

A musicalidade da Capoeira: a construção do berimbau como um ritual para a capoeiragem

Felipe Fernandes Nonato¹³
Marciel Aparecido Ribeiro¹⁴
Leandro Ribeiro Palhares¹⁵

Resumo

Este trabalho procurou verificar a importância do capoeirista construir seus próprios instrumentos musicais, em especial o berimbau. Os instrumentos são importantes para a constituição da roda de Capoeira e o capoeirista através da sua construção pode estabelecer conexões mais profundas com a ancestralidade. Realizamos uma entrevista aberta com dez Mestres de estilos diferentes. O campo de pesquisa nos proporcionou quatro categorias de análise: confecção como essencial para o capoeirista; ideologia de mercado; técnicas de confecção e utilização do berimbau; e aspectos que transcendem os atos de confeccionar e tocar o berimbau. Compreendemos que a construção do berimbau deveria fazer parte da formação dos capoeiristas, para que reflitam criticamente sobre a prática, preservação e transmissão dos saberes ancestrais.

Palavras chave: Capoeira. Cultura. Ritual.

Abstract

This work sought to verify the importance of the capoeirista build his own musical instruments, especially the berimbau. The instruments are important for the constitution of the Capoeira wheel and the capoeirista through its construction can establish deeper connections with the ancestry. We conducted an open interview with ten Masters of different styles. The research field gave us four categories of analysis: confection as essential for the capoeirista; market ideology; techniques for making and using the berimbau; and aspects that transcend the acts of making and playing the berimbau. We understand that the construction of the berimbau should be part of the formation of capoeiristas, to reflect critically on the practice, preservation and transmission of ancestral knowledge.

Key words: Capoeira. Culture. Ritual.

¹³ Licenciado em Educação Física/UFVJM; felipefnufvjm@gmail.com.

¹⁴ Licenciado em Educação Física/UFVJM; marcielatas@hotmail.com.

¹⁵ Doutor em Estudos do Lazer/UFMG; docente no Departamento de Educação Física/UFVJM; leandro_palhares@yahoo.com.br.

Introdução

Ribeiro (2015) define a roda de Capoeira como o espaço de manifestação da capoeiragem, que combina música, luta e dança, envolvendo ainda aspectos místicos. Para Acunã (2010), o caráter que possibilita essa ambiguidade é a musicalidade, pois por meio dos toques dos instrumentos e dos cantos pode-se alternar o ritual da roda, a característica dos jogos, o comportamento dos capoeiras, possibilitando práticas com maior ou menor contato físico e mais ou menos carregadas de agressividade ou ludicidade. Candusso (2009, p.93) compartilha deste pensamento, dizendo que é:

Através da música que é determinado quando os jogadores devem começar e terminar, como devem jogar. É através da música que todos os participantes são unidos e conduzidos em uma sequência de jogos. De certa forma, pode-se dizer que a música costura todos os elementos que constituem uma roda de capoeira: os movimentos, as atitudes, os ensinamentos, a história, as reflexões, entre tantos outros.

Silva (2006) afirma que muito do sucesso da roda está na sua instrumentação e nas músicas, pois sem eles não sentimos e vivenciamos os ritmos e seus significados, que levarão os praticantes à inclusão no contexto afrobrasileiro, constituindo suas identidades e observando valores morais e éticos que a luta do negro representa.

Na roda de Capoeira, os instrumentos deixam de ser apenas objetos (BRASIL, 2007), ganhando sentidos de representatividade. Segundo Zonzon (2007, p.112), “o caráter sagrado da roda tem como paradigma o caráter sagrado da bateria musical”. De acordo com Brasil (2007), há uma interação dos corpos com os instrumentos, a música cria uma teia de símbolos que provocam na roda uma condição mágica que distorce o tempo e espaço. Essa relação é proveniente da energia emanada pelos instrumentos, energia essa que envolve instrumentos, tocadores e os demais participantes da roda de Capoeira.

Zonzon (2007) afirma que há uma prevalência do berimbau¹⁶ em relação aos outros instrumentos musicais, destacando que o tocador do berimbau comanda a roda: inicia e finaliza a roda e escolhe o ritmo de jogo e toques que serão executados; os demais tocadores

¹⁶ Neste texto, sempre que nos referirmos ao instrumento berimbau estaremos nos remetendo ao berimbau de barriga, conforme a classificação e nomenclatura utilizadas por Shaffer (1977). Em sua pesquisa, ele encontrou quatro tipos de berimbaus no Brasil: de boca; birimbao; de bacia; de barriga. Sendo este último aquele utilizado na Capoeira.

acompanham o ritmo dado com os outros instrumentos. A mesma autora assegura que o berimbau inspira os sentimentos dos jogadores e dos outros participantes da roda, pois transmite a energia, o Axé¹⁷ e como tem relação direta com seu tocador, catalisa sua energia, ou até mesmo a energia de outro tocador ou participante da roda. A autora ainda afirma que o berimbau é uma representação simbólica da espiritualidade afrobrasileira devido ao seu vínculo com a ancestralidade; e com isso reconhecido como possuidor de um poder espiritual que justifica sua posição hierárquica no ritual.

Mestre Pastinha (1988) afirma que o berimbau é o instrumento indispensável na roda da Capoeira. Neto (2014) e Brasil (2007) afirmam que o berimbau é o símbolo mais conhecido da Capoeira, sendo essencial para que determinado evento seja concebido como uma roda. Simões (2006) afirma que o berimbau é o instrumento musical que dita às normas e exercita no praticante a orientação de sua conduta na roda, durante o jogo.

