

Caxixi, capoeira e políticas públicas

COMUNICAÇÃO ORAL

Priscila Maria Gallo
UFBA/ primariagallos@ig.com.br

RESUMO: O artigo relata parte dos resultados da pesquisa de mestrado sobre o **caxixi**, que identificou suas origens cerimoniais na África-*bantu* e estudou contextos específicos em que o instrumento aparece em práticas musicais populares em Salvador, BA. A metodologia utilizou técnicas de estudo de caso, etnografia e história oral e recolheu dados em dois grupos: Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA, e Oficina de Investigação Musical, sendo entrevistados o coordenador desta oficina, Bira Reis, e mestres de capoeira, alunos e familiares ligados ao CECA, cujo responsável, Mestre João Pequeno de Pastinha, o mais antigo e respeitado mestre capoeirista em 2011, faleceu aos 93 anos. O texto articula a história do caxixi, que se popularizou através da capoeira, com a história desta e de João Pequeno, abrindo a discussão sobre necessárias políticas públicas para a capoeira e seus mestres.

Palavras chave: caxixi. capoeira angola. música afro-brasileira na Bahia. mestres tradição oral. políticas públicas.

Caxixi, Capoeira, and Public Policies

ABSTRACT: The article report survey results on empire about caxixi, identifying ceremonial instrument's origins in Africa- *Bantu*, and specific contexts in which it appears in popular music practices in Salvador, BA. The methodology was field survey techniques to case study, ethnography and oral history and take information in Center Sport of Capoeira Angola (CECA) and Musical Research Workshop, being interviewed the coordinator of this workshop, Bira Reis, and masters of capoeira, students and family related on CECA, whose responsible, Master João Pequeno de Pastinha, the oldest and respected capoeira master in 2011, died at age 93. Text articulates the history of caxixi, which was popularized through capoeira, with the history of João Pequeno, opening the discussion on public policies necessary for capoeira and yours masters

Keywords: Caxixi. capoeira angola. afro-Brazilian music in Bahia. master oral tradition. public policies.

Introdução

Este artigo traz parte dos resultados da pesquisa etnomusicológica intitulada: “Caxixi: um estudo do instrumento afro-brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador-BA”, realizada de 2010 a 2012, pelo Programa de Pós Graduação em Música da UFBA. Foram focados contextos específicos para analisar a presença do instrumento, sendo eles: origens cerimoniais na África-*bantu*¹, capoeira e música popular. Os principais pressupostos teóricos utilizados foram os conceitos de *sincretismo* (Nettl, 1983), *hibridação* (Canclini, 2003), *tradição e transmissão oral* (Zumthor, 1997) e *griô* (Simon, 2000). A metodologia utilizada foi pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo com técnicas de estudo de caso, etnografia e história oral, sendo usados como amostra o Centro Esportivo de

¹ *Bantu*: conjunto de etnias africanas do local que hoje corresponde ao Congo e Angola

Capoeira Angola (CECA) e a Oficina de Investigação Musical (OIM), cenários da cidade de Salvador, BA. Uma pesquisa sobre o caxixi, instrumento cuja popularidade é principalmente devido a sua associação ao berimbau na capoeira, não pôde prescindir de ouvir mestres de capoeira, entre eles, o mais antigo mestre de capoeira angola até 2011, Mestre João Pequeno de Pastinha, que faleceu durante a pesquisa, prestes a completar 94 anos. O artigo, finalmente, propõe acender o debate acerca de políticas públicas para a cultura, para a capoeira e para seus mestres.

Caxixi e organologia

A organologia é uma ciência dos instrumentos musicais, que surgiu da necessidade de classificar e sistematizar tais instrumentos. (DOURNON, in MYERS, 1992, p. 246). O sistema de classificação proposto por Hornbostel e Sachs, em 1914, leva em conta a característica física do som em relação ao material do instrumento. Esta sistematização é amplamente utilizada por organologistas, etnomusicólogos, etnologistas e antropólogos, e divide os instrumentos em: *idíofones*, cuja própria substância devido a sua solidez e elasticidade, produz sons, sem precisar de membranas elásticas ou cordas (DOURNON, in MYERS, 1992, p.251); *cordofones*, que percute cordas; *aerofones*, que percute o ar e *membranofones*, que percute uma membrana ou pele.

