrado 1 do agogô na capoeira angola (vídeo 2 do anexo 2)

Há, ainda, os dobrados ou variações que o agogô faz durante as músicas ou finais de frase. Foram observadas no grupo basicamente três tipos de dobrados (PART.20, PART. 21 e PART.22).

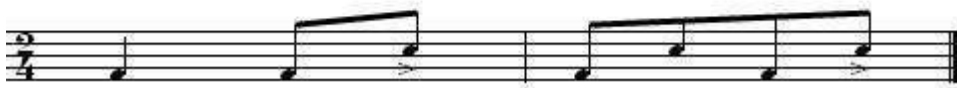
Dobrado 2 para o agogô



PARTITURA 21: Dobrado 2 do agogô na capoeira angola (vídeo 3 do anexo 2)

A baqueta utilizada para o tocar o agogô é normalmente uma baqueta de madeira, com ponta também de madeira, utilizada também para tocar caixa clara e bateria. Normalmente, os iniciantes na bateria começam pelo agogô ou pelo reco-reco que possuem técnica mais simples que os demais instrumentos.

Dobrado 3 para o agogô



PARTITURA 22: Dobrado 3 do agogô na capoeira angola (vídeo 4 do anexo 2)

Mesmo sendo considerado instrumento secundário, no sentido que não tem a mesma importância do berimbau, o agogô na Casa da Capoeira Angola tem um papel de grande relevância, sendo inclusive enfatizado durante os ensinamentos do mestre. A partir da análise auditiva da prática musical o que se percebe é que o som do agogô está conectado à grande estrutura musical da Casa e que, mesmo não desempenhando um papel de destaque como instrumento solo, no todo é uma das peças fundamentais.

5.1.2 O reco-reco

O reco-reco (FIG. 58) é um instrumento musical idiofônico de raspar. Sua superfície, ou parte dela, é feita com uma série de cortes transversais e paralelos bastante próximos, formando uma porção dentada. Nesta sequência de dentes é esfregada ou raspada uma baqueta com movimentos relativamente rápidos e contínuos.



FIGURA 58: Jurema (da Finlândia) tocando reco-reco de bambu. Foto: Wênia Xavier

Instrumento típico no Brasil, pode ser encontrado em muitas manifestações musicais da América Latina. Dentre os materiais mais utilizados encontram-se os vegetais ocos, tipo bambu (*bambusa vulgaris*) ou “cabaça” que além de serem mais fáceis de cortar possuem espaço interno que se torna uma caixa de ressonância, podendo ser encontrado em madeira, osso ou metal. No Brasil, o instrumento de bambu é o mais comum, feito de um pedaço com cerca de 12 cm de comprimento. (FRUNGILLO, 2002, p. 272).



FIGURA 59: Reco-reco de metal segurado por Janiele. Foto: Wênia Xavier

O instrumento denominado “guiro” é geralmente feito de cabaça e tem sonoridade mais grave. O reco-reco de metal (FIG. 59) é comumente encontrado em escolas de samba por sua potência sonora onde são feitos com um recipiente retangular de metal com cerca de 12 cm de comprimento, 5 cm de largura e 4 cm de altura, sendo um dos lados com comprimento aberto, como uma caixa de metal. Nas extremidades longitudinais dessa abertura são esticadas de 3 a 6 molas espirais de arame, encostadas uma na outra, formando um tipo de superfície que é tocada pela baqueta de metal (FRUNGILLO, 2002, p.273)

No Grupo Capoeira Angola Comunidade são utilizados tanto reco-reco de metal industrializado do tipo de molas (FIG. 59) quanto o reco-reco artesanal de bambu (FIG. 58) e têm a função de acompanhamento rítmico. O ritmo do reco-reco é similar ao do agogô (PART. 23) com diferença apenas na técnica de execução. O reco-reco é tocado da mesma forma em todos os toques na capoeira angola. O reco-reco vem enriquecer a diversidade rítmica da bateria. E todos os instrumentos por mais simples que possam parecer, tem seu lugar e valor no conjunto sonoro, formando juntos um quebra-cabeça onde as peças se completam.

Obs.: Nota grave: movimento de raspar para baixo no reco-reco

Nota aguda: movimento de raspar para cima no reco-reco

Reco-reco



PARTITURA 23: Ritmo do reco-reco na capoeira angola (vídeo 5 do anexo 2)

Com a palma da mão não-dominante (esquerda para os destros e direita para os canhotos) estendida para cima, segura-se o reco-reco de modo que este fique junto ao corpo da mão até o antebraço, naturalmente com a parte que será “raspada” voltada para cima (quando o reco-reco utilizado no grupo é o de bambu, devido ao seu tamanho, ele é segurado de forma vertical encostado no ombro). Foram verificadas duas formas de raspar o instrumento. A primeira é retirando a baqueta do instrumento

após cada nota. A segunda é deixando a baqueta encostada no instrumento o tempo inteiro. Os movimentos também foram percebidos de duas formas diferentes. O primeiro é iniciando a raspagem para baixo, para cima e para baixo novamente ($\downarrow\uparrow\downarrow$). O segundo é iniciando a raspagem para cima, depois para baixo e para cima novamente ($\uparrow\downarrow\uparrow$). Muitas vezes o primeiro tempo do primeiro compasso é omitido, iniciando-se a tocar no segundo tempo do primeiro compasso, também com movimentos alternados ($\downarrow\uparrow\downarrow$). Alguns tocadores tocam com os movimentos repetidos em relação ao direcionamento da raspagem sendo para baixo, novamente para baixo e para cima ($\downarrow\downarrow\uparrow$). Também no reco-reco, os tocadores fazem dobrados embora de forma pouco variável. No dobrado do reco-reco, os princípios de movimento e raspagem são os mesmos. Na variação os movimentos para cima e para baixo são alternados. A sequência encontrada de movimentos de raspagem utilizados no dobrado 1 para o reco-reco (PART. 24) para cada nota normalmente é a seguinte: $\downarrow\downarrow\uparrow\downarrow\uparrow\downarrow\uparrow$.

Dobrado 1 para o reco-reco



PARTITURA 24: Dobrado 1 do reco-reco na capoeira angola (vídeo 6 do anexo 2)

A baqueta utilizada para o reco-reco é de metal, quando é utilizado o reco-reco de metal e molas industrializado. Quando o reco-reco utilizado é o de bambu, a baqueta utilizada é também de madeira, de bambu ou uma baqueta de berimbau (Esta última será comentada mais adiante).

5.1.3 O atabaque

O atabaque (FIG. 60) é

“um instrumento musical membranofônico percutido, derivado do termo árabe *Al tabaq* que significa tambor, sendo encontrado também no século XVI como *atavaque*. Com a influência árabe na África, os negros escravos adotaram esse nome para seus tambores, caracterizando-se pela construção rústica, feito geralmente de peças de árvore escavadas e com uma pele. A forma mais característica do casco é cônica e a pele é colocada diretamente sobre a borda maior. Pode ser tensionada por cordas ou presa em pinos incrustados na parte superior do casco” (FRUNGILLO, 2002, p. 18).

É um tambor que possui apenas um dos lados cobertos pela pele de couro, sendo portanto, unimembranofônico. Nos instrumentos industrializados, o casco tem sido feito com barras de madeira pregadas e coladas e a pele fixada por meio de aro, o que descaracteriza o instrumento, pois dificulta a execução com as mãos. Para Lody e Sá (1989, p. 23) seu corpo em madeira é feito de “ripas presas por pregos de ferro, cola e aros também de ferro; na verdade uma caixa de ressonância afunilada. Também de encontrar atabaques feitos em peça única de madeira escavada em fogo”.



FIGURA 60: Atabaque construído na Casa da Capoeira Angola. Foto: Marcelo Bulhões

Difundido nas Américas, em particular nos cultos e cerimônia, é comum que tenha significado mágico-religioso. As medidas mais comuns estão entre 9” e 14” de diâmetro de pele e entre 34,5” e 1,30m de comprimento de casco. O instrumento (FIG. 61) feito com o aproveitamento de barril de bebida usado deu origem a um tambor semelhante denominado *conga*, difundido com maior intensidade na América Central.

Segundo Frungillo, em diversos grupos africanos, é comum que os atabaques sejam apoiados no solo, mas o uso da *conga* em conjuntos populares e de baile deu origem a uma



FIGURA 61: Atabaques da Casa da Capoeira Angola. Foto: Wênia Xavier

estante que permite ao instrumentista tocar esse instrumento em pé. Quando usado em rituais, o atabaque ajuda a entrar em contato com entidades espirituais por meio de toques tradicionais. Na música popular tem se caracterizado pela marcação rítmica, sendo executadas subdivisões extremamente complexas derivadas da possibilidade de se tocar com baquetas, com os dedos, com diversas partes da mão e com abafamentos, o que possibilitou o desenvolvimento de técnicas específicas e o aparecimento de virtuosos no instrumento (FRUNGILLO, 2002, p.18)

Mesmo com essa ligação africana, acredita-se que o instrumento já tinha sido trazido por mãos portuguesas quando chegaram os escravos africanos. Uma vez aqui no Brasil, o atabaque (FIG. 62) foi incorporado à cultura afro-brasileira de uma forma tão intensa que, grande parte das manifestações culturais e religiões afro-brasileiras, se não

todas, apresentam o tambor como instrumento musical marcante. O samba, o jongo, o maculelê, o batuque, a umbanda e principalmente o candomblé são exemplos.



FIGURA 62: Kong ao atabaque.
Foto: Marcelo Bulhões

Porém, mais do que um instrumento musical, o atabaque é considerado por muitos um instrumento sagrado. No candomblé, os atabaques possuem participação especial, capazes de realizar, junto com os cantos, a ligação entre o mundo dos homens e dos orixás.

Segundo Angelo Cardoso (2006) em sua tese de doutorado em Etnomusicologia (UFBA) “A linguagem dos Tambores”, o atabaque no Candomblé (assim como na capoeira) é associado a uma dança. Cada toque (ijexá, aderé, toribalé, ramunha, aderejá, agueré, opanijé, torin euê, jicá, batá, ibim, runtó, bravum, agabi, sató, ilu ou daró, xanxan cu rundu e alujá, tonibodê e acacaumbó) de atabaque no candomblé é associado a um orixá (Ogum, O xalá, Ossaim, Oxum, etc), que por sua vez dança seguindo os sons do atabaque. Nestes casos, a formação é instrumental e não vocal. Quando o toque é utilizado para acompanhar as cantigas de candomblé, o toque perde a exclusividade com a divindade a qual está comumente associada e a canção passa a ser o referencial da divindade homenageada através do canto, ou seja, quando a canção está presente ela se sobrepõe ao toque, cabendo ao atabaque a função de acompanhamento.

Assim como o atabaque no candomblé, o berimbau na capoeira tem uma função comunicativa. Ambos possuem uma linguagem específica, pela qual as mensagens são transmitidas.



FIGURA 63: Crianças nos atabaques da Casa da Capoeira Angola.
Foto: Wênia Xavier.

Na capoeira, o atabaque se fez presente nos primórdios do jogo. Instrumento que, quando bem tocado, fornece uma beleza maior às baterias e aparece com frequência nas rodas de capoeira como instrumento de marcação do ritmo estabelecido pelo berimbau. Uma exceção surge nas vadiações dos capoeiras que seguem "à risca" os ensinamentos de mestre Bimba, dentre os quais a não utilização do atabaque. Alguns pesquisadores afirmam que a utilização do tambor na capoeira não teve uma continuidade histórica, e que o atabaque foi introduzido na capoeira recentemente, possivelmente por Mestre Canjiquinha.



FIGURA 64: Algumas das mulheres da Casa da Capoeira Angola na Cidade de Nova Cruz (RN). Foto: Professor Barata.

O atabaque no grupo Capoeira Angola Comunidade tem uma função de acompanhamento rítmico junto com os pandeiros, o reco-reco e o agogô, onde os berimbaus são os solistas, especialmente o berimbau viola (mais agudo), já no maculelê, que também pode ser jogado por mulheres (FIG.64) e crianças (FIG. 63), o atabaque é o solista onde os ritmos executados por ele determinam que tipo de jogo deve ser jogado. Existem três tipos de atabaques no maculelê: o *rum*, o *rupi* e o *lê*. Há ainda a presença do agogô e do ganzá onde sua execução dependerá do ritmo a ser executado. Os principais ritmos executados são o congo, o barravento e o ijexá.

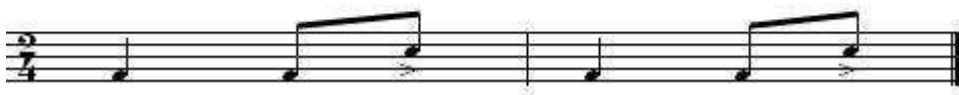
Apesar de ser um instrumento com uma grande variedade de possibilidades técnicas e rítmicas dependendo do executante, dentro da capoeira é de certa forma limitado nos toques tradicionais. Na Casa da Capoeira Angola, os tocadores executam dois ritmos básicos em todos os toques no atabaque. O ritmo básico mais simples (PART. 25) tem similaridade métrica e pulsação com o agogô e o reco-reco. É indicado para os iniciantes.

Legenda para leitura do atabaque:

Nota grave: borda do atabaque

Nota aguda: centro do atabaque

Ritmo básico 1 para o atabaque



PARTITURA 25: Ritmo básico 1 do atabaque na capoeira angola (vídeo 7 do anexo 2)

O outro ritmo básico (PART. 26) é utilizado tanto em toques mais lentos como em andamentos mais rápidos. Todavia utilizados nos toques mais acelerados faz “subir a bateria” ou “puxar o ritmo”, aumentar o andamento.

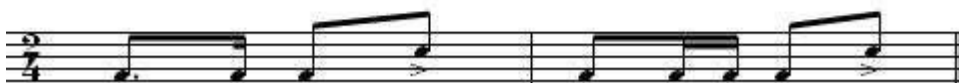
Ritmo básico 2 para o atabaque



PARTITURA 26: Ritmo básico 2 do atabaque na capoeira angola (vídeo 8 do anexo 2)

Os toques no atabaque são feitos basicamente tocando-se na borda e no centro do atabaque. As notas mais graves são tocadas com a palma da mão na borda e as notas mais agudas com os dedos no centro do atabaque, ambos com a mão aberta. Diferentemente da técnica de tumbadora que é tocada no centro do instrumento com os dedos fechados, no atabaque o toque é feito com os dedos naturalmente abertos e a mão relaxada. O toque na borda (*open tone* ou tom aberto) é feito golpeando a borda deixando o som vibrar. A sequência das mãos utilizadas pode ser direita-direita-direita (DDD) ou direita-esquerda-direita (DED) para o ritmo básico 1. Para o ritmo básico 2 as sequências mais frequentes é direita-esquerda-direita-direita (DEDD). Os dobrados ou variações no atabaque (PART. 27, PART. 28, PART. 29) utilizados são:

Dobrado 1 para o atabaque



PARTITURA 27: Dobrado 1 do atabaque na capoeira angola (vídeo 9 do anexo 2)

Os dobrados ou variações são tocados aleatoriamente depois de certo tempo repetindo-se o mesmo ritmo básico. O tocador mais experiente é que costuma fazer os dobrados, os mais iniciantes seguem o ritmo básico durante todo o tempo em que estão na bateria. Geralmente os dobrados acontecem nos finais de frase.

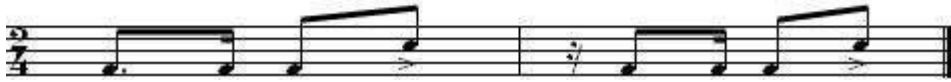
Dobrado 2 para o atabaque



PARTITURA 28: Dobrado 2 do atabaque na capoeira angola (vídeo 10 do anexo 2)

Os dobrados de uma forma geral não são acompanhados de apogiaturas, o que é comum ao se tocar atabaque em outros ritmos, principalmente os latinos. No entanto, notou-se a presença de “flans” (termo utilizado na percussão para as apogiaturas simples) em várias execuções do dobrado 3 na primeira nota ao iniciar-se o segundo compasso. As manulações (sequências de mãos) utilizadas nos dobrados do atabaque geralmente são: direita-esquerda-direita-direita/ direita-direita-esquerda-direita-direita (DEDD/DDEDD) para o dobrado 1. Para o dobrado 2 direita-direita-esquerda-direita/ direita-direita-direita-direita (DEDD/DDDD) e para o dobrado 3 direita-direita-esquerda-direita/ direita-direita-direita-direita (DEDD/ DDDD). Para os canhotos, a manulação é o oposto.

Dobrado 3 para o atabaque



PARTITURA 29: Dobrado 3 do atabaque na capoeira angola (vídeo 11 do anexo 2)

Os atabaques da Casa da Capoeira Angola são feitos pelos próprios integrantes e para o próprio grupo não sendo comercializados, pois segundo o Mestre, não compensa o comércio pelo árduo trabalho de sua fabricação e pelo valor simbólico que ele representa.

5.1.4 O pandeiro

O pandeiro (FIG. 65A e 65B) é um instrumento musical membranofônico de percutir ou sacudir. O nome de provável origem do latim tardio *pandorius*, derivado do grego *pandoura* ou *pandourium*. É um tamborete com platinelas, difundido praticamente em todo o mundo. Possui uma pele presa a um casco feito de madeira ou metal, podendo ser encontrado também de bambu e cabaça. Nesse casco são presos materiais que produzem som pelo entrecchoque quando o instrumento é sacudido. Podem ser argolas que se entrecchoquem ou que se choquem contra o casco, guizos, mas o mais comum é que sejam encaixados pares de pequenos discos metálicos (platinelas) em pinos atravessados perpendicularmente em fendas abertas em torno do casco.



FIGURAS 65A e 65B: Pandeiros com pele de couro. Fotos: Kaline Melo

São encontradas citações desde os tempos bíblicos quase sempre tocados por mulheres. O instrumento é basicamente segurado pelo aro com uma das mãos e percutidos com os dedos ou a outra mão inteira. O efeito de rulo é obtido sacudindo-se a mão que segura o instrumento ou pela fricção de um ou dois dedos da outra mão sobre a pele de modo que as platinelas produzam efeito de *tremolo*. São instrumentos característicos em inúmeras danças populares e no Brasil seu uso tem sido destacado na música popular, dando origem a uma técnica de execução única, notadamente no samba e no choro, uma mistura entre a tradição ibérica e o ritmo trazido pelo escravo africano.



FIGURA 66: A aluna “Água” (Wênia) ao pandeiro na cidade de Nova Cruz (RN). Foto: Kaline Melo

A maior parte dos estudos aponta para chegada do pandeiro ao Brasil por via portuguesa. Com o passar do tempo, o instrumento foi absorvido pelos negros que passaram a utilizá-lo em suas manifestações culturais no Brasil (MORENO, 2005).



FIGURAS 67A e 67B: Construindo o pandeiro. Foto: Wênia Xavier

Na capoeira, o pandeiro trabalha na marcação do ritmo estabelecido pelo berimbau. Na maioria das rodas de capoeira, o pandeiro utilizado possui pele de couro animal (FIG. 65A e 65B), tornando-se assim menos estridente. Embora o grupo possua alguns pandeiros industrializados (FIG. 66), a maioria dos pandeiros da Casa da Capoeira Angola é confeccionada por seus integrantes, passando por várias etapas desde o corte da madeira, a colagem até a curtição do couro e montagem com o aro e as platinelas (FIGS. 67A e 67B).

Legenda para a leitura do pandeiro:

Som obtido como o Polegar tocando próximo à borda do pandeiro	Som obtido com a palma da mão percutida no centro do pandeiro	Som obtido com chacoalhando a mão dominante para cima a ponta dos dedos tocando próximo à borda do pandeiro	Som obtido chacoalhando a mão dominante para baixo com o calcanhar da mão tocando próximo à borda do pandeiro

PARTITURA 30: Legenda para a leitura do pandeiro

O Pandeiro é segurado pela mão não-dominante do tocador e diferentemente da forma que se encontram nos métodos escritos, é tocado chacoalhando a mão não-dominante ao invés de se tocar com a ponta dos dedos e com o calcanhar da mão

próximo à borda do pandeiro. Foram encontrados 2 modos diferentes (PART. 31 e 32), mas relacionados para o ritmo básico. O ritmo foi escrito de acordo com a legenda acima (PART.30).

