



Documento
Sonoro do
Folclore
Brasileiro

Volume V

*Berimbau e
Capoeira/BA*

ACERVO FUNARTE
DA MÚSICA BRASILEIRA

Presidente da República Federativa do Brasil Fernando Henrique Cardoso
Ministro de Estado da Cultura Francisco Corrêa Weffort
Secretário de Apoio à Cultura do Ministério da Cultura José Álvaro Moisés
Presidente da Fundação Nacional de Arte (Funarte) Márcio Souza
Diretor do Departamento de Ação Cultural da Funarte Gilberto Vilar de Carvalho
Coordenadora de Música da Funarte Valéria Ribeiro Peixoto
Presidente da Associação de Amigos da Funarte Arnaldo Niskier

ATRAÇÃO FONOGRAFICA

Direção Artística *Wilson Souto Junior*
Gerente de Produto *Edson Natale*
Masterização *Cia de Audio*
Direção de Arte *Luiz Cordeiro*
Arte Final *Caio Mariano*
Charge *Orlando*

Escreva para **Atração Fonográfica Ltda.** e solicite informações a respeito do nosso catálogo: Av. São Gualter, 1941 - São Paulo - SP - CEP: 05455-002
Tel.: (011) 813-6944 / Fax: (011) 212-9707
Internet: www.atracaocom.br / E-mail: atracao@atracao.com.br



Berimbau e
Capoeira/BA

Documento
Sonoro do
Folclore
Brasileiro
Volume V

BERIMBAU E CAPOEIRA/BA
DOCUMENTO SONORO DO FOLCLORE BRASILEIRO

Angola em roda
Angola solo
Angolinha
São Bento Grande solo
São Bento Grande a dois
Santa Maria
Iúna
Dos velhos
Morte do capoeirista
Cavalaria solo
Cavalaria a dois
Samba-de-roda com berimbau
Ladainha de Mestre Vavá
Ladainha de Angoleiro
Roda de capoeira (instrumental)
 São Bento Pequeno
 São Bento Grande
 Iúna
Roda de capoeira (instrumental)
 Angolinha
 São Bento Grande
Roda final

Intérpretes

Mestre Vavá (Valfrido Vieira de Jesus) e grupo
Mestre Macaco e grupo da Academia de Capoeira Angola Regional Berimbau de Ouro

A capoeira vem adquirindo espaço crescente no cenário da cultura brasileira. Deixou de ser praticada exclusivamente em ruas e praças públicas para ingressar em academias especializadas e palcos de espetáculo. Nesse movimento de ampla difusão, são realçados aspectos artísticos e culturais e popularizados em grande escala elementos característicos, como o berimbau. Os mestres que lideram os grupos de capoeiristas, transmitindo o saber tradicional e criando escolas marcadas pelo seu estilo pessoal, tornaram-se personalidades de renome nacional. O berimbau, peça motriz da música e do jogo, embora documentado no século passado em outros contextos, vinculou-se com exclusividade à capoeira: A sonoridade, os toques característicos, bem como o fato de estar ancorado na cultura popular brasileira, geraram enorme interesse pelo instrumento, que vem sendo usado atualmente por músicos não capoeiristas. Dada a amplitude do universo contemporâneo da capoeira, em todos os seus ambientes e formas, faz-se necessário salientar que a documentação e os comentários apresentados neste disco prendem-se à tradição da capoeira Angola tal como praticada na região canavieira da Bahia, mais especificamente em Santo Amaro da Purificação. As gravações foram feitas no ambiente dos músicos ou durante as rodas de capoeira daquele local. O encarte traz uma descrição do berimbau e uma análise da estrutura dos toques tradicionais. A capoeira sustenta-se na música produzida pelos instrumentos e pelas vozes do mestre e do coro. Essa, por sua vez, existe em função das rodas de capoeira, de tal sorte que música e movimento compõem um conjunto indissociável de técnicas e habilidades artísticas. Este disco vem somar-se aos textos anteriormente publicados pelo INF sobre capoeira e berimbau, e dá continuidade à série *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro*, que divulga os resultados de pesquisas de campo realizadas no país.