O caxixi, instrumento percussivo que se assemelha a um cesto, feito com palha trançada, com sementes em seu interior que percute o fundo feito de um pedaço circular de cabaça, segundo esta classificação organológica é um instrumento idiofônico, *idio-* por si só, auto, isto é, que percute o próprio corpo, ou mais especificamente que produz som por si só. (HORNBOSTEL; SACHS apud DOURNON, in MYERS, 1992, p. 246). Entre os diversos tipos de idíofones classificados pela organologia, o caxixi é um chocalho de cesto idiofônico do tipo *shaking*, isto é, de sacudir. De acordo com a classificação adotada, os idíofones podem ser subdivididos em: a) *concussion between 2 or more similar elements*, isto é, que percute através de choques, por exemplo, castanholas e *cimballs*; b) *striking*, isto é, o componente que vibra é percutado com uma baqueta por exemplo, marimbas e xilofones; c) *stamping ou tapping*, isto é, o componente da vibração toca outro elemento, por exemplo, certos tambores que se apóiam em água; d) *shaking*, chocalhos, entre eles o caxixi e outras inúmeras formas de maracás; e) *scraping*, ou seja, que percute através de raspagem, como o reco-reco; f) *friction*, por exemplo a cuíca; g) *plucking*, como a kalimba. (DOURNON, in MYERS, 1992, p. 260).

O trabalho da organologia não se restringe a processos descritivos, como inventário, terminologia, classificação, descrição de construção, técnicas de tocar, mas também compreende o estudo de fatores sócio-culturais que determinam o uso do instrumento, bem como a história, origens e a existência ou obsolência de um instrumento em determinados locais, ou seja, o contexto musical do instrumento. (DOURNON, in MYERS, 1992, p. 247). Diante desta explicação sobre os domínios da organologia, o estudo do instrumento musical em destaque, o caxixi, pode contribuir para esta área científica.

Caxixi: da África - *bantu* à parceria com o berimbau na capoeira

Há poucas referências sobre o caxixi, sendo a mais significativa o “*Contribuição Bantu na música popular brasileira*”, do pesquisador do Congo, Mukuna (1979). Para o autor, o caxixi é um dos remanescentes da cultura *bantu*, encontrado na região do rio *Kasai*, um dos maiores afluentes do Rio Congo, onde é conhecido como *dikasá*, e tem valor ético associado a cerimônias de iniciação que marcam o ritmo de vida da sociedade e invocam o “colégio” dos espíritos protetores, nas quais tem a função de fornecer o padrão rítmico básico, além de uma função extramusical, a de ser parte dos adereços cerimoniais. De acordo com Mukuna, o *dikasá* é identificado com cerimônias entre os povos *lubas* e *kubas*.² O autor descreve que, antes de ser incorporado à cerimônia *bampamba* dos *lubas* pela primeira vez, há uma sacralização do *dikasá* durante a qual se faz uma pequena libação, ou *diedi dia lupemba*, no fundo do instrumento como símbolo ou benção (MUKUNA, 1979, p. 161). Segundo o autor, entre os *lubas*, ele esteve inicialmente associado a cerimônias para gêmeos, mas com o tempo passou a assumir o papel de chocalho de cabaça em vários outros conjuntos circunstanciais, como *bipwidi*, *madimba* e *bisanji*, pertencentes ao grupo social em

