

Música, corpo e jogo na performance da capoeira brasileira

João Luis Uchoa de Figueiredo Passos,
Unicamp - Universidade Estadual de Campinas, Brasil
joaoluis@iar.unicamp.br

Objetivos

O presente trabalho pretende contribuir para a noção de pluralidade expressiva no universo da capoeira, em particular na capoeira angola. Através da arte de mestre Gato Preto (José Gabriel Góes), abordaremos uma tradição de capoeira angola – tradição do Recôncavo baiano ou tradição santo-amarense – em relação a sua musicalidade e corporalidade. A partir de um trabalho de campo experimental e de ferramentas metodológicas dos estudos da performance e da antropologia, abordaremos as performances musicais relacionando-as com as performances corporais no jogo da capoeira. Buscando compreender as especificidades musicais e de corporalidade da tradição representada por mestre Gato Preto, analisaremos a performance da roda buscando compreender suas características dentro de uma linhagem e em rodas heterogêneas.

A capoeira é uma forma expressiva artística e ritualizada, envolve elementos de dança e de luta, e possui como maior característica a execução de um jogo em duplas conduzido e estimulado por um conjunto musical (bateria) liderado pelo instrumento chamado berimbau. Em nossa análise buscamos selecionar toques de berimbau, identificando patterns e time-lines, e identificar a relação direta que cada performance musical desenvolve com a performance corporal do jogo. Para isso, utilizamos o referencial de etnomusicólogos como Tiago de Oliveira Pinto, Kazadi Wa Mukuna e Kay Schaffer, através de suas pesquisas com abordagens sobre a música da capoeira. Em relação aos estudos da performance desenvolvemos diálogos com as pesquisas de Victor Turner e Richard Schechner.

Contexto

O BERIMBAU NA BATERIA DE CAPOEIRA: O INSTRUMENTAL E A BATERIA DE MESTRE GATO PRETO

No recorte de nossa abordagem apontaremos algumas características que identificamos na linhagem de mestre Gato Preto, José Gabriel Góes, exímio conhecedor da arte da capoeira. Abordaremos questões relativas à expressão musical instrumental da capoeira e apresentaremos alguns pontos da especificidade da musicalidade dessa linhagem.

Mestre Gato Preto afirmava que a riqueza de toques diz respeito à tradição do Recôncavo Baiano, onde a variedade de construções sonoras era recorrente e proporcionava diversidade de expressões. No leque de toques apresentados, há uma diversidade de finalidades que passa por diferentes modos de jogo, dança, advertência, luto, concentração mental e espiritual e expressão artística.

Em uma performance da bateria de capoeira, no evento da roda de capoeira, são executados três toques diferentes, um para cada berimbau. Os toques executados são complementares entre si, ou seja, o toque de cada berimbau complementa, dentro de um mesmo andamento, o toque dos outros dois berimbaus. A condução é do berimbau que está no centro da bateria, que inicia o toque e é acompanhado por toques diferentes, porém complementares. A condução deve estar no toque executado pelo berimbau principal, na mão do mestre que conduz a roda.

Dentre os toques considerados para o jogo na roda de capoeira, há uma divisão entre três grupos chamados cortes - os três cortes da capoeira. São três grupos de conduções musicais que devem proporcionar expressões corporais e intenções de jogo diferentes¹. São chamados *corte baixo*, *corte médio* e *corte alto*. Atualmente, poucas linhagens de capoeira angola reconhecem e praticam os três cortes de toques argumentando, inclusive, que o terceiro corte, mais corrido e festivo, seja uma influência da capoeira regional.² Estas características são, segundo mestre Gato Preto, de uma tradição do Recôncavo muito anterior à dicotomia entre os estilos de capoeira, Regional ou Angola.

Analisaremos a estrutura da performance musical em seus três níveis básicos para o jogo, com o foco nos toques dos berimbaus. Esta estrutura foi apresentada por mestre Gato Preto, seu filho mestre Hugo e pelo contra mestre Pingüim, estes dois últimos, alunos formados de Gato.

Inicialmente, toca-se um ritmo mais lento e litúrgico, para conduzir um jogo baixo, amarrado e cheio de controle do corpo e das intenções. Num segundo estágio ou corte médio, o ritmo assume um andamento mais solto e o jogo torna-se mais agitado, proporcionando uma movimentação animada e golpes mais perigosos, com subidas, descidas, aproximações e características corporais próximas de um jogo onde o risco é maior, sem perder as características da movimentação da capoeira de angola. O corte alto, no entanto, é o mais polêmico na tradição de mestre Gato Preto. “É o jogo solto, festivo, para dentro, rápido e perigoso”, dizia. Baseava-se numa tradição de seus mestres Eutique, Catarino, Leó, Waldemar e Cobrinha Verde, e de uma infinidade de grandes mestres antigos que compartilhavam a premissa de jogar o que o berimbau tocar, sem distinção³.