Ritmo básico 1 para o pandeiro



PARTITURA 31: Ritmo básico 1 do pandeiro na capoeira angola (vídeo 12 do anexo 2),

Ritmo básico 2 para o pandeiro



PARTITURA 32: Ritmo Básico 2 do pandeiro na capoeira angola (vídeo 13 do anexo 2)

O pandeiro, assim como os demais instrumentos também tem seus dobrados (PART. 33 e PART. 34). Qualquer um dos dois pandeiros presentes na bateria pode executar os dobrados. As variações mais presentes na execução do pandeiro são:

Dobrado 1 para o pandeiro



PARTITURA 33: Dobrado 1 do pandeiro na capoeira angola(vídeo 14 do anexo 2)

Dobrado 2 para o pandeiro



PARTITURA 34: Dobrado 2 do pandeiro na capoeira angola. (vídeo 15 do anexo 2)

5.1.5 Os berimbaus

O berimbau (FIG. 69) é um instrumento cordofônico percutido. Em forma de arco musical, feito de um ramo de árvore comum no Estado da Bahia, chamado biriba (*rollinia ou duquetia*), tendo entre 1,20 e 1,55m de comprimento (em algumas regiões diz-se que se deve ter 7 palmos), com um arame tensionado entre as extremidades, de modo que essa tensão provoque o envergamento da madeira, adquirindo a forma de um “arco”. Na porção em torno de um quarto do comprimento desse arco é amarrada uma cabaça cortada ao meio, de modo que o cordão passe em torno do instrumento (da corda e da madeira), tensionando um pouco mais o arame. A abertura da cabaça fica voltada para fora do instrumento (FRUNGILLO, 2002, p. 39).



FIGURA 68: Mestre Mazinho ao berimbau. Foto: Marcelo Bulhões

O tocador segura o arco verticalmente com a mão não-dominante (esquerda para os destros e direita para os canhotos), de modo que o cordão que prende a cabaça fique entre os dedos médio e anular. Entre o polegar e o indicador é segurado uma moeda ou ruela de metal. É sustentado de modo que a cabaça fique na altura do estômago do instrumentista. Na mão dominante (direita para os destros e esquerda para os canhotos) é colocado um caxixi com a alça em torno dos dedos médio e anular. Entre o polegar e o indicador é segurado uma vareta de madeira ou bambu (FIG. 68), da qual derivou o nome berimbau-de-vara, com cerca de 14” de comprimento. É com

ela que se percute o arame por meio de articulações do pulso, em alguns casos com amplo movimento para que o caxixi sacuda junto. A moeda da mão não-dominante é encostada na corda, provocando um nó de vibração que altera a altura do som (mais agudo).



FIGURA 69: Berimbaus da Casa da Capoeira Angola. Foto: Wênia Xavier

Basicamente o instrumento produz dois sons, com e sem moeda, mas a destreza do instrumentista pode permitir variação maior. Além disso, a mão não-dominante pode aproximar e afastar a abertura da cabaça da barriga do músico (origem da expressão berimbau-de-barriga), fazendo que essa caixa de ressonância seja abafada ou não. A destreza do instrumentista também pode provocar outros tipos de variações do ressonador, emitindo até algum tipo de *glissando* de timbre com movimentos de aproximar e afastar a cabaça de sua barriga.

Segundo Frungillo (2002, p. 39), é instrumento tradicional do Estado da Bahia, por influência africana, sobretudo dos arcos de Luanda. O nome berimbau parece ter derivado de uma mistura de *birimbao* (nome ibérico do *mirliton*, percutido junto aos lábios) e do *arco de boca* africano, similar ao *urucungo* na época da colonização. Apesar de ser um instrumento de poucos recursos e identificado com a dança-jogo da capoeira, tem sido esporadicamente utilizado na música erudita.



FIGURA 70: Contramestre Barata ao berimbau. Foto: Marcelo Bulhões

Na capoeira, o berimbau é imprescindível, sendo usado pelo me nos um instrumento na capoeira regional. Na capoeira angola são utilizados três deles, denominados gunga ou berra-boi (grave), médio(médio) e viola (agudo) (FIG. 69), geralmente com tamanhos quase iguais mas cabaças de tamanhos correspondentes à altura do som (FIG. 70). Nem sempre o berimbau acompanhou a capoeira. Antigamente ele era utilizado por ambulantes, vendedores e outras expressões culturais. Foi somente no início do século XX que tal instrumento musical foi incorporado à capoeira da Bahia (ABREU, 2005, p. 59; ARAÚJO, 2002, p. 111). Na gravura do artista alemão Rugendas³⁰ (1834) denominada "*Jogar capüera ou dance de la guerre*" (FIG. 71), pode-se observar que não havia nenhum berimbau durante o jogo, apenas uma espécie de tambor. Esta é uma das prime iras imagens sobre o jogo da capoeira.

³⁰(RUGENDAS, J.M. *Voyage pittoresque et historique dans le Brésil*. Paris: Engelmann et Cie , Pa ris, 1834



FIGURA 71: *Jogar capuera ou Danse de La Guerre* – Rugendas (1834). Fonte: Google images

Os integrantes da Casa da Capoeira Angola devem ter seu próprio berimbau e cuidar de sua manutenção. Faz parte das avaliações periódicas anuais saber armá-lo e executar os diversos tipos de toques, de acordo com cada graduação. Durante os eventos promovidos pela Casa da Capoeira Angola são oferecidos cursos de construção de berimbau onde cada um tem a oportunidade de fabricar seu instrumento.

5.1.5.1 Construindo o berimbau

São várias as etapas para construção do berimbau. A árvore da beriba deve ser e que tenha menos “nós”. Quanto mais nova e reta, melhor. Deve ser flexível, mas não tanto, pois isso prejudica o som. Quanto mais velha a árvore, maior e mais largo fica seu tronco, portanto não serve para fazer berimbaus, devido à grande largura maior do que a ideal para o berimbau. Corta-se com um facão, descasca-se e lixa-se a beriba.



FIGURA 72: Corte de pneu usado para retirada da virola. Foto: Wênia Xavier



FIGURA 73: Tarugo numa das extremidades do berimbau com o anel da corda na ponta. Foto: Thiago Martins

A próxima etapa é fazer o “tarugo”, que é a parte inferior que segura a virola (FIG. 73). O tarugo consiste em deixar uma das extremidades da beriba mais fina de modo que nessa parte seja encaixada a virola sem escorregar. Na outra extremidade é pregado um pedaço de couro no mesmo diâmetro da verga ou beriba. A virola é feita a partir da retirada do aço de um pneu de carro (FIG. 72), normalmente usado. O aço é lixado e cortado em um tamanho um pouco maior que o tamanho da verga. São feitos dois círculos ou anéis, um em cada extremidade do aço enrolando-se as pontas (FIG. 73). Coloca-se um pedaço de barbante em uma das pontas do aço, com cerca de um palmo e meio. Está feita a virola.

A cabaça (FIG. 74) também requer uma atenção especial. A cabaça tem inúmeras utilidades, tais como: instrumento de trabalho, recipiente para líquidos e alimentos, matéria-prima para artesanato, brinquedos e instrumentos musicais, como por exemplo: atabaques, cuícas, bongôs, maracás, chocalhos, xequerês, djembês, calimbas, rabecas, cavaquinhos, violas, harpas, flautas, apitos, além de marimbas e berimbaus. No berimbau ela será a caixa de ressonância do instrumento. Atualmente, o grupo se dedica a construção de novos instrumentos. Um dos instrumentos feitos de cabaça construídos pelo Mestre Naldinho foi denominado de djembassa, um djembê de cabaça.



FIGURA 74: Cabaças plantadas no quintal da Casa da Capoeira Angola para a fabricação de berimbaus. Foto : Wênia Xavier

Após o corte da parte menor da cabaça, ela é limpa (retida as sementes e cascas) lixada e furada no fundo para ser feito um anel de barbante. Para uma melhor conservação, pode ser pintado com verniz na parte exterior. Os berimbaus podem ainda ser decorados com pirogravura, com desenhos de fogo (FIG. 75) ou podem ser pintados e coloridos.



FIGURA 75: Cabaça com desenho de fogo pronta para ser armada. Foto: Thiago Martins.

5.1.5.2 Pirogravura

Uma das técnicas utilizadas para trabalhar o design de acabamento estético no instrumento é a pirogravura. Dentro do grupo, a professora Tina é a que mais se dedica a esta técnica, fazendo desenhos há mais de 10 anos (FIG. 76). O aparelho elétrico apropriado para fazer esta arte chama-se Pirógrafo e possui diversas pontas de metais como a ponta estrela, a flecha e a quadrada.



FIGURA 76: Contramestra Tina tocando com um berimbau com pirogravura feita por ela. Foto:Wênia Xavier

Estas pontas de metais diferenciados permitirão que se realize trabalhos variados de gravura. De acordo com a peça e o desenho a ser gravado, é que se escolherá a ponta de metal a utilizar. A ponta utilizada para pirogravar os berimbaus do Grupo capoeira Angola Comunidade é a quadrada, os tipos de desenhos que são pirogravados são em geral, desenhos indígenas e africanos.



FIGURA 77: Thiago Pipoca armando o berimbau. Foto : Wênia Xavier

Estando pronta a cabaça (com pirogravura, desenho de fogo, pintada ou apenas lixada), a verga com o tarugo e a virola com os anéis, o próximo passo é armar o berimbau (FIG. 77) que faz parte da avaliação dentro do grupo.



FIGURA 78: Berimbau armado e com desenho de fogo. Foto: Wênia Xavier

5.1.5.3 O caxixi

O caxixi é um instrumento de percussão idiofônico que na capoeira é tocado juntamente com o berimbau. Também chamado de chocalho, é uma cesta confeccionada artesanalmente. Na Casa da Capoeira Angola é feita de palha de junco trançada com formato cônico, tendo a base fechada geralmente por um pedaço de cabaça. Em alguns lugares também são feitos de palha de imbé e similares. Possui uma alça na extremidade superior e contém pedrinhas ou sementes ou ainda “olho de

pombo”, que são sementes vermelhas de pau-brasil. No Grupo Capoeira Angola Comunidade, os caxixis são feitos apenas com o “olho de pombo”.



FIGURA 79: Posicionamento do caxixi na mão. Foto: Marcelo Bulhões

A altura deles é de geralmente sete centímetros e diâmetro em torno de três centímetros (dependendo de quem confecciona). Pode ser utilizado individualmente como instrumento de percussão, mas na capoeira, é tocado juntamente com o berimbau, como acessório e também na função de preenchimento do som do berimbau com o seu “chiado”.



FIGURA 80: Aluno Sérgio “Anormal” ministrando oficina de confecção de caxixis no Centro Popular de Cultura do Bairro dos Novais. Foto: Thiago Martins

A alça que o segura é colocada na mão não-dominante envolvendo os dedos anelar e médio (FIG. 79). A mesma mão que segura a baqueta ou vareta do berimbau, segura o caxixi. Seu som é produzido sacudindo-se no sentido vertical, de forma que os grânulos se choquem contra a base feita de cabaça. Em outras regiões também é conhecido como “mucaxixi”, “mucaxixé”, “mocaxixi”, “cestinha” e “peneira”. No grupo Capoeira Angola Comunidade, dentre as várias atividades que são realizadas, uma delas é a oficina de confecção de caxixis (FIG. 80) que é ministrada pelo mestre ou por algum aluno (FIG. 81).



FIGURA 81: Mestre Naldinho e Sérgio “Anormal” em oficina de construção de instrumentos. Foto: Thiago Martins

5.1.5.4 O dobrão

O dobrão (FIG. 82) é o nome do acessório indispensável para a execução dos toques de berimbau. Pode ser uma pedra, uma moeda ou uma ruela de metal. Segurando pela mão não-dominante pelos dedos polegar e indicador, ele é pressionado contra o arame de metal para que se produza o som “com moeda” e “sem moeda”. No Grupo Capoeira Angola Comunidade cada um deve ter o seu próprio dobrão e é símbolo de status possuir o dobrão de quarenta réis (moeda antiga brasileira), especialmente se ele for um presente do Mestre.



FIGURA 82: Mestre Naldinho segurando o dobrão de quarenta réis e tocando com seu berimbau pirogravado. Foto: Marcelo Bulhões.

5.2 Estruturação rítmica nos toques de capoeira angola

5.2.1 Toques utilizados pelo grupo na roda

Os toques frequentemente utilizados nas rodas do Grupo Capoeira Angola Comunidade são: Toque de Angola, São Bento Pequeno, São Bento Grande de Angola e Apanha Laranja no Chão Tico-tico. (ver legenda para o berimbau na PART. 35). Nas apresentações com a Orquestra de Berimbaus, o grupo faz uma exibição maior e mais diversificada acrescentando aos toques já mencionados, outros como: Iúna, Cavalaria, Santa Maria, São Bento Grande Regional, Idalina, Amazonas além de apresentações com maculelê, samba de roda e puxada de rede, que são danças relacionadas à capoeira.

5.2.1.1 Toque de Angola

O Toque de Angola (PART. 36, 37, 38, 39, 40) assim como o toque de São Bento Pequeno (PART. 23) são frequentemente usados para acompanhar o canto da ladainha e o canto de entrada, bem como usados para acompanhar o canto corrido, quando os dois capoeiristas vão jogar lentamente. É um jogo amistoso e um jogo de estudo. Na roda, o berimbau gunga é que inicia o toque de angola. É o toque de abertura, sendo lento e rasteiro onde os jogadores mostram flexibilidade e malícia.

5.2.1.1.1 Legenda para berimbau:



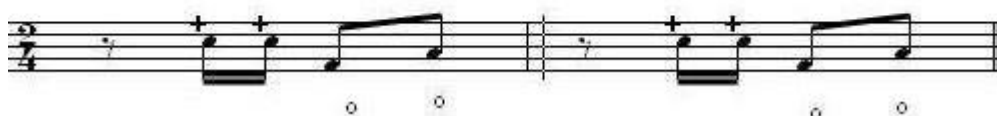
The image shows a musical staff with four notes. The first three notes are on the first line (G4), and the fourth note is on the second line (A4). Below each note is a description of the playing technique.

Toque com a moeda solta na corda	Toque com a moeda presa da corda	Toque da baqueta Co m me ia pressão da moeda na corda	Meia pressão da moeda na corda sem tocar a baqueta
----------------------------------	----------------------------------	---	--

PARTITURA 35: Legenda para a leitura do berimbau.

Obs: ° = Tocar com o berimbau afastado da barriga
+ = tocar com berimbau encostado na barriga

Toque de Angola



The image shows a musical staff with a 2/4 time signature. The melody consists of a quarter note (G4), an eighth note (A4), a quarter note (B4), and a quarter note (C5). The first two notes are marked with a '+' sign, and the last two notes are marked with a '°' sign.

PARTITURA 36: Toque de angola no berimbau (vídeo 16 do anexo 2).

5.2.1.1.2 – Dobrado 1 do Toque de Angola

Dobrado 1 do Toque de Angola



The image shows a musical staff with a 2/4 time signature. The melody consists of a quarter note (G4), an eighth note (A4), a quarter note (B4), and a quarter note (C5). The first two notes are marked with a '+' sign, and the last two notes are marked with a '°' sign. The first two notes are also marked with a '°' sign.

PARTITURA 37: Dobrado 1 do toque de angola no berimbau (vídeo 17 do anexo 2)

5.2.1.1.3 – Dobrado 2 do Toque de Angola

Dobrado 2 do Toque de Angola



PARTITURA 38: Dobrado 2 do toque de angola no berimbau (vídeo 18 do anexo 2)

5.2.1.1.4 – Dobrado 3 do Toque de Angola

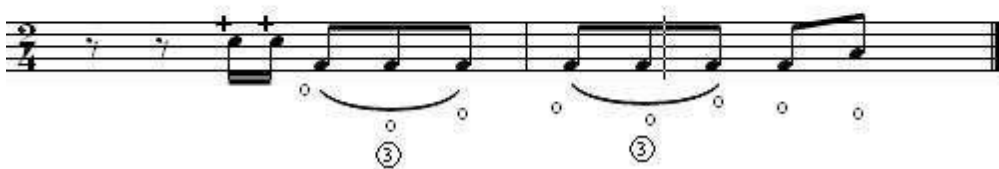
Dobrado 3 do Toque de Angola



PARTITURA 39: Dobrado 3 do toque de angola no berimbau (vídeo 19 do anexo 02)

5.2.1.1.5 – Dobrado 4 do Toque de Angola

Dobrado 4 do Toque de Angola



PARTITURA 40: Dobrado 4 do toque de angola no berimbau (vídeo 20 do anexo 2)

5.2.1.2. São Bento Pequeno

O Toque de São Bento Pequeno , (PART. 41, 42, 43, 44, 45) é um toque intermediário entre o toque de Angola e o Toque de São Bento Grande. O berimbau que “puxa” o toque de São Bento Pequeno é o berimbau médio.

São Bento Pequeno



PARTITURA 41: Toque São Bento Pequeno no berimbau (vídeo 21 do anexo 2)

5.2.1.2.1 Dobrado 1 de São Bento Pequeno

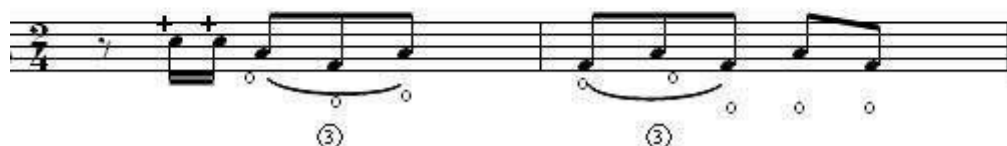
Dobrado 1 do toque São Bento Pequeno



PARTITURA 42:Dobrado 1 do toque São Bento Pequeno no berimbau (vídeo 22 do anexo 2)

5.2.1.2.2 Dobrado 2 de São Bento Pequeno

Dobrado 2 do toque São Bento Pequeno



PARTITURA 43: Dobrado 2 do toque São Bento Pequeno no berimbau (vídeo 23 do anexo 02)

5.2.1.23 Dobrado 3 de São Bento Pequeno

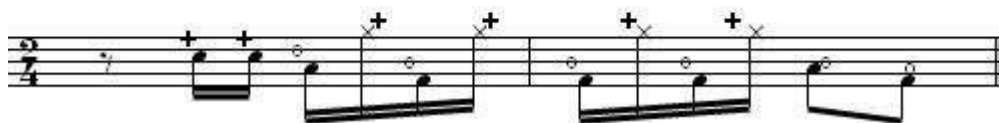
Dobrado 3 do Toque São Bento Pequeno



PARTITURA 44: Dobrado 3 do toque São Bento Pequeno no berimbau (vídeo 24 do anexo 2)

5.2.1.24 Dobrado 4 de São Bento Pequeno

Dobrado 4 do Toque São Bento Pequeno

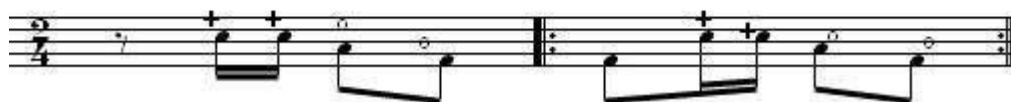


PARTITURA 45: Dobrado 4 do toque São Bento Pequeno no berimbau (vídeo 25 do anexo 2)

5.2.1.3 São Bento Grande de Angola

O Toque de São Bento Grande (PART. 46, 47, 48, 49, 50) é um toque para um jogo mais arrojado com aplicações de rasteiras, cabeçadas e golpes traumatizantes.