² Os *Lubas* ocupam áreas da África entre o Alto Kasai e o lago Tanganica, no Sul da República Democrática do Congo desde o século XVI. O reino luba integrava, além dos membros da etnia, povos vencidos nas guerras; a realeza fundava-se no conceito de *hulopwe*, qualidade sagrada de sangue transmitida através do elemento masculino, que outorgava ao monarca direito divino, autoridade absoluta e poderes sobrenaturais. Mestres em fazer obras de arte com cinzel, seu sentido de estética não se reduz ao círculo dos artistas, dos cortesãos e dos nobres, mas encontra-se em todas as camadas sociais. Usam a madeira e o modelo preferido é a mulher, cujo rosto, em traços suaves, fluidos e proporcionados, apresenta uma naturalidade quase ideal. (CORTÉS, José Luís; SALVADOR, Leo; ARNAU, Arturo. Os lubas. in Revista eletrônica Além Mar, 2007, disponível em: <http://www.alem-mar.org/cgiin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EEZpEVFAyAVZlpdtjm>), acesso em 31/05/2013). Sobre os Kubas, produzem principalmente padrões de retalhos triangulares em tecidos com apliques, espécies de labirintos geométricos estampados, sobrepostos de tecidos retangulares, costurados, bordados, tingidos também com terra e taninos. Tinham hábitos de levar teares portáteis, produzindo pequenas peças como faixas multicoloridas com linhas e xadrezes costurados pelas laterais, chamados “*kentés*” (CUNHA, Débora Alfaia, Produção de LAAB: LUDICIDADE AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA: Produção de Materiais Didáticos e Metodologias Específicas para Escolas Quilombolas . Universidade Federal do Pará-Castanhal, Faculdade de Pedagogia, 2012)

consideração. Entre os *kubas*, comenta Mukuna, o instrumento constitui um conjunto especial para as cerimônias de iniciação, para rapazes e moças (MUKUNA, 1979, p. 134).

Uma das motivações iniciais da pesquisa, ao tomar o caxixi como ponto de partida para revelar seus contextos, era investigar quando, como e porque este instrumento foi incorporado ao berimbau da capoeira. Para Mukuna, não há nenhum indício de berimbau e caxixi sendo tocados ao mesmo tempo em sua região de origem, pois pertencem a diferentes sociedades funcionais (MUKUNA, 1979). Na literatura sobre o assunto, em gravuras da época e nas pesquisas de campo, não foi possível identificar o contexto exato em que o caxixi chegou à Bahia e como foi incorporado ao berimbau. Mukuna chama a união destes instrumentos de *estilos loco-regionais*. Pode-se afirmar que esta parceria é sincrética - segundo Nettl (1983) sincretismo é fusão de padrões culturais distintos - ou como prefere Canclini (2003), híbrida, tendo presumivelmente ocorrido no Brasil, a partir de lembranças presentes na memória coletiva e individual dos escravos. De acordo com historiador Silva:

É interessante pensar que nada era permitido trazer no traslado forçado. As técnicas e saberes que lhes permitiram adaptar os materiais disponíveis no Brasil, recuperando as sonoridades deixadas no outro lado do Atlântico, deve ter sido uma saga tão impressionante como aquelas empreendidas para a manutenção da liberdade (SILVA, 2002, p. 460)

Esses movimentos - culturais e de desterritorialização - permitiram a fusão entre caxixi e berimbau, hoje presente em contextos como a capoeira, orquestras contemporâneas, bandas de jazz, blocos de Carnaval e práticas musicais populares diversas. Para Mukuna, pesquisador do Congo, a desterritorialização dos povos africanos, repatriados no Brasil, ocasionou uma ruptura dos limites entre os usos e funções deste instrumento na Mãe-África, de cunhos cerimoniais, transformando seus usos e funções no Brasil em matizes populares. (Mukuna, 1979). De acordo com o coordenador da Oficina de Investigação Musical de Salvador, BA, Bira Reis, o caxixi popularizou-se no Brasil principalmente devido a sua funcionalidade na capoeira (REIS, 2010). Quando os mestres de capoeiras ainda vivos chegaram à capoeira, berimbau e caxixi já estavam juntos, uma vez que a formação da bateria de capoeira constituiu-se em meados do século XX.

Capoeira: das perseguições ao tombamento

A capoeira é uma arte popular que integra aspectos de luta, dança, música, arte marcial, poesia, ancestralidade. Sobre a origem da capoeira, Adorno (1987) cita um trecho

de uma carta do artista plástico Albano de Neves e Souza que escreveu de Luanda, Angola, a Luís da Câmara Cascudo:

Entre os Mucope do sul de Angola, há uma dança da zebra N'golo, que ocorre durante a Efundula, festa da puberdade das raparigas, quando essas deixam de ser muficuemas, meninas, e passam à condição demulheres, aptas ao casamento e à procriação. O rapaz vencedor do N'golo tem o direito de escolher esposa entre as novas iniciadas e sem pagar o dote esponsalício. O N'golo é a Capoeira. (NEVES; SOUZA, *apud* ADORNO, 1987, p. 19)

