

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

LUCAS DA SILVA TEIXEIRA

**PROJETO DE ENSINO PARA AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA:  
DIÁLOGOS ENTRE A RODA DE CAPOEIRA, A POESIA E A CRÔNICA**

Porto Alegre  
2018

LUCAS DA SILVA TEIXEIRA

**PROJETO DE ENSINO PARA AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA:  
DIÁLOGOS ENTRE A RODA DE CAPOEIRA, A POESIA E A CRÔNICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Margarete Schlatter

Porto Alegre

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

Teixeira, Lucas  
PROJETO DE ENSINO PARA AULAS DE LÍNGUA  
PORTUGUESA: DIÁLOGOS ENTRE A RODA DE CAPOEIRA, A  
POESIA E A CRÔNICA / Lucas Teixeira. -- 2018.  
84 f.  
Orientadora: Margarete Schlatter.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa  
e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e  
Literaturas de Língua Inglesa, Porto Alegre, BR-RS,  
2018.

1. Capoeira. 2. Língua Portuguesa. 3. Literatura.  
4. Canção. 5. Ensino de línguas. I. Schlatter,  
Margarete, orient. II. Título.

LUCAS DA SILVA TEIXEIRA

**PROJETO DE ENSINO PARA AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA:  
DIÁLOGOS ENTRE A RODA DE CAPOEIRA, A POESIA E A CRÔNICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação  
apresentado como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Licenciado em Letras  
pela Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Margarete Schlatter

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Margarete Schlatter  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Lúcia Liberato Tettamanzy  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Camila Alexandrini  
Plataforma educacional *Me Salva! Cursos e Consultoria*

## AGRADECIMENTOS

*Ao berimbau muito obrigado, pela Capoeira eu poder jogar. Aos meus mestres muito obrigado, pela Capoeira eu poder jogar. Ê, ê, ê, á: pela Capoeira eu poder jogar.*

Agradeço postumamente a quem se Moveu Até Expiar, minha mãe, Marilene Leiria da Silva. Foi ela a primeira mestra que tive e quem me ensinou a lutar e a como eu deveria ser na vida. Agradeço também postumamente a quem Parou Antes de Ir, meu pai, Clóvis Ronim dos Santos Teixeira. Foi ele quem me ensinou basicamente como eu não deveria ser. Sou muito grato por tudo o que com vocês aprendi.

Agradeço à minha família, Ciro da Silva Teixeira e Fabrício da Silva Teixeira, meus irmãos, pelo apoio incondicional que me deram e por nunca terem me julgado pelos caminhos tortos que decidi seguir.

Agradeço às professoras e professores da Escola Estadual de Ensino Médio Guarani, por todo empenho em me alfabetizar e me fazer pensar, em especial ao professor Diórgenes Pacheco de Lima por ter me incentivado a entrar na universidade, e por suas palavras que até hoje me fazem pensar em liberdade e revolução.

Agradeço a todas as amigas e amigos que fiz na Casa do Estudante Universitário (CEU) UFRGS. Seria injusto citar nomes e esquecer alguém. Essas pessoas me proporcionaram mais que amizade: camaradagem, amor fraternal, luta e resistência. Seres humanos maravilhosos de todas as partes do Brasil e do mundo que contribuíram muito para o meu desenvolvimento humanístico. Sou muito grato por me ensinarem sobre música, Capoeira, humanidades, maternidade, luta e resistência.

Agradeço aos professores e mestres de Capoeira que cruzaram meu caminho e deixaram em mim algo de bom. Ao professor Luciano Felix, que me ensinou Capoeira quando eu ainda era adolescente, no grupo de Capoeira Oxóssi. Ao professor Anderson Guerra, da Escola de Capoeira Angola Brasil, por ter me ensinado alguns dos primeiros passos em Capoeira Angola – nunca esquecerei quando em um dia de treino ele corrigiu minha postura ao pedir para que olhasse no espelho e disse: “Agora faça o mesmo movimento, mas sorrindo”. Ao mestre Renato da Escola do Be-a-Bá de Angola Malta dos Meninos e Meninas de Rua, por ter sido um dos primeiros grandes mestres de Capoeira Angola e Samba de Roda com quem tive contato, por intermédio de Felipe Bischoff, e também ao mestre César Cinquentinha da mesma escola. Ao mestre Baptista do grupo Mocambo, por ter me aceitado nas suas rodas com toda a paciência, quando eu ainda não tinha compreendido o que era a sua Capoeira Angola. Ao contramestre Jean

Sarará, do grupo de Capoeira Raízes do Sul, quem, juntamente com o professor Roger, aceitou fazer parte de um projeto de ensino em uma escola pública, mesmo que esse projeto não tenha saído do papel. Agradeço a Jonas Strasburg, professor Bombril, por ter aceitado meu irmão Fabrício, respeitando todas as suas limitações, em seu projeto social ligado ao grupo de Capoeira Norte-Sul. A todas as irmãs e irmãos do Movimento Cultural Guayamuns, por terem me recebido com todo o respeito em suas rodas e treinos, em especial a Eduardo Cassol Lopes, contramestre Duda, professor que vem me ensinando muito sobre a arte da capoeiragem em contextos que ultrapassam os muros de uma academia.

Agradeço às professoras e professores do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial a Gabriela Bulla por ter acreditado e apostado em mim para juntos trabalharmos no Programa de Português para Estrangeiros. Agradeço a Margarete Schlatter, pelas aulas maravilhosas sobre didática, e pelas profícuas correções, sugestões e adaptações deste e de outros trabalhos. E também a Simone Sarmiento, pela oportunidade de trabalhar no programa Idiomas Sem Fronteiras e por ter me dito algo que nunca esquecerei: “pesquise e escreva sobre o que quiser, mas faça-o pensando na educação”.

Agradeço às professoras e aos professores de música do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS-POA). São profissionais incríveis e apaixonados pelo que fazem. Agradeço especialmente a Ricardo Athaide Mitidieri, meu professor de violão, por tantas das conversas que tivemos sobre ritmo, harmonia, melodia, africanidades na música, política e, claro, por toda a sua paciência nas aulas de violão.

Todos que aqui mencionei, e outros tantos, de uma forma ou de outra são mestres que contribuíram para meu desenvolvimento humano. Sem mestres e professores eu nada seria.

*Iê!*

Capoeira é tudo o que a boca come.

Vicente Ferreira Pastinha

## RESUMO

A arte da Capoeira se manifesta de diversas maneiras: canção, música, teatro, dança, luta, jogo. Assim, pode ser considerada um objeto de estudo interdisciplinar. Além disso, há diversas manifestações textuais que abordam essa temática de maneira dialógica: canção, crônica, conto, romance, poesia. Portanto, essa arte de ascendência africana é um elemento rico para o desenvolvimento de letramento. O presente trabalho tem por objetivo propor um projeto pedagógico para aulas de ciências da linguagem com a Capoeira como eixo temático. A partir do estudo de canções de Capoeira, poemas e crônicas que dialogam com o universo dessa arte é possível desenvolver a compreensão crítica sobre o tema, o letramento e a fruição da arte. O viés metodológico adotado é o da pedagogia de projetos (HERNANDEZ, 2004). Apresenta-se o planejamento de um projeto de ensino e discutem-se diálogos possíveis entre a Capoeira, poemas, canções e crônicas tendo em vista oferecer subsídios para aprendizagens interdisciplinares (SCHLATTER; GARCEZ, 2012). Buscou-se dialogar com vozes de mestras e mestres de Capoeira, por meio de entrevistas, vídeos, depoimentos e de trabalhos acadêmicos de ordem etnográfica. O conceito de letramento literomusical (COELHO DE SOUZA, 2015) foi utilizado para aproximar as letras de canções com elementos exógenos que contribuem para a compreensão de sentidos. Este trabalho contribui para o debate sobre o ensino por projetos e sobre abordagens de ensino interdisciplinares, buscando promover diálogos entre repertórios valorizados na e fora da escola.

**Palavras-chave:** Capoeira, ensino de língua portuguesa e literatura, letramento, canção de Capoeira.



### **ABSTRACT**

The art of Capoeira is manifested in many ways: songs, music, theater, dance, fight, game. Thus, it may be considered as an interdisciplinary object of study. Moreover, there are plenty textual manifestations that approach this theme dialogically: song, chronicle, short story, novel, poetry. Therefore, this art of African ancestry is a rich element for literacy development. The goal of this work is to propose a pedagogical project about Capoeira for language classes. By means of the study of Capoeira songs, poems and chronicles that dialogue with the universe of this art, it is possible to foster critical comprehension on the theme, literacy and the fruition of the art. The methodological approach adopted is Project Based Learning (HERNANDEZ, 2004). The planning of a teaching project is presented and possible dialogues between Capoeira and poems, songs and chronicles are discussed in order to promote interdisciplinary learning (SCHLATTER; GARCEZ, 2012). Voices of Capoeira masters are present in the work, by means of interviews, videos, testimonies and of ethnographic academic papers. The concept of literomusical literacy (COELHO DE SOUZA, 2015) was used to approach the song lyrics to exogenous elements that may contribute to understand their meanings. This work contributes to the debate on Project Based Learning and on interdisciplinary teaching approaches, aiming at promoting dialogues between repertoires valued in and out of school.

**Key-words:** Capoeira; Portuguese and literature teaching; literacy; Capoeira songs.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Panfleto de divulgação de oficina do Mestre Renato.....	28
Figura 2 – Objetivos pedagógicos para o uso de canções visando ao letramento literomusical .....	44

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Planejamento geral de projeto de ensino sobre Capoeira .....	20
Quadro 2 – Proposta para análise de canção de Capoeira a partir de observação de rodas em vídeo .....	49

## SUMÁRIO

1. <i>ABRE A RODA MINHA GENTE, QUE O BATUQUE É DIFERENTE.....</i>	12
2. <i>EU VÔ LÊ O BE-A-BA, O BE-A-BA DO BERIMBAU.....</i>	20
3. <i>MENINO, QUEM FOI SEU MESTRE? .....</i>	26
4. <i>ANU NÃO CANTA EM GAIOLA, NEM BEM DENTRO NEM BEM FORA, SÓ CANTA NO FORMIGUEIRO, QUANDO VÊ FORMIGA FORA.....</i>	31
5. <i>OI, SIM SIM SIM .....</i>	36
6. <i>NA VORTÁ QUE O MUNDO DEU, NA VORTÁ QUE O MUNDO DÁ ...</i>	42
7. <i>MORO NA ROÇA IÁ IÁ, NUNCA MOREI NA CIDADE, COMPRO O JORNAL DA MANHÃ, PRA SABER DAS NOVIDADE .....</i>	53
8. <i>É HORA GRANDE, A MARÉ JÁ DEU PASSAGEM... VOU EMBORA, VOU EMBORA, ADEUS, ADEUS, BOA VIAGEM .....</i>	62

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### ANEXOS

## 1. ***ABRE A RODA MINHA GENTE, QUE O BATUQUE É DIFERENTE***<sup>1</sup>

Depois de alguns anos de envolvimento com a arte da Capoeira, com os hiatos temporais que só a grande roda da vida explica, finalmente começo a compreender o potencial pedagógico que subjaz essa prática de ascendência africana. Como defini-la? A dificuldade da precisa conceptualização legitima vários rótulos, entre eles o artístico: ela é arte que desliza entre diversos campos do saber. Identificada como música, canção, educação física, dança, filosofia, história, artes plásticas, teatro (DINIZ, 2011, p. 14-15), as possibilidades de ressignificação dessa prática artística são ilimitadas. Pondero sobre isso com o zelo de quem *pisa no massapê* para não escorregar: sistematizar modos de conceituar Capoeira não é o objetivo deste trabalho de conclusão de curso. Quem abre a roda quer mesmo vadiar: a reflexão que apresento aqui é uma proposta de construção de sentidos sobre o universo dessa arte motivada por vivências pessoais em rodas de Capoeira, no ensino de línguas, na busca por aprofundamento teórico para a compreensão dessas práticas e de uma proposta de integração dessas vivências na minha atuação como professor. Entendo que a prática da Capoeira é fundamentalmente interdisciplinar e é constituída por manifestações lúdicas, dialógicas, poéticas e textuais que se atualizam em diversos gêneros e subgêneros para comunicar diferentes mensagens.

A possibilidade de transitar por diversos campos do saber com o propósito de promover a participação social em língua portuguesa motivou a escolha da temática da arte da Capoeira quando tive a oportunidade de ministrar aulas no Programa de Português para Estrangeiros (PPE) da UFRGS. A partir da atuação como professor de Português como Língua Adicional, o PPE facilita a inserção de futuros educadores e educadoras na atividade docente ao promover encontros para reflexões pedagógicas continuadas, estudo de teoria e prática para a elaboração de tarefas pedagógicas, e um laboratório para a prática de ensino de estudantes estrangeiros. Foi nesse contexto que pude investir no desenvolvimento e ampliação de um repertório de estratégias educacionais, construir uma proposta de ensino integrando diferentes áreas de conhecimento e refletir quanto à eficácia de decisões pedagógicas na prática.

---

<sup>1</sup> Utilizarei o *itálico* para destacar as expressões baseadas em canções de Capoeira que menciono ao longo do texto. São canções de domínio público, algumas disponíveis em “Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico”, de Waldeloir Rego (REGO, 1968). Elas têm origem incerta. Outras, ouvi em rodas de Capoeira.

A reflexão que apresento neste trabalho iniciou quando ministrei a disciplina de Literatura Brasileira II para uma turma de nível intermediário, um grupo de 12 estudantes originários de China, EUA, Alemanha, Honduras, Guatemala, com quem tive o prazer de refletir sobre literatura brasileira e a arte da Capoeira. Juntos estudamos textos do cânone literário, com maior ênfase em crônica, conto e poesia, canções de Capoeira, filmes, relatos em vídeo. Também participamos de práticas de Capoeira e entrevistamos capoeiristas. Não há outra maneira de efetivamente se aproximar de textos que envolvam a Capoeira em seu contexto real de produção sem a experiência da roda, onde está concentrada a sabedoria popular promovida por mestres e mestras. Por isso, os estudantes estrangeiros visitaram grupos de Capoeira em Porto Alegre, rodas tradicionais de capoeiragem em Porto Alegre e participaram de uma oficina ministrada por Mestre Renato do grupo Malta do Bê-á-bá dos Meninos e Meninas de Rua.

Essas vivências, no entanto, não são as únicas balizas para a reflexão sobre o projeto que relato aqui. Nunca estive tão envolvido com essa arte de ascendência africana na sua manifestação textual quanto no período em que ministrei as aulas de literatura brasileira no PPE, pois, no mesmo semestre, ministrei aulas para duas turmas de Ensino Médio durante a prática de estágio. Eram turmas do Colégio de Aplicação da UFRGS, onde pude desenvolver o ensino de inglês como língua estrangeira<sup>2</sup> e de literatura brasileira. Em ambos os casos também utilizei a temática da Capoeira. Em virtude disso, acumulei textos e experiências que são a base para a síntese que construo aqui com o objetivo de propor e discutir o planejamento de um projeto de ensino sobre a temática da Capoeira tendo em vista promover o letramento e o estudo de cultura brasileira – por meio de leitura e discussão de textos literários –, e a interdisciplinaridade, a relação entre conhecimentos de diferentes áreas.

O que está aqui proposto tem como público alvo adultos aprendizes de português como língua adicional de nível intermediário, mas também pode ser desenvolvido por adolescentes no Ensino Médio ou em outros contextos educacionais. Conforme discuto mais adiante, espera-se que o grupo envolvido com o projeto seja capaz de refletir acerca da arte da Capoeira, identificar suas diversas manifestações, problematizar o conceito de Capoeira e suas atualizações e expressar-se por meio dos gêneros discursivos propostos. A finalidade dessa proposta para o ensino de línguas tem como pressuposto a visão de língua sugerida nos Parâmetros Curriculares Nacionais do

---

<sup>2</sup> Em Teixeira (2017) apresento um relato sobre essa atividade.

Ensino Médio (PCNEM) (BRASIL A, 2000) e nos Referenciais Curriculares do Rio Grande do Sul (RC) (RGS, 2009)<sup>3</sup>:

[...] saber linguístico amplo, tendo a comunicação como base das ações. Comunicação aqui entendida como um processo de construção de significados em que o sujeito interage socialmente, usando a língua como instrumento que o define como pessoa entre pessoas. A língua compreendida como linguagem que constrói e desconstrói significados sociais.

A língua situada no emaranhado das relações humanas, nas quais o aluno está presente e mergulhado. Não a língua divorciada do contexto social vivido. Sendo ela dialógica por princípio, não há como separá-la de sua própria natureza, mesmo em situação escolar.

Base de todos os saberes e dos pensamentos pessoais, seu estudo impõe um tratamento transdisciplinar no currículo. (BRASIL, 2000a, p. 17).

Linguagem: uma prática, historicamente construída e dinâmica, através da qual os sujeitos agem no mundo social, participando em interações que integram as diferentes situações encontradas em sua vida cotidiana. As linguagens lançam mão de recursos organizados em um sistema e são códigos relativamente estruturados. Essas estruturas, entretanto, não são fechadas – não determinam completamente os sentidos a serem expressos, nem são estáticas. No uso da linguagem, os sujeitos lançam mão de um repertório de recursos compartilhados e variáveis para, juntos, construírem ações, posicionando-se a cada momento frente a valores que os participantes tornam relevantes, o que constitui a interação. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 42).

Com este projeto de ensino, visa-se também estabelecer relações de alteridade com a cultura brasileira que envolve a prática da capoeiragem e aprofundar o conhecimento sobre a mesma a partir de suas canções e de seus símbolos enquanto elementos recorrentes no imaginário brasileiro. Nesse sentido, os alunos poderão desenvolver habilidades e competências como as sugeridas nos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio (PCNEM) para ciências humanas:

Compreender os elementos cognitivos, afetivos, sociais e culturais que constituem a identidade própria e a dos outros;

Compreender a sociedade, sua gênese e transformação, e os múltiplos fatores que nela intervêm, como produtos da ação humana; a si mesmo como agente social; e aos processos sociais como orientadores da dinâmica dos diferentes grupos de indivíduos. (BRASIL, 2000b, p. 19).

O projeto também dialoga com as atribuições da educação escolar, de acordo com a lei de número 9.394 de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional e torna obrigatório o ensino sobre história e cultura afro-brasileira, conforme artigo 26-A:

---

<sup>3</sup> Busquei nos documentos que estabelecem as diretrizes educacionais no Brasil os pressupostos sobre língua e justificativas sobre a relevância do tema. Entendo que os mesmos pressupostos e justificativas podem orientar o ensino de português como língua adicional.

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. (Redação dada pela Lei nº 11.645, de 2008).

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. (Redação dada pela Lei nº 11.645, de 2008).

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, **em especial nas áreas de educação artística e de literatura** e história brasileiras. (BRASIL, 1996).

No documento mais atualizado que trata sobre esse tema, nota-se a relevância da temática de ordem afro-brasileira. As Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica propõe componentes curriculares e conhecimentos que devem ser acessíveis a todos os cidadãos brasileiros e que são “voltados à divulgação de valores fundamentais ao interesse social e à preservação da ordem democrática” (BRASIL, 2013, p. 185). Esse documento, quando faz menção à LDB, reitera a obrigatoriedade do “estudo da História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras” (idem, p. 186).

Há textos que referem a arte da Capoeira desde há muito tempo. Supondo uma linha do tempo que guiasse a progressão de textos escritos sobre o tema, notar-se-ia que “A arte apresenta registros icnográficos e documentais desde o século XVIII” (BRASIL, 2007, p. 8). Mais adiante ela já se encontrava no código penal de 1890, quando a influência da legislação brasileira sobre a Capoeira trouxe resultados negativos para os adeptos da arte: assoviar melodias de canções de Capoeira, por exemplo, poderia ser motivo de prisão (SOARES, 2001). Mais recentemente, deslocando essa linha do tempo num salto (como um pulo do gato na roda da Capoeira), está o atual debate no congresso sobre a profissionalização e escolarização desse fazer artístico. Uma das iniciativas que propõe regulamentações quanto ao seu caráter educacional está acontecendo por meio do Projeto de Lei 17, de 2014, em tramitação, cuja ementa

Institui o reconhecimento do caráter educacional e formativo da capoeira em suas manifestações culturais e esportivas e permite a celebração de parcerias para o seu ensino nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, públicos e privados. (PL 12, 2014)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> <http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/116036>, acesso em dezembro de 2017.

A partir desse debate, a manifestação de diversas vozes contrárias ou a favor das medidas têm se manifestado. Esses são alguns dos diversos discursos que possibilitam promover a leitura e a discussão sobre o tema a partir da análise das superestruturas (BAKHTIN, 2006) que contribuem para a construção de sentidos<sup>5</sup> no presente e no passado, e a escrita de textos reflexivos e genuínos com o fim de, por exemplo, manifestar opiniões. A discussão sobre o que é a Capoeira e em quais esferas ela se insere transita por diversos campos (artístico, jurídico, educacional, jornalístico) e gêneros variados: legislação, crônica, canção, artigo de opinião, entre outros. Enfim, uma temática que possibilita relações dialógicas produtivas, ricas e atuais.

Por suscitar vozes de atores diversos e desde perspectivas diferentes, um dos trabalhos do docente é conhecer e selecionar os textos. Ao longo deste trabalho, trarei diversas sugestões com o objetivo de enriquecer esse repertório. As vozes de mestres, assim pondero, estão entre as mais importantes, como a ladainha abaixo que traz diversas opiniões sobre o tema:

[...] andam dizendo por aí, que uma lei já se formou, pra regulamentar a Capoeira, isso é coisa de doutor, quem elaborou essa lei, Capoeira não jogou, Capoeira nasceu no gueto, e o mundo já ganhou, a Capoeira está livre, desse sistema opressor, para ser bom capoeira, não precisa ser doutor, todo mestre é doutorado, nessa arte, meu senhor, camarada, Iê aquinderrei (MESTRE CAMALEÃO, 2015)<sup>6</sup>

A Capoeira é um saber que reúne tradições construídas oralmente de muitas gerações. Sua tradicionalidade, no entanto, não a torna estática, de maneira a ser conservada intacta. A tradição sofre apropriações diversas (capoeira zen, capoeira yoga, aerocapoeira, capoeira gospel, capoeira para treinamento militar etc). Trata-se de um objeto de estudo cujas manifestações inclusive rompem com o tradicionalismo ao se adaptarem a diversas institucionalizações; ou rompem o diálogo com as instituições frente às suas negativas. Enfim, a Capoeira promove a liberdade em sua prática no sentido de se adaptar a diversas situações, mas quando seus adeptos levam uma rasteira,

---

<sup>5</sup> Bakhtin parece tomar de empréstimo o conceito de superestrutura da obra de Karl Marx e aplica-lo à linguagem e a seus estudos sobre ideologia. No Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política, Marx (2008, p. 48) diz que “Do mesmo modo que não se julga o indivíduo pela ideia que de si mesmo faz, tampouco se pode julgar uma tal época de transformações pela consciência que ela tem de si mesma. É preciso, ao contrário, explicar essa consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção.”. Pode-se compreender ou ao menos tentar explicar as evoluções e modificações da língua por meio desse conflito, entre indivíduo que produz e reproduz e as relações de produção, quais sejam: os contextos sócio-econômicos, geográficos, históricos etc.

<sup>6</sup> Canal do Capoeira - Mestre Camaleão Capoeira Vai na Paz de Deus – música 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U8ikpTzrWYo&t=905s>, acesso em dezembro de 2017.



ela ensina que *escorregar não é cair, é só um jeito que o corpo dá*. Mesmo que não houvesse parâmetro educacional algum documentado ou lei alguma arbitrada, ainda assim existiria a Capoeira. Ela é a arte da resistência.

Aí reside meu fascínio e admiração. A arte da Capoeira percorreu o mundo nas últimas décadas de uma maneira impressionante<sup>7</sup>. Ultrapassou fronteiras e adquiriu a condição de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Tocou-me e continua me tocando por meio das vivências com pessoas que carregam e promovem essa cultura e com quem aprendi que são as relações dialógicas que nos devem mover, na grande e na pequena roda. Proporcionar a experiência do diálogo por meio dessa arte retribuindo o que venho aprendendo é a justificativa mais ampla deste projeto.

