



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES – ICHCA
CURSO DE HISTÓRIA BACHARELADO

MARIA SANDRA DA SILVA

MUSICALIDADE NA CAPOEIRA:
UMA CONSTRUÇÃO ORAL ATRAVÉS DA MUSICALIDADE DA CAPOEIRA

MACEIÓ-AL

2018

MARIA SANDRA DA SILVA

MUSICALIDADE NA CAPOEIRA:

UMA CONSTRUÇÃO ORAL ATRAVÉS DA MUSICALIDADE DA CAPOEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História Bacharelado da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof. José Roberto Santos Lima

MACEIÓ-AL

2018

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

S586m Silva, Maria Sandra da.
Musicalidade na capoeira : uma construção oral através da musicalidade da .
capoeira / Maria Sandra da Silva. – 2018.
39 f. : il. color.

Orientador: José Roberto Santos Lima.
Monografia (TCC em História) – Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2018.

Bibliografia: f. 38-39.

1. Música-História. 2. Oralidade na música. 3. Memória coletiva na arte. 4.
Capoeira. I. Título.

CDU: 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE HISTÓRIA

ATA DE REGISTRO DE APRESENTAÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC) À BANCA EXAMINADORA DO CURSO DE HISTÓRIA

Aos 22 dias do mês de OUTUBRO de 2018, foi instalada a Banca Examinadora do trabalho de conclusão de curso (TCC) de História do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA), às ____, na sala 107 desta IES, a que se submeteu o(a) graduando(a) MARIA SANDRA DA SILVA

do curso de Bacharelado em História tendo como título o trabalho: "MUSICALIDADE NA CAPOEIRA: UMA CONSTRUÇÃO ORAL A TRAVÉS DA MUSICALIDADE DA CAPOEIRA"

como requisito para integralização curricular e obtenção do Diploma de Graduação após a Colação de Grau, tendo como Banca Examinadora os(as) professores (as): Presidente(a)-Orientador(a) José Roberto S Lima (10,0) (Ufal), 2º membro Cláudio Soares Fernandes (9,0), e 3º membro Alberto Viana Flores (10,0) referendado pelo colegiado do curso de Bacharelado em História. Analisando a apresentação do trabalho pelos membros da banca examinador, foi atribuída a nota 9,66 o que resultou na APROVAÇÃO do trabalho. E, para contar, eu, presidente da banca, lavrei a presente ata que será assinada por mim e pelos membros da Banca Examinadora. Maceió/Alagoas, ___/___/___.

1º Membro: Presidente(a) Orientador(a): José Roberto Santos Lima
2º Membro: José Roberto Lima Cláudio Soares Fernandes
3º Membro: Alberto Viana Flores

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo seu infinito amor que encontro na natureza como sua legítima manifestação, no qual busco forças para continuar lutando pelos meus ideais.

Agradeço a minha mãe, Maria Cícera dos Santos Silva, pelo apoio e amor em todas as horas.

Agradeço a minha filha, Lys Luma Viana da Silva Falcão, pelas melhores sensações de amor.

Agradeço ao meu companheiro e amigo, Douglas Viana B. Falcão, pela sua paciência, amor e companheirismo.

Agradeço ao meu orientador, Prof. José Roberto Santos Lima, que aceitou prontamente essa missão. Sinto-me imensamente feliz em tê-lo como professor, tenho muita admiração pela sua simplicidade com todos. Gratidão pelos seus ensinamentos!

Agradeço aos demais professores e colegas de cursos.

Agradeço ao grupo Assoc. B. C. Capoeira Angola Palmares, do qual faço parte, e principalmente ao fundador do grupo, Mestre Nô (Norival Moreira de Oliveira). Devo-lhe respeito, consideração e carinho por me proporcionar seus ensinamentos desde 25 de março 2001. Agradeço ao mestre representante de Alagoas, Mestre Marco Baiano (Marco Antônio dos Santos Silva), pelos ensinamentos da capoeira, ao contramestre Devagar (Josivaldo Leodoro de Lima) e aos alunos.

Iêêêêêê¹

¹ Grito tradicional na abertura da roda de capoeira angola que significa que irá começar o jogo e que todos deverão prestar atenção.

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade apresentar a importância de um espaço de comunicação corporal, ritualístico, educacional, hierárquico, discursivo para uma construção histórica da capoeira através das rodas de capoeira, trazida culturalmente de memórias de grandes praticantes da arte, expressadas através de cantigas e outros rituais. Essa produção trará relatos de fatos e experiências vividas através de suas ancestralidades e experiências de vida. Capoeiras, uma das definições daqueles que praticam a capoeira, contando história através de suas cantorias e manifestos pessoais. Expressando no campo da ginga, movimento característico da capoeira, uma realidade temporal, passando de geração para geração. Momentos que compactuam memórias em um contexto fragilizado pela história da capoeira. Resgatando grandes riquezas através dos praticantes da arte/ou interessados. Momentos também de alegrias, romances pela arte da capoeira e, o mais importante, tida como instrumento de libertação para a comunidade da capoeira.

Palavras-chave: Música. Oralidade. Memória. Capoeira.

ABSTRACT

This paper aims to present the importance of a communication space; corporal, ritualistic, educational, hierarchical, discursive for a historical construction of capoeira through the wheels of capoeira, brought culturally from memories of great practitioners of art, expressed through cantigas and other rituals. This production will bring accounts of facts and experiences lived through their ancestralities and life experiences. Capoeiras, one of the definitions of those who practice capoeira, telling history through their cantorias and personal manifestos. Expressing in the field of ginga, characteristic movement of capoeira, a temporal reality, passing from generation to generation. Moments that compose memories in a context weakened by the history of capoeira. Rescuing great riches through art practitioners / or interested. Moments also of joys, novels for the art of capoeira and the most important as an instrument of liberation for the capoeira community.

Keywords: Music. Orality. Memory. Capoeira.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	CAPOEIRA ENTRE A ORALIDADE E A HISTÓRIA.....	11
3	QUILOMBO, TROCAS CULTURAIS EM PALMARES.....	14
4	A MUSICALIDADE NA CAPOEIRA, CÂNTICOS, DANÇAS E MEMÓRIAS.....	24
4.1	Musicalidade.....	28
4.2	Método de Ensino de Toques de Berimbaus.....	30
5	CONCLUSÃO.....	37
	REFERÊNCIAS.....	38

1 INTRODUÇÃO

A musicalidade na capoeira será apresentada como um processo de resgate de memórias através das letras compostas por praticantes da arte, valorizando a grandeza desse campo de história oral. Ressaltando a sua importância dentro de estudos da capoeira voltados para momentos de muitas repressões, que foi o período da escravidão, expressado em cada letra escrita e cantada dentro de uma roda de capoeira e como foi a formalização da capoeira.

As músicas e ladainhas presentes no universo da capoeira são também elementos importantíssimos no processo de transmissão dos saberes, pois é através delas que se cultuamos antepassados, seus efeitos heróicos, seus exemplos de conduto, fatos históricos e lugares importantes para o imaginário dos capoeiras, o passado de dor e sofrimento do tempo da escravidão, as estratégias e astúcias presentes nesse universo, assim como também as mensagens cifradas que exigem uma certa "iniciação" para poderem ser compreendida².

A musicalidade faz parte da capoeira, sendo uma das funções mais importantes dentro da roda. A capoeira é uma arte de grandes aprendizados e se conecta a vários campos de saberes no que concerne à oralidade, fundamentos e conceitos da Capoeira Angola³ - escrita com iniciais maiúsculas para se distinguir do estilo regional criado por Mestre Bimba, ou seja, luta Capoeira Regional Baiana. E ainda se contextualiza como cultura afro brasileira, dança, musicalidade, teatralidade, artesanato, além de ser um instrumento cultural, sócio-educativo, política, entre outros parâmetros⁴.