De acordo com Adorno, parece evidente que os movimentos de corpo dos africanos, gesto ancestrais preservados em suas danças, serviram com base para a elaboração desta luta coletiva. (ADORNO, 1987). Há certo consenso nas comunidades de capoeira que a capoeira teria se originado do Nigolo. Segundo o depoimento de Mestre João Pequeno de Pastinha, em seu livro “Uma Vida de capoeira”:

Não sou professor de história, mas sei na prática informações que as pessoas não sabem. Perguntei a um africano em São Paulo, na feira do couro, na década de sessenta, lá tinham vários grupos de vários lugares e encontrei um africano que falava português, um pouco enrolado não sei de onde era. Perguntei a ele se lá tinha capoeira e ele respondeu que tinha só que o nome era dança do Nigolo (PEQUENO de PASTINHA, p. 29, 2000)

A instrumentação de uma bateria de capoeira como se conhece hoje, com berimbau, caxixi, pandeiro, reco-reco, agogô e atabaque, é resultado do deslocamento desta arte que se organizava nas ruas, sem qualquer sistematização, sendo até proibida pelo Código Penal, até meados do século XIX (SOARES, 1904), para a organização da capoeira no início do século XX, através do trabalho de dois principais mestres, Mestre Bimba (1900-1974), com a capoeira regional, e Mestre Pastinha (1889-1981), com a capoeira angola, que criaram métodos para ensinar e praticar capoeira em academias.

A capoeira está imersa em dimensões que vão além da imagem folclorizada, disponível como atração turística. Esteves comenta que esta capoeira estereotipada dificulta a percepção de raízes ancestrais autênticas do processo histórico (ESTEVES *apud* CONCEIÇÃO, 2009, p. 16). As dimensões históricas que envolvem a capoeira revelam seu papel de resistência às condições de dominação, papel este que ainda hoje é reforçado aos praticantes atuais, incentivados a envolver-se em questões comunitárias e políticas. A capoeira também possui dimensões de história cultural que sofre de amnésia social - o que Burke analisa como fatos históricos que nem sempre vão parar na versão oficial da História (BURKE, 2000). Segundo Hall, “a cultura popular é um *local de contestação estratégica*, de tradições alternativas que reforçam o sentido de reivindicação”. (HALL, 1997, p. 152). Na capoeira, este *local de contestação* fica evidente quando analisado o lugar da capoeira

na sociedade brasileira de um século para o outro: no século XIX, crime; no século XX, sistematização; no século XXI, em julho de 2008, a capoeira é tombada como patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e algumas experiências com capoeira nas escolas de ensino médio e fundamental indicam um papel promissor desta arte enquanto instrumento pedagógico em aulas de educação física, educação musical, história, sociologia.

O tombamento em si, porém, não garante devido respeito, valorização e reconhecimento para a arte da capoeira. As necessidades de proteção da capoeira e garantia de sua continuidade está condicionada a necessidade de políticas públicas que deem proteção especial aos guardiões desta tradição, os mestres, que dedicam suas vidas à capoeira. Nas culturas populares de tradição oral, a sabedoria passada de geração para geração é o cerne da sua permanência e não pode estar dissociada da história de seus mestres, que são *livros vivos* de conhecimento. Um provérbio africano diz que quando morre um *griô*³ - outra denominação de mestre popular - ele leva consigo uma biblioteca inteira de saber (SIMON, 2000, p. 62). A UNESCO usa a expressão “tesouros humanos vivos”, segundo a representante da UNESCO, Jurema Machado, durante Mesa Temática: *Lei do Patrimônio Vivo: Lei dos mestres*, em Salvador, 2010, esta expressão foi concebida a partir de uma concepção do Japão, onde há consciência do conhecimento acumulado por gerações e não há dificuldade para o reconhecimento de mestres (MACHADO, 2010).