Conforme disse anteriormente, o ponto de partida do presente trabalho foram minhas vivências em rodas de Capoeira e em rodas de sala de aula. A partir dessa experiência, empreendi uma pesquisa documental que teve por objetivo elucidar conceitos relacionados à arte da Capoeira. Para isso, utilizei etnografias realizadas em diferentes grupos, entrevistas e relatos de mestras e mestres, documentários e canções. Parte da pesquisa documental foi realizada em textos que abordam o caráter educacional construtivista e cognoscista de maneira a fomentar o trabalho autoral dos educandos. Intento desenvolver uma aproximação das canções de Capoeira com textos literários de obras canônicas e crônicas veiculadas em periódicos e websites. Além disso, é importante salientar que há muito conhecimento empírico absorvido em vivências com mestras e mestres em quase 20 anos de envolvimento com essa arte afrodescendente, e que o texto deste trabalho se desenvolve também por meio de relatos pessoais.

Todos os títulos deste trabalho são baseados em alguma canção de Capoeira. O capítulo *EU VÔ LÊ O B-A-BA, O B-A-BA DO BERIMBAU* apresenta um quadro com detalhamentos sobre o projeto educacional que proponho e a seleção de textos que possibilita o ensino de língua portuguesa e literatura por meio do eixo temático da Capoeira. Além disso, também apresenta a abordagem educacional à qual me afilio e que acredito ser a mais adequada para o desenvolvimento do projeto. O capítulo *MENINO, QUEM FOI SEU MESTRE?* apresenta uma aproximação interdisciplinar com mestras e mestres de Capoeira que, creio, são essenciais para o desenvolvimento de um projeto dessa ordem, assim como sugestões de trabalho por meio de entrevistas, observações e participação em eventos de Capoeira. Além disso, faz uma breve abordagem sobre as necessidades motivacionais que subjazem a prática educadora. No

---

<sup>7</sup> Ela está presente em mais de 150 países (BRASIL, 2007).

capítulo *ANU NÃO CANTA EM GAIOLA, NEM BEM DENTRO NEM BEM FORA, SÓ CANTA NO FORMIGUEIRO, QUANDO VÊ FORMIGA FORA*, pondero sobre possibilidades de utilização da canção de Capoeira em sala de aula a partir de seu estudo em um nível textual que se desdobra na prática musical e na troca de experiências entre estudantes. *OI, SIM SIM SIM* sugere aproximações da canção de Capoeira com a poesia brasileira por meio de poemas pertencentes ao cânone literário. O capítulo *NA VORTÁ QUE O MUNDO DEU, NA VORTÁ QUE O MUNDO DÁ* é uma reflexão acerca das possibilidades de utilização da canção de Capoeira em seu suporte original, ou seja, a roda. Para tanto, utilizo a abordagem denominada letramento literomusical e pondero quanto aos desdobramentos necessários para se utilizar essa abordagem com a musicalidade pertencente ao evento roda de Capoeira. Por fim, o capítulo *MORO NA ROÇA IÁ IÁ, NUNCA MOREI NA CIDADE, COMPRO O JORNAL DA MANHÃ, PRA SABER DAS NOVIDADE* tem o propósito de aproximar o gênero canção de Capoeira e o gênero crônica, de maneira a facilitar a compreensão sobre os gêneros e as simbologias que neles se manifestam textualmente.

Neste ponto, é importante explicitar meu lugar de fala no texto. Pratico Capoeira há quase 20 anos. Iniciei a prática no grupo União de Raças do Mercado Modelo, hoje extinto, coordenado pelo falecido Mestre Kid. Esse grupo estava filiado ao grupo Oxóssi, coordenado por Mestre Índio, da Bahia. O grupo Oxóssi tem uma forte ligação com a Luta Regional Baiana, mas se intitula capoeira de rua. Atingi a quarta graduação do grupo, mas, em virtude das voltas que o mundo dá, abandonei o grupo e tempos depois retomei a prática da capoeiragem com grupos de Capoeira Angola, como o grupo Angola Brasil e Escola do Be-a-Bá de Angola Malta dos Guris e Gurias de Rua. Atualmente pratico Capoeira com o Movimento Cultural de Capoeira Angola Guayamuns, de mestre Jaburu<sup>8</sup>. Acredito que também seja importante mencionar que sou homem, hétero e branco, pertencente a um extrato social de nível médio-baixo. Durante minha graduação tive a oportunidade de viver na Casa do Estudante Universitário (CEU) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde criei e fortaleci laços e tive contato com culturas muito diversas. Compartilhei esse espaço coletivo com moradoras e moradores indígenas, pessoas de diferentes localidades do Brasil e do mundo, e pude me aproximar da prática da Capoeira Angola de diferentes tradições. Meu interesse pela cultura brasileira se desenvolveu muito em virtude desse espaço coletivo que, embora sempre tenha sido deficiente em questões de infraestrutura

---

<sup>8</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.angolapoa.com.br/mestre-jaburu>

e investimento, possibilitou-me desenvolver uma formação humanística diferenciada. Atuo como professor de línguas desde 2009, em cursos livres e autonomamente. Nos últimos anos, venho ponderando sobre Capoeira, cultura brasileira e literatura brasileira de maneira a articular esses conhecimentos nas aulas de ciências das linguagens.

## 2. EU VÔ LÊ O BE-A-BA, O BE-A-BA DO BERIMBAU

Conforme anunciei anteriormente, o projeto de ensino que proponho e discuto aqui é uma síntese de experiências no ensino de português como língua adicional, literatura e inglês no Ensino Médio. Início este capítulo apresentando o planejamento do projeto de ensino, explicando, em seguida, a abordagem de ensino proposta.

No Quadro 1, a seguir, apresento o planejamento geral do projeto, explicitando questões que podem dar origem ao estudo proposto e à reflexão sobre o tema, as metas de aprendizagem, os gêneros do discurso estruturantes (que compõem as atividades a serem desenvolvidas em sala de aula) e sugestões de textos de apoio ao professor para a produção de unidades didáticas que trabalhem com a temática da Capoeira. Entre os objetivos do projeto está o desenvolvimento das competências transversais de leitura, escrita e resolução de problemas, conforme proposto nos Referenciais Curriculares do Rio Grande do Sul (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 39). Além disso, a prática da oralização de canções e poemas é recorrente no projeto, pois “a leitura refere-se tanto a textos orais como escritos, literários ou não, e a produção de textos refere-se tanto à escrita como à fala” (idem, p. 54). Nas seções seguintes, sugiro abordagens para os textos selecionados na sala de aula.

Quadro 1: Planejamento geral de projeto de ensino sobre Capoeira

<b>Título</b>	A arte da Capoeira
<b>Problematização</b>	O que é Capoeira? O que já foi considerado Capoeira? Como a construção dos seus sentidos se modifica no tempo? Como ela é na sua região? Como ela está presente na literatura? Como compreender e usar criticamente diferentes níveis de diálogo presentes na arte da Capoeira e em manifestações textuais relacionadas a ela? Que valores são associados à Capoeira? Que relações diferentes grupos sociais estabelecem com a Capoeira?
<b>Metas de aprendizagem</b>	<p><b>Autoconhecimento:</b> Compreender características globais e regionais da Capoeira; relacionar tais características com estilos de vida, valores e a construção de identidades socioculturais.</p> <p><b>Letramento:</b> Produzir e cantar canção de Capoeira com acompanhamento instrumental para fins de diálogo em roda; compreender relações entre letra e música nas canções de Capoeira; ler e produzir crônica e artigo de opinião sobre a Capoeira; refletir e debater acerca de filmes e documentários que tratam sobre Capoeira; compreender metáforas, símbolos e imagens do universo da Capoeira e relacioná-los intertextualmente.</p> <p><b>Interdisciplinaridade:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Capoeira:</b> Estabelecer contato com e compreender o valor de vozes tradicionais de outros saberes;</li> <li>- <b>Música:</b> Conhecer e produzir ritmo característico da Capoeira, cantando, usando instrumentos de percussão e o corpo como instrumento;</li> <li>- <b>Educação Física/Dança:</b> Conhecer e vivenciar a prática corporal lúdica da Capoeira;</li> <li>- <b>Geografia:</b> Contextualizar a Capoeira no espaço-tempo brasileiro;</li> <li>- <b>História:</b> Contextualizar a Capoeira ao longo do tempo;</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Inglês:</b> Relacionar a capoeira com a literatura e a canção afro-americana;</li> <li>- <b>Artes plásticas:</b> Construir instrumentos que podem ser usados na Capoeira;</li> <li>- <b>Artes visuais:</b> Relacionar a Capoeira com outras expressões artísticas (por exemplo, com ilustrações de Rugendas e Carybé).</li> </ul>
<b>Gêneros do discurso estruturantes</b>	<p><b>Compreensão:</b> Canção de Capoeira, canção com a temática da Capoeira, crônica, poema, artigo de opinião;</p> <p><b>Produção:</b> Canção de Capoeira; crônica; entrevista.</p>
<b>Gêneros do discurso de apoio: textos para leitura e planejamento de tarefas</b>	<p><b>Entrevistas e etnografia:</b> Angola Poa, roda de capoeira com mestre Renato e outros mestres.</p> <p><b>Crônicas:</b> Jornal A SEMANA de 1886. Rio de Janeiro, edição 86; Jornal A GAZETINHA de 1882, edição 40; Crônica de Machado de Assis publicada na série Balas de estalo; O Espírito de um Capoeira; A Sabedoria do Povo do Brasil;</p> <p><b>Poemas:</b> Pronominais e O Capoeira de Oswald de Andrade; Trem de Ferro de Manuel Bandeira;</p> <p><b>Canções:</b> Besouro Preto (Abadá Capoeira); Camugerê como vai como tá; e outras canções do domínio público;</p> <p><b>Conteúdos:</b> os textos sugeridos abordam a marginalização da Capoeira e a posterior abordagem menos estigmatizada que ocorre a partir da tentativa de sua esportivização e nacionalização; poemas e canções que desenvolvem um breve panorama da luta por sobrevivência do povo negro escravizado; as canções sofrem uma abordagem que promove o estudo de simbologias e metáforas recorrentes na canção de Capoeira, na poesia brasileira e na crônica.</p>

Conforme proposto no quadro acima, entendo que o planejamento de um projeto de ensino deve levantar questões orientadoras que podem ser sugeridas aos alunos pelo professor ou, preferencialmente, construídas com os alunos a partir de alguma provocação inicial em aula, por exemplo, assistir a uma cena de uma roda de Capoeira, tocar berimbau e cantar uma canção de Capoeira, mostrar alguns movimentos da Capoeira, trazer ilustrações sobre Capoeira, entre outros. A definição de questões orientadoras, juntamente com a definição do que será produzido como produto final, justifica o estudo a ser empreendido e o planejamento de todo o percurso do projeto, orientando o professor e os alunos sobre o que é importante e necessário para alcançar as metas de aprendizagem (SCHLATTER; GARCEZ, 2012).

Schlatter e Garcez (2012) propõem autoconhecimento, letramento e interdisciplinaridade como eixos fundamentais para definir metas de aprendizagem. Como mostra o quadro, nesta proposta defino, como metas relacionadas ao autoconhecimento, a compreensão das características globais e regionais da Capoeira e o relacionamento de tais características com estilos de vida, valores e a construção de identidades socioculturais, que neste trabalho se aproximam geograficamente de Porto Alegre, Rio de Janeiro e Salvador. Em relação à participação social por meio da leitura e escrita, de modo a articular os temas de estudo com cultura, poesia e literatura

brasileiras, considero que seja importante produzir e cantar canções de Capoeira com acompanhamento instrumental para fins de diálogo em roda; compreender relações entre letra e música nas canções de Capoeira; ler e produzir crônica e artigo de opinião sobre a Capoeira; refletir e debater acerca de filmes e documentários que tratam sobre Capoeira; compreender metáforas, símbolos e imagens do universo da Capoeira e relacioná-los intertextualmente. O fomento à interdisciplinaridade acontece por meio da roda de Capoeira, preferencialmente com a mediação de mestras e mestres; pelo estudo de música no que se refere ao ritmo da Capoeira e suas características; pelo envolvimento ou com professores de Capoeira ou das disciplinas de dança e educação física para fins de vivência da prática corporal lúdica da Capoeira; pela participação de profissionais de Geografia para situar a arte da Capoeira no espaço-tempo brasileiro; por meio da participação de professores de História que possam contribuir com a contextualização da Capoeira ao longo do tempo e de elementos ligados às artes de ascendência africana; de profissionais de língua estrangeira que contribuam com elementos estrangeiros ligados às africanidades que possam se relacionar com a Capoeira (Tango, Candombe, Rap, Hip-Hop, Blues, Jazz, Slave Spirituals etc.); por meio de profissionais de Arte e capoeiristas que possam contribuir com a construção de instrumentos musicais e aprofundar estudos de ilustração e iconografia da Capoeira (Rugendas, Carybé etc). Enfim, a Capoeira, constituída por manifestações lúdicas, dialógicas, poéticas e textuais, caracteriza-se como uma prática fundamentalmente interdisciplinar. Nesse sentido, para que se possa entendê-la na sua complexidade, torna-se necessário planejar estudos em diferentes áreas.

Os gêneros de discurso estruturantes são canção de Capoeira, canção com a temática da Capoeira, crônica, poema e artigo de opinião. Por meio das canções de Capoeira e das canções com a temática do universo da Capoeira, é possível aproximar os estudantes de um universo único que fomenta as relações dialógicas da língua. Por meio da análise de textos desses gêneros, é possível efetuar uma aproximação com a poesia brasileira, seja pelo aspecto de elementos simbólicos recorrentes, seja pelo aspecto estrutural. Além disso, alguns elementos simbólicos que são temas desses textos manifestam-se em crônicas de época, folhetins, artigos de opinião. Mesmo que o estudo de conto e romance não esteja previsto neste projeto, também é possível colocá-los em diálogo com os outros textos, conforme está brevemente elucidado no Capítulo 7 desse

trabalho<sup>9</sup>. Finalmente, para fins de produção, sugiro que os gêneros canção de Capoeira, crônica e entrevista recebam maior enfoque.

Como sugestões de textos de apoio ao professor para fins de compreensão do universo da Capoeira, indico obras que buscam registrar diferentes tradições e podem promover uma reflexão mais aprofundada nesse âmbito. “Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico” (REGO, 1968) é um trabalho clássico de cunho etnográfico que permite compreender o universo da arte da capoeiragem a partir de análises de canções de Capoeira, instrumentos musicais envolvidos, toques de berimbau, análise da indumentária, história da Capoeira etc. Para saber mais sobre a musicalidade envolvida no ritual, há outro clássico: “O berimbau-de-barriga e seus toques” (SHAFFER, 1977) que, a partir de entrevistas com mestres que são grandes referências ainda na atualidade, registra diversos ritmos empregados na roda de Capoeira. Ainda no que se refere à musicalidade, sugiro “Capoeira Angola: identidade e trânsito musical” (DINIZ, 2011) e “Capoeira Angola, Educação Musical e Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros” (CANDUSSO, 2009). Para ponderar sobre como trabalhar com canções em sala de aula, sugiro “Letramento literomusical: práticas sociais mediadas por canções” (COELHO DE SOUZA, 2015). Para um aprofundamento sobre a leitura dos movimentos corporais, sugiro “Capoeira: a memória social construída por meio do corpo” (CUNHA, 2014). Para refletir sobre os deslizamentos de sentido sobre essa arte afro-brasileira ao longo do tempo, sugiro “A capoeira: de ‘doença moral’ à ‘gymnástica nacional’” (REIS, 1994) e “A roda da Capoeira Angola: os sentidos em jogo” (ZONZON, 2007). Para uma abordagem histórica que compreenda a repressão às artes dos povos negros no Rio de

---

<sup>9</sup> Aqui é importante uma ressalva. Durante a construção deste projeto, tive a oportunidade de receber a crítica de Ricardo Athaide Mitidieri, professor de música do Curso Técnico de Instrumento Musical do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, com quem tenho o prazer de estudar violão. A crítica se refere a uma forma talvez descompromissada com que transito entre contextos possíveis da Capoeira, manifestações de temas de Capoeira na música popular urbana profissional com fins artístico-estéticos e comerciais, referências à Capoeira na poesia erudita letrada etc. Ou seja, como diria o contramestre Duda, ao parafrasear mestre Jaburu: “uma coisa é uma coisa, outra coisa é ooooutra coisa”. No entanto, acredito que ao centralizar o texto enquanto elemento direcionador das aulas de língua portuguesa, tal trânsito não seja negativo. Dentre as problematizações do projeto está questionar de que maneira se constituem os elementos simbólicos do universo da Capoeira em suas manifestações textuais, analisar os deslizamentos de sentidos que sofrem ao longo do tempo e identificar elementos simbólicos similares em outras manifestações textuais (poesia, crônica, canção popular). Além disso, as práticas interdisciplinares sugeridas possibilitam o aprofundamento das temáticas de maneira a preservar o contexto de cada gênero discursivo e as tradições que envolvem a arte da capoeiragem. Aliás, as tradições também dialogam e se modificam, principalmente em virtude da oralidade, creio. Mesmo que haja uma busca pela tradição original da Capoeira entre grupos de capoeiristas, é possível notar que alguns mestres mesclam canções de Samba de Roda nas rodas de Capoeira e vice-versa, por exemplo, ou ainda elementos da religiosidade de ascendência africana em rodas de Capoeira (DINIZ, 2011). Para refletir um pouco mais sobre o assunto, sugiro ainda o depoimento de mestre Miguel Machado (disponível em: <https://www.angolapoa.com.br/mestre-miguel-machado>).

Janeiro, sugiro “A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)” (SOARES, 2001). Para um aprofundamento sobre as diversas manifestações da arte da Capoeira em Porto Alegre na atualidade, sugiro os vídeos disponibilizados pelo projeto Angola Poa<sup>10</sup>.

A abordagem de ensino proposta é a pedagogia de projetos (HERNÁNDEZ, 2004). Hernández compreende aprendizagem desde uma abordagem teórico construtivista e cognoscista, mas sem se limitar a uma ou outra, pois cada teoria “assinala aspectos relevantes a se ter em conta na hora de ajudar os alunos a aprender melhor” (HERNÁNDEZ, 2004, p.3). Assim, a prática de aprendizagem que ele sugere é construída com indagações, questionamentos, reflexões, para fins de estruturação de uma história que possa ser contada por quem está aprendendo: “Uma história que tenha a ver conosco, os adultos, os professores, as famílias, e não somente com os meninos, e com as meninas” (*idem, ibidem*). Para ele, aprender

[...] está relacionado à elaboração de uma conversação cultural, na qual se trata de dar sentido (na medida em que se conecte com as perguntas que deram origem aos problemas que abordamos e com as indagações que os sujeitos se colocam sobre si mesmos e o mundo) e de transferi-lo para outras situações. (HERNÁNDEZ, 2004, p. 3).

Ao ponderar sobre a perspectiva cognitiva de aprendizagem, Hernández explica que ela sugere a importância de colocar “atividades autênticas” na sala de aula, entendidas “como ‘as práticas comuns de uma cultura’ e que são similares às que realizam os ‘práticos’ de um campo de estudo ou de um tema” (*idem*, p.3). Assim, a autenticidade das atividades desempenhadas em sala de aula torna-se de suma importância para que os estudantes se engajem, pois pouco vale ensinar como falar um idioma estrangeiro, por exemplo, se os alunos não tiverem essa experiência autêntica; pouco se pode compreender a Capoeira sem ouvir e cantar as canções ou sem aventurar-se numa roda de Capoeira.

*Adeus escola, meu mano, berimbau tá me chamando.* Minha visão de educação extrapola os muros da escola/universidade e da sala de aula. Acredito que o diálogo constante deva existir dentro da escola/universidade, no entanto, não se deve limitá-lo à instituição. Por exemplo, a interdisciplinaridade é uma ferramenta essencial e dialógica, que deve irromper os muros institucionais e alcançar a sociedade, num diálogo constante entre escola, bairro, município, estado, país. Hernandez pondera a partir de

---

<sup>10</sup> <https://www.angolapoa.com.br/>



uma visão que “considera a institucionalização escolar como parte de uma comunidade de aprendizagem aberta, onde os indivíduos aprendem com os outros e onde a investigação sobre o emergente tem, nessas trocas, um papel fundamental” (HERNANDEZ, 2004, p. 6). Oportunizar a investigação e o diálogo de maneira livre e que contemple os sujeitos envolvidos parece ser o caminho para a autonomia.

Tendo como ponto de partida a proposta sintetizada no quadro e a pedagogia de projetos como abordagem de ensino, nos próximos capítulos discuto algumas questões que considero fundamentais para o desenvolvimento da proposta de ensino: a criação de oportunidades de participação efetiva em práticas sociais da Capoeira para motivar a aprendizagem, o estudo da canção de Capoeira, possíveis relações entre canção de Capoeira e canções e poemas do cânone literário, a relação entre letra e música, e a leitura de crônicas que tratam da Capoeira em diferentes épocas. São questões que ao longo do trabalho que desenvolvi com as turmas julguei importantes para desenvolver o estudo de textos sob a perspectiva social e dialógica da língua, estabelecer relações de alteridade e autoconhecimento a partir da reflexão sobre a cultura brasileira na perspectiva de uma arte de ascendência africana e potencializar o aspecto interdisciplinar da temática. Em minha reflexão sobre essas questões, lanço mão da literatura que busquei para aprofundar minha compreensão sobre a temática e de relatos de prática para ilustrar modos de desenvolver o projeto que proponho aqui.

### **3 MENINO, QUEM FOI SEU MESTRE?**

A participação de mestras e mestres de Capoeira é essencial ao projeto, de maneira a possibilitar ao educando a experiência dos gêneros discursivos presentes na arte da Capoeira. É desejável que sejam organizadas visitas a grupos de Capoeira com atividades que envolvam, além da experiência do ritual, o uso de questionários com perguntas direcionadas para que outras vozes possam contribuir com a construção do conhecimento sobre a arte. Assim, profissionais da educação não precisam ser especialistas em Capoeira para desenvolver o projeto; pelo contrário, a sugestão é que os participantes se envolvam com detentores da sabedoria popular para que professores e alunos ampliem seus repertórios. Durante as aulas para estudantes estrangeiros do PPE, pude colocar isso em prática em três momentos.

Em um deles, solicitei que visitassem alguns grupos de Capoeira em Porto Alegre. Sugeri os grupos *Áfricanamente*<sup>11</sup>, *Zimba*<sup>12</sup>, *Raízes do Sul*<sup>13</sup> e *Mocambo*<sup>14</sup>. As visitas tiveram como objetivo acompanhar um treino de Capoeira para ser relatado oralmente em uma aula posterior. O relatório oral deveria conter nome do grupo, nome do mestre que é referência, localização do grupo, o que aconteceu no treino (musicalização, treino corporal, conversa, roda). Além disso, solicitei que entrevistassem ao menos uma pessoa que estivesse treinando, de maneira a estimular a participação em interações sociais em português. Sugeri que formulassem três perguntas que lhes fossem relevantes (já estávamos estudando textos sobre a temática) e que também perguntassem: Por que você escolheu Capoeira e não outra atividade? Essas atividades tiveram como objetivo aprofundar a reflexão sobre o passado da arte (que estudáramos<sup>15</sup>) em contraste com sua atualidade e para iniciar um contato de cunho etnográfico e, assim, ampliar a compreensão sobre o objeto estudado.

Além de assistirem a um treino, dentro das academias, propus uma visita às rodas de Capoeira tradicionais em Porto Alegre. Nesse momento, direcionei a reflexão, pois tivéramos o contato com instrumentos musicais e outros elementos da arte. Assim, solicitei que visitassem três rodas que deveriam localizar de acordo com um roteiro que

---

<sup>11</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.angolapoa.com.br/contramestre-guto>

<sup>12</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.angolapoa.com.br/professor-vermelho>

<sup>13</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.angolapoa.com.br/professor-jean-sarara>

<sup>14</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.angolapoa.com.br/mestre-baptista>

<sup>15</sup> Essa atividade foi desenvolvida na oitava aula e, portanto, os alunos já haviam estudado três canções de Capoeira: sobre Besouro; camunjerê como vai como tá (explicarei mais sobre essas duas canções a seguir), e uma canção sobre maltas de Capoeira. Além disso, já tínhamos estudado crônicas do século XIX (que abordo mais adiante), um encontro com um mestre (sobre o qual elucidarei a seguir) e o conto *A Causa Secreta*, de Machado de Assis.

preparei e entreguei aos alunos com informações de dias, horários e locais. Essas três rodas são tradicionais em Porto Alegre e acontecem ao ar livre, no Parque da Redenção. O grupo visitou a Roda da Feira Orgânica, a Roda do Chafariz e a Roda do Brique da Redenção a fim de analisar os seguintes elementos:

Qual a vestimenta dos participantes da roda? Que tipos de roupas e cores estão utilizando? Quais instrumentos estão sendo utilizados? Identifique pelo menos uma canção e traga alguns trechos anotados para a nossa aula. Como é o ritmo da música e dos capoeiristas? Rápido, lento? Os participantes estão batendo palmas? Estão sentados ou de pé? Descreva algum momento que foi marcante para você e explique a razão de ter sido marcante.