Entender esse processo de integração do espaço roda de capoeira com a musicalidade requer necessariamente a tomada de conhecimento sobre a trajetória da capoeira. Trarei de forma parcial esse processo que transformou uma luta de negros vindos para o Brasil no período colonial para trabalhar em fazendas de engenho na arte da capoeira.

Uma das definições do nome capoeira vem do contexto que Mattos defende como "caapo", buraco de palha ou cesto de palha e "eira" trazido da bagagem

² ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 98.

³ MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola Mestre Pastinha**. 3. ed. (fac-similar). Salvador: Fundação Cultura do Estado da Bahia, 1988.

⁴ ABIB, Pedro. **Conversas de Capoeira**. Salvador: EDUFBA, 2015.

européia⁵. Atualmente expandiu sua prática por mais de 150 países, ganhando cada vez mais espaço⁶. A Capoeira tem um papel importantíssimo no desempenho da arte como educação, através desse modelo lúdico de educar, buscando a inclusão social.

A ritualidade da roda de capoeira começa com duas pessoas entrando no círculo que definimos como “roda”, respeitando a formação da bateria, como chamamos a formação instrumental da capoeira, na sua respectiva ordem, de acordo com os fundamentos ditos por um mestre responsável de respectivo grupo. E, assim, vai desenvolvendo com alguns praticantes sentados, formando a roda, e conseqüentemente tocadores e cantadores que através da musicalidade definem que jogo ocorrerá naquele espaço, desenhando para os jogadores essa dinâmica de conversas corporais e interagindo com todos a volta; com essa participação de todos que realizam um momento único e influenciando energias ao ambiente, surgindo a partir do momento em que “dois” se agacham ao pé do Berimbau⁷.

A importância da música nessa teatralidade serve para orientar, para avisar como será conduzido o jogo e quais os cuidados a serem tomados para não fugirem do ritmo que a música pede, ou seja, "dançar conforme a música"⁸.

Numa roda de capoeira, quando se abaixa ao pé do berimbau, todos são iguais: rico e o pobre, o velho e a criança, o homem e a mulher, porque se ao pé de um berimbau e olhar no olho do seu camarada, significa fazer parte de um ritual em que o respeito pelo outro é talvez um de seus códigos mais importantes⁹.

Estudaremos como funciona a música no contexto da prática da capoeira e como, utilizando essa ferramenta de estudo para oralidade, as letras musicais que aqui serão trabalhadas terão uma função importante para conservação de uma memória cultural e através dessas músicas fazemos a preservação da tradição como

⁵ MATTOS, Regiane Augusto de. História e cultura afro-brasileira/ Regiane Augusto de Mattos. 2. ed., 2 reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

⁶ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/videos/detalhes/20>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

⁷ SILVA, Eusébio Lôbo da. O corpo na capoeira / Eusébio Lôbo da Silva. - Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

⁸ Ditado popular na expressão dançar conforme a música.

⁹ (ABIB, 2015, p. 21).

Magalhães Filho destaca: "as memórias são enquadradas para garantir e legitimar determinada identidade social"¹⁰

No contexto histórico, as músicas de capoeira que são cantadas hoje em dia, nesses rituais - formados por uma união de pessoas, à qual chamamos de roda de capoeira -, possuem uma importância muito grande para destacar um período histórico, transmitindo muitas emoções de realidade histórica, ou seja, um passado de dores, amores, lutas, malandragens, malícias e outros sentimentos que são expressos nessas canções. As músicas podem ser consideradas um dos meios para a preservação da memória, já que existe uma escassez de documentos para estudos do negro na sociedade no período da escravidão. O pesar dessa escassez deve-se ao pedido do conselheiro Rui Barbosa para apagar o negro da história, através da queimação de documentos relacionados à escravidão, considerando um período de retardamento no desenvolvimento da sociedade¹¹.

¹⁰ MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Jogo de discursos**: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 18.

¹¹ SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na capoeira**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

2 CAPOEIRA ENTRE A ORALIDADE E A HISTÓRIA

Para Joseph Ki-zerbo, a oralidade não é apenas como uma comunicação diária, e sim como uma conservação do saber ancestral que define como tradição oral. Ki-zerbo comenta, “a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade¹²”. Como o mesmo afirma, a oralidade e suas riquezas de detalhes servem para a construção de uma realidade, que é passada através de uma comunicação. Segundo a definição da tradição oral, é captada através de poemas e canções (músicas) e a própria literatura. Abib comenta: "memória e poesia se encontram no jogo de criação do mundo. Jogo do tempo: do que é, do que foi e do que será, que ao se mostrar no canto do poeta, instaura uma época histórica¹³".

Abib destaca o papel da "memória coletiva" enaltece a existência dos povos saramakas¹⁴, que são descendentes de africanos, chamados de "povos marrons", responsáveis pela preservação das tradições e repassando os conhecimentos da cultura social, tendo como figura maior os anciões ou como ele mesmo falam "mestres".

Os griots da região da África Ocidental eram os guardiões da memória na África, eles preservavam os conhecimentos relativos da sociedade, outro exemplo de povos da "memória coletiva". Eram músicos e interpretavam a história oral de muitos povos africanos. Reinos estabelecidos na África Ocidental utilizavam de suas habilidades para enaltecer cerimônias, utilizando com mais frequência dois instrumentos kora e xilofone. Em cada região na língua *mandinga* eram conhecidos como Jali e na África Central como Mbomvet. Os griots representavam uma grande importância para a sociedade, utilizavam da conservação das palavras através de suas canções, narrando tudo aquilo que tinha que manter vivo na memória, prolongando suas raízes¹⁵. Assim como na capoeira, a música tem essa importância de narrar histórias através das letras que são compostas por capoeiristas ou mestres que conservam a memória cultural da capoeira.

O mestre é aquele que é conhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações,

¹² KI-ZERBO, Joseph. **Metodologia e pré-história da África**. 3. ed. São Paulo: Brasília: Cortez; UNESCO, 2011. p. 140 (Coleção de história da África. vol 1)

¹³ (ABIB, 2017, p. 95).

¹⁴ (ABIB, 2017, p. 95).

¹⁵ Disponível em: <<http://terreirodegriots.blogspot.com/phtml>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa, de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume por essa razão, a função do poeta que, através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtora do futuro¹⁶.

O grande estudioso pesquisador das tradições orais africanas Amadou Hampaté Bâ fez uma autobiografia de seus trabalhos através de marcantes memórias registradas ao longo da sua vida¹⁷. Ele acreditava que a tradição oral está muito além de mitologias contadas sobre os povos africanos. Podemos associar a crença de Hampaté Bâ não somente com os povos *griots*, os quais tiveram maior participação, especificamente na localidade do Mali. Existia uma pluralidade de situações para entender as vivências humana naquela região. Ele defendia uma idéia de ligação espiritual e da materialização humana, uma conexão em todos os aspectos humanos com universo. Essas ligações davam sentidos às memórias de um povo, mais ainda, a palavra consistia em um elo forte com o homem, o que não resultava apenas em memória, desmistificando a idéia de que a oralidade não possuía a mesma relevância que a escrita. O poder da oralidade era tão forte que eles repetiam as mesmas histórias para não se perderem no tempo.

[...] a tradição oral africana, com efeito, não se limita histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os griots estão longe de ser seus únicos guardiães e transmissores qualificados. A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos¹⁸.

O trabalho com a oralidade tem que ser minucioso, enriquecer os detalhes de cada mensagem através das palavras, mas não é um trabalho fácil usar o mecanismo das palavras como ferramenta oral, pois existem muitas interpolações da escrita africana, como defende *Mariana Gino no artigo: A escrita da história Oral Africana: O Mali sobre a escrita*¹⁹, pois em um registro oral existem várias alusões, palavras de difícil interpretação, múltiplos significados, e transpor estas linguagens para o papel requer muito cuidado para não perder o foco daquele determinado fato.