São Bento Grande de Angola



PARTITURA 46: Toque São Bento Grande de Angola no berimbau (vídeo 26 do anexo 02)

52.1.3.1 Dobrado 1 do toque São Bento Grande de Angola

Dobrado 1 do toque São Bento Grande de Angola



PARTITURA 47: Dobrado 1 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau
(vídeo 27 do anexo 2)

52.1.3.2 Dobrado 2 do toque São Bento Grande de Angola

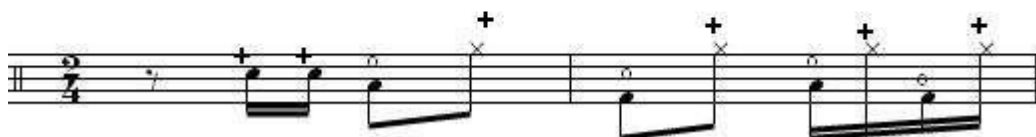
Dobrado 2 do toque São Bento Grande de Angola



PARTITURA 48: Dobrado 2 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau
(vídeo 28 do anexo 2)

52.1.3.3 Dobrado 3 do toque São Bento Grande de Angola

Dobrado 3 do toque São Bento Grande de Angola



PARTITURA 49: Dobrado 3 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau
(vídeo 29 do anexo 2)

5.2.1.3.4 Dobrado 4 do toque São Bento Grande de Angola

Dobrado 4 do toque São Bento Grande de Angola

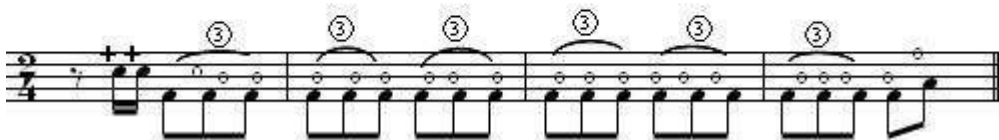


PARTITURA 50: Dobrado 4 do toque São Bento Grande de Angola no berimbau
(vídeo 30 do anexo 2)

Todos os dobrados utilizados até agora, (PART. 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50) podem ser utilizados em qualquer um dos toques na roda. No entanto, os toques tradicionais utilizados em cada um deles são os que foram transcritos e apresentados.

5.2.1.4 Toque para encerrar o jogo

Toque para encerrar o jogo



PARTITURA 51: Toque no berimbau para avisar aos jogadores que o jogo deve ser encerrado (vídeo 31 do anexo 2)

Para encerrar o jogo entre dois camaradas, o berimbau médio deve chamar a atenção deles com um toque avisando aos jogadores (PART. 51). O capoeirista continua tocando até que um dos jogadores perceba o aviso e então encerre o jogo. Esse mesmo toque é usado tanto para finalizar quanto iniciar um determinado ritmo ou música.

5.2.1.5 Apanha laranja no chão Tico-tico

Apanha laranja no chão tico-tico



PARTITURA 52: Toque Apanha laranja no chão tico-tico no berimbau
(vídeo 32 do anexo 2)

Segundo o Mestre Naldinho, muitas vezes, quando dois capoeiristas estavam jogando nas rodas nas ruas, as pessoas colocavam dinheiro no meio da roda e quando percebiam o dinheiro, começavam a tocar e cantar “Apanha laranja no chão tico-tico, não é com a mão que se pega é com o bico”:

[...] Antigamente, não é da idade de vocês não. A maioria das cédulas de muito valor era de cor laranja. Aí o que é que acontecia? Começavam dois lutadores na roda...O dinheiro no meio da roda. Tava rolando. O que tava acontecendo? O que aconteceu? Botaram dinheiro aí. Eles começavam tocar e cantar a música. “Apanha laranja no chão tico-tico. Não é com a mão que se pega é com o bico”. Tico-tico é um passarinho. Não é com a mão que se pega, é com a boca. Aí não tem rima. E na capoeira não tem cantor, tem cantador. Tem que fazer a rima né? “Apanha laranja no chão tico-tico. Não é com a mão que se pega é com o bico”. Isso lembra o quê? Que o cantador tinha que pegar o dinheiro com a boca. Quando eu pegava, aí eu vinha aqui no berimbau que o mestre tava tocando, guardava. Não botava no bolso não. Não podia não. Botava ali e ia de novo. Outra pessoa botava o dinheiro, ele pegava de novo. No final da roda, rateiozinho. E a gente ia fazer o lanche ou então, toma pra comprar um pedacinho de carne[...] (Mestre Naldinho, 2007).

O Toque de Apanha Laranja no chão (PART. 52 e 53) tico-tico era usado nas festas de Santa Bárbara. Para o jogo acontecer não se pode colocar a mão nem o pé em cima e não se pode soprar a cédula. Deve-se fazer manobras e utilizar o corpo para pegar com a boca. Segundo o Mestre Naldinho, por questões de higiene, coloca-se um lenço embaixo da cédula, lenço este, que estava amarrado no pescoço do capoeirista para evitar que a navalha o cortasse (MESTRE NALDINHO, 2009b)

Apanha laranja no chão tico-tico

Autor Desconhecido
Corrido

Solo: Apanha laranja no chão tico-tico
Se meu amor for embora eu não fico
Côro: Apanha laranja no chão tico-tico
Solo: Não é com a mão que se pega é com o bico
Côro: Apanha laranja no chão tico-tico
Solo: Se meu amor for (sim)embora eu não fico
Côro: Apanha laranja no chão tico-tico
Solo: Sua toalha é de renda e de bico
Côro: Apanha laranja no chão tico-tico

LETRA 31: Corrido “Apanha laranja no chão tico-tico”. Composição: Autor Desconhecido.
(Anexo CD 1 – faixa 31).

Apanha laranja no chão tico tico Autor desconhecido
Corrido

$\text{♩} = 72$

Voz Solo

Côro

A- pa- nha la- ran- ja no chão Ti- co Ti- co Se meu a-
mor for em- bo- ra eu não fi- co
A- pa- nha la- ran- ja no chão Ti- co

PARTITURA 53 – Trecho de Corrido “Apanha Laranja no Chão Tico-tico”. Composição: Autor Desconhecido (Anexo CD 1 – faixa 31, partitura completa no apêndice B, letra completa no apêndice A).

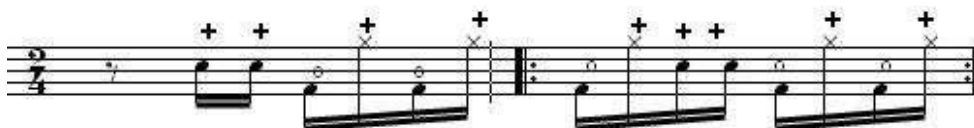
5.2.2 Toques utilizados pelo grupo em *shows*

Além dos toques utilizados na roda, outros toques são utilizados pelo grupo em apresentações artísticas em shows, palestras, oficinas e eventos de forma geral. Os toques mais apresentados em shows são Iúna, Cavalaria, Santa Maria e São Bento Grande de Regional. Além desses, outros toques, como Benguela, Samango, Idalina, Amazonas e Barravento (para o jogo de dentro) também são utilizados no contexto do Grupo Capoeira Angola Comunidade, mas com uma incidência bem menor do que os citados anteriormente. Por esse motivo, nos delimitaremos apenas aos toques utilizados mais frequentemente.

5.2.2.1 Iúna

O Toque de Iúna (PART. 54, 55, 56, 57) é um toque fúnebre utilizado quando morre um capoeirista. Na capoeira regional do Mestre Bimba era um toque utilizado para jogo de formados nos cursos oferecidos por ele, geralmente com duração de seis meses de curso. Os capoeiristas deveriam executar um movimento chamado “cintura desprezada” ou “balão cinturado”. Nesse jogo de exibição, não se podia concluir os golpes no companheiro.

Toque de Iúna



PARTITURA 54: Toque de Iúna no berimbau (vídeo 33 do anexo 2)

5.2.2.1.1 Dobrado 1 do toque de Iúna

Dobrado 1 do toque de Iúna



PARTITURA 55: Dobrado 1 do toque de Iúna no berimbau (vídeo 34 do anexo 2)

5.2.2.1.2 Dobrado 2 do toque de Iúna

Dobrado 2 do toque de Iúna



PARTITURA 56: Dobrado 2 do toque de Iúna no berimbau (vídeo 35 do anexo 2)

5.2.2.1.3 Dobrado 3 do toque de Iúna

Dobrado 3 do toque de Iúna

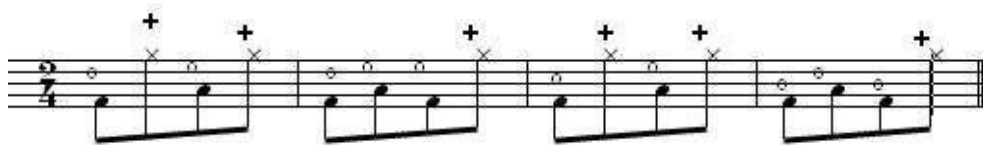


PARTITURA 57: Dobrado 3 do toque de Iúna no berimbau (vídeo 36 do anexo 2)

5.2.2.2 Cavalaria

O Toque de Cavalaria (PART. 58, 59) era um toque de aviso ou alerta utilizado na época em que a capoeira era proibida. Dessa forma, quando o Esquadrão de Cavalaria da Guarda Nacional aproximava-se, um capoeirista próximo à roda, ou mesmo participando da bateria na roda, iniciava o toque avisando aos camaradas, que fugiam ou então se preparavam para enfrentá-los em violentas batalhas. Atualmente, na capoeira, o toque é utilizado para avisar aos demais da roda que chegaram pessoas estranhas na roda ou pessoas que se deve ter cuidado e desconfiança de suas intenções no jogo.

Toque de Cavalaria



PARTITURA 58: Toque de cavalaria no berimbau (vídeo 37 do anexo 2)

5.2.2.2.1 Dobrado 1 do toque de Cavalaria

Dobrado 1 do toque de Cavalaria



PARTITURA 59: Dobrado 1 do toque de Cavalaria no berimbau (vídeo 38 do anexo 2)

5.2.2.3 Santa Maria

Os Toques de Santa Maria (PART. 60, 61) e Amazonas (jogo de dentro) são usados de preferência, em cantos corridos e é utilizado o jogo de dentro. No toque de Amazonas não há jogo. É o hino da capoeira.

Toque de Santa Maria



PARTITURA 60: Toque de Santa Maria no berimbau (vídeo 39 do anexo 2)

5.2.2.3.1 Dobrado 1 do toque de Santa Maria

Dobrado 1 do toque de Santa Maria

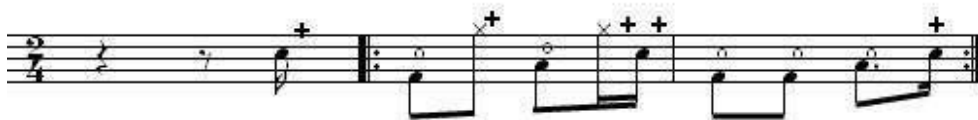


PARTITURA 61: Dobrado 1 do toque de Santa Maria no berimbau (vídeo 40 do anexo 2)

5.2.2.4 São Bento Grande Regional

O toque São Bento Grande Regional (PART. 62) é um toque para jogo rápido, criado pelo Mestre Bimba. Indica um jogo alto com golpes aprimorados e bem objetivos.

São Bento Grande Regional



PARTITURA 62: Toque São Bento Grande Regional no berimbau (vídeo 41 do anexo 2)

CONCLUSÃO

A capoeira reúne especificidades complexas e diversificadas em um campo de saberes que relaciona corpo, dança e som que lhe conferem conceito de dança, luta e esporte. O estudo realizado evidenciou aspectos fundamentais que constituem a performance musical no Grupo Capoeira Angola Comunidade em suas distintas abordagens com o intuito de compreender qualitativamente o fenômeno musical.

Dessa forma, o trabalho apresenta as principais características da manifestação musical em relação aos aspectos sonoros do fenômeno musical, sobretudo, no que refere aos instrumentos de percussão. Apresenta também diversas relações que a prática musical estabelece com o seu contexto sociocultural. De forma sistemática e pontual, as discussões realizadas em cada parte, estão inter-relacionadas na estruturação da dissertação proporcionando, na totalidade, uma compreensão da performance musical do universo da capoeira.

As ferramentas metodológicas utilizadas foram fundamentais para a imersão na pesquisa de campo e para a construção do trabalho etnográfico. Destaco, especialmente, a pesquisa participante, perspectiva esta em consonância com os novos paradigmas da investigação etnomusicológica, a qual entende a música como processo e não apenas como produto cultural.

A constituição histórica da manifestação deu-se a partir da reconstituição das vivências compartilhadas pelos diferentes integrantes do grupo e da exposição de fatos da história da capoeira na Paraíba pelos demais grupos, até onde se tem notícias, ainda não publicados.

É possível afirmar que particularidades como a simbologia da manifestação, a organização estrutural interna e hierárquica, os trajes e adornos, a perspectiva dos integrantes e ouvintes, as interações, o ritual em si e a prática musical são definidos por um conjunto de valores, crenças e significados imbuídos de sentido no conjunto performático. Esse conjunto tem suas dimensões identitárias e seus aspectos simbólicos atribuídos e definidos de acordo com as idiossincrasias das diferentes pessoas que, juntas, realizam, dão forma e sentido à expressão cultural e musical da manifestação, tendo, portanto, características particulares conforme a realidade do contexto.

A capoeira é uma prática musical fundamentalmente coletiva e possui funções importantes de entretenimento, socialização, inclusão social, além de preservação e manutenção da tradição. Abarcamos a prática musical do grupo e sua vinculação aos diversos elementos do universo cultural, dando ênfase às bases estruturais da manifestação, sobretudo, no que se refere à função e às características gerais da execução dos instrumentos de percussão nesse contexto de performance.

A roda de capoeira é, simbolicamente, um microcosmo que reflete o macrocosmo da vida e o mundo que nos cerca. Metaforicamente, os elementos que permeiam nossas relações com o mundo, aparecem no jogo de capoeira de maneira intensa como respeito, malícia, maldade, responsabilidade, provocação, disputa, liberdade, brincadeira e poder.

Os diversos elementos da performance musical são concebidos de forma indissociáveis e o resultado sonoro é caracterizado a partir da inter-relação entre eles, notadamente na forma de utilização dos instrumentos e padrões rítmicos associados ao jogo, através do berimbau. O berimbau é um dos elementos fundamentais comandando a roda através do repertório e dos toques específicos. As letras, preferencialmente autorais, traduzem a mensagem da filosofia e fundamentos da capoeira, além de temas tradicionais e atuais.

A complexidade da manifestação exige dos integrantes uma busca constante da aprendizagem da música, fato que gera uma dinâmica constante no estabelecimento das situações de transmissão musical. A transmissão musical é feita de forma oral através de processos e situações distintos de ensino e aprendizagem. Adquirir competências musicais neste sentido envolve além dos conhecimentos em si, o *status* de destaque dentro do grupo, possibilitando ascensão hierárquica paralelamente ao desenvolvimento do jogo e atitudes comportamentais consideradas moralmente corretas.

Muitas das relações evidenciadas na pesquisa de campo não puderam ser incluídas, por uma questão de espaço. Todavia ficam os apontamentos para trabalhos futuros no que diz respeito às danças relacionadas à capoeira, como: o samba de roda, o maculelê, o ijexá, o afoxé e a puxada de rede. Faz-se necessário, mais estudos e pesquisas sistemáticas relacionadas à performance musical na capoeira. Igualmente importante, é a questão da transmissão musical peculiar e específica utilizada no grupo Capoeira Angola Comunidade, pelo mestre para o ensino aos professores, com uma notação musical específica e inédita.

Além destas questões emergentes, o levantamento bibliográfico, feito sobre os trabalhos sistemáticos já desenvolvidos, pode apontar para lacunas existentes em determinados temas relacionados à capoeira. Assim, a partir do estudo emergiram diversas questões que podem fomentar novos estudos e reflexões acerca da capoeira, tais como: quais os aspectos que caracterizam a performance musical no maculelê? Qual a relação de danças performáticas como o samba de roda, o ijexá, o afoxé e a puxada de rede com a capoeira? Como é a performance musical dessas danças? Quais as relações encontradas entre a música da capoeira e as religiões? Como é a transmissão musical no Grupo Capoeira Angola Comunidade?

REFERÊNCIAS

- ABREU, Frederico José de. *Capoeiras – Bahia, séc. XIX : imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura. v. 1, 2005.
- ALVAREZ, Johnny Menezes. *O aprendizado da Capoeira Angola como um Cultivo na e da Tradição*. Doutorado em Psicologia – UFRJ, 2007.
- ANUNCIAÇÃO, Luiz Almeida da. *Pandeiro: A Percussão dos Ritmos Brasileiros: Sua técnica e sua escrita*. Manual de Percussão. Volume 1, caderno 2. Rio de Janeiro: Europa, 1996
- _____. *Berimbau A Percussão dos Ritmos Brasileiros - Sua técnica e sua escrita -V. 1, Caderno 1*. Rio de Janeiro: EBM/ Europa, 1990.
- ARAÚJO, Benedito Carlos Libório Caires. *A capoeira na sociedade do capital*. Mestrado em Educação – UFSC, 2008.
- ARAÚJO, Paulo Coêlho de. O revivalismo africano e suas implicações para a prática da capoeira. *Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, 2002
- AYALA, Maria Ignez Novais. *Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*. São Paulo: Estudos Avançados. Volume 13, nº 35. Janeiro/Abril, 1999. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000100020&script=sci_arttext (acesso em 28/07/2010)
- BEHÁGUE, Gerard. *Performance Practive: ethnomusicological perspectives*. Conecticut: Greenwood Press, 1984.
- BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.
- BRASIL, Nando. *Pandeiro: Técnicas, Grooves, Conceitos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.
- CAPOEIRA, Nestor. *Os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia), Universidade Federal da Bahia, 2006
- CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. Doutorado em História PUC – SP, 2008.
- CD-ROM A trajetória da Capoeira na Paraíba. Instituto Soma Brasil. 2007.
- CÓDIGO PENAL BRASILEIRO. Decreto 487. *Dos Vadios e Capoeiras*. 11 de outubro de 1890.

CORTE REAL, Marcio Penna. *As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores*. Doutorado em Educação UFSC, 2006.

DEMO, Pedro. *Pesquisa: Princípio Científico e Educativo*. São Paulo: Cortez/ Autores associados, 2ª ed., 1991.

DIAS, João Carlos Neves de Souza e Nunes. *Corpo e gestualidade: o jogo da capoeira e os jogos do conhecimento*. Mestrado em Ciências Sociais – UFRN, 2007.

FAUSTINO, Luiz Felipe de Oliveira. *Capoeiragem carioca: da fina malandragem ao esporte civilizado (1885-1910)*. Mestrado em História Social. PUC- SP, 2008.

FILGUEIRAS, Joanna de Paula. *Capoeira em tradução: representações discursivas em um corpus paralelo bilíngüe*. Mestrado em Estudos da Tradução – UFSC, 2007.

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

FREITAS, Jorge Luiz de. *A prática pedagógica da disciplina de capoeira na educação Superior*. Mestrado em Educação. PUC – PR, Curitiba, PR, 2006.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: UNESP, 2002.

GASKELL, George. Entrevistas Individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GONÇALVES, Dinho. *Método para pandeiro*. Método sem data e editora.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill, 1971.

JACOB, Mingo. *Método Básico de Percussão. Universo Rítmico*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

JORNAL MOÇADA QUE AGITA. Capoeira Afro Nagô traz ginga e muito jogo de cintura. Esporte. João Pessoa, 12 a 19 de maio de 2001.

JORNAL MOÇADA QUE GITA. Festival Internacional – Cantigas de Capoeira. João Pessoa, 07 a 13 de agosto de 2009.

JORNAL O NORTE. Dança e Luta de Capoeira. Cultura. João Pessoa, domingo, 27 de outubro de 1991.

LIMA, João Batista de. *O itizeiro: Sua história e sua gente*. João Pessoa: Gráfica Atual, 2008.

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

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje in: *Antropologia em Primeira mão*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). v. 22, 2004.

MERRIAN, Alan P. *The Antropology of Music*. USA: Northwestern University Press, 1964.

MESTRE NALDINHO, João Pessoa, março/2009a. Vídeo. Entrevista concedida a Wênia Xavier

_____, João Pessoa, novembro/2009b. Vídeo. Entrevista concedida a Wênia Xavier

_____. *Palestra Escola Estadual Professora Ilza de Almeida Ribeiro*. Conde, Paraíba, 2007. Transcrição Wênia Xavier, 50 minutos.

MIRANDA FILHO, Vamberto Ferreira. *Produção do Conhecimento sobre capoeira: uma análise a partir das teses do Departamento de Educação III - FAGED – UFBA* (1993-2006). Mestrado em Educação, UFBA, 2008.

