

O musicar dos capoeiristas da Escola de Capoeira Angola Resistência sob uma perspectiva ecológica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Musicar local: comunidades musicais de prática em diversos contextos.

Daniel Lacerda Franco Marinho Bueno

Universidade Estadual de Campinas – bueno.doni@gmail.com

Resumo. Este papel, cuja reflexão integra minha pesquisa de Mestrado em andamento, visa apresentar o musicar dos capoeiristas da Escola de Capoeira Angola Resistência da cidade de Campinas sob uma perspectiva ecológica, enfocando transformações que ocorrem no ambiente e na percepção dos envolvidos conforme se engajam na capoeira e na vida cotidiana com mente e corpo integrados (INGOLD, 2000). Parto de minhas observações e vivências no grupo para algumas teorias, como a do poder e efeitos da música (DENORA, 2000) e das *affordances* (GIBSON, 1979). A interação entre capoeiristas, coisas e seu ambiente é intermediada pelo aprendizado de habilidades (INGOLD, 2000).

Palavras-chave. Capoeira Angola. Percepção Ecológica. Habilidade. Agência musical.

The Musicking of Escola de Capoeira Angola Resistência’ Capoeiristas under an Ecological Approach.

Abstract. This paper, of which the reflection integrates my Master’s degree research in progress, aims to introduce the musicking of Escola de Capoeira Angola Resistência’ capoeiristas from Campinas city under an ecological approach, focusing transformations that happens in environment and perception of the participants as they engage in capoeira and everyday life with mind and body integrated (INGOLD, 2000). I start from my observations and life experience in the group, heading to some theories, as the theory of the musical powers and effects (DENORA, 2000) and the theory of the affordances (GIBSON, 1979). Interplay between capoeiristas, things and their environment are mediated through skilled practice learning (INGOLD, 2000).

Keywords. Capoeira Angola. Ecological Perception. Skill. Musical Agency.

1. Introdução

Apresento aqui parte da articulação que realizo em minha pesquisa de Mestrado entre as experiências que tenho vivido nos últimos seis anos como aluno da Escola de Capoeira Angola Resistência e algumas teorias relacionadas ao que Tim Ingold chamou de “um novo paradigma ecológico” (VELHO, 2001:135). A concepção na qual busco me basear está alinhada ao esforço de teóricos em reaproximar categorias como Natureza-Cultura, Razão-Emoção e Sujeito-Objeto, cuja separação se delineou no século XVIII e “costuma ser associada à modernidade” (IDEM:133). Observar e refletir sobre este grupo de capoeira com esta bagagem teórica me leva a entender o cotidiano e o musicar do grupo não só em termos simbólicos ou representacionais, mas principalmente em termos de engajamento, enfocando

não os processos mentais e discursos presentes na capoeira, mas a praticidade de sua “maneira sensória de perceber [e habitar] o mundo” (INGOLD, 2008:3).

Para tanto, começarei situando o surgimento e configuração atual da escola. Em seguida, apresentarei pontos chave do cotidiano dos capoeiristas. Na última seção, apresentarei implicações teóricas que os exemplos apresentados permitem vislumbrar. Antes disso, no entanto, é importante dizer que não se pode negar a origem afrodiaspórica da prática de capoeira Angola e sua profunda relação com discussões acerca de temas como identidade e gênero (OLIVEIRA & LEAL, 2009), identidade e trânsito musical (DINIZ, 2011), negritude, diáspora e decolonialidade (HEAD & GRAVINA, 2012; DELAMONT & STEPHENS, 2008) e ancestralidade (AMARAL & SANTOS, 2015). Contudo, as reflexões presentes neste papel se voltam a outro marco teórico. Especificamente sobre a influência das ideias do psicólogo James Gibson em teorias do significado musical, ação e percepção (CLARKE, 2005; BÉZENAC & WINDSOR, 2012, DENORA, 2000).