As músicas não fogem dessas questões, elas são, na maioria das vezes, epopéias no sentido de exaltar alguma situação heróica ou sentimento de grande

¹⁶ (ABIB, 2017, p. 95-96).

¹⁷ (KI-ZERBO, 2011).

¹⁸ (KI-ZERBO, 2011, p. 169).

¹⁹ Disponível em: <<https://docplayer.com.br/20205299-1-africa-tradicao-oralidade-memoria-e-historia-em-defesa-da-oralidade.html>>. Acesso em: 5 jul. 2018.

ardor, sem perder a realidade e respeitando as escolhas individuais das palavras para compor uma letra musical. Estas são criadas a partir de sentimentos momentâneos de sua linha histórica dentro da possibilidade de cada indivíduo. Em uma roda de capoeira utilizamos a musicalidade para mostrar ou avisar alguma situação para aquele momento. Como iremos conduzir aquele ritual? De que maneira iremos nos comportar? Como receberemos o outro? Que diálogo faremos na conversa corporal? Essas são questões que facilmente são vistas e respondidas no momento em que conduzimos a roda de capoeira, nos expressando com cantorias.

A importância de uma obra literária oral vem das palavras e são ferramentas de estudos para os historiadores observarem seu gênero e sua cultura de representação. Para Joseph Ki-zerbo²⁰, a tradição é uma mensagem passada de uma geração para a geração seguinte. Podemos considerar a importância dessas memórias para aprimorarmos nossas pesquisas.

Segundo Mestre Alcides de Lima, Mestre de capoeira do grupo Centro de Estudos e Aplicações da Capoeira (CEACA)²¹, a escrita não era um recurso utilizado pelos africanos, eles usavam a oralidade como uma ferramenta de transmissão do conhecimento que era passada pelos seus antepassados. Após a colonização dos europeus no século XIX, houve uma introdução à escrita, mas o interesse maior era da igreja. A ausência da escrita – como forma hegemônica de registro em muitas sociedades africanas serviu, inclusive, para que o Ocidente constasse o “atraso” daquele continente.²²

²⁰(KI-ZERBO, 2011).

²¹ Tserewaptu, Mestre Alcides de Lima; Costa, Ana Carolina Francischette da. “Expresse-se com consciência: faça capoeira” – uma experiência de diálogo entre educação escolar e culturas de tradição oral. **Plataforma do Letramento**. 2016. Disponível em: <http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo_upload/2016-11/20161121112323-expresse-se-com-consciencia-faca-capoeira-artigo-mestre-alcides.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2016.

²² LIMA, Mestre Alcides de; COSTA, Ana Carolina Francischette da. Dos *griots* aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. In: **Revista Diversitas**, São Paulo, ano 2, n. 3, set. 2014/mar. 2015.

3 QUILOMBO, TROCAS CULTURAIS EM PALMARES

Para John K. Thornton²³, a origem de Palmares deu-se em dois episódios importantes. A primeira questão foi a de grandes quantidades de tráficos de negros da região angolana, o que ele chamou “onda angola”, um processo de conflitos de alguns reinos da baixa região da África com Portugal. Esses conflitos realizados por colonizadores de Portugal com reinos africanos como o Njinga, que conseguiu estabelecer o reino do Ndongo; bem como o Congo, que entrou em conflito com Mbwila; Portugal, que tentou manter extensão políticas e foi derrotado por Ndongo, o que ele chamou de "Relação das guerras de Palmares". Contudo, acabou facilitando o aprisionamento de militares e deixando as portas abertas para o tráfico de escravos para o Brasil, especificamente na costa de Pernambuco e na Bahia e no Rio de Janeiro, principais pontos de desembarques negreiros. A segunda foi a invasão da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, uma briga entre Portugal e os holandeses que residiam em Pernambuco, o que acabou resultando nas fugas de escravizados.

É a partir dessa idéia que Palmares vai ganhando força, mesmo com a expulsão dos holandeses, Palmares se constituía. Flávio Gomes traz uma proposta simbólica do que representa Palmares para a história e, principalmente, para a comunidade capoeirística, que constitui uma troca cultural, talvez a mais importante forma de construção de Palmares.

E ao mesmo tempo menos perseguida na tradição dos estudos a respeito sobre Palmares: suas dimensões coloniais no sentido mais complexo das trocas culturais, sentido simbólicos, as formas de dominações, guerras, expectativas e perspectivas para o Império Português e seus desdobramentos no atlântico sul²⁴.

Não se sabe o momento exato do surgimento de Palmares. Historiadores e arqueólogos apontam a existência a partir do estabelecimento de capitâncias no século XVII, mas que surgiu no século XVI com demandas de escravos para Pernambuco, relatos de fugas para as regiões serranas. Palmares traz uma magia para as capoeiras, que enaltecem através da música o que representa o Quilombo

²³GOMES, Flávio (Org.). **Mocambos de Palmares**: histórias e fontes (Séc. XVI-XIX). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

²⁴(GOMES, 2010, p. 12).

dos Palmares. Apesar do regime rigoroso da escravidão, existiam as brechas para a diversão negros africanos, através de músicas e danças como afirma, Tinhorão²⁵.

Ora, se os brancos e indígenas tinham oportunidade de cantar e folgar em estilo visivelmente fora do modelo das atividades lúdico-religiosas criadas pelos jesuítas para promover a catequese, ou tradicionalmente presas ao calendários das festas da igreja importadas de Portugal, não há por que imaginar que os escravos negros não tivessem também ocasião de entrega-se a suas danças e cantos africanos, ou até mesmo, quem sabe, de participar (tal como aconteciam com os índios) de manifestações musicais particulares de brancos e europeus.

A música abaixo destaca o processo de fugas de negros escravos para o Quilombo dos Palmares, a sua principal razão para esconderem em Palmares. A música tem esse discernimento para (re) construir de um passado não constituído pela história.

QUILOMBO DOS PALMARES

O quilombo dos palmares
 O quilombo dos palmares
 o maior da escravidão
 o negro fugia da senzala
 para lá se esconder
 não dar para entender
 porque tamanha corvadia
 negro trabalhava tanto
 de noite, noite e dia
 nessa grande amargura
 os negros se reuniam
 criaram a capoeira
 para lá se defendiam
 mais o tempo se passou
 e a arte evoluiu
 apareceram grandes mestres
 como seu Bimba e Seu Pastinha
 um mestre jogava angola
 outro a regional

você que se diz capoeira
 você que se diz capoeira
 mais não tem história pra contar
 histórias como estas
 que eu trouxe no meu cantar
 história da raça negra
 que eu jurei praticar

²⁵ TINHORÃO, José Ramos. 1928 - **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

camarada
le viva meu Deus...

(Material fonográfico: Grupo Senzala - Mestre Ramos)

O autor aponta ainda²⁶ que em Pernambuco consta grande evidência de ter havido maior carga de escravizados de Angola e do Congo através de guerras entre seus governantes por interesse próprios, dominando grandes tropas para o desenvolvimento de plantações na América do sul. Destacando-se de outras regiões brasileiras. Isso não representa a totalidade de imigrantes para Palmares, era feita a distribuição para todas as regiões brasileiras, mas a maior concentração no litoral do Brasil.