MORENO, Rafael Pereira. A história e a função dos instrumentos musicais na capoeira II. *Jornal do Capoeira*. São Carlos, maio de 2005. Acesso em 08 de outubro de 2009. Disponível em < <http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas>>

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. Twenty- nine issues and concepts. Urbana: Illinois: University of Illinois Press, 1983

[OLIVEIRA, Eduardo David](#). *Filosofia da ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira*, Doutorado em Educação. Universidade Federal do Ceará, UFC, 2005. Capítulo II. Disponível em <http://afrobrasileira.multiply.com/journal?&page_start=20> acesso em 19 de setembro de 2010.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador, EDUFBA, 2009, p. 107-116, 2002.

PAIVA, Ilnete Porpino de Paiva. *A capoeira e os mestres*. Doutorado em Ciências Sociais da UFRN, 2007.

PANDEIRO, Iê do e SAMPAIO, Luiz Roberto. *Estudos e peças para pandeiro brasileiro*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Anais do III Encontro da ABET*. “Universos da Música: Cultura, Sociabilidade e a Política de Práticas Musicais” São Paulo: 21 a 24 de novembro de 2006.

_____. Cem anos de etnomusicologia e a “era fonográfica da disciplina” no Brasil. In: II Encontro Nacional da ABET, 2004, Salvador: *Anais ABET/CNPQ/CONTEXTO*, 2005.

_____. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Bimba, Pastinha e Besouro Mangangá* : três personagens da capoeira baiana. Fundação Universidade de Tocantins. Ed. Grafset, 2002.

PONTES, Samantha Eunice de Miranda Marques. *Patrimônio gestual da capoeira carioca*. Mestrado em Memória Social (Humanas e Sociais) UNIRIO, 2006.

PORTER, James. New Perspectives in ethnomusicology: a critical survey. *Revista Transcultural de Música*. 1. 1995. Disponível em: [HTTP://www.sibetrans.com/trans/index.htm](http://www.sibetrans.com/trans/index.htm). Acesso em 08/07/2007. p. 1-13.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa em Etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. *Revista Em Pauta*. Porto Alegre, v. 16, nº26, janeiro a junho de 2005a, p. 95-119..

_____. Pesquisa em Etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo dos ternos de catopês de Montes Claros. *Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v.16, nº. 16, , 2005b, p. 95-120.

_____. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Claves: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba*, João Pessoa, n. 2, p. 87 – 88, 2006a.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. FIGUEIREDO, Anne Raelly Pereira de. Transmissão musical no contexto urbano de João Pessoa in.: *Anais do XV Encontro Anual da ABEM*. João Pessoa, 17 a 20 de outubro de 2006b, p. 691-701.

ROCCA, Edgard Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

ROSA, Laila Andressa Cavalcante. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda – PE): músicas, performances, representação do feminino, e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese (Doutorado em Música – Etnomusicologia), Universidade Federal da Bahia, 2009.

RUGENDAS, J.M. *Voyage pittoresque et historique dans le Brésil*. Paris: Engelmann et Cie, Paris, 1834.

SAMPAIO, Luiz Roberto e BUB, Victor Camargo. *Pandeiro Brasileiro -Volume 1*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2006.

SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro Brasileiro – Volume 2*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2007.

SANTIAGO, Diana. *Construção da Performance Musical: uma investigação necessária*. Universidade Federal da Bahia, 2006.

SANTOS, Benedito dos. Contramestre Chico, da Paraíba, avalia festival de 2004 in *Jornal do Capoeira*. Entrevista realizada em janeiro de 2005. Disponível em <<http://www.capoeira.jex.com.br/cronicas/contramestre+chico+da+paraiba+avalia+festival+de+2004>> Acesso em 19 de setembro de 2010.

SEEGER, Anthony.. *Why Suyá Sing: a Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge, England, 1987.

SILVA, Bruno Emmanuel Santana da. *Menino qual é teu mestre? Capoeira pernambucana e as representações sociais dos seus mestres*. Mestrado em Educação Física UFSC, 2006.

SILVA, Celsinho. *Choro 100 – Play Along Choro Pandeiro*. São Paulo: Biscoito Fino, 2009

SILVA, Jorge Luiz Teixeira da. *Capoeira e identidade: um olhar ascógeno do racismo e da identidade negra*. Mestrado em Teologia – EST, 2007a.

SILVA, Josivaldo Custódio da. *Literatura de Cordel: um fazer popular a caminho da sala de aula*. – João Pessoa: 2007. 122 p. Dissertação na área de Linguagem e Ensino, Curso de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba

SILVA, Patrícia Moraes da. *O processo de embranquecimento da capoeira em João Pessoa*. Dissertação (mestrado), João Pessoa, PB, 2005.

SILVA, Sonaly Torres da. *Capoeira: movimento e malícia em jogos de poder e resistência*. Mestrado em Psicologia - PUC – MG, 2007b.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação Participante e Escrita Etnográfica. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 285-306.

SIMÕES. Rosa Maria Araújo. *Da inversão à re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola*. Doutorado em Ciências Sociais – UFSCar, 2006.

SOUZA, Ricardo Pamfílio de. *A Música na Capoeira: um estudo de caso*. (Dissertação mestrado).PPGM/UFBA, Salvador, BA, 1997.

STOCKING,JR., George W, *Observers Observed: Essays on Ethnographic Field Work. History of Anthropology*. Wisconsin: editor Universitária de Wisconsin, 1983.

STOROLI, Fernanda Q uevedo. *Inclusão social e esporte: os significados-sentidos da capoeira para adolescentes em situação de pobreza*. Mestrado em Psicologia Social PUC –SP, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus9/opus9-6.pdf> . Acesso em 25 de julho de 2010.

UNIFENAS. Pesquisa Bibliográfica. In: *Metodologia Científica* – NED – Núcleo de Educação à Distância. Disponível em http://www3.unifenas.br/WEBLearning/classes/74/licao_4.pdf. Acesso em 31 out. 2007.

ZONZON, Christine Nicole. *A roda da capoeira angola: os sentidos em jogo*. Dissertação Mestrado em Ciências Sociais – UFBA, Salvador, BA, 2007.

APÊNDICE A

Letras das músicas

LETRA 01 – Declamação: Dia a dia (Mestre Virgílio)

LETRA 02 – Ladainha: Três Dias (Autor Desconhecido. Adaptação: Mestre Naldinho)

LETRA 03 – Louvação: Iê (Autor Desconhecido)

LETRA 04 – Corrido: Eu estava na beira da praia (Mestre Naldinho)

LETRA 05 – Corrido : canto de despedida - Adeus, adeus (Autor Desconhecido)

LETRA 06 – Ladainha: Meu irmão africano (Mestre Naldinho)

LETRA 07 – Corrido: Negro Nagô (Contramestre Barata)

LETRA 08 – Ladainha: Mestre Bigodinho (Mestre Naldinho)

LETRA 09 – Ladainha: Já dizia Lampião (Mestre Naldinho)

LETRA 10 – Ladainha: Fé em Deus (Mestre Naldinho)

LETRA 11 – Ladainha: Minha prece (Mestre Naldinho)

LETRA 12 – Ladainha: Pai e Mestre (Mestre Naldinho)

LETRA 13 – Ladainha: Vida de mestre (Mestre Naldinho)

LETRA 14 – Ladainha: Aquele que sabe tudo (Mestre Naldinho)

LETRA 15 – Ladainha: Não se dá nome a quem não tem apelido (Contramestre Barata)

LETRA 16– Corrido: O tempo não pára (Contramestre Barata)

LETRA 17 – Corrido: Quem nunca andou de canoa (Contramestre Barata)

LETRA 18 – Corrido: Eu tô pra vadiar (Contramestre Marivan)

LETRA 19 – Corrido: Ô nêga que vende aí? (Autor Desconhecido)

LETRA 20 – Corrido: Se a terra for boa (Contramestre Barata)

LETRA 21 – Ladainha: Lua Branca (Contramestre Marivan)

LETRA 22 – Corrido: Voa passarinho (Preto)

LETRA 23 – Corrido: A onda bateu (Contramestre Barata)

LETRA 24 – Corrido: Eu não tenho medo de andar no mar (Mestre Pernalonga)

LETRA 25 – Corrido: O lha a onda No Mar (Alex)

LETRA 26 – Corrido: Sou angoleiro (Professor Sem Terra)

LETRA 27 – Corrido: Aqui tem dendê (Contramestre Tina)

LETRA 28 – Toque: Apanha laranja no chão tico tico (Autor Desconhecido)

Dia a dia

Mestre Virgílio de Ilhéus
Declamação

Solo: Vi mamãe chorando
Chorando lágrimas de sangue
Pela perda do seu único filho
Que a violência levou
Levou pra longe, muito longe
Levou pra nunca mais voltar
Não chores mãe
Demos as mãos saindo cantando
Cantando até que nos pés sinta dor
Mas chegamos aonde tenha paz
Aonde existe o amor
Quero brincar, quero sorrir, quero cantar
Mas eu só sei uma música
E ela começa assim
Iê!

LETRA 01: Declamação “Dia a dia”. Composição “Mestre Virgílio de Ilhéus (Anexo CD 01 – faixa 01)

Três dias

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: No sábado eu nasci
No sábado eu nasci
Colega meu
No domingo caminhei
Olha na segunda-feira
Capoeira eu joguei
Camaradinho
Viva meu Deus

LETRA 02: Ladainha “Três Dias”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 02).

Iê

Autor Desconhecido
Louvação

Solo: Iê viva meu DEUS
Côro: Iê viva meu Deus, camará
Solo: Iê viva meu Mestre
Côro: Iê viva meu Mestre, camará
Solo: Iê que me ensinou
Côro: Iê que me ensinou, camará
Solo: Iê a malandragem
Côro: Iê a malandragem, camará
Solo: Iê a capoeira
Côro: Iê a capoeira, camará
Solo: Iê tem fundamento
Côro: Iê tem fundamento, camará
Solo: Iê chegou a hora
Côro: Iê chegou a hora, camará
Solo: Iê vamos embora
Côro: Iê vamos embora, camará

LETRA 03: Louvação “Iê”. Composição: Autor Desconhecido. (Anexo CD 01 – faixa 03).

Eu estava na beira da praia

Mestre Naldinho
Corrido

Solo: Eu tava na beira da praia quando a maré se levantou

Côro: Eu tava na beira da praia quando a maré se levantou

Solo: Na maré que molhava a praia, angoleiro vadiou

Côro: Na maré que molhava a praia

Solo: No farol em Salvador

Côro: Na maré que molhava a praia

Solo: (Segue no improviso)

Côro: Na maré que molhava a praia

Solo: Vamo imbora meu sinhô

LETRA 04:Corrido “Eu tava na beira da praia”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 04).

Adeus, adeus

Autor desconhecido

Corrido Canto de despedida

Solo: Adeus, adeus	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Ê! O reco-reco vai embora
Solo: Eu vou-me embora	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Ê! O agogô já vai embora
Solo: Eu vou com Deus	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Ê! O pandeiro vai embora
Solo: E Nossa Senhora	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Ê! O médio vai embora
Solo: Adeus	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Ê! O meu gunga vai embora
Solo: Eu vou-me embora	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Ê! O Mestre vai embora
Solo: Eu vou, Senhor	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Adeus, adeus
Solo: Eu já vou, Senhora	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Eu vou-me embora
Solo: Adeus, adeus, adeus, adeus	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Eu vou com Deus
Solo: Eu vou-me embora	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Chegou a hora
Solo: Eu vou com Deus	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Ê! Adeus
Solo: Nossa Senhora	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Eu vou-me embora
Solo: Ê! Adeus	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Eu vou com Deus
Solo: Eu vou-me embora	Côro: Boa viagem
Côro: Boa viagem	Solo: Nossa Senhora
Solo: O atabaque vai embora	Côro: Boa viagem

Meu irmão africano

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: Naquele tempo passado
Naquele tempo passado
Colega meu
Vindo num navio negreiro
O africano feito escravo
Meu irmão foi prisioneiro

Nas senzalas do Brasil
Nas senzalas do Brasil
Colega meu
Pensava em se libertar
Surge então a capoeira
Que era luta de matar

Nos quilombos não deixavam
Nos quilombos não deixavam
Colega meu
O feitor aparecer
Pega o capitão do mato
Capoeira faz correr

Hoje capoeira é esporte
Hoje capoeira é esporte
Colega meu
É cultura, é educação
E essa luta do passado
Trago no meu coração
Camaradinho
Viva meu Deus

LETRA 06: Ladainha “Meu irmão africano”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 06).

Negro Nagô

Contramestre Barata
Corrido

Solo: Negro Nagô, ôôôô, Negro Nagô, Negro Nagô

Côro: Negro Nagô, ôôôô, Negro Nagô (**refrão**)

Solo: Negro Nagô

Côro: Refrão

Solo: Houve um tempo

Onde o lamento falava mais forte

Aonde o negro apelava pra sorte

Pedindo pra liberdade chegar

Negro Nagô

(palmas a partir daqui)

Côro: Refrão

Solo: Negro Nagô

Côro: Refrão

Solo: Houve um tempo

Onde Isabel uma lei assinou

Deixando livre o Negro Nagô

Dizendo então que a dor ia se acabar

Côro: Refrão

Solo: Negro Nagô

Côro: Refrão

Solo: Passado o tempo

Vejo que a lei nunca adiantou

Pois tem gente que ainda nem aprendeu

Que negro é raça e preto é cor

Negro Nagô

Côro: Refrão

LETRA 07: Corrido “Negro Nagô”. Composição: Professor Barata (Anexo CD 01 – faixa 07).

Mestre Bigodinho

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: Ele nasceu na Bahia
Ele nasceu na Bahia
Colega meu
Capital é Salvador
Mestre Reinaldo Santana
Bigodinho com muito amor

Waldemar da liberdade
Waldemar da liberdade
Colega meu
Capoeira lhe ensinou
Com Najé e com Traíra
Se formou bom professor

Zacarias seu amigo
Zacarias seu amigo
Colega meu
Deus do céu já o levou
Deixando muita saudade
Do tempo que ele jogou

Mestre Bigodinho pra mim
Mestre Bigodinho pra mim
É lenda viva, sim senhor
Camaradinho
Viva meu Deus

LETRA 08: Ladainha “Mestre Bigodinho”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 08).

Já dizia Lampião

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: Ai meu Deus quanta saudade
Ai meu Deus quanta saudade
Colega meu
Desses tempos do passado
Do tempo que a capoeira
Era jogada no mercado

Quando não tinha maldade
Quando não tinha maldade
Amigo meu
Nem tão pouco agarrão
No tempo que a capoeira
Era jogada por irmãos

É preciso acreditar
É preciso acreditar
Colega meu
No que disse Lampião
Que cadeia e cemitério
É lugar pra valentão
Camaradinho
Viva meu Deus

LETRA 09: Ladainha “Já dizia Lampião”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 09).

Fé em Deus

Mestre Nadinho
Ladainha

Solo: Chego na porta da Igreja
Chego na porta da Igreja
E faço o sinal da cruz
Vou pedindo a proteção
Àquele que me conduz

O pastor faz oração
O pastor faz oração
Colega meu
O padre vem me benzer
O orixá o patuá
Vem me dar pra proteger

Todos santos meu amigo
Todos santos meu amigo
A você eu vou falar
Agradeço ao pai do céu
Por vivo aqui estar
Camaradinho
Viva meu Deus

LETRA 10: Ladainha “Fé em Deus”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 10).

Minha prece

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: A Meu Deus rezo uma prece
A Meu Deus rezo uma prece
Pedindo a proteção
Que me livre do perigo
E também da tentação

Na roda de capoeira
Na roda de capoeira colega meu
O Senhor vem me guardar
Sou um negro mandingueiro
Sou um negro mandinga

Na volta que o mundo deu
Na volta que o mundo deu, colega meu
Na volta que o mundo dá
Capoeira de Angola
Uma vida pra jogar
Camaradinho
Viva meu Deus

LETRA 11: Ladainha “Minha Prece”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 01 – faixa 11).

Pai e mestre

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: Quem quiser ser mestre um dia
Quem quiser ser mestre um dia
Amigo meu
Precisa se preparar
Pra formar o seu aluno
E depois ele o deixar

Se pensar que seu aluno
Que cresceu e se formou
Vai estar sempre na casa
Amigo se enganou

O aluno depois de feito
O aluno depois de feito
Colega meu
Deve um dia caminhar
E se mestre é seu amigo
Deve a ele ajudar

Capoeira e família
Capoeira e família
Amigo meu
Mestre e pai tem que entender
Que um dia a nossa cria
Meu amigo vai crescer
Camaradinho
Viva meu Deus

Vida de Mestre

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: Todo mestre tem história
Todo mestre tem história
Colega meu
De tristeza pra contar
Como não sou diferente
A minha vou lhe falar

Já formei muitos alunos
Que cresceu e me deixou
E depois disso eu não vi
Nunca mais ele voltou

Mas a missão de mestre
A missão de mestre
Colega meu
É igual a de um pai
De formar aluno e filho
Que depois pro mundo vai

O bom filho a casa volta
O bom filho a casa volta
Colega meu
O aluno fiel também
O mestre vive pra todos
Mas não pertence a ninguém
Camaradinho
Viva meu Deus

LETRA 13: Ladainha “Vida de Mestre”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo CD 1 – faixa 13).

Aquele que sabe tudo

Mestre Naldinho
Ladainha

Solo: Aquele que sabe tudo
Aquele que sabe tudo, colega meu
Muito tem para aprender
Na roda de capoeira
Quero falar pra você

Jogo de dentro é mandinga
Jogo de dentro é mandinga, colega meu
Mestre velho me falou
Aquele que sabe tudo
Precisa de professor

Quero aprender com a vida
Quero aprender com a vida, colega meu
Muito tenho pra aprender
Na vida de capoeira
Quero aprender com você
Camaradinha
Viva meu Deus

LETRA 14: Ladainha “Aquele que sabe tudo”. Composição: Mestre Naldinho (Anexo – CD 1 – faixa 14).

Não se dá nome a quem não tem apelido

Contramestre Barata
Ladainha

Solo: Quantas vezes eu deixei
Quantas vezes eu deixei colega velho
Pra chorar lá no caminho
Quantas vezes eu deixei, colega velho
Pra chorar lá no caminho
E quando eu me senti sozinho, colega velho
Deus do céu quem me ajudou

Dizem que o tal amor, colega velho
Nunca se acaba não
Mas amor que é ingrato
A gente arranca do coração
Amor que é ingrato, colega velho
Se arranca do coração

A vida me deu lição
Que hoje carrego comigo
Nunca mais eu vou dar nome
A quem não tem apelido
Pois a vida é traiçoeira
E já me enganou também

Um dia eu chamei de tesouro
Eu chamei de tesouro
Quem não vale um vintém
Camaradinha
Viva meu Deus

LETRA 15: Ladainha “Não Se dá nome a quem não tem apelido”. Composição: Contramestre Barata (Anexo CD 1 – faixa 15)

O tempo não pára

Contramestre Barata
Corrido

Solo : O tempo não pára, o tempo não pára
Eu já dei volta ao mundo, toquei berimbau
E o tempo não pára

Côro: O tempo não pára, o tempo não pára
Eu já dei volta ao mundo, toquei berimbau
E o tempo não pára (**refrão**)

Solo: Cheguei de tardezinha
De repente a noite chegou
Já ouvi o galo cantando
É o sinal que o dia clareou
E o tempo não pára

Côro: Refrão

Solo: Queria eu voltar no tempo
Pra lembrar tudo que se passou
De todos os momentos bons
Que vivi lá com meu amor
Mas o tempo não pára

Côro: Refrão

Solo: O tempo perguntou pro tempo
Quanto tempo que o tempo tem
O tempo respondeu pro tempo
Que o próprio todo mundo tem

Côro: Refrão

Solo: Um dia já me perguntaram
De onde vem a minha inspiração
Respondi vem do brilho da lua
Vem da pancada do meu coração
E o tempo não pára

Côro: Refrão

Quem nunca andou de canoa

Contramestre Barata
Corrido

Solo: Quem nunca andou de canoa
Não sabe o que é o mar
Quem nunca jogou angola
Não sabe o que é vadiar

Côro: Quem nunca andou de canoa
Não sabe o que é o mar
Quem nunca jogou angola
Não sabe o que é vadiar (**refrão**)

Solo: É o vento que bate na vela
Que leva o barco pro mar
Na roda é o berimbau, meu gunga
Que faz qualquer um vadiar

Côro: Refrão

Solo: Mas meu Deus que vida é essa
Que a gente nunca entende
Quem vai só leva a lembrança
E deixa a saudade na gente

Côro: Refrão

Solo: Só quem conhece a saudade
É quem na vida já amou
Só quem conhece a viola
É o peito do tocador

Côro: Refrão

LETRA 17: Corrido “Quem nunca andou de canoa”. Composição: Contramestre Barata (Anexo CD 1 – faixa 17).