Amália Lucy Geisel
Diretora do INF

FICHA TÉCNICA ORIGINAL

Gravações em Santo Amaro da Purificação (Bahia), em 1984 e 1988, por Tiago de Oliveira Pinto.

Equipamento Sony TCD 5M, com microfone Sony ECM 969, e Sony TCD D10, com microfone Neumann RSM1.

Montagem Antônio Barbosa (Sono Viso)

Edição Tiago de Oliveira Pinto e Núcleo de Música do INF

Desenhos do Original L & Z (Berlim)

Fotos do Original Tiago de Oliveira Pinto

Projeto Gráfico e Arte Final do Original Márcio Cyranka do Rego Monteiro

Produção Instituto Nacional do Folclore, Rua do Catete, 179. CEP: 22220-Rio de Janeiro, RJ-1988

A capoeira, "jogo guerreiro", que, de acordo com a tradição oral e algumas fontes históricas, se desenvolveu no século XIX nas plantações de açúcar da Bahia, sem dúvida é hoje uma das manifestações afro-brasileiras mais fortes e conhecidas, não apenas no estado de origem mas em todo o Brasil e, em tempos mais recentes, até no exterior. Intimamente ligado ao "jogo" e à "ginga" dos capoeiristas está o repertório específico do berimbau. A julgar pela elevada produção na capital baiana, em São Paulo e no Rio de Janeiro, tornou-se certamente um dos instrumentos musicais mais populares do país.

Se até fins dos anos 60 esteve quase exclusivamente confinado às rodas de capoeira, o berimbau passa a integrar os conjuntos de música popular brasileira, de percussão e jazz brasileiro, a partir da década de 70, tornando-se até "marca" de músicos como Airto Moreira e Naná Vasconcelos.

Esse desenvolvimento não faz esquecer o contexto tradicional do berimbau, a capoeira Angola, ou de Angola, mais antiga que a capoeira praticada como esporte em academias especializadas, que já existem até na Califórnia e em Munique. Ainda que alguns mestres de Salvador se preocupem com a prática e transmissão da antiga capoeira Angola, ela foi praticamente suplantada pela capoeira regional, ofensiva e de efeitos acrobáticos.

É porém a capoeira Angola que apresenta a relação mais estreita e funcional entre os toques de berimbau e o jogo dos capoeiristas. É este repertório também que, mesmo com as modificações ocorridas, continua sendo a base da maior parte das músicas produzidas por tocadores de berimbau, desde mestres de capoeira regional até compositores da MPB.

BERIMBAU

História e origens

Fontes importantes para o estudo da história da capoeira e do arco musical com caixa de ressonância de cabaça, como é o caso do berimbau brasileiro, são as publicações ilustradas

dos cronistas, viajantes e artistas estrangeiros que nos séculos passados aqui estiveram. Jean-Baptiste Debret, por exemplo, retrata em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, de 1834, um negro cego que toca um arco musical bem parecido com o berimbau. Também o tenente inglês Chamberlain incluiu na pintura *Cena de mercado*, de 1822, um carregador de frutas (ou legumes) que toca um arco musical. Não há, contudo, em nenhuma dessas fontes iconográficas, referência à capoeira ou a alguma dança, jogo ou luta que fossem feitos ao som do berimbau. Já o viajante alemão J. Moritz Rugendas retratou, em 1835, uma cena entre negros da Bahia a que chamou de *jogar capoeira*, ou *la danse de la guerre*. Trata-se claramente da capoeira, porém com acompanhamento musical de um tambor. Quando e por que o berimbau foi integrado à capoeira ainda permanece incerto. As fontes do século passado sempre retratam instrumento musical e jogo separadamente.

Em 1935, portando cem anos depois, Arthur Ramos menciona o arco musical da Bahia, anotando vários nomes pelos quais era conhecido no início do século, e afirma que o instrumento estava em via de desaparecimento. O folclorista baiano Edison Carneiro constata, em 1936, que fora de Salvador se desconhecia completamente o arco musical. Hoje em dia essas observações, feitas há pouco mais de cinquenta anos, quase causam surpresa, pois o berimbau é sem dúvida um dos instrumentos musicais afro-brasileiros mais conhecidos e mencionados. É bem provável que a sobrevivência do berimbau se deva, em grande parte, à sua integração à capoeira, ocorrida na virada do século, ou mesmo antes.