2. A ECAR

A Escola de Capoeira Angola Resistência foi fundada em 2009 por Valdisnei Ribeiro Lacerda, conhecido como Mestre Topete. A sede localiza-se dentro do Terminal Urbano Central de Campinas, no “camelódromo”, e conta com dois salões. O primeiro destinado aos treinos, oficinas, festas e eventos da escola. O segundo é a loja, que conta com inúmeros artigos à venda, entre os quais, cabaças inteiras, troncos finos de árvores, junco e couros para a manufatura de berimbaus e caxixis. Outro espaço importante fica em frente aos portões que separam a sede das outras lojas, bares e cabelereiros do Terminal. Um chão de cimento desnivelado e quebrado em vários pontos, que recebe capoeiristas de variadas localidades no Brasil e no mundo para a Roda do Gueto, realizada nas manhãs de sábado há 17 anos.

Além da sede, a escola conta com outros núcleos que são tocados pelos alunos formados do mestre. A minha iniciação na capoeira se deu em um desses núcleos, no trabalho realizado pelo Contra-Mestre Fernando Gastaldi em Barão Geraldo, distrito de Campinas. Fernando possui cerca de 20 anos como capoeirista e começou as atividades do seu núcleo da ECAR entre 2013 e 2014, no Centro de Convivência III (CV3) da Moradia Estudantil da UNICAMP. O CV3 é um salão retangular amplo com cinco grandes portas de ferro e vidro. Fica em frente à um campo gramado com hortas e plantas. Tem o piso em cimento queimado

relativamente liso e paredes pintadas com as cores da escola, com pinturas representando rodas, movimentos, frases de cantigas de capoeira e o logo da escola. A sala também conta com um quarto onde ficam armazenados os instrumentos e materiais para sua confecção.

3. Treino e instrumentos

Existem muitos tipos de treino de capoeira. Os treinos de música, por exemplo, se realizam em um dia específico da semana. Mas mesmo os treinamentos focados no corpo são muito diversos e neles a música e os sons também tem relevância. Muitas vezes, para aquecer os alunos, o Contra-Mestre Fernando sugere brincadeiras como pega-pegas com algumas regras diferentes, incluindo a movimentação da capoeira. Nesses treinos o som dos gritos, risadas, respirações, pés batendo fortemente no chão e ocasionais pancadas e encontrões entre os participantes ou em objetos do salão se misturam com o som dos auto-falantes, que tocam CDs de mestres. No cotidiano dos capoeiristas muito pouco se faz sem música. Mesmo nos treinos em que por algum motivo a caixa de som não funcione, um dos alunos é designado para tocar para o grupo, revezando com os outros.

Depois de aquecer, os alunos costumam fazer duas filas ao longo do salão. Então imitam os movimentos que Fernando faz e explica, posicionado de frente para todos. A música serve como uma base sobre a qual sincronizam-se os movimentos, permitindo que os capoeiristas se desloquem no espaço ao mesmo tempo. Cada um, no entanto, deve estar atento ao seu próprio lugar, o que exige um cálculo para evitar colisões com os outros e com os objetos, a parede de vidro, etc. A sincronicidade promovida pela música ativa a possibilidade de um aumento dos limites físicos até o exaurimento, como veremos adiante.

Muitas vezes os capoeiristas treinam com objetos, como as paredes para treinar o equilíbrio sobre as mãos e bancos usados para exercícios de fortalecimento ou simulação de um adversário. Fernando também ensina seus alunos a confeccionar instrumentos. São organizadas longas seções para manufatura dos mesmos, que incluem processos como amolecer o junco com soda cáustica para depois trançá-lo, serrar cabaças, descascar troncos, dar nó em arames, pregar pedaços de couro, etc. Depois de períodos que se estendem por semanas, ficam prontos os instrumentos como o berimbau, que possui uma função prática e organizativa no momento mais importante da prática de capoeira, a roda.

4. Roda

A roda de capoeira, onde o conhecimento acumulado nos treinos se manifesta e é testado, também poderia ser considerada um tipo de treino. No atual estágio em que me encontro na capoeira, Fernando me incentiva a frequentar rodas de outros grupos e mesmo a jogar com outros capoeiristas quando visitam nossas rodas, buscando proporcionar um momento de aprendizado prático. Ele nos alerta sobre perigos nas rodas de capoeira, como certos ataques que membros de outras escolas particularmente costumam desferir ou o risco de se machucar ao executar movimentos no tipo de chão inadequado, como um rolê-de-banco¹ em um chão liso demais, o que levaria a uma queda de costas, ou um giro-de-cabeça² em um chão muito áspero, que esfolaria o couro cabeludo. A conclusão dessas falas costuma ser que nada substituiria a experiência da roda, onde deve-se aprender a lidar com inúmeros fatores ao mesmo tempo, como o tipo de chão em que se está jogando, quem está nos arredores, onde está a bateria, a “leitura” das intenções da dupla de jogo e a música com seus diferentes toques, andamentos e conteúdo de letras, que sugerem tipos específicos de jogo.