Tanto nessa como na atividade anterior, sugeri algumas regras de etiqueta antes de tirarem fotos ou efetuarem gravações em áudio: instruí que pedissem permissão para efetuarem os registros que analisaríamos nas aulas seguintes, considerando que “É preciso entender os aspectos da etiqueta social e das regras de comportamento dos grupos que nos propomos pesquisar” (DINIZ, 2011, p. 9).

Conforme sugerido por Waldeloir (REGO, 1968), é importante um olhar etnográfico para compreender a importância da indumentária na Capoeira. A pesquisa de campo facilita a reflexão sobre a linguagem das vestimentas e demais símbolos que constroem sentidos na roda: todos de roupa branca? Ou de amarelo e preto? Capoeira lenta? Rápida? Qual linguagem o corpo assume – jogo, dança ou arte marcial? Capoeira de Angola? Regional? Esses são alguns dos traços identitários que identificam os coletivos e grupos (CUNHA et al., 2014) e que são observáveis e, portanto, podem ser ensinados para fins de compreensão do que está acontecendo, possível participação na roda e fruição, o que envolve

[...] o prazer, o entretenimento, a apreciação estética do mundo, o desenvolvimento da curiosidade intelectual e do gosto pelo conhecimento; entende-se também a atitude de quem se vale de oportunidades, e se permite vivenciar as múltiplas faces da vida humana. (RIO GRANDE DO SUL, 2009, p. 38).

Porém, ainda faltava uma atividade em que pudessem participar de uma roda e se aproximar de um mestre de Capoeira, pois “também é preciso construir afetivamente as relações” (DINIZ, 2011, p. 9). Foi então que os convidei para uma oficina de

Capoeira. O planejamento dessa atividade foi simples: treino de Capoeira ao ar livre, roda de Capoeira, samba de roda com samba de umbigada. O grupo teve a oportunidade de treinar movimentos corporais básicos de Capoeira Angola, com instrução de Mestre Renato da Escola do Be-a-Bá de Angola Malta dos Meninos e Meninas de Rua<sup>16</sup>. Depois, fizemos uma roda de Capoeira em que os alunos puderam tocar alguns instrumentos, cantar canções oralizadas pelo Mestre e jogar Capoeira (dois alunos engajaram-se nessa última atividade). Depois da roda, Mestre Renato ensinou alguns movimentos básicos de samba de roda e samba de umbigada e também o ritmo, além de outras canções características desses gêneros de canção afro-brasileira. Todos os alunos participaram do samba. Enfim, tiveram a oportunidade de se relacionar com um Mestre de Capoeira, tocar instrumentos, cantar em roda, observar e participar do jogo de Capoeira.

Este foi o panfleto de divulgação elaborado por Mestre Renato para divulgar a oficina:



Figura 1 – Panfleto de divulgação de oficina do Mestre Renato

As visitas e a oficina foram importantes para alcançar as metas de aprendizagem relativas à interdisciplinaridade, a partir de vozes portadoras do saber popular da Capoeira. Elas puderam dar corpo às diferentes facetas que compõem a Capoeira, principalmente em relação às seguintes metas elencadas no projeto e que repito aqui:

<sup>16</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.angolapoa.com.br/mestre-renato>

### **Interdisciplinaridade:**

- **Capoeira:** Estabelecer contato com e compreender o valor de vozes tradicionais de outros saberes;
- **Música:** Conhecer e produzir ritmo característico da Capoeira, cantando, usando instrumentos de percussão e o corpo como instrumento;
- **Educação Física/Dança:** Conhecer e vivenciar a prática corporal lúdica da Capoeira.

As visitas e a oficina ocorreram após algumas leituras iniciais sobre a Capoeira, por isso também cumpriram o objetivo de motivar a turma de maneira a dar continuidade ao estudo sobre a temática. *Primeiro é conhecer, e se identificar, depois é aprender, treinar e vadiar.*

A motivação continuada parece ser parte indispensável do trabalho de educadores que visem construir coletivamente o conhecimento. Ao caracterizar aulas para adolescentes, Scrivener (2011) alerta que “a motivação pode parecer baixa, especialmente se educandos sentem-se forçados a participar de algo que não querem”<sup>17</sup> (p. 325). Portanto, partindo do pressuposto de que os alunos são centrais na prática educativa, despertar o desejo de aprender e manter a motivação para aprofundar-se na temática a ser desenvolvida em aula são tarefas de suma importância.

Talvez o mais trabalhoso seja manter o desejo para que a prática educacional tenha continuidade. Afinal, é um trabalho extenso: leitura das rodas, do vestuário, dos corpos em movimento, de canções e textos sobre a temática. Os fragmentos de leitura desconcertam o leitor, desarrumam seus sistemas de referência que depois de mediação e reflexão conjunta serão rearranjados. Esse breve caos pode provocar o leitor a “se descobr[ir] como um sujeito desejante pela experiência da leitura” (BIRMAN, 1996, p. 55) na busca de novos estados de compreensão do mundo. Assim, os alunos podem seguir livres para escolherem os temas que querem aprofundar, motivados pelo desejo de aprender previamente despertado pelos educadores, ou usufruírem o direito a não leitura<sup>18</sup>, fazendo também uma escolha porque agora têm em seu repertório opções que antes não conheciam.

---

<sup>17</sup> “Motivation may appear to be low, especially if learners feel that they have been forced to attend something they don’t want to.”

<sup>18</sup> Conforme sugere Daniel Pennac em seu decálogo sobre os direitos imprescindíveis do leitor (PENNAC, 1998).

William Godwin já alertava sobre a necessidade de despertar a sede de conhecimento de aprendizes em um breve ensaio intitulado “Educação pela vontade”, publicado em *The Enquirer* no ano de 1797. Ele conclui que

O melhor método de ensino será, portanto, sempre que houver condições para praticá-lo, aquele que garanta que todos os conhecimentos adquiridos pelo aluno sejam precedidos e acompanhados pela vontade de adquiri-los. A melhor motivação para aprender é a percepção do valor da coisa aprendida. A pior, mesmo que não seja necessário decidir se devemos ou não recorrer a ela, será a coação e o medo. Há um motivo entre estes dois, menos puro do que o primeiro mas não tão desagradável quanto o último: a vontade, uma vontade que não tem origem na excelência intrínseca do objeto mas nos atrativos que o professor possa ter anexado a ele... (WOODCOCK, 1990, p. 251).

#### **4 ANU NÃO CANTA EM GAIOLA, NEM BEM DENTRO NEM BEM FORA, SÓ CANTA NO FORMIGUEIRO, QUANDO VÊ FORMIGA FORA**

Capoeira é jogo: com regras que cumprem propósitos lúdico-ritualísticos. Ela é diálogo constante: os jogadores dialogam com demais integrantes da roda, com o coro (canção), com o ritmo e a música, com os instrumentos, com o ritual; todos os objetos indiretos citados podem ser sujeitos dessa última frase no evento roda de Capoeira. Essa característica dialógica da práxis capoeirística aproxima-se da perspectiva Bakhtiniana sobre o diálogo:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN, 1992, p.123).

Ladainha, louvação, chula, corrido<sup>19</sup> e outras manifestações da canção de Capoeira são essenciais para a realização do ritual. Trata-se de enunciações poéticas, esteticamente construídas e que se aproximam do que Bakhtin pondera sobre o dialogismo, pois produzem uma expectativa de alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2010, p. 275). Ou seja, os jogadores se manifestam nas canções, assim como os integrantes da roda e, principalmente, os músicos, quiçá até alguém mal avisado sobre o contrato social pré-configurado na roda, que chega de fora e nela interfere. Enfim, a canção de Capoeira segue procedimentos poéticos, estéticos e dialógicos, o que a torna riquíssima como ferramenta educacional.

Rituais são, aliás, de grande valor educacional, pois também se fundamentam no diálogo, como explica Oliveira:

[...] os rituais se distinguem dos hábitos e se caracterizam por serem uma encenação dramática de uma mensagem, ou seja, eles sempre querem dizer algo a mais, veiculam algo significativo para o grupo, representam de maneira simbólica um pensamento, um sentimento, ou mesmo um contrato social. (OLIVEIRA, 2006, p. 14).

---

<sup>19</sup> Essa terminologia pode variar entre grupos de Capoeira. Waldeloir Rego identifica diversas canções categorizando-as em diversos subgêneros de acordo com o momento em que são executadas na roda: ladainha, hino da Capoeira, canto de entrada (louvação), corrido, chula; ou ainda de acordo com sua temática: cantigas agiológicas, de berço, de devoção, de escárnio e de mal dizer, geográficas, de louvação, de sotaque e desafio etc (REGO, 1968).

Com o propósito de associar o aspecto dialógico da língua e da Capoeira por meio de sua ludicidade, propus aos alunos estrangeiros o estudo mais detalhado de duas canções de Capoeira – QUEM É VOCÊ QUE ACABA DE CHEGAR e CAMUGERÊ COMO VAI COMO TÁ<sup>20</sup> – em momentos distintos.

A primeira introduz um dos lendários personagens da Capoeira, Besouro de Mangangá. Faz isso por meio de uma canção construída basicamente com redondilhas maiores. Os versos heptassilábicos dão voz a Besouro, que se apresenta e revela a razão de estar ali presente. Essa canção exige um estudo mais cuidadoso de vocabulário, o que pode ser feito por meio de atividades com glossários ou dicionários, por exemplo, pois nela há algumas imagens recorrentes do universo da Capoeira, quais sejam: o próprio Besouro e seu epíteto Mangangá (ou Mangangava), corpo fechado, patuá, faca de matar, faca de tucum, as cidades de Santo Amaro e Maracangalha. Será necessário, portanto, desenvolver “tarefas preparatórias” para que a compreensão da letra possa ser facilitada:

[...] a ideia de fazer algum trabalho de vocabulário, ao preparar a leitura, é aproximar leitor e texto nos casos em que haja muito vocabulário novo e, especialmente, palavras cuja decodificação seja fundamental para o texto, e o contexto não as esclareça. (SIMÕES, 2012, p. 149).

A compreensão mais aprofundada dessas expressões, caso seja importante para o projeto em desenvolvimento ou de interesse de alguns alunos, pode ser facilitada no contato com a sabedoria popular ou por meio de algum texto de apoio, como verbetes de glossários ou trechos de livros sobre Capoeira, como no exemplo a seguir:

*Gamgambá.s.m.* Corrutela de *mangangá*. Designa um inseto da classe dos dípteros chamado *besouro*. Teodoro Sampaio registra *mangangá* e deriva do tupi *mang-ã-caba*, contracto em *mang-ã-cá*, a véspe de giro alto. Montoya apenas registra o termo *mangângá*. Restivo vertendo o espanhol *abejon* para o tupi, fá-lo por *mamangá*. [...] A palavra, além de designar o inseto, designa também pessoa importante e poderosa [...]. (REGO, 1968, p. 173 – 174).

Na turma de PLA, essa canção foi planejada como uma tarefa de motivação (SIMÕES, 2012), pois com ela pude sensibilizar os alunos para algumas características básicas de canções de Capoeira, aguçando sua curiosidade para irem à busca de mais conhecimentos sobre essa arte. Ao apresentar essa canção para a turma, ensinei-lhes a bater palmas para cantarmos no ritmo da Capoeira. Avisei-lhes que trabalharíamos mais

---

<sup>20</sup> As letras das canções estão no anexo.



com essa canção e que produziríamos um pastiche dela, mas com informações a nosso respeito. Para tanto, precisávamos estudar a canção mais detalhadamente.

Para a tarefa de compreensão da letra, os seguintes questionamentos foram úteis para iniciarmos uma conversa:

Qual a pessoa da narração nas 3 primeiras estrofes? Como ela se caracteriza? Você já ouviu falar em Besouro de Mangangá, o Besouro Preto? Qual a pessoa do discurso sendo utilizada na última estrofe? Seria a mesma das estrofes iniciais? Por que há essa alternância? Qual a mensagem que tentam passar para o herói na última estrofe?

A partir da leitura dos versos iniciais (me chamam Besouro Preto, Besouro de Mangangá), tive a oportunidade de abordar o estudo de pronomes com esse grupo. Estudamos a colocação pronominal por meio de contrastes: chamam-me, chamam a mim, me chamam. Nesse momento, iniciei uma reflexão sobre ênclise, próclise e mesóclise, pois futuramente leríamos um conto de Machado de Assis (A causa secreta)<sup>21</sup>, em que esses recursos linguísticos são muito empregados. Além disso, tivemos um momento de reflexão sobre norma culta padrão (para contextos mais monitorados) e vernáculo (para contextos menos monitorados e para o contexto da Capoeira). O poema “Pronominais”, de Oswald de Andrade, também foi usado para ilustrar a questão sociolinguística que se apresentava, com seus versos “Dê-me um cigarro” e “Me dá um cigarro”.

Por fim, para criarmos nossos próprios versos, estudamos procedimentos de escanção, rima e o fenômeno da elisão por meio da análise da canção. Gianni Rodari enriqueceu nossa aula com sua “Gramática da Fantasia”, sugerindo que o processo criativo seja fomentado ilimitadamente, a ponto de atingir a fantasia (RODARI, 1982). Por isso, embora o propósito da atividade fosse criar duas estrofes em redondilha maior ou menor para uma apresentação pessoal, o grupo estava livre e motivado a fantasiar se assim desejasse. Como exemplo, apresentei-lhes um modelo simples que criei sobre a minha pessoa, algo como: *Eu sou o professor Lucas, professor de português, eu vim lá de Porto Alegre, para ensinar pra vocês*. Esses versos ainda precisavam sair do papel,

---

<sup>21</sup> A cena inicial desse conto é o incidente de uma punhalada em um oficial da justiça, causada por uma malta de capoeiras.

pois acredito que a produção de uma canção não esteja finalizada enquanto ela não for cantada.

Tive a oportunidade de apresentar a esse grupo alguns instrumentos musicais da Capoeira: o berimbau, o agogô, o pandeiro e as palmas. Ensinei a turma a tocá-los para que cantássemos nossas produções em roda. Todos os instrumentos musicais passaram de mãos em mãos. O berimbau foi um dos menos tocados pela turma, pois se trata de um instrumento que requer certa experiência. Conforme apontei no planejamento inicial, a presença de um professor de música ou professores de Capoeira é importante para possibilitar a aprendizagem dos conteúdos musicais desse projeto. Visitas a rodas de Capoeira e a participação em oficina de Capoeira, conforme relatado anteriormente, também são maneiras de criar oportunidades para essas aprendizagens.

Semanas depois esse grupo de estudantes participou de uma oficina em que eles eram os ministrantes que ajudavam outros colegas estrangeiros a criarem seus versos e se apresentarem em roda. Assim, promoveu-se a reflexão acerca de recursos poéticos e estéticos presentes na canção de Capoeira. Além de enfocarem recursos linguísticos e música, as tarefas com a canção assumiram propósitos motivacionais ao serem úteis para deixar em suspense a figura do mítico Besouro, cuja história abordou-se mais adiante em um filme<sup>22</sup>.

Similarmente, estudamos a canção CAMUNJERÊ COMO VAI COMO TÁ como exemplo de cumprimento cordial, ou seja, o “Como vai você?”<sup>23</sup>. Novamente, além dos recursos formais da língua, tratou-se de mais uma estratégia de ordem motivacional que manteve em suspense um elemento recorrente no universo da Capoeira: o quilombo. Para Waldeloir, a palavra camunjerê é “Térmo desconhecido na sua origem e na sua aceção” (REGO, 1968, p. 155), seu sentido é geralmente construído sob dois vieses: o do cumprimento cordial (camunjerê, como vai vois micê?) ou o da necessidade da notícia sobre o quilombo de camunjerê. Embora não haja registros, acredita-se que camunjerê era um quilombo para onde os povos escravizados e oprimidos migravam<sup>24</sup>. Ou seja, uma mensagem codificada para direcionar camaradas para o quilombo ou para saber notícias da localidade. O elemento do quilombo foi mais

<sup>22</sup> Refiro-me ao filme Besouro, lançado em 2009.

<sup>23</sup> Para o propósito de cumprimento cordial ao conhecer alguém, adicionalmente, parece-me interessante a canção *vai você, vai você, Dona Maria, como vai você? Joga Capoeira pra se defender, Dona Maria como vai você?*

<sup>24</sup> Há outra canção que sustenta essa hipótese:

*Aidê era uma negra africana, Tinha magia no seu cantar, Tinha os olhos esverdeados, E sabia como cozinhar, Sinhozinho ficou encantado, E com Aidê ele quis se casar, Eu disse: Aidê, não se case, Vai pro Quilombo pra se libertar, Aidê, Foge pra Camunjerê, Aidê.*

aprofundado com alguns cordéis que selecionei e com a visita que fizemos ao Quilombo Urbano Areal da Baronesa em um passeio pelos territórios negros de Porto Alegre, promovido na época pela empresa de transporte Carris. As mensagens codificadas são muito comuns no contexto da Capoeira e, creio, em outros onde a escravidão do povo negro existiu.

Embora a língua inglesa não tenha sido foco do contexto de ensino que aqui relato, a canção “Wade In The Water”, de domínio público, poderia ser usada para ampliar o debate sobre o propósito da canção de enviar uma mensagem para algum interlocutor escravizado em fuga. Essa canção pertence a um gênero musical chamado Slave Spirituals, que codifica uma mensagem para ser compreendida apenas entre os pares, nesse caso, a de que chegou o momento de *vadear pela água* para encontrar rotas de fugas pelos rios norte-americanos. Há também uma conhecida canção de Capoeira *Paranauê, paranauê, paraná*, que hipoteticamente remete a um rio, “do tupi *paraná* de *pará*, mar e *ná*, semelhante, logo semelhante ao mar” (REGO, 1968, p. 198). Ela pode ter sido utilizada com propósito semelhante ao Slave Spiritual mencionado.

O estudo das canções de Capoeira possibilitou trabalhar com as metas de aprendizagem planejadas em relação ao letramento e à interdisciplinaridade. Por meio das canções foi possível:

**Letramento:** Produzir e cantar canção de Capoeira com acompanhamento instrumental para fins de diálogo em roda; compreender metáforas, símbolos e imagens do universo da Capoeira e relacioná-los intertextualmente.

**Interdisciplinaridade:**

- **Música:** Conhecer e produzir ritmo característico da Capoeira, cantando, usando instrumentos de percussão e o corpo como instrumento;
- **Geografia:** Contextualizar a Capoeira no espaço-tempo brasileiro;
- **História:** Contextualizar a Capoeira ao longo do tempo;

e, se acrescentássemos a canção “Wade In The Water”, poderíamos ainda trabalhar interdisciplinarmente as metas de aprendizagem sugeridas para o **Inglês:** Relacionar a Capoeira com a literatura e a canção afro-americana.

## 5 OI, SIM SIM SIM

*Oi, não não não*: canção não é literatura? Parto desse questionamento, já consolidado enquanto problema de estudo nas áreas de Música e Literatura, para ponderar se ao gênero canção se atribui, *oi, sim sim sim*, o status literário. A produção e veiculação de canções no Brasil expandem-se com as transmissões radiofônicas iniciadas em 1922 que culminam com “a época de ouro” de 1930-1940 (Orestes Barbosa, Lamartine Babo e Noel Rosa, Assis Valente, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Nelson Cavaquinho, Cartola) até mais atualmente, com Chico Buarque, Gilberto Gil, Arnaldo Antunes, entre outros (RENNÓ, 2003, p. 32). Além disso, obras do cancioneiro brasileiro são exigências de estudo para vestibulandos da UFRGS, por exemplo, que já utilizou as obras *Tropicália* ou *Panis et Circenses* e *ELIS & TOM* em provas vestibulares da área de literatura brasileira. Ademais, ainda a guisa de exemplo, Bob Dylan recebe o prêmio Nobel de Literatura em 2016 por seu cancioneiro, apenas para citar o que talvez seja o ápice da canção enquanto gênero literário institucionalizado canonicamente. Logo, sendo a canção um gênero literário, como considerar o objeto canção de Capoeira?

Quando me refiro à canção de Capoeira, pressuponho todas as práticas musicais da roda de Capoeira que envolvam o canto, nem sempre uníssono ou de alturas previamente definidas (CANDUSSO, 2009; DINIZ, 2011) e que objetivem manter o axé da roda e as relações dialógicas ali articuladas. Adoto o termo ‘canção’ para designar essa prática musical, em detrimento de ‘cantiga’ que é geralmente utilizado na literatura especializada (REGO, 1968; ZONZON, 2007; CANDUSSO, 2009; DINIZ, 2011)<sup>25</sup>. Ao pressupor a canção de Capoeira como gênero literário poético<sup>26</sup>, este projeto de ensino sugere sua associação à educação linguística por meio da aproximação

<sup>25</sup> Minha preferência pelo termo ‘canção’ deve-se a um entendimento de ‘cantiga’ como termo em geral usado para referir-se a manifestações artísticas relacionadas a esferas infantil e folclórica. A Capoeira tem aspectos lúdicos, sem dúvida, mas também é arte da guerra. Nesse sentido entendo que ‘canção de Capoeira’ é um termo mais abrangente e que pode englobar: coro, corrido, ladainha, chula, louvação. Essa questão, no entanto, merece aprofundamento em trabalhos futuros.

<sup>26</sup> E prosaico, quando a ladainha da canção de Capoeira assume características da contação de histórias, com linguagem coloquial que por vezes abstrai-se de recursos melódicos. Características assumidas pela canção popular brasileira moderna, como aponta Luiz Tattit: “a presença indisfarçável dessa linguagem coloquial acaba vazando em sambas estilizados (Conversa de botequim, Palpite infeliz etc.), nos breques dos sambas-de-breque, em diálogos no interior de canções (Sinal fechado, Sem fantasia etc.), em interjeições ou expressões cotidianas inseridas na música ou em gêneros que a adotam como fator de identidade (rap, hip-hop etc.). Se, em princípio, a composição popular pode ser definida como um processo de depuração e fixação estética da fala cotidiana, o percurso inverso, da canção para a fala, pode ser tomado como um processo de decomposição e de mergulho na instabilidade”. (Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/herdeiros-musicais/luiz-tatit>, acesso em dezembro de 2017).

com a poesia brasileira, para fins de comparação e análise de elementos recorrentes em canções e poemas. Para isso, Trem de Ferro, de Manuel Bandeira e O Capoeira, de Oswald de Andrade são sugestões para o estudo de recursos poéticos e metáforas recorrentes na poesia brasileira e na canção dessa arte de ascendência africana. Para aproximação daquela com esta, sugere-se as canções de domínio público OH INGÁ DA INGAZEIRA e BARAÚNA CAIU<sup>27</sup>, esta última registrada no Ensaio Sócio-Etnográfico de Waldeloir (REGO, 1968).

Publicado na obra Estrela da Manhã, de 1936 (cf. BOSI, 2006, p. 361), o poema “Trem de Ferro”, de Manuel Bandeira, é riquíssimo para o estudo da métrica poética. Esse recurso é usado em uma poesia de ordem mais moderna, livre, ou seja, não se trata de uma ferramenta determinada por um estilo poético (soneto, rondó, martelo etc): o autor utiliza diferentes silabações para produzir efeitos que colaboram com a imagem maior do poema, qual seja, um trem de ferro que viaja por zonas rurais. Além disso, há versos em que a métrica tem por objetivo produzir um efeito de oralidade. Para produzir a imagem de velocidade do trem, ora reduzida, ora acelerada, o poeta respectivamente utiliza versos de quatro sílabas poéticas (café com pão, café com pão) e de três sílabas (Passa ponte, Passa poste, Passa pasto). A aliteração é um recurso que também reforça a imagem de um trem trafegando rapidamente sobre os trilhos, como no caso desses versos trissilábicos em que há forte recorrência das consoantes *t*, *p* e *s*. É nesse momento que o eu lírico ao olhar pela janela do trem percebe um galho de ingazeira: “passa galho, de ingazeira, debruçada, no riacho, que vontade de cantar!” (BANDEIRA, 2007).

