

Possibilidades de diálogos entre Música, capoeira e uma obra literária infantojuvenil

Possibilities of Dialogue Between Music, Capoeira and one Childish Juvenile Literary Work

Priscila Maria Gallo*

326

RESUMO: Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado concluída em junho de 2016 que investigou procedimentos de ensino e aprendizagem de música em ambientes socioculturais de tradição e transmissão oral, mais especificamente na Academia de Capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha de Salvador, BA. O foco do artigo foram relações entre música e literatura, proporcionadas pela interação entre obra literária infantojuvenil da escritora Carolina Cunha e o Projeto “Pequenos de João”, idealizado pela neta do mestre, Cristiane Miranda Santos, no bairro Fazenda Coutos, subúrbio de Salvador. A metodologia foi estudo de caso. Através da análise de dados obtidos com observações, observações participativas, entrevistas e pesquisa *on line*, são destacados diálogos possíveis entre música, capoeira angola e literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino-aprendizagem de música. Tradição e Transmissão oral. Música afro-brasileira. Capoeira angola.

ABSTRACT: This paper is part of the PhD research completed in June 2016 that investigated teaching procedures and learning music in sociocultural environments of tradition and oral transmission, specifically in Capoeira Academy Mestre João Pequeno de Pastinha Salvador, BA. The focus of the article were relations between music and childish juvenile literature, provided by interaction between the literary work of the Carolina Cunha and the Project “Pequenos de João”, created by the granddaughter of the master, Cristiane Miranda Santos, in the neighborhood Fazenda Coutos, suburb of Salvador. The methodology was the case study.

* Doutora em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Through the analysis of data obtained from observations, participant observation, interviews and online survey are highlighted possible dialogues between music, Capoeira Angola, and literature.

KEYWORDS: Music Teaching and Learning. Musical Tradition. African-Brazilian Music Tradition. Capoeira Angola.

Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado realizada através do programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, na área de Educação Musical, que investigou procedimentos de ensino e aprendizagem de música em ambientes socioculturais de tradição e transmissão oral, mais especificamente na Academia de Capoeira de Mestre João Pequeno de Pastinha, Centro Esportivo de Capoeira Angola, em Salvador, Bahia. Este mestre faleceu aos 92 anos, em 2011, depois de uma vida realizando cursos, oficinas, workshops e disseminando os ensinamentos da capoeira angola em quase todos os estados brasileiros e ainda em países da Europa e América do Norte.

327

O objeto central do artigo é descrever diálogos entre música, capoeira e uma obra literária infantojuvenil, que ocorrem em um projeto sociocultural específico ligado ao referido mestre, o Projeto “Pequenos de João”, idealizado pela neta do mestre, Cristiane Miranda Santos. Discípula de capoeira do avô, após o óbito do mesmo, tornou-se uma das representantes de seu trabalho em encontros de capoeira, cursos e oficinas. Este projeto acontece no bairro Fazenda Coutos, subúrbio de Salvador, local onde João Pequeno construiu sua família e morou até o fim de seus dias com seus familiares, sendo um deles esta neta, desde a infância acompanhando o avô em suas atividades de capoeira.

Inicialmente, é feita uma descrição detalhada da metodologia, dos procedimentos de coleta de dados utilizadas na pesquisa e da fundamentação

teórica. A segunda parte do texto traz uma contextualização sobre o referido mestre, sobre sua trajetória e como ele tornou-se a referência da capoeira angola. Em seguida, é feita a descrição do projeto, como começou, como acontece, o público que atinge e o que representa na comunidade e em relação ao trabalho do mestre João Pequeno.

O artigo destaca a interface entre educação musical, capoeira angola e literatura proporcionada pela obra literária “Mestre Gato e Comadre Onça”, da escritora Carolina Cunha, cuja produção teve a participação de alunos do projeto. Por último é feita uma análise sobre os diferentes circuitos e atores culturais que são integrados no referido projeto, de acordo com o conceito de circuito cultural e cadeia produtiva abordado no livro “Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet” (JANNOTI; PIRES, 2011). Certamente ao destacar ligações entre processos de ensinar e aprender música na capoeira angola e a obra literária infantojuvenil citada, este artigo traz contribuições aos debates sobre relações entre Música e Literatura.

Procedimentos para coleta de dados

A tipologia usada na metodologia da pesquisa de doutorado foi estudo de caso. Para obtenção de dados foram utilizadas observações, observações participativas, entrevistas, pesquisa *online* e análise da obra literária “Mestre Gato e Comadre Onça”, da autora Carolina Cunha. A coleta de dados foi feita primeiramente com observações não participantes de aulas e oficinas na academia do grupo escolhido como amostra. Este tipo de procedimento observacional pode desdobrar-se de acordo com a escolha de sua dimensão, sendo os tipos escolhidos para este caso, a observação pública (oposta da secreta), em situação natural (oposta ao laboratório) e não sistemática, isto é, flexível (FLICK, 2009, p. 203).

As observações participantes de aulas também foram usadas, sendo que a maior parte das aulas em que foi adotado o recurso participante foi durante eventos realizados pela Academia, entre eles, a “Feira de Arte e Aprender”, o “João Pequeno em outras rodas” e nas “Homenagens ao aniversário do Mestre João Pequeno”. A outra parte das observações participantes ocorreu em aulas da academia em período regular. Nesta pesquisa de campo, muitas vezes na observação participante foi necessário que a pesquisadora participasse não apenas de treinos musicais, mas da aula como um todo, de oficinas de movimento, de oficinas de construção de instrumentos, momentos privilegiados para ouvir histórias sobre a capoeira de Mestre João Pequeno.