Apesar das provas da existência de arcos musicais pré-colombianos, investigações recentes não deixam dúvidas quanto à origem centro-africana do berimbau baiano. Do ponto de vista da organologia e da técnica de execução, são duas as tradições de arcos musicais angolanos ligadas ao instrumento brasileiro: a do *mbulumbumba* da província de Wila, no sudoeste de Angola (Kubik, 1975/1976), e a do *hungu* da região de fala quimbundu, nos arredores de Luanda (Kubik, 1987). É nesta última tradição que se encontram instrumentos que mais se assemelham ao berimbau em detalhes de construção e na posição e maneira de sua execução (Pinto, 1986:153).

Já outros instrumentos musicais de procedência africana, como o lamelofone, o alaúde de arco (ambos retratados pelo viajante português Alexandre Rodrigues Ferreira nas últimas décadas do século XVIII), desapareceram por completo, certamente porque perderam funções e contexto originais, sem que fossem substituídos por outros

Descrição organológica e possibilidades sonoras

O berimbau é um arco musical mono-heterocórdio, isto é, a única corda é feita de material

diferente daquele do arco. Possui caixa de ressonância, em geral uma cabaça aberta atada ao arco por barbante que funciona também como laço de afinação.

O tom fundamental, ou simplesmente a fundamental, depende do ponto de ligação da cabaça ao arco. Mudando-a ligeiramente de lugar, o tocador modifica a altura da fundamental. Dessa maneira, escolhe-se o ponto que melhor corresponde à qualidade de ressonância da cabaça (em geral a corda é dividida na relação 1:6). O segmento longo da corda é percutido com a baqueta de madeira de uns 30 cm de comprimento. Com o dobrão, a antiga moeda de cobre no valor de 40 réis, ou algo equivalente, preso entre o polegar e o indicador da mão esquerda, o músico interrompe a corda e obtém assim um tom mais agudo. O intervalo que separa a fundamental deste tom situa-se, na maioria das vezes, dentro do âmbito de uma segunda maior. Faz parte do instrumento ainda um pequeno chocalho de cesta, o caxixi. Juntamente com a baqueta, o músico segura o caxixi com a mão direita, marcando por conseguinte cada batida com a sonoridade própria do chocalho.

Essa rápida descrição organológica já faz pressentir que na tentativa de descrever a música do berimbau deparamos com todo um complexo sonoro. A corda pode ser percutida aberta (A) ou interrompida pelo dobrão (B); pode também ser apenas prensada (C), isto é, a baqueta ou o dobrão permanecem na corda, impossibilitando livre vibração (alguns tocadores chamam esse efeito de "squitim"). Com o dobrão também se pode produzir um efeito de glissando (D). Muitos tocadores procuram enriquecer ritmicamente a música do berimbau percutindo o segmento curto da corda ou a própria cabaça de ressonância (E). Ao percutir a corda, o músico de bom domínio técnico e dotado de certa musicalidade tem todas as possibilidades de introduzir ornamentação rítmica do caxixi (F), que, no entanto, é sempre parte subalterna dos diversos toques. Ao tocar, o músico muda constantemente a distância entre a abertura da cabaça e seu abdômen, afim de atingir os melhores efeitos tímbricos com os diferentes harmônicos do tom produzido. Ao abrir a cabaça a partir da posição abafada, o som cresce de volume e há uma modificação do timbre, ou seja, os harmônicos fazem-se ouvir nitidamente (G).

A MÚSICA

Os toques

Toque é um termo de acepção larga no campo musical. No caso do berimbau, os diversos toques produzidos não podem ser definidos apenas dentro de uma categoria rítmico-métrica, pois, tratando-se de um instrumento ditônico, a identificação de um toque de berimbau terá de considerar a respectiva seqüência de tons. Mesmo assim a definição de padrões rítmicos

africanos (*patterns*) tal como formulada por James Koetting (1970) corresponde também aos toques de berimbau: um padrão (toque) delimitado e definido é sempre a mais longa seqüência consecutivamente repetida".