Eu tô pra vadiar

Contramestre Marivan
Corrido

Solo: Eu não sou daqui, nem vim pra ficar
Só tô de passagem, vim aqui pra vadiar

Côro: Eu não sou daqui, nem vim pra ficar
Só tô de passagem, vim aqui pra vadiar

Solo: Mas eu tô

Côro: Tô pra vadiar

Solo: Ô eu tô

Côro: Tô pra vadiar

Solo: Ô eu tô

Côro: Tô pra vadiar

Solo: Mas eu tô

Côro: Tô pra vadiar

Solo: Pra deixar saudade, jogar capoeira
Capoeira Angola, essa arte brasileira

Solo: Mas eu tô

Côro: Tô pra vadiar

Solo: Ô eu tô

Côro: Tô pra vadiar

Solo: Ô eu tô

Côro: Tô pra vadiar

Solo: Mas eu tô

Côro: Tô pra vadiar

LETRA 18: Corrido “Eu tô pra vadiar”. Composição: Contramestre Marivan (Anexo CD 1 – faixa 18).

Oi nêga, que vende aí?

Autor Desconhecido
Corrido

Solo: Oi nêga, que vende aí? Vende arroz de Maranhão	Côro: Refrão
Côro: Oi nêga, que vende aí? (refrão)	Solo: Vou me embora pra Bahia
Solo: Meu patrão mandou vender	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Como eu já disse que vou
Solo: Na porta de Salomão	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Eu não sou querido aqui
Solo: Sou discípulo que aprende	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: E lá na Bahia eu sou
Solo: Eu sou mestre e dou lição	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Mas vende aí, que vende aí
Solo: O dia que amanheço	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Vende arroz de Maranhão
Solo: Perto de Itabaianinha	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Tanto bato com o pé
Solo: Homem não monta cavalo	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Também bato com a mão
Solo: Nem mulher deita galinha	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Vende aí, que vende aí?
Solo: As freiras que estão rezando	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Quem mexer comigo leva
Solo: Se esquecem da ladainha	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Outro remédio não há
Solo: Na roda de capoeira	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Se bater também apanha
Solo: Quero ver você jogar	Côro: Refrão
Côro: Refrão	Solo: Tô aqui pra lhe falar
Solo: Jogo de dentro e de fora	Côro: Refrão
Côro: Refrão	(Segue no improviso)
Solo: Quero ver tu vadiar	

Se a terra for boa

Contramestre Barata
Corrido

Solo: Se a terra for boa
Se o tempo ajudar
Êh! A semente plantada
Um dia ela há de brotar

Côro: Se a terra for boa
Se o tempo ajudar
Êh! A semente plantada
Um dia ela há de brotar (**refrão**)

Solo: Semente ta pequena
Mas um dia ela há de brotar
Se tu quer colher um bom fruto
Da semente tu tem que cuidar

Côro: Refrão

Solo: Tu cuida bem da semente
Que um dia ela vai te ajudar
Nem que seja só pra dar sombra
Quando tu quiser descansar

Côro: Refrão

Solo: Semente mal cuidada
O sol pode lhe machucar
Ou então vem a chuva pesada
Semente não consegue brotar

Côro: Refrão

Solo: Quem canta seus males espanta
Já diz o dito popular
Cantando eu levo minha vida
Minha vida eu levo a cantar

Côro: Refrão

Lua branca

Contramestre Marivan
Ladainha

Solo: Ô lua branca, ô lua branca
O que tu vem me dizer
Vem me mostrar o caminho
O que tenho que fazer

Eu fico aqui
Sempre a te contemplar
Tocando meu berimbau
Fico na vida a pensar
Ah! Meu Deus

E penso assim
Qual o sentido da vida?
Que é tão boa e sofrida
Que não dá pra desistir

Eu ganho força
Dentro da comunidade
Nossa irmã de verdade
Obrigado meu senhor

E foi assim
Do fundo do coração
Foi pra ti, ô lua branca
Que eu fiz essa canção
Camaradinha
Ê viva meu Deus

LETRA 21: Ladainha “Lua branca”. Composição: Contramestre Marivan. (Anexo CD 1 – faixa 21)

Voa passarinho

Preto
Corrido

Solo: Voa, passarinho voa
Mas não fique à toa
Cuidado quando for voar

Côro: Voa, passarinho voa
Mas não fique à toa
Cuidado quando for voar

Solo: Voa, voa, passarinho

Côro: Voa, voa (**refrão**)

Solo: Olha besouro

Côro: Refrão

Solo: Olha besouro

Côro: Refrão

Solo: Chora viola

Côro: Refrão

Solo: Chora viola

Côro: Refrão

Solo: Seu Marivan

Côro: Refrão

Solo: Olha o menino

Côro: Refrão

Solo: A bater ia

Côro: Refrão

Solo: Chora viola

Côro: Refrão

Solo: Olha o menino

Côro: Refrão

Solo: Mas olha o mestre

Côro: Refrão

Solo: Chora viola

Côro: Refrão

Solo: Olha o menino

Côro: Refrão

Solo: Oi 12B

Côro: Refrão

Solo: Olha a menina

Côro: Refrão

Solo: Ô seu Pipoca

Côro: Refrão

Solo: Ó seu Barata

Côro: Refrão

Solo: Olha o menino

Côro: Refrão

Solo: Ô seu Sabão

Côro: Refrão

Solo: Olha o menino

Côro: Refrão

Solo: Olha o menino

Côro: Refrão

Solo: Chora viola

Côro: Refrão

LETRA 22: Corrido “Voa Passarinho”. Composição: Preto (Anexo CD 1 – faixa 22).

A onda bateu

Contramestre Barata
Corrido

Solo: A onda bateu, oi, na pedra que tem lá no mar
Angoleiro quando é bom, joga em qualquer lugar, mas bateu

Côro: A onda bateu, na pedra que tem lá no mar (**refrão**)

Solo: Angoleiro quando é bom, se conhece no gingar, mas bateu

Côro: Refrão

Solo: Na roda de capoeira, quero ver tu vadiar, mas bateu

Côro: Refrão

Solo: Na roda de capoeira, quero ver você cantar, mas bateu

Côro: Refrão

Solo: Angoleiro quando é bom, se conhece no gingar, mas bateu

Côro: Refrão

Solo: Angoleiro quando é bom, joga em qualquer lugar, mas bateu

Côro: Refrão

LETRA 23: Corrido “A onda bateu”. Composição: Contramestre Barata (Anexo CD 1 – faixa 23).

Eu não tenho medo de andar no mar

Mestre Pernalonga
Corrido

Solo: Eu não tenho medo de andar no mar
Eu só tenho medo do vapor virar

Côro: Eu não tenho medo de andar no mar
Eu só tenho medo do vapor virar (**refrão**)

Solo: Era eu, era meu mano
Era meu mano, era eu
Nós travamos uma luta
Nem ele venceu, nem eu

Côro: Refrão

Solo: Amanhã é dia santo
Dia de Corpus de Deus
Quem tem roupa vai à missa
Quem não tem faz como eu

Côro: Refrão

Solo: Berimbau já tocou
A roda já começou
O navio vai saindo
Vai levando meu amor

Côro: Refrão

Solo: Mas eu sou pequenininho
Do tamanho de um botão
Carrego papai no bolso
E mamãe no coração

Côro: Refrão
(Segue no improviso)

LETRA 24: Corrido “Eu não tenho medo de andar no mar”. Composição: Mestre Pernalonga
(Anexo CD 1 – faixa 24)

Olha onda no mar

Contramestre Marivan
Corrido

Solo: Olha a onda no mar
Olha a onda no mar
Olha a onda no mar angoleiro
Ela quer te pegar

Côro: Olha onda no mar
Olha onda no mar (**refrão**)

Solo: Olha onda no mar angoleiro
Vem daqui, vem de lá

Côro: Refrão

Solo: Olha onda no mar angoleiro
Ela quer te pegar

Côro: Refrão

Solo: Fica ligeiro e maneiro angoleiro
Eita vai vadiar

Côro: Refrão

LETRA 25: Corrido “Olha onda no mar”. Composição: Contramestre Marivan (Anexo CD 1 – faixa 25)

Sou angoleiro

Professor Sem-terra
Corrido

Solo: Sou angoleiro
Angoleiro sim senhor
Olha eu sou “Comunidade”
Angoleiro de valor, eu sou

Côro: Sou angoleiro
Angoleiro sim senhor
Olha eu sou “Comunidade”
Angoleiro de valor, eu sou **(refrão)**

Solo: Viola que eu toco nela
Tem um toque diferente
Acorda quem tá dormindo
Levanta quem tá doente, eu sou

Côro: Refrão

Solo: Sou um velho angoleiro
Mas não sou bom cantador
Na roda da capoeira
Vou mostrar o meu valor, eu vou

Côro: Refrão

Solo: Refrão

Côro: Refrão

Solo: Hoje é dia de santo
Dia de corpo de Deus
Quem tem roupa vai à missa
Quem não tem faz como eu, eu sou

Côro: Refrão

Aqui tem dendê

Contramestra Tina
Corrido

Solo: Angoleiro tocou o toque de angola
Capoeira eu te disse: Cuidado menino tem dendê nessa roda!

Côro: Angoleiro tocou o toque de angola
Capoeira eu te disse: Cuidado menino tem dendê nessa roda!

Solo: Aqui tem dendê, aqui tem dendê
Berimbau tá tocando, a viola responde aqui tem dendê

Côro: Aqui tem dendê, aqui tem dendê (**refrão**)

Solo: Mas o Naldinho tá tocando, o povo vai chegando, chegue perto pra ver

Côro: Refrão

Solo: Olha o gunga tocando, a viola responde aqui tem dendê

Côro: Refrão

Solo: O jogo de angola, é de dentro e de fora, aqui tem dendê

Côro: Refrão

Solo: Berimbau tá tocando, Mestre Naldinho responde, aqui tem dendê

Côro: Refrão

Solo: Na chamada de angola, cuidado menino, que tem dendê

Côro: Refrão

Solo: O berimbau tá tocando, o pandeiro responde, aqui tem dendê

Côro: Refrão

Solo: Esse jogo tem dendê, escorregou e caiu, se você tem dendê

Côro: Refrão

Solo: Berimbau tá tocando, a viola responde, aqui tem dendê

Côro: Refrão

Solo: Berimbau já chamou, o jogo terminou, tem jogo pra ver

Côro: Refrão

Solo: Berimbau tá tocando a viola responde, aqui tem dendê

LETRA 27: Corrido “Aqui tem dendê”. Composição: Contramestra Tina (Anexo CD 1 – faixa 27).

Apanha laranja no chão tico-tico

Autor Desconhecido
Toque tradicional Corrido

Solo: Apanha laranja no chão tico-tico
Se meu amor for embora eu não fico

Côro: Apanha laranja no chão tico-tico

Solo: Não é com a mão que se pega é com o bico

Côro: Apanha laranja no chão tico-tico

Solo: Se meu amor for (sim)embora eu não fico

Côro: Apanha laranja no chão tico-tico

Solo: Sua toalha é de renda e de bico

Côro: Apanha laranja no chão tico-tico

LETRA 28: Corrido “Apanha laranja no chão tico-tico”. Composição: Autor Desconhecido.
(Anexo CD 1 – faixa 28).

APÊNDICE B

Partituras das músicas

PARTITURA 01 – Ladainha: Três Dias (Autor Desconhecido. Adaptação: Mestre Naldinho)

PARTITURA 02 – Louvação: Iê (Autor Desconhecido)

PARTITURA 03 – Corrido: Eu estava na beira da praia (Mestre Naldinho)

PARTITURA 04 – Corrido : canto de despedida - Adeus, adeus (Autor Desconhecido)

PARTITURA 05 – Ladainha: Meu irmão africano (Mestre Naldinho)

PARTITURA 06 – Corrido: Negro Nagô (Contramestre Barata)

PARTITURA 07 – Ladainha: Mestre Bigodinho (Mestre Naldinho)

PARTITURA 08 – Ladainha: Já dizia Lampião (Mestre Naldinho)

PARTITURA 09 – Ladainha: Fé em Deus (Mestre Naldinho)

PARTITURA 10 – Ladainha: Minha prece (Mestre Naldinho)

PARTITURA 11 – Ladainha: Pai e Mestre (Mestre Naldinho)

PARTITURA 12 – Ladainha: Vida de mestre (Mestre Naldinho)

PARTITURA 13 – Ladainha: Aquele que sabe tudo (Mestre Naldinho)

PARTITURA 14 – Ladainha: Não se dá nome a quem não tem apelido (Contramestre Barata)

PARTITURA 15– Corrido: O tempo não pára (Contramestre Barata)

PARTITURA 16 – Corrido: Quem nunca andou de canoa (Contramestre Barata)

PARTITURA 17 – Corrido: Eu tô pra vadiar (Contramestre Marivan)

PARTITURA 18 – Corrido: Ô nêga que vende aí? (Autor Desconhecido)

PARTITURA 19 – Corrido: Se a terra for boa (Contramestre Barata)

PARTITURA 20 – Ladainha: Lua Branca (Contramestre Marivan)

PARTITURA 21 – Corrido: Voa passarinho (Preto)

PARTITURA 22 – Corrido: A onda bateu (Contramestre Barata)

PARTITURA 23 – Corrido: Eu não tenho medo de andar no mar (Mestre Pernalonga)

PARTITURA 24 – Corrido: O lha a onda no Mar (Alex)

PARTITURA 25 – Corrido: Sou angoleiro (Professor Sem Terra)

PARTITURA 26 – Corrido: Aqui tem dendê (Contramestre Tina)

PARTITURA 27 – Toque: Apanha laranja no chão tico tico (Autor Desconhecido)

Três dias

Mestre Naldinho

♩ = 72

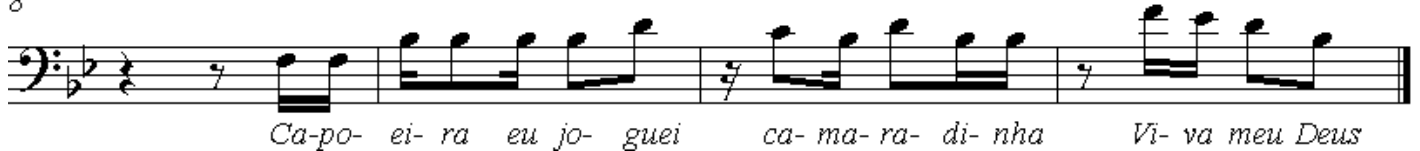
Voz Solo



4



8



Iê

q = 72

Domínio Público

Voz Solo

Vi- va meu De- us Iê vi- va meu mes-

Côro

Iê vi- va meu De- us ca- ma- rá

6

tre Iê que me-en- si- nou- u

Iê vi- va meu Mes- tre ca- ma- rá Iê

11

Iê a ma- lan- dra- gem

que me-en- si- nou- u ca- ma- rá Iê a ma- lan- dra-

16

Iê a ca- po- ei- ra Iê

gem ca- ma- rá Iê a ca- po- ei- ra ca- ma- rá

21

tem fun- da- men- to Iê che- gou a ho-

Iê tem fun- da- men- to ca- ma- rá

26

ra Iê va- mos em- bo-

Iê che- gou a ho- ra ca- ma- rá

30

ra

Iê va- mos em- bo- ra ca- ma- rá

Eu estava na beira da praia

Mestre Naldinho

q = 70

Voz Solo

Eu ta- va na bei- ra da pra- ia quan- do a ma-

3

3

3

ré se le- van- tou

Coro

Eu ta- va na bei- ra da

6

Na ma- ré que mo-

Coro

pra- ia quan- do a ma- ré se le- van- tou

9

lha- va a pra- ia an- go- lei- ro va- di- ou

Coro

Na ma- ré que mo- lha- va a pra-

14

No fá- rol em Sal- va- dor

Coro

ia Na ma- ré que mo- lha- va a pra- ia

19

(só no 1º momento)

Va- mo em- bo- ra meu Se- nhor Eu

Coro

Na ma- ré que mo- lha- va a pra- ia

Adeus adeus

Domínio Público

$\text{♩} = 82$

Voz Principal

Côro

A- deus, A- deus

Eu vou- me em-

Bo- a vi- a- ge(m)

bo- ra

Eu vou com Deus

(E) Nos- sa Se- nho- ra

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi-

A- deus

Eu vou- me em- bo- ra

Eu vou, Se-

a-ge(m)

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi- a- ge(m)

nhor

Eu vou ver Se- nho- ra

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi-

A- deus, A- deus, A- deus, A- deus,

Eu vou- me em-

a- ge(m)

Bo- a vi- a- ge(m)

bo- ra

Eu vou com Deus

Nos- sa Se- nho- ra

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi- a- ge(m)

Bo- a vi-

25

Iê! A- deus Eu vou- me em- bo- ra Iê!
a- ge(m) Bo- a vi- a- ge(m) Bo- a vi-

29

O a- ta- ba- que vai em- bo- ra
a- ge(m) Bo- a vi-

31

Iê! Re- co- re- co va- i em- bo- ra
a- ge(m) Bo- a vi-

33

Iê! A- go- go já va- i em- bo- ra
a- ge(m) Bo- a vi-

35

Iê! O pan- dei- ro va- i em- bo- ra
a- ge(m) Bo- a vi-

37

Iê! e o mé- dio va- i em- bo- ra
a- ge(m) Bo- a vi-

39

Iê! E o meu gun- ga va- i em- bo- ra

a- ge(m) Bo- a vi-

41

Iê! E o mes- tre va- i em- bo- ra A- deus, A-

a- ge(m) Bo- a vi- a- ge(m)

44

deus, Eu vou- me em- bo- ra Eu vou com Deus

Bo- a vi- a- ge(m) Bo- a vi- a- ge(m) Bo- a vi-

49

Che- gou a ho- ra Iê! A- deus Eu vou- me em-

a- ge(m) Bo- a vi- a- ge(m) Bo- a vi- a- ge(m)

54

bo- ra Eu vou com Deus

Bo- a vi- a- ge(m) Bo- a vi-

57

Nos- sa Se- nho- ra

a- ge(m) Bo- a vi- a- ge(m)

Meu irmão africano

Mestre Naldinho

q = 72

Voz solo

Na- que- le tem- po pas- sa- do Na- que-
le tem- po pas- sa- do Co- le- ga meu Vin- do num na- vio ne- grei- ro
O- a fri- ca- no fei- to- es- cra- vo Meu ir-
mão foi pri- sio- nei- ro Nas cen-
za- las do- Bra- sil Co- le- ga meu Nas cen-
za- las do- Bra- sil Pen- sa- va- en- se li- ber- tar
Sur- ge- en- tão a ca- po- ei- ra E- ra
lu- ta de ma- tar Nos- qui-
lom- bos não dei- xa- vam Nos- qui-
lom- bos não dei- xa- vam O fei- tor a- pa- re- cer
Pe- ga- o ca- pi- tão do ma- to Ca- po-

33
ei- ra faz cor- rer Ho- je

37
ca- po- ei- ra—é es- por- te Ho- je

39
ca- po- ei- ra—é es- por- te Co- le- ga É cul- tu-

41
ra, é—é du- ca- ção E-es- sa lu- ta do pas- sa- do

44
Tra- go- no meu co- ra- ção

46
ca- ma- ra- dinha Vi- va meu Deus

Nêgro Nagô

Professor Barata

♩ = 78

Voz

Nê- gro Na- gô, ô ô ô ô, Nê- gro Na- gô, Nê- gro Na- gô

Côro

Nê- gro Na- gô,

11

Nê- gro Na- gô

ô ô ô ô, Nê- gro Na- gô Nê- gro Na- gô, ô ô ô ô, Nê- gro Na-

22

Hou- ve um tem- po On- de o la- men- to fa- la- va mais for- te a- on- de o
Hou- ve um tem- po On- de I- sa- bel u- ma lei as- si- nou Dei- xan- do

gô

30

ne- gro a- pe- la- va pra sor- te Pe- din- do pra li- ber- da- de che- gar Nê- gro Na- gô
li- vre o ne- gro Na- gô Di- zen- do en- tão que a dor ia se a- ca- bar

37

Nê- gro Na- gô

Nê- gro Na- gô, ô ô ô ô, Nê- gro Na- gô Nê- gro Na- gô,

47

Nê- gro Na- gô

ô ô ô ô, Nê- gro Na- gô Nê- gro Na- gô, ô ô ô ô,

57

Pas- sa- do o tem- po Ve- jo que a lei nun- ca a- di- an- to u

Nê- gro Na- gô

65

Po- is tem gen- te que nun- ca a- pren- deu Que ne- gro é ra- ça e pre- to é cor Nê- gro Na- gô

73

Musical score for two voices, numbered 73. The score is in bass clef and 4/4 time. The top staff has a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Latin: "Nē- gro Na- gô, ô ô ô ô, Nē- gro Na- gô Nē- gro Na- gô".