O berimbau Gunga, o mais grave do trio de berimbaus da Capoeira Angola, exerce um papel prático e organizador. Toques e movimentos anunciam o começo e término dos jogos. Também determinam a performance dos outros instrumentos. O portador do Gunga é considerado o responsável pela roda enquanto o tiver nas mãos. Com determinado toque, pode chamar a dupla de jogadores para perto de si e oferecer sugestões e diretrizes para o jogo. Se algum dos jogadores não for suficientemente habilidoso, é possível que seja dito que tome cuidado com algum idoso, bebê ou criança que esteja na roda, assim como se uma dupla estiver desferindo movimentos mal calculados ou violentos pode-se alertá-los para que mudem. Caso não o façam, é responsabilidade do portador do Gunga encerrar o jogo, para que ninguém se machuque.

O musicar da roda de capoeira possui muitos elementos participativos (TURINO, 2008), o que somado à popularidade da capoeira no Brasil, convida muitos a se engajar numa roda em local público. Na Roda do Gueto, o sábado de manhã é um convite a parar e interagir com a roda. Por ser um terminal urbano cheio de lojas, muitas pessoas passam por ali. A Roda no sábado de manhã também atrai muitos dos remanescentes da noitada de sexta-feira nos bares da região, sendo que na maioria das vezes contamos com a participação de pessoas embriagadas ou desorientadas. Muitas das capoeiristas também têm filhos, trazendo crianças e bebês para a roda. Pessoas de idade avançada, como mestres mais velhos, também frequentam

a roda. Assim, é preciso se jogar com cuidado, pois cair em cima ou atingir acidentalmente alguma criança ou bêbado são riscos constantes.

5. Implicações teóricas

Nesta seção, apresentarei o diálogo que realizo em minha pesquisa de Mestrado entre as experiências que vivo e observo nos ambientes da ECAR e as teorias tanto relacionadas à percepção, apresentadas por James Gibson (1979) e Tim Ingold (2000), quanto relacionadas aos efeitos da música no cotidiano, apresentada por Tia DeNora (2000). Estas concepções se diferenciam de análises interpretativas, focadas nos significados e representações, e enfocam as transformações práticas de pessoas, ambientes e percepções conforme os indivíduos se engajam em seu ambiente específico. Com isso, não estou sugerindo que a interpretação dos significados não seja importante, nem desmerecer excelentes trabalhos sobre capoeira neste campo, mas neles está implícita a separação Sujeito-Objeto e Mente-Corpo, que Ingold busca desconstruir. Enfocar o significado das experiências dos capoeiristas seria enfocar seus processos mentais, concebendo a cultura e a percepção como algo que está refletido nas mentes dos indivíduos e não como algo que acontece na relação entre seus corpos e o ambiente. Quanto à concepção de percepção como algo que ocorre na mente, Ingold escreveu:

É como se os olhos não se abrissem para o mundo em si mesmo, mas para um simulacro do mundo cujos objetos testemunham a experiência da visão e nos devolvem essa experiência em nosso olhar. Desorientado nesse mundo de imagens, no qual tudo que se pode ver é em si mesmo um reflexo da visão, o observador parece cego ao próprio mundo (INGOLD, 2008:2).

Tanto Ingold, concebendo a percepção do ambiente como parte da existência de um “ser-no-mundo”, quanto DeNora, observando os efeitos que a música pode ter na vida cotidiana, se valeram do conceito de *affordance* cunhado por Gibson (1979) a partir do verbo da língua inglesa *afford*, que significa oferecer ou fornecer. As *affordances* seriam tudo que um certo objeto ou característica do ambiente pode propiciar para seu observador, seriam os potenciais daquele objeto para seu perceptor.