O ingazeiro (*Inga uruguensis*) é uma planta

[...] característica de planícies aluviais e beira de rios da floresta pluvial atlântica: ocorre também na floresta latifoliada semidecídua, porém exclusivamente em beira de rios. Apresenta nítida preferência por solos bastante úmidos e até brejosos, ocorrendo quase que exclusivamente em formações secundárias (capoeiras e capoeirões). (LORENZI, 1992, p. 178)

Existe uma canção de Capoeira muito comum nas rodas que menciona a mesma árvore: *Oh ingá na ingazeira, ingazeira oh ingá*. Assim como os outros versos do corrido, esse refrão se caracteriza por ser uma redondilha maior: *é uma fruta brasileira* (com elisão das duas primeiras vogais); *tem mulher na capoeira; camarão é peixe bom; pra quem sabe temperar* etc. O sentido desses versos em uma roda varia muito: o enraizamento da planta, associado ao artista da Capoeira que não quer cair; a planta

<sup>27</sup> As letras das canções estão em anexo.

ribeirinha e a imagem do rio; o fato de ser comum em capoeiras (matos); uma menina jogando Capoeira em um ambiente geralmente de predominância masculina<sup>28</sup>; o tempero que se coloca na roda a fim de esquentar os ânimos do jogo; enfim, o cantador desenvolve e improvisa versos que se adaptam às mais diversas situações. Novamente, uma entrevista com mestras e mestres pode suscitar outras imagens que vão além dessas breves conclusões empíricas.

Para fins de estudo da redondilha, educadores podem utilizar sua recorrência na poesia e na canção de Capoeira para ampliar o conhecimento dos alunos acerca desse recurso estilístico. As redondilhas<sup>29</sup> são recursos muito comuns também na canção popular brasileira; ecos do passado colonial ocidentalizado que se perpetuam atualmente na canção popular brasileira, provavelmente por serem de ordem mais popularesca<sup>30</sup>. Enfim, é possível conscientizar educandos para essa estrutura de versificação e seus fins rítmicos e musicais. Note que o eu lírico do poeta pernambucano anuncia seu desejo: “que vontade de cantar”, verso este que já possui as sete sílabas da redondilha maior e introduz uma alteração na estrutura dos versos, que a partir de então se tornam redondilhas, dessa vez, menores. Estas trazem uma imagem muito forte sobre o passado escravocrata brasileiro: “Quando me prendero, No Canaviá, Cada pé de cana, Era um oficiá” (BANDEIRA, 2007).

Depois de propor aos alunos uma aproximação das estruturas métricas da poesia brasileira, da canção popular e da canção de Capoeira, busca-se então promover uma reflexão sobre relações de sentido entre as imagens do canavial e da repressão.

Por que o eu lírico cita o canavial? Qual voz é assumida pelo eu lírico? A quem está fazendo referência? Por que há a comparação entre os pés de cana e os oficiais?

<sup>28</sup> A discussão de gênero está brevemente presente no trabalho de Christine (ZONZON, 2007, p. 88 – 93), no capítulo Ethos da Capoeira e Valores da Contemporaneidade. Para uma análise mais aprofundada, sugiro verificar o trabalho de Mestra Janja, Rosângela Costa Araújo, da UFBA (ARAÚJO, R. C.; BARRETO, P. C. S; 2014).

<sup>29</sup> Segundo Mario de ANDRADE (1991, p. 74, apud CAVALCANTI, 2008, p. 8), “a redondilha, o decassílabo, o alexandrino ou o verso-livre, por menos impositivos e acentados, permitem ao músico inventar combinações de ritmo musical distinto do poema mas conseqüente com ele, outras medidas poéticas são mais exigentes e impõem ao compositor motivos e ritmo de movimento”.

<sup>30</sup> E, portanto, apropriadas pelas culturas locais da capoeiragem, originalmente ligadas aos povos escravizados e às minorias desfavorecidas. As redondilhas tornam-se fortemente presentes nesses ambientes, creio, ao se adequarem a aspectos lúdicos e musicais e por abrangerem a língua do povo.

Tais questionamentos podem incentivar o educando a pensar sobre a escravidão de negros forçados a virem de África para o Brasil. Além disso, é um quarteto rico para refletir sobre questões sociolinguísticas, por conta das palavras que se caracterizam pela oralidade (prendero, canaviá, oficiá). A reflexão de ordem maior, no entanto, pode ser útil para educadores que objetivem ponderar sobre a repressão ao povo negro escravizado. Aí existe uma aproximação com a arte do Maculelê, em que os dançarinos na roda simulam uma batalha com facões (geralmente portando grimas): uma alusão à luta por liberdade nos canaviais. A resistência de negros escravizados contra a repressão e em busca de liberdade se materializa também no poema “O Capoeira”, de Oswald de Andrade: “- Qué apanhá sordado?, - O quê?, -Qué apanhá?, Pernas e cabeças na calçada”. (ANDRADE, 2003).

Esse curto e significativo poema foi publicado em 1925 na obra de estreia do poeta paulista, Pau-Brasil. É muito eficaz para o estudo de poesia moderna, pois a partir do exercício de escanção nota-se que há diferenças se colocado em contraste com “Trem de Ferro”. As distinções que existem entre os recursos poéticos adotados nas canções de Capoeira e na poesia de um e de outro poeta são ricas para o estudo da evolução da poesia e, em caso de adoção de uma perspectiva mais historiográfica na aula de literatura, facilitam a compreensão das (des)construções adotadas pelos modernistas.

Quais recursos estilísticos o poeta utiliza nesses versos? Por que ele utiliza diversas métricas? Como ele se assemelha a uma narrativa? Se fosse possível contar uma história a partir desse poema, qual seria o início, meio e o fim? O que acontece no final do poema?
---

Essas questões podem orientar o estudo do poema de Oswald. Caso o educador deseje ampliar o estudo do poema na forma de narrativa, criando uma narrativa a partir do poema, sugiro as técnicas propostas na “Gramática da Fantasia” (RODARI, 1982). Além da compreensão estética da obra de arte, que contribui para o desenvolvimento da capacidade de fruição, há questões muito pertinentes envolvendo a arte da Capoeira e sua repressão em ambos os poemas sugeridos.

A partir de 1890, a Capoeira tornou-se crime previsto no código penal, mesmo embora desde muito antes já fosse criminalizada. Ela foi considerada crime até 1937, quando Manuel dos Reis Machado, Mestre Bimba, apresentou um projeto de

organização da capoeira (Luta Regional Baiana) ao governo brasileiro (REGO, 1968). É interessante notar que ambos os poemas sugeridos são de antes de 1937: “Trem de Ferro” foi publicado em 1936 e “O Capoeira” foi publicado em 1925 – esses poetas brasileiros provavelmente estavam muito atentos ao seu tempo e aos noticiários e manchetes sensacionalistas que abordavam a Capoeira, um problema social até então. Ou seja, há uma superestrutura que parece influenciar o seu discurso. O poema “O Capoeira”, de Oswald, traz uma imagem muito recorrente nas canções de Capoeira, qual seja, a imagem da queda: “Pernas e cabeças na calçada” – como se esse capoeira do poema aplicasse uma rasteira certa no “sordado” repressor. Para fins de comparação com essa imagem, sugiro a canção que tem por refrão o seguinte decassílabo: *Baraúna caiu, quanto mais gente*. O restante do corrido sofre diversas variações, mas basicamente seguindo este padrão: cantador - *Baraúna caiu, quanto mais gente; quanto mais gente, quanto mais gente*; coro - *Baraúna caiu, quanto mais gente*; e o improviso da roda pode fazer com que outros versos se desenvolvam.

De acordo com Waldeloir, “*Baraúna*. s.f. Designa uma árvore de grande porte, *Melanoxylon baraúna*, Schot. É termo tupi de *ybirá-uma*, a madeira preta.” (REGO, 1968, p. 147). Apesar de resistente e grande, forte e enraizada, a baraúna também é passível de queda. De acordo com um conhecimento de ordem mais filosófica da Capoeira, aprender a cair e a se relacionar com o chão também é necessário. Essa filosofia ensina que *sim sim sim*, o jogador deve ter a raiz profunda e inquebrantável tal qual a baraúna, mas *não não não*, nem a baraúna pode evitar a queda, afinal *Na vida se cai, Se leva rasteira, Quem nunca caiu, Não é capoeira*.

A partir dos estudos das canções e dos poemas, da escanção, da rima, dos propósitos de uma chula, corrido ou louvação é possível engajar uma turma de estudantes com técnicas de improviso que podem ser reproduzidas em diversos contextos, não apenas na roda de Capoeira, mas também em batalhas de rap, slam, saraus mais tradicionais etc.

Neste capítulo, busquei mostrar como o estudo comparativo das canções de Capoeira com canções e poemas do cânone literário promovem oportunidades para aprendizagens nos eixos de autoconhecimento, letramento e à interdisciplinaridade. Por meio desse estudo é possível trabalhar principalmente com as seguintes metas:



**Autoconhecimento:** Compreender características globais e regionais da Capoeira; relacionar tais características com estilos de vida, valores e a construção de identidades socioculturais.

**Letramento:** Compreender metáforas, símbolos e imagens do universo da Capoeira e relacioná-los intertextualmente.

**Interdisciplinaridade:**

– **História:** Contextualizar a Capoeira ao longo do tempo.

## 6 NA VORTÁ QUE O MUNDO DEU, NA VORTÁ QUE O MUNDO DÁ

*Oh Iaiá mandou dá, uma volta só.* Um procedimento comum em rodas de Capoeira é a volta ao mundo. Trata-se basicamente de um momento em que os jogadores caminham circulando a roda internamente com diversos propósitos, entre eles respirar por alguns instantes, acalmar os ânimos, refletir e retomar o jogo. Esta seção dedica-se a isto: um momento de pausa para refletir um pouco mais sobre os aspectos que envolvem a canção de Capoeira e algumas possibilidades de utilização desse gênero nas aulas de língua portuguesa, de maneira holística, aproximando-o do letramento literomusical conforme proposto por Coelho de Souza (2016).

Em virtude de um viés pedagógico que inclui a abordagem aprofundada sobre os gêneros discursivos em estudo, torna-se essencial para o estudo da canção de Capoeira, como já vimos, que os alunos tenham contato com rodas, instrumentos musicais, e produção oral com estímulo ao improviso. Para tanto, mais uma vez reforço que a sabedoria de detentores do conhecimento da arte da Capoeira precisa fazer parte de um projeto que aborde essa temática. Além de mestras e mestres, a interdisciplinaridade com profissionais de educação musical é muito enriquecedora. *Na vortá que o mundo deu, na vortá que o mundo dá, quem num sabe num ensina, deixa quem sabe ensiná.*

Jean Batista Cleber Teixeira Santos, o Mestre Churrasco de Porto Alegre, pondera sobre a importância da canção e dos instrumentos musicais na roda de Capoeira em um depoimento para o projeto Garimpendo Memórias:

Dediquei-me mais a capoeira na parte do toque e do canto, a parte que eu gosto muito. Porque o que move o capoeirista até antes das roda de capoeira é a parte musical. O ritmo do berimbau influencia sobre o capoeirista e ali ele se transforma de acordo com a musicalidade. Tem alguns capoeiristas que tem a sensibilidade de transmitir essa energia através de um berimbau bem tocado e um canto apropriado. E eu via rodas lá na Bahia que a bateria arrepiava mesmo. Isso aí me influenciou muito e eu tive essa capacidade. Até hoje mesmo tem berimbaus diferentes capazes de mexer com certas estruturas da pessoa junto à roda completamente diferentes, estrutura sutil o cara tem. O canto, também, hoje muita gente não canta coisa com coisa. Antigamente para criar uma música de capoeira tinha que ter conhecimento, **tinha que cantar ela dentro de um sentido, era um diálogo sobre o que estava acontecendo na roda. Então tu tinhas que comunicar todo o acontecimento da roda através do canto, desde o comportamento de alguns capoeiristas, o público que estava olhando, o que estava acontecendo até atrás da roda, quem estava chegando. Tínhamos muito esses códigos.** Nós éramos muito reprimidos, então eu sempre avisava o pessoal pra ter cuidado com o que estava sendo cantado, se eu tivesse catando algo que era para alertar, era para se alertar, respeitar muito a comunicação do canto. Hoje o pessoal tá ouvindo só o barulho do berimbau e não sabe mais captar a letra de uma música. Nós selecionávamos muito as nossas cantigas. Respeitava os toques do berimbau [...] (SANTOS, 2011, p. 14-15) [grifos meus].

Quando abordado em seu suporte original e com a apreciação de especialistas, o gênero do discurso estudado adquire forte relevância em sala de aula. Essa talvez seja a maneira mais próxima da autenticidade sugerida por Hernandez (2004). Coelho de Souza (2016), ao discorrer sobre abordagens da canção em sala de aula, sustenta a argumentação da importância da interdisciplinaridade ao ponderar que

Já com relação às práticas sociais associadas aos gêneros musicais, o professor poderia explicitá-las e, se possível, expor os alunos a essas práticas, como levá-los a um ensaio de uma escola de samba, a uma roda de samba, a um CTG, a uma festa de funk a fim de que possam observá-las (e delas participar) in loco. (COELHO DE SOUZA, 2016, p. 657)

A abordagem sobre o desenvolvimento das canções na roda de Capoeira a partir da voz de Mestre Churrasco, qual seja, o adequado diálogo proporcionado por ela em se considerando o construto social existente na roda ecoa nas ponderações de Coelho de Souza:

[...] acreditamos que uma compreensão mais aprofundada de uma canção requer levarmos em conta que os seus significados não são imanentes, mas que decorrem dos diferentes usos sociais da mesma e que são produzidos na interação com o ouvinte em um dado aqui e agora. (COELHO DE SOUZA, 2016, p. 657).

Coelho de Souza utiliza uma abordagem pedagógica denominada “letramento literomusical”, que

[...] significa participar de modo informado, qualificado, crítico e autoral nas práticas sociais e nos discursos nas quais a canção medeia as (inter)ações dos participantes a partir de uma compreensão ampla tanto de elementos imanentes ao gênero quanto exógenos a ele. (COELHO DE SOUZA, 2015, p. 189-190).

Esse viés adequa-se a algumas necessidades de aprendizagem discursiva de quem se envolve com a canção na roda de Capoeira. Os jogadores devem estar atentos à elocução de quem está cantando, pois pode servir de aviso (em outros tempos a Capoeira era proibida, portanto, uma canção poderia avisar a chegada de oficiais do estado, por exemplo; atualmente, os avisos podem servir para alertar algum jogador sobre diversos acontecimentos singulares a depender da ocasião); pode servir para pedir ou mais calma ou mais velocidade; pode ser apenas uma chula ou provocação com alguém da roda para provocar o riso; pode ser uma invocação das energias denominadas

axé; pode ser uma estória sobre alguma personagem com o fim de manter a tradição oral da contação de estórias; pode ser uma mensagem para que os participantes da roda cantem mais forte ou respondam atentamente ao coro. Além dos jogadores, músicos e participantes da roda, quem está de fora tem a possibilidade de consumir esse gênero para fruição, ainda que seja para compreender a razão pela qual o gênero talvez não lhe seja interessante, ou seja, para criticá-lo e respeitá-lo num exercício básico de respeito às alteridades (COELHO DE SOUZA, 2015, p. 190). Para compreender o gênero do discurso como prática social, Coelho de Souza propõe os objetivos pedagógicos abaixo:

Objetivos pedagógicos para o uso de canções visando ao letramento literomusical

- Desenvolver a compreensão da canção em estudo em relação ao gênero musical ao qual se afilia (elementos constitutivos da letra e música, sonoridade, interlocução, usos e funções sociais, comunidade musical, valores agregados);
- Formar ouvintes mais competentes, isto é, mais críticos e atentos às especificidades do discurso literomusical, através do desenvolvimento do conhecimento linguístico, literário, musical e literomusical, e aprimorar as competências envolvidas na construção de sentidos da canção em estudo;
- Ampliar o repertório linguístico, musical e cultural dos educandos pela exposição e estudo de canções de diferentes gêneros musicais, alargando seu horizonte de escuta e permitindo que possam decidir escutar outros gêneros além dos que já estão em contato nas esferas em que circulam;
- Promover a apreciação<sup>2</sup> e a fruição da canção através da prática de audições comentadas a fim de construir uma comunidade de ouvintes na qual se possam trocar impressões e interpretações sobre a canção em estudo;
- Estimular a prática da competência literomusical para a produção/reconhecimento de efeitos de sentido produzidos pela articulação entre letra e música.

Figura 2 – Objetivos pedagógicos para o uso de canções visando ao letramento literomusical (COELHO DE SOUZA, 2016, p. 654).

Os quatro primeiros objetivos estariam sendo abordados com as relações que propus acima. Entendo que, para a compreensão da canção de Capoeira, o quinto objetivo – “estimular a prática da competência literomusical para a produção/reconhecimento de efeitos de sentido produzidos pela articulação entre letra e música” – possivelmente envolva uma análise principalmente entre ritmo (berimbaus) e movimentos do corpo. Em sua contribuição para a abordagem da canção em sala de

aula, Coelho de Souza sustenta que diversos aspectos da música dialogam em maior ou menor medida com as letras de canção. Ou seja, um trecho mais triste da letra provavelmente é acompanhado por uma melodia em tom menor; ou um andamento mais rápido em algum trecho em que há, por exemplo, a descrição de um carro em alta velocidade. Isso pode ser estudado em canções que tratam sobre a Capoeira. Por exemplo, as letras de Paulo César Pinheiro no álbum “Capoeira de Besouro”<sup>31</sup> são acompanhadas por progressões harmônicas, melodias e ritmos muito bem elaborados, que dialogam com a letra da canção e proporcionam sensações semelhantes às proporcionadas pelo padrão da música ocidental de ordem europeia. O mesmo acontece com a canção “Berimbau”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes<sup>32</sup>; ou ainda, a canção “Jogo de Angola”, de Paulo Cesar Pinheiro e Mauro Duarte<sup>33</sup>, belamente interpretada em outra gravação por Clara Nunes<sup>34</sup>. No entanto, diferente do que seria relevante para essas canções – o estudo conjugado de letra e melodia, letra e progressão harmônica, letra e ritmo para a compreensão dos efeitos de sentido da articulação entre letra e música –, na canção de Capoeira, no contexto da roda, temos que prestar atenção a outros elementos. Por exemplo, caberia prestar atenção em como se relacionam letra, ritmo e alguns elementos prosaicos inseridos no meio das canções (como uma torcida que vibra, quando um golpe quase acerta e alguém grita: AAII). Em “Jogo de Angola”, Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte utilizam o baixo, o violão, o cavaquinho e diversos instrumentos de percussão do samba para criar um arranjo que dialoga com a letra e cria sua ambientação. Esses elementos (em conjunto com questões de compreensão textual) podem ser ensinados para os alunos para fins de fruição e compreensão de outros níveis textuais por meio de reflexões como:

---

<sup>31</sup> “Capoeira de Besouro é uma linda homenagem ao Mestre dos mestres da capoeira, Besouro Mangangá, à capoeira, à Bahia, ao Brasil. As obras, compostas inicialmente para compor o musical Besouro Cordão de Ouro, em 2006, foram gravadas pela primeira vez para esse disco, com o aval dos mestres de capoeira Camisa e Lobisomem, que tocam berimbau em todas as faixas. É um disco de extrema relevância para a cultura popular, já que a capoeira vem sendo transmitida pela oralidade, de geração em geração, e, até então, são pouquíssimos os projetos sobre essa arte com tamanha qualidade artística e técnica. O lançamento é do selo Quitanda, de Maria Bethânia, natural de Santo Amaro, terra de Besouro”. (Informação disponível em: <https://biscoitofino.com.br/produto/capoeira-de-besouro/#descricao>, acessado em dezembro de 2017).

<sup>32</sup> “Baden Powell e Vinicius de Moraes. *Os afro-sambas*/Arranjo e regência de Guerra Peixe, com a participação do Quarteto em Cy, FM 16 / FE 1016, Companhia Brasileira de Discos (Forma)”. (nota de rodapé de número 943, em REGO, 1968, p. 335).

<sup>33</sup> Faixa de número 4 do álbum intitulado Paulo César Pinheiro, de 1980. (informação disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/paulo-cesar-pinheiro>)

<sup>34</sup> Faixa 7 do lado do LP Guerreira, de 1978, produzido por Renato Corrêa e Paulo César Pinheiro (informação disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br>).

Em que momento o cantor canta de maneira mais aguda? O que se pode inferir sobre isso a partir da letra? Como você consideraria a música: suave, tensa, triste? Há algum trecho musical que antes parecia triste e depois ficou mais alegre? Em que parte da letra isso ocorre? Há alguma parte da canção que dá mais vontade de dançar?

Em um viés educacional que priorize o gênero textual de maneira completa é necessário abordar as canções nas aulas de língua por meio da reflexão sobre o diálogo entre letra e música. O ideal é associar a aula de língua portuguesa com as aulas de música, em que profissionais de educação musical possam facilitar a compreensão dos recursos musicais utilizados. No caso de “Jogo de Angola”, sensações como o clima de tensão inicial não resolvido até o fim do refrão, a adição de um cavaquinho no início do refrão e outros instrumentos musicais no desenrolar da canção, a melodia que “sobe” no final do refrão e possivelmente sofre uma modulação. Enfim, as atividades pedagógicas para fins de letramento literomusical são diversas, mas, dentro do suporte roda de Capoeira, a abordagem precisa considerar outras características musicais de ordem específica da Capoeira e da musicalidade de ascendência africana.