Sendo o berimbau um símbolo importante no ritual da roda, o domínio da técnica relativa à sua confecção indica uma posição respeitável do praticante no meio capoeirístico. Com isso, alguns capoeiristas que possuem esse domínio fabricam instrumentos com o intuito de comercializá-los, seja por iniciativa própria ou por uma demanda de mercado. Por outro lado, podemos deduzir que os capoeiristas que compram esses instrumentos o fazem por falta de conhecimento para produzir os seus próprios ou por não querer se dar ao trabalho (por exemplo, dispêndio de tempo, dinheiro e energia); e já que existe um mercado que os fornece, enquadrando-se nos anseios do capitalismo, dentro de um sistema produtivo pautado no consumismo e vinculado à propriedade individual, os capoeiristas podem estar deixando de lado uma conexão mais íntima com os instrumentos. Deixando de confeccionar seu próprio instrumento o capoeirista pode estar se privando ou minimizando a sua relação com o mesmo, que pode ser estabelecida desde sua confecção até o momento que este será tocado na roda de Capoeira. Subjacente à confecção de um ‘bom berimbau’ está a percepção estética dos grandes Mestres de Capoeira, relacionada à escuta aguçada para a afinação do instrumento e a plasticidade do mesmo (SIMÕES, 2006).

Sendo assim, baseando-se na questão – ‘é importante o capoeirista construir seus próprios instrumentos?’ – o presente estudo tem por objetivo investigar a importância do capoeirista construir seus próprios instrumentos musicais, em especial o berimbau.

¹⁷ Sua etimologia vem de *Asé* – um termo do idioma Iorubá, falado por séculos em diversos países africanos. Atualmente, nas Américas, o Iorubá é utilizado nos rituais religiosos afrobrasileiros.

Capoeira: histórico tendo como eixo norteador a musicalidade

Os primeiros registros encontrados sobre a história da Capoeira datam do final do século XVIII e da primeira metade do século XIX, época a qual a Capoeira desafiava o estado escravista e senhorial (SOARES, 1993). Brasil (2007) apresenta a figura da pintura intitulada “Dança de Guerra ou Jogar Capoeira”, de autoria de Johann Moritz Rugendas, datada de 1835 (Figura 1). Pode-se perceber a musicalidade pela presença do tambor e um indivíduo batendo palmas.

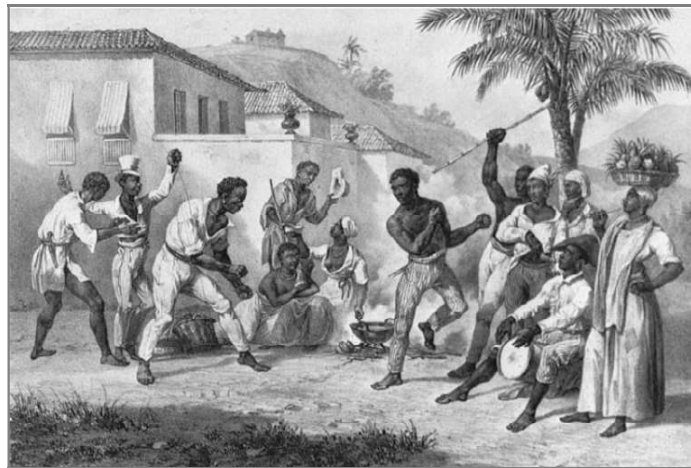


Figura 1: Dança de Guerra ou Jogar Capoeira. (BRASIL, 2007, p.13)

Soares (1993) afirma que o canto fazia parte da cultura da Capoeira escrava, destacando a presença do tambor nas rodas de ‘ajuntamento dos negros’, visualizado pela imagem representada por Rugendas: “o tambor era um elemento comum da cultura africana construída pelos escravos no Brasil” (SOARES, 1993, p.45-46).

Cunha (2011) apresenta a figura pintada pelo francês Jean-Baptiste Debret, em 1826 (Figura 2), retratando a presença do Urucungo, instrumento similar ao que conhecemos por berimbau. O autor deduz que Debret, através de seus registros, ao afirmar que os trovadores africanos executavam movimentos como contorções e pulos e esses mesmos eram reprimidos pela policia através de pauladas, tenha visualizado assim, uma manifestação parecida com a Capoeira. Pires (1996) afirma que há nos registros iconográficos do século XIX a presença do berimbau de barriga, o tambor e as palmas, demonstrando a presença da musicalidade na Capoeira.



Figura 2: Negro trovador. (CUNHA, 2011, p.21)

Na segunda metade do século XIX, no Rio de Janeiro – capital do Brasil à época, existiam as maltas que, segundo Soares (1993, p.59) era “[...] a unidade fundamental dos praticantes da capoeiragem”. Mesmo em um período de turbulências sociais e políticas, é possível identificar a presença da musicalidade na Capoeira, pois, de acordo com Soares (1993, p.46), o tambor foi “apropriado pelas maltas...”, se tornando “... mais um dado característico da capoeiragem”.

De acordo com Cunha (2011), no século XX o berimbau torna-se o instrumento mais importante da Capoeira, se sobrepondo ao tambor. Uma das explicações é que além de instrumento, o berimbau era utilizado como arma pelos capoeiristas. Acunã (2010) destaca a presença da música na década de 1930, como algo fundamental para fazer a Capoeira baiana ser desvinculada do aspecto marginal. Destacamos aqui a Capoeira baiana, por essa apresentar um caráter musical marcante que a diferenciou da capoeiragem de outros centros, como Recife e Rio de Janeiro (CAPOEIRA, 1998).