Mestre Bigodinho

Mestre Naldinho

q = 72

Voz Solo

4

7

10

15

18

21

25

28

31

34

E-le Nas-ceu na Ba-hi-a E-le

Nas-ceu na Ba-hi-a Co-le-ga meu Ca-pi-tal é Sal-va-dor

Mes-tre Rei-nal-do San-ta-na Bi-go-

di-nho com a-mor Wal-de-mar da li-ber-da-de

Wal-de-mar da li-ber-da-de Co-le-ga meu Ca-po-

ei-ra lhe en-si-nou Com Na-jé ^{3e} com Tra-í-ra

Se for-mou bom pro-fes-sor Za-ca-

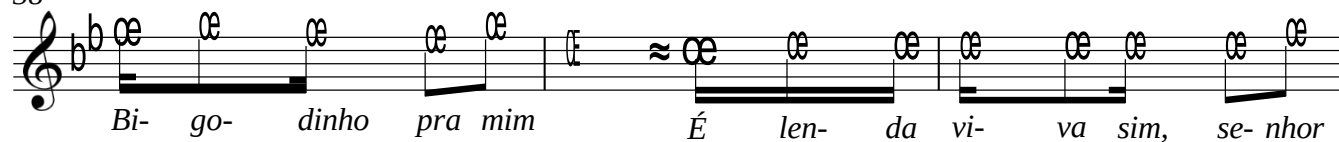
ri-as seu a-mi-go Za-ca-ri-as seu a-mi-go

Co-le-ga meu Deus do céu já o le-vou Dei-xan-

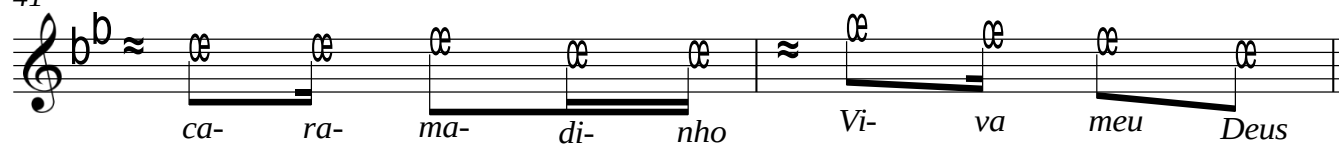
do mui-ta sau-da-de Do tem-po que e-le jo-gou

Mes-tre Bi-go-dinho pra mim Mes-tre

38



41



Já dizia Lampião

Mestre Naldinho

q = 72

Voz solo

Ai meu Deus quan- ta sau- dade Ai meu Deus quan- ta sau- dade
É pre- ci- so a cre- di- tar

4

Co- le- ga meu Des- ses tem- pos do pas- sado Do tem-
Co- le- ga meu No que dis- se Lam- pi- ão Que ca-

7

po- deia que a ca- po- ei- ra E- ra jo- ga- da no mer- cado
de- e ce- mi- té- rio

11

Quan- do Não ti- nha mal- dade Quan- do

16

Não ti- nha mal- da- de A- mi- go meu Nem tão pou- co a- ga- rrão

19

No tem- po que a ca- po- ei- ra E- ra jo- ga- da por ir- mãos

23

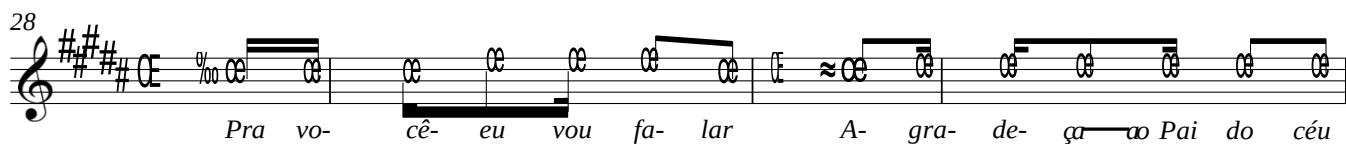
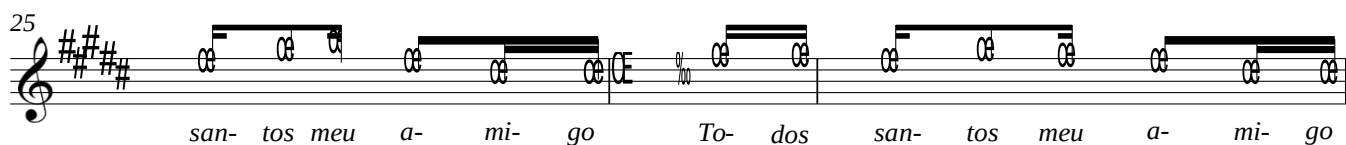
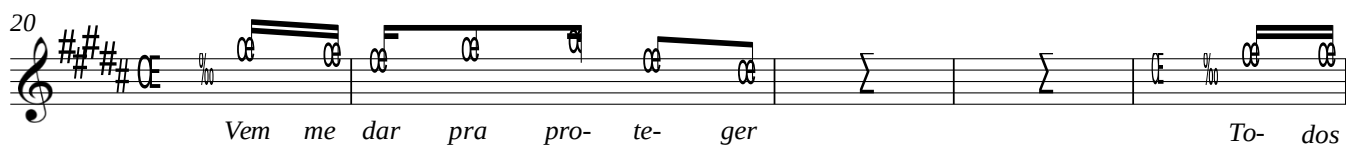
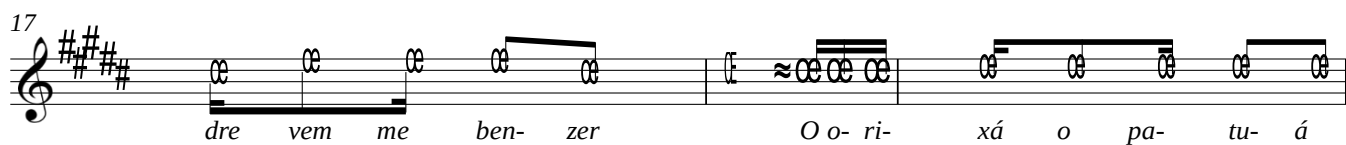
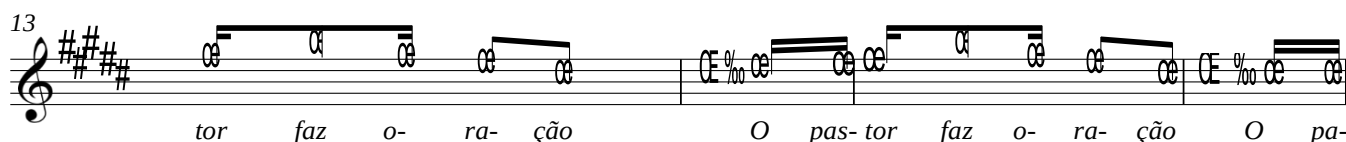
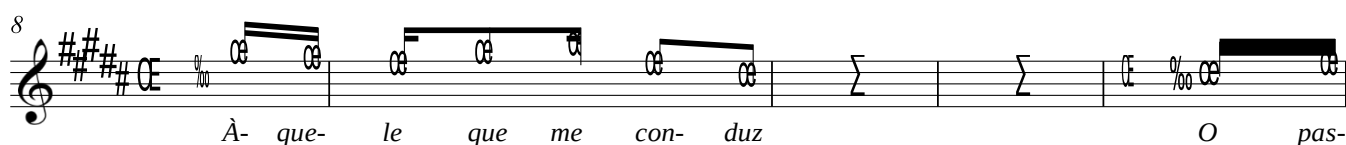
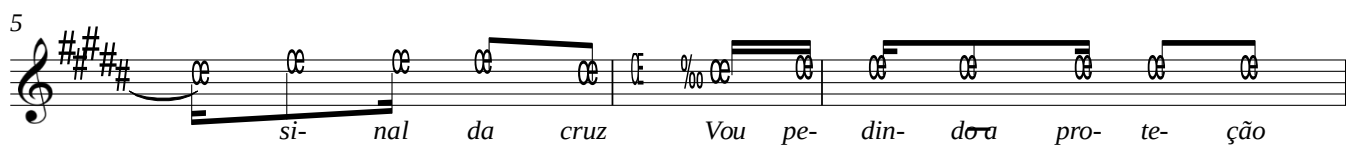
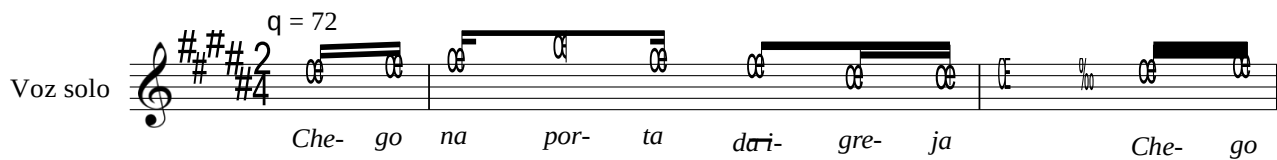
É pre- ci- so a cre- di- tar É Lu-

28

gar pra va- len- tão Ca- ma- ra- dinha Vi- va meu Deus

Fé em Deus

Mestre Naldinho



Minha prece

Mestre Naldinho

♩ = 82

Voz Principal

Côro

3
A meu Deus re- zo uma prece A meu
Deus re- zo uma prece Pe- din- do a pro- te- ção

6
Que me li- vre do pe- rigo E tam- bém da ten- ta- ção

10
Na ro- da de ca- po- eira Na ro-

15
da de ca- po- eira co- le- ga meu o se-

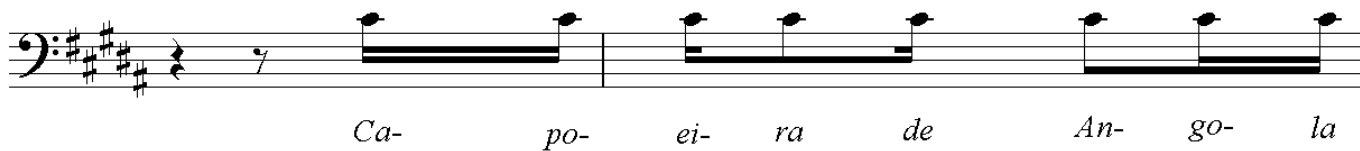
17
nhor vem me guar- dar Sou um ne- gro man- din- gueiro Sou um

21
ne- gro man- din- ga Na vol-

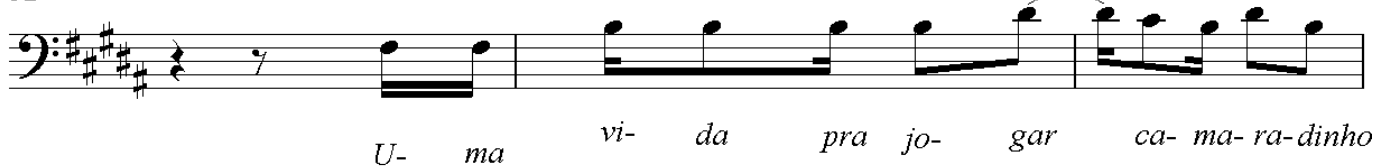
25
ta que o mun- do deu Na vol- ta que o mun- do deu

28
co- le- ga meu Na vol- ta que o mun- do dá

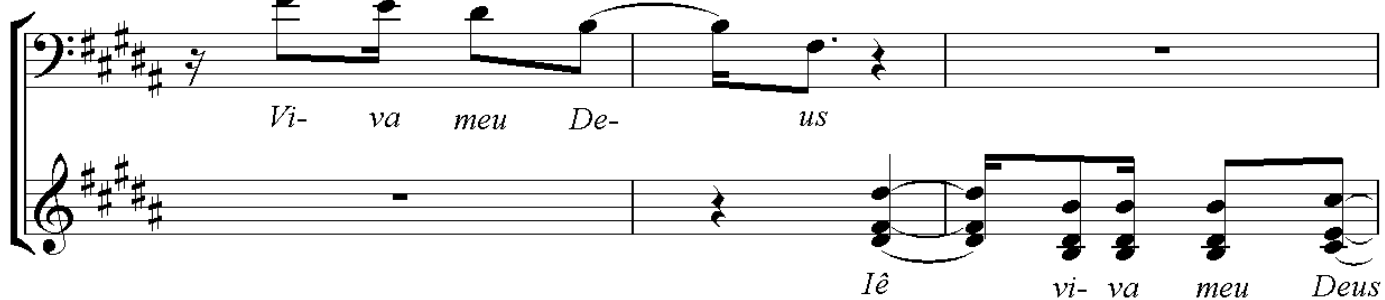
30



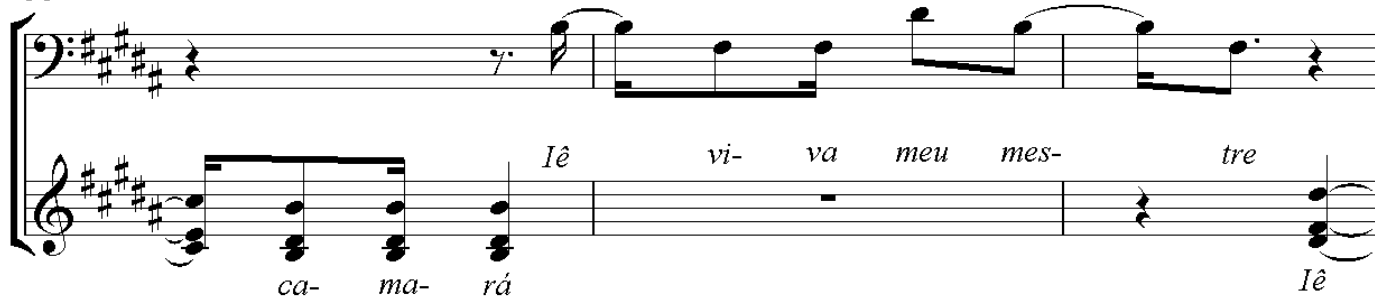
32



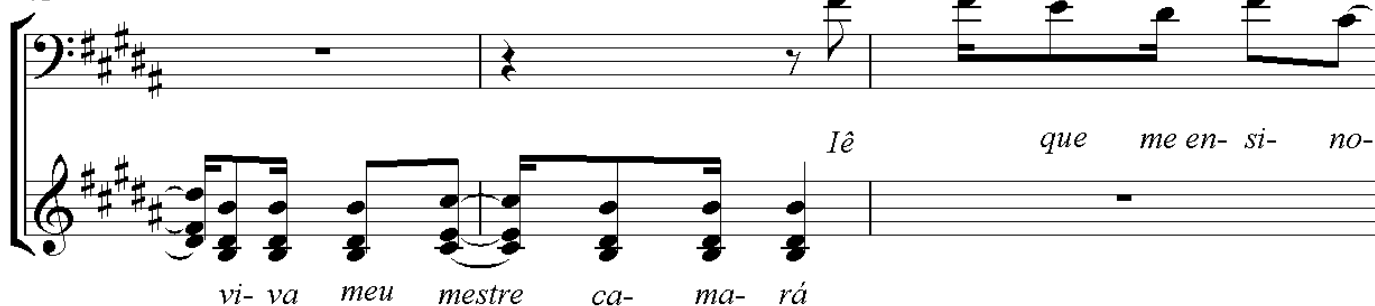
35



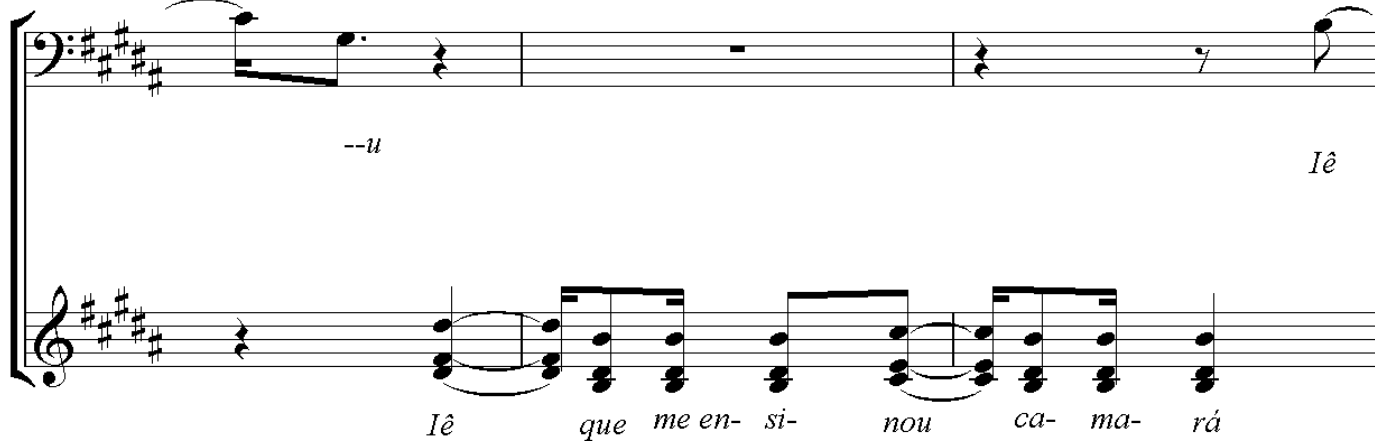
38



41



44



47

fa- ca de pon- ta

50

Iê fa- ca de pon-

Iê quer me fu- rar

ta ca- ma- rá

52

Iê

Iê quer me fu- rar ca- ma- rá



Pai e Mestre

Mestre Naldinho

q = 75

Voz Solo

Quem qui- ser ser mes- tre—um dia Quem qui-
3 ser ser mes- tre—um dia co- le- ga meu pre- ci- sa se se- pa- rar
6 Pra for- mar o seu a- lu- no E de- pois e- le—o dei- xar
10 Se pen- sa que seu a- lu- no Que cres-
15 ceu e se for- mou Vai es- tar sem- pre na ca- sa A- mi-
19 go se en- ga- nou O a- lu- no de- pois de fei- to O a- lu-
24 no de- pois de fei- to co- le- ga meu De- ve—um di- a ca- mi- nhar E se
28 mes- tre—é seu a- mi- go De- ve—e le a- ju- dar Ca- po-
33 ei- ra—e fa- mí- lia Ca- po- ei- ra—e fa- mí- lia A- mi- go meu Mes- tre—e
37 pai de- ve—en- ten- der Que um di- a nos- sa cria
40 Meu a- mi- go vai cres- cer ca- ma- ra- dinha Vi- va meu Deus

Vida de Mestre

Mestre Naldinho

q = 72

Voz solo

To- do mes- tre tem his- tó- ria To- do

mes- tre tem his- tó- ria Co- le- ga meu De tris-

te- za pra con- tar Co- mo

não sou di- fe- ren- te A mi-

nha vou te fa- lar Já- for-

mei mui- tos a- lu- nos Já- for- mei mui- tos a- lu- nos

Que cres- ceu e me dei- xou E de-

pois dis- sei não vi Nun- ca

mais e- le vol- tou Mas a

mis- são de um mes- tre A

27

 mis- são de um mes- tre Co- le- ga meu É i-

29

 qual a de um pai De for- mar a- lu- no e fi- lho

32

 Que de- pois pro mun- do vai Um bom

37

 fi- lha a ca- sa vol- ta Um bom fi- lha a ca- sa vol- ta

40

 Co- le- ga meu A- lu- no fi- el tam- bém O mes-

43

 tre vi- ve pra to- dos Mas não per-

45

 ten- ce pra nin- guém Ca- ma- ra- dinha Vi- va meu Deus

Aquele que sabe tudo

Mestre Naldinho

q = 75

Voz Solo

A- que- le que sa- be tu- do A- que- le que sa- be tu- do,
 co- le- ga meu Mui- to tem pa- ra a pren- der Na ro- da de ca- po- ei- ra
 Que- ro fa- lar pra vo- cê Jo- go
 de den- tro man- din- ga Jo- go de den- tro man- din- ga
 co- le- ga meu Mes- tre ve- lho me fa- lou A- que-
 le que sa- be tu- do Pre- ci- sa de pro- fes- sor
 Que- ro a- pren- der com a vi- da Que- ro a-
 pren- der com a vi- da co- le- ga meu Mui- to
 te- nho pra a- pren- der Na vi-
 da de ca- po- ei- ra Que- ro a- pren- der com a vi- da
 Ca- ma- ra- di- nha Vi- va meu Deus

Não se dá nome a quem não tem apelido

Professor Barata

q = 72

Voz solo

Qua- tas ve- zes eu dei- xe- i Qua- tas

ve- zes eu dei- xe- i co- le- ga velho Pra cho- rar lá no ca- mi- nho Qua- tas

ve- zes eu dei- xe- i, co- le- ga velho Pra cho- rar lá no ca- mi- nho E quan- do eu

me sen- ti so- zi- nho co- le- ga velho Deus do céu que me a- ju- dou

Di- zem que o tal a- mor co- le- ga velho Nun- ca sea- ca- ba não Mas a-

mor que é in- gra- to A gen- te ar- ran- ca do co- ra- ção A-

mor que é in- gra- to co- le- ga velho Se ar- ran- ca do co- ra- ção A vi-

da me deu li- ção Que ho- je car- re- go co- mi- go Nun- ca mais eu vou dar no- me

co- le- ga velho A quem não tem a- pe- li- do Pois a vi- dr- é trai- ço- ei- ra

co- le- ga velho E já me- en- ga- nou tam- bém Um di- a eu

cha- mei de te- sou- ro Eu cha- mei de te- sou- ro

co- le- ga velho Quem não va- le um vin- tém ca- ma- ra- di- nha

O tempo não pára

q = 80

Professor Barata

Voz Solo

Oiê o tem- po não pá- ra, Oiê o tem- po não pá- ra,

5

Voz Solo

Eu já dei vol- ta- ao mun- do, to- quei be- rim- bal E o tem- po pá- ra

9

Côro

Oiê o tem- po não pá- ra, Oiê o tem- po não pá- ra, Eu já dei vol- ta- ao

14

Voz Solo

1. 2.