Existiam diversas etnias e linguagens em Palmares, inicialmente constituíam o Bantu²⁷, que são predominantes das regiões do Congo e Angola. As variações religiosas como as práticas indígenas; o catolicismo como forma de catequizar escravos das senzalas com interesses também de diminuir as reformas dos protestantismos; o até o próprio cristianismo, que era predominante em boa parte da África. Os representantes da terra, ou seja, os indígenas que representavam no período colonial e pós colônia, possuíam um papel muito importante nesse período sofrido, eram os donos da casa, conheciam como ninguém as matas e seus esconderijos, um fato importante para as tentativas de capturá-los. É importante destacar a participação portuguesa nesse processo colonizador. Já existiam em meados do século XV, através de acordos entre Portugal e o rei do Congo, uma das principais alianças que facilitaram acordos de tráfico de escravos para o Brasil. “Esse cenário faria grande diferença no desenvolvimento de Pernambuco e, por fim, no próprio desenvolvimento de Palmares”²⁸. Aparição do termo quilombos surgiu também no *romance* de Gregório de Matos em 1969.

Que de quilombos que tenho
com mestres superlativos,

²⁶ GOMES, Flávio (Org.). **Mocambos de Palmares: histórias e fontes** (Séc. XVI-XIX). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

²⁷ SLENES, Robert. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, Brasil, n. 12, p. 48-67, feb. 1992. ISSN 2316-9036. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25575/27317>>. Acesso em: 15 jul. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p48-67>.

²⁸ THORNTON, John. Angola e as origens de Palmares. In: Gomes, Flávio, org. **Mocambos de Palmares. Histórias e fontes (séculos XVI-XIX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 48-60.

nos quais se ensinam de noite
 os calundus , e feitiços,
 com devoção os frequentam
 mil sujeitos femininos,
 também muitos barbados
 que se prezam de narcizos.
 Ventura dizem que buscam;
 não se viu maior delírio!
 eu, que os ouço, vejo, e calo
 por não poder diverti-los.
 O que sei é que em tais danças
 Satanás anda metido,
 e que só tal padre-mestre
 pode ensinar tais delírios.
 Não há mulher desprezada,
 galã desfavorecido,
 que deixe de ir ao quilombo
 dançar o seu bocadinho.
 E gastar belas patacas
 com os mestres de cachimbo,
 que são todos jubilados
 em depenar tais patinhos.
 E quando vão confessar-se,
 encobrem aos Padres isto,
 porque têm por passatempo,
 por costume ou por estilo.
 Em cumprir as penitências
 rebeldes são, e remissos,
 e muito pior se as tais
 são de jejum, e cilícios.
 A muitos ouço gemer
 com pesar muito excessivo,
 não pelo horror do pecado,
 mas sim por não consegui-lo.²⁹

As limitações tal como a religiosa, pelos jesuítas, como padre Anchieta, como também seguir as ordens de seus donos e andar corretamente para não perder um pouco de liberdade que recebiam para usufruir seus momentos de diversão. A letra constitui um pensamento escravo de limitações.

"Tal como se depreende, o poeta informava que em terreiros abertos nos matos próximos da cidade, e chamados de quilombos (do ambundo kilombo, "acampamento na mata", "lugar de pouso durante viagens"³⁰).

²⁹ "Queyxa-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando que as culpas, que lhe increpão, não são suas, mas sim dos viciosos moradores, que em si alberga - romance". In: MATOS, Gregório de. Obras completas. Salvador, **Janaina**, 1969, pp. 15-16.

Na África trata-se de uma questão importante da representação do termo quilombo, que no normal indicava os abrigos a quem se refugiava da escravidão, descrevendo de maneira significativa o nome quilombo nas regiões de algumas cidades da África. Interpretando Palmares sem associar a quilombo, para os africanos, representava um contexto histórico de vivência dos angolanos, especificamente como funcionava o militarismo no centro-oeste da África.

Naquele período já existia esse termo para associar o local para onde os escravos fugiam, livrando-se de tantas injustiças praticadas por donos de terras e colonizadores. A nomenclatura cabia a todos, já que se referia ao mesmo propósito. No entanto, Palmares não recebia esse tratamento, mas outros estudos continham vários quilombos, o principal deles era conhecido como “Macaco”, onde morava Ganga Zumba, líder de palmares na época. Todos os outros eram regidos por líderes que faziam negócios com Palmares. Esse fragmento de trabalho que, THORNTON descreve para definir quilombo distanciando da idéia de quilombos que existiam aqui no Brasil.

Interpretações equivocadas do termo “quilombo”, amplamente usado para designar as comunidades de escravos fugitivos do século XVIII, mas raramente utilizado para falar de Palmares, já que *kilombo* era termo frequentemente usado em Kimbundu para indicar os exércitos de Imbangala³¹.

Para justificar a pluralidade de tantas pessoas que fugiam para Palmares buscando refúgio, na maior parte do centro da África, ficando fácil distinguir e associa-se às particularidades dessas regiões e suas crenças, e como se mostravam esses costumes nos quilombos, e isso era um grande destaque em Palmares, a diversidade de povos.³²

Souza destaca a importância da música desses grupos africanos para o enriquecimento cultural trazido para o Brasil a através do processo da escravidão. “a memória dos grupos é constantemente recitada nos cantos em línguas africanas nos quais palavras africanas se misturam às portuguesas”³³.

³⁰ TINHORÃO, José Ramos. **1928 - Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

³¹ (THORNTON, 2010, p. 55).

³² GOMES, Flávio (Org.). **Mocambos de Palmares: histórias e fontes** (Séc. XVI-XIX). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

³³ SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006. p. 138.

Em 1680 já existia uma aglomeração maior de pessoas em Palmares, incluindo uma grande quantidade de mulheres e crianças, diminuindo o contexto masculino e elevando os laços familiares. Nesse período, negros ou cometiam o suicídio ou buscavam a salvação em Palmares na esperança de uma vida nova no meio daqueles que buscavam ideais para uma vida de liberdade. Para constituírem famílias e terem um lar, Ganga Zumba, um dos líderes de Palmares, e o governo de Recife entraram em acordo de alforriar todos aqueles que nascessem dentro de Palmares. Esse acordo foi sem recusa para o líder Ganga Zumba por ter sua família e família de outros chefes residentes no quilombo. Com a chegada de Zumbi no Morro dos Macacos os dois lutaram contra o desfecho de Palmares. Um tempo depois, com a morte de Ganga Zumba, Palmares recebe o último líder; Zumbi, sucessor de Ganga Zumba.

ESPERANÇA DE SER LIVRE

Negro escravo,
 Foi pego fugindo da senzala
 Correndo nos canaviais
 Capturado pelo feitor
 Que no tronco o amarrou
 E o guerreiro valente gritava.
 Derrepente uma voz recuava
 Mataram o Rei Zumbi
 Assim a notícia chego
 E o guerreio
 Que nunca chorava
 Nesse dia ele choro.
 Iê...
 Ô valente guerreiro e forte
 Não acreditava na sorte
 Não tinha medo da morte quando o fato aconteceu
 Com a notícia que veio de longe
 Dizendo que o Rei Zumbi morreu.
 E o guerreiro amarrado no tronco
 A Deus pedia proteção
 Olhando para cima lamentou
 Ainda chorando falo
 Ô mataram o Rei Zumbi a esperança de ser livre acabou.
 Ô valente guerreio choro
 Ê choro choro.
 E o valente guerreiro choro (3x)
 Ô valente guerreiro e forte
 Não acreditava na sorte
 Não tinha medo da morte quando o fato aconteceu

Com a notícia que veio de longe
 Dizendo que o Rei Zumbi morreu.
 E o guerreiro amarrado no tronco
 A Deus pedia proteção
 Olhando para cima lamentou
 Ainda chorando falo
 Ô mataram o Rei Zumbi a esperança de ser livre acabou.
 (Composição - Mestre Barrão)

Essa canção entoada com muita tristeza a morte de Zumbi dos Palmares e o que significou para escravos, que encontraram ao seu lado um caminho para a liberdade. Zumbi dos Palmares, atualmente conhecido, liderou e lutou bravamente ao lado de seus companheiros, entre eles, as mulheres. Mesmo com poucas fontes de presença de mulheres palmarinas, registros descrevem a presença de guerreiras, como Dandara, que lutou ao lado de Zumbi. Algumas regiões recebiam nomes femininos que era relacionado aos seus líderes.