Ainda no século XX, a Capoeira foi se transformando e ganhando novos rumos, junto a isso, os aspectos musicais e os instrumentos utilizados nas rodas foram sendo adequados à perspectiva de cada Mestre. De acordo com Campos (2009), Mestre Bimba, criador da Capoeira Regional, compunha sua orquestra musical com um berimbau e dois pandeiros. Na Capoeira Angola de Mestre Pastinha, os instrumentos que compunham a roda eram: berimbau, pandeiro, reco-reco, agogô, atabaque e chocalho (MESTRE PASTINHA, 1988).

Porém, independente da constituição das baterias, a musicalidade, expressa pelas músicas em harmonia com o ritmo dos instrumentos – em especial o berimbau – continua

tendo seu papel ancestral: coordenar os corpos e canalizar energia, nas rodas de Capoeira (FILHO, 2002; CAPOEIRA, 1998).

A bateria: um ritual ancestral

A confecção dos instrumentos da Capoeira, de maneira geral, é constituída de forma artesanal, com uso de materiais simples que podem ser retirados da natureza, como, couro animal, madeira, cabaça e cordas. Além disso, podem ser utilizados materiais reaproveitados como o arame – que é retirado de pneus já utilizados de automóveis. A matéria prima utilizada para a confecção dos instrumentos, como podemos perceber, é acessível ao capoeirista, porém é necessária a utilização de algumas ferramentas que geram um custo relativamente baixo para a confecção dos instrumentos, ainda assim esse processo exige um bom conhecimento para que seja realizado.

Esse conhecimento necessário para a confecção dos instrumentos está ligado a alguns detalhes que os capoeiristas/artesões devem estar atentos, são eles: a época certa de colher a madeira, a espessura correta do arame (no caso da confecção do berimbau), a escolha dos materiais que serão utilizados, a preparação dos mesmos e o ‘casamento’ entre os materiais (por exemplo, a cabaça certa para cada verga de madeira), ou seja, a união de um material a outro para que produza o som característico do instrumento. Esses detalhes são essências para que a confecção resulte em um instrumento de qualidade, possibilitando uma boa afinação.

Geralmente esse conhecimento é adquirido através da ‘oitiva’, definida por Abib (2008), Castro (2007) e Palhares (2017) como aprender observando, escutando e imitando os mais experientes, mesmo quando se utiliza as formas didáticas e pedagógicas para a transmissão dos saberes. Cabe aqui voltar à questão norteadora desse estudo, buscando evidenciar a necessidade e a relevância do capoeirista buscar esse conhecimento.

Como já exposto nesse trabalho, supõe-se que o capoeirista que domina a técnica relativa da confecção dos instrumentos pode ocupar uma posição respeitável no meio capoeirístico por estar mais ligado aos preceitos ancestrais da capoeiragem, do que aqueles que não aderem a essa prática de confeccionar seus próprios instrumentos. Mestre Mão Branca afirmou, em entrevista a Palhares (2017, p.147), que a musicalidade passa por várias fases antes de tornar-se ela mesma: “ela vem do compositor. Ela vem do fazer o berimbau. De afinar o berimbau, né. Ela vem da construção do instrumento né até chegar à boca do cantador

[...]”. Assim, a confecção de um instrumento está diretamente ligada à finalidade do mesmo, que é compor a bateria, mas também de modo indireto, quando o capoeirista que confecciona os instrumentos, compondo a bateria, tenha uma maior sintonia com a energia ancestral expressa pela musicalidade ali presente.

Percursos metodológicos

Por meio do percurso metodológico qualitativo que seguimos, e que apresentaremos a seguir, refletimos sobre o objetivo deste estudo que foi investigar a importância do capoeirista construir seus próprios instrumentos musicais, em especial o berimbau.

Amostra

A proposta inicial do nosso estudo seria entrevistar 20 Mestres de Capoeira, de distintas temporalidades/gerações e de diferentes estilos de capoeiragem. No entanto, não foi possível atingir essa meta por não haver retorno de metade do quantitativo pré-estabelecido. Então, entrevistamos 10 Mestres e entendemos que com o material coletado seria possível darmos continuidade ao nosso estudo.

Como critérios de inclusão nos valem: capoeiristas que foram consagrados Mestre a, pelo menos, 30 anos; e capoeiristas pertencentes a quatro estilos: Capoeira Angola; Capoeira Regional; Capoeira Contemporânea; e Capoeira de Rua. Como critérios de exclusão, tivemos a condição oposta à levantada anteriormente.

Instrumento

Utilizamos como técnica metodológica qualitativa para coleta de informações a entrevista aberta – também denominada por não estruturada ou não diretiva (MANZINI, 2004), pois conforme Fernando Rey, citado por Palhares (2017, p.72): “[...] a pesquisa nas ciências antropológicas e sociais representa um processo dialógico, de comunicação, pois o ser humano se comunica nos espaços sociais em que vive”.

A entrevista se consistiu de uma questão: “Mestre, o senhor acha importante o capoeirista confeccionar seus próprios instrumentos?”. Os Mestres ficaram à vontade para

expor suas opiniões sobre o tema. Quando a resposta foi simples e direta – sim ou não – o pesquisador encorajou o entrevistado a justificar sua resposta. O mais importante foi que o pesquisador, em hipótese alguma, direcionou/sugestionou a resposta ao entrevistado.