Eu che-

Côro

1. 2.

mun- do, to- quei be- rim- bal E o tem- po não pá- ra pá- ra

18

Voz Solo

guei de tar- de- zi- nha De re- pen- te a noi- te che- gou Ou- vi o ga- lo can-

23

Voz Solo

tan- do É o si- nal qe- o di- a cla- reou Mas o tem- po não pá- ra

Côro

Oiê o tem- po não

27

Côro

pá- ra, Oiê o tem- po não pá- ra, Eu já dei vol- ta- ao mun- do, to- quei be- rim-

32

Voz Solo

Que- ri- a eu vol- tar no tem- po Pra lem-

Côro

bal E o tem- po não pá- ra

36

Voz Solo

brar tu- do que se pas- sou Da- que- les mo- men- tos bons Que vi-

40

Voz Solo

vi lá com meu a- mor Mas o tem- po não pá- ra

Côro

Oiê o tem- po não pá- ra,

44

Côro

Oiê o tem- po não pá- ra, Eu já dei vol- ta- ao mun- do, to- quei be- rim-

48

Voz Solo

Côro

O tem-po per-gun-tou pro tem-po Quan-to

bal E o tem-po não pá-ra

52

Voz Solo

tem-po que o tem-po tem O tem-po res-pon-deu pro tem-po Que o

56

Voz Solo

Côro

pró-prio to-do mun-do tem Mas o tem-po não pá-ra

Oiê o tem-po não pá-ra,

60

Côro

Oiê o tem-po não pá-ra, Eu já dei vol-ta-ao mun-do, to-quei be-rim-

64

Voz Solo

Côro

Ó mas o tem-po não pá-ra mas o tem-po não pá-bal E o tem-po não pá-ra

69

Voz Solo

ra Eu já dei vol-ta-ao mun-do, to-quei be-rim-bal E o tem-po não

73

Voz Solo

Côro

pá-ra

Oiê o tem-po não pá-ra, Oiê o tem-po não pá-ra,

78

Voz Solo

Côro

Eu já dei vol-ta-ao mun-do, to-quei be-rim-bal E o tem-po não pá-ra

82

Voz Solo

Côro

di-té me per-gun-ta-ram De-on-de vem a mi-ni-ra-ção Res-pon

86

Voz Solo

di vem do bri-lho da lua vem da pan-ca-da do meu co-ra-ção

89

Voz Solo

Mas o tem-po não pá-ra

Côro

Oiê o tem-po não pá-ra, Oiê o tem-po não

93

Côro

pá-ra, Eu já dei vol-ta-a-o mun-do, to-quei be-rim-bal E o tem-po não pá-ra

The musical score is written for a solo voice and a chorus. The solo voice part begins at measure 89 with the lyrics 'Mas o tem-po não pá-ra'. The chorus part begins at measure 93 with the lyrics 'pá-ra, Eu já dei vol-ta-a-o mun-do, to-quei be-rim-bal E o tem-po não pá-ra'. The music is in 4/4 time and has a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Quem nunca andou de canoa

Professor Barata

Voz Solo $q = 80$

Quem nun-ca an- dou deca- no-a, não sa-be o que é o mar Quem

Voz Solo

nun- ca jo- gou An- go- la, não sa- be o que é va- di- ar

Côro

Quem

Côro

nun- ca an- dou de ca- no- a, não sa- be o que é o mar Quem

Côro

nun- ca jo- gou An- go- la, não sa- be o que é va- di- ar

2.

Voz Solo

É ven- to que ba- te na ve- la, que le- va o bar- co pro

Côro

ar

Voz Solo

mar Na ro- da é o be- rim- bal, meu gun- ga, que

Voz Solo

faz qual- querer um va- di- ar

Côro

Quem nun-ca an- dou de ca-

Côro

no- a, não sa- be o que é o mar Quem

31
Côro
nun- ca jo- gou An- go- la, não sa-

33
Voz Solo
Mas meu

Côro
be-o que é va- di- ar

35
Voz Solo
Deus que vi- da é es- sa, que

37
Voz Solo
a gen- te nun- ca en- ten- de Quem

39
Voz Solo
vai só le- va-a lem- bran- ça, E dei-

41
Voz Solo
xa sau- da- de- na gen- te

Côro
Quem

43
Côro
nun- ca-an- dou de ca- no- a, não

45
Côro
sa- be o que é o mar Quem nun- ca jo- gou An-

48
Voz Solo
Só

Côro
go- la, não sa- be-o que é va- di- ar

51
Voz Solo

quem co-nhe-a sau-da-de, é

53
Voz Solo

quem na vi-da já a-mou Só

55
Voz Solo

quem co-nhe-a vi-o-la é o

57
Voz Solo

pei-to do to-ca-dor

60
Côro

Quem nun-a-an-dou de ca-

60
Côro

no-a, não sa-be o qe-é o mar Quem

63
Côro

nun-ca jo-gou An-go-la, não sa-be-o que é va-di-ar

Eu tô pra vadiar

Professor Marivan

q = 72

Voz Solo

Eu não sou da-qui, nem vim pra fi- car Só tô de pas-

Côro

6

sa- ge(m), eu vim foi pra va-di- ar

Eu não sou da-qui nem vim pra fi- car

13

Ô mas eu tô

Só tô de pas- sa- gem vim a- qui pra va-di- ar Tô pra va-di-

18

Ô eu tô Ô eu tô mas eu tô Ô

ar Tô pra va-di- ar Tô pra va- di- ar Tô pra va-di-

24

ô eu tô Pra dei- xar sau- da- de, jo- gar ca- po-

ar Tô pra va- di- ar

30

ei- ra Ca- po- ei- ra An go- la, es- sa ar- te bra- si- lei- ra

34

Mas eu tô Ô eu tô Ô eu tô

Tô pra va- di- ar Tô pra va- di- ar

39

Musical score for two staves in D major (two sharps). The score consists of four measures. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lyrics are written below the staves.

Measure 39: *Mas eu tô*

Measure 40: *Eu não sou da- qui,*

Measure 41: *Tô pra va- di- ar*

Measure 42: *Tô pra va- di- ar*

Oi nêga, que vende aí?

Domínio Público

q = 72

Voz solo

Oi nê-ga, que ven-de-a í? Ven-de ar-

Voz solo

roz de Ma-ra-nhão

Côro

Oi nê-ga, que ven-de a-

Voz solo



Meu pa-trão man-dou ven-der
Na por-ta de Sa-lo-mão
Sou dis-cípulo que a-pren-de
Eu sou mes-tre dou li-ção
O di-a que a-ma-nhe-ço
Per-to de-ta bai-a-ni-nha
Ho-mem não mon-ta ca-va-lo
Nem mu-lher dei-ta ga-li-nha
As frei-ras que-ão tão re-zan-do
Se-que-cem da la-da-i-nha
Na ro-da de ca-po-ei-ra
Que-ro-ver vo-cê jo-gar
Jo-go-de-den-to-de fo-ra
Que-ro-ver tú-va-di-ar
Vou-me-em bo-ra pra Ba-hia
Co-mo eu já dis-se que vou
Eu não sou que-ri-da-qui
E lá na Ba-hia eu sou
Mas Ven-de-a-í, que Ba-ven-de-a-i
Ven-ar-roz de Ma-ra-nhão
Tan-to ba-to com o pé
Tam-bém ba-to com a mão
Ven-de-a-í que ven-de-a-í
Quem me-xer co-mi-go le-va
Se bá-ter co-ta-bém a-pa-nha
Tô a-qui pra lhe-fa-lar

Côro

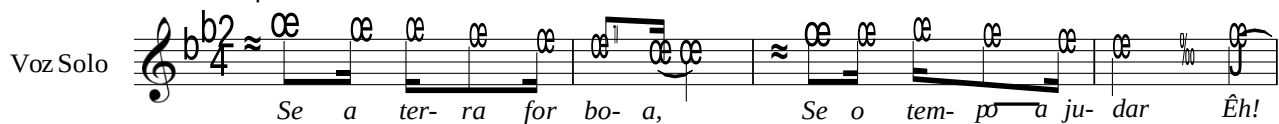
--í?

Se a terra for boa

Professor Barata

q = 72

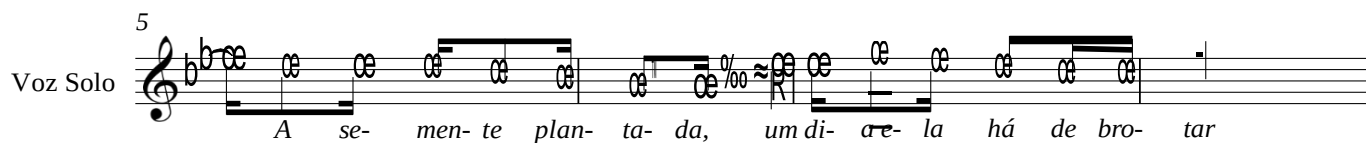
Voz Solo



Se a ter- ra for bo- a, Se o tem- po a ju- dar Êh!

5

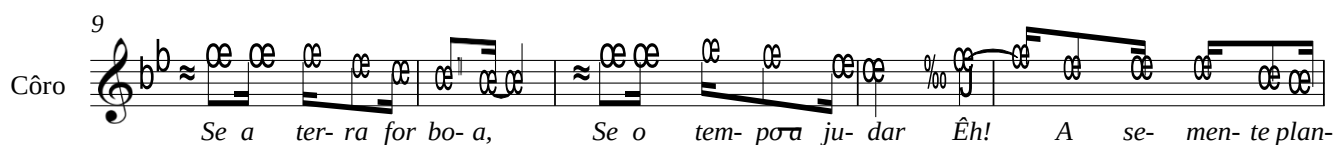
Voz Solo



A se- men- te plan- ta- da, um di- a e- la há de bro- tar

9

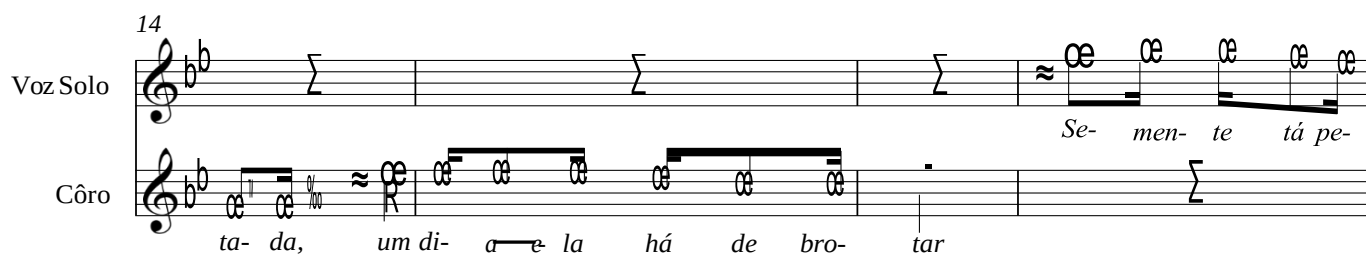
Côro



Se a ter- ra for bo- a, Se o tem- po a ju- dar Êh! A se- men- te plan-

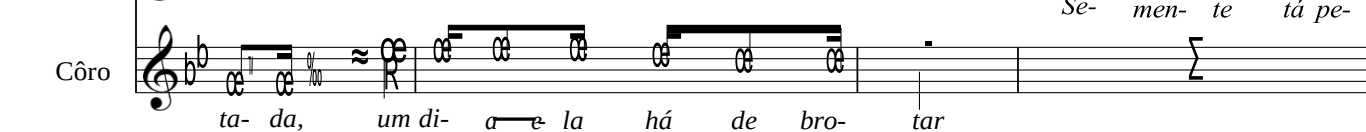
14

Voz Solo



Se- men- te tá pe-

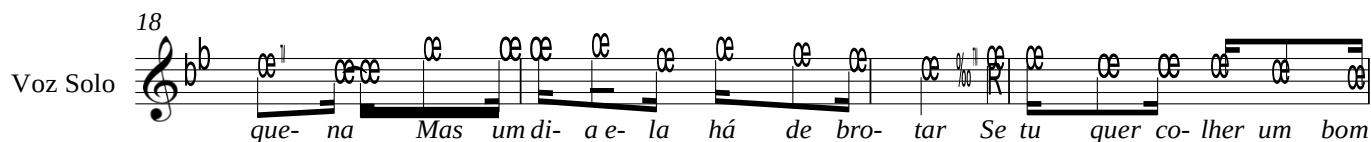
Côro



ta- da, um di- a e- la há de bro- tar

18

Voz Solo



que- na Mas um di- a e- la há de bro- tar Se tu quer co- lher um bom

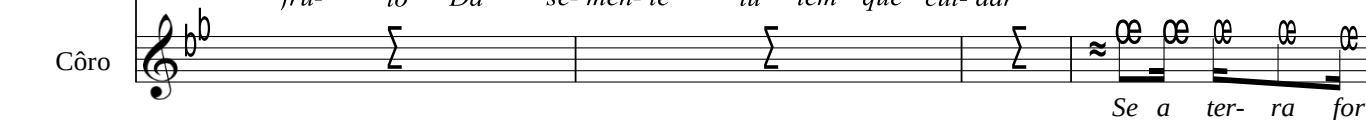
22

Voz Solo



fru- to Da se- men- te tu tem que cui- dar

Côro



Se a ter- ra for

26

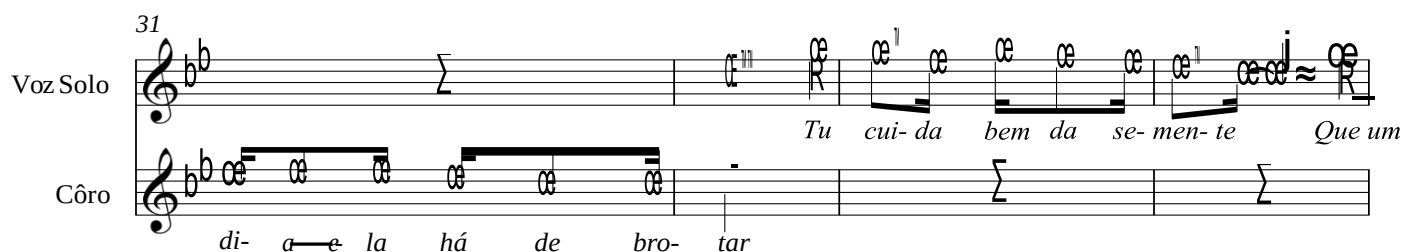
Côro



bo- a, Se o tem- po a ju- dar Êh! A se- men- te plan- ta- da, um

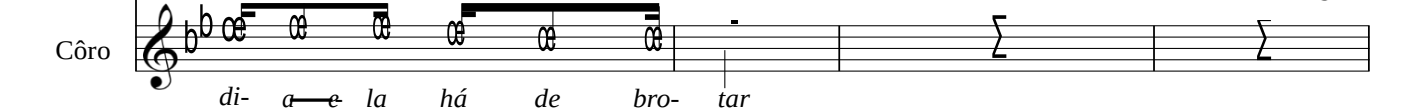
31

Voz Solo



Tu cui- da bem da se- men- te Que um

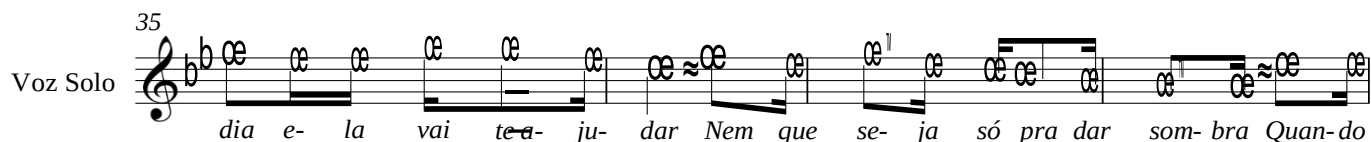
Côro



di- a e- la há de bro- tar

35

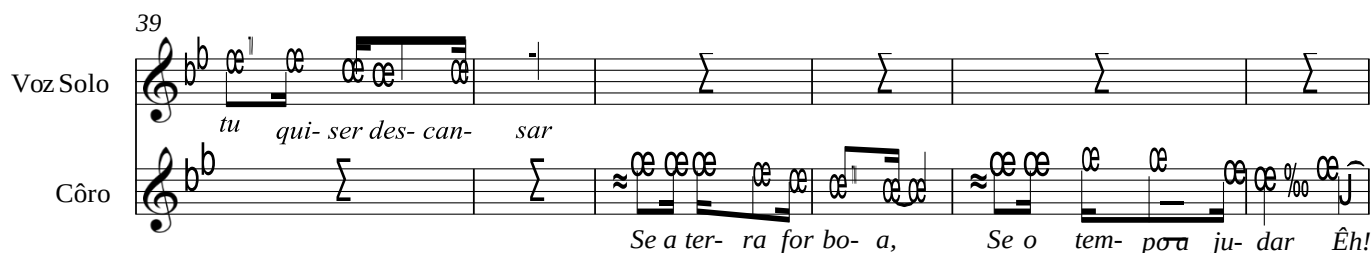
Voz Solo



dia e- la vai te- a- ju- dar Nem que se- ja só pra dar som- bra Quan- do

39

Voz Solo



tu qui- ser des- can- sar

Côro



Se a ter- ra for bo- a, Se o tem- po a ju- dar Êh!