Em Palmares também havia alguns nomes de quilombos, como Andalaquituche. Assim, havia a possibilidade de existir outras presenças femininas em Palmares, e que estiveram nessa luta com o mesmo propósito. No livro Gogó de Emas, Schumacher faz referência que nas aproximações da Vila de Porto Calvo existiam alguns nomes de quilombo como: Aqualtune, Acotirene, Dambraganga, Tabocas e Zumbi. Aqualtune Acotirene tem relatos que comandaram Palmares antes de Ganga Zumba. Acotirene, também conhecida em outros relatos como Xamã Akutirene, seria uma feiticeira que protegia Palmares de ataques e previa fatos contra o povo do quilombo.³⁴

HOMENAGEM A ZUMBI DOS PALMARES

Angola terra dos meus ancestrais, Angola
 Angola êêê terra dos meus ancestrais, Angola
 De onde veio à capoeira angola
 Do toque do berimbau, Angola
 E vivia no Quilombo
 O valente rei Zumbi
 Guerreiro de muitas lutas
 Por seu povo sofredor
 Foi general de batalha

³⁴SCHUMACHER, Schuma: **Gogó de Emas**: a participação das mulheres na história do Estado do Alagoas. Rio de Janeiro: REDEH, 2004.

Sem patente militar
 Inteligência e coragem
 Não lhe podiam faltar
 Ele nasceu no Quilombo
 Porém foi aprisionado
 Criado por Padre Antônio
 Francisco foi batizado
 Aprendeu língua de branco
 Mas não se subordinou
 Dentro dele era mais forte
 O seu "eu" de lutador
 Fugindo para Palmares
 Ganga Zumba o recebeu
 O Quilombo estava em festa
 Viva Zumbi Ganga o rei
 Foi quando tudo mudou
 Até vir a traição
 Mataram Zumbi guerreiro
 Sem nenhuma compaixão
 Seu nome será lembrado
 Para sempre na história
 Força de espírito presente
 Não nos saia da memória
 Iê, viva meu Deus
 Iê, viva Zumbi.
 Iê, viva meu Mestre.
 Iê, a capoeira.
 Iê, viva Deus do céu.
 Iê, salve a Bahia.

(Abadá Capoeira - Mestre Boa Voz)

Melodia que expressa a força que constituía o Quilombo dos Palmares e as fortes representações daquele lugar, histórias que são contadas pelos velhos mestres da capoeira. Em 1694, os comandos da colônia mandaram tropas para destruírem Palmares e a sua iminência da morte Zumbi. No ano seguinte, a colônia consegue infiltrar escravos para notificar a localidade de Zumbi, e, em 20 de novembro de 1695, Zumbi é morto por Domingues Jorge Velho, na região de Dois Irmãos. Apesar de sua morte, Palmares conseguiu resistir por mais um ano. Em 2007 é fundado o Parque Memorial Quilombo dos Palmares, na Serra da Barriga, em União dos Palmares, local tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional (IPHAN)³⁵, com intuito de preservar os sítios arqueológicos, propagar a cultura local, desenvolver momentos de reflexão do “20 de novembro”, dia da Consciência Negra ou Consciência Humana.

³⁵ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pesquisado>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

Figura 1 - Parque Memorial Quilombo dos Palmares



Fonte: Arquivo/AL24h.

4 A MUSICALIDADE NA CAPOEIRA, CÂNTICOS, DANÇAS E MEMÓRIAS

Para além da força das formas e dos símbolos gráficos nas sociedades africanas, a oralidade, a fala, é instrumento de comunicação mais direta, e elemento central na transmissão do conhecimento acerca das coisas do passado e na educação das pessoas conforme os padrões de comportamento de cada grupo³⁶.

A origem da capoeira entra em debate constantemente sem perspectivas de um resultado contundente. Para Magalhães³⁷, a criação da capoeira foi uma das expressões culturais de origem africana vindas para o Brasil através de embarcações de tráfico de escravos africanos. Magalhães faz um discurso da tradição hegemonia da capoeira angola, explicando a tradição da capoeira e as problemáticas criadas através desse contexto: “a tradição oral remete a origem da capoeira, alternadamente, ao Recôncavo Baiano e à África, mais especificamente à região onde o colonialismo desenhou o atual país de Angola³⁸”.

Numa outra perspectiva, a capoeira surgiu a partir de movimentos da dança da zebra, chamada de N'GOLO, praticada por africanos do sul de Angola. Era formada por adolescentes no período de fertilidade das fêmeas, as quais disputavam imitando os movimentos de coices e cabeçadas. Com a disseminação desses golpes pelos negros levados para a América, passou-se a utilizá-los como defesa dos senhores. Consequentemente, com as grandes fugas de escravos para os quilombos, inclusive, para o Quilombo dos Palmares, surgiu a prática desses movimentos desenhados na capoeira. Estudos se utilizam desse ponto de vista por estes movimentos serem muito parecidos com a capoeira antiga, mas, de fato, a capoeira se propagou no Brasil.

Quando estive em Luanda, no verão de 1995, tive acesso, no Arquivo Histórico de Angola, a diversas gravuras da dança n'golo, de autoria de Neves de Souza. Já havia trabalhado em *A negregada instituição* com algumas delas publicadas, mas daquela vez tive em mãos uma boa

³⁶ (SOUZA, 2006, p. 137).

³⁷ MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Jogo de discursos**: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola / Paulo Andrade Magalhães Filho. Salvador: ADUFBA, 2012.

³⁸ (MAGALHÃES, 2012, p. 22).

quantidade de originais e pude confirmar as semelhanças dos golpes da capoeira antiga³⁹.

Nosso ponto de partida refere-se à Capoeira Angola, que sigo desde a minha iniciação com a Capoeira Angola Palmares, em 25 de março de 2001. Esta é considerada a base de toda a trajetória da capoeira, a partir de uma necessidade que Vicente Ferreira Pastinha, conhecido como Mestre Pastinha, o precursor da Capoeira Angola, teve para poder se defender, recebendo ensinamento de um ex escravo por nome Benedito⁴⁰. Houve a denominação de “Angola” em meados da década de 1930, após uma mudança radical de Manoel dos Reis Machado, conhecido como Mestre Bimba, que, segundo o próprio mestre, enriqueceu a capoeira com a introdução de alguns golpes de outras lutas, definindo a sua capoeira como Luta Regional Baiana.

A mais conhecida de suas sequências é a “cintura desprezada”, sendo uma projeção do jogador ou movimentos de balões, com o objetivo de cair em pé, começando um processo de distinção entre a capoeira “Angola e Regional”. Ao se falar da capoeira, necessariamente, não se pode esquecer desses dois ícones da capoeira: Mestre Pastinha, considerado o guardião da capoeira angola, e Mestre Bimba, o inovador da capoeira, conhecido por ter sido um dos grandes lutadores nos ringues no período em que a capoeira entra na modernidade.

Durante esse período surgiram algumas polêmicas. Mestre Pastinha seguia com a conservação da tradição da capoeira e Mestre Bimba introduzindo a capoeira nos ringues, o que resultava em alguns “duelos” de conversas entre os dois. Em algumas décadas a capoeira teve suas práticas proibidas pelo código Penal, uma maneira comum de saber sobre a capoeira era através da literatura das páginas policiais. Após suas propagações com a capoeira, Mestre Bimba fez uma apresentação para o presidente Getúlio Vargas, recebendo o direito de ter a liberdade de praticar a luta da capoeira, visto que até 1930 a prática da capoeira era proibida e marginalizada pelo código penal brasileiro. Uma música composta por Mestre Toni Vargas, intitulada Dona Isabel, representa a proibição da prática da capoeira final do século XIX e começo do XX e o que significou a Lei Áurea de 1888.