De acordo com Sodré, o mestre capoeirista negro não *ensina* seus discípulos, não da maneira como a pedagogia ocidental sempre entendeu o verbo ensinar, ele não verbaliza, nem conceitua o seu saber para passar metodicamente ao aluno, não interroga, nem decifra. Ele *inicia*: cria as condições de aprendizagem, formando a roda de capoeira e assiste. (SODRÉ, 1983, p. 212). Neste processo de transmissão oral, elementos como afetividade, empatia, elos familiares, compromisso, pertencimento, são determinantes na relação mestre-discípulo. O saber é passado através de exemplos para filhos, netos e amigos, de maneira “orgânica”, pela convivência e vivência familiar, tendo como característica a oralidade. Os mestres de capoeira regem o processo de ensino-aprendizagem, desde a parte musical, até o treinamento físico e momentos de reunião-celebração, como a roda de capoeira. Para Zumthor, há uma diferença entre *transmissão* oral, que compreende os processo de transmissão e recepção, e *tradição* oral – produção, conservação e repetição

³ Griô é uma palavra que vem da África, segundo representante do Projeto Ação-Griô, durante o Encontro com Culturas Populares e Identitárias, Salvador, 2010, e quer dizer: sangue dos saberes e histórias que circula.

(ZUMTHOR, 1997, p. 34). Os mestres de tradição oral também são chamados de “portadores de tradição”. Para Burke, tradição é uma idéia essencial na história cultural clássica, de transmitir objetos, práticas e valores de geração para geração, idéia que já foi solapada quando pioneiros em estudos culturais de meados de 1920 observaram que deuses pagãos só sobreviveram até os tempos medievais ao preço de transformações, como Mercúrio representado como anjo ou bispo (BURKE, 2000, p. 239). Um termo que substitui ‘portadores de tradição’ é ‘guardiões da memória’. Ao transmitir memórias híbridas, mais do que uma tradição estática, essas memórias têm as digitais do mestre, as impressões de sua linhagem e do seu contexto histórico.

O Prêmio ‘Viva meu Mestre’ e Mestre João Pequeno de Pastinha

Movimentos de folclorização e esportização da capoeira, a partir dos anos 60 e 70, apesar de contribuírem para a expansão e afirmação desta manifestação, alteraram a forma tradicional da capoeira. Os velhos mestres, guardiões da memória e herdeiros legítimos da tradição, tiveram que enfrentar a concorrência com mercado cultural, perdendo espaços ou nem tendo acesso a eles, para empresários do ramo do folclore e para esportistas com condições socioeconômicas de se estabelecerem de acordo com as exigências mercadológicas. Hoje, apesar de muitos projetos de incentivo, ainda faltam políticas públicas adequadas para atender a demanda de mestres, professores e alunos de capoeira. Os verdadeiros atores que representam riqueza cultural da capoeira e guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos, por exemplo, ainda não têm amparo de políticas públicas eficientes.

No final de 2010, o Governo Federal anunciou o Prêmio Viva Meu Mestre, lançado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, com objetivo de reconhecer e fortalecer a tradição cultural da capoeira por meio da premiação de Mestres e Mestras de capoeira, com idade igual ou superior a 55 anos, cuja trajetória de vida tenha contribuído de maneira fundamental para a transmissão e continuidade da capoeira no Brasil. O edital premiou 100 mestres com R\$15.000,00. Um prêmio como esse teve a intenção de auxiliar financeiramente tais mestres, porém os capoeiristas engajados, representados pela Federação dos Capoeiristas da Bahia, FECABA, reivindicam uma política de valorização dos mestres continuada, uma espécie de aposentadoria. O resultado final do concurso foi publicado em 2011 no Diário Oficial da União, sendo um dos contemplados, Mestre João

Pequeno de Pastinha, de Salvador, BA, a maior fonte documental da capoeira angola até recentemente, quando faleceu em dezembro de 2011, dias antes de completar 94 anos.