Mestre Camaleão, que levou a capoeira de Angola para algumas regiões da França, canta a canção “Jogo de Angola” na roda de Capoeira. Neste suporte, a canção dialoga muito pouco, ou quase nada, com elementos musicais arranjados para uma ambientação proposital tal qual demonstrado anteriormente. No vídeo “O canto do Mestre Camaleão”<sup>35</sup>, nota-se que letra e melodia são adaptadas e assumidas pela voz do mestre, não há progressões harmônicas predeterminadas, os berimbaus são afinados “de ouvido”, embora quando haja três deles (Gunga, Viola e Médio) talvez produzam um acorde<sup>36</sup>. Porém, é complexo balizar uma cultura de tradição oral e ascendência africana a partir de uma visão eurocêntrica de música. Ao parafrasear Thomas Turino e sua obra “Music As Social Life – The Politics of Participation”, Flavia Diniz rotula a arte musical da Capoeira com o conceito de estética da opacidade e assim esclarece isso:

A estética vocal e instrumental da música da Capoeira Angola não facilita a apreensão dos textos, nem se utiliza de recursos sensacionais para chamar a

<sup>35</sup> A partir de 0:59, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4ECWA\\_-B74](https://www.youtube.com/watch?v=4ECWA_-B74)

<sup>36</sup> De maneira semelhante, creio, com os tambores Rum, Rumpi e Lé utilizados em rituais religiosos trazidos de África: “Os africanos de procedência sudanesa ou ioruba chamam os atabaques de “rum”(que significa tambor grande), “rumpi” (tambor médio) e “lé”(tambor pequeno)” (BINA, 2006, p. 35); ou semelhantes ainda aos três tambores afro-uruguayos, chico, repique e piano. *Na vortá que o mundo deu, na vortá que o mundo dá, quem viaja pelo mundo tem história pra contar.*

atenção. Pelo contrário, pode ser de difícil apreensão para o ouvido “de fora”, tornando-se mesmo enfadonha para alguns, pela repetição e longa duração do ritual da roda, ou pode ser considerada “feia” para os padrões do “belo” da estética ocidental clássica. A “textura densa”, como parte da “estética da opacidade”, da “não-claridade”, envolve muitas sobreposições de texturas, afinações amplas, volume intenso, variedade timbrística, variações rítmicas sincronizadas, mas não em uníssono, e heterofonia. (DINIZ, 2010, p. 87)

Parte do estudo de Flávia aborda aspectos musicais do canto no Candomblé e suas aproximações com o canto da Capoeira. Sua pesquisa problematiza, entre outros elementos, a dificuldade de se estudar formalmente os aspectos musicais das canções:

A tônica, ou centro tonal ou modal, pode ser dada pelo bordão de um dos sons produzidos pelo berimbau. O som de referência para o canto pode, ainda, ser um dos sons do agogô, o som grave do atabaque, ou um acorde ou combinação de sons resultantes das várias alturas dos berimbaus, agogô e outros instrumentos da bateria, que se faça mais audível acusticamente ou subjetivamente, para quem puxa ladainhas e corridos. Assim, o resultado sonoro pode ser inusitado, pois sobre um acorde menor soando nos berimbaus, ou sobre um acorde sem terças, pode ser cantada uma cantiga baseada na escala diatônica, às vezes mesmo no modo mixolídio ou em escala pentatônica. (DINIZ, 2010, p. 115)

Ainda assim, há recorrências e predominâncias de padrões harmônicos e melódicos nas chulas, louvações e corridos. No entanto, acredito que esse seja um nicho de estudo ainda em construção. Flavia Diniz enriquece muito a reflexão em seu estudo:

[...] os textos e as melodias das cantigas – ladainhas, louvações e corridos – são adaptadas às formas de cantar dos indivíduos, sobretudo dos mestres, que vão assim desenhando as características musicais de cada grupo, escola ou linhagem. Por exemplo, em interpretações diferentes de uma mesma cantiga percebe-se, em alguns casos, a passagem pelos semitons no fraseado melódico e, em outros, os semitons são evitados e o fraseado é construído sobre uma escala pentatônica, ou de quatro sons, ou mesmo de três, arpejando-se um acorde maior ou utilizando-se três notas em intervalos consecutivos de tom. Mantém-se, no entanto, alguns dos contornos mais gerais da melodia e do texto - a ascendência ou descendência das frases; a maioria dos intervalos; boa parte do seu desenho rítmico; o texto do refrão ou parte dele, etc. – de forma que a cantiga possa ser identificada, mesmo com muitas modificações. (DINIZ, 2010, p. 115)

Os elementos rítmicos são geralmente determinados pelo berimbau e complementados por agogôs, reco-recos, pandeiros, atabaques etc, que mantém o ritmo sincopado da música e, talvez, manifestem-se em diálogo com a letra (uma batida mais forte ou algum floreio no pandeiro, por exemplo, a partir de algo que foi dito na canção ou alguma movimentação corporal dos jogadores). Como disse acima, considero bastante complexo inserir a musicalidade de ascendência africana em padrões musicais hegemônicos a partir de uma perspectiva ocidental, branca e europeia. Corroboro com

Mario de Andrade que problematiza questões rítmicas em sua abordagem ensaística sobre música brasileira:

A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela, porém não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada “síncopa” do nosso populário é um caso sutil e discutível. Muitas vezes a gente chama de síncopa o que não o é. O conceito de síncopa vindo dos dicionários, das artinhas e dos livros sobre rítmica, é tradicional e não vejo precisão de contrariá-lo, está certo. O que a gente carece verificar é que esse conceito muitas vezes não corresponde aos movimentos rítmicos nossos a que chamamos de síncopa. Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização européia para cá. **Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia**, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano. As frases musicais dos indígenas de beira-mar conservadas por Lery num tempo em que a rítmica medida ainda não estava arraigada no espírito europeu, sob o ponto-de-vista rítmico são verdadeiras frases de cantochão onde até as distinções aparecem. Muitas dos registros de Spix e Martius também implicam essa inexistência de ritmo exclusivamente musical entre os ameríndios do centro e do norte brasileiro. Mesmo nos tempos de agora os livros científicos de mais fé musical que nem os de Koch Grünberg sobre os índios do extremo-norte, de Speiser sobre os da bacia amazônica, de Colbacchini sobre o oeste brasileiro reforçam essa noção duma rítmica de canto quase que exclusivamente fraseológica, entre os índios. Já não é possível verificar a mesma coisa do canto africano pelas melodias que Manuel Quirino registrou na Baía porém no populário brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a frequência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia). Os nossos artistas reconheciam bem isso e quando pastichavam o africano usavam e abusavam desses processos oratórios de ritmo. Ainda mais: em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniência negra como na “Ma Malia” deste livro essas frases oratórias aparecem e chegam mesmo a criar recitativos legítimos (Ver minha nota sobre o “Lundú do Escravo” em Revista de Antropofagia no 5 S. Paulo). **Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu.** Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias; também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como comprovam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos. (ANDRADE, 1972, p. 9-10)

Como, então, resolver a questão do diálogo entre a Capoeira na sua manifestação lúdico-corporal, música de Capoeira e a letra da canção de Capoeira? Para tanto, é necessário um estudo sobre os ritmos dos toques e de como eles contribuem para o diálogo corporal (isso pode variar dependendo dos grupos e linhagens de mestres de Capoeira<sup>37</sup>); um estudo sobre as canções em relação ao que está acontecendo dentro da roda (quase uma narração) ou ao que se supõe/deseja que aconteça (cantadores interferindo no jogo, “colocando pimenta na roda”); um estudo mais aprofundado sobre

<sup>37</sup> Como estudo inicial, sugiro estas duas referências: REGO (1968) e SHAFFER (1977).



as melodias das canções, enfim, esse é um terreno fértil para produção. As sabedorias ancestrais, reitero, facilitam o estudo. A seguir sugiro uma proposta de como trabalhar com as canções de Capoeira em sala de aula.

Selecionei duas situações observáveis em vídeo para desenvolver uma abordagem que se aproxima do letramento literomusical para a canção de Capoeira. A primeira trata-se de um tipo de jogo chamado “Panhe a Laranja no Chão Tico-Tico”. Waldeloir Rego explica que

*Panhe a laranja no chão tico-tico* é um toque de berimbau, que tem o nome de uma roda infantil, espalhada em todo o território nacional, cuja música é tocada no berimbau e a letra cantada nos jogos de capoeira. A roda, além de passar a ser cantiga de capoeira, deu nome a um toque. A letra tem o seguinte texto:

Panhe a laranja no chão tico-tico  
 Meu amô foi simbora eu não fico  
 Minha toalha é de renda de bico  
 Panhe a laranja no chão tico-tico  
 (REGO, 1968, p. 64)

Questões para reflexão como

Qual o objetivo dos jogadores nesse tipo de jogo? Os movimentos são lentos ou rápidos? Eles estão encenando algo? Ouça o som do berimbau: ele é diferente do som em outros jogos praticados na roda de Capoeira?

possibilitam uma abordagem inicial dessa prática. Há diversos vídeos na web que podem ser observados a fim de chegar a conclusões sobre o objetivo do jogo, qual seja, apanhar algum objeto deixado no chão (inclusive apostas em dinheiro) com a boca. Além disso, contrastar outros jogos e toques de berimbau desenvolve a sensibilidade auditiva necessária para identificar o jogo por meio do ritmo. A partir da sugestão de (ANDRIGHETTI; COELHO DE SOUZA, 2015, p. 60) para o aprofundamento das nuances musicais presentes em uma canção de Funk Carioca, proponho o seguinte quadro adaptado para trabalhar com a canção “Panhe a laranja no chão tico-tico” presente no documentário “A Capoeira Angola segundo Mestre Pastinha”<sup>38</sup>:

<sup>38</sup> Refiro-me ao trecho entre 18:51 e 21:54, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rSCY6Yu8qwY>

Andamento (rápido/médio/lento)	Instrumentos envolvidos	Propósito do jogo	Significado do 1º corrido em relação ao jogo	Significado do 2º corrido em relação ao jogo (a partir de 19:20)	Comportamento dos jogadores durante o jogo
--------------------------------	-------------------------	-------------------	--	--	--

Quadro 2 – Proposta para análise de canção de Capoeira a partir de observação de rodas em vídeo

Durante o trecho selecionado desse documentário, os jogadores buscam alcançar o objetivo de pegar uma nota de dinheiro posicionada próxima ao centro da roda. As regras são claras e em alguns casos explicitadas pela canção: *Panhe a laranja no chão tico-tico, num pega coa mão, nem co pé, é co bico*. Assim, cumpre-se uma das funções da canção na roda de Capoeira, qual seja, determinar algumas atitudes dos jogadores. No entanto, a partir do trecho em 19:20, um dos jogadores pega a nota com a mão, a fim de posicioná-la longe da boca do outro jogador que estava prestes a pegá-la. Nesse momento, os músicos passam a cantar *Me dá meu dinheiro, me dá meu dinheiro, valentão, me dá meu dinheiro valentão, que no meu dinheiro tu não põe a mão*, utilizando a canção com o propósito de narrar os fatos acontecidos e provocar ainda mais os jogadores, alterando a tensão do jogo, que antes assumia um aspecto lúdico e a partir desse momento assume um aspecto de luta corporal. Ao assistir todo o trecho, percebe-se que os jogadores manifestam diversos recursos cênicos ao dialogar dentro da roda, gesticular, apontar para os músicos, apontar para o público que assiste. Conclui-se que é um jogo ensaiado, repleto de teatralidades que proporciona a fruição dos espectadores. Aproximo-me aqui da reflexão de que “A capoeira [...] pode ser observada como estrutura que exemplifica bem os processos de organização das memórias e da legitimação social por meio de um universo gestual e cênico” (CUNHA et al., 2014. p.737).

A segunda situação é observável em um jogo ocorrido em 2013, em Boa Vista, Roraima<sup>39</sup>. Nessa roda estão presentes Ferradura, Itapuã e o Grão-Mestre Dunga entre outros capoeiristas. Há ao menos três canções diferentes sendo executadas e que dialogam com os jogadores. O quadro 2 pode ser adaptado para o propósito de compreender os sentidos das canções em relação ao jogo. Além disso, outros pontos já mencionados neste trabalho também são observáveis, como a indumentária dos capoeiristas e a volta ao mundo.

Nesse vídeo, a canção inicial é *Vem jogar mais eu, vem jogar mais eu, mano meu*. Trata-se de um corrido para chamar outro jogador para a roda. Essa canção ocorre

<sup>39</sup> Itapuã Beiramar e Emerson Rasta - Movimento Novo 2013 - Boa Vista, Rr - [https://www.youtube.com/watch?v=48P\\_Rh-K5JU](https://www.youtube.com/watch?v=48P_Rh-K5JU)

até 3:05, e durante o jogo há manifestações orais por parte de músicos e outros integrantes da roda. Essas manifestações se aproximam das efetuadas por uma torcida, e acontecem quando algum golpe acerta o alvo, ludicamente, sem a intenção de machucar, ou quando uma rasteira é bem aplicada. Aos 3:05, momento em que Emerson Rasta aplica uma rasteira em Itapuã Beiramar, o público vibra e a canção é alterada para *Vai pegar, vai pegar fogo* (3:30). Nota-se, então, que os ânimos dos jogadores se alteram e agora eles deixam de lado a manifestação puramente lúdica da Capoeira para iniciar um jogo com o propósito de derrubar o adversário. A partir de outra rasteira (5:29), aplicada dessa vez por Itapuã em Emerson, a canção é novamente alterada, dessa vez para *Ai ai ai ai, Aidê, olha, joga seu jogo que o povo quer ver*. Essa canção provavelmente tem o propósito de dar o axé necessário para que Emerson mostre todo o seu jogo a fim de derrubar Itapuã. Aos 6:41, após agachar-se ao pé do berimbau, Itapuã canta: *o ingá da ingazeira*, provavelmente como provocação ao outro jogador, como quem dissesse ‘tenho raízes fincadas no mato da capoeira e você não vai conseguir me derrubar’.

Quando analisada em seu contexto autêntico, a canção de Capoeira assume diversos sentidos que facilitam o diálogo dentro e fora da roda. As letras dialogam com os instrumentos musicais presentes na roda, com os jogadores, com os ânimos momentâneos e, por isso, devem ser analisadas em conjunto desses elementos exógenos a ela, que lhes atribuem significação. Para uma abordagem pedagógica de letramento literomusical adequado, faz-se necessário envolver outros elementos musicais significativos para esse gênero, pois a canção de Capoeira segue padrões distintos se comparada à música ocidental.

O estudo de possíveis relações entre letra e música nas canções de Capoeira possibilita trabalhar com as metas de aprendizagem nos três eixos apontados no planejamento geral:

**Autoconhecimento:** Compreender características globais e regionais da Capoeira; relacionar tais características com estilos de vida, valores e a construção de identidades socioculturais.

**Letramento:** compreender relações entre letra e música nas canções de Capoeira; compreender metáforas, símbolos e imagens do universo da Capoeira e relacioná-los intertextualmente.

**Interdisciplinaridade:**

- **Música:** Conhecer e produzir ritmo característico da Capoeira, cantando, usando instrumentos de percussão e o corpo como instrumento.

***7 MORO NA ROÇA IÁ IÁ, NUNCA MOREI NA CIDADE, COMPRO O JORNAL DA MANHÃ, PRA SABER DAS NOVIDADE***

Crônicas confundem-se com textos literários, isto é, distanciam-se do caráter puramente informativo de notícias publicadas em periódicos e outros meios ao manifestarem a opinião do autor e utilizarem recursos linguísticos que envolvem os interlocutores numa narrativa que se aproxima da ficção. Esse gênero tem a capacidade de “alargar a temporalidade da narrativa jornalística e, em função de sua rica proposta de “recriação do real” – assim como de instauração de diálogos com o leitor –, aproximar-se dos elementos, temporalidades e potencialidades da narrativa ficcional” (SILVA JR., 2013, p. 170).

A Capoeira do século XIX no Rio de Janeiro era tema recorrente nos jornais, afinal, tratava-se de um dos problemas sociais da época.

A capoeira não era um problema afastado, distante ou que se esgueirasse pelos cantos mais sórdidos da cidade, longe do olhar das classes letradas e proprietárias, mas uma atividade visível no dia-a-dia, no cotidiano, diante do olhar de todos, e motivo de medo e preocupação. E a predileção pela navalha era o principal motivo de preocupação dos “homens de bem” da cidade. Este medo percorreu toda a história do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX. (SOARES, 2004, p. 165)

Para fins de compreensão dos diferentes sentidos atribuídos à prática da Capoeira ao longo do tempo, extraí crônicas de jornais cariocas da base de dados disponível na Biblioteca Nacional Digital<sup>40</sup> para compará-las com crônicas atuais sobre o tema. As crônicas publicadas em periódicos do século passado são valiosos documentos que possibilitam promover a compreensão da evolução da opinião popular sobre o tema, pois “‘realidade’ e ‘ficção’ iniciam fecundo diálogo, capaz de, com o decorrer dos anos, modificar os modos de se contar – e recontar – a própria vida social” (SILVA JR., 2013 p. 156).

A partir dessas comparações é possível notar o quanto o tema se modificou ao longo do tempo, principalmente após Manoel dos Reis Machado, Mestre Bimba, apresentar um sistema organizado chamado Luta Regional Baiana ao então presidente Getúlio Vargas, que culminou com a expedição de um certificado de registro da primeira academia de Capoeira autorizada pelo governo, em 1937 (REGO, 1968, p. 282). Como veremos a seguir, na comparação de algumas dessas crônicas com canções

<sup>40</sup> <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

de Capoeira atuais, também pode-se observar como as canções mantêm a memória de acontecimentos passados e mencionam símbolos recorrentes no universo da Capoeira.

Na edição 40 do periódico A Gazetinha de 1882, a crônica utiliza a expressão “Cancros Sociaes” para dar título a um folhetim que discorre sobre as problemáticas sociais que assolavam o RJ no século XIX. Esse texto pode inspirar diversas reflexões acerca da capoeiragem no século XIX, tendo em vista uma compreensão dessa arte em diferentes momentos históricos.

Por que o autor inicia seu texto com o vocativo “Caro leitor”? Qual pessoa discursiva é utilizada no início do texto? Por que o autor escolheu a primeira pessoa? Qual a intenção do autor ao desenvolver seu argumento a partir de uma explicação de ordem mais técnica sobre o cancro? A quais tipos sociais o autor associa o Capoeira (malandro, desleixado, onanista, vagabundo, larápio etc)? De que maneira os adjetivos do texto contribuem para expressar a opinião do autor? Quais comparações entre outros países e o Brasil são utilizadas para fortalecer sua opinião?

Além disso, esse texto propicia uma oportunidade para empreender um estudo histórico da ortografia de língua portuguesa (quasi, sociaes, peor, cellula, phisicos, actuum, delles, aquella etc) e também de uma reflexão linguística acerca da predominância de verbos no presente do indicativo nesse gênero.

Além de contribuírem para a formação da opinião pública da época, essas crônicas do século XIX abordam elementos que seguem fazendo parte do imaginário atual sobre o universo da Capoeira. Por exemplo, na crônica publicada na edição 86 do jornal A Semana, de 1886, na seção “THEATROS”, sob o título “S. Pedro”, o autor faz um elogio a poemas declamados em uma festa de caridade. Um deles, “Impressões de Viagem”, recebe a crítica positiva do cronista. Tal poema teria sido um primor gracioso e delicado que envolveria um “bello elogio à capital do Brazil”. Segundo o cronista, essa capital reconheceria apenas três males: “a febre amarella, o capoeira e o bilontra; os quaes, todos, dão facadas: a febre amarella - na existencia, o capoeira - na barriga e o bilontra - na algibeira”. A faca de ponta, o punhal, a navalha são objetos comuns relacionados aos capoeiras da época.

A menção a essas armas brancas está também presente na canção de Capoeira Jogo de Angola, mencionada anteriormente. Ela tem como parte de seu refrão os seguintes versos: “Faca de furá, camará; faca de furá, olê”. Além dessa canção, na roda de Capoeira há um corrido com os seguintes versos “Êsse home é valente, Sei sim sinhô; Êle stá com a navalha, Sei sim sinhô; Êle vai lhe cortar, Sei sim sinhô” (REGO, 1968, p.97). As armas brancas cortantes e perfurantes são elementos presentes no imaginário do universo da capoeiragem e que extrapolam o diálogo oral ao se manifestarem cenicamente durante alguns jogos<sup>41</sup>.

Machado de Assis, “a grande fonte de inspiração para uma série de cultores do gênero [crônica] ao longo do século XX” (SILVA JR, 2013, p. 159), também discorre acerca desse mal do século XIX no Brasil que se tornou a Capoeira. Na crônica do dia 14 de março (em anexo), publicada na série de crônicas denominada “Balas de Estalo”, publicadas entre 1883 e 1886 (BERGAMINI; TATIM, 2013), o escritor carioca utiliza seu humor irônico para criar um remédio contra o mal dos capoeiras. Para preparar sua argumentação, Machado, sob o pseudônimo de Lélío, utiliza a primeira pessoa e recursos dialógicos que exigem a presença do interlocutor durante o texto: “Veja o leitor se não concorda comigo” (ASSIS, 1994, p. 27). Seu remédio ironicamente infalível é não dar mais atenção aos capoeiras que, para o autor, estariam apenas buscando os holofotes da mídia. Assim ele resolve o problema, mais uma vez chamando o interlocutor a participar do texto: “Sim, senhor, adivinhou, é isso mesmo: não publicar mais nada, trancar a imprensa às valentias da capoeiragem. Uma vez que se não dê mais notícia, eles recolhem-se às tendas, aborrecidos de ver que a crítica não anima os operosos” (*idem*, p. 28).

Ao mesmo tempo em que contribuem para a compreensão histórica da Capoeira, as crônicas Machadianas possibilitam aprofundamentos importantes no estudo do gênero crônica, pois elas

[...] se diferenciaram, no contraste com as de seus colegas, pela predominância do modo literário-narrativo na composição formal dos recursos e temas mobilizados na série. O escritor teria elaborado suas crônicas a partir do amálgama de três elementos: contingências históricas (acontecimentos de seu tempo), estetização (predominância narrativa com recursos literários, como

---

<sup>41</sup> Um exemplo pode ser conferido no YouTube, no vídeo Jogo de Navalha - Capoeira Praça da República, em que dois jogadores jogam o jogo Panhe a laranja no chão tico-tico. Após um deles completar o objetivo do jogo, o outro empunha uma navalha, teatralizando diversos golpes cortantes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oCoctTsjsdaY>

cenas, personagens, diálogos, ancoragem de ponto de vista e distanciado) e, por fim, *topoi* “trans-históricos” (temas recorrentes da cultura ocidental, como a infalibilidade da morte e da passagem do tempo, a vaidade, a existência da verdade etc.). (BERGAMINI; TATIM, 2013, p. 45)

Na hipótese de um estudo cronológico sobre a Capoeira, faz-se necessária a presença de profissionais da disciplina de História do Brasil para que a construção de sentidos sobre o tema seja adequadamente promovida. Como mencionei anteriormente, essa arte negra passa por ressignificações a partir do fim do império e início da República brasileira, culminando com sua inserção no código penal de 1890 e a posterior tentativa de higienização, esportivização e embranquecimento da arte para fins de construção de um esporte nacional (REIS, 1994). Sobre isso, a autora de “A capoeira: de ‘doença moral’ à ‘gymnástica nacional’ conclui que:

O significado social dessa prática cultural de raízes negras se modifica, conforme se operam mudanças no lugar social do negro no interior da sociedade brasileira. Considerado em finais do século passado e princípios deste como principal entrave ao “progresso nacional”, em virtude de sua “inferioridade atávica”, o negro começará, pouco a pouco, a ser enaltecido como fator de originalidade nacional. (REIS, 1994, p. 222)

Para fins de um estudo comparativo nas aulas de língua portuguesa, sugiro a utilização do trecho de uma crônica disponibilizada por essa autora em seu trabalho. A crônica “A Capoeira” foi publicada em 1906 e é assinada por L.C. Abaixo, reproduzo o comentário da autora e o trecho da crônica que pode ser utilizado como base para comparação com as crônicas do século XIX mencionadas anteriormente:

As três representações da capoeira como “nacional”, “esporte” e “mestiça” aparecem também no artigo “A Capoeira”, publicado em 1906 (Revista Kosmos, III: 3 março), cujo autor assina apenas com as iniciais L.C. Ali há uma ênfase na capoeira como “lucta nacional”, cujo mérito básico estaria no privilégio da defesa sobre o ataque. Mas, para L.C., a capoeira era “nacional” devido ao fato de ser “mestiça”:

“(…) Creou-a (à capoeira) o espírito inventivo do mestiço porque a capoeira não é portuguesa, nem é negra, é mulata, é cafuza e é mameluca, isto é - é cruzada; é mestiça, tendo-lhe o mestiço anexado, por princípios atavicos e com adaptação inteligente, a navalha do fadista da mouraria lisbôeta, alguns movimentos sambados e simiescos do Africano, e, sobretudo, a agilidade, a levipedez felina e pasmosa do índio nos saltos rápidos, leves e imprevistos para um lado e outro, para vante e, surpreendentemente, como um tigrino real, para traz, dando sempre a frente ao inimigo”. (REIS, 1994, p. 233)

*Capoeira pra estrangeiro, camarada, é mato... Capoeira brasileira, camará, é de matar!* Se no século XIX a arte da Capoeira era estigmatizada por cronistas brasileiros e europeus (REIS, 1994), a partir de fins do século XIX e início do século



XX há novos paradigmas que se inserem nas superestruturas ideológicas da época e provocam um deslizamento de sentidos.

De que maneira L.C. caracteriza a Capoeira? Se compararmos a crônica de L.C. com as crônicas anteriores, quais falam positivamente da Capoeira e quais a tratam negativamente? Esse texto é de 1906; por que você acha que o discurso sobre a Capoeira mudou?

Essas são questões que, quando associadas ao estudo de História do Brasil, permitem a compreensão sobre como os sentidos e valores atribuídos a determinados assuntos, fatos e manifestações culturais, nesse caso a Capoeira, mudam no decorrer do tempo e quais podem ser algumas possíveis razões para essas mudanças. Essas mudanças, no entanto, não param por aí.

Na crônica “O espírito de um Capoeira”, publicada em 2006 no Portal Capoeira<sup>42</sup> (em anexo), Shion do Grupo Muzenza escreve sobre sua opinião acerca da arte da Capoeira atualmente. Algumas questões podem orientar a reflexão sobre a mudança de paradigmas referente ao pensamento sobre a Capoeira em outros momentos da história e o atual:

O que é a Capoeira para o autor? Que elementos são essenciais para a roda de Capoeira? Por que o autor considera a Capoeira “nossa arte”?

Além desses questionamentos sobre o tema, outras perguntas podem promover a reflexão sobre o gênero crônica:

Quais elementos narrativos compõe essa crônica? Como o autor descreve a cena inicial? Qual a função das aspas nessa crônica? Qual mensagem o autor quer passar com a frase que está entre aspas?

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/cronica-o-espírito-de-um-capoeira>

O mesmo portal disponibiliza a crônica “A sabedoria do povo do Brasil”<sup>43</sup> (em anexo). Também publicada em 2006, essa crônica é assinada por Eurico Neto, Contra-Mestre da Associação Cordão de Ouro Brasília. Nela, o autor constrói seu ponto de vista sobre uma problemática comum em alguns grupos de Capoeira. Algumas perguntas para orientar essa reflexão podem ser:

Qual tradição de Capoeira seguir? Quais tradições são mais valorizadas e quais são menos valorizadas? Qual a razão disso?