Em relação às entrevistas, foram usadas as abertas e semiestruturadas, sendo mais provável que os pontos de vista dos sujeitos entrevistados sejam expressos com um planejamento mais aberto do que com perguntas ou questionário estruturado (FLICK, 2009, p. 143). As entrevistas semiestruturadas foram direcionadas a atual presidente da academia, conhecida como Professora Nani de João Pequeno, a Cristiane Miranda Santos, responsável pelo Projeto ‘Pequenos de João’, e ao professor doutor da Faculdade de Educação, FACED, UFBA, Pedro Abib, aluno de João Pequeno. Outra parte dos dados foi obtida através de questionários estruturados com amostras não probabilísticas, aplicados a alunos da academia e participantes do evento anual que ocorre no dia do aniversário de João Pequeno, em 27 de dezembro.

A pesquisa *online* também foi uma ferramenta utilizada. Flick dedica um capítulo ao estudo da pesquisa pela internet, exemplificando formas de entrevista *online*, por e-mail, em redes sociais, o uso de grupos focais *online*, observação participante virtual e etnografia virtual (FLICK, 2009, p. 240). Para este trabalho foram realizados, quando necessárias, contatos por e-mail e/ou via redes sociais, porém a rede não foi utilizada para entrevistas, foram todas presenciais. A pesquisa em *sites* ligados ao grupo de capoeira estudado, e em

páginas de rede sociais do grupo e de pessoas ligadas ao grupo também foi recurso utilizado.

Sobre os documentos analisados, não apenas como referencial bibliográfico, mas também para investigar categorias *êmicas*, um deles foi a monografia de Cristiane Miranda Santos, *João Pequeno de Pastinha e a volta que o mundo dá: formação em educação física a partir da roda de capoeira*, apresentada como conclusão do curso de Ed. Física pela Faculdade Social Baiana (SANTOS, 2012). Outro documento que foi previamente selecionado foram os “Manuscritos e ilustrações de Pastinha”, que contém anotações de punho do referido mestre sobre a fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola e gravuras de movimentações. Este manuscrito está disponível *online*, sendo sua edição atribuída a Decânio Filho (1997)¹.

O grupo escolhido como amostra foi o grupo de capoeira da Academia de João Pequeno de Pastinha, localizada no Forte Santo Antônio no bairro do Santo Antônio Além do Carmo, Centro Histórico de Salvador. O projeto “Pequenos de João” é um dos circuitos culturais ligados a esta academia. A academia realiza um calendário de eventos anuais, entre eles, “A Feira de Arte e Aprender”, com oficinas de construção de instrumentos, aulas e rodas; o “Projeto Cinema, Capoeira e Samba”, com exibições de filmes sobre cultura afro-brasileira e samba de roda, a “Homenagem a Mestre João Pequeno”, no dia de seu aniversário, e a “Homenagem a Mestre Pastinha”, no do dia do aniversário dele, entre outras programações, como seminários e workshops.

Com os recursos metodológicos adotados, foi possível identificar e sistematizar elementos dos processos de ensino/aprendizagem da música da Academia de Capoeira de Mestre João Pequeno. No núcleo do Projeto “Pequenos de João”

¹ Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0BzB0DUxSTPIXWmlNSkF0bmJjMLE/edit?pref=2&pli=1>>.

foram identificadas relações entre as práticas musicais e a obra literária *Mestre Gato e Comadre Onça*. Os resultados foram comparados e analisados.

Fundamentação teórica

A música de tradição oral de povos que não eram considerados como parte da História da Música oficial, até o começo do século XX era abordada pelo seu caráter exótico em comparação à música erudita ocidental. Com o desenvolvimento de novas teorias antropológicas na Europa no final do século XIX e início do século XX, a música dos povos não ocidentais começou a ser tratada pela perspectiva científica considerando questões contextuais, históricas, sociais, políticas e culturais.

As tradições orais populares tornam-se um campo de interesse entre diferentes áreas de pesquisa, entre elas, a etnomusicologia, que procura estudar estes fenômenos musicais em sua totalidade, isto é, 1) sua etno-história, termo empregado no método antropológico; 2) sua etnografia, escrita de aspectos étnicos; 3) sua sociologia, dentro de seus contextos culturais. A etnomusicologia é um campo de estudo recente, um desdobramento da musicologia comparada, com pouco mais de cem anos, de acordo com Pinto, a disciplina só ganhou estatuto científico em função da invenção dos processos de gravação sonora (PINTO, 2005, p. 109), a invenção do fonógrafo, 1877, possibilitando gravar sons de povos fora do contexto cultural da Europa Ocidental. A criação de arquivos fonográficos, entre eles o de Viena, o de Paris e o de Berlim, com metas de registrar as músicas do mundo todo, aproximou interesses de musicólogos e antropólogos. Hornbostel, em 1905, é o primeiro a destacar a importância do contexto das manifestações musicais e das artes correlatas, a dança e a performance dramática, indicando que a gravação teria que desempenhar uma função de coleta de dados (PINTO, 2005, p. 113). Nesta perspectiva aparece o termo “etnomusicologia”, sendo a mudança do nome atribuída a Jaap Kunst,

no seu livro *Musicology: A Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods and Representative Personalities*, de 1950.