³⁹SOARES, Carlos Eugênio Líbano: **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)** / Carlos Eugênio Líbano Soares. 2. ed. rev. e ampl. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. p. 145.

⁴⁰ Raízes africanas / organização por Luciano Figueiredo. - Rio de Janeiro: R 161 Sabin, 2009. 112 : il. (Coleção de Revista de História no Bolso; 6).

Figura 2 – Declaração de abolição da escravatura



Fonte: Infoescola, 2018.

DONA ISABEL

Código Penal da Republica dos Estados Unidos do Brasil

Decreto número 847

De 11 de outubro de 1890

Capítulo 13

Dos vadios e capoeiras

Artigo 402

Fazer nas ruas e praças públicas

Exercícios de agilidade e destreza corporal

Conhecido pela denominação "Capoeiragem"

Andar em correrias com armas e instrumentos

Capazes de produzir lesão corporal

Provocando Tumulto ou desordem

Ameaçando pessoa certa ou incerta

Ou inculcando temor de algum mal

Pena: De Prisão celular de 2 à 6 meses

Parágrafo único

É Considerável circunstância agravante

Pertencer o capoeira a algum bando ou maúrea

Aos chefes ou cabeças

Se em porá pena em dobro

lêe

Dona Isabel que história é essa?

Dona Isabel que história é essa
 Oi ai ai!
 De ter feito abolição?
 De ser princesa boazinha que libertou a escravidão
 To cansado de conversa
 To cansado de ilusão
 Abolição se fez com sangue
 Que inundava este país
 Que o negro transformou em luta
 Cansado de ser infeliz
 Abolição se fez bem antes
 E ainda há por se fazer agora
 Com a verdade da favela
 E não com a mentira da escola
 Dona Isabel chegou a hora
 De se acabar com essa maldade
 De se ensinar aos nossos filhos
 O quanto custa a liberdade
 Viva Zumbi nosso rei negro
 Que fez-se herói lá em Palmares
 Viva a cultura desse povo
 A liberdade verdadeira
 Que já corria nos Quilombos
 E já jogava capoeira
 Iê! viva Zumbi
 Iê! Viva Zumbi, Camará
 Iê! Rei de Palmares
 Iê! Rei de Palmares, Camará
 Iê! Libertador
 Iê! Libertador, Camará
 Iê! Viva Meu Mestre
 Iê! Viva Meu Mestre, Camará
 Iê! quem me ensinou
 Iê! quem me ensinou, camará
 Iê! A Capoeira
 Iê! a Capoeira, Camará

(Composição: Mestre Toni Vargas)

Estes juízes de paz não estavam preocupados somente com os crimes identificados no novíssimo código penal, alicerce da nova ordem jurídica que surgia das cinzas do absolutismo de Pedro I. Até mais preocupantes eram aqueles que não poderiam ser enquadrados diretamente como criminosos, mas ofereciam ameaça perene à ordem senhorial, principalmente no meio urbano: vadios, desocupados, forros, libertos sem trabalho, jogadores e mesmo marinheiros, motores contumazes da desordem nas áreas de estiva (SOARES, 2004, p. 288).

A capoeira teve um longo caminho no processo de crescimento e reconhecimento da arte, momentos que marcaram sua importância para o povo brasileiro. O IPHAN tombou a capoeira como Patrimônio Cultural Brasileiro em 15 de julho de 2008. Esse foi um grande passo que a capoeira deu através de muitas lutas de seus praticantes. Consequentemente, em novembro de 2014, a roda de capoeira foi reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

4.1 Musicalidade

A capoeira é a única arte, luta, dança, prática esportiva, cultura afro brasileira em que, necessariamente, é preciso ter a musicalidade para ser desenvolvida. Existe um registro que anuncia o berimbau, instrumento primordial da capoeira, como forma de entretenimento.

Embora a referência mais antiga a uma música possivelmente não religiosa refira-se ao som produzido em meio a "boa devota música" pelo irmão Barnabé Tello, diante de presépio armado pelos jesuítas na povoação da Bahia, no Natal de 1583, quando, no dizer do cronista padre Fernão Cardim, "o irmão Barnabé nos alegrava com seu berimbau"⁴¹

Surge a partir dessa idéia uma fonte importante para o crescimento de pesquisas sobre o instrumento do berimbau, o que ainda não o relacionava com a capoeira.

Na capoeira existem algumas formas ordenadas de se manter dentro do ritmo musical da capoeira, definindo cada tipo de música, na qual o grupo, ou o mestre responsável, define como será constituída a bateria musical. A formação das melodias da capoeira Angola é dividida em: ladainha, chula, quadra e corrido. Nesta é de suma importância a utilização de berimbaus, como também pandeiro, agogô, ganzuá e o atabaque, que são instrumentos correspondentes, especificamente, na prática da capoeira angola.

Ladainha: é uma história cantada, um aviso, um acontecimento, uma mensagem etc., que, consequentemente, inicia com um /ê, grito que simboliza um pedido de atenção, finalizando com uma louvação, ou seja, um agradecimento; exaltação naquilo que acredita. Chula é bem parecida com a ladainha, ela é uma

⁴¹ (TINHORÃO, 2012, p. 31).

história que não possui um pedido de atenção pelo grito de *lê*⁴² e não termina em louvação, numa forma bem simples de defini-la, mas que possui uma grande importância na mensagem que é cantada. No final de cada Chula é introduzido um coro. Quadra é simples: é uma construção musical na formação de quatro versos. Dessa forma definimos uma cantoria da quadra. Corrido são perguntas e respostas da música, cantorias mais rápidas, como o próprio nome diz, corrido uma questão corriqueira. Versos curtos e que proporcionam uma empolgação de ritmo. Para conjugarmos as músicas utilizamos uma formação instrumental da capoeira Angola⁴³.

Berimbau: é de origem africana, vindo para o Brasil através dos tráficos de negros africanos, e ficou conhecido na América do Sul, também como Urungungo, Gunga, Matungo, Arigongo, entre outras denominações. Na região de Bakongo, em Angola, existe o Hungu, instrumento muito parecido com berimbau, utilizado pelos povos Mbundu, Ovambo, Nyaneka e Khoisan. Algumas pesquisas têm o berimbau como um instrumento feminino utilizado na África apenas por mulheres. Na capoeira Angola utilizamos três berimbaus para compor a bateria: Berra Boi, Viola e Violinha, ou seja, tamanhos diferentes e com sons específicos para cada um.

Além de ser central nos cultos religiosos, a música de influência africana, na qual o tambor geralmente é o instrumento mais importante, também é fundamental em muitas outras ocasiões de festas e danças. Ao lado do tambor, outros instrumentos, como berimbau, agogô e o reco-reco, se juntaram aos de origens lusitana, como o pandeiro, a viola e a rabeca, e são utilizados em grande variedade de danças e festas, nas congadas, maracatus, capoeiras e reisados os ritmos africanos estão na base da música tocada⁴⁴.

Pandeiro: instrumento utilizado para acompanhar percussão de sambistas. Na capoeira Angola utilizamos dois para integrar-se à bateria.

Ganzuá: é como foi ensinado pelo Mestre Nô (Norival Moreira de Oliveira), o fundador da Associação Brasileira Cultural Capoeira Angola Palmares (ABCCAP). Também conhecido no Brasil como Reco Reco, em Angola é conhecido como Dicanza, de formato de madeira ou bambu.