Outro ponto que merece reflexão nessa crônica, para aprofundar a compreensão sobre a construção do gênero, é o uso de recursos literário-narrativos no texto:

Quais elementos narrativos compõe essa crônica? De que maneira o autor utiliza outras vozes para dar sustentação à sua argumentação?

Além dessas reflexões concernentes ao gênero crônica, é importante estabelecer um estudo comparativo entre as crônicas para que os estudantes possam ampliar sua compreensão sobre as diferentes facetas assumidas pela arte da Capoeira ao longo do tempo:

Qual a problemática “tradição versus não-tradição” apresentada pelo autor? Para que serve o conhecimento da Capoeira, segundo o autor? Como a Capoeira está sendo apropriada pelo mercado?

Os discursos veiculados em jornais, pela opinião pública ou promovidos pelo Estado contribuem para o desenvolvimento e manutenção do pensamento sobre determinados temas em épocas distintas e refletem na arte, seja por meio de uma canção de Capoeira, de um poema sobre o tema ou de uma crônica. Conforme a metáfora utilizada por Bakhtin, há uma realidade ideológica, que operaria como andares repletos de ideologias que compõem o edifício, e que estaria acima de tudo o que nos constrói enquanto seres sociais situados na infraestrutura:

---

<sup>43</sup> Disponível em: <https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/cronica-a-sabedoria-do-povo-do-brasil>

A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e são diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e econômicas. A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica. A consciência individual não é o arquiteto dessa superestrutura ideológica, mas apenas um inquilino do edifício social dos signos ideológicos. (BAKHTIN, 2006, p. 26)

Embora o projeto de ensino aqui sugerido não tenha priorizado o estudo dos gêneros conto e romance, o conto “A Causa Secreta”, de Machado de Assis, e o romance “O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo poderiam também fazer parte das leituras sugeridas aos alunos e enriquecer a compreensão sobre o tema. Ambos os autores situam-se no Rio de Janeiro do século XIX e retratam a Capoeira por meio da figura do problema social, do valentão, do marginal – e o personagem capoeirista não é (nem poderia ser) protagonista. Esses autores escreviam sobre o que compunha seus repertórios acerca do tema para interlocutores da sua época, que esperavam ler sobre determinados temas e de determinadas maneiras, o que Jauss (1990, p. 72) designa *horizonte de expectativas*.

Uma obra literária, mesmo se parece nova, não aparece como algo absolutamente novo num vácuo informacional, mas predispõe seus leitores a um tipo bem definido de recepção por meio de estratégias textuais, sinais evidentes e não evidentes, características familiares ou alusões implícitas. A obra desperta memórias da ordem do familiar, mexe com emoções particulares do leitor e com seu ‘começo’ suscita expectativas para o ‘meio e fim’, os quais podem então continuar intactos, alterados, reorientados ou mesmo ironicamente preenchidos no curso de leitura de acordo com certas regras do gênero ou tipo de texto. (JAUSS, 1990, p.72)<sup>44</sup>

Por esse viés, creio, o leitor entra em contato com um texto novo, quer seja ele um conto, uma peça de teatro, romance, que “evoca um horizonte de expectativas e regras familiares de **textos anteriores**, que são então variados, corrigidos, alterados ou apenas reproduzidos” (idem, p. 37). No caso das crônicas, contos e romances do século XIX, o suporte dos textos anteriores era a mídia jornalística que corroborava e colaborava com os discursos de senso comum e do imaginário da época, e com os registros policiais.

Se avançarmos a linha do tempo para o século seguinte e analisarmos uma crônica que possui fortes características narrativas, qual seja, O 22 da Marajó (em anexo), de Monteiro Lobato, notaremos que o personagem capoeirista, agora

---

<sup>44</sup> A literary work, even if it seems new, does not appear as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its readers to a very definite type of reception by textual strategies, overt and covert signals, familiar characteristics or implicit allusions. It awakens memories of the familiar, stirs particular emotions in the reader and with its ‘beginning’ arouses expectations for the ‘middle and end’, which can then be continued intact, changed, re-oriented or even ironically fulfilled in the course of reading according to certain rules of the genre or type of text...

protagonista, é tipificado de outra maneira: obteve ascensão na vida por meio da malandragem ao se casar com uma viúva rica; viaja para a Europa e ao retornar mantém a fama de valentão, mesmo que não queira mais se envolver com capoeiristas em virtude de seu novo status social; isso tudo em um período em que a capoeiragem estava controlada pela polícia e, de certa maneira, desaparecendo da vida urbana. Importante lembrar que nas primeiras décadas do século XX, justamente quando esse conto foi escrito, a Capoeira torna-se tema de debate para fins de criação de um esporte nacional, e sofre conseqüentemente tentativa de higienização (REIS, 1994).

O estudo comparativo de crônicas de diferentes épocas que tratam da Capoeira e também o seu cotejo com as canções de Capoeira (com a possibilidade de inclusão de contos e romances, conforme apontado acima) possibilita trabalhar com as metas de aprendizagem nos três eixos apontados no planejamento geral:

**Autoconhecimento:** Compreender características globais e regionais da Capoeira; relacionar tais características com estilos de vida, valores e a construção de identidades socioculturais.

**Letramento:** ler e produzir crônica e artigo de opinião sobre a Capoeira; compreender metáforas, símbolos e imagens do universo da Capoeira e relacioná-los intertextualmente.

**Interdisciplinaridade:**

- **Geografia:** Contextualizar a Capoeira no espaço-tempo brasileiro;
- **História:** Contextualizar a Capoeira ao longo do tempo.

Como fechamento para o estudo sobre Capoeira e o gênero crônica, de acordo com o planejamento geral, sugere-se que os alunos escrevam uma crônica com o objetivo de manifestar suas próprias conclusões e opiniões a respeito do tema. A partir dos estudos sugeridos aqui e das observações e vivências com mestras e mestres e rodas de Capoeira, espera-se que os alunos sejam capazes de discutir em uma crônica as questões levantadas no planejamento (problematização) e que repito aqui:

<b>Problematização</b>	O que é Capoeira? O que já foi considerado Capoeira? Como a construção dos seus sentidos se modifica no tempo? Como ela é na sua região? Como ela está presente na literatura? Como compreender e usar criticamente diferentes níveis de diálogo presentes na arte da Capoeira e em manifestações textuais relacionadas a ela? Que valores são associados à Capoeira? Que relações diferentes grupos sociais estabelecem com a Capoeira?
------------------------	--

Após o contato com diversos textos e vozes que abordam o assunto diferentemente, o estudante terá construído um repertório próprio que poderá ser mobilizado para a conclusão dessa tarefa. Para desenvolver as características narrativas da crônica, pode-se, por exemplo, solicitar a tarefa de escrever uma crônica a partir das observações de rodas e treinos, ou, ainda, a partir de entrevistas com capoeiristas experientes.

## ***8 É HORA GRANDE, A MARÉ JÁ DEU PASSAGEM... VOU EMBORA, VOU EMBORA, ADEUS, ADEUS, BOA VIAGEM***

O objetivo deste trabalho foi articular diferentes gêneros discursivos (canção de Capoeira, poesia e crônica) para fins de desenvolver o letramento a partir de uma abordagem pedagógica que contemple a cultura brasileira representada no universo da Capoeira. Para tanto, foi necessário recorrer a vozes da sabedoria popular e a uma revisão bibliográfica de documentos históricos e trabalhos etnográficos a fim de facilitar a compreensão sobre essa arte de ascendência africana. Além disso, uma etapa essencial foi a da seleção de textos que pudessem dialogar entre si e elucidar elementos simbólicos do universo da capoeiragem: ingazeiro, baraúna, canavial, mensagens não explícitas, navalha, punhal, resistência, luta, jogo etc. A intenção do projeto foi despertar o interesse por essa arte afro-brasileira em estudantes e desenvolver sua autonomia para agirem como autores de suas próprias canções, crônicas e reflexões, com o suporte de textos que manifestam diferentes pontos de vista.

Procurei inicialmente propor uma interlocução com educadores de língua portuguesa e literatura que desejem abordar temáticas relacionadas à cultura afro-brasileira. No entanto, as atividades propostas dialogam com outras disciplinas, como Dança, Educação Física, Música, Teatro, História, Sociologia etc. e, portanto, podem ser adensadas com conhecimentos de cada uma dessas áreas para que se possa lidar criticamente com a complexidade do objeto de estudo. Assim sendo, este trabalho pode contribuir para uma pedagogia interdisciplinar na escola que, por meio da interlocução com especialistas em Capoeira, também promova o diálogo para além dos limites da instituição escolar.

A partir do estudo desenvolvido para este trabalho, nota-se que há a necessidade de estudos mais aprofundados sobre os elementos simbólicos do universo da Capoeira, geralmente manifestados em canções de Capoeira, e sua presença em outros gêneros discursivos, como crônica, conto, romance e poesia. Dessa maneira, seria possível relacionar o universo da Capoeira com textos da literatura brasileira, além de fomentar a fruição da observação de uma roda de Capoeira, por exemplo. Além disso, o meio acadêmico ainda carece de estudos etnográficos atuais sobre a Capoeira, o que permitiria maior compreensão desses contextos por parte de profissionais de educação, facilitando, então, o processo interdisciplinar na escola. É importante salientar também que, para fins de estudo do texto relacionado ao universo da capoeiragem, é necessário

um aprofundamento teórico sobre o gênero discursivo canção de Capoeira. As singularidades desse gênero são muito ricas e é ele que manifesta parte das relações dialógicas em uma roda de Capoeira, permitindo, assim, a promoção de sua fruição. Há diversas canções de Capoeira tradicionais utilizadas desde há muito tempo, no entanto, esse gênero discursivo continua em desenvolvimento. A produção de álbuns de Capoeira com canções novas de autoria de mestras e mestres já é vasto.

Por fim, cabe mencionar que o trabalho foi desenvolvido a partir do conhecimento que adquiri ao longo do tempo com a observação e a prática dessa arte afro-brasileira. No entanto, busquei alternar minha fala com a da sabedoria popular, além de buscar referências mais precisas em etnografias e outros documentos para dar sustentação à argumentação desenvolvida. Saliento que não tenho título de mestre, professor, treinel, instrutor ou qualquer outra denominação que se possa adquirir em um grupo de Capoeira. Dentro da pequena roda, sou jogador de Capoeira. Fora dela, na grande roda que é o mundo, sou capoeirista e professor na área de ciências da linguagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, O. **Pau brasil: Uma poética da radicalidade**. São Paulo : Globo, 2003.

ANDRIGHETTI, G. H; COELHO DE SOUZA, J. P. **A canção de funk carioca no ensino de Português como Língua Adicional: uma proposta de material didático**. In: Revista Leitura, V.1, n. 55 – jan/jun 2015 – Número temático: Estudos em perspectivas dialógicas. – p. 41 – 66, 2015.

ARAUJO, R. C.; BARRETO, P. C. S. ; LIMA, R. S. **Gênero e Capoeira: Voz, Corpo e Tradição**. Brasília: Prefixo Editorial, 2014 (Livro).

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERGAMINI, A.; TATIM, J.. **Machado de Assis no tabuleiro das Balas De Estalo**. In: Organon, A crônica no Brasil, V. 28, n. 55, 2013.

BINA, G. G. **A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros**. Centro Universitário Assunção. Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2006.

BIRMAN, J. **Por uma estilística da existência**. São Paulo: Editora 34, 1996.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros curriculares nacionais (Ensino Médio) – Linguagens, Códigos e suas Tecnologias**. Brasília. 2000a. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14\\_24.pdf](http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf)>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros curriculares nacionais (Ensino Médio) – Ciências Humanas e suas Tecnologias**. Brasília, 2000b. Disponível em: < <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/cienciah.pdf>>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica**. Ministério da Educação. Secretária de Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

BRASIL, Dossiê. **Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. Brasília, 2007. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA\\_capoeira.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_capoeira.pdf)>. Acesso em dezembro de 2017.



BRASIL. **Lei n. 9394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm)>. Acesso em dezembro de 2017.

CANDUSSO, F. **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros**, UFBA: Salvador. Escola de Música, 2009.

CAVALCANTI, L. M. D. **Música Popular Brasileira, poesia menor?**. In: Revista Travessias, Cascavel, v. 2, n. 2, p. 1-33, 2008.

COELHO DE SOUZA, J. P. **Letramento literomusical: práticas sociais mediadas por canções**. In: Revista Matraga, Rio de Janeiro, v. 22, n. 36, p. 175-197, jan/jun. 2015.

COELHO DE SOUZA, J. P. **Implicações das noções de canção como constelação de gêneros e de letramento literomusical para o ensino de português como língua adicional**. In: RBLA, Belo Horizonte, v. 16, n. 4, p. 651-677, 2016.

CUNHA, I. M. C. et al. **Capoeira: a memória social construída por meio do corpo**. In: Revista Movimento, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 735-755, abr./jun. de 2014.

DINIZ, F. C. **Capoeira Angola: identidade e trânsito musical**. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2011.

HERNÁNDEZ, F. **Os Projetos de trabalho: um mapa para navegantes em mares de incertezas**. In: Projeto Revista de Educação, 2ª ed. Porto Alegre: Editora DCL, 2004.

JAUSS, H. R.. **Literary History as a Challenge to Literary Theory**. In: Literature in the Modern World. Oxford: Oxford University Press, 1990.

LORENZI, H. **Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil**. Nova Odessa, SP: Editora Plantarum, 1992.

MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

PENNAC, D.. **Como um romance**. Tradução de Leny Werneck. 4ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

REGO, W. **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**. Rio de Janeiro: Itapoã, 1968.

REIS, L. V. S. **A capoeira: de “doença moral” à “gymnástica nacional”**. In: R. História, São Paulo, n. 129-131, p. 221-235, ago.-dez./93 a ago.-dez./94, 1994.

RENNÓ, C. et al. **Poesia literária e poesia de música: convergências**. In: Literatura e Música, São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Educação do Estado, Departamento Pedagógico. **Referenciais curriculares do Estado do Rio Grande do Sul: linguagens, códigos e suas tecnologias**, v. 1, Porto Alegre: SE/DP, 2009.

RODARI, G. **Gramática da fantasia**. 11. ed. São Paulo, SP: Summus, 1982.

SANTOS, J. B. C. T. (Mestre Churrasco). **Depoimento**. Projeto Garimpando Memórias. Centro de Memória do Esporte. ESEF, UFRGS: Porto Alegre, 2011.

SCHLATTER, M.; GARCEZ, P. **Línguas adicionais na escola**: aprendizagens colaborativas em Inglês. Erechim: Edelbra, 2012.

SCRIVENER, J. **Learning Teaching**: The Essential Guide to English Language Teaching. 3rd ed. Oxford: Macmillan, 2011.

SILVA JR, M. G. **A crônica e seus “níveis de realidade”**: estratégias de Carlos Heitor Cony segundo conceito de Italo Calvino. In: Organon, A crônica no Brasil, V. 28, n. 55, 2013.

SIMÕES, L. J. **Leitura e autoria**: planejamento em língua portuguesa e literatura. Erechim: Edelbra, 2012

SHAFFER, K. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. Monografias Folclóricas, n. 2. MEC, 1977.

SOARES, C. E. L. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas : Ed. da UNICAMP, 2001.

TEIXEIRA, L. S. **Resultados de práticas de motivação e introdução temática com o tema Capoeira na aula de língua inglesa**. In: Revista Bem Legal, 2017. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/revistabemlegal/Vol.1%20n01%20-%202017/resultados-de-praticas-de-motivacao-e-introducao-tematica-com-o-tema-capoeira-na-aula-de-lingua-inglesa>>, Acesso em dezembro de 2017.

WOODCOCK, G. **The Anarchist Reader's**. Tradução de Júlia Tettamanzi e Betina Becker. 4ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1990.

ZONZON, C. N. **A roda da Capoeira Angola: os sentidos em jogo**. UFBA, PPG em Ciências Sociais, Salvador, 2007.

## ANEXOS

### CANÇÃO DE CAPOEIRA

#### Besouro Preto - Abadá Capoeira

Quem é você que acaba de chegar? ( Coro )

Eu sou o Besouro Preto  
Besouro de Mangangá  
Eu vim lá de Santo Amaro  
Vim aqui só pra jogar  
Quem é você que acaba de chegar?  
( Coro )

Eu sou o Besouro Preto  
Besouro de Mangangá  
Ando com corpo fechado  
Carrego meu patuá  
Quem é você que acaba de chegar?  
( Coro )

Me chamam Besouro Preto  
Besouro de Mangangá  
Bala de rifle não pega  
Nem a faca de matar  
Quem é você que acaba de chegar?  
( Coro )

Aqui em Maracangalha  
Você não vai escapar  
Contra faca de tucum  
Ninguém pode se salvar  
Quem é você que acaba de chegar?  
( Coro )

#### Eu vou lê o B-A-BA (mestre Pastinha)

Eu vou lê o B-A-BA  
O B-A-BA do berimbau  
A cabaça e o caxixi  
E um pedaço de pau  
A moeda e o arame, colega velho  
Está aí um berimbau  
Berimbau é um instrumento  
Tocado de uma corda só  
Pra tocá São Bento Grande  
Toca angola em tom maior  
Agora acabei de crê, colega velho Berimbau é o maior, camará

#### Menino quem foi teu mestre? (REGO, 1968, p. 50)

menino quem foi teu mestre?  
menino quem foi teu mestre?  
Meu mestre foi Salomão  
Eu sô dicipo qui aprendo  
Sô meste qui dô lição  
O meste qui me insinô  
Stá no Engenho da Conceição  
A êle só devo dinhêro  
Saúde e obrigação  
O segrêdo de São Cosme  
Quem sabe é São Damião  
Camarado.

**Anu não canta em gaiola (REGO, 1968, p. 120)**

Anu não canta em gaiola  
 nem bem dentro nem bem fora  
 Só canta no formiguêro  
 Quando vê formiga fora  
 Camarado  
 Camaradinho ê  
 Camarado

**Ê sim sim sim (REGO, 1968, p. 120)**

Ê sim sim sim  
 Ê não não não

**Moro na roça (Clementina de Jesus)**

Eu moro na roça iaiá  
 Eu nunca morei na cidade  
 Eu compro o jornal da manhã  
 É pra saber das novidades

Minha gente, cheguei agora  
 Minha gente, cheguei agora  
 Minha gente, cheguei com Deus  
 E com nossa senhora  
 Eu moro na roça

Xique-xique, macambira  
 Filho de preto da angola  
 Inda bem não sabe ler  
 Já quer ser mestre de escola  
 Eu moro na roça

Era tu e era ela  
 Era ela, era tu e eu  
 Hoje nem tu nem ela  
 Nem ela, nem tu, nem eu  
 Eu moro na roça

Menino quem foi teu mestre  
 Meu mestre foi ceará  
 Me ensino a cantar samba  
 Não me ensino a trabalhar

Todo dia passa lá em casa  
 É a minha comadre letícia  
 Ela me leva o globo, última hora,  
 o dia e a notícia

**Camunjerê – adaptado de (REGO, 1968, p. 120)**

Como vai como stá  
 Camunjerê  
 Como vai de saúde  
 Camunjerê  
 Eu vim aqui lhe vê  
 Camunjerê  
 Para mim é prazê  
 Camunjerê

**Escorregar não é cair (Mestre Suassuna)**

Na roda da capoeira, escute la, escute bem  
 um que vem, outro que vai  
 um que vai, outro que vem  
 Na panela ninguem sabe  
 La por dentro o que e que tem

Escorregar não é cair  
 É jeito que o corpo dá  
 Escorregar não é cair  
 É jeito que o corpo dá

Foi o bico do sapato que bateu no calcanhar  
 As vezes eu escorrego

mas é sé pra te enganar

Escorregar não é cair  
É jeito que o corpo dá

**Adeus escola, meu mano**

o que adianta ter estudo  
se eu posso me comparar  
pois eu também sou doutor  
na minha arte popular  
eu pego meu berimbau  
o meu tambor e meu pandeiro  
eu me joga nesse mundo  
é com meu jeito brasileiro  
e vocês que são formados  
e dizem ter educação  
as vezes vocês não veem  
o que eu presto atenção  
eu vejo crianças sendo mortas  
e jogadas no porão  
que elas apanham pra comer  
o que vocês jogam no chão

pois a minha educação  
não foi a escola quem me deu  
quem me deu foi a capoeira  
hoje eu agradeço a Deus  
adeus escola meu mano  
meu mano oh meu meno

adeus escola meu mano  
berimbau ta me chamando  
adeus escola meu mano  
meu mestre estar me esperando  
adeus escola meu mano  
meu mano oh meu mano  
adeus escola meu mano  
meu mano , meu mano e eu  
adeus escola meu mano

Na vida se cai  
Se leva rasteira  
Quem nunca caiu não é capoeira

**Na vida se cai, se leva rasteira (Mestre Camisa)**

Na capoeira  
Eu cresci com o passado  
Desse tempo tão ligeiro  
Rápido como um piscar  
Ontem eu era um menino iniciante  
Um capoeira errante  
Mas não parei de treinar

Eu cai sim  
Eu cai me levantei  
Tropecei cai de novo  
Consegui me afirmar

A vaidade é ruim pro capoeira  
Faz ele se achar o bom  
Não escapa da rasteira

**Baraúna caiu – (REGO, p. 109)**

Baraúna caiu  
Baraúna caiu  
Quanto mais gente  
Ôi baraúna caiu  
Quanto mais gente

**Oh ingá da ingazeira**

Oh ingá da ingazeira  
Ingazeira, Oh ingá (coro)

Camarão é peixe bom  
(coro)  
Pra quem sabe prepará  
(coro)

**Jogo de tico-tico (REGO, 1968, p. 114)**

Panhe a laranja no chão tico-tico  
Pois tua saia é de renda de bico  
Se meu amô fô imbora eu não fico  
Na uma, nas duas, nas três eu não fico

**POESIA****Oswald de Andrade – Pronominais – “Pau-Brasil, Au Sans Pareil”, 1925**

Dê-me um cigarro  
 Diz a gramática  
 Do professor e do aluno  
 E do mulato sabido  
 Mas o bom negro e o bom branco  
 Da Nação Brasileira  
 Dizem todos os dias  
 Deixa disso camarada  
 Me dá um cigarro

**Oswald de Andrade – O Capoeira – “Pau-Brasil, Au Sans Pareil”, 1925**

- Qué apanhá sordado?  
 - O quê?  
 - Qué apanhá?  
 Pernas e cabeças na calçada.

**Manuel Bandeira – Trem de Ferro – Estrela da Tarde, 1960**

Trem de Ferro	Debruçada
Café com pão	No riacho
Café com pão	Que vontade
Café com pão	De cantar!
	Oô...
Virge Maria que foi isso maquinista?	(café com pão é muito bom)
Agora sim	Quando me prendero
Café com pão	No canaviá
Agora sim	Cada pé de cana
Voa, fumaça	Era um oficiá
Corre, cerca	Oô...
Ai seu foguista	Menina bonita
Bota fogo	Do vestido verde
Na fornalha	Me dá tua boca
Que eu preciso	Pra matar minha sede
Muita força	Oô...
Muita força	Vou mimbora vou mimbora
Muita força	Não gosto daqui
(trem de ferro, trem de ferro)	Nasci no sertão
	Sou de Ouricuri
	Oô...
Oô...	
Foge, bicho	Vaou depressa
Foge, povo	Vou correndo
Passa ponte	Vou na toda
Passa poste	Que só levo
Passa pasto	Pouca gente
Passa boi	Pouca gente
Passa boiada	Pouca gente
Passa galho	Pouca gente...
Da ingazeira	

## CRÔNICA

Jornal A SEMANA de 1886. Rio de Janeiro, edição 86:

## THEATROS

S. PEDRO

Esteve acima da expectativa e de qualquer elogio a festa de caridade realizada em beneficio do Asylo Agricola de Santa Izabel, na noite de 6 do corrente. Essa festa teve os auspícios e a protecção da princeza imperial, que com seu esposo e augustos paes assistiu a ella. O programma, em que bem se conhecia o sabio dedo do Mattos, qui *s'yconnaît*, foi magnificamente executado, O Caboclo agradou muito, sendo Vasques applaudido com enthusiasmo.