Os autores da etnomusicologia realçam que a música de outras culturas que não a ocidental deve ser estudada da mesma maneira que a música ocidental, condenando a hierarquização de mais importante ou menos importante. Para Blacking (1973) “as distinções que diversas culturas e grupos sociais fazem entre música e não música são mais importantes que quaisquer separações arbitrárias e etnocêntricas entre música e música étnica ou entre música artística e música folclórica” (BLACKING, 1973, p. 3). O autor acrescenta que

As separações que hoje se conhecem entre música artística e música folclórica, são, enquanto instrumentos conceituais, impróprias e enganosas. Enquanto índices de distinção musical, não são significativas, nem precisas, no máximo definem apenas o interesse e as atividades de grupos sociais (BLACKING, 1973, p. 4).

Para Blacking, “um canto folclórico africano não é necessariamente menos complexo do que uma sinfonia: a aparente simplicidade do som que se produz pode mascarar processos complexos de geração” (BLACKING, 1973, p. 113).

Somente a partir da “V Conferência Interamericana de Educação Musical na Cidade do México”, em 1979, há um reconhecimento da necessidade de colaboração entre etnomusicologia e educação musical (BEHAGUE, 1998). Tal colaboração abre possibilidades para que as novas gerações conheçam as manifestações populares nacionais e porque não as músicas do mundo, inclusive as que não fazem parte da história da música ocidental.

Outro conceito necessário para análise da *práxis* educacional da música na capoeira é o de transmissão oral/aural. Nettl, um dos expoentes da etnomusicologia, afirma que um dos pulsos que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão, e na maior parte das

culturas a música é transmitida de forma oral e aural, sendo o conceito de “aural” vinculado a uma percepção global do indivíduo (NETTL, 1983). Nas culturas musicais não letradas, o método de transmissão aural é característico de um modelo de aprendizagem orgânico, vivencial, que não privilegia o uso da escrita, por outro lado, é determinado pela vivência, inserção do aluno no contexto, isto é, de acordo com regras de pertencimento, no qual o tempo de cada aluno é respeitado e não homogeneizado. Burke, ao analisar a transmissão da memória social e seus diferentes meios de comunicação empregados, assinala: “como as ações transmitem memórias ao transmitir aptidões, do mestre ao aprendiz” (BURKE, 2000, p. 75).

O conceito de circuito cultural é abordado no livro *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*, mais especificamente no capítulo “Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de midiaticização dos consumos musicais”, no qual os autores discutem o conceito de cena musical, que abarca duas grandes redes do mercado musical, circuito cultural e cadeia produtiva. Circuito cultural, de acordo com a obra, podem ser espaços urbanos fixos, como casas de shows, lojas de música, teatros, boates, escolas ou espaços dinâmicos (festivais e/ou eventos de música itinerantes, sem locais de realização definidos ou variáveis). Cadeia produtiva é aquela em que personagens e atores sociais estão envolvidos nas práticas do processo de criação, circulação e consumo da música através de suas características midiáticas (JANNOTI; PIRES, 2011). A partir destes conceitos, foram destacadas as relações entre música, literatura e capoeira identificadas no contexto estudado.

Mestre João Pequeno de Pastinha e a cultura musical da capoeira angola

Mestre João Pequeno, mesmo depois de falecido, é um dos maiores representantes de Mestre Pastinha, lendário capoeirista do começo do século

XX, um dos responsáveis por organizar em academia a capoeira angola que era praticada nas ruas, fundando em 1941 a congregação de capoeiristas chamada de Centro Esportivo de Capoeira Angola. Foi Pastinha quem apelidou João de “Pequeno”, como pode ser notado em sua trajetória. João Pereira dos Santos nasceu em 27 de dezembro de 1917, em Araci, no interior da Bahia, filho de Maria Clemença de Jesus, ceramista e descendente de índio e de Maximiliano Pereira dos Santos, vaqueiro na Fazenda Vargem do Canto na Região de Queimadas, segundo sua autobiografia editada por Lima (2000). Aos quinze anos, em 1933, fugiu da seca a pé, indo até Alagoinhas seguindo depois para Mata de São João, aos 25 anos mudou-se para Salvador, trabalhou como cobrador de bondes e como servente de pedreiro, pedreiro, chegando a ser mestre de obras, quando se inscreveu no Centro Esportivo de Capoeira Angola. Passando a acompanhar Pastinha até receber o cargo de *treinel* (treinador), em meados de 1945, e o apelidado de João Pequeno. Após a morte do mestre Pastinha, em 1981, Mestre João abre sua academia com o nome de Centro Esportivo de Capoeira Angola, no Forte Santo Antônio Além do Carmo, no Centro Histórico de Salvador, em 1982, onde formou mestres e vasto número de discípulos. Recebeu os títulos de Cidadão de Salvador e de Doutor *Honóris Causa*, viajou o Brasil inteiro e ainda para países da Europa e América do Norte, realizando encontros, cursos e oficinas de capoeira. Faleceu aos 92 anos em 2011, tornando-se inspiração para as próximas gerações.

Para compreender a cultura musical da capoeira referida é preciso partir do pressuposto de que a capoeira é uma manifestação afro-brasileira, assim a formação desta tradição está ligada à vinda dos africanos para o Brasil, sendo obrigados a reinventar maneiras de manter vivos seus repertórios. De acordo com Sloboda, a música na África não é homogênea, podendo ser dividida em dois grandes subcontinentes musicais, estabelecendo como uma fronteira meridional o deserto do Saara (SLOBODA, 2008, p. 319). De acordo com o autor, o norte do continente faz parte de uma tradição Pan-islâmica, isto é, a influência muçulmana foi particularmente forte, deixando como legado a voz

soberana, e o pouco uso de música instrumental, sendo os instrumentos musicais, usados geralmente para acompanhar a linha vocal, monofônica e solista, tendo uma característica nasal, melodias baseadas em escalas pentatônicas e heptatônicas, ornamentadas com vibratos microtonais, sendo os contextos sociais a qual a música está ligada, cerimônias, festivais religiosos e narrações de poemas épicos (SLOBODA, 2008, p. 319). No sul do continente, de acordo com o autor, a música é raramente solista, envolvendo grupos de pessoas, sendo uma forma fundamental o canto responsorial, no qual um solista canta alguma frase curta à qual segue uma resposta, cantada por um coro, geralmente a música é polifônica, com grande importância rítmica, os instrumentos mais comuns são tambores, que repetem padrões rítmicos curtos (p. 320).