⁴² Grito tradicional na abertura da roda de capoeira angola que significa que irá começar o jogo e que todos deverão prestar atenção

⁴³ SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na capoeira**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

⁴⁴(SOUZA, 2006, p. 132)

Agogô: sua forma utilizada aqui no Brasil nas rodas de capoeira e em escolas de samba. Na África Ocidental é conhecido como Gã e utilizado nos rituais espirituais yorubás, pertencendo ao orixá Ogum, dono do ferro. Em yorubá "AKOKÔ" significa "Relógio".

Atabaque: é utilizado no Brasil nos terreiros de matriz africana e nas rodas de capoeira. Na África existem vários tambores que se assemelham, no entanto possuem especificações diferentes como, por exemplo, o NGOMA.

Essa formação definimos na prática da capoeira Angola, podendo ser modificada a quantidade de uso por cada grupo de capoeira, seguindo as orientações e determinações do mestre representante e instruindo sua sequência. Cada instrumento tem a sua função e ordem de som. É necessário aprofundar-se na prática da capoeira para sentir suas vibrações através de toques e cantoria. Abib contextualiza a formação da roda de capoeira e os rituais que compõem a musicalidade da capoeira⁴⁵

4.2 Método de Ensino de Toques de Berimbaus

Norival Moreira de Oliveira, Mestre Nô,⁴⁶ criou um método de ensino para toques de berimbaus, através de sua legítima sabedoria, usando símbolos para representar os sons dos toques de berimbaus como uma forma para facilitar o ensino de toques para o aluno iniciante ou graduado.


⁴⁵(ABIB, 2017).







⁴⁶ Notório do saber pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC em 29 de março de 2016 e reconhecido e pela Universidade Federal de Alagoas- UFAL - NEAB em 24 de novembro de 2016 e pela Faculdade de Administração e Negócios - FAN - FGV. Fundador dos grupos: Retintos, Orixás da Bahia e Capoeira Angola Palmares - ABCCAP.

Figura 3 - Tabela de sinais de toques de berimbau - Mestre Nô







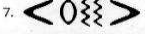

CAPOEIRA ANGOLA PALMARES

MUSIC & RHYTHMS FOR THE BERIMBAU
SINAIS GRAFICOS PARA TOQUES DE BERIMBAU
(AS TAUGHT BY MESTRE NÔ)





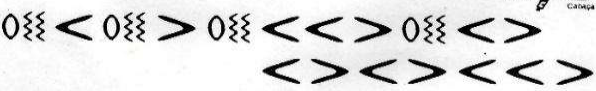


					
1. OPEN ABERTO	2. CLOSED FECHADO	3. MUFFLED SURDO	4. BUZZ TREMULO	5. DOBRADO	6. MUFFLED BUZZ SURDO TREMULO
Toque com o Dobráo levemente encostado na corda <i>One beat with the Dobráo (stone or com) held away from string</i>	Toque com o Dobráo encostado firmemente na corda <i>One beat with the Dobráo pressed firmly against the string</i>	Com a Cabeça encostada do encontro à barriga <i>The open part of the Cabeça (gourd) is closed against the stomach</i>	Dois toques com o Dobráo encostado levemente na corda <i>Two quick beats with the Dobráo pressed lightly on the string</i>	Quando os toques são dados com maior intensidade <i>Alternating open and closed beats at a faster tempo</i>	Dois toques com o Dobráo levemente encostado na corda e a Cabeça encostada na barriga <i>Two beats with the Dobráo lightly pressing string and Cabeça against the stomach</i>

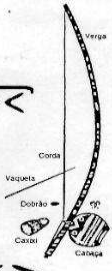
EXERCÍCIOS: (EXERCISES)

1. 	2. 	3. 	4. 
5. 	6. 	7. 	8. 

TOQUES TRADICIONAIS - TRADITIONAL RHYTHMS

1. ANGOLA:	
2. SÃO BENTO PEQUENO:	
3. SÃO BENTO GRANDE:	
4. CAVALARIA:	
5. SANTA MARIA:	

BERIMBAU



© MESTRE NÔ 1979

Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4 - Formação instrumental Capoeira Angola Palmares



Fonte: Arquivo pessoal.

No século XIX a musicalidade dos grupos oriundos da África era objetivamente para disputas de maltas ou representação de grupos. A música serviu como forma de confronto de grupos no Rio de Janeiro no século XIX, elaborou uma historiografia de alguns grupos provenientes da África que mantiveram por muito tempo, rivais que através das músicas utilizavam para mostrar poder de espaço na sociedade. Reis⁴⁷ define duas facções importantes para época: os *nagôs*, diretamente da África, e os *guaianhamuns*, que seriam os mestiços da região.

A música dentro do contexto da capoeira é uma grande fonte para uma construção histórica. A partir desse processo de lapidamos suas informações, buscando resgatar uma história que foi enfraquecida em meio a todo processo da escravidão. A partir daí, daremos um passo para entender e estudar como de fato se passou esse período durante e pós escravidão.

QUE NAVIO É ESSE

Que navio é esse

⁴⁷ Disponível em: REIS, Leonardo Abreu; DINIZ, Júlio César Valladão. **Cantos de capoeira: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição.** Rio de Janeiro, 2009. 274p. Tese de Doutorado – Departamento de Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Que chegou agora
 É o navio negreiro
 Com os escravos de Angola
 Vem gente de Cambinda
 Benguela e Luanda
 Eles vinham acorrentados
 Pra trabalhar nessas bandas
 Que navio é esse
 Que chegou agora
 É o navio negreiro
 Com os escravos de Angola
 Aqui chegando não perderam a sua fé
 Criaram o samba
 A capoeira e o candomblé
 Que navio é esse
 Que chegou agora
 É o navio negreiro
 Com os escravos de Angola
 Acorrentados no porão do navio
 Muitos morreram de banzo e de frio

(Composição: Mestre Camisa grupo Abadá Capoeira)

Lamentos entoavam nos porões dos navios negreiros uma melodia que transparece uma parte desse processo de tráfico de negros para o Brasil, desenhando os caminhos de onde vieram e para onde eram levados. Reflexos que tratamentos internos das embarcações, sofrimentos contidos de muita saudade de familiares que eram deixados para trás. Banzo, enfermarias, saudades, desconforto, morte, tudo se reportava nessa transição da mão de obra escrava.

As capturas de negros africanos disseminada em terras brasilienses teve uma grande importância para a construção do país nos aspectos econômico, da agricultura, divisão territorial. Trabalhavam de sol a sol nos engenhos e em todas as atividades produtivas para fortificar os pilares econômicos do país, mas não vieram sós, traziam suas riquezas na bagagem e, em meio a tantos maus tratos, trabalhos árduos, péssimas condições de vida, conseguiam também se refugiar em suas criações culinárias, ritualísticas, religião, suas lutas e momentos de euforias.

DOR

Meu bisavô me falou
 Que no tempo da escravidão
 Era dor muita dor tanta dor

Morriam de dor os negros meus irmãos
 Dor, dor, dor
 O sangue jorra no chicote do feitor
 O negro morre de saudade sem amor
 Dona Isabel sua lei não adiantou
 O negro morre de Paris a Salvador
 O sangue jorra na caneta do doutor
 A raça negra não nasceu para ter senhor
 Minha alma é livre o berimbau me libertou

(Mestre Toni Vargas)

O grito negro é descrito nessa canção, revelando todo sofrimento vivido dentro das senzalas. A carne mais barata do mercado, lamento de um negro que lembrava de seus antepassados sendo chicoteados, maltratados de sol a sol, retirados de perto de seus familiares. A emoção ensinada para seus alunos dentro da roda de capoeira. Alvorecer de memórias para contar histórias renegadas pelo homem branco.

Histórias contadas de geração em geração, transformando - se em documentos importantes através de memórias. A oralidade tem um papel indispensável para a construção desse período. Não restou muita documentação, ou melhor, quase nada, e a escassez de documentos que reportavam esse período se deve a Rui Barbosa - ministro da Fazenda no período de 1889, logo após a Proclamação da República -, que mandou queimar todos os documentos relacionados à escravidão. Ouvir estórias de nossos avôs e bisavôs proporcionará o resgate de um passado que muitos tentaram esconder, a parte crítica da história⁴⁸.

OLHA O NEGO SINHÁ

Olha o nego que chegou agora, ele veio de Angola com seu Patuá,
 ele tem um molho diferente vem mostrar pra gente o que trouxe de lá,
 olha o nego, olha o nego,
 (CORO) olha o nego sinhá,
 olha o nego, olha o nego,
 (CORO) olha o nego sinhá,
 olha o nego, olha o nego,
 (CORO) olha o nego sinhá,
 Mas que negro danado
 Esse nego é valente
 Oi me pega esse nego
 E derruba no chão

⁴⁸ SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na capoeira**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

Esse nego e valente
 Esse nego e um cão
 Mas Castiga esse nego
 Mas conforme a razão
 Ele é Capoeira
 Ele é da Bahia
 Olha lá o nego
 Mas Castiga esse nego
 Mas conforme a razão
 Esse nego é ligeiro
 Esse nego é Limão
 Esse nego é safado
 Esse nego é um cão

(Mestre Sorriso)

Essa música caracteriza um período de formação de maltas, na qual alforriados utilizavam de suas habilidades corporais para causar arruaças, consequência da Lei Áurea. Fora das senzalas sem moradia, sem ter o que comer, sem trabalho, restava-lhes usar a força para sobreviver. Apesar de terem um documento que enfatizava uma liberdade, os negros ainda viviam numa escravidão. Constituindo grupos que entravam em confronto constantemente com a polícia, levando à proibição da prática da capoeira, eram temidos pela elite e os fazendeiros, ou seja, “pelos homens de bem”, pela fama que carregavam de serem homens fortes, malandros e espertos, ferindo o bem estar da sociedade.

ÀS VEZES ME CHAMAM DE NEGRO

Às vezes me chamam de negro,
 Pensando que vão me humilhar
 Mas o que eles não sabem é que só me fazem lembrar,
 Que eu venho daquela raça, que lutou pra se libertar,
 Que criou o Maculêlê,
 E acredita no camdomblé,
 E que tem um sorriso no rosto,
 A ginga no corpo, E o samba no pé
 Que fez surgir de uma dança,
 Luta aqui, pode matar
 Capoeira arma poderosa,
 Luta de libertação,
 Brancos e negros na roda, se abraçam como irmãos...
 Perguntei ao camará, o que é meu?
 O que é meu irmão? ôô meu irmão do coração
 O que é meu irmão?
 Ô Camará o que é meu

(Luiz Renato)

O reconhecimento da importância do negro na sociedade, se auto afirmar e valorizar a sua identidade. Muitos tentam desqualificar, desmerecer ao invés de abraçar causas múltiplas, enaltecendo nossa cultura e caminhando juntos como irmãos, a valorização, o orgulho, a identificação do que representa o negro na sociedade, os abusos recebidos por muitos em contraponto ao reconhecimento do valor dessa pele negra. Visamos em sintonia numa roda de capoeira essas melodias de valorização e autenticidade da nossa miscigenação.

5 CONCLUSÃO

Em torno de todas essas abordagens a capoeira se enaltece através da musicalidade, ganhando um campo transformador da nossa história. A partir dessa historiografia dos negros ao Brasil, nossa cultura, nossa arte, nossa religião, nossa culinária, todos esses manifestos recebem a contribuição da mistura de povos do período colonial até a atualidade. A magia do canto que recebemos dentro de uma roda de capoeira, fazendo nos lembrar de nossos antepassados, envolvendo nosso corpo em movimentos do dia a dia. De acordo com as criações das letras, se propagam de uma realidade histórica, construindo um caminho de aprendizado para ensinamentos pedagógicos.

A música tem um papel importante para as didáticas de ensino da prática da capoeira, são elas: as ferramentas que utilizamos para orientar crianças, jovens e adultos da importância dessa história, que por muito tempo foi escondida e recriminada. A arte da capoeira é tão nossa que identificamos no andar do capoeira, na forma como conduzimos e lidamos com a realidade da vida fora e dentro da roda, e enriquecendo mais com uma proposta de mensagem de inclusão através de suas práticas, ganhando o meio social.

As melodias nos ensinam a pararmos diante de um berimbau e ouvir o que a música vai dizer, a partir dali seguimos uma trajetória dentro e fora da roda. A esperteza do capoeira ao decifrar a mensagem ao som do berimbau e na voz do cantador, encontrando-se agachado ao pé do berimbau, é que, de fato, decidirá quem ganhará ou quem perderá naquele momento de jogo de corpos. O propósito de memória vai muito além de simples relatos escritos e cantados na capoeira. O corpo que fala um dia deixa de existir, partindo aos ventos do mundo e sem nenhuma proeza de permanência física. A memória é um instrumento de transmitir o que há de melhor, ou não, deixando para usufruirmos.

lê, viva meu Deus, camará!

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2017.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Conversas de Capoeira**. Salvador: EDUFBA, 2015. Acesso em: 18 jun. 2018.
- ANDRADE, Ana Luíza Mello Santiago de. Lei Áurea. **Infoescola**. s/d. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/lei-aurea/>>.
- FIGUEIREDO, Luciano. **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: R 161 Sabin, 2009. 112: il. (Coleção de Revista de História no Bolso; 6).
- FLORENTINO, Manolo. **Tráfico, escravo e liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- GOMES, Flávio (Org.). **Mocambos de Palmares: histórias e fontes (Séc. XVI-XIX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- HILL, Pascoe Grenfell, 1804-1882, **Cinquenta dias a bordo de um Navio negroiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Capoeira se torna patrimônio cultural brasileiro**. IPHAN. 08 de julho de 2008. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2067>>. Acesso em: 21 abr. 2018.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. Roda de Capoeira. s/d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66>>. Acesso em: 14 maio 2018.
- KI-ZERBO, Joseph. **Metodologia e pré-história da África**. 3. ed. São Paulo: Brasília: Cortez; UNESCO, 2011. (Coleção de história da África. vol 1)
- MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MAIÊ, Mo. Instrumentos Musicais Afrikanos. **Terreiro de griôs**. s/d. Disponível em: <<http://terreirodegriots.blogspot.com/p/instrumentos-musicais-afrikanos.html>>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- REIS, Leonardo Abreu; DINIZ, Júlio César Valladão. **Cantos de capoeira: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição**. Rio de Janeiro, 2009. 274 p. Tese de Doutorado – Departamento de Literatura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- SCHUMAHER, Schuma. **Gogó de Emas: a participação das mulheres na história do Estado do Alagoas**. Rio de Janeiro: REDEH, 2004.
- SILVA, Eusébio Lôbo da. **Ocorpo na capoeira** / Eusébio Lôbo da Silva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano: **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)** / Carlos Eugênio Líbano Soares. 2. ed. rev. e ampl. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006.

TINHORÃO, José Ramos, **1928 - o rasga**: uma dança negro-portuguesa. TINHORÃO; inclui CD com o som do rasga em Portugal e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006. 96 p.

TINHORÃO, José Ramos. **1928 - Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

VASCONCELLOS, Christianne Silva. O uso de fotografias de africanos no estudo etnográfico de Manuel Querino. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, n. 4, dez. 2009. p. 88-111. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/viewFile/88747/91643>>. Acesso em: 4 jun. 2018.