Baptista Machado recitou pela primeira vez o seu monologo em verso *Impressões de viagem*, E' um primor de graça e delicadeza, delicadeza de forma e de pensamento, pois envolve um bello elogio á capital do Brazil, na qual só reconhece tres males: a febre amarella, o capoeira e o bilontra; os quaes, todos, dão facadas: a febre amarella — na existencia, o capoeira — na barriga

e o bilontra — na algibeira. Foi muitíssimo applaudido. Mattos cantou com infinita graça *A minha familia*, cançoneta comica habilmente imitada do francez por Baptista Machado; e Vasques fechou com chave de ouro a esplendida festa, recitando uma bonita poesia de sua lavra—*O anjo da caridade*, por elle dedicada a S. A. a Princeza Imperial. O viva com que terminou a poesia foi calorosamente correspondido.

E, a proposito, porque seria que o *Jornal do Commercio* omitto na noticia d'esse spectaculo a menção da poesia do Vasque? E' exquisito:— uma poesia feita á princeza, expressamente escripta para aquella noite, que deu logar a uma ruidosa manifestação de apreço por parte da plateia, e o *Jornal...*, moita. E' exquisito...

Jornal A GAZETINHA de 1882, edição 40:

## FOLHETIM

## CANCROS SOCIAES

Caro leitor, vou abordar um assumpto aspero, duro, marmoreo e que infunde repugancia, mas não trepido, sejam quaes forem as consequencias.

Cancro, em medicina, é um mal terrível, quasi invencivel, porque as mais das vezes, nem extirpando-o pelo ferro, se consegue destrui-lo. O cancro social não carece de ferro para o destruir; será bastante destruir a causa; é o caso de — « subлата causa tollit effectus ».

Vejamos:

Os caneros, tumores, que atacam a humanidade, individualmente, têm por causa, a « cellula geradora », um saquinho maldito, que leva o organismo á morte!

Os caneros sociaes, que contaminam as sociedades, a humanidade, por classes, não se limitando só aos individuos, o que é peor, têm por origem—a ignorancia.

A ignorancia é a cellula cancerosa da humanidade.

A cellula geradora do cancro não gera outra coisa: gera o cancro.

A ignorancia é a cellula cancerosa da humanidade.

A ignorancia gera muitos e variados caneros sociaes.

Os caneros physicos, provenientes da tal cellula, limitam-se ao individuo que os tem, e só se transmitem d'esse individuo aos seus descendentes, por herança.

Os caneros sociaes são mais famintos, porque a ignorancia que lhes deu origem, contamina, tudo e a todos, sem respeitar classes ou posições; contamina o pobre, o rico, o fidalgo, o plebeu, e também se transmite, por herança e pelo exemplo.

A cellula e a ignorancia actúan ambas, aquella no organism e esta no moral dos individuos, de modo identico, lenta e progressivamente, e dessa lentidão e progresso resulta manifestarem-se os effectos, quasi sempre tarde e a más horas, e, portanto, são proficuos todos os meios para a cura radical; no cancro physico, porque já ha a diathese cancerosa; no cancro social, porque já ha a percução moral; no cancro physico, ainda que o extirpem pelo são, reproduz-se no mesmo ou em outros pontos, com mais intensidade; no cancro moral, os vicios resistentes tomam tal incremento, tamanha intensidade, que não ha poder que os faça desaparecer. N'um e outro caso, a morte é o deseíxo fatal.

Como já disse acima, a cellula original e variadissimos caneros sociaes, a saber: O malandro, o deseízado, o onanista, o larapio, o vagabundo, o capoeira, o

ladrão, o assassino, o jogador, o bebado, o idiota, o fanatico, o beuto, o perductor, o seductor, o industrioso, o faldario, o espião, o maldizente, o incendiario, finalmente estes typos e todas as variantes que delles dimanam.

Por esta sucia de caneros sociaes, bem podes imaginar, caro leitor, que são elles muito mais funestos do que o cancro physico.

A ignorancia que produz toda aquella cohorte de typos cancerosos, contagia também pelo exemplo, e a consequencia necessaria, fatal, é a reproducção d'elles, o infinito, e o requinte nas suas qualidades maleficas.

A oblação do cancro physico, com a cellula geradora, nem sempre dá a cura, no entanto que, extirpada a ignorancia do meio social, desapareceriam todos os seus productos, « subлата causa » etc...

Eu, modificando um ríffo portuguez, digo que: « a ignorancia é a mãe de todos os vicios ».

Como se hade banir da sociedade essa mãe espúria, assoladora e retrograda— a ignorancia?

Ensinando.

A historia antiga e a contemporanea são a contra-prova da minha asserção.

Os bons costumes, a moral, a civilização, têm sempre caminhado, caminham e continuarão a caminhar a par e passo com a educação physica, moral e intellectual.

Os paizes mais civilizados são os que

primeiro e com mais cuidado instituiram o ensino, sob aquellas tres bases, e desde o beryo.

O melhor methodo para a educação boa, solida e proficua, é o intuitivo de Pestalozzi, aperfeiçoado por Froebel.

Froebel pôde ser considerado o anjo tutelar, salvador das futuras gerações.

O paiz que fundar o ensino infantil com o methodo intuitivo de Froebel, que realisar na educação do homem as idéas de Spencer, e que propagar as sciencias, como exigio A. Comte, chegará ao apogeu da felicidade.

O povo desse paiz elevar-se-á acima do nivel moral, intellectual e physico e todos os outros paizes. Será o primeiro entre os mais adiantados.

O Imperio do Brazil, si não é dos paizes mais atrasados no que diz respeito á educação e á instrucção, não é tambem dos mais adiantados; todavia, tem elementos de sobra para o ser. Os seus filhos são, por natureza, inteligentes, o que é segura garantia.

Basta, pois, guiar-lhes a intelligencia, robustecer-lhes o organismo, e incutir-lhes a san moral, tudo em dózes equilibradas, para que nenhuma das tres, prebradas, para que nenhuma das tres, predominando, abafe e asphixie as outras, e ter-se-á elevado o nivel social ao apogeu da perfeição, para que o paiz possa ufanar-se de sua grandeza e prosperidade.

CONFUCIO.



## Machado de Assis – Balas de Estalo – 1883 -1886

[14 março]

TRAGO AQUI no bolso um remédio contra os capoeiras. Nem tenho dúvida em dizer que é muito superior ao célebre Xarope do Bosque que fez curas admiráveis e até milagrosas, até princípios de 1856, decaindo em seguida, como todas as coisas deste mundo. A minha droga pode dizer-se que tem em si o sinal da imortalidade.

Agora, principalmente, que a guarda urbana foi dissolvida, entregando ontem os reflexos, receiam alguns que haja uma explosão de capoeiragem (só para os moer), enquanto que outros crêem que a substituição da guarda é bastante para fazer recuar os maus e tranqüilizar os bons. Não de perdoar-me: eu estou antes com o receio do que com a esperança, não tanto porque acredite na explosão referida, como porque desejo vender a minha droga. Pode ser que haja nesta confissão uma ou duas gramas de cinismo; mas o cinismo, que é a sinceridade dos patifes, pode contaminar uma consciência reta, pura e elevada, do mesmo modo que o bicho pode roer os mais sublimes livros do mundo.

Vamos, porém, à droga, e comecemos por dizer que estou em desacordo com todos os meus contemporâneos, relativamente ao motivo que leva o capoeira a plantar facadas nas nossas barrigas. Diz-se que é o gosto de fazer mal, de mostrar agilidade e valor, opinião unânime e respeitada como um dogma. Ninguém vê que é simplesmente absurda.

Com efeito, não duvido que um ou outro, excepcionalmente, nutra essa perversão de entranhas, mas a natureza humana não comporta a extensão de tais sentimentos. Não é incrível que tamanho número de pessoas se divirtam em rasgar o ventre alheio, só para fazer alguma coisa. Não se trata de vivissecção, em que um certo abuso, por maior que seja, é sempre científico, e com o qual, só padece cachorro, que não é gente, como se sabe. Mas como admitir tal coisa com homem e fora do gabinete?

Bastou-me fazer esta reflexão, para descobrir a causa das facadas anônimas e adventícias, e logo o medicamento apropriado, veja o leitor se não concorda comigo?

Capoeira é homem. Um dos característicos do homem é viver com o seu tempo. Ora, o nosso tempo (nosso e do capoeira) padece de uma coisa que poderemos chamar—erotismo de publicidade. Uns poderão crer que é achaque, outros que é uma recrudescência de energia, porque o sentimento é natural. Seja o que for, o fato existe, e basta andar na aldeia sem ver as casas, para reconhecer que nunca esta espécie de afeição chegou ao grau em que a vemos.

Sou justo. Há casos em que acho a coisa natural. Na verdade, se eu, completando hoje cinquenta anos, janto com a família e dois ou três amigos, por que não farei participante do meu contentamento este respeitável público? Embarco, desembarco, dou ou recebo um mimo, nasce-me um porco com duas cabeças, qualquer caso desses pode muito bem figurar em letra redonda, que dá vida a coisas muito menos interessantes. E, depois, o nome da gente, em letra redonda, tem outra graça, que não em letra manuscrita; sai mais bonito, mais nítido mete-se pelos olhos dentro sem contar que as pessoas que o não comemoram as folhas, e a gente fica notória sem despendar nada. Não nos envergonhemos de viver na rua; é muito mais fresco.

Aqui tocamos o ponto essencial. O capoeira está nesta matéria como Crébillon em matéria de teatro. Perguntou-se a este, por que compunha peças de fazer arrepiar os cabelos; ele respondeu que, tendo Racine tomado o céu para si e Corneille a terra, não lhe restava mais que o inferno em que se meteu. O mesmo acontece ao capoeira. Não pode distribuir mimos espirituais, ou drogas infalíveis, todos os porcos nascem-lhe com uma só cabeça, nenhum meio de ocupar os outros com a sua preciosa pessoa. Recorre à navalha, espalha facadas certo de que os jornais darão notícias das suas façanhas e divulgarão os nomes de alguns.

Já o leitor adivinhou o meu medicamento. Não se pode falar com gente esperta; mal se acaba de dizer uma coisa, conclui logo a coisa restante. Sim, senhor, adivinhou, é isso mesmo: não publicar mais nada, trancar a imprensa às valentias da capoeiragem. Uma vez que se não dê mais notícia, eles recolhem-se às tendas, aborrecidos de ver que a crítica não anima os operosos.

Logo depois a autoridade, tendo à mão algumas associações, becões e suspensórios ainda sem título, entra pelas tendas e oferece aos nossos Aquiles uma compensação de publicidade. Vitória completa: eles aceitam o derivativo, que os traz ao céu de Racine e à terra de Corneille,

enquanto as navalhas, restituídas aos barbeiros, passarão a escanhoar os queixos da gente pacífica. *Ex fumo dare lucem.*

**Monteiro Lobato - O 22 da “Marajó”, publicada na coletânea A Onda Verde (Monteiro Lobato Editora, São Paulo, 1921).**

Esse delírio que por aí vai pelo futebol tem seus fundamentos na própria natureza humana. O espetáculo da luta sempre foi o maior encanto do homem; e o prazer da vitória, pessoal ou do partido, foi, é e será a ambrosia dos deuses manipulada na terra. Admiramos hoje os grandes filósofos gregos, Platão, Sócrates, Aristóteles, seus coevos, porém, admiravam muito mais aos atletas que venciam no estado. Milon de Crotona, campeão na de torcer pescoços a touros, só para nós tem menos importância que seu mestre Pitágoras. Para os gregos, para a massa popular grega, seria inconcebível a ideia de que o filósofo pudesse no futuro ofuscar a glória do lutador.

Em França o homem hoje mais popular é George Carpentier, mestre em socos de primeira classe; e se derem nas massas um balanço sincero, verão que ele sobrepuja em prestígio aos próprios chefes supremos vencedores da guerra.

Nos Estados Unidos ha sempre um campeão de boxe tão entranhado na idolatria do povo que está em suas mãos subverter o regime político.

Entre nós ha o exemplo recente de Friedenreich, um pé de boa pontaria pelo qual nossos meninos são capazes de sacrificar a vida.

E os delírios coletivos provocados pelo combate de dois campeões em campo? Impossível assistir-se a espetáculo mais revelador da alma humana que os jogos de futebol em que disputam a primazia paulistanos e italianos em S. Paulo.

Não é mais esporte, é guerra. Não se batem duas equipes, mas dois povos, duas nações, duas raças inimigas. Durante todo o tempo da luta, de quarenta a cinquenta mil pessoas deliram em transe, extáticas, na ponta dos pés, coração aos pulos e nervos tensos como cordas de viola. Conforme corre o jogo, ha pausas de silencio absoluto na multidão suspensa, ou deflagrações violentíssimas de entusiasmo, que só a palavra delírio classifica. E gente pacífica, bondosa, incapaz de sentimentos exaltados, sai fora de si, torna-se capaz de cometer os mais horrorosos desatinos.

A luta de vinte e duas feras no campo transforma em feras os cinquenta mil espectadores, possibilitando um enfraquecimento mutuo, num conflito horrendo, caso um incidente qualquer funda em corisco as eletricidades psíquicas acumuladas em cada individuo.

O jogo de futebol teve a honra de despertar o nosso povo do marasmo de nervos em que vivia. Antes dele, só nas classes medias a luta politica tinha o prestígio necessário para uma exaltaçãozinha periódica.

E isso porque de todos os esportes tentados no Brasil só o futebol conseguiu aclimar-se, como o café. Hoje, alastrado de norte a sul, transformou se quasi em praga, conseguindo, só ele, interessar vivamente, exaltadamente, delirantemente, o nosso povo.

No Estado de S.Paulo não ha recanto, viloca, fazenda, bairro, onde não sejam vistos num chão plaino e batido os dois retângulos opostos, assinaladores dum ground. Pelas regiões novas, de virgindade só agora atacada pelos invasores, é comum topar-se de subito, em plena mata, uma clareira aberta, limpa, onde nas horas de folga os derrubadores de pau vêm bater bola.

Já assistimos a um match em certa fazenda. Tudo muito bem arrumado os players uniformizados, de meias grossas e botinas ferradas, tal qual nos clubs das cidades. E falando em corners, goals, hands, halftimes, a inglesia inteira dos termos técnicos.

Ao nosso lado o fazendeiro explicava:

-- Aquele goal-keeper é carreiro; amanhã de madrugada está de pé no chão puxando lenha. O center-half é madeireiro; está-me lavrando umas perobas na roça velha. Os full-backs são tropeiros; e os forwards, simples puxadores de enxada.

Era assombroso! Estávamos diante da maior revolução de costumes jamais operada em terras de Santa Cruz. E tudo por arte e obra de uma simples esfera de couro estufada de ar...

Antes do futebol, só a capoeiragem conseguiu um cultozinho entre nós e isso mesmo só na ralé. Teve seus períodos áureos, produziu seus Friedenreichs, e afinal acabou perseguida pelo

governo, com grande mágoa dos tradicionalistas que viam nela uma das nossas poucas coisas de legítima criação nacional.

Infelizmente não se guardou memória escrita desse esporte, cujos anais se encheram de maravilhosas proezas. Não teve poetas, não teve cantores, não teve sábios que as salvaguardassem do olvido; e de todo o nosso rico passado de rasteiras, rabos d'arraia e soltas restam apenas anedotas esparsas, em via de se diluírem na memória de velhos contemporâneos.

Que se fixe, pois, em letra de fôrma, ao menos o caso do 22 da Marajó com tanto chiste narrado pelo maior humorista brasileiro, esse prodígio Mark Twain inédito que é o sr. Filinto Lopes.

O 22 da Marajó era um imperial marinho, mestre em desordens, amigo de revirar de pernas para cima quiosques portugueses. Rapazinho bonito, imperava na Saúde onde suas proezas de capoeira excepcional andavam de boca em boca, discutidas como façanhas de Rolando. E tais fez que o governo, incomodado, deportou-o para o Norte, a servir em canhoneira da flotilha estacionada no Pará. A mudança de clima regenerou-o e o rapaz, resolvendo tirar partido dos seus dotes plásticos, ferrou namoro com a mulher de um Shipchandler, da qual se tornou amante.

Pouco durou o trio.

O Shipchandler morreu e o 22 casou-se com a viúva, herdeira dum paco de quatrocentos contos de réis. Pediu baixa, obteve-a e foi com a esposa em viagem de núpcias á Europa, onde permaneceu dois anos. Ao cabo regressou á pátria, elegendo o Rio de Janeiro para residência definitiva.

Mas quanto mudara! Transformado num perfeito gentleman, embasbacava a rua do Ouvidor com o apuro dos trajés, as polainas, as luvas, a cartola café-com-leite.

-- Algum fidalgo certamente, cochichavam. Não vêem que modos distintos?

E o 22, impávido, petroneando de monóculo no olho, a olhar de cima para os homens e as coisas...

Tinha hábitos certos e todos os dias passava pelo Largo de S. Francisco, como paca pelo carreiro.

Aconteceu, porém, que ali era ponto de uma roda de rapazes chiques, fortemente despeitados ante a esmagadora elegância do desconhecido, rival perigoso, sem duvida, em matéria de esporte feminino. Os quais rapazes, depois de muito cochicho, deliberaram quebrar a prôa do novo concorrente, apenas aguardando para isso a bôa oportunidade.

Certa vez em que Petronio passava mais imponente do que nunca, coincidiu aproximar-se da roda chique um capoeira mordedor, que se gabava de ser mestre em soltas.

Quem sabe hoje o que é a solta, nesta época de kickes e shootes? Solta era uma cabeçada sem hands, isto é, sem encostar a mão no adversário.

Mas o capoeira chegou e mordeu-os em cinco mil réis.

-- Perfeitamente, responderam os rapazes, mas primeiro has de sapear uma solta naquele freguês que ali vai de monóculo.

-- É já! exclamou o capoeira, gingando o corpo. E, tirando o chapéu, foi postar-se na calçada por onde vinha o 22, de cartola e monóculo, sacudindo passos de lord, muito esticado dentro do seu croisé cortado em Londres.

Um, dois, três... Quando Petronio o defronta, o capoeira avança e despeja-lhe uma formidável e primorosa cabeçada.

O Petronio, porém, quebra o corpo, e a cabeça do atacante vai de encontro á parede, ao mesmo tempo que um pé bem manejado planta-o no chão com elegantíssima rasteira. O mordedor, tonto e confuso, ergue-se... mas desaba de novo, cerceado por outra gentil rasteira. Passara imprevisivelmente de agressor a agredido e, desnorteado, deu sebo ás canelas, indo apalpar o galo da cabeça a cem passos de distancia.

Enquanto isso o Petronio, serenamente consertando a gravata, com grande calma dirige a palavra á assombradíssima roda elegante.

-- Só uma besta destas dá soltas sem negaça. Já dizia o Cincinato Quebra- Louça: soltas sem negaça, só em lampeão de esquina. Se "grampeasse", inda vá lá. O Trinca-Espinhas, o Estrepolia e o Zé da Gambôa admitem soltas neste caso, mas isto mesmo só quando o semovente não é firme de letra.

E girando entre os dedos a bengala de unicórnio, concluiu com saudades:

-- Já gostei deste divertimento. Hoje a minha posição social não mais permite. Mas vejo com tristeza que a arte está decaindo...

E lá se foi, impertubável e superior, murmurando consigo:

-- Soltas sem negaça... Forte besta!

Passando o momento de estupor e depois de muito debaterem o estranho incidente, os elegantes planejaram solene desforra. Contratariam o famoso Dente de Ouro, da Saúde, para romper o baluarte e quebrar de vez a prôa ao estranho personagem.

Tudo bem assentado, no dia do ajuste vieram colocar-se no carreiro da vítima, com o rompe-e-rasga á frente.

-- É aquele lá! disseram, assim que repontou ao longe a cartola café-com-leite do Petronio.

Dente de Ouro avançou para o desconhecido. Ao defronta-lo, porém, entreparou e abriu-se num grande riso palerma -- o riso da boca aberta quem reconhece um antigo parceiro.

-- O 22... Você por aqui?...

-- Cala o bico, moleque, e toma lá para o cigarro; mas afasta-se, que hoje sou gente e não ando em más companhias, respondeu o Petronio, correndo-lhe uma pelega de dez e seguindo o seu caminho impertubavelmente.

Dente de Ouro voltou para o grupo dos elegantes, alisando a nota.

-- Então? Perguntaram estes, desnorteados com o imprevisto desfecho.

-- 'cês tão bestas ! Pois aquele é o 22 da Marajó, corpo fechado p'ra "sardinha" e pé que nunca "lalou saque". Estrompar o 22, 'cês tão bestas.

### **A Sabedoria Do Povo Do Brasil - <https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/cronica-a-sabedoria-do-povo-do-brasil>**

*"A Capoeira é sabedoria do povo do Brasil."* É assim que o Mestre Angoleiro (Prof. J. Bamberg), discípulo do Mestre Bimba, conta como ele definia a Capoeira. Hoje em dia, o Mestre também tem se incomodado muito com as "novas tradições" da Capoeira... Uma figura e tanto!!

Há um tempo atrás chegou num evento, foi apresentado e depois desse momento, quando pra começar a roda, abriu tocando seu berimbau viola. Para seu espanto, o responsável pela roda disse: "*Mestre, aqui está o gunga para o senhor!*". O Mestre Angoleiro insistiu no seu berimbau viola e aí veio o comentário: "*Aqui no grupo o gunga é que "comanda" a roda, e como o Senhor é o mestre mais antigo, TEM QUE tocar o gunga*". O Mestre gingou um pouco... (sem entrar na roda), não tocou nem um, nem outro, esperou o desenrolar do evento educadamente, não "comandou" nada e... Ao fim do evento agradeceu a todos e foi-se embora.

Parece que as pessoas afiadas de pensamento, como o Mestre, atraem esse tipo de situação, e o interessante é a forma como esse pensamento afiado trás sempre uma reflexão importante e óbvia sobre o acontecido. E mesmo sendo uma reflexão óbvia, a maioria das pessoas não havia percebido o mesmo... No caso do Mestre foi um comentário muito interessante: "*Só na cabeça desses "oligofrênicos" é que uma "coisa" (no caso o berimbau gunga) pode substituir o conhecimento de um Mestre do saber popular!*". Oligofrênico é o "apelido" carinhoso do Mestre para a galera cheia de músculos e vazia de conhecimentos.

Essa passagem na vida do Mestre é só mais um entre tantos acontecimentos que mostram como a re-invenção de tradições (para validar as "heranças culturais") e a repetição desses rituais podem levar a um processo de alienação em que as pessoas, a Educação e o verdadeiro sentido da Capoeira – Sabedoria do povo do Brasil, são colocados em segundo plano. Para essas pessoas, o mais importante é mostrar o quanto se sabe, ou em algumas ocasiões, o quanto o outro não sabe a respeito das "tradições" (re-inventadas) de determinada escola de capoeira...

Assim, tradições e rituais que deveriam servir para manter viva nossa Cultura Popular, nossa sabedoria, acabam por reforçar a prática da Capoeira dentro de um contexto competitivo,

exclusivo e opressor. Sempre dando mais valor as supostas diferenças entre as escolas e grupos de Capoeira, do que ao que temos de mais importante e em comum – somos todos seres humanos, todos Capoeiras.

Como o Mestre Angoleiro costuma dizer: “– *Isso é `Capoeira de Prateleira`, rapaz! A Capoeira não é isso não!*”. Ele também conta que esses rituais rígidos, essas regras generalizadas que estão chamando de “tradição” e de “fundamento”, são na verdade re-invenções, são parte de um processo de “re-tradicionalização” da Capoeira. Um movimento criado por algumas pessoas para justificar sua rigidez, seus recalques e tentar herdar um legado cultural construído pelos verdadeiros Mestres do saber popular. Estes últimos sim, eram capazes de ensinar com simplicidade, compromisso e devoção. Eles, com certeza, tinham seus rituais e seus métodos, cada um a seu modo e sempre com o compromisso de passar adiante sua sabedoria – a Capoeira, para seus semelhantes.

O finado Mestre “Iziquiel” levava a roda cantando suas chulas e tocando seu pandeiro, hoje em dia, Mestre João Pequeno leva sua roda tendo como instrumento só uma baqueta na mão, o Mestre João Grande usa uniforme branco na sua academia e não mais o preto e amarelo do Ipiranga do Mestre Pastinha. Todos eles são Grandes Mestres respeitadíssimos que formaram suas tradições e rituais durante anos de compromisso ensinando sua sabedoria aos seus iguais. O conhecimento, a dedicação, os rituais e tradições que eles têm são instrumentos de libertação que vem de sua ancestralidade cultural.