Uma *affordance* não é nem uma propriedade objetiva nem uma propriedade subjetiva, ou ambas se quiser. Uma *affordance* atravessa a dicotomia subjetivo-objetivo e nos ajuda a entender sua inadequação. É igualmente um fato do ambiente e um fato do comportamento. É tanto física quanto psíquica, ou nenhuma das duas

coisas. Uma *affordance* aponta para ambos os lados, tanto para o ambiente como para o observador (GIBSON, 1979:129).

Vale notar que, na literatura acadêmica brasileira, utiliza-se o termo em inglês, prática que também adoto. O próprio meio, superfícies, objetos e substâncias oferecem *affordances*. Outras pessoas e animais ofereceriam as “mais ricas e elaboradas do ambiente” (GIBSON, 1979:135), no comportamento humano atingindo um nível de complexidade surpreendente. Apesar de mencionar a fala, a escrita e a criação de imagens, Gibson não aborda *affordances* musicais, algo desenvolvido por DeNora (2000).

Na Capoeira Angola, uma das principais *affordances* musicais é a que oferece aos capoeiristas uma estrutura sobre a qual se sincronizar, criando coesão entre os participantes tanto nas rodas quanto nos treinos. É o que permite que todos se movimentem juntos, criando o treinamento que leva um praticante a treinar além de seus limites físicos. DeNora traz preciosas informações sobre isto:

Entrenamento pode envolver a regularização e/ou modificação de estados fisiológicos (por exemplo, níveis de oxigênio no sangue e batimento cardíaco), comportamentos (piscar, movimentos ansiosos, pular, dormir), parâmetros temporais de estado e sentimento [...] O treinamento musical e seu caráter observável provém um exemplo claro de como materiais do ambiente e suas propriedades podem permitir [*afford*] recursos para tipos específicos de corpos e estados corpóreos, estados esses que são regularizados e reproduzidos ao longo do tempo (DENORA, 2000:79).

Tendo seu corpo treinado aos demais através da materialidade de toques e cantigas, um aluno de capoeira tem seus limites de fadiga expandidos, algo que tem ficado claro para no período de quarentena. Em entrevistas conduzidas recentemente ficou claro que se resiste por muito menos tempo ao treino feito individualmente do que ao feito em grupo. A música tem papel fundamental, mas fatores não-musicais participam destes processos, não sendo uma relação estritamente causal.

Outra *affordance* musical é a praticidade organizativa que o berimbau exerce na roda de capoeira. O berimbau e seus toques permitem que os participantes experientes estruturam e organizem o ritual do começo ao fim. Na ECAR, o Gunga também propicia o andamento e o toque para os outros instrumentos. Se executar, por exemplo, o toque “Angola”, o berimbau médio fará “São Bento Pequeno” e o berimbau viola “São Bento Grande”. Para cada toque no Gunga, existem os correspondentes nos outros berimbaus. Esta estrutura musical por sua vez propicia a modalidade de jogo que o toque demanda, assim como o pulso sobre o qual os capoeiristas devem se movimentar. O pulso, por sua vez,

propicia a constância que devem antecipar ou atrasar para desferir seus ataques inesperados, surpreendendo seu adversário.

O quão experiente ou habilidoso um capoeirista pode ser correspondente, entre outros fatores, à maior percepção do ambiente, da música e da dupla com quem se joga, percebendo mais de suas *affordances*. Gibson afirma que “nunca é necessário distinguir todos os atributos de um objeto, de fato, isso seria impossível. A percepção é econômica”. (GIBSON, 1979:134). Ainda sobre isso, Julio Stabelini esclarece que:

O observador pode perceber ou não o *affordance*, conforme suas necessidades, mas ele está lá, contido como possibilidade no objeto, pelo que ele é. Dessa forma, a percepção do *affordance* não é um processo onde se percebe um objeto físico livre de valores para o qual o significado é algo adicionado, mas antes um processo de perceber um objeto com valor “ecológico” – o que sempre é relativo ao animal/ser vivo em relação com o ambiente (STABELINI, 2016:121).