João Pequeno de Pastinha foi um dos entrevistados na pesquisa sobre o caxixi, porém, devido a problemas de memória e de audição, decorrentes da idade avançada, as entrevistas foram realizadas com dificuldades. Ao perguntar ao mestre sobre o caxixi, ele diz que sempre esteve ligado ao berimbau, desde a Escola do Mestre Pastinha, lendário capoeirista do início do século, que fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, CECA (PEQUENO de PASTINHA, 2011). João Pereira dos Santos, o João Pequeno, nasceu em 27 de dezembro de 1917, em Araci, no interior da Bahia, filho de Maria Clemência de Jesus e de Maximiliano Pereira dos Santos. Segundo sua autobiografia editada por Lima (2000), aos 25 anos mudou-se para Salvador, trabalhou como cobrador de bondes, como servente de pedreiro, pedreiro e mestre de obras e inscreveu-se no Centro Esportivo de Capoeira Angola, congregação de capoeiristas coordenada pelo Mestre Pastinha, onde passou a acompanhá-lo, recebendo o cargo de treinel (treinador), em meados de 1945, e o apelido de João Pequeno. No final da década de sessenta quando Pastinha não podia mais ensinar, entregou a capoeira para João Pequeno dizendo: “João, você toma conta disto, porque eu vou morrer, mas morro somente o corpo, e em espírito eu vivo, enquanto houver Capoeira o meu nome não desaparecerá”. (PASTINHA *apud* PEQUENO de PASTINHA, 2000). Após a morte do mestre Pastinha, em 1981, Mestre João reabre o Centro Esportivo de Capoeira Angola no Forte Santo Antônio (1982), onde formou alguns mestres e um vasto número de discípulos.

Na década de noventa foi amplamente homenageado recebendo o título de cidadão da cidade de Salvador, pela câmara municipal de vereadores. Em 2003, foi agraciado com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Uberlândia e com a Comenda da Ordem do Mérito Cultural tornando-se Comendador de Cultura da República pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Em 2007 recebeu pela câmara municipal de vereadores a Medalha Zumbi dos Palmares. Finalmente em 2008 foi reverenciado com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia. Tornou-se assim, principal referência da capoeira angola, incentivando jovens e multiplicadores de sua prática. Mestre João Pequeno faleceu no dia 9 dezembro de 2011, no Hospital Teresa Lisier, sendo enterrado dia 10 de dezembro de 2011 no cemitério Bosque da Paz, em Salvador, BA.

Considerações Finais

As discussões sobre políticas públicas para a cultura se intensificaram no século XXI. Assim como saúde e educação, a cultura assume o papel de *bem imaterial* e deve ser oferecida democraticamente para toda população. Apesar do aumento de políticas públicas no Brasil nas últimas décadas, ainda não são suficientes para atender a todas as demandas da cultura e com a capoeira não é diferente. Em 2010, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) organizou uma discussão nacional sobre as chamadas ‘Políticas de Salvaguarda da Capoeira- Programa Pró-Capoeira’, programa do governo federal com o objetivo de garantir a preservação da capoeira enquanto patrimônio nacional. Alguns projetos de lei que fazem parte do Pró-Capoeira têm temas polêmicos, entre eles: 1) Formalização legal e oficial da capoeira como esporte olímpico; 2) Regulamentação da profissão de capoeirista; 3) Submissão da formação do capoeirista ao ensino universitário. Foram realizados Grupos de Trabalho por regiões do país. O IPHAN agendou para 2011 um Encontro Nacional em Salvador para discutir as questões polêmicas, que não aconteceu. Em julho de 2011, nos dias 13 a 17, foi realizado o Rio-Capoeira 2011, denominada de 1º Fórum Internacional de Capoeira, sendo um dos principais objetivos do evento discutir como a capoeira pode ser modificada a fim de participar das Olimpíadas. Enquanto uma parte dos capoeiristas enxerga esta mudança da capoeira como uma maneira de aumentar a oferta de patrocínio de atletas, outra parte acredita que a modificação ocasionaria a perda da essência desta arte, reduzindo a diversidade de suas práticas - com aspectos inerentes como historicidade, subjetividade, ludicidade - à lógica esportiva - competição, regramento e rendimento.