Mestre Gato Preto foi também exímio instrumentista no atabaque. Era ogã huntó⁴ no tradicional terreiro da nação gêge, Zogodô Bogum Malê Rundó, o Terreiro do Bogum⁵, desde a época da antiga mãe Runhó⁶. Sempre ensinou e preservou toques e manifestações do atabaque; ritmos do candomblé, samba, maculelê, puxada de rede e dança.⁷

No entanto, mestre Gato não aceitava nem ensinava a utilização do atabaque na roda de capoeira. Sábio e educado, respeitava o ritual de outras linhagens, mas, estando em seu comando o ritual da roda, optava por não utilizar o atabaque, e assim ensinou.

¹ No *Ensaio Sócio-Etnográfico da Capoeira Angola* (1968), Waldeloir Rego escreve que mestre Gato Preto é conhecedor de 18 toques. Nossa seleção trabalhou somente com seis toques, abrangendo, no entanto, um repertório capaz de apresentar os três cortes através de diferentes combinações.

² Depoimento de mestre Waldemar, no livro *Barracão de mestre Waldemar*: “A exposição das críticas e diferenças entre os angoleiros é pertinente. Hoje, os angolas, em disputa pela hegemonia da capoeira, intrigam-se em público e nos bastidores (e detonam-se pela disputa do mercado), apesar dos apelos de união e camaradagem, constantes nos discursos” (Abreu 2003:57).

³ Em seu livro *Barracão do mestre Waldemar* (2003), o pesquisador Frede Abreu reproduz discurso onde mestre Waldemar falava dos três cortes constituintes da capoeira angola que praticava e ensinava.

⁴ Cargo na hierarquia do Candomblé de nação gêge no Brasil.

⁵ O terreiro do Bogum fica no tradicional bairro do Engenho Velho da Federação, em Salvador. É um bairro de população majoritariamente negra que mantém uma intensa tradição de cultura popular, principalmente pela presença de inúmeros candomblés. Alguns mestres ensinaram em seu barracão em diferentes épocas, entre eles Cobrinha Verde, Bimba, Gato Preto, Bom Cabrito e Mala.

⁶ Mãe Runhó foi importante sacerdotiza do culto gêge e sempre prestigiou a presença dos capoeiristas em seu candomblé

⁷ Mestre Hugo é grande instrumentista também no atabaque e já ensinou no Brasil e na Europa. Em São Paulo, contra mestre Pingüim e o Grupo de Capoeira Angola Guerreiros de Senzala, contam com a parceria de Luciano Melo Bogum como professor de percussão. Luciano também é ogã huntó do terreiro do Bogum.

DEFININDO A CATEGORIA TOQUE NA PERFORMANCE MUSICAL DA CAPOEIRA

A peça musical que é executada pelo berimbau para exercer o papel de condutor do jogo e da roda de capoeira é composta por elementos construtivos que chamamos de toque. Para uma compreensão da noção de toque podemos pensar em um padrão de ritmo que possui características próprias e os difere de outros toques por ser constituído por uma célula ou padrão que se repete e ao mesmo tempo permite variações, improvisos e floreios sem perder de vista seu eixo principal. O toque é reconhecido e aceito pelo grupo próximo de alunos e aprendizes e legitimado no âmbito do padrão sonoro que permite pertencer a uma mesma categoria geral de toques de capoeira, algo acima de qualquer divisão em linhagens ou grupos. Assim como o samba possui dezenas de sotaques e variações, dependendo de regiões e tradições distintas e todas pertencem à mesma categoria samba, também alguns ritmos de candomblé possuem aceitação geral, independente a que nação ou variação pertençam (Pinto 2000).

A compreensão da performance musical pode ser formada a partir de uma captação sensível e pela experiência vivenciada, que por sua vez não consegue ser expressada somente por modelos da musicologia ocidental.

PERFORMANCE MUSICAL NA LINHAGEM DE MESTRE GATO PRETO

Na linhagem da capoeira de mestre Gato Preto há uma grande atenção em relação aos toques de berimbau. Pudemos comprovar a continuidade do compromisso em relação aos toques na prática de mestre Hugo e do contra mestre Pingüim.

No livro *Ensaio Sócio-Etnográfico da Capoeira Angola*, de Waldeloir Rego (1968), mestre Gato Preto é reconhecido como um dos grandes instrumentistas e conhecedor de uma tradição dentre as mais nobres em toda a cultura popular brasileira. Seu senso estético e artístico nunca limitou seus conhecimentos musicais adquiridos. Ao contrário, sua capacidade criativa em improvisações e variações sonoras sempre impressionou mestres, alunos e pesquisadores. Há quase quatro décadas Waldeloir Rego já havia registrado em seu livro 18 toques, sendo esta a maior variedade de toques apresentada por um único mestre em sua obra.

Toques de mestre Gato Preto, segundo Rego (1968):

Angola
São Bento Grande
Jogo de Dentro
São Bento Pequeno
São Bento Grande de Compasso
São Bento de Dentro⁸
Angolinha
Lúna
Cavalaria
Benguela
Santa Maria
Santa Maria Dobrada
Samba de Angola
Ijexá
Panhe a laranja no chão tico-tico
Samongo
Benguela Sustenida
Assalva ou Hino

⁸ O toque São Bento de Dentro pode ser outro nome para o São Bento Grande de Santo Amaro, segundo mestre Hugo.