Dentro do repertório musical da capoeira, portanto, deverão sempre ser considerados dois componentes básicos para a formulação de um conceito polivalente de toque de berimbau: 1º) o componente horizontal: a seqüência rítmico-métrica que se estende sobre ao menos um ciclo de oito pulsações mínimas (*elementary pulses*); 2º) o componente vertical: a variabilidade no âmbito de tons, ou seja, a disposição sucessiva de dois tons distintos no ciclo de pulsações.

Um bom número de toques diversos fixados em pauta musical encontra-se no trabalho de Kay Shaffer (1982). Os toques ou suas variantes foram anotados conforme ouvidos dos mestres de capoeira ou mediante gravações editadas em discos comerciais. As partituras de Shaffer evidenciam, porém, que na tentativa de definir os toques de berimbau é comum deparar-se com dois problemas.

Em primeiro lugar, os músicos dão a configurações musicais por vezes bastante distintas o mesmo nome, ou então a toques semelhantes nomes diferentes. Isso explica por que, na concepção dos tocadores de berimbau, o toque e o tipo de jogo de capoeira (um "jogo solto", um "jogo de *São Bento Grande*", de "*Iúna*", etc.) são na verdade inseparáveis. Isso leva os pesquisadores a anotar um determinado nome para um fenômeno musical que em outro contexto teria uma designação distinta.

Além disso, pode-se verificar que há entre os músicos uma certa variabilidade nas denominações de toques de berimbau. Um outro problema que surge no momento de a música estar pautada de maneira convencional é a notação não exprimir, de forma clara, concordâncias entre exemplos aparentemente diferentes. Quando se anota tudo o que é tocado pelo músico ocorre ainda o perigo de a *gestalt* própria do toque não transparecer suficientemente nítida.

É apenas em relação aos toques denominados *Angola* e *São Bento Grande* que as partituras de Shaffer e outras fontes parecem coincidir de maneira inequívoca. São esses dois toques também que sempre podem ser identificados facilmente nos mais variados meios do cultivo do "jogo guerreiro". Aliás, segundo a opinião de vários tocadores de berimbau do Recôncavo Baiano e de Salvador, são esses os dois únicos verdadeiros toques para o acompanhamento do jogo e das cantigas de capoeira. O exímio tocador de berimbau e mestre de capoeira Valfrido Vieira de Jesus, de Santo Amaro da Purificação, que gravou a maior parte das faixas deste disco, é bem claro quando diz: "A minha opinião é simples, mas é sincera. Na verdadeira capoeira, só há dois toques, *Angola* e *São Bento Grande*. Tem mais uns toques antigos. O

resto é o que inventaram af, é tudo toque improvisado”.

Apesar de menos empregados na capoeira, os toques *Angolinha* e *São Bento Pequeno* podem ser considerados derivações dos dois primeiros toques. *Angolinha* é um toque específico da região de Santo Amaro. Além deles, a maioria dos mestres de capoeira gosta de mencionar os toques *Lúna* e *Cavalaria*. Sabe-se deste último que, na época da perseguição à capoeira pela polícia, o tocador de berimbau sempre introduzia o toque para sinalizar a aproximação da polícia montada, dando tempo assim aos capoeiristas de transformar o seu jogo em uma “inocente” brincadeira entre amigos. Daí a denominação. Com os toques *Santa Maria* e *Benguela*, esgota-se o repertório de toques de ligação mais estreita com a capoeira partilhado pela maioria dos mestres baianos. Existe ainda, evidentemente, respeitável número de outros toques, que no entanto não mais diz respeito à capoeira ou representa uma tradição restrita, às vezes até estilo individual de um tocador de berimbau.

Na transcrição abaixo foram notados os toques principais da capoeira Angola. Sendo difícil notar de maneira convencional detalhes do toque decorrentes da técnica instrumental, parece justificável transcrever também os movimentos básicos que geram os padrões musicais.

De todos os toques, Angola é o que além do ciclo obrigatório de oito pulsações mínimas (A) tem um complemento de outros dois ciclos que fazem parte de sua *gestalt*, de sua configuração básica (a1 e a2). Estes, no entanto, não são tocados independentemente e são apenas identificados como *Angola* em conexão com A. Para identificar o toque *Angola*, basta o músico tocar o segmento A. As três partes do toque evidenciam ainda um certo princípio de organização, que impede o encadeamento de a1 com a2. Ambos os ciclos surgem sempre seguidos do padrão básico A ou repetem-se.