O pesquisador foi quem realizou as entrevistas, lendo a pergunta e escutando as respostas sem intervir (salvo as condições acima expostas). As respostas foram gravadas em áudio, por meio de um aplicativo (*app* gratuito) de gravação de áudio, para celulares com tecnologia digital.

A entrevista foi conduzida em local e horário mais apropriado a cada sujeito, a partir de contato prévio, telefônico ou via endereço eletrônico.

Análise dos dados

As entrevistas foram transcritas, preservando as características linguísticas de cada entrevistado. Em seguida, o pesquisador realizou a conferência de fidedignidade, momento em que se procedeu à leitura das transcrições em paralelo à escuta do áudio de cada entrevista, para assegurar a confiabilidade do processo de transcrição quanto à legitimidade do material coletado. A discussão dos resultados foi balizada por critérios qualitativos: em conformidade com o princípio do caráter construtivo-interpretativo, da Epistemologia Qualitativa, de Fernando Rey (REY, 2003; 2005). Dito de outro modo, o material textual produzido a partir das entrevistas foi construído à medida que o pesquisador foi buscando similitudes e possíveis tensões entre as falas dos entrevistados, bem como as mesmas foram sendo interpretadas à luz do referencial teórico, sempre tendo como eixo norteador o objetivo do estudo.

Questões éticas

Esta pesquisa teve seu projeto aprovado no Comitê de Ética em pesquisa da UFVJM, sob o parecer número 2.279.168. A entrevista foi individual e as informações pessoais que o pesquisador coletou foram idade (em anos), quanto tempo é Mestre de Capoeira (também em anos) e a qual estilo de Capoeira se intitula pertencer. O pesquisador apresentou aos Mestres o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Análise e discussão dos resultados

Investigamos a importância do capoeirista construir seus próprios instrumentos musicais. Dos 10 Mestres entrevistados nove consideraram ser importante, enquanto um considerou não ser tão importante. Dessa forma, norteamos nossas discussões através de quatro categorias de análise, que o campo da pesquisa nos trouxe: confecção como essencial para o capoeirista - citado por oito Mestres; ideologia de mercado - citado por seis deles; técnicas de confecção e utilização do berimbau - citado por nove sujeitos; aspectos que transcendem o ato de confeccionar e tocar o berimbau (a exemplo do ritualístico, místico e espiritual) - citado por cinco Mestres.

Confecção como essencial para o capoeirista

A maioria dos Mestres entrevistados considerou ser essencial os capoeiristas confeccionarem seus próprios instrumentos. Alguns Mestres consideraram que a confecção dos instrumentos faz parte do 'ser capoeirista', ou seja, esse processo integra a formação desse indivíduo, em que não buscar esse aprendizado seria afastar-se de um aspecto importante da prática da Capoeira. Os Mestres Boca, Cafuné, Jogo de Dentro, Mão Branca, Nestor Capoeira, Paulinho Sabiá e Primo deixam bem clara essa relação em suas falas:

[...] Eu acho muito relevante, muito, muito importante, porque isso faz parte da matriz... porque na matriz o discípulo aprende fazendo (Mestre Boca).

[...] o bom capoeira ele tem que... conhecer os saberes e fazeres de sua arte, confeccionar os berimbau, fazer um bom berimbau é uma dessas... desses saberes [...] E não só o berimbau, né?! Nós usamos um berimbau e dois pandeiros, então é importante você dominar também, né?! (Mestre Cafuné).

Sim é super importante, na verdade eu quando inicio a capoeira na década de 80 né, é uma das preocupações dos Mestres, especialmente o Mestre João Pequeno, Mestre João Grande [...] (Mestre Jogo de Dentro).

[...] Com certeza, isso aí é, eu acho que é, é básico pro capoeirista, entendeu? (Mestre Mão Branca)

[...] Hoje a gente tá vivendo um momento da capoeira que o pacote é um só, onde o capoeirista joga, canta, toca e, faz parte desse pacote também, toda essa confecção de instrumento [...] (Mestre Paulinho Sabiá).

[...] é importante demais sô, ele tem que saber, ele tem que dar conta de fazer essas coisa, né?! (Mestre Primo).

Sim, acho. Este é mais um aspecto do Universo da Capoeira que coloca, cada vez mais, o jogador dentro do lance geral, que é muito amplo (Mestre Nestor Capoeira).

O Mestre Gladson inicia sua fala parecendo não considerar importante o capoeirista confeccionar seus próprios instrumentos, porém, deixa escapar ao final uma afirmação que corrobora com a opinião dos demais Mestres entrevistados: ele considera importante, mas a maioria dos praticantes de Capoeira não dão importância a isso. Ao mesmo tempo o mesmo considera importante que o capoeirista saiba harmonizar os instrumentos em uma roda de Capoeira. Essa relação da harmonia aparece também na fala do Mestre Xaréu quando ele gera uma preocupação com a qualidade dos instrumentos produzidos, podendo estar assim interferindo naquilo que Brasil (2007) apresenta em seu texto, referindo-se há uma interação dos corpos com os instrumentos, onde a música cria uma teia de símbolos que provocam na roda uma condição mágica que distorce o tempo e espaço.

[...] eu não acho que tem que ser de tão importância assim [...] depois tem que saber realmente, né... combinar os três instrumentos, os três berimbaus, atabaque, agogô né, para que realmente eles possam ter uma sintonia legal na roda da capoeira; isso aí, essa harmonia toda, o capoeirista tem que saber, agora até aí ele ter que confeccionar todos os instrumentos dele eu acho que não é tão importante assim. Tomara que um dia seja (risos) (Mestre Gladson).