Conclusões – Do toque ao jogo

A performance musical da capoeira estimula um sistema de significados que se completa quando ocorre um fluxo de compreensão entre os tocadores e os jogadores, aumentando a intensidade e a realização do grupo na performance do jogo e em todo o ritual da roda.

A comunidade de capoeiristas de uma linhagem ou grupo, do ponto de vista da música, é formada pelo reconhecimento dos toques e suas implicações. Essa comunidade funciona como uma *communitas*⁹, modelo proposto por Victor Turner (1974) onde grupos em posições de fronteira ou liminaridade¹⁰ encontram laços externos às estruturas sociais vigentes, que os unem e integram através de laços característicos dos processos rituais. A prática de uma sonoridade particular pode contribuir para a constituição de grupos de afinidade natural que assumirão comportamentos pré-estabelecidos para a performance do jogo.¹¹

Nas investigações de estruturas musicais buscamos elementos musicais construídos e culturalmente significantes, que conduzirão para a percepção do som organizado. Os padrões recorrentes funcionam como células onde é possível decifrar a organização interna e reconhecer a estrutura musical (Pinto 2000).

Ao abordar a questão dos vários toques e os vários jogos, pretendemos desenvolver idéias a respeito do diálogo existente entre estas duas expressões. Dentro dos três cortes mencionados cada toque conduzirá uma expressão específica. Procuramos, portanto, compreender a relação entre esses toques e jogos como expressões de identidade entre membros de uma tradição dentro de uma linhagem de praticantes da capoeira angola.

Metodologia

Além das conversas, semi-entrevistas e entrevistas convencionais optamos por uma experiência de campo na qual nossa atuação seria pautada por um mergulho profundo na experiência prática.

Optamos pela experiência do trabalho de campo através da prática corporal do jogo e da música. A partir da atuação interna, “jogar”, “tocar”, cantar” e “fabricar” participamos de 720 horas de treino, durante 40 semanas, divididos em três encontros semanais de 3h cada, com a participação em mais de 50 rodas em nosso local de treino, 5 rodas em outras academias e 8 rodas de rua, além de 2 oficinas de fabricação de berimbau. As rodas de rua em Salvador também tiveram um contexto e uma experiência geral bastante diferente, em parte devido ao amadurecimento de nosso olhar e de nossa técnica, em outra parte devido ao evento em si.

Referências

Abreu, Frede (2003) *O Barracão do mestre Waldema.*, Salvador: Zarabatana.

Geertz, Clifford (1989) *A Interpretação das Cultura.*, Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan S. A.

Lewis, J. Lowell (1992) *Ring of Liberation, Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira.*

⁹ *Communitas* e liminaridade são conceitos formativos para os estudos de ritual definidos na obra *O Processo Ritual*, de Victor Turner (1974)

¹⁰ *idem*

¹¹ Voltaremos, nos capítulos seguintes, às noções de Liminaridade e *Communitas* (Turner 1974) e Comportamento Recuperado (Schechner 1985)

- Chicago: The University of Chicago Press.
- Mauss, M. (1974) "Uma Categoria do Espírito Humano: A Noção de Pessoa, a Noção do 'Eu'". In *Sociologia e Antropologia*, V.1, São Paulo: EPU/EDUSP. (p. 367-397)
- _____ (1974 a) "As Técnicas Corporais". In *Sociologia e Antropologia*, V.2, São Paulo: EPU/EDUSP. (p.399-420)
- Mukuna, Kazadi Wa. (2000) *Contribuição Bantu na música popular brasileira, perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo:Terceira Margem.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1988) *Capoeira e Berimbau*. Texto do encarte do disco. FUNARTE.
- _____ (1991) *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-Brasilianische Musik Im Recôncavo, Bahia*, Berlin, Museum für Völkerkunde.
- _____ (2001) "Questões de uma Antropologia Sonora". In *Revista de Antropologia*, v. 44 Nº 1. São Paulo: USP. (páginas 221-305)
- Rego, Waldeloir (1968) *Capoeira Angola: Ensaio Sócio Etnográfico*. ("Coleção Baiana").Salvador: Editora Itapoá.
- Reis, Letícia Vidor de Souza (1993) *Negros e Brancos no jogo da Capoeira: a invenção da Tradição*. Dissertação de mestrado, Antropologia, USP.
- _____ (1997) *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Fapesp Publisher Brasil.
- Shaffer, Kay (1982) *O berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore (monografias folclóricas. 2).
- Schechner, Richard (1985) *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press
- _____ (1988) *The Performance Theory*. New York and London: Routledge
- _____ (2003) *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Schechner, R.& Appell, W. (orgs.) (1990) *By means of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Soares, Carlos Eugênio Líbano (2002) *Capoeira Escrava*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications.
- _____ (1985) *O Processo Ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes,.
- _____ (1985) *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- _____ (1987) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Fontes fonográficas – CDs

Grupo Mestre Gato Preto – Berimbau de Ouro da Bahia, mestre Gato e mestre Pedro Feitosa, 1999.

Lárt du berimbau – mestre Gato, Orion, Paris, 2000.