Dessa forma, quando um capoeirista joga a modalidade referente ao toque que escuta, faz a “leitura” das intenções da dupla de jogo, executa movimentos conforme o tipo de superfície onde se encontra e está atento para não atingir ninguém acidentalmente, o que está em jogo é uma aguda percepção das *affordances* de seu ambiente. Esta percepção não se dá exclusivamente no cérebro a partir de estímulos nervosos separados oriundos dos olhos, ouvidos e superfícies sensíveis da pele, “ao contrário, devem ser entendidas como partes integrais de um corpo em movimento contínuo, ativamente explorando o ambiente na busca prática de sua vida no mundo” (GIBSON, 1979).

A experiência na capoeira remete à aquisição de habilidades, outro conceito mobilizado por Ingold no sentido do engajamento e da dissolução de dicotomias. Ingold sugere que pensar em práticas habilidosas poderia ser o ponto de partida para superar a divisão Subjetividade-Objetividade, Arte-Tecnologia e entre capacidades inatas e competências adquiridas. Para ele, toda prática habilidosa é um conhecimento incorporado que possui cinco dimensões críticas. Demonstro a seguir como observo estas dimensões nas práticas da ECAR.

Para demonstrar o primeiro ponto falarei novamente das *affordances* do berimbau. Elas estão todas potencialmente ali, mas a percepção delas varia conforme o capoeirista e o momento. Uma célebre frase de mestre Pastinha diz: “O berimbau é pra música, é instrumento, música. Também é instrumento ofensivo. Que ele na ocasião de alegria é um instrumento, nós usamos como um instrumento e na hora da dor ele deixa de ser instrumento pra ser uma foice de mão (PASTINHA E SUA ACADEMIA)”. Como sugere Pastinha, o

berimbau não serve e não serviu só para a música. Ele pode ser também uma arma na mão do capoeirista. Neste exemplo, fica claro que a função do berimbau não é algo imanente. Assim como a intenção do capoeirista também não, que pode usá-lo para tantos objetivos diferentes. Por tanto a intencionalidade do agente e a funcionalidade do instrumento são partes da prática e não propriedades a priori.

Isso nos leva para o segundo ponto, onde vamos pensar os movimentos do jogo. Conforme se movimenta, o capoeirista está percebendo, com todos os seus sentidos integrados, o chão, as pessoas na roda, sua dupla de jogo, a música, a movimentação em torno da roda, etc... Portanto, a sua habilidade não pode ser entendida como a técnica de um corpo isolado, comandado pela agência de uma mente também isolada, mas como fruto do “sistema de relações totais constituído na presença do organismo-pessoa, mente e corpo indissolúveis, em um ambiente ricamente estruturado” (INGOLD, 2000:353).

O terceiro ponto é o de que habilidades envolvem cuidado, julgamento e destreza. “Isso implica que seja o que for que os praticantes façam às coisas, isso parte de um atento envolvimento perceptivo *com* elas [...] Eles observam e sentem conforme trabalham” (IDEM). Algo que fica claro quando se observa um jogo habilidoso de capoeira, um toque de berimbau, o descascar, serrar e cortar da confecção dos instrumentos, revelando que nenhum movimento é exatamente igual ao outro, variando conforme as configurações do material e do ambiente (BERNSTEIN, 1996 apud INGOLD, 2000:353), resultando em jogos, berimbaus, cabaças e caxixis que podem até ser parecidos, mas nunca iguais. Os troncos com os quais se fazem os berimbaus tem sempre algum ângulo único, assim como nunca se conseguirá dar um acabamento idêntico.

Ao longo dos anos desde que comecei a treinar com Fernando, percebo que meu corpo está se transformando. Muitos dos meus colegas também relatam esta sensação. Mas mais do que o alongamento, fortalecimento e o desenvolvimento de reflexos – e esse é o quarto ponto – o que nos é transmitido através da observação atenta, de experiência prática e imitação é uma mudança perceptiva. Ingold sugere que “a continuidade da tradição em uma prática habilidosa é função não da transmissão de regras e representações, mas da coordenação da percepção e da ação” (INGOLD, 2000:351). Quando o corpo se transforma, a percepção se transforma, pois percebe-se com o corpo integralmente. O professor ou mestre de capoeira busca propiciar a seus alunos experiências em ambientes ricos em aprendizados perceptivos.