[...] às vezes esses mestres de capoeira não tem habilidade é... para fazer seus próprios instrumentos e às vezes acaba pecando por não ter instrumentos de qualidade [...] (Mestre Xaréu).

Ideologia de Mercado

Nesse tópico apresentaremos as questões referentes à ideologia de mercado, que foram apontadas previamente na relação entre os capoeiristas produtores e consumidores de instrumentos musicais da Capoeira. Essa relação foi atribuída de forma que os capoeiristas/produtores são inseridos nessa ideologia através de iniciativa própria ou demanda do mercado e, como hipótese gerada, os capoeiristas/consumidores também inseridos nessa ideologia, contribuindo igualmente para o sistema, deixariam de fabricar seus próprios instrumentos por desconhecimento da técnica ou por simplesmente não quererem se dar ao trabalho, podendo, estar assim deixando de lado uma conexão mais íntima com os instrumentos. Relação esta mencionada pelo Mestre Jogo de Dentro quando aponta que há uma maior valorização do instrumento quando o próprio capoeirista o faz.

[...] Então acredito que quando você faz seu próprio berimbau você valoriza mais, que ali você tem um contato já direto com o que você tá fazendo; quando você compra, você num sabe como foi feito, quem fez, então é super importante; eu sempre falo com meu pessoal que é importante: ‘você pode ter um berimbau, você pode comprar, mas o seu berimbau que você fez é outra coisa, é outra energia nisso aí (Mestre Jogo de Dentro).

As entrevistas dos Mestres Boca e Xaréu tratam respectivamente dos capoeiristas produtores e consumistas. O Mestre Boca refere-se a capoeiristas que fazem da venda de instrumentos um meio de sobrevivência. Já o Mestre Xaréu menciona que a possibilidade do capoeirista poder comprar um instrumento é uma opção fantástica, pois assim, mesmo não tendo a habilidade necessária à confecção esse pode possuir instrumento de qualidade.

[...] Então, eu acho que tá dentro da matriz realmente é confeccionar o instrumento e tem muitos Mestres que até... o capoeirista que faz disso a sua sobrevivência, né?! Eu mesmo um período da minha vida, eu vendi berimbau já! (Mestre Boca).

[...] aquele mestre que não tiver habilidade, que não tiver, não quiser ter esse trabalho e quiser adquirir instrumentos de excelente qualidade, pode comprar de outros fabricantes [...] a opção, na verdade, de você ter a possibilidade, de você é... do mestre de capoeira poder é... comprar esses instrumentos, de na mão de pessoas que são fabricantes, e de qualidade [...] eu acho que é uma opção fantástica. (Mestre Xaréu).

Cabe aqui refletirmos a respeito da questão sobre ter ou não habilidades para a confecção dos instrumentos, partindo do pressuposto em que não nascemos sabendo fazer nada, ou seja, nossas habilidades são adquiridas ao longo da vida. Assim chegamos a um ponto em que questionamos até onde vai a práxis¹⁸ capoeirista. De acordo com Palhares (2017, p.148):

Na Capoeira, se aprende a cantar, cantando; se aprende a tocar os instrumentos, tocando; se aprende a jogar, jogando; se aprende a se comportar e agir nas mais distintas situações (a exemplo das rodas), se comportando. Isso é práxis! O diálogo entre o teórico e a prática, e a prática e o teórico [...].

Dessa forma, seguindo essa lógica, podemos dizer que o capoeirista só vai aprender a confeccionar os instrumentos confeccionando-os, ou seja, através da busca por esse conhecimento com os Mestres de Capoeira, aprimorando entre os erros e acertos durante a prática, o capoeirista pode adquirir a habilidade necessária à confecção dos instrumentos.

¹⁸ “[...] unidade indissociável teoria-prática, que se altera com o tempo devido à sua complexidade e caráter dinâmico – conflitivo, dialético e dialógico” (PALHARES, 2017, p.23).

Com isso pode se desvincular de alguns aspectos da ideologia mercadológica, por exemplo, o consumismo, como citado por Mestre Primo, quando aponta que é importante o capoeirista confeccionar os instrumentos, até como uma forma de economizar.

[...] mas é importante que ele saiba fazer tudo isso né, porque vai ficar mais barato, né... vai ficar mais barato se ele suber fazer o caxixi, suber fazer a própria atabaque, suber fazer o berimbau, ótimo, melhor ainda (Mestre Primo).

Um aspecto que não podemos deixar de lado e que é citado pelos Mestres entrevistados é o da qualidade dos instrumentos musicais. Para que o capoeirista produza instrumentos com tal aspecto precisará de tempo, motivação e o conhecimento técnico específico; e para adquiri-lo é necessário recorrer aos mais experientes, preferencialmente a Mestres que dominam a confecção dos instrumentos, pois esses são os guardiões do saber, que podem contribuir significativamente para o aprimoramento dessa habilidade que pode ser adquirida pelo capoeirista. Levando em consideração que muitos desses Mestres estão tomados pela ideologia mercadológica, e ainda que alguns dependam desse saber como um meio de sobrevivência pode ser que seja necessário utilizar de diferentes estratégias que favoreçam os dois lados, como exemplo, realizar um convite para que os Mestres possam dar oficinas e que os mesmos sejam retribuídos financeiramente para isso ou procurar Mestres que não fazem disso o seu ofício para dar oficinas gratuitas para os capoeiristas interessados.