Toques: elementos construtivos da música

A peça musical tocada no berimbau e que acompanha o jogo da capoeira sempre representa uma unidade completa composta pelos toques, ajustados conforme uma série de predeterminações. Conseqüentemente, pode-se chamar os toques de elementos construtivos da música de capoeira. É verdade que cada toque, por sua vez, é composto de várias partes menores; no plano de composição, todavia, isto é irrelevante: o “pensar musical” do tocador de berimbau opera com esses elementos construtivos, ou seja, os músicos pensam em toques. Enquanto este pensar musical e a organização da música são nitidamente africanos, os toques já devem ter sido desenvolvidos no Brasil, sem, no entanto, transgredir o sistema musical do qual estão impregnados.

Variação e improvisação

Demonstradas as configurações básicas de diversos toques de berimbau, surge a pergunta sobre a relação do modelo - o toque - com sua variação. No repertório musical da capoeira, uma variação está primeiramente ligada a particularidades e efeitos técnicos do berimbau. No vocabulário dos músicos, fala-se em “marcar” o toque, isto é, realizar seu modelo básico ou então em “dobrar” o mesmo modelo, introduzindo assim sua variação. A tradição oral em torno do berimbau deixa claro que houve, neste século, uma considerável evolução técnica do instrumento. Valfrido Vieira de Jesus lembra-se muito bem da maneira “martelada”, sem “dobrar”, como era executado o berimbau pelos velhos mestres, principalmente por Mestre Popó de Santo Amaro, seu pai, a quem deve os primeiros ensinamentos de capoeira Angola e do maculelê, jogo de bastões (“grimas”). A demonstração do toque que denominou *Dos velhos* (faixa 8) ilustra a maneira antiga de executar um toque, sem dobrá-lo, tal como fazia Popó, falecido em 1967.

A relação entre a “maneira” do toque e sua variação fica bem clara e inclusive é característica do repertório, quando tocam dois berimbaus, um “marcando” e o outro “dobrando” (faixa 5, 11 e 12).

Da variação dos toques, chega-se finalmente à improvisação musical com o berimbau, expressão empregada pelos músicos. Além dos toques que não fazem parte da roda da capoeira e são executados em encontros informais de músicos, também *Angola* e *São Bento Grande* podem entrar na improvisação. Os instrumentistas criam então uma peça independente do jogo. No contexto amplo da capoeira Angola verificamos que existem certos critérios de reconhecimento pela comunidade de uma boa improvisação musical: 1. Um mestre do berimbau sabe desenvolver o que aprendeu de seu mestre e atinge novas dimensões por meio da criatividade e capacidade técnica; 2. O grau e a maneira de modificação e/ou renovação do modelo original da música dependem também da expectativa, costume e apreciação valorativa por parte dos ouvintes da cultura envolvida. Isso significa que modificações não são aceitas quando extrapolam os limites de tolerância ligados às normas culturais; 3. A inter-relação entre tradição e individualidade é fundamental para o repertório em geral e para a improvisação no berimbau. Essas observações certamente têm validade para outros repertórios e culturas musicais.

ASPECTOS DA CONCEPÇÃO MUSICAL E JOGO

A seleção de gravações deste disco evidencia que os toques estão sujeitos a determinado andamento na execução: *São Bento Grande*, por exemplo, é sempre tocado em tempo mais rápido do que *Angola*. Esta é a prática comum no repertório musical da capoeira e pode ser

verificada no Recôncavo Baiano, em Salvador e em outras regiões. O tempo de execução é de grande importância, porque os toques são associados a diversos tipos de jogo que, por sua vez, podem assumir dinâmica própria, mesmo que continue a depender de um "incentivo musical": *Angola* é o toque lento de início do jogo e para o canto das ladainhas enquanto *São Bento Grande* é apropriado para uma capoeira mais rápida e solta.

Com relação ao caráter e estrutura dos toques, a concepção dos músicos e capoeiristas é bem precisa. As dicotomias "amarrado"/"solto" ou "martelado"/"dobrado" são parte essencial do vocabulário para a descrição dos toques e também do jogo. Um *Angola* "amarrado" (lento) propicia uma capoeira "amarrada" e é o tocador de berimbau que "solta" o jogo introduzindo um *São Bento Grande*. Assim, boa parte do desenvolvimento de um jogo de capoeira depende deste músico. Já termos como "dobrado" e "martelado" dizem respeito à estrutura interna do toque e não ao seu caráter.

Além dos aspectos da concepção musical, é comum verificar também um tipo de relação comunicativa entre os capoeiristas e o tocador de berimbau quando ambos estão em ação. Ocorre primeiramente um incentivo mútuo - o bom tocador estimula o desempenho do capoeirista e vice-versa -, fenômeno, aliás, fundamental para grande parte da música e dança tradicionais africanas e afro-americanas. Dentro dessas culturas, será impossível conceber a música apenas como meio para outro fim, no caso a dança. Pelo contrário, música e movimento, ambos no sentido mais amplo, estão tão intrinsecamente ligados, que parece difícil considerar um sem conexão com o outro. Na prática de música e dança, há uma incessante troca de estímulos: o músico produz estímulos auditivos e recebe o estímulo visual do dançarino, que por sua vez recebe o estímulo auditivo do músico. No caso especial da roda de capoeira não é raro ocorrer também comunicação dirigida entre um dos capoeiristas em plena "vadiagem" e o líder do conjunto instrumental, sempre um tocador de berimbau. Essa constatação é corroborada por muitos jogos de capoeira que se tornaram célebres e cujos pormenores correm de boca em boca entre capoeiristas e afeiçoados do jogo.

Na ocasião de um jogo, entre um mestre santamarense e um capoeirista de fora, presenciamos, por exemplo, uma intervenção musical direta e quase forçada por parte do tocador de berimbau a fim de acudir o seu conterrâneo. Sabendo que o melhor desempenho do mestre era no "jogo solto", o músico interrompeu o *Angola* e tocou um *São Bento Grande* bastante rápido. O santamarense, que durante o "jogo amarrado" não fazia "papé bonito", pôde, de fato, em breve reabilitar-se.

Disso tudo se conclui que os músicos capoeiristas não identificam os toques apenas por sua configuração - a disposição dos tons - tal como apresenta antes, mas essencialmente pelo seu caráter e tempo. Outra prova disso é a constatação freqüentemente feita no Recôncavo de que o toque *São Bento Pequeno* é "tipo *São Bento Grande* amarrado". Em casos extremos isso

também significa que toques de configurações musicais distintas podem ser classificados como iguais porque "soltos", "escaurreirados", ou então "amarrados", etc. Além dos conceitos flutuantes e da ligação estreita entre toque e tipo de jogo, reside aqui outra explicação para o fato de encontrarmos freqüentemente aparentes incongruências ligadas à denominação e realização dos toques de berimbau.

Tiago de Oliveira Pinto

BIBLIOGRAFIA

- BARBOSA, Guilherme dos Santos. *Capoeira Angola: a personal view of a Capoeira-Master. The world of Music* (Brazilian issue), Berlin 25(1), 1988.
- CARNEIRO, Edison. *Capoeira*, Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1975. (Cadernos de Folclore 1)
- KOETTING, James. *Recognition of African rhythmic patterns. Selected Reports in Ethnomusicology*, Los Angeles, UCLA, n.1, 1970
- KUBIK, Gerhard. *Musical bows in Southwestern Angola*, 1965. *African Music*, Grahamstown, Rhodes University, n.4 1975/76-*Das Khoisan-Erbe im Süden von Angola*. In: STOCKMANN, E., ed *Musikkulturen in Afrika*. Berlin, Verlag Neue Musik, 1987.
- PINTO, Tiago Oliveira. *Capoeira, das Kampfspiel aus Bahia*. In: PINTO, Tiago Oliveira, ed. *Welt Musik: Brasilien*. Mainz, Schott, 1986
- RAMOS, Arthur. *O folk-lore negro do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935
- REGO, Waldeolir. *Capoeira Angola, ensaio sócio-etnográfico*. Salvador, Itapuã, 1968.
- SHAFFER, Kay. *O berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1982 (Monografias Folclóricas, 2)

1 Angola em Roda (berimbaus: Vavá e Jorginho Cruz)

A capoeira tem início com o toque *Angola*, executado por dois ou três berimbaus e instrumentos de percussão como o pandeiro, o atabaque e o agogô. Esta gravação foi feita durante uma roda de meninos no Bairro do Pilar, em Santo Amaro da Purificação. Mestre Vavá e Jorginho tocam os outros instrumentos. O toque *Angola* serve para disciplinar os movimentos lentos e "amarrados" dos capoeiristas. Além disso, é o toque da ladainha, o canto introdutório dos mestres.

2 Angola solo (berimbau : Vavá)

Antes de marcar o toque propriamente dito, o mestre executa a "chamada" dos capoeiristas, percutindo uma seqüência rápida no berimbau.

3 Angolinha (berimbau : Vavá)

É um toque característico de Santo Amaro da Purificação, com "base" *Angola*, porém executado "dobrado". As variações na corda aberta são uma particularidade de execução de Mestre Vavá.

4 São Bento Grande solo (berimbau: Vavá)

Depois da primeira parte do jogo de capoeira, feito ao som do *Angola*, o mestre introduz o toque *São Bento Grande* para "soltar" o jogo.

5 São Bento Grande a dois (gunga: Vavá; viola: Jorginho)

Na roda tocam geralmente dois ou três berimbaus, sendo que enquanto um faz "marcação" do toque o outro pode "dobrar". O berimbau de som mais grave é denominado gunga e o mais agudo, viola.

6 Santa Maria (berimbau: Macaco)

É um toque baseado na frase "Santa Maria, Mãe de Deus, fui na igreja me confessar". Os mestres antigos não o consideram toque de jogo.

7 Iúna (berimbau: Vavá)

A corda do berimbau, que neste toque permanece interrompida pelo dobrão, imita, segundo alguns mestres, o pássaro iúna. Mestre Vavá enriquece o toque com variações próprias do Iúna, mas que deixam transparecer o seu estilo individual. É significativo que ele considere Iúna "um toque para improvisar no berimbau, e não para o jogo". No entanto, outros mestres mencionam a existência pouco comum de um "jogo de iúna".

8 Dos Velhos (berimbau: Vavá)

Mestre Vavá reconstituiu o toque de berimbau "dos velhos", "dos mestres de outrora", principalmente de Popó, conhecido mestre de Santo Amaro das décadas de 30 a 60. O toque não é "dobrado", apenas "marcado". A cabeça de ressonância permanece aberta enquanto são desenvolvidas certas batidas independentes com o caxixi.

9 Morte do capoeirista (berimbau: Macaco)

Segundo o falecido angoleiro Boca Torta de Santo Amaro, este toque é executado em homenagem a um capoeirista conhecido em sua morte.

10 e 11 Cavalaria solo e Cavalaria a dois (gunga: Vavá; viola: Vavá)

Antigo toque de aviso para sinalizar aos capoeiristas à aproximação da polícia montada. Quando tocado por dois, o gunga inicia à maneira de um *São Bento Pequeno*.

12. Samba-de-roda com berimbau (gunga: Vavá; viola: Jorginho)

O samba não faz parte da capoeira Angola. Mesmo assim é comum imitar-se a marcação do samba-de-roda com o berimbau. Isso provém do costume de, em algumas ocasiões festivas, a roda de capoeira ser concluída por um samba. Além disso, a antiga terra da capoeira Angola também é a legítima terra do samba-de-roda.

13 Ladainha de Mestre Vavá (berimbau e voz: Vavá)

Ladainha é a mensagem cantada pelo mestre a cada início de roda de capoeira. Acompanhado ao toque *Angola*, o canto de introdução incentiva a concentração dos participantes. Nesse momento, não há jogo. Os dois capoeiristas mantêm-se agachados ao pé dos berimbaus para entrar na roda apenas aos primeiros versos da chula, canto alternado entre solista e coro. As ladainhas relatam casos passados e são elas, principalmente, que louvam os mestres antigos. A ladainha executada por Mestre Vavá é "de apresentação", isto é, trata-se de uma autobiografia em versos cantados. Nela, estão sintetizadas as principais qualidades e origem do mestre, e como destaque final é mencionado seu mestre, Popó de Santo Amaro. Com o "Grito de Angola"(Iêê...) dá-se início à seqüência de chulas, momento também em que começa o jogo lento da capoeira Angola.

Berimbau de ouro, minha mãe
Eu descí do Carindé
Com meu berimbau de ouro, mamãe
Eu descí do Carindé
Quem bate pandeiro é homem
Quem bate palma é mulher
Sou homem de sul a norte
Sou interno nacional (internacional)
Vocês prá jogar magina
Eu jogo sem maginá
Minha mãe tinha três filhos
Eu era o dos mais assossegá
Saía boca da noite
Chegava de madrugada
Morei na rua da Linha
Mas me criei lá no Pilar
Quer saber mais do meu nome
Eu me chamo é Vavá
Contei uma aí dei duas
E tem a corda de amarrá
O mestre foi Popó
E terminei como Amará, há há
Iêê, viva Popó
Iêê, viva Popó, camará

14 Ladainha de Angoleiro (grupo de capoeiristas de Santo Amaro)

Após a ladainha cantada por Jorginho Cruz numa roda de amigos capoeiristas de Santo Amaro, o jogo começa com as chulas tiradas pelo mesmo cantor e respondidas pelo restante do grupo.

Iêê
O calado é vencedor, ô iaiá. (bis)
Para quem juízo tem
Quem espera ser fisgado
Quem espera ser fisgado, ô iaiá
Não roga praga a ninguém

Pode confiar em mim
Nossa Senhora também
Trabalhar para vencer, ô iaiá
A quem nunca me quer bem
..... não mete medo
..... me faz favor
Sou filho de mandingueiro
E tenho meu professor
Iêê, quer me matar
Iêê, quer me matar, camará
Iêê, quer me bater
Iêê, quer me bater, camará
Iêê, quer me furar
Iêê, quer me furar, camará
Iêê, quer me vencer
Iêê, quer me vencer, camará
Iêê, viva meu Deus
Iêê, viva meu Deus, camará
Iêê, viva meu mestre
Iêê, viva meu mestre, camará
Iêê, ele quem me ensinou
Iêê, quem me ensinou, camará
Iêê, capacidade
Iêê, capacidade, camará
Iêê, a malandragem
Iêê, a malandragem, camará
Iêê, perversidade
Iêê, perversidade, camará
Camunguerê, vosmicê como tá?
Camunguerê
Como vai vosmicê
Camunguerê
Como tá de saúde?
Camunguerê
Para mim é prazer
Camunguerê

01	Angola em roda 6774358-1	2:22	11	Cavalaria a dois 6774341-1	1:48
02	Angola solo 6774350-9	0:59	12	Samba-de-roda com berimbau 6774333-3	1:37
03	Angolinha 6774348-5	1:36	13	Ladainha de Mestre Vavá 6774325-5	1:42
04	São Bento Grande solo 6774342-0	1:13	14	Ladainha de angoleiro 6774317-7	4:19
05	São Bento Grande a dois 6774326-4	1:31	15	Roda de capoeira (instrumental) São Bento Pequeno 6774301-6 São Bento Grande 6774356-3 Iúna 6774310-3	2:36
06	Santa Maria 6774318-6	0:54	16	Roda de capoeira (instrumental) Angolinha 6774348-5 São Bento Grande 6774356-3	5:19
07	Iúna 6774310-3	0:51	17	Roda Final 6774309-9	3:31
08	Dos velhos 6774302-5	0:47			
09	Morte do capoeirista 6774357-2	1:58			
10	Cavalaria solo 6774349-4	0:48			

Instituto **Itaú**
cultural



(011) 813-6944

MINISTÉRIO DA CULTURA

FUNARTE

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



MINISTÉRIO
DA CULTURA

PRODUZIDO NA
ZONA FRANCA DE
SÃO PAULO
CINQUE A AMAZÔNIA

COMPACT
DIGITAL AUDIO

Fabricado pela Microservice - Microfilmmagens e
Reproduções Técnicas da Amazônia Ltda. CGC:
34.525.444/0001-62 - Manaus - sob encomenda de
Atração Fonográfica Ltda. - CGC: 01.252.046/0001-60