O conteúdo tonal parece ser mais familiar aos ouvidos ocidentais do que no caso da música Pan-islâmica. O canto é a plena garganta e menos propenso a variações microtonais. A harmonia é simples e os acordes típicos são construídos com bases em intervalos de terças maiores e menores e quartas e quintas justas. Os contextos sociais da música são muitos e variados. Praticamente qualquer reunião social, seja ela motivada pelo trabalho, pela intenção de comemorar ou pela religião é motivo para fazer música em grupo. Quase todas as músicas são baseadas em textos com estruturas de poemas e canções constituindo o núcleo das formas musicais. Até mesmo a música puramente instrumental deriva normalmente de um modelo vocal (SLOBODA, 2008, p. 320).

Partindo desta descrição de Sloboda sobre a música na África, é possível identificar na música da capoeira algumas características paralelas à música africana, sendo a mais evidente a presença da música em grupo e do canto responsorial, quando um solista canta uma frase à qual segue uma resposta, cantada por um coro. Este tipo de coro responsorial é um dos aspectos marcantes da cultura musical da capoeira. Outro ponto de intersecção com cultura africana é a grande importância do ritmo, geralmente repetições de padrões rítmicos curtos. Outro aspecto que aproxima a descrição de Sloboda à música da capoeira é a ligação da música com atividades cotidianas,

comemorações, atividades religiosas, sendo estes sempre um motivo para a música no contexto estudado.

Sobre as funções da música em contextos específicos, Oliveira Pinto comenta que “as sonoridades tropicais evoluem à maneira de um caleidoscópio de combinação de sons, volumes fortes e principalmente, como expressão musical inserida em contextos bem definidos, desempenhando funções específicas” (PINTO, 2000). O autor analisa como o som puro, como almejado pelos músicos do ocidente, em geral é um som pobre em riqueza tímbrica dentro da concepção estética africana e ressalta o conceito de sonoridades ampliadas, exemplificando com o papel do caxixi como parceiro do berimbau na música da capoeira:

Instrumentos musicais melódicos, como xilofones (marimba, balafon, timbila), cordofones (arco musical, kora, nsansi) ou lamelofones (kalimba, samza), muitas vezes recebem um tratamento especial, que lhes amplia a sonoridade básica. Trata-se de sons produzidos por platinelas de tampinhas de garrafa, presas nas bases da calimba; são os chocalhos percutidos juntamente com a baqueta sobre a corda do arco musical - o caxixi do berimbau. Aquilo, portanto, que na estética ocidental é compreendido como ruído, na África e nas manifestações afro-brasileiras, é concebido como enriquecedor do som instrumental básico (PINTO, 2000, p. 106).

Para Pinto, toda a produção musical, em especial a afro-brasileira, obedece a processos complexos, que são compostos por elementos sonoros, movimentos, inter-relações múltiplas. Estas inter-relações acontecem entre diferentes instrumentos, entre os cantores e instrumentistas, entre o contexto e o próprio texto musical, e entre musicalidades e visões de mundo (PINTO, 2000, p. 92).

No período do surgimento da capoeira até as primeiras décadas do século XX, quando era praticada nas ruas, o aprendizado ocorria diretamente na roda de capoeira. Esse aprendizado na roda dava-se por observação e experiência, o que foi destacado por Abreu, citado por Abib (2004), que definiu este

procedimento “de oitiva”, ou seja, sem um aparente método ou pedagogia, mas ao mesmo tempo “um exemplo de como se dava a transmissão através da oralidade” (ABREU, apud ABIB, 2004). Foi através do trabalho de dois principais Mestres, Pastinha (1889-1981) e Mestre Bimba (1900-1974) que a capoeira tornou-se sistematizada e respeitada. Estes dois praticantes da capoeira nas ruas resolvem criar métodos de ensino no início do século XX, para ensinar e praticar capoeira em academias. As duas vertentes distintas, *capoeira regional*, fundada por Mestre Bimba, com golpes emprestados de outras artes marciais e *capoeira angola*, organizada e disciplinada por Mestre Pastinha, têm diferenças decorrentes das diferenças entre seus precursores. Algumas das diferenças mais fundamentais, de acordo com Abib (2016), estão ligadas ao cultivo maior da capoeira angola à espiritualidade, ritualidade e ancestralidade em relação à capoeira regional.

Apesar de uma representação numérica bem menor que na Capoeira Regional, a Capoeira Angola também vem sendo praticada em vários estados brasileiros e vários países, formando comunidades orientadas pela descendência nos processos civilizatórios dos africanos e afro-brasileiros, em vários lugares e culturas e, nestas, inclui-se o aprendizado da língua portuguesa e a formação de redes internacionais de pessoas em condições de se reconhecerem mutuamente, bem como propor e planejar ações educativas e de intervenção social (ARAÚJO, 2004, p. 9).