O último ponto, dialogando com os outros, sugere que o surgimento da forma dos objetos não se trata de impor na matéria como o junco do caxixi, as cabaças e os troncos o formato ou design intelectual pré-concebido de um berimbau através de técnicas como serrar, lixar e trançar, mas sim que a forma do instrumento emerge dos movimentos em si, no engajamento atento com os materiais. Quanto a isso:

Como o artesão está envolvido no mesmo sistema em que o material que trabalha, então sua atividade não transforma o sistema, mas é – como o crescimento de plantas e animais – parte e parcela da transformação do sistema em si mesma. Através desse processo [...] os ritmos temporais da vida são gradualmente construídos dentro das propriedades estruturais das coisas (INGOLD, 2000:345).

Conforme os capoeiristas vivem nos ambientes da capoeira, eles integram o fluxo de vida destes espaços, como quando pintam o CV3, sujam as paredes com os pés nos exercícios de equilíbrio ou quebram alguns vidros da porta acidentalmente. Isto se junta a efeitos do tempo não provocados por eles, como o crescimento do gramado e das plantas, o esmorecimento da tinta e ferrugem que aparece em alguns equipamentos.

5. Considerações Finais

Observar o musicar dos capoeiristas da ECAR através de uma concepção ecológica implica em focar a percepção, habilidade e *affordances* musicais. Isso permite observar a prática de capoeira como um nó, um “agregado de fios de vida”, onde as pessoas não reconstituem ou discernem formas congeladas do mundo, mas juntam-se a elas no fluxo de suas existências (STABELINI, 2016:10).

Referências

AMARAL, Mônica G. T. & SANTOS, Valdenor S. “Capoeira, herdeira da diáspora negra do Atlântico: de arte criminalizada a instrumento de educação e cidadania”. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros n. 62, 54-73. OLIVA, Jaime T., MORAES, Marcos A., MARRAS, Stelio (Orgs.). São Paulo, 2015.

BERNSTEIN, N. On Dexterity and its Development. In: LATASH, M.; TURVEY, M. (Org.). *Dexterity and its Development*, Wahwah (Nova Jersey, EUA): Lawrence Erlbaum Associates, 1996. 3-244.

BÉZENAC, Christophe de; WINDSOR, Luke. “Music and Affordances”. Em: *Musisæ Scientiæ* 16(1) 102-120. Sage Publications, 2012.

CLARKE, Eric F. *Ways of Listening: an Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press. Nova Iorque, 2005.

DINIZ, Flávia C. “Capoeira Angola: identidade e trânsito musical”. Dissertação (Mestrado). Orientadora: Prof.a Dr.a Sonia Maria Chada Garcia. Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2011.

DELAMONT, Sara & STEPHENS, Neil. “Up on the Roof: the Embodied Habitus of Brazilian Capoeira”. In: *Cultural Sociology*, Volume 2(1): 57-74. Los Angeles, Londres, Nova Delhi e Sigapura: SAGE Publications, 2008.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Print, 1979.

HEAD, Scott & GRAVINA, Heloisa. “Blackness in movement: identifying with capoeira Angola in and out of Brazil”. In: *African and Black Diaspora: Na International Journal*, Volume 5(2): 194-210. Publicação online: Routledge, 2012.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. Taylor & Francis e-Library, 2002. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

_____. “Pare, olhe, escute!” – um prefácio. *Ponto Urbe* [Online], 3, 2008.

_____. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MESTRE PASTINHA E SUA ACADEMIA: Capoeira Angola. Mestre Pastinha e seus alunos. Brasil: Fontana, 1969. LP.

OLIVEIRA, Josivaldo P. & LEAL, Luiz A. P. Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

STABELINI, Julio C. *O Skate na Prática: etnografia visual, habilidades e affordances em um circuito urbano*. Florianópolis, 2016. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Departamento de Antropologia, UFSC, 2016.

TURINO, Thomas. *Music as social life*. Chicago: Chicago University Press, 2008.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n.2, p. 133-140, 2001.

Notas

¹ Movimento no qual se passa por uma ponte.

² Movimento no qual se gira 360° tendo a cabeça como apoio no chão.