A entrevista do Mestre Paulinho Sabiá possibilita uma visão na qual o capoeirista que sabe confeccionar os instrumentos tem uma melhor opção no momento de compra dos mesmos, pois através da práxis da confecção dos instrumentos o capoeirista poderá se atentar a detalhes antes não conhecidos. Como a confecção com qualidade é um processo que demanda tempo, talvez o capoeirista precise comprar instrumentos, podendo tirar o máximo de proveito disso, de forma que terá a possibilidade de discutir termos técnicos com o artesão/vendedor (mais experiente) e assim poderá conseguir alguma informação ou dica que possa contribuir para a sua experiência e evolução como artesão. Mestre Itapoan valoriza o capoeirista fazer o seu próprio berimbau, demonstrando em sua fala que o ato de comprar é o ‘caminho mais fácil a ser percorrido’, é mais cômodo, o que vai de encontro à ideologia de mercado num sistema capitalista, você paga por um instrumento pronto sem ter que se dar o trabalho de entender os processos, técnicas e sentimentos envolvidos na confecção.

[...] acho até importante você saber fazer um berimbau, até pra você poder obter um berimbau bom. Tem muita gente que vai comprar um berimbau, compra um berimbau horrível, sabe por quê? Ele num sabe, ele não conhece os detalhes do berimbau [...] (Mestre Paulinho Sabiá).

[...] o cara vibra quando ele vê que foi ele que fez pô; cê chega ali e compra um berimbau é ridículo, fácil! (Mestre Itapoan).

Técnicas de confecção e utilização do berimbau

Nesse tópico destacamos os aspectos citados pelos Mestres a respeito das técnicas relativas à construção e qualidade do berimbau. Simões (2006, p.133) aponta que “... é possível observar que os detalhes “plásticos” influenciam na qualidade sonora do instrumento”, e esses são adquiridos pelo capoeirista através do estudo na práxis a respeito da confecção. Os Mestres Boca e Cafuné atentam-se para esses detalhes em suas falas, destacando a atenção para o som emitido pelo berimbau, verificando se o mesmo está adequado ao instrumento e a musicalidade:

[...] esse processo é muito interessante porque o aluno vai pesquisar o som, o grau... se ele vai fazer um berimbau gunga é uma coisa, se ele vai fazer um berimbau viola é outra, se ele vai fazer um berimbau médio é outra, se ele vai fazer uma violinha é outra[...] (Mestre Boca).

[...] Nós usamos um berimbau e dois pandeiros, então é importante você dominar também, né?! A confecção de um pandeiro, entender o pandeiro, estude... assim como o berimbau, entender o berimbau, entender o instrumento, né?! Vê teoricamente o como ele é, o como ressoa os sons, como saem os sons, essa coisa toda; o pandeiro é a mesma coisa, né?! Um pandeiro tem que ter pelo menos três vozes e se você não, não domina isso, você vai acabar tocando com um pandeiro que num, num tá condizente com a música que você tá tocando, que você tá cantando [...] (Mestre Cafuné).

Os Mestres Boca, Jogo de Dentro e Nestor Capoeira apresentam aspectos de como encontrar e preparar os materiais, especialmente do berimbau (por exemplo: processo de retirada da madeira), dando ênfase aos cuidados que devem ser tomados, inclusive com a ecologia, citados pelos Mestres Boca e Nestor Capoeira que vão ao encontro a Simões (2006) quando se refere à extração da madeira e sinaliza que é preciso ter cuidado com os recursos naturais:

É, então assim, não é só tocar o instrumento né?! Mas também sentir que aquele instrumento ali faz parte do, de uma relação muito maior com a, com a história, com a natureza, com a aprendizagem, né [...] E explorar tudo isso, de onde que vem a madeira? Qual a relação com a natureza? Como ter um desenvolvimento

sustentável, né? Como que é... o mundo ocidental trata esses, esses materiais né, que geram o instrumento que geram aprendizagem. (Mestre Boca).

[...] é uma das preocupações dos Mestres, especialmente o Mestre João Pequeno, Mestre João Grande, ele gostava muito de ir no mato, tirar o próprio... a biriba na época certa, né?! Tem os cuidado, que na verdade hoje já não tem mais, que o berimbau, ele se tornou um instrumento né, praticamente de enfeite de parede, aquela coisa toda; então os Mestre ia no mato, na lua certa, tirava a biriba, tirava a casca, colocava praticamente num lugar onde tivesse uma rede de esgoto, quando tivesse a lama mesmo, ali embaixo pra Biriba ficar bem curada mermo, pra num rachar; depois dum tempo ele a tirava, lavava, passava o vidro, passava no fogo e aí era um processo de fazer berimbau [...] (Mestre Jogo de Dentro).

[...] Entrar na mata na lua certa, escolher a biriba, deixar a verga secar, etc., tudo isto é de uma riqueza impar e, hoje em dia, deve ser temperada e harmonizada com um entendimento da Ecologia. Poderia fazer comentários semelhantes a respeito da fabricação do atabaque, pandeiro, e agogô de coquinho (Mestre Nestor Capoeira).

Essas questões ecológicas abordadas na fala dos Mestres, em que há uma preocupação com o desenvolvimento sustentável, levam-nos a refletir sobre como a natureza é tratada na atualidade, como se não dependêssemos dela para nossa sobrevivência. Peroni e Hernández (2011) trazem essa relação dos seres humanos com a natureza, afirmando que não vivemos isolados um do outro, onde há uma interdependência dada pelas interações ecológicas. Os aspectos de sobrevivência do homem estão diretamente relacionados com uma utilização exagerada dos recursos naturais, assim sendo precisamos considerar que a natureza é uma fonte de recursos finitos, com isso devemos utiliza-los de maneira racional, evitando desperdícios (ROOS e BECKER, 2012). Isso está diretamente ligado à confecção dos instrumentos musicais – o capoeirista deve estar atento a essas questões, sempre que possível pode reutilizar materiais, replantar as espécies extraídas da natureza, e com isso, resistir ao sistema capitalista e ao mesmo tempo em que colabora com o meio ambiente o faz com a Capoeira e consigo mesmo.