Com o deslocamento da aprendizagem da capoeira para as academias, foram criados procedimentos de ensino/aprendizagem, conservando, entretanto o modelo de transmissão oral. Desde o seu surgimento no período colonial até os dias atuais, a capoeira sofreu transformações em suas representações sociais, como mostra a tabela a seguir:

PERÍODO	REPRESENTAÇÃO SOCIAL
Colonial	Formação

Início século XX	Contravenção-crime
Século XX	Institucionalização; folclorização Esportização; internacionalização
Início século XXI	Patrimonização
Século XXI	Regulamentação Escolarização

Tabela1. Representações sociais da capoeira.

As práticas musicais da capoeira angola são ensinadas e aprendidas da mesma forma que em outras tradições populares como candomblé e reisado. Os procedimentos musicais estudados nesta pesquisa são referentes à capoeira angola da linhagem de Mestre Pastinha, a qual mestre João Pequeno é seguidor. Nesta escola, está presente a figura do *treinél*, que consiste em discípulo que ganha este cargo do mestre, com a intenção de ser o treinador dos novos alunos. Araújo destaca que segundo o mestre João Pequeno, o *treinel* é “aquele que puxa o treino” e já era encontrado nas antigas comunidades de capoeiristas na Bahia, e também no Centro Esportivo de Capoeira Angola/CECA, tanto João Pequeno quanto mestre João Grande, eram treinéis da escola de Pastinha (ARAÚJO, 2004, p. 52). A autora completa que se o treinel “puxa o treino”, significa que este ingressa no tempo do aprender a ensinar capoeira, refletir as diferenças dentro do grupo e organizar o seu aprendizado, sistematizando-o, e isto implica em posturas mais críticas diante das suas próprias, frente a certas situações de aprendizagem, situações de grupo ou situações de capoeira (ARAÚJO, 2004, p. 52). A parte musical na referida escola, por vezes também é designada ao treinel, que da mesma forma como treina os movimentos corporais, treina os movimentos musicais.

Nos “Manuscritos de Pastinha” (DECANIO FILHO, 1997, p. 35), são encontradas referências pontuais à musicalidade, por exemplo, quando Pastinha diz que

“deu ao centro **mestres de canto e mestres de bateria**”, assim como há uma passagem sobre a musicalidade, reproduzido a seguir: “saber cantar e responder: é dever de todos os capoeiristas, não é defeito não saber cantar, mas é defeito não saber responder pelo menos o coro, é proibido na bateria pessoas que não respondem ao coro”, e em outro trecho diz “se comunicavam nos cantos improvisados”. Há um trecho que diz “porque cantam com inredo? (sic) é pra quando chegar as pessoas na roda, mestres ou estranho, o improvisado adverte a roda se deve parar ou continuar ou anima-se” (DECANIO FILHO, 1997, p. 35).

Nas culturas populares de tradição oral afro-brasileira, a sabedoria passada de geração para geração, cerne da sua permanência, não pode estar dissociada da história de seus mestres, que são ‘livros vivos’ de conhecimento. Um provérbio africano diz que quando morre um *griô*² - outra denominação de mestre popular - ele leva consigo uma biblioteca inteira de saber (SIMON, 2000, p. 62). A Unesco usa a expressão “tesouros humanos vivos”, segundo a representante Jurema Machado, durante mesa temática “Lei do Patrimônio Vivo: Lei dos mestres”, em Salvador, 2010, esta expressão foi concebida a partir de uma concepção do Japão, onde há consciência do conhecimento acumulado por gerações e não há dificuldade para o reconhecimento de mestres (MACHADO, 2010).

De acordo com Sodré, o mestre capoeirista negro não ensina seus discípulos, não da maneira como a pedagogia ocidental sempre entendeu o verbo ensinar, ele não verbaliza, nem conceitua o seu saber para passar metodicamente ao aluno, não interroga, nem decifra. Ele *inicia*: cria as condições de aprendizagem, formando a roda de capoeira e assiste (SODRÉ, 1983, p. 212). Neste processo de transmissão oral, elementos como afetividade, empatia, elos

² *Griô* é uma palavra que vem da África, segundo representante do Projeto Ação-Griô, durante o “Encontro com Culturas Populares e Identitárias”, Salvador, 2010, e quer dizer: sangue dos saberes e histórias que circula.

familiares, compromisso, pertencimento, são determinantes na relação mestre-discípulo. O saber é passado através de exemplos para filhos, netos, amigos e discípulos de maneira “orgânica”, pela convivência e vivência familiar.

Segundo Almeida, as atividades concernentes à tradição oral, que constituem o ensino-aprendizagem, são: a observação, a imitação, a repetição e a improvisação com criatividade sobre o visto e o ouvido, sempre mediada por alguém com experiência que naturalmente assume o papel de educar (ALMEIDA, 2009, p. 12). Para o autor, “os diversos recursos que fazem parte do processo pedagógico da educação não institucional e que se mostram comprovadamente eficientes seriam enriquecedores para a escola regular se fossem absorvidos por esta, ao invés de desqualificados” (ALMEIDA, 2009, p. 59). Sendo assim, a capoeira constitui-se um ambiente privilegiado como local de aprendizagem musical.

ENSINO papel do professor	APRENDIZAGEM aluno
Observação (ver, ouvir, sentir) do aluno	Observação-imitação repetição-erro-acerto
Quase sem falar poucas palavras	Observação do mestre e dos colegas
Sem notação	Participar da bateria: sensação de reger movimentos
Fazer musical=ensino	Música=motivação satisfação
Todos devem treinar música	Aprender e atualizar repertórios
Avaliação dos lugares e formação da bateria	CDs de capoeira e vídeos do Youtube

Tabela 2 Ensino-aprendizagem de música na capoeira.