45
Côro
A se- men- te plan- ta- da, um di- a e la há de bro- tar

49
Voz Solo
Se- men- te mal cui- da- da O sol po- de lhe ma- chu- car Ou en-

53
Voz Solo
tão vem a chu- va pe- sa- da Se- men- te não con- se- gue bro- tar

57
Côro
Se a ter- ra for bo- a, Se o tem- po a ju- dar Êh! A se- men- te plan-

62
Voz Solo
Mas quem can- ta seus ma- les es-

Côro
ta- da, um di- a e la há de bro- tar

66
Voz Solo
pan- ta Já diz o di- to po- pu- lar Can- tan- do eu le- vo mi- nha

70
Voz Solo
vi- da Mi- nha vi- da eu le- vo a can- tar

Côro
Se a ter- ra for bo- a,

75
Côro
Se o tem- po a ju- dar Êh! A se- men- te plan-

78
Côro
ta- da, um di- a e la há de bro- tar

Lua branca

Professor Marivan

♩ = 78

Voz Principal

Côro

The musical score is written for a solo voice (Voz Principal) and a chorus (Côro). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 78. The score consists of ten staves of music, each with a measure number on the left. The lyrics are written below the notes. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The lyrics are in Portuguese and describe a scene of longing and reflection.

4
ô lu- a bran- ca, O que
7
tú me vem di- zer Vem me
9
mos- trar o ca- minho O que te- nho que fa-zer
12
Eu fi- co a- qui
16
Sem- pre a te con- tem- plar
18
To- can- do meu be- rim- bau
20
Ah! meu Deus Fi- co na vi- da pen- sar
22
E pen- so as- sim
26
qual o sen- ti- do da vi- da?

28



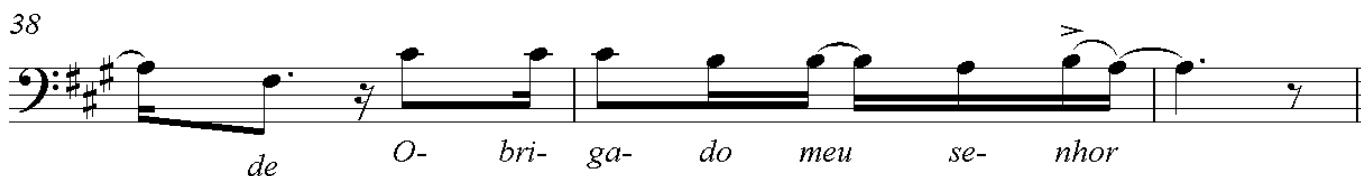
31



35



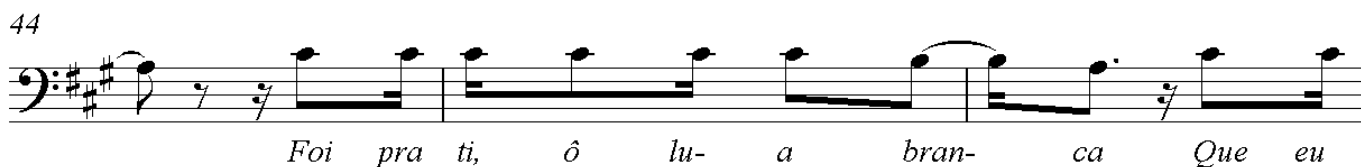
38



41



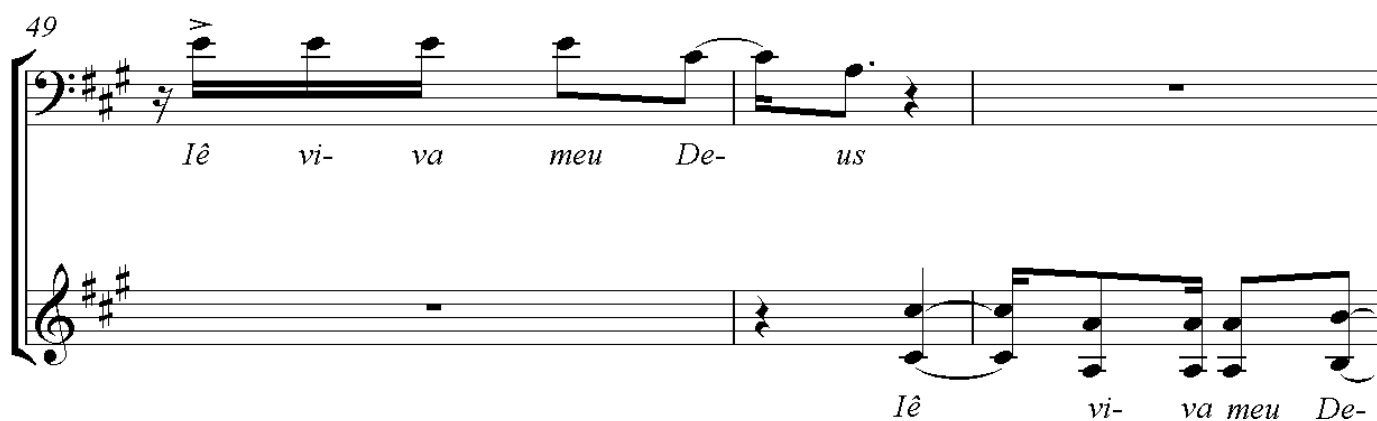
44



47



49



52

Iê vi- va meu mes-
Iê que me en- si- no-
Iê jo- go de an- go-
us ca- ma- rá

54

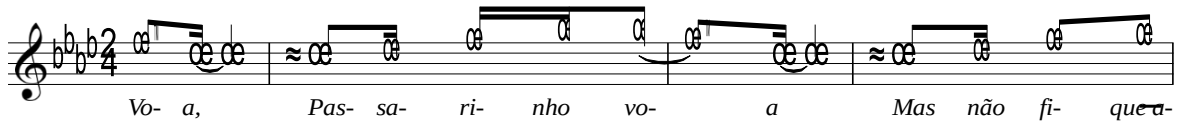
tre
u
la Iê
Iê vi- va meu mes- tre ca- ma- rá
Iê que me en- si- nou ca- ma- rá
Iê jo- go de an- go- la ca- ma- rá

Voa passarinho

Preto

q = 74

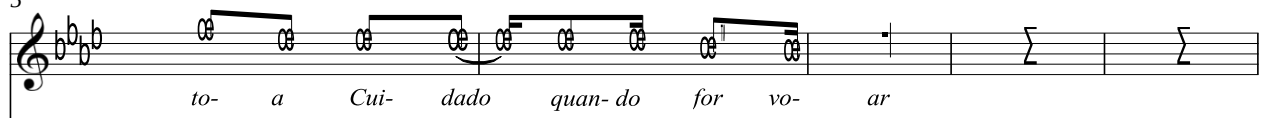
Voz solo



Vo- a, Pas- sa- ri- nho vo- a Mas não fi- que-a-

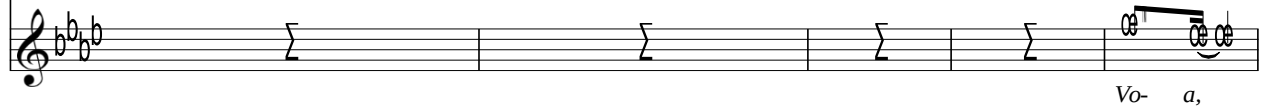
5

Voz solo



to- a Cui- dado quan- do for vo- ar

Côro



Vo- a,

10

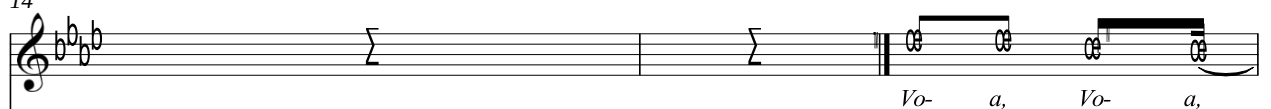
Côro



Pas- sa- ri- nho vo- a Mas não fi- que-a- to- a Cui- dado

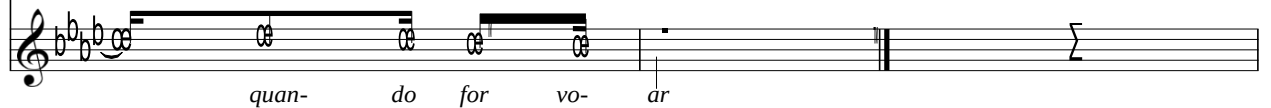
14

Voz solo



Vo- a, Vo- a,

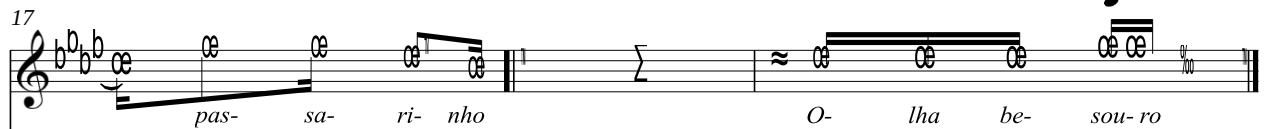
Côro



quan- do for vo- ar

17

Voz solo



pas- sa- ri- nho

O- lha be- sou- ro

O- lha be- sou- ro

Cho- ra vi- o- la

Cho- ra vi- o- la

Seu Ma- ri- van

O- lha me- ni- no

A ba- te- ri- a

Cho- ra vi- o- la

O- lha me- ni- no

Mas o- lha mes- tre

Cho- ra vi- o- la

O- lha me- ni- no

Oi- do- ze "B"

O- lha me- ni- na

Ô seu pi- po- ca

Ô seu Ba- ra- ta

Ô seu Sa- bão

O- lha me- ni- no

O- lha me- ni- no

Cho- ra vi- o- la

Côro



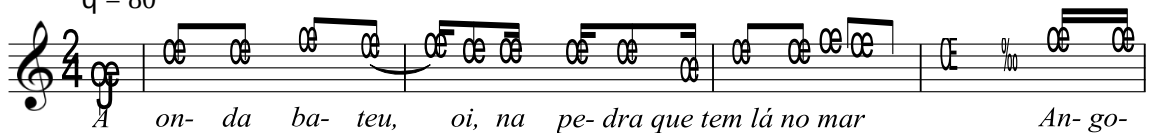
Vo- a vo- a

A onda bateu

Professor Barata

q = 80

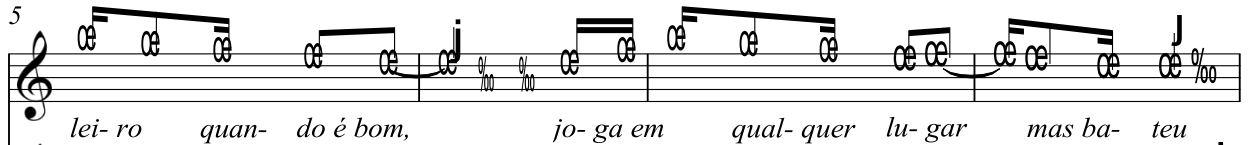
Voz solo



A on- da ba- teu, oi, na pe- dra que tem lá no mar

An- go-

Voz solo



lei- ro quan- do é bom,

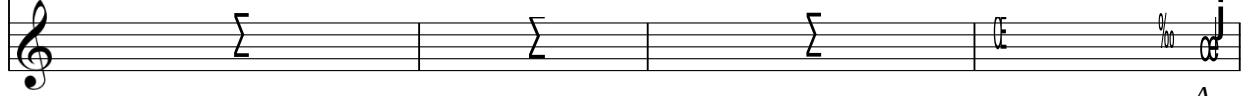
jo- ga em

qual- quer

lu- gar

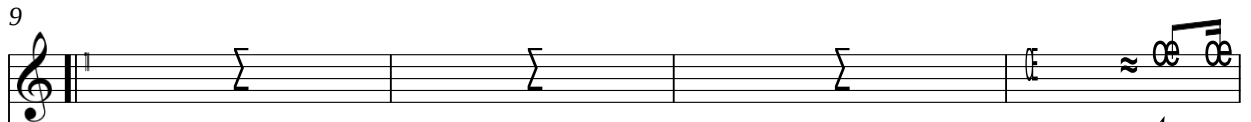
mas ba- teu

Côro



A

Voz solo



An- go-
Na ro-
Na ro-
An- go-
An- go-

Côro



on- da ba- teu,

oi, na pe- dra que

tem lá no

mar

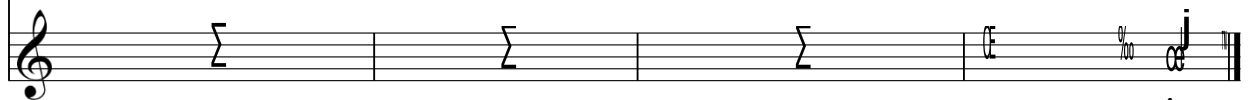
Voz solo



lei- ro quan- do é bom,
da de ca- po- eira,
da de ca- po- eira,
lei- ro quan- do é bom,
lei- ro quan- do é bom,

se co- nha- ce no gin- gar, mas ba- teu
que- ro ver tu va- di- ar, mas ba- teu
que- ro ver vo- cê can- tar, mas ba- teu
se co- nha- ce no gin- gar, mas ba- teu
jo- ga em qual- quer lu- gar, mas ba- teu

Côro



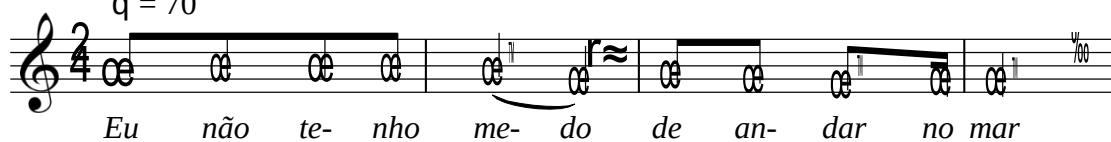
A

Eu não tenho medo de andar no mar

Mestre Pernalonga

q = 70

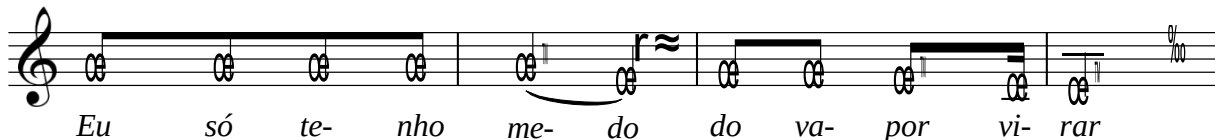
Voz Solo



Eu não te-nho me-do de an-dar no mar

5

Voz Solo



Eu só te-nho me-do do va-por vi-rar

9

Côro



Eu não te-nho me-do de an-dar no mar Eu só te-nho

14

Voz Solo



A-ma-nhã é di-
ra eu, e-ra
Be-rim-bal já
Mas eu sou pe-que-

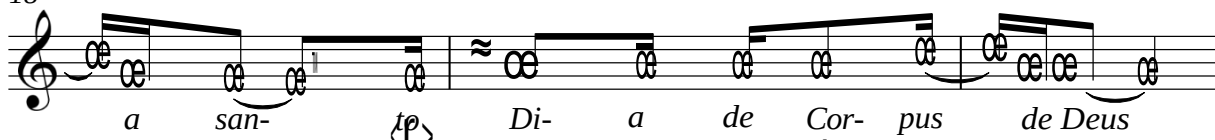
Côro



me-do do va-por vi-rar

18

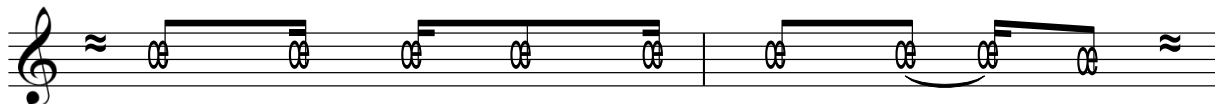
Voz Solo



a san-cou Di-a de Cor-pus de Deus
to-cou A ro da já co-me-çou
ni-ni-nho Do ta-ma-nho de um bo-tão

21

Voz Solo



Quem tem rou-pa vai a mis-sa
O na-vi-o vai sa-in-do
Car-re-go pa-pai no bol-so

23

Voz Solo



Quem não tem faz co-mo eu
vai le-van-do co-me-a-mor
E ma-mãe no co-ra-ção

Olha a Onda do Mar

Professor Marivan

♩ = 75

Voz Solo



O- lha on- da no mar, o- lha on- da no mar

5

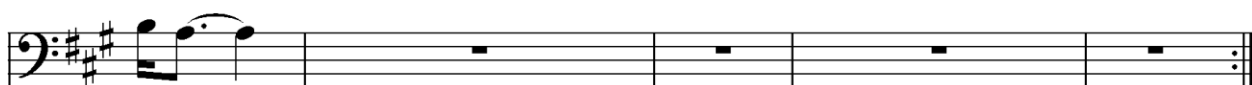
Voz Solo



O- lha on- da no mar An- go- leiro, E- la quer te pe-
O- lha on- da no mar An- go- leiro, Vem da- qui vem de

8

Voz Solo



gar
lá

Côro



O- lha on-da no mar, o- lha on-da no mar

13

Voz Solo



Fi- ca li- gei- ra e ma- nei- ra an- go- leiro, Ei- ta vai va- di- ar

Sou angoleiro

Professor Sem-Terra

q = 78

Voz Solo

Sou an- go- lei- ro, an- go- lei- ro sim se- nhor O- lha—eu

5

Voz Solo

sou "co- mu- ni-da- de", an- go- lei- ro de va- lor, eu sou

Côro

Sou an- go- lei-

10

Côro

ro, an- go- lei- ro sim se- nhor O- lha—eu sou "co- mu- ni-da- de", an- go-

15

Voz Solo

Vi- o- la que auto-cone- la, Tem um to- que di- fe-ren-
Sou um ve- lho an- go- lei- ro, mas não sou bom can- ta-dor
Ho- je é di- a de san- to, Di- a de cor- po de De-

Côro

lei- ro de va- lor

20

Voz Solo

te us A- cor- da quem tá dor- min-
Na ro- da de ca- po- ei-
Quem tem rou- pa vai a mis-

22

Voz Solo

do, le- van- ta quem tá do- en- te eu sou
ra, Vou mos- trar o meu va- lor, eu vou
sa, quem não tem faz co- mo eu, eu sou

Aqui tem dendê

Professora Tina

q = 75

Voz solo

Côro

6

dis- se: Cui- da- do me- nin(o) tem den- dê nes- sa ro- da

12 (Côro)

go- la Ca- po- ei- ra—au te dis- se: Cui- da- do me- nin(o) tem den- dê nes- sa ro- da

17 (Voz solo)

A- qui tem den- dê, A- qui tem den- dê Ber- rim- bal ta to- can- de, a vi-

23

pon- de a- qui tem den- dê

29

Mas o Nal- dinho ta- to- can- de, o po- vo vai che- gan- do, che- gue per- to pra ver

33

A- qui tem den- dê, A- qui tem den- dê

38

can- de, a vi- o- la res- pon- de a- qui tem den- dê

43

O jo- go de An- go- la é de den- to- de fo- ra a- qui tem den-

48

dê Ber- rim- bal ta to-

A- qui tem den- dê, A- qui tem den- dê

54

can- do, a tre- Nal- di- nho res- pon- de- a- qui tem den- dê

A- qui tem den- dê,

59

Na cha- ma- da de An- go- la, cui- da- do me- ni- no- a- qui tem den-

A- qui tem den- dê

64

dê O ber- rim- bal ta to-

A- qui tem den- dê, A- qui tem den- dê

70

can- do, o pan- dei- ro res- pon- de- a- qui tem den- dê

A- qui tem den- dê, A- qui tem den-

76

Es- se jo- go tem den- dê, es- cor- re- gou e ca- iu, se vo- cê tem den-

dê

80

dê Ber- rim- bal ta to-

A- qui tem den- dê, A- qui tem den- dê

86

can- do, a vi- o- la res- pon- de- a- qui tem den- dê

A- qui tem den- dê, A- qui tem den-

92

Ber- rim- bal já cha- mou, o jo- go ter- mi- nou tem jo- go pra ver

dê

97

Ber- rim- bal ta to-

A- qui tem den- dê, A- qui tem den- dê

102

can- de-a vi- o- la res- pon- de-a qui tem den-

104

dê

A- qui tem den- dê, A- qui tem den- dê

Apanha laranja no chão tico tico

Domínio Público

Voz Solo

q = 72

4

A- pa- nha la- ran-ja no chão Ti- co Ti- co Se meu a-

Côro

4

mor for em- bo- ra eu não fi- co

A- pa- nha la- ran- ja no chão Ti- co

7

Não é com a mão que se pe- ga é com a bi- co

Ti- co

A- pa- nha la-

10

Se meu a- mor for em- bo- ra eu não

Sua to- a- lha é de ren- da- e de

ran- ja no chão Ti- co Ti- co