Outra questão polêmica é em relação à aposentadoria dos mestres. O Prêmio Viva Meu Mestre foi considerado como uma medida paliativa pela comunidade capoeirista, que cobra uma política de previdência social para que os mestres possam descansar depois dos 65 anos. Alguns avanços nesta temática são: o projeto de lei na Câmara Federal em Brasília, do deputado Edson Santos – PT/RJ, que institui o Programa de Proteção e Promoção dos Mestres e Mestras dos Saberes e Fazer das Culturas Populares (abril/2011) e o projeto de lei do deputado estadual (PT) Marcelino Galo, de maio de 2011, que estabelece auxílio previdenciário para os mestres da cultura popular. Tais projetos ainda não foram implantados. Enquanto a prioridade dos encontros organizados para discutir a capoeira for a esportização para as olimpíadas, os verdadeiros guardiões da capoeira, seus mestres, estarão distantes da garantia de amparo legal e conseqüentemente, a capoeira como um todo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Camile. **A arte da capoeira**, 1ª ed., Goiânia: Editora Kelps, 1987.
- BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CONCEIÇÃO, Jorge de Souza. **Capoeira Angola: Educação Pluriétnica Corporal e Ambiental**. Salvador: Vento Leste, 2009.
- HALL, Stuart. **Que negro é esse na cultura popular negra?** Revista de comunicação Lugar Comum. Rio de Janeiro: Universidade Nômade (LABTeC/UFRJ), 1997.
- MACHADO, Jurema. **Lei do Patrimônio Vivo (Lei dos Mestres)**. UNESCO Mesa temática, Encontro com as Culturas Populares e Identitárias. Salvador. 2010.
- MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global, 1979.
- MYERS, Helen, **Fieldwork in Ethnomusicology, an introduction**, New York: Norton e Company, 1992.
- NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.
- PEQUENO DE PASTINHA, João. **Uma Vida de Capoeira**. São Paulo: Edição independente produzida e financiada por Luís Augusto Normanha, 2000.
- **Entrevistas não estruturadas**. Salvador. 2010, 2011.
- REIS, Bira. **Entrevistas não estruturadas**. Salvador, 2010, 2011.
- SIMON, Arthur. **Das Berliner Phonogrammarchiv 1900-2000, Sammlungender traditionellen Musik der Welt**, Berlin: VWB- Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000.
- SILVA, Salomão Jovino. **Memórias Sonoras da Noite: vestígios de Musicalidades Africanas no Brasil nas iconografias do séc. XIX**. Revista de História- PUC-SP. São Paulo: EDUC, 2002.
- SOARES, Oscar de Macedo. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997ⁱ.

ⁱ Nota1: *Bantu*: conjunto de etnias africanas do local que hoje corresponde ao Congo e Angola

Nota 2: Os *Lubas* ocupam áreas da África entre o Alto Kasai e o lago Tanganica, no Sul da República Democrática do Congo desde o século XVI. O reino luba integrava, além dos membros da etnia, povos vencidos nas guerras; a realeza fundava-se no conceito de *hulopwe*, qualidade sagrada de sangue transmitida através do elemento masculino, que outorgava ao monarca direito divino, autoridade absoluta e poderes sobrenaturais. Mestres em fazer obras de arte com cinzel, seu sentido de estética não se reduz ao círculo dos artistas, dos cortesãos e dos nobres, mas encontra-se em todas as camadas sociais. Usam a madeira e o modelo preferido é a mulher, cujo rosto, em traços suaves, fluidos e proporcionados, apresenta uma naturalidade quase

ideal. (CORTÉS, José Luís; SALVADOR, Leo; ARNAU, Arturo. Os lubas. *in* Revista eletrônica Além Mar, 2007, disponível em:

<http://www.alem-mar.org/cgiin/quickregister/scripts/redirect.cgi?redirect=EEZpEVFAyAVZIpdtjm>), acesso em 31/05/2013). Sobre os Kubas, produzem principalmente padrões de retalhos triangulares em tecidos com apliques, espécies de labirintos geométricos estampados, sobrepostos de tecidos retangulares, costurados, bordados, tingidos também com terra e taninos. Tinham hábitos de levar teares portáteis, produzindo pequenas peças como faixas multicoloridas com linhas e xadrezes costurados pelas laterais, chamados “*kentés*” (CUNHA, Débora Alfaia, Produção de LAAB: LUDICIDADE AFRICANA E AFRO-BRASILEIRA: Produção de Materiais Didáticos e Metodologias Específicas para Escolas Quilombolas . Universidade Federal do Pará-Castanhal, Faculdade de Pedagogia,2012)

Nota 3: Griô é uma palavra que vem da África, segundo representante do Projeto Ação-Griô, durante o Encontro com Culturas Populares e Identitárias, Salvador, 2010, e quer dizer: sangue dos saberes e histórias que circula.