Aspectos que transcendem os atos de confeccionar e tocar o berimbau

Aqui nos cabe discutir os aspectos que vão além dos atos de tocar e confeccionar o berimbau, dentre os quais destacamos: o lado energético (místico; espiritual). Mestre Cafuné afirma que o instrumento ‘dá vida’ e ensina a jogar no jogo da Capoeira, o que pode estar relacionado com a energia transmitida por ele. O berimbau, por exemplo, de acordo com Abib (2004, p.69), “exerce função primordial no rito representado pela roda de Capoeira angola, pois ele é o responsável por estabelecer essa conexão com o sagrado, e com a ancestralidade

representada pelo tempo da escravidão...”. O Mestre João Angoleiro, ao ser entrevistado em Souza (2016), estabelece essa mesma conexão do berimbau com o sagrado como um centro de força e equilíbrio, afirmando ainda que associado aos cânticos atribui um poder simbólico de ligação com a ancestralidade.

[...] fazer o berimbau, faz... é tão importante quanto o jogo da capoeira, porque o instrumento musical que dá a vida né, numa roda, é o instrumento musical que ensina a jogar como o meu mestre dizia, o tempo todo – ‘escuta o berimbau, escuta o berimbau’ para que a gente tivesse ligado, para poder a gente fazer um jogo é... coerente com a cadência daquele toque [...] (Mestre Cafuné).

“Os três berimbaus talvez aí representando um fundamento exotérico da Capoeira, a trindade divina, né, como centro de força e equilíbrio, e o uso também – na abertura da roda de Capoeira – de cânticos de ladainha e de louvor. Então essas aberturas ritualísticas, elas realmente trazem muita força, muito poder simbólico, muito poder de religião física, mental e espiritual com a ancestralidade. E isso são elementos fortes, que tocam fundo na consciência sem dúvida” (Mestre João Angoleiro *in* SOUZA, 2016, p.40).

O Mestre Boca apresenta um aspecto em que o indivíduo ao confeccionar um instrumento tem uma integração cultural, talvez por estar relacionada a toda uma ancestralidade presente na Capoeira e ao mesmo tempo uma tradição baseada em fundamentos em que “o caráter sagrado da roda tem como paradigma o caráter sagrado da bateria musical...” (ZONZON, 2007, p.112). De acordo com o Mestre Boca, através desses fundamentos o indivíduo passa a respeitar e valorizar os instrumentos como algo que vai muito além de um objeto que emita som:

[...] o sujeito ao confeccionar já é um processo de aprendizagem, já é uma, uma, uma integração com a cultura, com a prática, já é uma forma de implicar o sujeito e que o processo é construído [...] enfim, essa articulação do ser humano com a natureza e com a história e com a cultura e com ancestralidade e o respeito ao instrumento, a valorização do instrumento na prática, na aprendizagem do capoeira, isso tudo tá dentro da, da Matriz, né?! [...] assim, não é só tocar o instrumento né?! Mas também sentir que aquele instrumento ali faz parte do, de uma relação muito maior com a, com a história, com a natureza, com a aprendizagem, né?! E aí o vínculo, o respeito, é... com instrumento é outro; não é só um objeto mecânico que que você vai tirar um som (Mestre Boca).

De encontro à fala do Mestre Boca, apresentam relações parecidas os Mestres Itapoan, Jogo de Dentro e Primo, apontando que o berimbau confeccionado pelo próprio capoeirista tem um maior valor histórico, espiritual e afetivo atribuído; há uma maior interação entre o indivíduo e o instrumento, uma familiarização como cita o Mestre Primo.

[...] cada um fez seu berimbau e levou pra casa, legal, e os cara... cê precisa ver o orgulho do cara, que ele tinha acabado de fazer o berimbau dele. Tá bom, aí tocava... porra! [...] o cara vibra quando ele vê que foi ele que fez pô (Mestre Itapoan).

[...] então aquele berimbau pra ele tinha um valor muito mais do que você chegar e comprar. (Mestre Jogo de Dentro).

[...] ele saber fazer o instrumento é... ajuda ele, por exemplo, ter uma intimidade maior com o instrumento, entendeu? E isso é legal porque ele vai ficar mais familiarizado com o instrumento que ele fez, então, sabe... vai ter um retorno melhor. (Mestre Primo).

Podemos então relacionar esse aspecto de confecção do berimbau ao que Zonzon (2007) aponta como uma configuração existente na roda, onde o instrumento inspira os sentimentos dos participantes, transmitindo o Axé e também catalisando a energia de seu tocador ou de outro integrante da roda, assim sendo, em sua confecção essa energia e catalisação também pode ser transmitida por intermédio do capoeirista. Outro aspecto que podemos apontar é o da ancestralidade que, de acordo com Abib (2006) é manifestado na Capoeira de uma forma circular, onde o capoeirista busca constantemente estar vinculado a seus ancestrais, procurando estabelecer um elo entre passado, presente e futuro, inseridos dessa forma nos processos de aprendizagem. Nesse sentido os responsáveis pela transmissão desses saberes de origem ancestral são os Mestres de Capoeira, os quais são os guardiões e difusores dos fundamentos da Capoeira (ENNES, 2016). Deste modo, as referências para a confecção dos instrumentos, o sentimento envolvido e a busca por uma conexão mais íntima com os mesmos, podem ser adquiridas através desses ensinamentos.

Relacionando os tópicos anteriores a esse, percebemos que o ato de confeccionar o berimbau engloba diversos aspectos que estão interligados. Todo esse processo em que o capoeirista está inserido deriva da própria essência humana, dos processos sociais e culturais em que o indivíduo está envolvido. A confecção do berimbau é parte essencial da formação do capoeirista e para isso é necessário que o mesmo absorva e coloque em prática os aspectos técnicos e qualitativos se desvinculando da ideologia mercadológica e aproximando-se dos processos ancestrais.

Considerações finais

Este estudo teve como objetivo investigar a importância do capoeirista construir seus próprios instrumentos. A partir das reflexões possibilitadas pelo referencial teórico e as

entrevistas com os Mestres, foi possível perceber a importância de buscar esse conhecimento, visto que integra a práxis da capoeiragem.

Através da confecção do berimbau, além de adquirir habilidades artesanais, o capoeirista pode se aproximar dos aspectos místicos e ancestrais, apresentando uma maior conexão com a energia transmitida, ampliando a valorização dos instrumentos e possibilitando a disseminação desses conhecimentos. Além disso, pode se desvincular dos anseios do capitalismo em uma perspectiva de resistência, onde o capoeirista se afasta do consumo e realiza uma produção artesanal de forma sustentável. Para que isso seja possível, torna-se necessário que os capoeiristas adquiram um olhar cada vez mais crítico em relação às imposições sociais, refletindo sobre a sua prática e dessa forma contribuindo da melhor maneira para a preservação e transmissão da cultura da qual é integrante.

Por fim, cabe aqui apontarmos algumas questões, que surgiram ao longo da produção desse estudo e que podem fundamentar futuros trabalhos: constituir-se capoeirista implica em dominar todo o pluriverso da Capoeira? Fazer da confecção de instrumentos um meio de sobrevivência seria caminhar na contramão do processo de transmissão de valores e conhecimentos da Capoeira? De que forma são adquiridos os conhecimentos místicos da Capoeira?

Referências

ABIB, P. R. J. **Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. 2004. 176 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ABIB, P. R. J. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Caderno Cedex**, Campinas, v.26, n.68, p.86-98, 2006.

ABIB, P. R. J. Os velhos mestres de capoeira ensinam pegando pelas mãos. **In: Congresso Português de Sociologia**, 6., Lisboa: UNL, 2008.

ACUNÃ, J.M.H. **Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais: disputa pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960)**. 2010. 276f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BRASIL. Dossiê. **Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Ministério da Cultura, Brasília: MEC, 2007.

CAMPOS, H.J.B.C. **Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2009.

CANDUSSO, F. **Capoeira angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros**. 2009. 244f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CAPOEIRA, N. **Capoeira: Pequeno manual do jogador**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CASTRO, M.B de. **Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York**. 2007. 277f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CUNHA, P.F.A. **Capoeiras e valentões na história de São Paulo (1830-1930)**. 2011. 341f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação e História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ENNES, F.C.M. **O baobá em vaso de cristal: a contribuição da Capoeira na constituição de territórios de identidade negra em Belo Horizonte (1960-1990)**. 2016. 294 f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) – Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

DECÂNIO FILHO, A.A. **Transe capoeirano: um estudo sobre estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da Capoeira**. Salvador: CEPAP – Coleção São Salomão, V, 2002.

MANZINI, E.J. Entrevista semiestruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: Seminário Internacional sobre Pesquisa e Estudos Qualitativos, 1., 2004, Bauru. **Anais...** Bauru: USC, 2004, p.1-10.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola**. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1988.

NETO, J.M.R.C. **A arte-luta da capoeira angola e práticas libertárias**. 2014. 252f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

PALHARES, L. R. **O berimbau ensina! O segredo de São Cosme quem sabe é São Damião, camará...** 2017. 170f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

PERONI, N.; HERNÁNDEZ, M. I. M. **Ecologia de populações e comunidades**. Florianópolis: CCB/EAD/UFSC, 2011.

PIRES, A.L.C.S. **A capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)**. 1996. 261f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de

História do instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

REY, F.L.G. **Sujeito e subjetividade:** uma aproximação histórico cultural. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2003.

REY, F.L.G. **Pesquisa qualitativa e subjetividade:** os processos de construção da informação. São Paulo: Cengage Learning, 2005.

RIBEIRO, M.K.A. **Da música na capoeira:** ensino e aprendizagem musical no grupo giramundo. 2015. 50f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.

ROOS, A.; BECKER, E.L.S. Educação ambiental e sustentabilidade. **Revista Eletrônica em Gestão, Educação e Tecnologia Ambiental.** Santa Maria, v.5, n.5, p.857-866, 2012.

SHAFFER, K. **O berimbau-de-barriga e seus toques.** Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC, 1977.

SILVA, M.A.S. **Prática da Capoeira como espaço de formação.** 2006. 141f. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006.

SIMÕES, R.M.A. **Da inversão à re-inversão do olhar:** ritual e performance na capoeira angola. 2006. 200f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

SOARES, C.E.L. **A negregada instituição:** os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890. 1993.467f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História do instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

SOUZA, D.A. **Campo de mandinga:** presentificação estética, ética e política na Capoeira Angola. 2016. 210f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ZONZON, C.N. **A Roda de Capoeira angola:** os sentidos em jogo. 2007. 138f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.