Projeto Pequenos de João: intercâmbios entre circuitos, atores culturais e cadeias produtivas

O Projeto “Pequenos do João” fica localizado no subúrbio de Salvador, no bairro de Fazenda Coutos III, como já mencionado, foi idealizado por Cristiane Miranda Santos, conhecida como “Nani de João Pequeno”, neta do Mestre João Pequeno de Pastinha. A criação deste projeto começou durante a infância de Cristiane. D. Eneuzita, conhecida como Dona Mãezinha, esposa de João, diz que Nani desde criança reunia os meninos da rua para dar aula de capoeira dentro de casa. Depois que a laje da casa ficou pronta, Nani reuniu os meninos da rua e começou a ensinar capoeira, fundando o Projeto “Pequenos de João”, em 2007. Cerca de 40 crianças do bairro já frequentaram o projeto, que consiste em aulas de capoeira, rodas e atividades comunitárias. De acordo com um depoimento retirado do Portal da Capoeira, diz a neta do mestre: “Quando começamos o projeto, ele já estava com 89 anos e, mesmo assim, fazia os movimentos. Esses momentos são inesquecíveis, pois mesmo com a idade que tinha, ele conseguiu transmitir muitos valores e plantou sementes na nova geração”, afirma Nani. “A grande contribuição dele foi ensinar esse respeito pelo outro, mesmo com todo conhecimento e vivência que tinha da capoeira, sendo um discípulo direto de mestre Pastinha, um ícone da capoeira angola, meu avô sempre aprendia com os outros, tinha um respeito pelas pessoas” (SANTOS, 2011). A idealizadora do Projeto “Pequenos de João”, atualmente trabalha como professora de educação física e coordena as rodas aos sábados na sede do Centro Esportivo de Capoeira Angola, Academia de Mestre João Pequeno. Concluiu graduação em Educação Física. Sua monografia, *João Pequeno de Pastinha e a volta que o mundo dá: percepção da cultura a partir da roda de capoeira angola*, discute a metodologia do mestre e faz uma vinculação da importância da cultura popular com a cultura acadêmica.

O Projeto “Pequenos de João” proporciona trocas entre diferentes circuitos culturais e também com a cadeia produtiva. Primeiramente são considerados

os circuitos culturais fixos envolvidos, sendo eles os ambientes socioculturais de ensino não formais 1) Academia de Capoeira Angola de João Pequeno de Pastinha, localizada no Forte da Capoeira no Centro Histórico de Salvador e 2) Projeto Pequenos de João, localizado no bairro Fazenda Coutos III, no subúrbio de Salvador.

De acordo com a idealizadora e coordenadora do projeto, os alunos de Fazenda Coutos participam em algumas aulas e rodas na Academia do Mestre João Pequeno no Forte da Capoeira e por outro lado, alguns alunos da Academia de João Pequeno participam de algumas rodas do projeto “Pequenos de João”. Cristiane comenta que não é fácil realizar este intercâmbio, ela precisa pedir apoio da secretaria de educação para o transporte dos alunos e muitas vezes não consegue. Em dias de festa, como no Aniversário do Mestre comemorado na Academia dia 27 de dezembro, e em outras rodas comemorativas, os alunos do projeto “Pequenos de João” eventualmente apresentam trechos teatrais e uma roda mirim de capoeira (SANTOS, 2014).

Além das trocas entre os circuitos culturais fixos, Projeto “Pequenos de João” e Academia de João Pequeno, os alunos de Fazenda Coutos têm a oportunidade de realizar outros intercâmbios culturais com circuitos culturais dinâmicos e com a cadeia produtiva. Em 2009, os alunos meninos passaram por uma seleção no universo cinematográfico para definir quem interpretaria o personagem Besouro quando criança, de *Besouro - o filme*. Os produtores do filme visitaram o projeto para conhecer os alunos e propor a seletiva. De acordo com a professora ‘Nani’, foi uma experiência marcante para os alunos do projeto, que passaram por testes de interpretação e de voz até que foi escolhido um dos meninos. A repercussão foi grande no bairro e até hoje o menino que interpretou Besouro quando criança, seus familiares e os outros alunos do projeto carregam as impressões de ter passado pelo cinema.

Outra experiência com circuitos culturais dinâmicos e a cadeia produtiva midiática dos alunos de Fazenda Coutos foi a participação na gravação do CD que acompanha a obra literária infantojuvenil *Mestre Gato e Comadre Onça*, da autora e ilustradora Carolina Cunha, que foi lançado em Salvador no dia 19 de novembro de 2011, no Espaço Cultural Pierre Verger. O livro é inspirado na narrativa oral com temática da capoeira, sendo a publicação acompanhada por um CD que traz ladainhas, chulas e corridos de capoeira que fazem parte da trama na história. O CD teve a participação de crianças dos grupos de capoeira Nzinga, dos alunos do Espaço Cultural Pierre Verger e do Projeto Pequenos de João e também teve as participações de Mestre João Pequeno e Mestre Boca Rica. A gravação das canções foi no estúdio WR, renomado estúdio de Salvador, em julho de 2010, e mixadas e masterizadas por Beto Mendonça no Estúdio 185, em São Paulo, SP. A participação das crianças foi em sua maioria como coral, respondendo as cantigas, da mesma forma como acontece numa roda de capoeira. Nas faixas 2, 7 e 15 do CD, os “pequenos de João”, Larissa (faixas 2 e 7) e Janaína (faixa 15), assumem o papel de voz principal. A experiência de entrar no estúdio, usar seus equipamentos, como headphones e microfones, e emprestar suas vozes para o CD que acompanha o livro, certamente foi enriquecedora para os alunos do Projeto Pequenos de João.

O lançamento do livro foi dia 19 de novembro de 2011, no Espaço Cultural Pierre Verger, mais um circuito cultural integrado ao Projeto “Pequenos de João”, tendo na programação, apresentação da peça *Ya Ya Jeum Ya: a história de Eleguá e sua fome insaciável*, interpretada pelo grupo de crianças do Espaço Cultural Pierre Verger, sob a direção da Cia. do Giro. Em seguida Nancy de Souza e Silva, Iaiá Cici, realizou uma contação de histórias da cultura afro-brasileira. Esta mestra, narrou há alguns anos essa história à autora do livro e foi quem a despertou para a arte de contar histórias. Para encerrar a programação do lançamento, as crianças que participaram das gravações do CD se apresentaram interpretando as músicas que compõem o livro, com a formação de uma grande roda de capoeira. A autora, Carolina Cunha, estava

presente autografando o livro. Ela é também autora dos livros infantojuvenis como *Aguemon*, *Caminhos de Exu*, *Yemanjá e Eleguá*, todos com temática nas tradições afro-brasileiras.

A história de *Mestre Gato e Comadre Onça* enfatiza o valor da sabedoria sobre a força. No enredo mestre gato era o mestre da capoeiragem da floresta, ensinava os bichos a jogar, até chegar uma onça também querendo aprender, mas o mestre percebe que ela está ali para saciar sua fome à custa dos outros. Para espanto de todos, mestre gato aceita ensinar os movimentos para a onça, mas no dia da formatura a fera desafia o professor, com um jogo de capoeira. O livro apresenta para as crianças a arte da capoeira com a combinação do texto, que reproduz a “palavra dita” das narrativas orais afro-brasileiras, com ilustrações de golpes e movimentos, também trazendo letras de cantigas de capoeira, presentes no CD que acompanha a obra. Para completar, o livro apresenta um vocabulário com os termos de capoeira e explicações sobre seus golpes e movimentos, e traz uma versão sobre a história da capoeira.

A autora Carolina Cunha nasceu em 1974 em Salvador e mora em São Paulo, onde trabalha como ilustradora e designer. Em seus livros reconta histórias das tradições orais africanas e afro-brasileiras. O livro foi editado por Edições SM, dentro da Coleção Cantos do Mundo. O Grupo SM é um grupo de Educação de referência na Espanha e na América Latina liderado pela Fundação SM. Responsabilidade social, inovação e proximidade à escola pautam o trabalho da entidade, que tem como objetivo promover o desenvolvimento humano e a transformação social para a construção de uma sociedade mais competente, crítica e justa. No Brasil, onde atua desde 2004, o Grupo SM oferece um amplo catálogo de serviços educacionais e conteúdos didáticos e de literatura infantil e juvenil para a educação básica, elaborado por Edições SM, e integrado a um projeto que inclui estímulo à formação continuada e à valorização de professores, incentivo à reflexão sobre educação, apoio a projetos socioculturais de diversas instituições, e fomento à leitura e à produção

literária. Em parceria com o Ministério da Educação, com a Organização dos Estados Ibero-americanos e outras instituições educacionais, promove iniciativas, como o Prêmio Nacional de Educação em Direitos Humanos e o Prêmio Professores do Brasil. Destacam-se também o Prêmio Ibero-Americano SM de Literatura Infantil e Juvenil e o Prêmio Barco a Vapor, que se propõem a despertar o prazer pela leitura entre crianças e jovens e estimular a produção literária em espanhol e português.

Considerações finais

O livro de 64 páginas é indicado para o “leitor em processo”, isto é, a partir de 8/9 anos, e de acordo com a indicação na contracapa do mesmo, este leitor mirim encontra no livro uma experiência que vai além da leitura, uma vez que dispõe de um material em CD, com cantigas que ilustram passagens do livro e também da história da capoeira. Por isso, o material é uma opção para aulas de educação musical, assim como aulas de história, sociologia e artes.

Uma das atividades em que o livro pode ser utilizado em salas de aula é a apreciação musical, uma das etapas do processo de musicalização, na qual os alunos são convidados à audição, a identificar os instrumentos musicais envolvidos e as vozes. A presença de vozes infantis nas 17 faixas do CD, como coral das crianças e em algumas faixas em que os alunos fazem a voz principal, constituem-se elementos de motivação/identificação para salas de musicalização infantil.

Outra atividade possível é durante uma contação da história: enquanto o educador vai contando a estória, ou enquanto os alunos leem, o professor pode propor junto aos alunos exercícios para reproduções e improvisações com as cantigas do CD, com acompanhamento dos instrumentos que fazem parte da bateria de capoeira: berimbau, caxixi, pandeiro, reco-reco, agogô, atabaque.

Esta proposta vai ao encontro da Lei federal 10639 e da Lei 11.645 que prevê a obrigatoriedade nas escolas do estudo de culturas africana, afro-brasileira e indígena. Outras possibilidades de atividades pedagógicas podem surgir com a utilização do livro em sala de aula.

Da análise dos circuitos culturais integrados ao Projeto “Pequenos de João”, é feita uma reflexão com base em alguns conceitos do autor Nestor Canclini. Para Canclini, enquanto os folcloristas teorizam uma tradição que permanece inalterada, que constitui a identidade do patrimônio cultural dos países e apontam para o perigo de extinção destas tradições devido ao progresso e avanços tecnológicos, o autor sistematiza algumas refutações:

1. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais. Na realidade, estas se desenvolvem transformando-se. Para comprovar, o autor cita a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares interessados em manter sua herança e renová-la (CANCLINI, 2003, p. 217).

2. O popular não se concentra em objetos. Arte popular não é uma coleção de objetos, nem a ideologia subalterna um sistema de ideias, nem os costumes, repertórios fixos de práticas: todos são dramatizações dinâmicas das experiências coletivas. O autor cita Roberto da Matta, que diz que aspectos mais importantes do popular se manifestam melhor nas cerimônias que os fazem viver que em objetos inertes (MATTA, apud CANCLINI, 2003, p. 221). A interação da capoeira com circuitos midiáticos, como o cinema e a literatura concorda com o pensamento de Canclini, quando o autor observa que as fronteiras entre o culto, o popular e o massivo abrandam as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos, revelando que as fronteiras entre local e global estão cada vez mais tênues, como também observam Bauman e Appadurai (1999).

O exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas autossuficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, turismo, relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos (CANCLINI, 2003, p. 244)

O reconhecimento da cultura como bem imaterial tão necessário para a população quanto saúde e educação, representa um avanço em relação a um passado em que negros eram perseguidos e tinham que se esconder para realizar suas manifestações culturais. As conquistas do Movimento Negro e o aumento da visibilidade da cultura afrodescendente indicam que houve um deslocamento desta cultura, da marginalidade para uma posição central. Porém, com uma imagem ainda folclorizada, que encobre as verdadeiras relações de dominação as quais foram sujeitados os negros, posição confirmada nos índices de desigualdade social que demonstram que a maioria da população negra continua pobre, excluída, com dificuldades de acesso ao ensino superior e a cargos de chefia. Contradições como estas, provam que ainda faltam políticas públicas adequadas para atender as demandas desta parcela do povo brasileiro.

Ao debruçar-me nesta investigação sobre Mestre João Pequeno de Pastinha, um personagem da história cultural soteropolitana, fui seduzida por inúmeras histórias e narrativas. Nas pesquisas de campo, compreendi que a importância de dar voz a personagens da cultura oral, através de um texto acadêmico, não é procurar evidências científicas, ou padrões que se repetem, nem apenas buscar conceitos em bibliografias que embasem os argumentos, mas principalmente ressaltar as particularidades de cada nova narrativa, de cada novo personagem, que embora anônimos para a sociedade, têm papéis importantes na construção de identidades.

A formação tradicional do educador musical não tem uma preocupação direta com o conhecimento da diversidade das tradições orais populares. Amparadas por duas leis federais, a 10639/03 que prevê a obrigatoriedade nas escolas do estudo de culturas africana e afro-brasileira, e a lei 11769/08, que prevê obrigatoriedade do ensino de música nas escolas, é possível que manifestações da cultura popular façam parte dos currículos oficiais das escolas.

A combinação entre música, capoeira e literatura, proporcionada pelo livro de Carolina Cunha, e analisada neste artigo, é um exemplo de atividade artístico cultural em que as fronteiras entre popular e massivo, local e global, estão cada vez mais tênues. Integrar experiências de tradição oral popular em atividades de educação musical pode contribuir para a valorização das culturas musicais nacionais e ainda cooperar com a produção de memória social, através da repetição de práticas ancestrais.

Referências:

- ALMEIDA, Jorge. *Ensino e aprendizagem dos alabês: uma experiência nos terreiros Ilê Axé Oxumarê e Zoogodô Bogum Malê Rundô*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- APPADURAI, Arjun. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy in the Cultural Studies Reader*. Edition by Simon During. 2. ed. London/New York: Routledge, 1999.
- ABIB, Pedro. *Entrevista semiestruturada*. Salvador: UFBA, 2016
- ABIB, Pedro. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. *Iê, Viva meu Mestre: a Capoeira Angola da “escola pastiniana” como práxis educativa*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BEHAGUE, Gerard. Aporte de la Etnomusicología em una formación realista del educador musical latino americano. *Revista Musical Chilena*, ano XLII, n. 169, 1988.
- BLACKING, John. *The Study of Man as Music-Maker*. Edition by John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton, 1979.
- BURKE, Peter. *Variiedades da História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

DECANIO FILHO, Angelo A. *Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. A herança de Pastinha*. 2. ed. Salvador: Decânio Filho, 1997.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

JANOTTI JR., Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.). Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: _____. *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

MACHADO, Jurema. *Lei do Patrimônio Vivo (Lei dos Mestres)*. Participação da Unesco na Mesa temática. Salvador: Encontro com as Culturas Populares e Identitárias, 2010.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois, 1983.

PINTO, Tiago de Oliveira. Ritmos cruzados: a presença de estruturas e conceitos musicais africanos na música brasileira. *Revista Eletrônica Sons do Brasil*. 2000. Disponível em: <<http://www.sonsdobrasil.org/ritmoscruzados.html>>.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. ANAIS da Semana da África, São Paulo, 2000. [Inédito].

PEQUENO DE PASTINHA, João. *Uma Vida de Capoeira*. São Paulo: Luís Augusto Normanha, 2000.

SANTOS, Cristiane Miranda. *Entrevistas abertas*. Salvador: Pesquisa de Campo, 2014.

SANTOS, Cristiane Miranda. *Depoimento*. Portal capoeira, 2011. Disponível em: <portalcapoeira.com>.

SIMON, Arthur. *Das Berliner Phonogrammarchiv 1900-2000, Sammlungender traditionellen Musik der Welt*. Berlin: VWB, 2000.

SLOBODA, John. *A mente musical: a Psicologia cognitiva da música*. Tradução de Ilari e Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

Recebido em: 10 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.