Tenho certeza que essas pessoas maravilhosas que fizeram da Capoeira um ofício (não uma profissão!), jamais colocariam seus rituais, suas tradições acima da Educação e dos bons modos para com o próximo. Mesmo o berimbau sendo um instrumento sagrado, concordando com o Mestre Angoleiro, penso que não podemos substituir a figura do verdadeiro Mestre, a Educação e o bom senso por um conjunto de “tradições re-inventadas”! A educação deve estar em primeiro plano. Antes de qualquer ritual, tradição ou fundamento, deve vir o respeito ao próximo e os bons valores. O conhecimento na Capoeira deve servir a todos, deve libertar os oprimidos, incluir os excluídos, deve estar à cima de tudo a serviço da solidariedade!

Entretanto, existe mais um motivo que sustenta esse radicalismo, esse “engessamento”, essa re-tradicionalização da Capoeira por alguns seguidores desse comportamento: A adequação ao mercado! O “conhecimento” fica na mão de poucos e com isso o poder e o dinheiro em um circuito fechado. Fora desse circuito, existe uma quantidade imensa de jovens professores esperando por um reconhecimento, uma aceitação, que nunca virá! Por um simples motivo, esses milhares de jovens professores são o maior mercado desses poucos radicais, que por interesses financeiros, fecham as passagens que um dia eles próprios usaram. “–*Lástima! Assim eles estão queimando seus próprios rastros...*”, como diz o Mestre Angoleiro.

Precisamos nos cuidar! Hoje, grande parte do mundo da Capoeira está sofrendo mudanças para se adequar a um mercado que só visa o capital. Não podemos esquecer de nos perguntar: – Que Mercado é esse que estamos nos adaptando?! E, quais são nossos objetivos, verdadeiros, ao ensinar/praticar a Capoeira?

Pois bem, para conseguir mudar alguma coisa, não podemos mais aceitar as “verdades” que nos “ensinam”, ou melhor, que nos vendem como Capoeira! Precisamos ouvir, estudar e praticar verdades muito mais coerentes! Como diz o Mestre Cláudio Danadinho (Professor Arq. Cláudio Queiroz, um dos fundadores do Grupo Senzala): “–*A Capoeira é um método de preparo para a vida, um caminho para felicidade universal.*” Para o Dr. Ângelo Decânio (um dos discípulos mais antigo do Mestre Bimba), *a Capoeira é um instrumento de cidadania cristã!*

A Capoeira é nossa ferramenta para melhorar o mundo a nossa volta! Mas para isso precisamos conhecer bem nosso instrumento, tirar dele todas as possibilidades de ensino-aprendizagem. E, nesse sentido, vale à pena conhecer a fundo, saber praticar e ensinar a capoeira de Mestre Bimba, de Mestre Pastinha, dos Mestres Valdemar, Traíra, Paulo dos Anjos e tantos outros. Ao dizer do Mestre Suassuna: “–*Precisamos praticar uma Capoeira sem rótulos!*”.

É preciso construir um futuro tendo em mente a vida que levamos em nossa sociedade. Precisamos ensinar/praticar uma Capoeira que possa, ao mesmo tempo, criticar e avaliar nossos enganos e trazer valores mais humanos. Ensinar/praticar uma Capoeira que traga valores mais

dignos, que eduque, inclua e liberte, de verdade. Precisamos pesquisar o passado, fundamentos e tradições não para nos aprisionar, mas como forma de nos preparar melhor como Mestres do Saber Popular na Capoeira, construindo assim uma sociedade melhor.

### **O Espírito De Um Capoeira - <https://portalcapoeira.com/capoeira/publicacoes-e-artigos/cronica-o-espírito-de-um-capoeira>**

Tudo começa em um momento de quase acaso. Passeando em uma praça arborizada, repleta de sons de pássaros ao fim de uma tarde. Os raios do sol estão mansos, provocam uma sensação formidável com seu calor terno. Em um repente, apenas um barulho produzido por um instrumento curioso, acompanhado de palmas e cantos num ritmo que anima e prende a atenção. Pais, mães e filhos são direcionados – parecendo uma ação inconsciente – àquela curiosa roda formada por pessoas contentes e sincronizando um mesmo pensamento.

Como se fossem guiados por uma força estranha, quem estar de fora dessa roda sente-se atraído e convidado a acompanhar – mesmo q sendo na simples batida do pé – uma música que é entoada com emoção e força.

Sob olhares curiosos e surpreendidos, pernas e braços realizam acrobacias e movimentos que encantam e fascinam quem participa daquela roda. A musicalidade parece a força motriz de toda aquela gente que canta e luta num ritmo da ginga característica.

Este é um cenário típico da nossa arte Capoeira. Uma atividade que fortalece nossas capacidades físicas e, conseqüentemente, enaltece nossas faculdades mentais.

Sempre gostei de acompanhar rodas de capoeira. Sentia-me bem – mesmo q só observando – em presenciar aquelas manifestações de alegria e festividade. Infelizmente, por conta de limitações de minha saúde – à época – não era possível minha participação de forma efetiva e direta.

Hoje, sadio, pratico capoeira. Satisfação enorme em estar em contato com essa arte! A cada dia crio novos vínculos amistosos e me perco na imensidão de informações que faz dessa arte algo ímpar. Estórias, lendas e mitos fazem dessa arte um “não sei o quê” de mistérios, causos e surpresas!

Quando vem a reflexão, confirmo que minha atração pela capoeira se deva pela simplicidade que una todos no microcosmo da roda de axé. Costumamos dá vazão às coisas complexas e sem utilidade, ao fim. E a capoeira nos faz seguir sempre na retidão da igualdade. Dentro de uma roda, Mestres, Graduados e Novatos respiram o mesmo ar e escutam a mesma música, sem distinções. Todos são iguais naquele momento. Preto- branco, rico-pobre... não há espaços para padrões sociais de segregação.

Confesso que a capoeira me redirecionou às trilhas do “ser simples”. Particularmente, minhas atividades cotidianas me faziam distantes das coisas simples que compõem a vida. Sinto que estou em voga novamente. Graças ao esforço pessoal por meio da capoeira.

A capoeira em sua totalidade não cabe em algumas linhas, definitivamente. Mas também sei que essa mesma capoeira permite manifestações que preencham livros e livros ou apenas uma frase – esta q seja dita com satisfação e verdade.

Talvez seja por isso que nossa arte abraça todos! A arte-ginga não se resume a este ou aquele grupo... a capoeira é bem mais significativa, por mais que alguns acreditem no contrário. Uma minoria, felizmente!

Façamos então nossa parte em retribuição aos grandes Mestres do passado e aos atuais! Valorizemos os esforços colossais para uma imagem limpa e sem rasuras da nossa arte! Façamos por onde! Ações!

Precisamos mostrar para todos aqueles que insistem, que a capoeira é uma ferramenta importantíssima na imprescindível tarefa da educação. Os pais precisam de um reflexo nos boletins dos filhos, para que exista uma motivação. Os envolvidos na capoeira devem incentivar os respectivos alunos para que estes permaneçam a otimizar seus desempenhos nas salas de aula. A educação é a passagem mais fácil e eficaz na construção de um cidadão nato e firme nas próprias opiniões.

Dessa forma, quem trabalha na capoeira de coração poderá tirar dessa mesma o próprio sustento. Assim como qualquer outro ofício, viver da Capoeira para quem a ama, é a realização. E é apenas dessa forma educadora que um dia esta realidade será testemunhada.

Vamos agir, colega velho! Cada camarada possui uma qualidade que o define. Usemos nossos atributos dentro e fora da roda. Vamos falar, expandir, corrigir, errar e acertar! O que não vale é a morosidade e a acomodação. Cada grupo de capoeira possui uma força enorme! Basta atentar para tal fato.

“Capoeira é defesa e ataque, é ginga no corpo, é malandragem! É licuri que quebra dendê! E quem não conhece capoeira, não pode dá seu valor!”  
Iê, Capoeira!

## CONTO

**Machado De Assis – A Causa Secreta - publicado originalmente em 1885 na Gazeta de Notícias e agrupado em 1896 na sua obra intitulada Várias Histórias.**

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o tecto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente, — de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço.

Tinham falado também de outra cousa, além daquelas três, cousa tão feia e grave, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde. Toda a conversação a este respeito foi constrangida. Agora mesmo, os dedos de Maria Luísa parecem ainda trêmulos, ao passo que há no rosto de Garcia uma expressão de severidade, que lhe não é habitual. Em verdade, o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender é preciso remontar à origem da situação.

Garcia tinha-se formado em medicina, no ano anterior, 1861. No de 1860, estando ainda na Escola, encontrou-se com Fortunato, pela primeira vez, à porta da Santa Casa; entrava, quando o outro saía. Fez-lhe impressão a figura; mas, ainda assim, tê-la-ia esquecido, se não fosse o segundo encontro, poucos dias depois. Morava na rua de D. Manoel. Uma de suas raras distrações era ir ao teatro de S. Januário, que ficava perto, entre essa rua e a praia; ia uma ou duas vezes por mês, e nunca achava acima de quarenta pessoas. Só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele recanto da cidade. Uma noite, estando nas cadeiras, apareceu ali Fortunato, e sentou-se ao pé dele.

A peça era um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos; mas Fortunato ouvia-a com singular interesse. Nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro, a tal ponto que o estudante suspeitou haver na peça reminiscências pessoais do vizinho. No fim do drama, veio uma farsa; mas Fortunato não esperou por ela e saiu; Garcia saiu atrás dele. Fortunato foi pelo beco do Cotovelo, rua de S. José, até o largo da Carioca. Ia devagar, cabisbaixo, parando às vezes, para dar uma bengalada em algum cão que dormia; o cão ficava ganindo e ele ia andando. No largo da Carioca entrou num tálburi, e seguiu para os lados da praça da Constituição. Garcia voltou para casa sem saber mais nada.

Decorreram algumas semanas. Uma noite, eram nove horas, estava em casa, quando ouviu rumor de vozes na escada; desceu logo do sótão, onde morava, ao primeiro andar, onde vivia um empregado do arsenal de guerra. Era este que alguns homens conduziam, escada acima, ensangüentado. O preto que o servia acudiu a abrir a porta; o homem gemia, as vozes eram confusas, a luz pouca. Deposto o ferido na cama, Garcia disse que era preciso chamar um médico.

— Já aí vem um, acudiu alguém.

Garcia olhou: era o próprio homem da Santa Casa e do teatro. Imaginou que seria parente ou amigo do ferido; mas rejeitou a suposição, desde que lhe ouvira perguntar se este tinha família ou pessoa próxima. Disse-lhe o preto que não, e ele assumiu a direção do serviço, pediu às pessoas estranhas que se retirassem, pagou aos carregadores, e deu as primeiras ordens. Sabendo que o Garcia era vizinho e estudante de medicina pediu-lhe que ficasse para ajudar o médico. Em seguida contou o que se passara.

— Foi uma malta de capoeiras. Eu vinha do quartel de Moura, onde fui visitar um primo, quando ouvi um barulho muito grande, e logo depois um ajuntamento. Parece que eles feriram também a um sujeito que passava, e que entrou por um daqueles becos; mas eu só vi a este senhor, que atravessava a rua no momento em que um dos capoeiras, roçando por ele, meteu-lhe o punhal. Não caiu logo; disse onde morava e, como era a dois passos, achei melhor trazê-lo.

— Conhecia-o antes? perguntou Garcia.

— Não, nunca o vi. Quem é?

— É um bom homem, empregado no arsenal de guerra. Chama-se Gouveia.

— Não sei quem é.



Médico e subdelegado vieram daí a pouco; fez-se o curativo, e tomaram-se as informações. O desconhecido declarou chamar-se Fortunato Gomes da Silveira, ser capitalista, solteiro, morador em Catumbi. A ferida foi reconhecida grave. Durante o curativo ajudado pelo estudante, Fortunato serviu de criado, segurando a bacia, a vela, os panos, sem perturbar nada, olhando friamente para o ferido, que gemia muito. No fim, entendeu-se particularmente com o médico, acompanhou-o até o patamar da escada, e reiterou ao subdelegado a declaração de estar pronto a auxiliar as pesquisas da polícia. Os dous saíram, ele e o estudante ficaram no quarto.

Garcia estava atônito. Olhou para ele, viu-o sentar-se tranqüilamente, estirar as pernas, meter as mãos nas algibeiras das calças, e fitar os olhos no ferido. Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria. Cara magra e pálida; uma tira estreita de barba, por baixo do queixo, e de uma têmpera a outra, curta, ruiva e rara. Teria quarenta anos. De quando em quando, voltava-se para o estudante, e perguntava alguma coisa acerca do ferido; mas tornava logo a olhar para ele, enquanto o rapaz lhe dava a resposta. A sensação que o estudante recebia era de repulsa ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação, e se era desinteressado como parecia, não havia mais que aceitar o coração humano como um poço de mistérios.

Fortunato saiu pouco antes de uma hora; voltou nos dias seguintes, mas a cura fez-se depressa, e, antes de concluída, desapareceu sem dizer ao obsequiado onde morava. Foi o estudante que lhe deu as indicações do nome, rua e número.

— Vou agradecer-lhe a esmola que me fez, logo que possa sair, disse o convalescente.

Correu a Catumbi daí a seis dias. Fortunato recebeu-o constrangido, ouviu impaciente as palavras de agradecimento, deu-lhe uma resposta enfasiada e acabou batendo com as borlas do chambre no joelho. Gouveia, defronte dele, sentado e calado, alisava o chapéu com os dedos, levantando os olhos de quando em quando, sem achar mais nada que dizer. No fim de dez minutos, pediu licença para sair, e saiu.

— Cuidado com os capoeiras! disse-lhe o dono da casa, rindo-se.

O pobre-diabo saiu de lá mortificado, humilhado, mastigando a custo o desdém, forcejando por esquecê-lo, explicá-lo ou perdôá-lo, para que no coração só ficasse a memória do benefício; mas o esforço era vão. O ressentimento, hóspede novo e exclusivo, entrou e pôs fora o benefício, de tal modo que o desgraçado não teve mais que trepar à cabeça e refugiar-se ali como uma simples idéia. Foi assim que o próprio benfeitor insinuou a este homem o sentimento da ingratidão.

Tudo isso assombrou o Garcia. Este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo. Picado de curiosidade, lembrou-se de ir ter com o homem de Catumbi, mas advertiu que nem recebera dele o oferecimento formal da casa. Quando menos, era-lhe preciso um pretexto, e não achou nenhum.

Tempos depois, estando já formado e morando na rua de Matacavalos, perto da do Conde, encontrou Fortunato em uma gôndola, encontrou-o ainda outras vezes, e a frequência trouxe a familiaridade. Um dia Fortunato convidou-o a ir visita-lo ali perto, em Catumbi.

— Sabe que estou casado?

— Não sabia.

— Casei-me há quatro meses, podia dizer quatro dias. Vá jantar conosco domingo.

— Domingo?

— Não esteja forjando desculpas; não admito desculpas. Vá domingo.

Garcia foi lá domingo. Fortunato deu-lhe um bom jantar, bons charutos e boa palestra, em companhia da senhora, que era interessante. A figura dele não mudara; os olhos eram as mesmas chapas de estanho, duras e frias; as outras feições não eram mais atraentes que dantes. Os obséquios, porém, se não resgatavam a natureza, davam alguma compensação, e não era pouco. Maria Luísa é que possuía ambos os feitiços, pessoa e modos. Era esbelta, airosa, olhos meigos e submissos; tinha vinte e cinco anos e parecia não passar de dezenove. Garcia, à segunda vez que lá foi, percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca

ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor. Um dia, estando os três juntos, perguntou Garcia a Maria Luísa se tivera notícia das circunstâncias em que ele conhecera o marido.

— Não, respondeu a moça.

— Vai ouvir uma ação bonita.

— Não vale a pena, interrompeu Fortunato.

— A senhora vai ver se vale a pena, insistiu o médico.

Contou o caso da rua de D. Manoel. A moça ouviu-o espantada. Insensivelmente estendeu a mão e apertou o pulso ao marido, risonha e agradecida, como se acabasse de descobrir-lhe o coração. Fortunato sacudia os ombros, mas não ouvia com indiferença. No fim contou ele próprio a visita que o ferido lhe fez, com todos os pormenores da figura, dos gestos, das palavras atadas, dos silêncios, em suma, um estúrdio. E ria muito ao contá-la. Não era o riso da dobrez. A dobrez é evasiva e oblíqua; o riso dele era jovial e franco.

" Singular homem!" pensou Garcia.

Maria Luísa ficou desconsolada com a zombaria do marido; mas o médico restituiu-lhe a satisfação anterior, voltando a referir a dedicação deste e as suas raras qualidades de enfermeiro; tão bom enfermeiro, concluiu ele, que, se algum dia fundar uma casa de saúde, irei convidá-lo.

— Valeu? perguntou Fortunato.

— Valeu o quê?

— Vamos fundar uma casa de saúde?

— Não valeu nada; estou brincando.

— Podia-se fazer alguma cousa; e para o senhor, que começa a clínica, acho que seria bem bom. Tenho justamente uma casa que vai vagar, e serve.

Garcia recusou nesse e no dia seguinte; mas a idéia tinha-se metido na cabeça ao outro, e não foi possível recuar mais. Na verdade, era uma boa estréia para ele, e podia vir a ser um bom negócio para ambos. Aceitou finalmente, daí a dias, e foi uma desilusão para Maria Luísa. Criatura nervosa e frágil, padecia só com a idéia de que o marido tivesse de viver em contato com enfermidades humanas, mas não ousou opor-se-lhe, e curvou a cabeça. O plano fez-se e cumpriu-se depressa. Verdade é que Fortunato não curou de mais nada, nem então, nem depois. Aberta a casa, foi ele o próprio administrador e chefe de enfermeiros, examinava tudo, ordenava tudo, compras e caldos, drogas e contas.

Garcia pôde então observar que a dedicação ao ferido da rua D. Manoel não era um caso fortuito, mas assentava na própria natureza deste homem. Via-o servir como nenhum dos fâmulos. Não recuava diante de nada, não conhecia moléstia aflitiva ou repelente, e estava sempre pronto para tudo, a qualquer hora do dia ou da noite. Toda a gente pasmava e aplaudia. Fortunato estudava, acompanhava as operações, e nenhum outro curava os cáusticos.

— Tenho muita fé nos cáusticos, dizia ele.

A comunhão dos interesses apertou os laços da intimidade. Garcia tornou-se familiar na casa; ali jantava quase todos os dias, ali observava a pessoa e a vida de Maria Luísa, cuja solidão moral era evidente. E a solidão como que lhe duplicava o encanto. Garcia começou a sentir que alguma coisa o agitava, quando ela aparecia, quando falava, quando trabalhava, calada, ao canto da janela, ou tocava ao piano umas músicas tristes. Manso e manso, entrou-lhe o amor no coração. Quando deu por ele, quis expeli-lo para que entre ele e Fortunato não houvesse outro laço que o da amizade; mas não pôde. Pôde apenas trancá-lo; Maria Luísa compreendeu ambas as coisas, a afeição e o silêncio, mas não se deu por achada.

No começo de outubro deu-se um incidente que desvendou ainda mais aos olhos do médico a situação da moça. Fortunato metera-se a estudar anatomia e fisiologia, e ocupava-se nas horas vagas em rasgar e envenenar gatos e cães. Como os guinchos dos animais atordoavam os doentes, mudou o laboratório para casa, e a mulher, compleição nervosa, teve de os sofrer. Um dia, porém, não podendo mais, foi ter com o médico e pediu-lhe que, como cousa sua, alcançasse do marido a cessação de tais experiências.

— Mas a senhora mesma...

Maria Luísa acudiu, sorrindo:

— Ele naturalmente achará que sou criança. O que eu queria é que o senhor, como médico, lhe dissesse que isso me faz mal; e creia que faz...

Garcia alcançou prontamente que o outro acabasse com tais estudos. Se os foi fazer em outra parte, ninguém o soube, mas pode ser que sim. Maria Luísa agradeceu ao médico, tanto por ela como pelos animais, que não podia ver padecer. Tossia de quando em quando; Garcia perguntou-lhe se tinha alguma coisa, ela respondeu que nada.

— Deixe ver o pulso.

— Não tenho nada.

Não deu o pulso, e retirou-se. Garcia ficou apreensivo. Cuidava, ao contrário, que ela podia ter alguma coisa, que era preciso observá-la e avisar o marido em tempo.

Dois dias depois, — exatamente o dia em que os vemos agora, — Garcia foi lá jantar. Na sala disseram-lhe que Fortunato estava no gabinete, e ele caminhou para ali; ia chegando à porta, no momento em que Maria Luísa saía aflita.

— Que é? perguntou-lhe.

— O rato! O rato! exclamou a moça sufocada e afastando-se.

Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levava um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

— Mate-o logo! disse-lhe.

— Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensangüentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida.

Garcia, defronte, conseguia dominar a repugnância do espetáculo para fixar a cara do homem. Nem raiva, nem ódio; tão-somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética. Pareceu-lhe, e era verdade, que Fortunato havia-o inteiramente esquecido. Isto posto, não estaria fingindo, e devia ser aquilo mesmo. A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue.

Ao levantar-se deu com o médico e teve um sobressalto. Então, mostrou-se enraivecido contra o animal, que lhe comera o papel; mas a cólera evidentemente era fingida.

"Castiga sem raiva", pensou o médico, "pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem".

Fortunato encareceu a importância do papel, a perda que lhe trazia, perda de tempo, é certo, mas o tempo agora era-lhe preciosíssimo. Garcia ouvia só, sem dizer nada, nem lhe dar crédito. Relembrava os atos dele, graves e leves, achava a mesma explicação para todos. Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo sui generis, uma redução de Cálfgula.

Quando Maria Luísa voltou ao gabinete, daí a pouco, o marido foi ter com ela, rindo, pegou-lhe nas mãos e falou-lhe mansamente:

— Fracalhona!

E voltando-se para o médico:

— Há de crer que quase desmaiou?

Maria Luísa defendeu-se a medo, disse que era nervosa e mulher; depois foi sentar-se à janela com as suas lãs e agulhas, e os dedos ainda trêmulos, tal qual a vimos no começo desta história. Hão de lembrar-se que, depois de terem falado de outras coisas, ficaram calados os três, o marido sentado e olhando para o teto, o médico estalando as unhas. Pouco depois foram jantar; mas o jantar não foi alegre. Maria Luísa cismava e tossia; o médico indagava de si mesmo se ela não estaria exposta a algum excesso na companhia de tal homem. Era apenas possível; mas o amor trocou-lhe a possibilidade em certeza; tremeu por ela e cuidou de os vigiar.

Ela tossia, tossia, e não se passou muito tempo que a moléstia não tirasse a máscara. Era a tísica, velha dama insaciável, que chupa a vida toda, até deixar um bagaço de ossos. Fortunato recebeu a notícia como um golpe; amava deveras a mulher, a seu modo, estava acostumado com ela, custava-lhe perdê-la. Não poupou esforços, médicos, remédios, ares, todos os recursos e todos os paliativos. Mas foi tudo vão. A doença era mortal.

Nos últimos dias, em presença dos tormentos supremos da moça, a índole do marido subjugou qualquer outra afeição. Não a deixou mais; fitou o olho baço e frio naquela decomposição lenta e dolorosa da vida, bebeu uma a uma as aflições da bela criatura, agora magra e transparente, devorada de febre e minada de morte. Egoísmo aspérrimo, faminto de sensações, não lhe perdoou um só minuto de agonia, nem lhos pagou com uma só lágrima, pública ou íntima. Só quando ela expirou, é que ele ficou aturdido. Voltando a si, viu que estava outra vez só.

De noite, indo repousar uma parenta de Maria Luísa, que a ajudara a morrer, ficaram na sala Fortunato e Garcia, velando o cadáver, ambos pensativos; mas o próprio marido estava fatigado, o médico disse-lhe que repousasse um pouco.

— Vá descansar, passe pelo sono uma hora ou duas: eu irei depois.

Fortunato saiu, foi deitar-se no sofá da saleta contígua, e adormeceu logo. Vinte minutos depois acordou, quis dormir outra vez, cochilou alguns minutos, até que se levantou e voltou à sala. Caminhava nas pontas dos pés para não acordar a parenta, que dormia perto. Chegando à porta, estacou assombrado.

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epítelo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento.

Olhou assombrado, mordendo os beiços.

Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa.