

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DESIRÉE FRANCINE DOS SANTOS

**RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E (RE)CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NO  
GÊNERO 'LADAINHAS DE CAPOEIRA'**

CURITIBA

2016

DESIRÉE FRANCINE DOS SANTOS

**RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E (RE)CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NO  
GÊNERO ‘LADAINHAS DE CAPOEIRA’**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Linguísticos, linha de pesquisa Linguagem e Práticas Sociais, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Negri

CURITIBA  
2016

Catálogo na publicação  
Maria Teresa Alves Gonzati – CRB 9/1584  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Santos, Desiree Francine dos.  
Relações étnico-raciais e (re)construção de identidades no gênero 'ladainhas de capoeira'. / Desiree Francine dos Santos. – Curitiba, 2016.  
117 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lígia Negri  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Grupo étnicos. 2. Linguística – ladainhas. 3. Capoeira. 4. Identidade. I. Título.

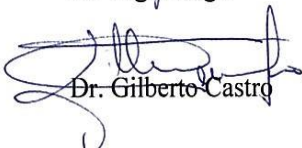
CDD 418




Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima sexagésima sétima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **DESIRÉE FRANCINE DOS SANTOS**. No dia oito de agosto de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na sala 1005B, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Lígia Negri, Presidente, Clóris Porto Torquato (via Skype) e Gilberto Castro designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**AS VOZES NAS/DAS LADAINHAS DE CAPOEIRA: RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E (RE)CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES**”, apresentada por **DESIRÉE FRANCINE DOS SANTOS**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Lígia Negri retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Linguísticos**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia oito de agosto de dois mil e dezesseis.

  
Dr<sup>a</sup> Lígia Negri

  
Dr. Gilberto Castro

  
Dr<sup>a</sup> Clóris Porto Torquato

  
Desirée Francine dos Santos



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **DESIRÉE FRANCINE DOS SANTOS** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Lígia Negri, Clóris Porto Torquato e Gilberto Castro arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação **“AS VOZES NAS/DAS LADAINHAS DE CAPOEIRA: RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E (RE)CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr <sup>a</sup> Lígia Negri		Aprovada
Dr <sup>a</sup> Clóris Porto Torquato		Aprovada
Dr. Gilberto Castro		APROVADA

Curitiba, 08 de agosto de 2016.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia da Silva Cardoso  
Coordenadora

À minha mãe e ao meu pai por sempre terem contribuído para minha chegada até aqui.  
Eternamente grata!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo incentivo infinito e a toda a minha família por acreditarem que eu sempre posso mais.

Agradeço à Lígia e à Cloris por toparem essa empreitada e por serem companheiras nos momentos oportunos.

Agradeço a todos os membros da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD), principalmente ao Mestre Rogério pela contribuição valiosíssima, ao Contramestre Negão por me ensinar os fundamentos da capoeira angola e pela disposição em ajudar, ao treinel Bisqüi pelos ensinamentos e pela papoeira. Agradeço também à Mema, Morena, Gica, Yulia, Thaís, ao Clipes e ao Thiago por compartilharem comigo suas experiências e, assim, me mostrarem outras visões e outros pontos de vista sobre a capoeira angola.

Agradeço imensamente à Kassandra, figura ímpar na minha trajetória enquanto mulher negra acadêmica. Sou muitíssimo grata pela suas motivações, pelo seu carinho e atenção sempre.

Agradeço às minhas companheiras de labuta Sara, Isa, Maria, Indira, Pati, Micaela, Julia, Sandrinha, amigas conselheiras dos meus passos, irmãs que conheci nessa vida. Sou eternamente grata pelas trocas.

Às queridas Alana, Silvia e Raimunda, por serem companheiras de café e de trocas naquele prédio frio da UFPR.

Agradeço aos amigos Digo, Luiz Zeca e Wellington vocês foram uma ‘mão na roda’ em todos os momentos de dúvida sobre este trabalho.

Ao Odair por ser tão prestativo, por nunca negar uma ajuda sequer e por sempre ter um tempo amigo para um café e um dedo de prosa.

Ao Ally meu companheiro que vivenciou as minhas alegrias e sobreviveu a todas as minhas crises para finalizar este trabalho. Sou muitíssimo grata pela sua compreensão e pelo amor cotidiano.

## RESUMO

O percurso metodológico desta pesquisa consiste em investigar como se configuram as vozes nas ladainhas de capoeira e de que forma esses discursos podem revelar relações com as discussões étnico-raciais e a (re)construção identitária dos sujeitos pertencentes ao meio capoeirístico. Pretende-se fazer a investigação linguística a partir de análises de ladainhas selecionadas juntamente com a contribuição de trechos de uma entrevista feita com Mestre Rogério da *Associação de Capoeira Angola Dobrada* (ACAD), a fim de recuperarmos os sentidos atribuídos ao material sob análise. As análises têm por embasamento teórico as perspectivas do círculo de Bakhtin em que as enunciações se constituem em um gênero discursivo e se constituem, conseqüentemente, de elementos relativamente estáveis dentro de um contexto. A pesquisa, no que se refere às construções ou reconstruções identitárias dos sujeitos, será desenvolvida a partir das concepções de Stuart Hall, que entende as identidades como processuais e construídas na relação dialética entre o ser e o mundo. As concepções a respeito das relações étnico-raciais e construção de identidades serão fundamentais para compreendermos os discursos das ladainhas e como elas podem recuperar e (re)atualizar uma memória, mesmo com possíveis deslizamentos. Ao tentarmos percorrer uma memória das/nas ladainhas, utilizaremos a oralidade como aspecto relevante do objeto de análise, uma vez que as ladainhas são cantos que conservam fundamentos e tradições por meio da prática discursiva oral. Assim, traremos nesta pesquisa um capítulo que trata sobre as concepções teóricas que alimentam a dissertação, outro sobre a constituição histórica da capoeira, outro capítulo diferenciando, portanto, as ladainhas de outros cantos da capoeira e um último capítulo com análises mais específicas. Portanto, o objetivo fundamental deste estudo será pensar as relações étnico-raciais verificando a construção ou reconstrução das identidades em âmbito geral nos discursos das ladainhas – sendo elas identidades afro-brasileiras ou não.

Palavras-chave: Ladainhas, Gênero Discursivo, Relações Étnico-Raciais, Identidades, Capoeira Angola.



## ABSTRACT

The methodological process of this research consists of investigating how voices appear in the capoeira *ladainhas* and how these discourses can reveal relations between the ethnic-racial discussions and the identity (re) construction of the subjects belonging to the capoeira environment. Our intention is to base the linguistic investigation on selected *ladainhas* analyzes along with the contribution of excerpts from an interview with Mestre Rogério of the Capoeira Angola Dobrada Association, in order to recover the meanings attributed to the material under analysis. The analysis work has as theoretically base the perspectives of Bakhtin's circle in which enunciations constitute a discursive genre and therefore are composed of relatively stable elements within a context. The research, with regard to the constructions or reconstructions of the subjects identities, will be developed from the conceptions of Stuart Hall, who understands the identities as procedural and constructed in the dialectic relation between being and the world. Conceptions regarding ethnic-racial relations and identity construction will be fundamental for understanding *ladainhas* discourses and how they can recover and (re) actualize a memory, even with possible lapses. As we go through the *ladainhas* memory, we will use orality as a relevant aspect of the analysis object, since *ladainhas* are songs that preserve foundations and traditions through oral discursive practice. Thus, this research presents a chapter that deals with the theoretical conceptions that based the dissertation, another one about the historical constitution of capoeira, another differentiating, therefore, the *ladainhas* of other capoeira's songs and a last chapter with specific analyzes. Therefore, this study main objective will be to think about ethnic-racial relations by verifying the construction or reconstruction of identities in *ladainhas* discourses – whether they are Afro-Brazilian identities or not.

Key words: *Ladainhas*, Discursive genre, Ethnic-racial Relations, Identities, Capoeira Angola

## LISTA DE FIGURAS

### ANEXO: ILUSTRAÇÕES

SÍMBOLO DA ASSOCIAÇÃO DE CAPOEIRA ANGOLA DOBRADA (ACAD)	P.116
REGISTRO 1 DE CORDEL SOBRE A PELEJA DE MANOEL RIACHÃO COM O DIABO	P.116
REGISTRO 2 DE CORDEL SOBRE A PELEJA DE MANOEL RIACHÃO COM O DIABO	P.116
REGISTRO 1 DO CORDEL HISTÓRIA DO VALENTE VILELA	P.117
REGISTRO 2 DO CORDEL HISTÓRIA DO VALENTE VILELA	P.117
PINTURA DE RUGENDAS (1835)	P.117

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: O INÍCIO DO PERCURSO</b>	p.13
<b>2 CARACTERÍSTICAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA</b>	p.18
<b>2.1 LEVANTAMENTO DAS LADAINHAS</b>	p.18
<b>2.2 O ESPAÇO DELIMITADO</b>	p.20
<b>3 ARCABOUÇO TEÓRICO-ANALÍTICO</b>	p.24
<b>3.1 CONCEPÇÕES LINGUÍSTICAS E HETEROGLOSSIA</b>	p.24
<b>3.2 ENUNCIADOS E GÊNEROS DO DISCURSO</b>	p.28
<b>3.3 AUTORIA</b>	p.31
<b>3.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS DOS ESTUDOS BAKHTINIANOS</b>	p.33
<b>3.5 OUVINDO O MESTRE</b>	p.36
<b>4 A CAPOEIRA</b>	p.42
<b>4.1 A CAPOEIRA NO PERÍODO ESCRAVOCRATA</b>	p.42
<b>4.2 <i>O QUE MUDOU, COMO MUDOU E POR QUÊ?</i> NOSSAS PERSPECTIVAS</b>	p.47
<b>4.3 RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS, CULTURAS E IDENTIDADES NO BRASIL</b>	p.52
<b>4.4 RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS, CAPOEIRA, ORALIDADE E MEMÓRIA</b>	p.59
<b>5 CANTOS: O QUE OS DIFERENCIA? LADAINHAS, CORRIDOS E LOUVAÇÕES</b>	p.67
<b>5.1 LADAINHAS COMO GÊNERO DISCURSIVO</b>	p.72

<b>5.2 FUNDAMENTOS PARA AS ANÁLISES</b>	p.77
<b>6 DIALOGANDO COM AS LADAINHAS</b>	p.80
<i>A. ZUMBI: REPRESENTAÇÃO HEROICA DA RESISTÊNCIA AFRO-BRASILEIRA</i>	p.80
<i>B. MESTRES DA CAPOEIRA OU PERSONAGENS DESTACADOS DA RESISTÊNCIA AFRO-BRASILEIRA</i>	p.88
<i>C. A RESISTÊNCIA AFRO-BRASILEIRA EM SI MESMA</i>	p.99
<i>D. “IÊ TAVA EM CASA”: SUBORDINAÇÃO IMPOSTA E A FORÇA DA CAPOEIRA</i>	p.102
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	p.107
<b>8 REFERÊNCIAS</b>	p.113
<b>9 ANEXO: ILUSTRAÇÕES</b>	p.116

## 1 INTRODUÇÃO: O INÍCIO DO PERCURSO

O interesse em estudar as ladainhas de capoeira surgiu por volta de 2011 quando dei os meus primeiros passos na capoeira angola. Esta pesquisadora que vos fala, então mulher, negra e agora capoeirista começou a questionar os assuntos que tratavam de *relações étnico-raciais* quando estudante de Letras na UFOP. Esses questionamentos que surgiram sobre relações étnico-raciais vieram através de parcerias dentro do próprio meio acadêmico e das incógnitas que as próprias normas das universidades brasileiras sugerem, principalmente a partir dos estudos dos cânones da literatura brasileira -, cânone este geralmente branco e masculino.

A partir do momento em que as primeiras ladainhas foram ouvidas e percebidas por mim dentro do contexto da capoeira angola, logo outros questionamentos foram se afluando e ganhando corpo. E um dos desmembramentos deste corpo é este trabalho.

Então, desde 2011 uma pesquisa, que antes era particular, foi se desenhando como pesquisa acadêmica até se tornar foco de um trabalho para conclusão de curso, em 2012, intitulado *Relações Étnico-Raciais, Construção Identitária e Performatividade: análises de ladainhas de capoeira angola*. Este primeiro estudo teve como propósito selecionar algumas ladainhas e analisá-las com o viés da *Pragmática*, proposta linguística até então mais próxima de mim, a partir dos estudos de Austin (1990), além de correlacioná-las com as relações étnico-raciais e identitárias no Brasil.

Esta primeira pesquisa trouxe-me uma perspectiva mais ampla de como poderia ser um aprofundamento do trabalho, já que os primeiros passos já haviam sido dados e, pelo menos, os conhecimentos básicos sobre a prática e a história da capoeira já estavam sendo pesquisados. Havia utilizado como método, naquele primeiro momento, a seleção de algumas ladainhas de capoeira e em seguida analisei os cantos a partir do conceito de *performatividade linguística* criado por Austin (1990), a fim de compreender o processo do discurso, principalmente, sem dissociá-lo de quem o profere.

A princípio eu havia atribuído às ladainhas a nomeação de ‘ladainhas de capoeira angola’, por entender que as ladainhas selecionadas eram utilizadas e cantadas, somente, nos espaços de capoeira angola. No entanto, com o decorrer da pesquisa constatei o meu grave equívoco, já que as ladainhas fazem parte de uma tradição oral que ultrapassa qualquer distinção da capoeira, seja ela angola, regional ou contemporânea.

Assim, nesta última fase da pesquisa, com a denominação sugerida pela banca, *Relações étnico-raciais e (re)construção de identidades no gênero 'ladainhas de capoeira'*, em que o trabalho se torna mais extenso em sua corporeidade e mais responsável em função de seu aprofundamento, optei por trabalhar com as ladainhas de capoeira, sem restringi-las à capoeira angola, regional ou contemporânea e, além disso, acrescentar trechos da entrevista sobre o assunto com o renomado mestre de capoeira, neste caso da vertente angola, mestre Rogério Soares da *Associação de Capoeira Angola Dobrada* (ACAD), a fim de corroborar ou até mesmo contrapor a minha análise.

Apesar da abrangência em relação ao pertencimento das ladainhas, também tive a necessidade metodológica de selecionar um espaço concreto de enunciações, cuja caracterização, inevitavelmente, se limitaria a uma escola de capoeira. Para tanto, escolhi uma escola de capoeira angola, tanto pela necessidade da escolha de um lugar específico onde circulassem as ladainhas, quanto pela familiaridade<sup>1</sup> adquirida no que diz respeito ao ritual da capoeira angola.

O diferencial desta nova etapa de pesquisa além de acrescentar este viés mais abrangente em relação às ladainhas, utilizando-as como um referencial da prática da capoeira de modo geral, inclui, também, uma atualização de conceitos teóricos principalmente no âmbito linguístico.

Para o desenvolvimento deste trabalho optei por utilizar conceitos mais apropriados e que ao mesmo tempo atendessem a multiplicidade de vozes que preenchem o universo capoeirístico. Esta pesquisa se torna, portanto, um trabalho sobre relações étnico-raciais e identidades que se constroem nas próprias ladainhas ou a partir delas<sup>2</sup> e que se mantêm através da oralidade. Bebendo da fonte do *círculo bakhtiniano* e explorando um pouco as construções de identidades no Brasil, analisarei como se (re)constroem as marcas e as vozes das relações étnico-raciais nos discursos das ladainhas, bem como tentarei compreender como esses discursos podem influenciar ou contribuir para a conformação das identidades de sujeitos capoeiristas.

---

<sup>1</sup> A Associação de Capoeira Angola Dobrada é a escola da qual a pesquisadora deste trabalho é integrante.

<sup>2</sup> Inicialmente havia considerado a hipótese de analisar também um conjunto de dez entrevistas já realizadas ao longo da pesquisa com capoeiristas da vertente angola. Recorri a entrevistas semi-estruturadas utilizando uma metodologia de pesquisa qualitativa, com a finalidade de observar a relação dos sujeitos que cantam as ladainhas, com o espaço do qual fazem parte, além de considerar suas vozes como construção de dizeres, isto é, novos discursos construídos em relação às questões étnico-raciais. No entanto, essa empreitada mostrou-se muito mais abrangente do que seria possível afrontar nesta dissertação, o que levou-me a optar por utilizar, como parâmetro de avaliação da análise realizada, apenas uma das entrevistas. Optei, então, por utilizar a entrevista concedida pelo mestre de capoeira Rogério Peixoto Soares da *Associação de Capoeira Angola Dobrada* (ACAD) como já explicitado.

A pesquisa, portanto, se desenvolve em uma linha teórica linguística que busca nos cantos e nas ladainhas contribuições para a compreensão das relações étnico-raciais e das construções de identidades, cantos esses que se constituem como um ninho de possibilidades a serem investigadas, desconstruídas e problematizadas.

É importante pontuar, inicialmente, que

todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 2003,p.26)

Assim, as ladainhas possuem uma construção composicional bastante peculiar, por se realizarem em um ambiente específico – a capoeira – e por carregarem em si funções e finalidades<sup>3</sup> já estabelecidas, muito embora seus temas sejam variados, bem como os cantadores e os lugares nos quais esses cantos costumam ocorrer.

Revelando situações de fuga, de organizações diversas, bem como dos grandes heróis nacionais, locais, grandes paixões, desavenças, discórdias, ou seja, espaço propício a todo tipo de mensagem, a Ladainha se constitui num momento de grande expectativa para os capoeiristas que, agachados ao ‘pé do berimbau’, concentram-se, meditam, oram, enfim, cada qual munido de um universo místico próprio, preparam-se (sic) para entrar na ‘roda’.<sup>4</sup>

Dessa forma, esses cantos possuem funções específicas diante do jogo de capoeira e por fazerem parte de um sistema complexo e muito variável no que diz respeito aos temas, foi necessário selecionar as ladainhas mais relacionadas à questão que está sendo abordada, ou seja, selecionar as ladainhas que abordam as questões étnico-raciais no Brasil de forma mais explícita. Partindo do pressuposto de que estas questões não são expostas nas ladainhas por mero acaso, isto é, fazem parte de uma reflexão histórico-política das relações étnico-raciais no Brasil - e nesta pesquisa fazemos um recorte mais regular a partir do século XIX, mesmo que estes cantos tenham sido construídos e concretizados posteriormente ou até mesmo anteriormente de

<sup>3</sup> Essas funções e finalidades serão tratadas mais especificamente no capítulo 5. **Cantos: o que os diferencia? Ladainhas, corridos e louvações.**

<sup>4</sup> Universo Musical da Capoeira. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Comissão de Documentação e Acervo. Salvador/BA. 1994. p.9

forma fragmentada -, percebi como necessária a investigação linguístico-discursiva desses cantos incluindo as relações étnico-raciais como foco.

Até o momento, tem-se observado várias pesquisas acerca dos cantos da capoeira e da própria capoeira de diversas formas e em diversas áreas, principalmente no campo da antropologia, porém raramente encontramos trabalhos que tenham o comprometimento de tratar especificamente das relações étnico-raciais e os cantos da capoeira pelo viés *linguístico*. É imprescindível, portanto, que se dê relevância para pesquisas que tenham como foco uma relação étnico-racial que está significativamente vinculada com a condição de existência da própria prática da capoeira, ou seja, considerando-a como luta de resistência que era praticada majoritariamente por negros no século XIX, e considerando, também, a atual diversidade étnico-racial dos seus praticantes, assim como as experiências de vida destes nos dias de hoje. Salvo a referência de Waldeloir Rego<sup>5</sup>, cuja obra foi publicada em 1968, então, *Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico*, existem, ainda, poucos estudos na área que fazem uma abordagem *linguística* mais a fundo e que tentam trazer como foco os discursos étnico-raciais e a (re)construção de identidades, e esse é um dos nossos objetivos.

Considerando a capoeira como luta de resistência que se firmou no Brasil no século XIX, com um recorte racial muito específico, esta carece ser pesquisada, também, pelos fundamentos que se estabelecem na ordem discursiva oral, ou seja, pelos ensinamentos que são transmitidos pela oralidade e que se firmam até hoje através do canto. Todos os fundamentos e princípios da capoeira são desenvolvidos dentro de uma metodologia que enxerga na oralidade um caminho para ampliação de conhecimentos e consolidação de conceitos a partir de repetições. Dessa forma, muitos cantos são memorizados dentro da prática discursiva oral em diversas escolas de capoeira.

Existe a necessidade de seleção das ladainhas mais coerentes, assim como a necessidade do recorte dos discursos que poderão ser mais coerentes para a construção da pesquisa, uma vez que nossa pesquisa precisa de limitações que devem ser respeitadas para angariarmos considerações mais pontuais sobre o tema. As ladainhas selecionadas constituirão o *corpus* a ser analisado nesta pesquisa, sob a perspectiva da noção de *gêneros do discurso* do *círculo bakhtiniano*. Os cantos serão considerados como gêneros discursivos e problematizados segundo as possibilidades que surgirem.

---

<sup>5</sup> Falaremos mais adiante sobre a importância da obra “Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico”.



Os trechos selecionados da entrevista serão utilizados, ao longo do texto, para corroborar ou contrapor as análises e as compreensões sobre os cantos, como já dito.

Ainda sobre as limitações, outro ponto que se faz necessário informar logo no início deste percurso é que esta pesquisa ainda possui uma ausência de apontamento em relação aos debates sobre *gênero* relacionados à capoeira. Os possíveis debates sobre *gênero* que eu poderia trabalhar nesta pesquisa seriam sobre o conjunto de mulheres que praticam ou praticavam a capoeira em tempos remotos. Atualmente, sabe-se que existem tanto homens quanto mulheres na prática, mas não se tem muitos indícios e materiais antigos e relevantes que tratem das ações das mulheres na capoeira, ora pelo contexto histórico em que muitas mulheres eram subjugadas e as respectivas restrições que estes contextos impunham ao gênero feminino, ora pelo fato de que muitos textos escritos sobre capoeira abordavam mais a vivência masculina. Ainda em tempos remotos, a quantidade de homens ainda é majoritária e, conseqüentemente, isso faz com que eles sejam mais visíveis frente à própria prática. E assim, sabendo das dificuldades de fontes relevantes e com credibilidade sobre o assunto, optei por *engavetar* as discussões relacionadas às mulheres dentro da capoeira e restringir, pelo menos nesta pesquisa, a discussão às relações étnico-raciais.

Utilizo o termo ‘engavetar’ porque os objetivos foram maiores do que o nosso tempo e não tivemos um período de atividades muito vasto para que pudéssemos também incluir outros interesses que foram surgindo paralelamente com a pesquisa.

Assim, o presente trabalho torna-se pertinente, justamente, para aqueles que queiram compreender uma pesquisa que propõe uma discussão linguística em torno das ladainhas de capoeira dialogando-as com os temas relacionados às discussões étnico-raciais no Brasil, considerando, portanto, o que era -em algum momento -, e ainda é cantado dentro do meio capoeirístico e o entrelaçamento da contemporaneidade com esse mesmo discurso a partir das construções de identidades.

## 2 CARACTERÍSTICAS METODOLÓGICAS DA PESQUISA

O procedimento metodológico selecionado se pauta, basicamente, nas questões que foram surgindo ao longo da pesquisa. A metodologia foi se atualizando na medida em que foi se atualizando o modo como enxergávamos determinadas condutas de análises e de construção de dados.

Na medida em que decidimos a respeito da necessidade de mudança do levantamento bibliográfico no que se refere à fundamentação teórica, a necessidade de mudanças frente às especificidades do corpus, também, foi se estabelecendo de acordo com as leituras e discussões que surgiram.

O objetivo geral desta pesquisa, assim sendo, é pensar as relações étnico-raciais verificando a construção ou reconstrução das identidades em âmbito geral nos discursos das ladainhas – sendo elas identidades afro-brasileiras ou não.

Esta pesquisa se estrutura, para além da fundamentação teórica e leituras complementares, dentro de uma metodologia que segue as seguintes etapas:

- 1) Seleção de dez ladainhas cujos temas envolvam aspectos étnico-raciais mais explícitos;
- 2) Gravação das dez ladainhas e transcrição;
- 3) Análise linguística das dez ladainhas selecionadas a partir de temas centrais;
- 4) Levantamento de dez entrevistas feitas com capoeiristas a partir de um roteiro de perguntas semi-estruturado;
- 5) Seleção de uma das entrevistas; e,
- 6) Transcrição dos trechos mais relevantes da entrevista selecionada para a pesquisa.

É importante salientar que a construção do *corpus*, isto é, das ladainhas foi feita em um contexto determinado, cuja explicitação faremos mais adiante.

Obs.: Embora tenhamos inicialmente feito as dez entrevistas conforme o plano inicial, a revisão dos nossos objetivos nos conduziu, restritamente, às etapas 5 e 6, no sentido de afunilar o rico material desenvolvido, mesmo tendo ciência da grandiosa contribuição que cada uma das dez entrevistas viabilizou durante o processo.

### 2.1 LEVANTAMENTO DAS LADAINHAS

A princípio, em 2011, havíamos feito uma busca das ladainhas através de registros como cartilhas, apostilas e CDs. Procuramos documentos relativos à capoeira e conseguimos, com ajuda de amigos e capoeiristas, o acesso aos manuscritos e aos documentos que contêm as ladainhas como registro. Assim, com o passar do tempo e, também, com a rotina da prática da capoeira, pudemos compreender os cantos e assimilá-los de forma a registrá-los na memória não só através do conhecimento dos registros, mas também através da prática do canto dentro do contexto da capoeira angola.

Como a capoeira é um espaço privilegiado da oralidade, decidimos por não utilizar os registros que havíamos encontrado, mas sim fazer uma gravação das ladainhas que são mais cantadas e conhecidas dentro de uma escola delimitada de capoeira. Portanto, realizamos a gravação em áudio de dez ladainhas, cujos temas sobre relação étnico-racial, resistência racial, ancestralidade, dentre outros envoltos nessa temática étnico-racial fossem mais explícitos, para, então, podermos nos ater a esses discursos de forma a utilizar esse material oral como fonte.

Um dos objetivos aplicados à análise do gênero que aqui vamos chamar de *gênero discursivo* ladainha é o de verificar e compreender como as ladainhas podem construir ou não uma memória de resistência afro-brasileira e como esta memória pode ou poderia influenciar na (re)construção de identidades étnico-raciais diversas, sejam elas afro-brasileiras, brancas, indígenas, dentre outras.

Utilizamos um aparelho de gravação de áudio digital IC Recorder (ICD-PX333) da marca Sony para gravar as ladainhas e as entrevistas. O gravador foi um meio eficaz para registro das vozes por ser prático, discreto e ter uma captação bem abrangente do som.

Mesmo com a opção de tornar a oralidade mais visível no projeto, foi necessária a transcrição dessas ladainhas para que as análises linguísticas fossem realizadas. Assim, como existe um empenho em registrar por escrito as tradições orais nas cartilhas e apostilas, houve também um empenho, neste caso por necessidade, de transcrevermos as ladainhas que foram cantadas pelo contramestre da escola que escolhemos como foco - falaremos mais adiante.

No início da pesquisa, o processo de seleção das ladainhas foi muito complicado, uma vez que há uma quantidade incontável de ladainhas e estas tratam de vários assuntos de forma muito peculiar, por exemplo: desavenças, amores, enaltecimento de alguém que possa ser referência, histórias de ontem, lugares e

contextos específicos, natureza, dentre outras situações. Dessa maneira, a escolha foi feita com a intenção de captar de forma mais pontual possível as questões étnico-raciais presentes nos cantos. Para que o recorte desses cantos fosse bem sucedido, e de acordo com a nova metodologia adotada a partir da oralidade, optamos por selecionar apenas as ladainhas mais conhecidas e cantadas dentro de um espaço capoeirístico determinado. Assim, o material selecionado ganhou, automaticamente, um recorte e um afinamento precisos para a análise.

A seleção das ladainhas foi feita de forma conjunta com o contramestre Wellington Negão da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD) de Curitiba. Optamos por selecionar as ladainhas com temas conhecidos tanto pelo contramestre quanto pela pesquisadora deste trabalho. As ladainhas foram gravadas no próprio espaço da ACAD com o canto do contramestre Negão e com o som do berimbau também tocado por ele.

Diante das ladainhas gravadas, isto é, do corpus em mãos, fizemos suas transcrições, que se localizarão no corpo do texto para facilitar o acompanhamento das análises. Assim, com essa nova metodologia, isto é, com as ladainhas sendo gravadas obtivemos um corpus correspondente ao que realmente estamos ratificando: o princípio da oralidade. A partir das transcrições e com as gravações como um material a ser acessado, possuímos dois materiais de grande relevância, um de escuta e reconhecimento da oralidade e outro de leitura e com um propósito mais específico, a análise. Dessa forma, concluímos duas etapas da pesquisa, a seleção das ladainhas, as gravações e as transcrições.

## 2.2 O ESPAÇO DELIMITADO

Selecionamos, então, os cantos mais conhecidos dentro da escola de capoeira angola denominada Associação de Capoeira Angola Dobrada<sup>6</sup> (ACAD), com sede em Curitiba, escola de capoeira que se enquadra na vertente de capoeira angola. Foi preciso que, tanto para a escolha das ladainhas quanto para a execução das entrevistas, optássemos por uma das vertentes de capoeira, uma vez que existe uma impossibilidade de neutralidade em relação às escolas, isto é, seria necessário escolher uma escola de capoeira que obrigatoriamente seguisse fundamentos específicos.

---

<sup>6</sup>Blog da escola: < <http://acadcuritiba.blogspot.com.br/>>

A Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD) é uma escola que está em funcionamento em Curitiba há mais de 15 anos, possui um reconhecimento já consolidado como escola de capoeira angola na cidade, promove eventos, tem uma linhagem de mestres conhecidos internacionalmente e tem um calendário estabilizado de rodas<sup>7</sup>. Por esses motivos, julgamos ser pertinente o aprofundamento da pesquisa nesta escola, além de ser um ambiente frequentado, também, pela pesquisadora desde 2012.

No espaço focalizado, a Associação de Capoeira Angola Dobrada de Curitiba, existe um arsenal de livros, apostilas, revistas, manuscritos, todos localizados em um arquivo de livre acesso aos capoeiristas da escola. Percebemos que o conhecimento nesses espaços pode ser adquirido de forma oral, mas nada impede que aqueles que estejam interessados em fazer uma pesquisa mais específica e teórica possam utilizar essas fontes extras, as fontes escritas.

Foi com o acesso ao acervo escrito da ACAD que boa parte desta pesquisa se fundamentou *teoricamente* sobre a capoeira, incluindo excepcionalmente o ensaio de Waldeloir Rego (1968) *Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico e A música da capoeira angola* (apostila de músicas da Associação de Capoeira Angola Dobrada), a qual fora um documento primordial para o aprofundamento inicial da pesquisa. Essa apostila musical foi uma das primeiras fontes que obtivemos de ladainhas escritas que motivaram, então, a continuidade desta pesquisa.

A ACAD toma para si, como responsabilidade, fazer rodas de capoeira, respeitando um calendário anual, e acrescentando uma particularidade às rodas em dias de comemoração como: aniversário dos integrantes da ACAD, roda póstuma em homenagem à Mestre Pastinha<sup>8</sup>, dia da Consciência Negra, dentre outros; além de se comprometer, há 4 anos, com um evento denominado “Levanta a saia, lá vem a maré”, cuja finalidade é a reflexão sobre o dia internacional da mulher e sobre o papel que ela exerce na sociedade e, principalmente, na capoeira angola. Este evento ocorre no mês de março e tem o nome extraído de um canto (corrido) da capoeira.

A escola se fundamenta por meio da oralidade de forma bem particular e isso tem uma relação muito específica com o fato de a capoeira fazer parte de uma cultura de princípios afro-brasileiros. Boa parte das práticas afro-brasileiras tem como principal

---

<sup>7</sup> Rodas são as ‘rodas de capoeira’, uma formação circular característica que também denomina a concretização do jogo da capoeira.

<sup>8</sup> Mestre Pastinha é o mestre mais conceituado na capoeira angola. Falaremos mais sobre ele no capítulo denominado *O que mudou, como mudou e por quê? Nossas perspectivas*

meio difusor de saberes: a oralidade. E é importante frisar que todos os parâmetros que utilizamos nesta pesquisa estão sendo baseados na ACAD que é uma escola no meio de tantas outras. Algumas escolas ganham o nome de Centro, outras de Grupo, outras de Associação como é o caso da escola Angola Dobrada.

Faz-se mister, ainda, esclarecer as divisões hierárquicas entre mestre, contramestre e treinel na ACAD. Esta denominação é encontrada em boa parte das escolas de capoeira angola. Ambos os mestres que compõem a ACAD, Mestre Rogério e Mestre Índio, não residem em Curitiba. Quem lidera os trabalhos, atualmente, na ACAD em Curitiba é o contramestre Negão, o qual tem importância ímpar em relação a contribuições valiosas para este trabalho, bem como é o dono da voz das gravações das ladainhas que coletamos. A entrevista de mestre Rogério foi concedida em uma das vindas que o mestre fez à ACAD-Curitiba em 2015 e foi selecionada justamente porque mestre Rogério é a referência que todos os alunos da escola Angola Dobrada tem da própria escola. A ACAD de Curitiba também conta com a presença na hierarquia do treinel Bisquii, o qual também colabora significativamente para a difusão dos ensinamentos da capoeira.

A Associação de Capoeira Angola Dobrada para esta pesquisa se constitui, pois, como um ambiente onde circulam os discursos sobre capoeira angola, onde circulam as ladainhas as quais iremos analisar e, não menos importante, onde circulam os sujeitos que dialogam sobre esses/nesses discursos. No entanto, a ACAD é muito mais do que um espaço físico ou fonte de construção de discursos. A ACAD possui uma história que é objetiva e simplificada da seguinte forma

A "Associação de Capoeira Angola Dobrada – ACAD" foi fundada em 1992 pelos Mestres Rogério e Índio em Kassel – Alemanha. Hoje em dia a ACAD possui núcleos nas seguintes cidades: Frankfurt, Freiburg, Göttingen, Hamburg, Karlsruhe e Kassel (Alemanha- mestre Rogério); Bolonha e Cesena (Itália - mestre Índio); Belo Horizonte (contra-mestre Alcione e contra-mestre Iran) e Curitiba (contra-mestre Negão). A associação tem como objetivo preservar, divulgar e manter vivos a arte e os rituais da Capoeira Angola, sem deformá-la. Como outras instituições culturais e pedagógicas pretende auxiliar homens, mulheres e crianças na sua auto-afirmação e no processo de libertação.<sup>9</sup>

Como podemos notar, a necessidade de dar continuidade a uma tradição, preservando e divulgando a capoeira, ganha uma especificidade pela linhagem de mestres e contramestres e pela diversidade no que diz respeito aos lugares em que

---

<sup>9</sup> Fonte: <<http://acadcuritiba.blogspot.com.br>>

situam as sedes da ACAD. Esta fonte a que tivemos acesso foi retirada do blog da escola, cuja atualização é feita constantemente pelos membros da escola na medida em que vão surgindo eventos ou notícias importantes sobre a escola e a capoeira de modo geral.

A diversidade em relação à faixa etária e aos gêneros dos participantes é diversa na ACAD Curitiba, seus membros se distribuem de modo variado, entre crianças e adultos, e pode haver ocasiões em que o gênero feminino é predominante, como em treinos ou em rodas. Este recorte de dados se pauta no período desta pesquisa, mais precisamente entre 2014 e 2016.

A escola é localizada na região central de Curitiba em um espaço que é mantido tanto pela hierarquia da escola, quanto pelos próprios capoeiristas. Para ajudar a manter o espaço, que é aberto de segunda a sábado, os alunos pagam uma taxa mensal assim como em outras escolas.

### 3 ARCABOUÇO TEÓRICO-ANALÍTICO

#### 3.1 CONCEPÇÕES LINGUÍSTICAS E HETEROGLOSSIA

Dentre algumas possibilidades de teorias que abordam o discurso de maneira interacional e dialógica, encontramos nos estudos do *Círculo de Bakhtin* uma fonte fértil para analisarmos as ideias a respeito da interação social que ocorre nos discursos em uma comunidade específica.

O *Círculo de Bakhtin* trata-se, portanto, de

um grupo de intelectuais (boa parte nascida por volta da metade da década de 1890) que se reuniu regularmente de 1919 a 1929, primeiro em Nevel e Vitebsk e, depois, em São Petersburgo (à época rebatizada de Leningrado). Era constituído por pessoas de diversas formações, interesses intelectuais e atuações profissionais. (FARACO, 2009, p.13)

Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Voloshínov e Pavel N. Medvedev são os intelectuais que obtêm grande repercussão no conhecido *Círculo de Bakhtin* e que para nossa pesquisa trazem maior contribuição.

Tanto Bakhtin, quanto Voloshínov e Medvedev contribuíram e continuam contribuindo para pesquisas no âmbito linguístico com conceitos, teorias e modos de enxergar a linguagem através de uma perspectiva dialógica e interacional. Certamente, Bakhtin foi o intelectual que mais ganhou notoriedade no que diz respeito às obras publicadas e também pelo fato de ter tido uma carreira maior, por isso, o conjunto de intelectuais de São Petersburgo recebe, então, o nome de *Círculo de Bakhtin*.

Assim, os conceitos que foram desenvolvidos a partir do *Círculo de Bakhtin* que mais se relacionam com a nossa pesquisa são os de *enunciação*, *heteroglossia*, *interação social* bem como *atividade responsiva e heterogeneidade constitutiva*<sup>10</sup>. Esses conceitos serão importantes para observarmos os conflitos no interior de um discurso não como superáveis ou falhos, mas como constituintes do fenômeno do qual fazem parte. No entanto, gostaríamos de ressaltar que iremos usar preferencialmente os conceitos de *enunciado* e o de *heteroglossia* para lidar com a *dialogicidade*, *a interação e as vozes do outro* que constituem a interlocução apresentada pelo *Círculo de Bakhtin*.

---

<sup>10</sup> É importante frisar neste momento que a *heteroglossia* e a *heterogeneidade constitutiva* não são conceitos exatamente equivalentes dentro da Análise do Discurso, mas se aproximam bastante um do outro. Há autores que vão preferir trabalhar com o conceito de *heterogeneidade constitutiva* como a Jacqueline Authier-Revuz, mas existe uma tendência bakhtiniana mais ortodoxa que prefere trabalhar com as designações *vozes do discurso* ou *multivocalidade*. Optamos por utilizar o termo *heteroglossia*, justamente porque é a partir dele que pesquisadores conceituados como Faraco (2009) desenvolvem suas pesquisas.



O termo *heterogeneidade constitutiva* será poupado neste trabalho, pelo óbvio que ele traduz, e em virtude da abrangência satisfatória dos termos selecionados.

A análise linguística sobre a qual iremos nos debruçar se situa em um contexto de prática discursiva oral e, assim, terá amparo nos conceitos do círculo bakhtiniano para, então, abarcarmos as várias vozes que ajudam a manter a memória através da oralidade.

Essas diferentes vozes, portanto, também se relacionam com a ideia de *Círculo de Bakhtin*, que nos dá suporte para compreender as variações e as diferenças dos lugares teóricos que mobilizam vozes no interior de um mesmo arcabouço teórico. Ou seja, teóricos como Bakhtin, Voloshínov e Medvedev todos com suas próprias ideias, assumem um discurso interacional, dentro desta noção de círculo bakhtiniano.

Devido às discussões sobre a autoria de obras atribuídas tanto a Bakhtin quanto a Voloshínov, como *Marxismo e Filosofia da Linguagem* ([1929]2004), iremos nos valer do conceito de *Círculo de Bakhtin* para abarcar todas as vozes que podem ter fomentado obras como essa. Bakhtin, Voloshínov e Medvedev se conheceram na época da União Soviética - depois de 1920 -, fizeram parte de um círculo de amigos, intelectuais e artistas, como já dissemos, e é importante esclarecer o que não é contestado frente a essas relações.

É evidente que Medviédev (sic) e Voloshínov eram amigos íntimos de Bakhtin. Sabe-se igualmente que as idéias de Bakhtin exerceram profunda influência sobre os livros de seus amigos. Voloshínov e Medviédev parecem ter sido marxistas sinceros. Ambos faleceram em 1938. Da época da publicação das obras em questão (aproximadamente, final dos anos 1920) até 1970, ninguém negou publicamente que Voloshínov e Medviédev tenham escrito os livros publicados sob os seus nomes. (MORSON&EMERSON, 2008, p.122)

Outra questão relevante sobre este mesmo assunto é que o uso do nome Bakhtin, no começo dos anos 60, poderia ser considerado uma utilização pautada em interesses específicos, tanto porque havia um peso na denominação de obras com o nome de Bakhtin pela sua já fama, podendo suscitar prestígios; como pela vontade de algumas frentes de pesquisa de colocá-lo como um aliado teórico, buscando angariar mais adeptos. Dentre todos os possíveis motivos pelos quais fizeram com que obras de um autor pudessem ser publicadas com outro nome, persiste o pensamento de uma relação interacional de discursos, tendo em vista a relação amigável e íntima que Bakhtin, Voloshínov e Medvedev tinham no contexto soviético.

Após uma pesquisa mais aprofundada sobre essas questões de autoria em algumas obras publicadas, as ideias desses três teóricos passaram a ser consideradas e veiculadas como similares não, porém, como ideias pertencentes a Bakhtin exclusivamente, mas como do próprio *Círculo*. Existe, portanto, uma interlocução desses pesquisadores que nos faz pensar, também, nos ecos que o discurso de todos eles representam nos estudos atuais. Os intelectuais do *Círculo* mantinham percepções semelhantes, principalmente, em relação às discussões filosóficas, às interações eu-outro e ao mundo valorativo. A diferença no que tange à autoria acaba sendo superada pela junção das vozes desses três intelectuais, como uma maneira de somar as contribuições de todos, já que estes pesquisavam e construíaam juntos seus conceitos.

A partir desta concepção múltipla sobre as vozes num mesmo discurso e, inclusive em discursos diferentes podemos nos ater às diferentes vozes que serão focalizadas com o corpus desta pesquisa, as vozes que entrelaçam as ladainhas, a entrevista e as nossas próprias vozes.

As obras *Marxismo e Filosofia da Linguagem* ([1929]2004), *Estética da Criação Verbal* ([1979]2003) e *Mikhail Bakhtin: Criação de uma Prosaística* (2008) nos servirão como fontes primordiais para a compreensão e discussão dos conceitos que serão dialogados nesta pesquisa. As demais fontes serão citadas ao longo do trabalho.

Um conceito mantido pelo *Círculo* que preserva uma perspectiva ímpar para a nossa pesquisa é o de *heteroglossia*, que segundo Morson&Emerson (2008), foi um conceito-chave criado por Bakhtin na década de 1930. Faraco (2009) também o utiliza, em sua obra *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*, afirmando que

aquilo que chamamos de língua é também e principalmente um conjunto indefinido de vozes sociais. A multidão de vozes sociais caracteriza o que tecnicamente se tem designado de *heteroglossia*. (FARACO, 2009, p. 57. grifo do autor)

A própria concretização da ideia de *Círculo de Bakhtin* pode se dar na noção de *heteroglossia*, uma vez que este conceito suscita um entendimento a partir de uma concepção de linguagem heterogênea e uma necessidade de rompimento com a unidade do discurso. No entanto, o conjunto de vozes sociais a que diz respeito o *Círculo de Bakhtin*, e conseqüentemente Faraco (2009), não se restringe a vozes sociais distintas ou paralelas, mas diz respeito às várias vozes que podem estar dentro de um mesmo discurso, proferidas por uma mesma pessoa, muitas vezes em um exato momento, estão aí presentes, então, a *heteroglossia* e o *dialogismo*.

A *heteroglossia* traça, pois, a relação com o conceito de *dialogismo*, colaborando, portanto, para um diálogo que não se restringe em uma definição de diálogo como interação face a face, mas

ao contrário, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. (FARACO; TEZZA; CASTRO (Orgs). 2007, p.110)

O *discurso de outrem* são as outras vozes que perpassam e constituem um mesmo discurso. O *outro* assume então um papel fundamental para se entender o diálogo dentro do *Círculo de Bakhtin*, em que a pluralidade de vozes é parte constitutiva do discurso. Tomando essas concepções como eixo, ambas as relações sobre os cantos e o que os capoeiristas irão dizer sobre esses cantos se constroem a partir de *discursos de outrem*, isto é, trazem construções coletivas.

Portanto, a *heteroglossia* se torna um conceito importante para se trabalhar a partir das concepções do *Círculo*, sendo o dialogismo constitutivo uma espécie de eixo pelo qual podemos utilizar como embasamento. Pensando assim o *outro* pode ser considerado, também, como constitutivo dos *eus* do discurso. Qualquer discurso, a partir deste ponto de vista é constituído de heterogeneidades, linguagens diversas.

A linguagem, reitera Bakhtin, sempre consiste em linguagens. (...) Sempre existem muitas maneiras diferentes de falar, muitas 'linguagens', a refletir a diversidade da experiência, das conceitualizações e dos valores sociais. Na prática, todos somos extremamente sensíveis a essa diversidade, cuja importância os linguistas ou não avaliaram, ou não criaram meios adequados para registrar. (MORSON&EMERSON, 2008, p. 156)

Por isso, iremos enfatizar em nossa pesquisa as maneiras de se construir um discurso sobre um mesmo tema e como este mesmo tema pode se constituir como diverso a partir do momento que se concretiza na experiência.

A diferenciação nas linguagens será um foco a ser aprofundado no decorrer de nossa pesquisa, já que compreendemos todas as perspectivas e todo o discurso que se cria neste mundo, como ações heteroglóssicas. Não obstante, o nosso corpus será analisado através desta *heteroglossia*, não apenas como adesão a um conceito, mas, principalmente, como uma observação necessária.

Dessa forma, nosso intuito não é o de fazer uso inadequado das reflexões bakhtinianas, mas sim utilizar toda a riqueza de detalhes e perspectivas inovadoras, em relação à linguagem para legitimar os nossos pensamentos e questionamentos em prol da pesquisa. As perspectivas inovadoras das quais citamos são um conjunto de ideias

que trazem o *outro* como fonte fundamental para as discussões sobre linguagem que, até então, não traziam uma relação tão estreita com os ‘diálogos entre interlocutores e os diálogos entre discursos’. Barros, dentro dessa linha de pensamento, (2007) afirma que

ao tratar em seus escritos do texto como objeto das ciências humanas, Bakhtin aponta já as duas diferentes concepções do princípio dialógico, o do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos, pois considera que nas ciências humanas o objeto e o método são dialógicos. (BARROS, 2007, p.23)

Importante frisar que além desses dois tipos de diálogos, entre pessoas e entre os próprios discursos, existe o princípio dialógico que impera nessas teorias e nos traz o dialogismo como constituinte de quaisquer tipos de discurso.

### 3.2 ENUNCIADOS E GÊNEROS DO DISCURSO

A construção composicional dos cantos, que aqui serão apresentados, é específica dada a sua conjuntura e função no ritual da capoeira. O *Círculo de Bakhtin* ao trazer o conceito de *gênero do discurso*, através de uma reflexão voltada para a construção composicional do discurso, se propõe a dizer que os discursos são diferenciados por seus contextos, suas intenções e especificidades. Os sujeitos, historicamente, constroem quantos gêneros forem possíveis para abarcar a quantidade de intenções que necessitam expressar, assim outros gêneros discursivos vão surgindo a partir de outros enunciados.

Existe uma heterogeneidade nos gêneros do discurso, por existirem propostas diferentes quanto às intenções desses discursos, bem como dentro de um mesmo gênero discursivo outras vozes podem ser ouvidas, vozes heterogêneas. Por isso, a relação da construção identitária juntamente com essas várias vozes se faz necessária, na medida em que essas vozes, mesmo dentro de uma determinada comunidade, podem ser heterogêneas.<sup>11</sup>

Antes de demarcarmos as questões referentes aos gêneros encontrados na nossa pesquisa, é fundamental explicitarmos a conceituação de *enunciado* proposta pelo círculo bakhtiniano.

---

<sup>11</sup> A partir do sentido bakhtiniano não poderíamos falar de múltiplas vozes em um gênero poético como as ladainhas, contudo há uma responsabilidade, há uma voz corrente que vincula nesse discurso. E é a partir dessa voz corrente que a ladainha estabelece o seu papel com essa singularidade da qual estamos falando.

O *enunciado* corresponde tanto a um contexto imediato quanto a um contexto extra-verbal e se correlaciona com outros sujeitos, não somente com o sujeito da fala, mas a um *outro* que com este fará a alternância das vozes.

Cada enunciado é singular e por se constituir sempre em um *gênero discursivo* se constitui de elementos relativamente estáveis dentro de um contexto. São essas possibilidades próprias a um lugar e a um momento de dizer, que irão dar margem para as discussões sobre estilo e composição. Essas características, mesmo sendo utilizadas e mantidas dentro de um contexto, ganham peculiaridade por serem expressas por pessoas diferentes e comporem memórias e situações variadas.

A língua se constitui, por conseguinte, de *enunciados*, sejam eles orais ou escritos, que são construídos pelos sujeitos. Os *enunciados* são considerados, pelo círculo bakhtiniano, como *unidades de comunicação discursiva*, pois têm suas peculiaridades pautadas não simplesmente em uma natureza gramatical como as orações, mas na constituição da comunicação através dos sujeitos. Por isso,

o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. Por mais diferentes que sejam as enunciações pelo seu volume, pelo conteúdo, pela construção composicional, elas possuem como unidades da comunicação discursiva peculiaridades estruturais comuns, e antes de tudo limites absolutamente precisos. Esses limites, de natureza especialmente substancial e de princípio, precisam ser examinados minuciosamente. (BAKHTIN, 2003, p.274)

Dessa forma, a relação entre o discurso e o sujeito se torna necessária para que possamos trabalhar com o conceito de *enunciado*. É importante salientar que os estudos bakhtinianos caracterizam os enunciados como unidades de comunicação discursiva e não diferenciam o conceito de *enunciado* do de *enunciação*. Ambos são conceitos que dialogam entre si e indicam o ato de enunciar, de exprimir uma ideia. Os limites dos enunciados se dão pela *alternância dos sujeitos do discurso*, ou seja, a partir de uma interação entre os sujeitos. Quando um falante termina a sua fala e abre a possibilidade para que outro possa responder ou até mesmo ter uma compreensão do que foi falado, aí sim temos a alternância dos sujeitos considerada no *Círculo de Bakhtin*. Essa alternância é de extrema importância para compreendermos todas as discussões sobre os enunciados que constituem os discursos. Vale frisar que além da alternância dos sujeitos, poderá haver também a alternância/ de vozes em um mesmo enunciado, tentaremos compreender isso por meio de nosso corpus.

A alternância dos sujeitos no discurso, para o *Círculo*, realiza uma interação real, isto é, um diálogo concreto em que um fala e o outro responde ou em que um fala e o outro sujeito compreende ativamente o que foi dito.

Para compreender o diálogo (no primeiro sentido), mister se faz reconhecer que o diálogo só é possível entre pessoas, e não entre elementos abstratos da linguagem. Não pode haver diálogo entre frases. Um enunciado requer tanto o falante quanto o ouvinte (ou um escritor e um leitor), que, como vimos, são seus proprietários em conjunto. Noutras palavras, uma característica constituinte e necessária de qualquer enunciado é a sua “direcionalidade”(obratchénost’), sua “qualidade de dirigir-se a alguém [...] sem ela [a direcionalidade] o enunciado não existe nem pode existir (SG, p.99).) (MORSON&EMERSON, 2008, p. 147)

Quando tratamos da necessidade de o discurso ser direcionado a alguém e não existir um retorno em forma de enunciado concreto, não podemos excluir a possibilidade de que exista, como já dissemos, uma compreensão ativa do que foi dito. Esta compreensão ativa é conceitualizada pelo círculo bakhtiniano como *compreensão ativamente responsiva* ou *atividade responsiva*.

Mesmo com a ideia de ouvinte participativo ou ativo, as dualidades locutor-ouvinte ou locutor-interlocutor ainda assim foram mantidas como uma possibilidade real de comunicação pelos estudos bakhtinianos, e apesar disso, podemos compreender uma interação social, justamente, por conta dessas dualidades.

Desta maneira, o círculo bakhtiniano compreende a interação social a partir da interlocução na relação interativa.

Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2003, p. 271)

Por isso, trabalharemos, também, com a noção de *não-passividade do discurso*, ou seja, com a *atividade responsiva*, compreendendo que as respostas podem acontecer de várias formas: com uma interlocução ativamente silenciosa ou com uma interlocução ativamente expressa. Vale ressaltar que a interlocução ativamente silenciosa também é enunciativa, uma vez que a resposta é o enunciado e pode se constituir como um enunciado interior.

A interlocução não existe somente direcionada aos sujeitos através da oralidade, mas através da escrita também. E a partir deste princípio, Castro (2014) afirma que

grande parte de nossas interações, principalmente as relacionadas com a complexidade da construção da escrita produzida para o mundo da cultura, opera o tempo todo com a *virtualidade* da interlocução, integrando tanto as

vozes que refletem quanto as que refratam ideologicamente os objetos tomados como pauta de construção enunciativa.(CASTRO, 2014, p.42)

Essa tal virtualidade da interlocução pode ser encarada quando não existe interlocução concreta por meio dos enunciados e isso não exclui a possibilidade de que essa interlocução possa se efetivar posteriormente de outras formas sejam elas verbais ou não.

Compreendendo, então, a noção de *enunciado* como conexões discursivas na comunicação, podemos agora adotar os *gêneros do discurso*, como uma forma de encarar todos os enunciados propostos. Em *Estética da Criação Verbal* (2003) podemos localizar três elementos que são relativamente estáveis no enunciado.

Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2003, p.261-262)

A relativa estabilidade dos *gêneros discursivos* está totalmente relacionada às construções composicionais, ao tema e aos estilos dos enunciados. Enfatizamos assim, como já dissemos sobre nossa perspectiva teórica, a heterogeneidade dos enunciados como sendo específica destes. Os gêneros por sua vez (orais e escritos), são as experiências sócio-verbais dessas unidades de comunicação discursiva, ou seja, a interação verbal dividida em campos de atividade humana, por exemplo: os gêneros propaganda, reportagem, crônica, dentre outros.

Assim, apresentados os conceitos, salientamos que os estudos culturais pautados nos estudos bakhtinianos “assemelham-se mais intimamente a ‘campos’, mais a um jogo de linhas de força do que a um aglomerado de objetos” (MORSON&EMERSON, 2008, p.69). Nesse ponto, as teorias bakhtinianas podem contribuir para as concepções identitárias de Stuart Hall (2009), porque o jogo de linha de força, isto é, as intersecções são muito semelhantes ao ‘vir a ser’, às identidades que estão em transição propostas por Hall em suas pesquisas. Nesse sentido, todo ato cultural vive no entrecruzamento das ações, não tem limitação e ao mesmo tempo consegue se distribuir e se manter.

### 3.3 AUTORIA

A ideia de autoria deve ser mais bem elucidada para não sermos mal interpretadas em relação às pessoas que proferem os enunciados. Importante considerar que, para Bakhtin (2003),

O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez. (...) Uma visão de mundo, uma corrente, um ponto de vista, uma opinião sempre têm uma expressão verbalizada. Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de refletir-se no enunciado. (BAKHTIN, 2003, p. 300)

Assim, os sujeitos serão considerados como sujeitos sociais, pertencentes a um determinado lugar e, portanto, como um falante social, um autor social que necessita do *outro*, de seu interlocutor, ouvinte ou leitor para se fazer real. A conceitualização de enunciados singulares em seus contextos se estabelece diante de um emaranhado de enunciados já-ditos, de vozes sociais conflitantes. Dessa maneira, para Faraco (1998) autorar é “orientar-se na atmosfera heteroglótica; é assumir uma posição estratégica no contexto da circulação e da guerra das vozes sociais; é explorar o potencial da tensão criativa da heteroglossia dialógica.” (FARACO, 1998, p. 12)

Considerando, portanto, os sujeitos por meio de suas construções sociais é necessário conhecer, também, os contextos em que os sujeitos passeiam e ainda mais a dinâmica linguística desses contextos. A autoria poderia ser um aspecto a ser complementado em nossa pesquisa, assim como conhecer os compositores dos cantos a serem analisados, porém este não é nosso objetivo no momento.

Para trabalhar com as *ladainhas* vamos enfatizar os discursos e seus significados dentro de uma determinada comunidade, a capoeirística.

Acreditamos que sob uma espécie de anonimato são reproduzidas individualmente vozes com importância e função social específicas, das quais muitas vezes não se sabe exatamente a origem, mas se reconhecem tradicionalmente os seus valores.

Podemos saber que uma dada obra foi produzida por um corpo coletivo, pelo esforço de gerações sucessivas, mas para responder a ela nós a dotamos de uma “voz”, imaginamos alguém que possua a experiência dessa geração, que dê expressão à sua sabedoria (ou loucura). (MORSON&EMERSON, 2008, p. 149):

Os provérbios populares são um exemplo clássico de vozes anônimas difundidas de tal forma que mesmo não conhecendo o criador/autor de tais provérbios ilustres, podemos e conseguimos entender os seus significados. Em alguns momentos podemos conhecer a origem de um determinado provérbio, mas ainda assim não temos nenhuma



garantia de que esta origem seja de fato verdadeira. Assim, o anonimato não exclui de forma alguma a valorização da ideia em si, pelo contrário, a enunciação ganha força pela sua importância e sentido pela sua categoria social e cultural.

### 3.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS DOS ESTUDOS BAKHTINIANOS

Antes de adentrarmos às próximas discussões, faz-se necessário explicar os termos *ideologia* e *ideológicos* que serão frequentemente debatidos nesta dissertação. A *ideologia* na percepção do *círculo* pode ser compreendida como a dimensão valorativa contida nos enunciados e de modo algum pode ser vinculada ao viés marxista que a enxerga como algo negativo. As ideologias ou conceitos ideológicos são dimensões que não se dissociam da própria linguagem. Por isso, de acordo com Faraco (2009)

esses termos (*ideologia, ideologias, ideológico*) não têm, portanto, nos textos do Círculo de Bakhtin, nenhum sentido restrito e negativo. Será, portanto, inadequado lê-los nestes textos com o sentido de “mascaramento do real”, comum em algumas vertentes marxistas.(...)Para o Círculo, a significação dos enunciados tem sempre uma dimensão avaliativa, expressa sempre um posicionamento social valorativo. Desse modo, qualquer enunciado é, na concepção do Círculo, *sempre ideológico* - para eles, não existe enunciado não-ideológico. (FARACO, 2009, p.47. grifo do autor)

É dialogando com o princípio *ideológico* do Círculo que iremos trabalhar com a construção do que é ou não valorativo naquilo em que debatemos e nas ladainhas a serem analisadas. Quando falarmos sobre valorização também estaremos falando de ideologias e vice-versa.

Uma das discussões primordiais do círculo bakhtiniano em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* ([1929]2004) é a problematização da filosofia da linguagem. E dentre todo o percurso percorrido para se explicar um pouco essas discussões nos deparamos, também, com a discussão, que para nós dentro desta obra é mais pertinente, sobre a *filosofia do signo ideológico*.

A filosofia do signo ideológico encara os *signos* como estruturas que fazem parte da interação entre uma consciência e outra e como tipos de estruturas que são, em suma, ideológicas.

Separando os fenômenos ideológicos da consciência individual nós os ligamos às condições e às formas da comunicação social. A existência do signo nada mais é do que a materialização dessa comunicação. É nisso que consiste a natureza de todos os signos ideológicos. Mas esse aspecto semiótico e esse papel contínuo da comunicação social como fator condicionante não aparecem em nenhum lugar de maneira mais clara e completa do que na linguagem. *A palavra é o fenômeno ideológico por excelência*. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não seja ligado a essa função, nada que não

tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2004, p.36)

Tendo o signo uma materialização na linguagem, este encontra na palavra um aspecto social determinante com tema e estrutura concretos, pois é através da palavra que as mudanças sociais são registradas. A palavra entendida como fenômeno ideológico por excelência corresponde ao que é desenvolvido pelos sujeitos em meios específicos, com funções e intenções específicas. Por exemplo, existem diferenças valorativas quando se tem a escolha de uma palavra, assim temos como exemplo a escolha de se trabalhar com o termo *afro-brasileiro* em vez da utilização *afro-descendente*. Mesmo que o significado seja parecido, a relação ideológica do signo é diferente, justamente porque as palavras são diferentes, daí existir a possibilidade de duas palavras aparentemente sinônimas, poderem designar outras perspectivas a partir de suas formas concretas de enunciação.

Existe um sistema ideológico do qual fazemos parte que diz respeito às nossas crenças e aos valores que atribuímos para o que se situa neste mundo. A obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem* ([1929]2004) recebe influência nos princípios marxistas e apesar disso as ideias desenvolvidas nesta obra têm como propósito repensar justamente o conceito de ideologia do marxismo que se torna restrito por não compreender que todo signo é por si só ideológico. Isto é, “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo”(BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2004, p. 31). O fora de si mesmo são os sentidos que podem ser atribuídos às palavras, sentidos múltiplos, porém, que caminham junto com a palavra por serem constituídos a partir dela. Este caminhar junto pressupõe que a escolha de determinada palavra é uma escolha também ideológica. Portanto,

a palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2004, p. 37)

O discurso verbal ou extra-verbal faz parte de uma criação ideológica que corresponde tanto à escolha de um signo específico, quanto à compreensão deste. A interação social e verbal engloba este escolher e compreender, isto é, engloba uma interlocução, por significar realidades sociais próprias de um determinado contexto.

Os temas e discussões presentes em um determinado discurso trarão como possibilidade uma valorização vinculada aos enunciados que comportam tais signos. Dessa forma, não há como dizer que exista linguagem sem ideologias.

A fim de veicularmos de forma mais adequada o corpus de nossa pesquisa, iremos elencar as regras que farão parte da nossa perspectiva teórico-analítica, cuja utilização servirá de base para toda a estrutura da dissertação:

1. *Não separar a ideologia da realidade material do signo* (colocando-a no campo da ‘consciência’ ou em qualquer outra esfera fugidia e indefinível).

2. *Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social* (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora desse sistema, a não ser como objeto físico.) (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2004, p. 44)

Sabemos que para a nossa proposta de análise existem temáticas específicas como as relações étnico-raciais e as construções de identidades nos discursos. É importante deixar claro que, todas as análises tentarão abarcar o máximo possível de compreensão acerca das ideologias que perpassam os enunciados de forma concreta, a partir da construção de enunciados concretos no gênero *ladainha*.

A partir dos pressupostos metodológicos evidenciados acima garantiremos às análises uma vinculação com o próprio meio em que se estabelecem, com as crenças que são exaltadas neste mesmo meio, assim como não faremos associações que vão para além do que nos é apreensível como real. As abstrações quanto à relação dos enunciados com a prática da capoeira só serão feitas para elucidar as teorias propostas aqui, isto é, sem fugir dos aspectos enunciativos e valorativos dos próprios enunciados.

Utilizaremos como base metodológica, também, os princípios unidos ao entendimento da interação verbal cuja

ordem metodológica para o estudo da língua deve ser o seguinte:

1. As formas e os tipos de interação verbal em ligação com as condições concretas em que se realiza.
2. As formas das distintas enunciações, dos atos de fala isolados, em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos, isto é, as categorias de atos de fala na vida e na criação ideológica que se prestam a uma determinação pela interação verbal.
3. A partir daí, exame das formas da língua na sua interpretação linguística habitual. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2004, p.124)

Ou seja, é necessário que se estudem os contextos de que fazem parte as interações verbais que serão analisadas; o gênero dessas interações, bem como suas estruturas.

Este nosso aporte teórico será muito utilizado no capítulo em que faremos as análises das ladainhas. Assim, traremos essas discussões à tona novamente com uma característica menos descritiva e mais prática, da mesma forma com que afirma Faraco (1998) quando este diz que

não basta estudar a heteroglossia, isto é, não basta caracterizar as línguas sociais. É preciso ir além e se envolver com a intrincada rede de *relações dialógicas* que se estabelecem entre as inúmeras línguas sociais, buscando explicitar os diferentes processos pelos quais se dá essa complexa dinâmica dialógica. (FARACO, 1998, p.9 grifo do autor)

Busquemos agora o conhecimento da prática *capoeira angola*, para podermos explicitar os processos dialógicos nas *ladainhas* e compreender um pouco mais sobre as enunciações propostas na *entrevista*.

### 3.5 OUVINDO O MESTRE

Primeiramente gostaríamos de esclarecer que conseguimos um material muito rico em termos de contribuição referente às entrevistas. A nossa vontade à priori era a de se utilizar todas as entrevistas realizadas, isto é, utilizar as dez contribuições construídas durante o percurso da pesquisa. No entanto, como este trabalho se tornou muito abrangente em termos de proporção e de objetivos a serem alcançados, optamos por utilizar como parâmetro apenas uma das entrevistas. Esta foi uma decisão muito difícil a ser tomada, uma vez que a proposta inicial englobava ambas as perspectivas de análises - com as ladainhas e com as dez entrevistas -, mas compreendemos que esta dissertação possa ser ampliada quando possível em outro momento. Também enfatizamos à priori, que mesmo não incluindo todas as entrevistas nesta dissertação contaremos um pouco como foi o percurso delas antes de falarmos restritamente da entrevista selecionada, que se encontra, portanto, no conjunto desta experiência.

Todas as entrevistas, portanto, se enquadraram na metodologia de pesquisa qualitativa, para tentar compreender que valores e crenças os sujeitos constroem em relação às ladainhas e como estes vivenciam esses processos em sua individualidade. As entrevistas, também, foram feitas com um roteiro semi-estruturado, com perguntas abertas e de forma individual.

Mesmo cientes de que as entrevistas são discursos possíveis de análises, não executaremos a *análise* propriamente dita como metodologia para a entrevista específica que selecionamos. A entrevista, como gênero discursivo, será tratada como um

referencial, isto é, será uma orientação para a compreensão das análises das ladainhas, bem como de outras passagens nesta dissertação quando acharmos pertinente.

Tentando priorizar os enunciados mais relevantes, a entrevista selecionada tem como uma das finalidades compreender as relações dos capoeiristas com a própria capoeira, a fim de que, de certa forma, se estabeleça a relação também com o que é cantado/entoado dentro desta prática.

Importante frisar que o roteiro de perguntas foi sendo readaptado, juntamente, com o andamento da pesquisa. Optamos por não deixar o roteiro fechado para que as possibilidades de captação e interpretação dos discursos pudessem ser ampliadas. A entrevista semi-estruturada tem essa maleabilidade de poder se constituir mais enquanto conversa do que em entrevista dirigida de fato. Apesar disso, permanecemos com a denominação de gênero *entrevista*, porque não fugia do nosso foco principal: acessar as opiniões dos capoeiristas sobre seus sentimentos e impressões sobre a capoeira e os cantos, isto é, para compreender o lugar da capoeira na (re)construção das identidades dos sujeitos.

Como enfatiza Fraser (2004),

a entrevista na pesquisa qualitativa, ao privilegiar a fala dos atores sociais, permite atingir um nível de compreensão da realidade humana que se torna acessível por meio de discursos, sendo apropriada para investigações cujo objetivo é conhecer como as pessoas percebem o mundo. Em outras palavras, a forma específica de conversação que se estabelece em uma entrevista para fins de pesquisa favorece o acesso direto ou indireto às opiniões, às crenças, aos valores e aos significados que as pessoas atribuem a si, aos outros e ao mundo circundante. (FRASER, 2004, p.140)

Do mesmo modo, nossa pesquisa se delineou com este viés objetivo de ‘conhecer como as pessoas percebem o mundo’, a capoeira, os cantos da capoeira e as ladainhas, prioritariamente, e como este conhecimento se reflete nas relações étnico-raciais desses sujeitos.

Decidimos entrevistar integrantes da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD) que estivessem há pelo menos 6 (seis) meses na escola. No entanto, percebemos que esse período seria um critério insuficiente, uma vez que o conhecimento do capoeirista sobre os cantos pudesse ser um conhecimento ainda muito limitado, além de que o número de entrevistados poder ser muito grande. Além disso, a diferenciação entre os participantes da escola não se limita exatamente ao tempo cronológico, mas sim à permanência efetiva desses no espaço mencionado. Excetuando-se os mestres, contramestres e treineis da escola, temos um diferencial de tempo, entre

os praticantes entrevistados por nós, que varia entre aqueles que estão há mais de 20 anos praticando a capoeira e os que estão há quase 2 anos.

Dessa forma, com o auxílio do contramestre Negão da ACAD-Curitiba pudemos compreender uma classificação mais coerente em relação ao tempo de permanência dos capoeiristas na prática, como a divisão entre *iniciantes* e *iniciados* na capoeira. A categoria *iniciante* encaixa os alunos que têm um conhecimento restrito sobre a prática, mesmo estando há um tempo considerável ou há pouco tempo na escola. Já os *iniciados* são aqueles que, mesmo com um tempo restrito ou maior, têm uma participação mais efetiva na escola e já têm um conhecimento mais aprofundado pela dedicação e/ou frequência cronológica. Nota-se que o tempo cronológico não é exatamente o que categoriza os capoeiristas, mas sim o tempo de frequência e dedicação na prática, que pode variar eventualmente.

Realizamos no geral dez entrevistas, de forma individual, somente com mestre, contramestre, treinel e alunos *iniciados* na capoeira angola por entendermos que estes têm um conhecimento mais amplo sobre os cantos e, dessa forma, podem contribuir de maneira mais pertinente com a pesquisa. Entrevistamos, pois, cinco homens e cinco mulheres sendo três destes membros da hierarquia da escola: mestre, contramestre e treinel.

Fizemos um roteiro com perguntas dividido em sete temas específicos, a saber:

- 1) COMO CHEGOU ATÉ A CAPOEIRA? COMO FOI ESSE ENCONTRO?
- 2) SOBRE O ESPAÇO ONDE PRÁTICA.
- 3) SOBRE A CAPOEIRA EM SI. O QUE É A CAPOEIRA PARA QUEM PRÁTICA?
- 4) SOBRE A MUSICALIDADE DA CAPOEIRA/ OS CANTOS / RELAÇÕES AFETIVAS
- 5) SOBRE AS LADAINHAS (PERGUNTAS MAIS ESPECÍFICAS)
- 6) RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS
- 7) PERGUNTAS QUE REFLITAM SOBRE AS IDENTIDADES

É importante frisar que não vamos disponibilizar uma transcrição completa da entrevista, faremos transcrições apenas dos trechos considerados mais interessantes como construção de discursos pertinentes à pesquisa. Por isso mesmo optamos, também, por não disponibilizar o roteiro na íntegra, uma vez que não o seguimos de forma metódica. Dentre as entrevistas o que seria pertinente à pesquisa? Seria incorreto não disponibilizar as entrevistas na íntegra?

Bom, concluímos que muitas perguntas foram feitas para introduzir um determinado assunto. Nem todas as perguntas foram feitas conectadas com o objetivo da pesquisa. As intenções do roteiro passeiam entre acessar o lado afetivo e identitário e acessar um lado mais racional sobre a inserção das pessoas na prática. Certamente, não

faremos a distinção desses caminhos, mas sabemos que existem meios de se chegar a uma determinada temática na entrevista e foi isso que tentamos fazer. Acreditamos que estes meios são trechos que podem ser removidos das transcrições, até porque não é nosso objetivo disponibilizar o material na íntegra, uma vez que ainda temos objetivos a serem amadurecidos, principalmente em relação ao conjunto construído com as entrevistas.

A pertinência no que diz respeito aos trechos selecionados por nós, vai ao encontro dos objetivos da pesquisa relacionados com os cantos, a musicalidade, a ladainha e as relações étnico-raciais no Brasil. Todas as partes em que considerarmos relevantes em relação a esses temas, discutidos na entrevista, serão selecionadas e incluídas neste trabalho.

Apesar da opção pelo sigilo da identificação dos entrevistados, quando decidimos limitar a discussão à somente uma entrevista, isto é, concentrar as referências apenas na entrevista de mestre Rogério, passamos a acreditar que o sigilo seria uma forma de não-valorização e cooptação indevida de conhecimento de uma referência tão importante quanto à de mestre Rogério Peixoto Soares da Associação de Capoeira Angola Dobrada.

Incluimos abaixo uma breve biografia do mestre Rogério retirada do blog da ACAD-Curitiba. Consideramos a contribuição do mestre como muito valiosa para a pesquisa e acreditamos que compreender as histórias e os cantos através de sua voz é uma oportunidade bastante simbólica, uma vez que podemos refletir sobre ancestralidade e troca de conhecimentos.

Nasceu em Duque de Caxias (RJ) em 1954. Fundou em Belo Horizonte (MG) a primeira escola de Capoeira Angola da cidade. Formado mestre de capoeira angola em 1987 pelos Mestres Moraes e Cobra Mansa. Em maio de 1990 a convite do capoeirista Índio, Mestre Rogério viaja para Alemanha, onde mora e desenvolve seu trabalho com a Capoeira Angola.<sup>12</sup>

A partir deste momento traremos, também, como contribuição para a pesquisa os trechos da entrevista<sup>13</sup> realizada em Curitiba, no dia 16 de setembro de 2015, com o mestre da Associação de Capoeira Angola Dobrada, Rogério Peixoto Soares. A íntegra dessa entrevista pode ser encontrada arquivada em CD junto à ACAD.

---

<sup>12</sup> < <http://acadcuritiba.blogspot.com.br/> >

<sup>13</sup> Legenda: D: Desirée/ MR: Mestre Rogério

Nas transcrições que traremos abaixo, por opção sem espaçamentos, os turnos do diálogo são precedidos, respectivamente, pelas iniciais da pesquisadora, Desirée, e de Mestre Rogério.

**D:** Há quanto tempo o senhor tá nessa vida de capoeirista?

**MR-** Desde 1972.

Neste momento da conversa mestre Rogério resgata as suas lembranças, conta sobre o início de sua trajetória na capoeira, de seu nascimento em Botafogo e de sua criação em Belford Roxo. E além disso fala da importância da capoeira em sua vida como no trecho a seguir.

**MR:** Se você ficar na capoeira, você tem que ter um objetivo com a capoeira. O que é a capoeira pra você, né? Isso é muito difícil de achar. Eu achei lá pra mim. É saudável. Saudável pra mim é o conjunto da minha vida toda. Não é porque eu to doente, nesse aspecto. O saudável não é nesse aspecto de eu não to doente. O saudável é isso tudo aí, do psíquico, de tudo isso. Então pra mim eu achei isso aí, que é uma coisa que faz bem a mim, que faz bem a mim, então foi isso que me agarrou na capoeira. Além disso, tem o histórico, no seu processo, a minha identificação, porque a capoeira me dá cidadania, me identifica como cidadão, eu me identifico com isso. Aí tem esses dois aspectos pra mim que me prenderam até hoje a ta fazendo capoeira constante. Tem gente que não movimenta há muito tempo...dá uma sumida, dá uma parada. Ele não deixa de ser, né, ele não aparece nem desaparece. Ele não deixa de ser, que também é um processo. O meu não, eu sobrevivo da capoeira e vivo da capoeira.

Agora também podemos apontar a relação que mestre Rogério traça com as relações étnico-raciais no Brasil e da sua vivência com a musicalidade da capoeira.

**D:** E voltando pros cantos, assim é, Mestre, principalmente esses cantos que eu tava falando que são os cantos que tem essa temática mais voltada pra uma questão racial assim. A capoeira te forneceu isso também? Um conhecimento em relação a essas questões? Porque, eu não sei se o senhor acha que a partir dos cantos a gente pode criar uma consciência dessa resistência que é racial também? Que ta relacionada com isso assim?

**MR:** Com certeza. Eu acredito que logo no princípio, o iniciante na capoeira: principalmente se ele não estudou, não estuda sociologia, antropologia, que trata mais ou menos da temática, ele não vai entrar buscando isso. Porque hoje você ouve a música da capoeira sem tá na capoeira. Então, se ele entra já focado nisso, foi porque ele já tem essa leitura de antes e etc. Os outros que não fazem, que tratam disso ou qualquer outra coisa ou não fazem nada vão começar a perceber isso aí, esse cidadanismo um pouquinho mais depois. Pô, aquele *Iê camará*, é um sinal. É, a história de Besouro, que simboliza um guerreiro negro ou de outro, Zumbi que é o mais focado. É, enfim, então ele vai começando, nos textos da capoeira ali, a ter esse confronto com seu próprio dia a dia. Digamos da pessoa negra que faz capoeira, mas não tem essa visão, esse conhecimento, que o universo da capoeira é o seu próprio dia a dia. E ali ta inserida a sua religiosidade. A sua busca pelo respeito, é o ser cidadão. Ele começa a perceber isso



ali e fora a linguagem comum, ele até aceita ser tratado com “ô neguinho feio!”. Se ele sabe discernir até quando é uma brincadeira ou quando é uma ofensa, legal. Eu sei quando a pessoa quer ser racista comigo ou quando é somente uma forma de falar. Então você tem que perceber isso. A partir do momento que eu sei que a pessoa está sendo, ali naquele momento, racista comigo, aí eu posso contrapor de uma forma mais orientada, não só emocional. E isso daí eu acho que é o importante da coisa. Eu vou ficar ali toda a hora discutindo porque o cara falou que eu sou negão ou toda hora discutindo porque...

**D:** E o senhor se considera como [racialmente]?

**MR:** Eu sou brasileiro. Eu sou mais brasileiro do que tudo, pô. Nasci aqui, sou fruto dessa mistura toda, desse estupro. Eu chamo isso de estupro colonial. Eu sou a mistura disso tudo, então, eu sou mais brasileiro do que qualquer outra coisa. Eu não sou africano, não me identifico como africano. Muitos negão aqui tem esse discurso, eu quero ver ele lá na África, se o cara não vai falar pra ele ‘você não é africano, você é brasileiro’, africano você não é. Você é preto, negro, qualquer coisa, mas africano ele também não vai considerar ele. Vai considerar pelo aspecto cultural, da irmandade, tarara porque prega-se isso. Mas muitos com relação racial dessa forma, vão também falar para um negro brasileiro, isso.

**D:** Se o senhor tivesse que se classificar aí, pela classificação do IBGE, o senhor se classificaria como?

**MR:** Eu, como nada. Eu não vejo isso como um resultado de qualquer pessoa. Isso tá aí, apenas a cor da pele. Tanto é que quando eu chego lá o cara diz que eu sou pardo. Pardo claro ou pardo escuro. Você chega lá você é morena. Morena clara ou morena escura. Aí quando ele vê um negão, ele bota negão-negão. Aí quando ele vê misturado ele vai nessas duas aí. E eu me chamo de o produto final do brasileiro. Eu sou a mistura de tudo isso aí.

Como já havíamos dito, as contribuições de mestre Rogério serão utilizadas não para foco de análise, mas como um apoio para nossos questionamentos, isto é, como uma espécie de teoria fundamental. Dessa forma poderemos refletir as influências que o conhecimento dos cantos da capoeira podem trazer como aspectos positivos para a organização de uma consciência/memória individual sobre os debates étnico-raciais, de acordo com nossa contemporaneidade.

## 4 A CAPOEIRA

### 4.1 A CAPOEIRA NO PERÍODO ESCRAVOCRATA

Faz-se necessário ressaltar neste momento a importância que devemos dar à contextualização da capoeira, principalmente, em meados do século XIX para podermos compreender os aspectos históricos que se relacionam com os cantos aqui estudados.

Não vamos nos deter a trabalhar com as origens etimológicas do termo *capoeira* bem como não faremos uma restrição sobre a origem de sua trajetória, uma vez que estas são discussões já há muito debatidas pelos pesquisadores da capoeira como Edison Carneiro (1977), Soares (2004), dentre outros. Consideramos a capoeira uma prática brasileira com grandes influências das culturas dos povos que aqui chegaram através da diáspora africana.

Como embasamento teórico, histórico e, especificamente linguístico, a obra *Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico*, de Waldeloir Rego (1968), nos foi de grande valia para aprofundamento dos saberes sobre a capoeira. Quando dizemos especificamente linguístico é porque a obra compõe-se de apontamentos bastante encorpados sobre os cantos da capoeira com detalhes específicos sobre a fonética, a morfologia, a sintaxe e os léxicos desses cantos. A obra de Rego (1968) é uma fonte abundante de informações históricas que dizem respeito à capoeira como um todo e que foi cedida temporariamente pelo arquivo da ACAD. No entanto, para não nos limitarmos a uma fonte específica, já que existem muitos estudos sobre a capoeira, utilizamos, também, como fonte rica de informações, principalmente sobre a capoeira no período colonial, a obra *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*, de Carlos Eugênio Soares (2004).

A constituição histórica da capoeira, como luta de resistência que se tem indícios precisos no século XIX, traz como reflexão os discursos de resistência que abrangem principalmente uma questão étnico-racial. O próprio termo ‘capoeira escrava’, utilizado por Eugênio Soares (2004), nos dá indícios do que foi constatado em suas pesquisas, de que a presença de brancos na capoeira no pré-1850 era “praticamente” nula. Naquela época a capoeira era arte negra e acima de tudo escrava (SOARES, 2004).

Mesmo fazendo uso dos conhecimentos de Soares (2004), não vamos utilizar o termo *escravo/escrava* por um posicionamento político, uma vez que entendemos que o termo contemporâneo *escravizado* garante uma relação mais fidedigna com a realidade do sistema escravocrata.

Escravo conduz ao efeito de sentido de naturalização e de acomodação psicológica e social à situação, além de evocar uma condição de cativo (...). Em não se tratando de um estado transitório, mas de uma condição de vida, implícita no termo escravo, seu emprego contribui arditamente para a anistia dos agentes do processo histórico de desumanização, despersonalização e de exploração identitária do escravo ou ex-escravo. (...) O vocábulo escravizado modifica a carga semântica e denuncia o processo de violência subjacente à perda da identidade, trazendo à tona um conteúdo de caráter histórico e social atinente à luta pelo poder de pessoas sobre pessoas, além de marcar a arbitrariedade e o abuso da força dos opressores. (TAILLE & SANTOS, 2012, p. 8)

Assim, o termo *escravizado* ao questionar os posicionamentos não compactua com a naturalização da condição do ser, como o termo *escravo*. Os povos que foram escravizados não nasceram *escravos*, se tornaram escravizados através da ação dos opressores. O termo *escravizado* além de modificar a passividade contida no termo *escravo* também coloca em evidência outro agente, isto é, aqueles que escravizavam.

Os povos escravizados que praticavam a capoeira no século XIX eram perseguidos e apreendidos pela vigilância policial da Corte. Há muitos registros criminais da cidade do Rio de Janeiro, em que consta somente o ato da capoeira como justificativa para a apreensão dos escravizados. A capoeira era, pois, uma prática a ser banida de tal forma que passou a fazer parte do Código Penal de 1890 em todas as regiões nas quais era mais praticada, no Rio de Janeiro, na Bahia e em Pernambuco. Zelar pela tranquilidade pública, ou seja, pela proibição da cultura negra, era dever das chefias policiais que eram também responsáveis pela maioria das apreensões feitas em relação aos capoeiristas.

O primeiro e o maior registro de prisões do século XIX foi o *Códice 403* da cidade do Rio de Janeiro em que foram encontradas muitas referências às prisões por capoeira. Nas palavras de Soares (2004),

O primeiro conjunto de informações que se destaca do código 403 é relativo aos castigos físicos perpetrados aos escravos presos por capoeira. A metade destes (53,2%) sofreu a pena máxima em açoites, que era de 300 chibatadas. Cerca de um quarto (24,4%) padeceu do menor flagelo, de 200 chibatadas. E pouco menos (18,4%) foi vítima de 100 açoites. Isso mostra quanto a capoeira já despertava horror nas autoridades incumbidas de zelar pela ordem pública nas ruas da Corte portuguesa na América. Possivelmente o rigor executado com os capoeiras era bem mais severo do que com outras modalidades do inconformismo escravo. (SOARES, 2004, p. 87)

Com o passar do tempo, o número de açoites foi sendo reduzido pela constatação dos próprios torturadores de que era pouco o número de escravizados que resistiam a tantas chibatadas por dia, isto é, era melhor diminuir a tortura para evitar o prejuízo. Além disso, na segunda metade do século XIX, com o tráfico negreiro sendo

quase extinto a necessidade de se preservar a quantidade de mão de obra escravizada era muito maior, isto é, era preciso zelar pela ordem pública sem prejudicar a demanda de escravizados já existentes.

“Certamente, o código 403 é a maior fonte de dados sobre os capoeiras da primeira metade do século.” (SOARES, 2004, p.74). A capoeira, do período colonial, está localizada, neste trabalho, num recorte geográfico, específico da corte real portuguesa, cujo primeiro registro de prisões do século aponta um índice muito grande de *presos por capoeira* no Rio de Janeiro do século XIX.

Com o crescimento do tráfico de africanos para o Rio após 1808, reflexo da transformação da cidade em capital do Império luso e moradia de uma vasta aristocracia (apanágio de uma Corte europeia), o problema da capoeira alcança maior dimensão, não apenas quanto à quantidade de ocorrências policiais, mas à disseminação do fenômeno por ampla área. (SOARES, 2004, p.76)

Na primeira metade do século XIX, mais precisamente em 1808 com a chegada da família real portuguesa, existia uma sociedade brasileira constituída e fragmentada por povos livres e povos escravizados. Não só a aquisição de poder econômico garantia um privilégio no topo da pirâmide social, mas também o fato de se pertencer a uma raça que não fosse considerada subalterna ou inferior. Os negros, desde o início do processo de colonização do Brasil, eram considerados seres inferiores e se situavam na base piramidal da sociedade brasileira, sendo designados ao sistema escravocrata vigente, salvo algumas exceções. Essa designação se deu por meio das *raças* que

foram, de fato, um conceito nativo no Brasil e, durante muito tempo, uma categoria de posição social. Pelo menos até o começo do século XX, essa era uma categoria totalmente antinatural; somos uma nação que se formou com a escravidão, e essa escravidão não era uma escravidão generalizada de todos os povos, mas somente daqueles localizados numa determinada parte do continente africano. Os povos que escravizamos vieram da África ocidental e da África meridional, hoje Congo, Angola, Moçambique, Zaire e, subindo a costa ocidental, a Nigéria, o Níger e Golfo do Benin. Foram dessas regiões que vieram os povos escravizados em toda a América. Um sistema muito próprio de comercialização que envolvia negreiros da Holanda, de Portugal, do Brasil, da Inglaterra, da França, etc., alguns reinos africanos e as colônias americanas. Essas pessoas escravizadas foram chamadas de “africanas” e “negros”; essas foram, digamos, as duas identidades criadas originalmente na sociedade escravocrata brasileira, em que o negro tinha um lugar e esse lugar era a escravidão. (GUIMARÃES, 2008, p.69)

Com o crescimento da metrópole no Brasil, isto é, com a chegada da corte portuguesa localizada na capital do país - o Rio de Janeiro - houve, também, um crescimento exponencial de povos escravizados, por conta do tráfico negreiro que

entrava em acelerado vigor e fazia circular um número bem maior de escravizados na região. Portanto, homens, mulheres e crianças de diversas regiões e etnias da África eram despejados nos principais portos do Brasil sem rumo certo, mas com uma finalidade social em comum, a escravização.

Desde então, o parentesco das famílias que provinham da África era menosprezado e o escravizado saía da condição de sujeito para condição sub-humana de mercadoria. As famílias eram separadas e as etnias misturadas para minimizar as possíveis formas de resistência dos negros que aqui chegavam. Sem família e sem pátria os africanos ficavam à mercê de seus donos e sobreviviam ao martírio da escravidão que para muitos foi eterno no território brasileiro.

A divisão social no período colonial era visualmente perceptível, isto é, a condição de um escravo era revelada de imediato pela cor de sua pele, característica exterior – o fenótipo. Somente eram “livres juridicamente” os chamados *escravos forros*, mesmo esta liberdade estando condicionada a uma limitação do próprio sistema a que eram subjugados.

A escravidão não era aceita de forma passiva pelos escravizados, todos aqueles que viviam nessas condições não excluía a possibilidade de viverem inteirados em uma cultura extremamente diferente e, ainda assim, continuarem mantendo seus ritos e costumes africanos, mesmo que ocultamente. Seguindo os parâmetros de Leda Martins (2000),

Conforme Roach, ‘na vida de uma comunidade, o processo de substituição [surrogation] não começa ou termina, mas continua quando vazios reais ou imaginados ocorrem na rede de relações que constitui o tecido social. Nas cavidades criadas pela perda, na morte ou em outras formas de ausência, (...) os sobreviventes tentam criar alternativas satisfatórias.’ (1996, p.2) Esses processos de reterritorialização e de ressemantização prefiguram as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras agregações negras contra o sistema escravocrata. (MARTINS, 2000,p.75)

Assim, quando não lhes era permitido conservar suas próprias culturas, os escravizados procuravam preencher as lacunas de seus cultos e ritos através de estratégias que tinham como função contornar as intempéries do sistema no qual estavam obrigatoriamente imersos.

A tentativa de massificação e a forçada homogeneização dos povos africanos, no Brasil, era um extermínio da pluralidade cultural das várias etnias que aqui se encontravam e, ao mesmo tempo, uma forma de não legitimação do que era tão diferente e incompreensível pelos alienados colonizadores.

Durante todo o período de escravidão em nosso país, que abrange cerca de mais de 300 anos, houve várias formas de resistência por parte dos povos escravizados. Muitos negros tentavam sem sucesso fugir da escravidão, mas o que encontravam no meio do caminho era senão a morte, castigo de chibatadas ou outros tipos de torturas a que eram submetidos sem piedade. Aqueles escravizados que conseguiam escapar e não eram recapturados pelos seus donos, reuniam-se e criavam os *quilombos* onde podiam com força, união e precisa articulação ir contra o sistema que os massacrava, agindo de forma estratégica diante das circunstâncias vividas.

Quando mencionamos a existência de uma precisa articulação dentro das comunidades escravizadas, estamos reiterando o acontecimento de uma articulação política muito forte dentro dos movimentos de resistência que vibravam dentro das senzalas e locais em que o negro escravizado se encontrava. Muitos movimentos sequer tiveram visibilidade, mas fortaleciam internamente uma luta de resistência estratégica contra as opressões sofridas.

Ademais, as formas de resistência eram várias que se estendiam desde ao sincretismo, no que tange aos aspectos religiosos, até os sincretismos de ordem secular, que se aproximam do tema abordado - a prática da capoeira no período escravocrata. Para essa abordagem o intuito não é o de fazer uso inapropriado do termo sincretismo, restringindo-o somente a práticas religiosas e/ou seculares, mas “como fusão de diversas formas, linguagens e sistemas, simbólicos e expressivos, distintos em sua origem mas aglutinados em novas molduras, entrelaces e modos de cognição” (MARTINS, 2000, P.66).

As formas de resistência não se restringiram somente ao período escravocrata, mas também após o marco da abolição formal em 1888, posto que mesmo depois da abolição propriamente dita os negros não conquistaram efetiva melhoria em suas condições de ‘sobrevivência’.

Assim,

sem compreender o próprio condicionamento na sociedade, as formas organizativas do negro não eram mais os Quilombos. Aqui, surgiram os *grupos de capoeira*, as entidades recreativas; as religiosas. E tais associações sofriam violentas perseguições policiais. Aqui, os setores dominantes da sociedade já não perseguiram o escravo. As classes médias, não lutavam contra a Abolição. Sem ‘Dono’, que justificasse sua opressão, os Negros eram perseguidos como marginais, como desempregados, como bagunceiros. (...) O Negro formava uma massa miserável, sobrevivendo como dave, sem informação, sem organização, sem técnica. (...) Um animal com cara, corpo e voz de ser humano. Um homem para ser visto como homem, mas não para ser tratado com [sic] tal. Desde então, ser negro passou a ser vergonha para o

indivíduo e um perigo para a sociedade. E a perseguição policial ao negro já não era um fato político, mas uma perseguição comum.<sup>14</sup> (grifo nosso)

Ser negro no Brasil do século XIX era sobreviver estrategicamente dentro de uma sociedade destituída de igualdade racial em que o negro, tratado como animal tinha suas raízes podadas pelo racismo institucional mantido por uma cultura elitizada, branca e opressora.

Os grupos de capoeira que se aventuravam à noite pelos becos da cidade da época eram designados como *maltas*. As *maltas* eram grupos reduzidos de homens que se confrontavam entre si ou com parte da sociedade repressora, neste caso, mais precisamente, as autoridades policiais. Conforme Soares (2004), a capoeira era, além de um elemento da resistência escravocrata, uma forma de afirmação do poder entre os próprios capoeiras, uma vez que boa parte dos conflitos era entre pretos, fossem eles escravos, libertos ou livres. A prática, segundo Soares (2004), era uma experiência *urbana*, sorrateiramente praticada na calada da noite, apenas por escravizados, no século XIX.

Os capoeiras tornaram-se figuras temidas durante o Império e a República, constituindo grupos que usavam roupas, cores e códigos específicos e, inclusive, se rivalizavam uns com os outros. Eram perseguidos pela polícia e considerados como desordeiros. Muitas vezes, os políticos locais ‘confrontavam’ os capoeiras como seus defensores, a fim de protegê-los dos inimigos. (MUNANGA&GOMES,2006 p. 158)

Assim as *maltas* se constituíam, os capoeiras se identificavam e eram perseguidos. E novamente as discussões sobre gênero vêm à tona, na pesquisa de Soares (2004) não consta, dentro dos parâmetros criminais do século XIX, nenhuma prisão de mulher por motivo diretamente ligado à capoeira, no entanto, podemos pensar que o fato delas não terem sido vinculadas à prática social da capoeira não garante, necessariamente, que elas estivessem totalmente alheias a estes espaços. Diferentemente dos tempos atuais, em que muitas mulheres são militantes no meio capoeirístico, são mestras e conseguem liderar, tão bem quanto os homens, os espaços dos quais participam.

#### 4.2 O QUE MUDOU, COMO MUDOU E POR QUÊ? NOSSAS PERSPECTIVAS

---

<sup>14</sup> MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO. O papel do aparato policial do Estado no processo de dominação do negro e a anistia. Op. Cit. Cf: MOURA, Clóvis. *As raízes do protesto negro*. São Paulo: Global Editora, 1983. In: CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. Belo Horizonte. Maza Edições. 2002. p. 29

Pensando nas mudanças que ocorreram na capoeira desde meados do século XIX até os dias de hoje podemos considerar alguns momentos específicos como a seguinte fragmentação:

- 1) a capoeira primeiramente como luta e/ou divertimento dos negros e das camadas mais oprimidas da sociedade;
- 2) a capoeira como arma e escudo, a partir do momento em que se consolida como prática e serve também como defesa dos escravizados na época do Império;
- 3) a capoeira como crime institucionalizado, se torna prática proibida;
- 4) a capoeira consolidada como esporte brasileiro, sua legitimação;
- 5) a capoeira como patrimônio do Brasil.

Acreditamos que todos os momentos que citamos acima constituem-se como momentos heterogêneos da capoeira. Existe uma construção histórica muito considerável do momento em que a capoeira foi criminalizada até o momento em que passa a ser considerada como esporte nacional ou como prática cultural brasileira. Mesmo com toda essa heterogeneidade latente na historicidade da capoeira ela ainda assim conseguiu se firmar enquanto prática peculiar pelo fato de possuir uma singularidade. Parece contraditório ou paradoxal, mas a capoeira só conseguiu se manter porque os próprios capoeiristas foram vivendo a prática e tornando visível a sua real complexidade e riqueza através do pertencimento e da auto-valorização.

Quem creditava valores à capoeira, até então, ou seja, até o momento do seu reconhecimento como cultura, era o próprio capoeirista, eram as pessoas que acompanhavam a prática e a percebiam como importante.

O reconhecimento da prática se deu pela luta e trabalho dos capoeiristas para que esta manifestação cultural pudesse ser abraçada como parte da cultura brasileira, isto é, com um valor que até então não lhe era dado.

A partir disso, surge-nos a pergunta: Quais características foram encontradas na capoeira para que esta fosse nomeada como *cultura brasileira ou esporte nacional*?

Somente nos anos 1930 a 1940, a capoeira volta à cena brasileira de maneira pública, por meio do presidente Getúlio Vargas, na revolução de 1930, como uma das estratégias políticas do seu governo para angariar a simpatia das massas e assim exercer um maior controle sobre estas e suas manifestações populares. Era, na verdade, uma permissão autoritária, pois ao liberar as ditas manifestações populares o Estado passa a determinar as regras e normas para a sua prática. (MUNANGA&GOMES, 2006, p 159)



Certamente para as autoridades e elites do Brasil, a capoeira continuava sendo uma prática inoportuna e incômoda, uma vez que, na época, os negros ainda eram a grande maioria de seus praticantes. Diferentemente de hoje em dia em que muitas vezes pode-se encontrar mais praticantes que se reconheçam como brancos do que negros, mas esta é uma questão que será melhor abordada posteriormente.

A relação étnico-racial se torna ainda um campo fértil para a ligação que pode ser estabelecida entre a capoeira e a sua tardia valorização enquanto cultura, mesmo que esta valorização ainda necessite de outros debates sociais que não só os de ordem étnico-racial. E de acordo com Rego (1968),

A capoeira foi inventada com a finalidade de divertimento, mas na realidade funcionava como faca de dois gumes. Ao lado do normal e do cotidiano, era divertir, era luta também no momento oportuno. Não havia *Academias de Capoeira*, nem ambiente fechado, premeditadamente preparado para se jogar capoeira. Antigamente havia capoeira, onde havia uma quitanda ou uma venda de cachaça, com um largo bem em frente, propício ao jogo. Aí, aos domingos, feriados e dias santos, ou após o trabalho se reuniam os capoeiras mais famosos, a tagarelarem, beberem e jogarem capoeira. (REGO, 1968 p. 35)

Portanto, a inserção da capoeira como prática, segundo Rego (1968), se deu basicamente nas ruas. Há historiadores, assim como Soares (2004), que a classificam como prática urbana, porém, podemos compreendê-la, também, como uma prática utilizada por escravizados que eram deslocados dos campos e lavouras para a cidade. O fato é que esta prática passou a ser mais discriminada a partir do momento em que começou a incomodar a sociedade urbana por fazer parte de um momento de divertimento do povo negro.

A capoeira era fundamentalmente uma prática de povos escravizados e por este motivo em particular carrega, até os dias de hoje, uma tradição que ainda sofre consequências de uma não-valorização social, por razões que, nitidamente, esbarram nas relações étnico-raciais.

Quando evidenciamos esta relação étnico-racial, estamos querendo ressaltar a importância deste assunto no que diz respeito a todas as propostas de estudo sobre a capoeira. É um equívoco tratarmos de uma prática que se construiu a partir de uma resistência e possui até hoje enunciações que evocam esta resistência e ainda assim não dialogarmos sobre o aspecto étnico-racial.

Então, a capoeira que outrora era praticada simplesmente nos engenhos e nas praças e inclusive nas ruas, atualmente tem seu espaço limitado. A roda é o momento em que a capoeira pode ser transferida para a rua, porém, seus movimentos e suas

práticas, ou seja, os treinamentos dos movimentos, toques e cantos, atualmente preenchem lugares definidos como escolas e academias, ou seja, espaços fechados.

Outra diferenciação da capoeira de outrora que é relatada por Rego (1968), segue-se como relevante,

Não conheço documentação fidedigna que afirme taxativamente que no princípio, no jogo da capoeira só havia golpes. Entretanto, uma observação dos fatos me leva a crer que o acompanhamento musical não existia, conseqüentemente os toques teriam vindo depois e se adaptado aos golpes e a eles ficado intimamente ligados. (...) Por outro lado, temos as escassas informações deixadas pelos cronistas e viajantes que por aqui passaram. Todos eles, quando se referem à capoeira, são unânimes em falar isoladamente do jogo sem o toque; ou do berimbau, hoje instrumento principal da capoeira. (REGO, 1968, p.58)

Certamente, é comum observarmos pinturas mais antigas como de Rugendas<sup>15</sup> (1835) retratando a capoeira acompanhada simplesmente de um atabaque. A musicalidade da capoeira foi sendo desenvolvida na medida em que a prática foi se tornando peculiar, ou seja, o *berimbau* é um instrumento que surgiu na capoeira em um momento de amadurecimento desta musicalidade e foi inserido de tal forma que atualmente é o instrumento-símbolo da capoeira.

Portanto, Rego (1968) mesmo não desconsiderando um indício de musicalidade da capoeira no início, ele também nos coloca uma questão bem pertinente: a de que a musicalidade da capoeira não se constituía de uma organização tão peculiar como se tem hoje em dia. Falaremos mais adiante dos instrumentos que hoje fazem parte da bateria de uma escola de capoeira angola.

A mudança da capoeira do século XIX para a do século XX e para a capoeira atual se deu concomitantemente às mudanças que foram sendo agregadas a ela com o passar do tempo. Não gostaríamos de cair no ostracismo da bipolaridade da capoeira, que se resume a abordar somente a biografia dos mestres Pastinha e Bimba, porém, faremos uma explanação rápida da história destes, porque consideramos relevante a repercussão ancestral que cada um obteve em cada uma das vertentes; angola e regional.

Em 1937, Mestre Bimba, mestre mais renomado da capoeira regional, abre as portas da primeira academia brasileira de capoeira e para isso, a princípio, Bimba prefere chamar a prática de ‘luta regional baiana’, por conta das significações negativas de criminalização que a denominação *capoeira* ainda carregava. Bimba, então, cria a

---

<sup>15</sup> Ver anexo, página 117

*capoeira regional* consagrando-a como esporte nacional e estabelece, portanto, uma peculiaridade, a fusão da capoeira com elementos e golpes de outras lutas.

A capoeira regional se caracteriza, portanto, por transformações profundas nos elementos da capoeira, com a inserção de elementos das artes marciais e lutas como o boxe e o jiu-jitsu. O estilo regional é baseado nos ensinamentos de mestre Bimba que até hoje é lembrado como grande difusor da capoeira regional.

Ambas as capoeiras tomaram seus rumos diferenciados em uma fase contemporânea. Enquanto Mestre Bimba desenvolvia a *capoeira regional* em um espaço na Bahia, Mestre Pastinha por sua vez desenvolvia a *capoeira angola* em outros espaços baianos.

Mestre Pastinha, em 1941, cria juntamente com outros mestres o Centro Esportivo da Capoeira Angola (CECA) local onde ensinou capoeira durante cerca de 30 anos. Seus ensinamentos são transmitidos até hoje aos demais capoeiristas da modalidade angola, que creem em seus fundamentos e valores. Mestre Pastinha é o mestre de maior expressão na capoeira angola, foi quem organizou e fundamentou de forma peculiar todos os princípios desta prática. No entanto, faz-se mister relatar que assim como mestre Bimba não foi o único difusor da capoeira regional, mestre Pastinha também não foi o único organizador da capoeira angola. Mestre Pastinha é o representante da capoeira angola como nome de maior expressão, mas é importante frisar que a capoeira angola não se resume apenas a maestria dele, pois ela é composta de vários outros mestres, assim como de várias linhagens dentro do mesmo seguimento.

A capoeira angola é considerada por muitos como a capoeira que, não acrescentando movimentos e golpes de outras lutas marciais, se consolidou como uma prática tradicional, por não romper com sua ancestralidade afro-brasileira e se manter fiel a sua singularidade enquanto prática brasileira com influências africanas.

Existe um grande embate entre as modalidades da capoeira no que diz respeito a sua origem e ao tradicionalismo. O fato de uma capoeira ser considerada mais tradicional que a outra tem seus propósitos e princípios fundados em identidades que são marcadas. A questão da origem da capoeira, se veio da África, se possui influência africana ou se é brasileira são questões há muito tempo discutidas e que, como ressaltamos no início da discussão, não daremos ênfase a essa questão neste trabalho. No entanto, compreendemos que a capoeira é uma prática afro-brasileira nascida no Brasil e que suas influências africanas vão ao encontro das práticas lúdicas dos povos da diáspora africana juntamente com as práticas dos negros brasileiros aqui escravizados.

Evidentemente o fato de, em uma modalidade, serem acrescentadas elementos de outras lutas marciais fez com que a capoeira *regional* passasse a ser considerada como uma prática não-pura ou não-tradicional. No entanto, a definição de pureza e tradicionalismo dessas práticas está mais relacionada com o posicionamento identitário de seus praticantes do que com seus reais valores e princípios.

Apesar das características de ambas as capoeiras serem muito distintas, as políticas de afirmação, difusão e expansão destas modalidades foram conquistadas com gana e luta similares de ambos os mestres e capoeiristas. Por serem divergentes as políticas e as linguagens, estas acabam, também, diferenciando o modo de perspectiva de cada prática.

Iremos trabalhar somente com a linguagem de uma delas – a angola -, para não cairmos no equívoco de generalizar a organização no que tange aos cantos da capoeira.

#### 4.3 RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS, CULTURAS E IDENTIDADES NO BRASIL

Como dar conta da pluralidade da capoeira nos dias de hoje e relacioná-la com as relações étnico-raciais no Brasil evidenciando a importância histórica da cultura afro-brasileira? Seria a capoeira atualmente uma mescla de outras culturas que não a cultura afro-brasileira? Se sim, a cultura afro-brasileira, neste contexto cultural, cairia num poço simbiótico que geralmente a dissolve - e conseqüentemente a oculta -, dentro dos diálogos interculturais?

Para tentarmos compreender essas questões étnico-raciais utilizaremos além do aporte teórico de Munanga&Gomes (2006), Stuart Hall (2002), Martins (2000; 1997), Carone (2002), Bento (2002), Piza (2002) Sodré (1988), as reflexões advindas de trechos da entrevista com o mestre Rogério Peixoto Soares (ACAD), cuja importância de seus saberes reflete no contexto da prática da capoeira angola de maneira contemporânea.

Primeiramente gostaríamos de explicar sobre os termos *étnico-racial* e *afro-brasileiro* os quais estamos, constantemente, utilizando nesta pesquisa. A escolha por esses termos, assim como por outros termos neste trabalho não foi arbitrária. Ambos os termos foram escolhidos de forma a observar as posturas ideológicas da pesquisa. O termo *étnico-racial*, por sua vez, é utilizado com a mesma perspectiva de que tratam Munanga&Gomes (2006)

na tentativa de explicitar que, ao nos referirmos ao segmento negro da população brasileira, tanto a dimensão cultural (linguagem, tradições, ancestralidade) quanto a racial (características físicas visivelmente

observáveis, tais como cor da pele, tipo de cabelo etc.) são importantes e estão articuladas.(MUNANGA&GOMES, 2006,p. 178)

Da mesma forma, partindo do exemplo de um segmento - o negro - como relatam Munanga&Gomes, os demais segmentos englobam ambos os conceitos, ou seja, dialogam com a ideia de *raça* como conceito construído discursivamente e que se ramifica nas relações de racismo e discriminação racial, bem como dialogam com o conceito de *etnia* que encara o pertencimento cultural de uma dada população como mais relevante do que a dimensão física trazida pelo racial. A junção desses termos traduz atualmente o conceito mais utilizado nas pesquisas, como a nossa, que querem trazer como discussão possível as diferenças sociais que são marcadas não simplesmente como sociais, econômicas e/ou políticas, mas como diferenças étnico-raciais.

Importante salientar que utilizamos o excerto de Munanga&Gomes para demonstrar as diferenças e possibilidades do termo ‘étnico-racial’ e como a aproximação dos termos tornam mais claras as discussões sobre o assunto, que não se restringem às discussões físicas ou fenotípicas. Outro detalhe importante, é salientar que não iremos nos restringir a um segmento étnico-racial apenas e, assim, daremos ênfase às concepções afro-brasileiras traçando uma relação<sup>16</sup> com as identidades brancas, neste caso os conceitos de branqueamento e branquitude surgirão como apoio.

O termo *afro-brasileiro* está relacionado às relações culturais dentro de um espaço nação onde as culturas são variadas e dentre as suas ramificações encontra-se uma cultura pautada na fusão entre as culturas dos povos africanos, que aqui chegaram ao Brasil e o povo que aqui já se encontrava, os nativos do Brasil. Utilizamos o conceito afro-brasileiro para podermos ampliar as perspectivas sobre culturas que são criadas a partir da inclusão das culturas que se inseriram no Brasil através da diáspora forçada africana. O termo afro-brasileiro, então, agrega muitas etnias, porém, culturalmente se mantém pela relação das culturas negras oriundas do Brasil com suas influências africanas.

Por ser o Brasil um país culturalmente *afro-brasileiro*, isto é, com um legado cultural que é originário do continente africano, encontramos neste termo a fonte mais

---

<sup>16</sup> Sabemos que todo e qualquer tipo de relação étnico-racial é pautada na construção de diálogos entre todas as raças, isto é, não deveríamos deixar de comparar as identidades ou deixar alguma à margem. No entanto, gostaríamos de esclarecer que a nossa pesquisa, por enquanto, não traça relações com os segmentos indígenas e os demais, posto que optamos por afunilar a pesquisa, mesmo sabendo que a inserção destas informações nos poderia ser muito rica. Ficam, então, diálogos para um próximo caminhar da pesquisa.

precisa para nosso trabalho. Todas as práticas no Brasil que possuem uma fusão de elementos da cultura africana com a brasileira são denominadas de práticas afro-brasileiras.

Stuart Hall (2002), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, traz uma questão que é proporcional ao que gostaríamos de propor como questionamento para nossa pesquisa: “Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional?” (HALL, 2002, p.51). Portanto, nos questionamos, por exemplo, em: Como podemos argumentar que a capoeira é mantenedora de identidades afro-brasileiras ou negras ou brancas, dentre outras? Será que existe a necessidade de pertencimento de uma determinada identidade quando se participa de uma comunidade? Como se faz para apreender este pertencimento ou distingui-lo? Existe essa necessidade? Essas perguntas serão colocadas à tona no capítulo final desta dissertação.

Gostaríamos de frisar a ideia de que as identidades não são fixas e que as relações que temos com elas podem ser das mais variáveis. Não existe uma identidade *negra* dada, assim como não existe uma identidade *afro-brasileira* ou mesmo *branca* que sejam dadas, estipuladas, predeterminadas. Utilizaremos as concepções de Hall (1992) em *What is this "Black" in Black Popular Culture?* para sustentar o conceito de identidades no plural, pensando assim nas identidades negras e nas identidades afro-brasileiras. Quando falarmos sobre cultura preferiremos utilizar simplesmente cultura afro-brasileira (singular) porque mesmo sendo diversa em sua composição, faz parte de uma categoria específica, assim como a cultura popular, cultura nacional, cultura brasileira e assim por diante.

Para demonstrar como todas as fontes que aqui citamos conversam entre si, falaremos sobre o que Sodré (1988) chama de *cultura negra*, para esclarecer porquê compactuamos com suas ideias, mas não consideramos o termo muito apropriado para nossa pesquisa, apesar de já o termos usado anteriormente. Para Muniz Sodré, a cultura negra

é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual - essa estratégia das aparências -, os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos, se encadeiam sem relações de causa e efeito (não há um signo determinante), mas por contiguidade, por contato concreto e instantâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços. A linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo (que desemboca numa alucinada “liberação” sem fronteiras), a obsessão do sentido último, encontram na cultura negra o seu limite. (SODRÉ, 1988, p. 180)

A conceitualização da cultura negra é basicamente o que pensamos sobre a cultura afro-brasileira. Dentro do ritual da roda de capoeira não existe explicação óbvia nem esgotamento de sentido. O que acontece de forma espontânea no que tange à própria organização do ritual, mesmo quando ensaiado ou treinado (nos momentos das aulas/treinamentos nas escolas) só acontece uma vez. Está aí a relação que fazemos com os enunciados a partir das concepções do *círculo de Bakhtin*. Apesar de não haver uma explicação óbvia, nem sentidos óbvios no ritual, este pode ser fragmentado em vários conjuntos complexos de ação efetiva. O conjunto que analisaremos é o das enunciações, dos cantos, das falas, que de certa forma, se nutrem do ritual e que a ele se incorporam dentro de uma reunião de complexidades.

As ladainhas, mesmo fazendo parte de uma complexidade em relação ao ritual, são singulares em seu contexto, possuem uma classificação genérica e estável.

Não iremos trabalhar com o conceito *cultura negra* porque acreditamos que existe neste ponto uma restrição em relação às questões étnico-raciais, uma vez que essas relações constroem as identidades negras, mas também podem construir as identidades brancas, dentre outras; e o nosso recorte não se concentra a uma questão fenotípica, mas sim cultural. Sodré (1988) esclarece seu ponto de vista em relação à heterogeneidade da cultura negra, porém, mesmo assim achamos pertinente utilizar o termo afro-brasileiro por ser mais abrangente linguisticamente falando e também por se encaixar nas discussões de maneira a englobar os povos não-negros nativos e os povos não-nativos que contribuíram com a construção de práticas como a capoeira.

Existem jogos de identidades muito crescentes na sociedade em que habitamos, a gradação de cores no Brasil pode ser compreendida como uma relação complexa, mas nunca como uma miscigenação que reduz as raças a hierarquias pré-construídas.

O conceito *afro-brasileiro* para nós traz a negritude como um referencial. O que fica evidenciado neste caso é a visibilidade dada aos negros que possuem as características físicas (como cabelo, cor de pele) e aos brancos que se identificam com a negritude física e cultural.

Para uma visão mais ampliada das relações étnico-raciais é importante pensar que o lugar de que falamos possui sua expressividade na *afro-brasilidade* mantida na cultura capoeirística. Como podemos distinguir essa *afro-brasilidade* e as identidades *afro-brasileiras* que passeiam nesta prática já muito diversa e plural em sua etnicidade e racialidade?

Os espaços em que a capoeira se insere são muito importantes para a construção das identidades. Os cantos os quais iremos analisar falam muito de lugares específicos e é importante pensar, previamente, que

Existem vários outros tipos de discursos que são também discursos sobre lugares: lugares geográficos de origem - “a minha Bahia, o meu Amazonas, a minha Itália” -, aquele lugar de onde se veio e que permite a nossa identificação com um grupo enorme de pessoas. Quando falamos de lugares, falamos de etnias. (GUIMARÃES, 2008, p.66)

A cultura está totalmente imbricada com as identificações dos lugares, as origens são, basicamente, a busca de uma identificação que tem o coletivo como mantenedor dessa memória. A identificação de origem se entrelaça com outras identificações, como a ligação entre conterrâneos. A partir deste pensamento entre lugares e etnias, podemos pensar na diáspora forçada africana, em que culminou em uma representação das etnias, também, a partir de seus lugares de origem.

Assim, os sujeitos pertencem aos lugares e se encaminham para uma determinada identificação, mesmo que esta não seja única dentro de uma unicidade relativamente estável.

A inserção de outras raças/etnias na prática da capoeira - com o decorrer dos anos, início do século XX -, proporcionou um embranquecimento que passou a facilitar uma valorização da prática, mesmo isto não sendo uma realidade proposital. O fato de a capoeira ter sido negada durante muitos anos e ter sofrido um preconceito explícito não garante que atualmente, mesmo com toda sua expansão e agregação de raças/etnias, esse preconceito esteja extinto, muito pelo contrário, pelo que ainda constatamos esta ofensiva ainda se encontra latente.

Então, por volta da década de 1960, a inserção de acadêmicos na capoeira proporciona, simultaneamente, uma mudança étnico-racial dentro de seu contexto. O embranquecimento surge a partir do momento em que estas transformações vão acontecendo, em que brancos e também estrangeiros passam a absorver culturalmente esta prática afro-brasileira.

Quando pensamos a relação étnico-racial devemos nos lembrar que esta relação faz parte de uma hierarquia social. A desigualdade e a discriminação racial são frutos de uma construção social brasileira que ainda é racista e preconceituosa. Ainda sobre esses preconceitos, Piza (2002) relata que a diferença



“já não pode ser lida apenas em termos de preconceito, mas - e principalmente - como prejuízos sociais e econômicos que resultam da discriminação de negros nos processos de mobilidade social e seu alijamento dos projetos de progresso socioeconômico nacional.”(PIZA, 2002, p.65)

Além dos prejuízos sociais e econômicos apontados por Piza (2002), as políticas de embranquecimento no Brasil fizeram com que os prejuízos fossem, também, simbólicos e psicológicos. Em meados do século XIX e do século XX políticas de imigração europeia foram implantadas para que não ocorresse a “decadência brasileira” em face da majoritária presença negra. (CARONE, 2002)

O termo *branqueamento* surgiu por meio de trabalhos que dialogassem com as questões raciais no Brasil e foi por meio de pesquisas desenvolvidas nesta área que Carone (2002) constatou que o *branqueamento*

não poderia deixar de ser entendido também como uma pressão cultural exercida pela hegemonia branca, sobretudo após a Abolição da Escravatura, para que o negro negasse a si mesmo, no seu corpo e na sua mente, como uma espécie de condição para se ‘integrar’ (ser aceito e ter mobilidade social) na nova ordem social. (CARONE,2008, p.14)

Esse processo de ‘integração’ e de ‘inibição’ dos negros passou a se constituir como uma ‘naturalização’ da própria discriminação, como uma maneira de ‘incluir’ os negros na sociedade incentivando-os a subestimar e a menosprezar sua própria raça.

Dessa maneira, Bento (2002) traz de forma bem didática o que foi o processo de *branqueamento* para os negros que aqui se encontravam e ainda se encontram face aos resquícios sociais que se estendem até os dias atuais.

Assim, ainda que o branqueamento se constitua numa invenção da elite branca para enfrentar o medo do grande contingente populacional negro e, posteriormente, se afigure como uma resposta à ascensão negra, não há como negar seu impacto sobre a população negra. É importante tentar compreender *também* o que ocorre com o negro no processo de branqueamento. Neusa Souza (1983), psicanalista negra, chama a atenção para impacto da ideologia do branqueamento sobre a personalidade do negro. Ela parece compreender o branqueamento do negro não como manipulação, mas sim como a construção de uma identidade branca que o negro em processo de ascensão foi coagido a desejar.(BENTO, 2002, p.54)

A ascensão da capoeira de prática proibida para prática legitimada se dá juntamente com a inclusão de sujeitos originários de outras raças/etnias, bem como a desestruturação de identidades que se auto-boicotaram através das políticas de embranquecimento. A negação das identidades negras, das negritudes presentes na cultura afro-brasileira pode ser uma característica de um hibridismo cultural que tem como função aglutinar determinadas culturas para depois silenciar as partes mais desvalorizadas. Argumentaremos mais sobre isso no capítulo final.

Situando ainda as relações étnico-raciais faz-se necessário a abordagem do termo *branquitude* dos estudos compilados em *Psicologia Social do Racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil* (2002). A *branquitude* é um conceito que tem o objetivo de racializar o branco frente os seus privilégios e vantagens diante de uma neutralidade racial aparente. Piza (2002) vai definir *branquitude* a partir das palavras de Frankenberg (1995, p.43-44)

Frankenberg vai definir branquitude a partir do significado de ser branco, num universo racializado: um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê aos outros e a si mesmo; uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo.

Assim, dentro de todo o contexto já percorrido nesta pesquisa, podemos nos ater aos privilégios dos brancos dentro das hierarquias étnico-raciais pré-construídas historicamente não só no Brasil, mas em todo o mundo. Esses privilégios ou regalias sociais destinadas aos brancos têm o seu peso na desvantagem e no obstáculo frente aos desníveis sociais em que os negros se encontram. Interessante pensar que a categoria *branco* é tão flexível quanto a *negro* e que pode ser destinada a qualquer pessoa não-negra ou a qualquer pessoa que se identifique dentro deste universo racializado como uma pessoa privilegiada e que se encontra em uma zona de conforto frente às relações étnico-raciais, sejam esses privilégios e confortos conscientes ou não. Vale ressaltar que a interseccionalidade a partir dos debates sobre gênero não é a nossa proposta real de discussão, ainda que esse tema seja importante.

É preciso, pois, que reformulemos as identidades étnico-raciais a partir dos estudos como afro-brasilidade, branqueamento, branquitude (crítica ou acrítica), dentre outros que nos incitam a ampliar os nossos conhecimentos sobre a racialidade e o racismo no Brasil.

Apesar de as discussões sobre *branquitude crítica e acrítica* não serem nosso eixo dialógico, achamos pertinente apresentar as possibilidades de discussão sobre o assunto, uma vez que utilizamos o conceito central, mas não consideramos a diferenciação deste (se crítica ou acrítica) como significativa para nossa pesquisa, uma vez, também, que ambos se constituem como conceitos mais recentes e ainda flutuantes.

Cardoso (2010), considerável pesquisador do tema, afirma que

branquitude crítica seria aquela pertencente ao indivíduo ou ao grupo de brancos que desaprovam publicamente o racismo. Em contraposição a essa perspectiva a branquitude acrítica seria a identidade branca individual ou coletiva que argumenta em prol da superioridade racial. (CARDOSO, 2010, p. 620)

Portanto, a nossa intenção nesta dissertação não é a de analisar a marcação das identidades brancas, se a partir de uma supremacia racial ou se a partir de um movimento anti-racista, mas sim pensar em relações conjugadas entre a discussão étnico-racial e o discurso afro-brasileiro. Dessa forma, não cairemos no isolamento unilateral de apenas observarmos as identidades negras, sem co-relacioná-las ao foco da pesquisa: as relações étnico-raciais conjugadas com a cultura afro-brasileira. Importante frisar, que concordamos que as identidades brancas também não são homogêneas e estáveis, ou seja, que sofrem, portanto, alterações como as identidades negras.

E embora muitas desigualdades já tenham acontecido, e seja legítimo lembrá-las, há que se ater também para as conquistas históricas de nosso país. As conquistas a nível nacional que podemos citar são a criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) em 2003 que nasce do reconhecimento das lutas do Movimento Negro brasileiro<sup>17</sup>. O decreto de criminalização de atos racistas em 1989. A institucionalização da Lei 10.639 em 2003, lei que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira, além da inclusão da obrigatoriedade da História e da Cultura Indígena no ensino através da Lei 11.645 decretada em 2008. Enfim, não vamos elencar todos os avanços em prol da igualdade étnico-racial, mas é relevante demonstrar o quanto a resistência negra ainda se faz presente pela luta a favor da igualdade que ainda se faz necessária.

#### 4.4 RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS, CAPOEIRA, ORALIDADE E MEMÓRIA

A capoeira também teve suas conquistas durante esses anos, mas somente em 2008, depois de muitas lutas e políticas travadas pelos mestres e capoeiristas de todas as vertentes, ela passou a ser reconhecida, pelo IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Esse reconhecimento não trouxe muita diferença para os mestres que continuam sem amparo governamental, nem para as rodas que ainda lutam por espaços públicos que as acolham, enfim, são várias mudanças, principalmente, ideológicas para que exista de fato uma diferenciação na forma de se enxergar a capoeira. A capoeira classificada como patrimônio não garantiu amparo necessário para suas atividades, mas muitos

---

<sup>17</sup> Fonte: <<http://www.seppir.gov.br/sobre-a-seppir/a-secretaria>>

seguem na luta que, como costuma dizer o contramestre Negão da ACAD-Curitiba, ‘a luta é cotidiana’.

A capoeira, em meio a sua complexidade, pode desenvolver a afetividade dos sujeitos de diversas formas. Pode desenvolver uma afetividade voltada para a habilidade instrumental, para a habilidade com os movimentos, para a habilidade com o canto, dentre outras possibilidades.

É mais complexo ainda dividir essas habilidades dentro da capoeira, já que esta é uma prática complexa e ao mesmo tempo peculiar por sua composição ser específica em seus princípios e valores. No entanto, observamos a necessidade de se fragmentar certas áreas de conhecimento dentro da prática, justamente por entendermos que os capoeiristas podem valorizar mais uma habilidade do que outra em razão de suas afetividades, gostos ou identidades.

Como afirmamos, a capoeira tem uma composição específica na medida em que possui uma unicidade na complexidade de sua prática. A capoeira só se constitui enquanto capoeira justamente por não se constituir enquanto candomblé, umbanda ou congado. Todas essas práticas citadas são práticas que tem influências africanas e, ainda assim, conseguem dentro de seus contextos se tornarem peculiares pelas suas especificidades, não deixando de lado a própria complexidade que elas mesmas contêm.

A capoeira como prática plural e complexa em seus diversos aspectos carrega em si, assim como outras práticas de matriz africana, muita ludicidade e musicalidade. A influência africana é uma grande colaboradora para as referências lúdicas que encontramos na capoeira. Da mesma forma, ressaltam Munanga&Gomes (2006),

“Os africanos escravizados introduziram uma vigorosa identidade corporal e musical nas terras por onde passaram. Por isso, para o negro africano deportado para as Américas, os maracatus, os afoxés, o soul, o jazz, o reggae, o mambo, o samba, o funk, o hip-hop e, entre outras expressões, a capoeira, podem ser considerados como as linguagens que mantêm viva a transgressão herdada dos nossos ancestrais da África Negra.” (MUNANGA&GOMES, 2006, p.153)

Uma das características que se mantém na cultura afro-brasileira é a oralidade. Oralidade constitutiva como fonte, como acervo, como forma de ensino, isto é, como meio didático. Tendo em vista a não legalidade da prática em seu período inicial e uma história por vezes opressora, além da quantidade de fontes que foram perdidas pelo fato de a capoeira ter sido uma prática desconsiderada socialmente enquanto cultura nos seus

primórdios, o arsenal que dispomos nas próprias escolas de capoeira, de modo geral, é de ordem oral. Quando dizemos de modo geral, queremos dizer que em todas as escolas de capoeira poderemos adquirir um conhecimento histórico da prática de forma oral. No entanto, isso não exclui a possibilidade de no interior de alguma escola de capoeira, como a própria ACAD-Curitiba, por exemplo, haver uma biblioteca ou um arquivo com materiais para consulta sobre temas relacionados.

Em seu princípio sabe-se que a capoeira era praticada com uma musicalidade que era própria dos sujeitos que a praticavam, isto é, não existiam “as” músicas da capoeira como a ladainha e o corrido, mas sim sonoridades que faziam parte do ritual de luta. Para tanto, poderia se utilizar tambores ou quaisquer outros instrumentos para o envolvimento dos participantes com a luta. A música mesmo sem uma definição específica – encaixada em um gênero - já possuía a função de envolver os capoeiristas no ritual.

O conjunto atual – orquestrado por uma bateria tradicional da capoeira angola contendo 8 instrumentos<sup>18</sup>: 3 berimbaus (gunga, médio e viola), 2 pandeiros, 1 atabaque, 1 agogô e 1 reco-reco – possui uma construção mais contemporânea no que diz respeito à historicidade da capoeira. Tendo em vista que a prática capoeirística tem início em meados da segunda metade do século XIX, o que atualmente é tradicional ainda estava em construção e muito do que se conhece hoje como simbologia da capoeira não o era. O berimbau é um exemplo de instrumento que hoje em dia é símbolo da capoeira, porém, sua inserção na prática se dá há aproximadamente 100 anos. Isto é, para uma prática que já existe desde o século XIX, o berimbau pode ser classificado como instrumento contemporâneo à prática, mas não menos importante. A inserção do berimbau na capoeira foi um dos motivos que mobilizaram a construção de uma nova musicalidade, que poderíamos classificar de tradicional ou mais requintada; tendo em vista que as práticas de modo geral exigem ou criam a necessidade de que cada ritual seja singular/específico na sua concretização.

A capoeira, enquanto prática não legalizada era praticada ao som do toque do tambor – o atabaque, que é o instrumento mais antigo da capoeira, visto que era comumente tocado nos guetos, campos e lugares por onde transitavam os negros e povos escravizados no Brasil.

---

<sup>18</sup> Novamente é importante lembrar que os nossos parâmetros são baseados na escola Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD).

Assim, o aperfeiçoamento dessa musicalidade, no que tange a bateria dos instrumentos nas escolas de modo geral, se deu de maneira muito mais contemporânea, isto é, a partir das novas concepções da capoeira (angola e regional), momento em que se consolidou a formação atual da bateria, da década de 1930 em diante, como já explicitada.

Os cantos, por sua vez, começam aproximadamente nessa época em que a capoeira começa a se constituir enquanto prática afro-brasileira com tradições específicas. Porém, “não se pode estabelecer um marco divisório entre as cantigas de capoeira antigas e atuais, embora alguns capoeiristas tentem fazê-lo.”(REGO, 1968,p. 89)

Mestre Rogério (ACAD) também enfatiza essa imprecisão

**MR: “Eu acredito que no princípio do jogo da capoeira, não havia uma música concreta da capoeira.** Eles jogavam onde tinha música, que era no samba de roda e no candomblé também acontecia, beiras de cais, que era mais feito com a mão, com algum chocalho, com alguma coisa. O negro tinha instrumentos rudimentares, ele mesmo fazia o seu instrumento ali. E o capoeirista se manifestava dentro dessa ou com essa música.”

Como não se tem precisão da época exata, mas tem-se conhecimento do período em que surgiram os cantos, também, não se tem conhecimento da maioria de seus compositores. O que sabemos é que os cantos exploram temas que faziam parte do cotidiano dos capoeiristas. Portanto, o que se cantava muitas vezes era algo que estava acontecendo em um dado contexto ou o que já havia acontecido; os cantos valem como narrativas orais cotidianas.

A condição da capoeira como luta de resistência vem muitas vezes entrelaçada a esse passado de afirmação e luta a favor da preservação da cultura popular. Obviamente, por consequência das diversidades existentes em todos os espaços, pode haver interpretações de tais sujeitos que não a consideram como luta de resistência. A capoeira pode ser considerada de diversas formas a partir do que se conhece sobre ela, além disso, dentro de uma comunidade capoeirística pode haver concepções diferentes de significações e de considerações a respeito. Essas distinções podem ter relação com os usos e práticas atuais da capoeira, de modo geral, em que muitas vezes as ações e os enunciados remetem a um contexto passado e, no entanto, os valores que se tem a respeito desses são presentes, fragmentados e, a todo momento, ressignificados.

Há os que consideram a capoeira como um esporte, como luta simplesmente, como cultura popular, como uma filosofia de vida, há, até mesmo, os que a consideram

como folclore. E esta última consideração não nos surpreende, uma vez que os primeiros estudiosos sobre a capoeira a classificavam dessa forma, talvez uma maneira ‘ingênua’ de classificá-la, talvez uma ignorância frente às culturas do país, pensamentos estes que, de qualquer forma, acabam reduzindo-a e mitificando-a. A capoeira enquanto luta de resistência, como a classificamos nesta pesquisa, garantiu sua emancipação através do corpo e da voz dos capoeiristas.

De uma ponta a outra do continente americano e do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão. Seja pela religiosidade, pela dança, pela luta, pela expressão, a via corporal foi o percurso adotado para combate, resistência e construção de identidade. (MUNANGA&GOMES, 2006, p.152)

Assim, tanto a via corporal quanto o que tem se enraizado nestas perspectivas corporais, o discurso, o modo de pensar, era presentificado nas vozes dos capoeiras. Não podemos negar que muitos cantos são fonte de conhecimentos, apesar de acreditarmos que isso muitas vezes pode não ser considerado por muitos.

O grito de resistência e luta do capoeira pode, então, ser encontrado nos cantos entoados, de diferentes formas. As relações étnico-raciais e outros temas penetram no discurso dos capoeiras de forma crucial trazendo a compreensão das construções identitárias e das memórias que ali se engendram como fundamentais. Como as ladainhas podem recuperar e reatualizar a memória de uma cultura afro-brasileira, mesmo com possíveis variações?

O fato de as ladainhas serem narrativas orais que estabelecem relações com os integrantes de uma determinada comunidade nos faz pensar no que Le Goff (2003) diz em uma passagem de sua obra *História e Memória*, onde aborda a importância que as narrativas têm nas comunidades.

Pierre Janet ‘considera que o ato mnemônico fundamental é o “comportamento narrativo”, que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo’ (FLORÈS,1972, p.12).<sup>19</sup>

As ladainhas não só por ativarem um comportamento narrativo, mas acima de tudo por narrarem uma história não-oficial, tem como ‘função social’ regar a memória coletiva de um grupo e ampliar o conhecimento dos capoeiristas acerca dos fundamentos e princípios que regem a prática.

---

<sup>19</sup> LE GOFF, J. (2003, p. 421)

O fato de as narrativas constituírem uma informação na ausência do acontecimento reforça, portanto, a necessidade de memorização dos valores da capoeira, o retorno ao passado para a construção do presente e do futuro. Esses conceitos que valorizam o passado fazem parte das influências africanas na construção dos discursos dentro da capoeira e a valorização da ancestralidade é uma das características principais da capoeira angola. Dessa maneira, a todo momento se rememora a ancestralidade, se reconstitui e se atualiza a memória dos mestres da/na capoeira, cuja luta por espaço e pela liberdade da prática dessa luta de resistência não pode ser esquecida.

A memória constituinte da capoeira é mantida por meio de uma prática discursiva oral, isto é, basicamente todos os ensinamentos na capoeira são de ordem oral, com exceção dos poucos manuscritos que alguns mestres deixaram como registros. No entanto, a leitura desses manuscritos não faz parte de uma exigência específica dentro de uma escola de capoeira angola, já que para aprender capoeira não é necessário que o sujeito esteja em um nível específico de letramento.

O discurso da *ladainha*, por ser de ordem oral, ativa uma técnica de memorização que não é mecânica, palavra por palavra, mas sim uma reconstrução que ativa a memória coletiva e reconfigura a memória individual a partir da subjetividade.

O canto tem uma peculiaridade extraordinária em várias comunidades cujos ensinamentos são pela oralidade; é através dele que as capacidades mnemônicas são ampliadas e a história é mantida. Atualmente os tipos de práticas que não se filiam à escrita como pré-requisito dialogam com as sociedades mais antigas que tinham como técnica de ensino o canto, que de certa forma ampliava as capacidades criativas do sujeito.

Assim, enquanto a reprodução mnemônica palavra por palavra estaria ligada à escrita, as sociedades sem escrita, excetuando certas práticas de memorização *ne varietur*, das quais a principal é o canto, atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas. (LE GOFF, 2003, p.426)

Neste ponto Le Goff (2003) fala das sociedades sem escrita, porém, as ladainhas, mesmo fazendo parte de uma sociedade grafocêntrica, têm como característica uma prática de memorização que estabelece valores diferentes pelo fato de se situarem em práticas que não vêm a escrita como uma necessidade específica.

A partir dos conceitos de memória, Le Goff (2003) levanta questões sobre as apropriações das memórias coletivas e de como os esquecimentos ou a manutenção de



determinadas histórias se fortalecem ou diminuem com as relações de poder e as hierarquizações construídas pelo Estado. Vejamos o trecho:

os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (nomeadamente no seguimento de Ebbinghaus), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a *censura* exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422, grifo nosso).

Por isso, os capoeiristas, enquanto sujeitos participantes de uma prática fundamentada inicialmente por sujeitos majoritariamente negros, povos escravizados e/ou recém libertos, perseveraram para que as lutas de seus antepassados/ancestrais não caíssem no esquecimento, tendo em vista que esses esquecimentos poderiam fazer com que as suas memórias fossem ainda mais negadas ou forjadas por uma memória coletiva oficial. A possibilidade da memória coletiva de comunidades que se encontram em vulnerabilidade social serem manipuladas é muito maior do que em outras, haja vista que a perenidade de suas histórias e a falta de suporte teórico é muito regular, já que o tradicionalismo dessas comunidades está pautado muitas vezes na oralidade.

O canto por ser repetitivo tem a função de sempre resgatar, com resistência, a história contada/cantada pela voz de sujeitos que até hoje lutam por espaço e legitimação na cultura nacional.

Ao se pensar no processo de resistência da cultura afro-brasileira no Brasil não podemos esquecer as diversas estratégias que os povos escravizados, no século XIX, construía para irem contra uma cultura que os proibiam de assumir seus atos, trajes, religiões. Assim, as identidades se constituía de forma distinta e surpreendente para que esses povos pudessem manter de forma prudente e ocultada aquilo que lhes era caro - a própria cultura, a própria crença, o próprio canto. E muitas estratégias foram criadas para tentar diminuir as disparidades que passavam pelo crivo das hierarquias raciais.

Podemos pensar que as *ladainhas* de capoeira podem recuperar uma memória discursiva, pensando que a nossa experiência do presente depende muito do que já aconteceu no passado. A memória coletiva tem seus interesses em uma ascensão

política e sócio-econômica sim e é através da manutenção dessa memória, de forma oral, que muitos conhecimentos são perpassados.

## 5 CANTOS: O QUE OS DIFERENCIA? LADAINHAS, CORRIDOS E LOUVAÇÕES

Os cantos da capoeira comportam as ladainhas, as louvações e os corridos, todos, quando cantados, a partir da referência da capoeira angola, seguem esta mesma ordem sequencial. As ladainhas podem surgir precedidas de um grito “Iê”, de um cantor, que tem a função de chamar a atenção para o início da roda da capoeira, de chamar a atenção para quem canta, é como se fosse o grito para a abertura dos cantos. Este grito só se concretiza depois de a bateria de instrumentos já ter iniciado a sua musicalidade como um todo<sup>20</sup>. Aí sim, quando há o grito, há o despertar da percepção para quem irá cantar. Este grito “Iê” não existe como algo necessário, pode ser utilizado ou não no início das cantorias, isto é, antes das ladainhas e, comumente, ele se concretiza, mas não é algo obrigatório. A ladainha tem a função de abrir o ritual da capoeira, a partir dela são cantados os outros cantos e a partir dela a roda de capoeira se inicia. Assim, cada canto tem uma função: a ladainha tem a função introdutória, a louvação tem a função de glorificação ao que se acredita, de acordo com os fundamentos da capoeira, e o corrido tem a função de sustentação da roda; e a partir dos corridos se mantêm o ritual do jogo e o ‘axé’ da roda. Portanto, podemos dizer que a sequência real de cantos na capoeira angola se constitui, basicamente, de: 1º o ‘Iê’, 2º uma ladainha, 3º as louvações e 4º os corridos.

A função da ladainha, a relação com outras práticas e a sequência dos cantos também é trazida por Mestre Rogério a partir das influências das práticas africanas, vejamos.

**MR:** “É continuando a visão das outras culturas. Por exemplo, o candomblé ele tem a cantoria de abrir o candomblé. A cantoria de abrir, porque depois vai cantar pros orixás, mas tem o toque de abrir o candomblé. Toda aquela coisa e depois vai ser a manifestação pra algum orixá. Daí tem a abertura, mas o ritual é o mesmo. [...] Eu penso assim, é pensando nisso que foi construído isso, ok. **Temos a ladainha, temos a saudação, que a ladainha é o que, ela não é pra abrir a roda? Depois no corrido o capoeirista joga.** Então, tem mais ou menos a mesma orientação da cultura africana. Não se perdeu na capoeira mesmo ela se inserindo nessa mistura de cores que tem hoje ela não perdeu esse caminhar ancestral inserido na cultura africana.”

---

<sup>20</sup> Importante enfatizar que todas as referências em relação à logística da roda serão pautadas pelas referências observadas na Associação de Capoeira Angola Dobrara (ACAD) - Curitiba.

A partir deste caminhar ancestral compreenderemos, de acordo com essa mesma orientação de que trata Mestre Rogério, a ladainha com a exemplificação, a seguir:

Capoeira é uma arte  
 Que o negro inventou  
 Foi na briga de duas zebras  
 Que o N'golo se criou  
 Chegando aqui no Brasil  
 Capoeira se chamou  
 Gíngá e dança que era arte  
 Em arma se transformou  
 Para libertar o negro da senzala do senhor  
 Hoje aprendo essa cultura para me conscientizar  
 Agradeço ao Pai Ogum  
 A força dos Orixás,  
 Camaradinho  
 Fonte: A música da capoeira angola – apostila musical da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD)

As ladainhas são cantadas somente por uma pessoa e quando são proferidas são acompanhadas pela bateria de capoeira, isto é, somente pelos instrumentos. Elas se constituem em narrativas que obedecem a uma métrica de ritmos e rimas. Na ladainha citada acima podemos compreender as palavras *inventou*, *criou*, *chamou*, *transformou*, *senhor*, bem como *conscientizar* e *orixás*, como palavras que constituem rimas, uma métrica própria da ladainha.

No momento do canto da ladainha, nenhum capoeira joga, todos os participantes da *roda* de capoeira angola ficam concentrados para o início do jogo, com atenção ao que o mestre ou outro jogador canta. Após a *ladainha*, ocorrem as denominadas *louvações*, que representam uma preparação para o início do jogo. Essas *louvações* são acompanhadas de um coro, representado a seguir em caixa alta, que pode ser interpretado como o início da participação de todos os presentes na *roda* - o momento de uma *louvação* que se torna coletiva, parte de todos; é o momento da alternância dos sujeitos no discurso como ocorre também nos *corridos* dos quais falaremos mais adiante.

Apesar de existir uma sequência bem clara, as louvações podem não ocorrer, ou seja, pode acontecer de o cantador puxar uma ladainha e logo em seguida um corrido, sem passar pelo momento das louvações. É importante deixar claro que as rodas, pelo menos no espaço em que utilizamos como espaço de pesquisa, a ACAD, comumente obedecem à sequência: primeiramente a ladainha, as louvações e após a ladainha, os corridos. A seguir, um exemplo de *louvação*, onde apenas um cantador canta a louvação e depois o coro repete com o acréscimo de *camará* no final. O termo *camará*, por sua

vez, remete aos camaradas, aos mandingueiros, aos capoeiristas; representa um vocativo típico da linguagem capoeirística.

Iê viva meu deus (O CANTADOR)  
 IÊ VIVA MEU DEUS CAMARÁ, (O CORO)  
 Iê viva meu mestre  
 IÊ VIVA MEU MESTRE CAMARÁ,  
 Iê quem me ensinou,  
 IÊ QUEM ME ENSINOU CAMARÁ...

Fonte: A música da capoeira angola – apostila musical da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD)

Enquanto sequência musical podemos afirmar que as *louvações* são uma continuação das ladainhas, porém suas funções são diferentes, assim como a composição bem como seu estilo. As *louvações* louvam, de fato, quem/o quê está sendo entoado e a sua função gira em torno dessas ações: louvar, evocar, enfatizar, enaltecer, lembrar. Não iremos analisá-las, nesta dissertação, como constituintes das ladainhas.

Assim, após as louvações os jogadores se saúdam, começam a jogar e os cantos chamados *corridos* começam a ser entoados e mantidos através do coro. Os corridos são essenciais, pois, dão um ritmo ao jogo, e tem a função de guiar o capoeira durante todo o ritual. Eles também são puxados por apenas um cantador e repetidos pelo coro/coral como as louvações, portanto, apresentamos alguns corridos:

Santo Antônio é protetor  
 da barquinha de Noé (O CANTADOR)  
 SANTO ANTÔNIO É PROTETOR (O CORO)  
 É protetor de todos nós (o cantador)  
 SANTO ANTÔNIO É PROTETOR (O CORO)  
 É da barquinha de Noé (O CANTADOR)

Fonte: A música da capoeira angola – apostila musical da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD)

E lá vai o nego (O CANTADOR)  
 OLHE O NEGO SINHÁ (O CORO)  
 Olhe lá o nego  
 OLHE O NEGO SINHÁ  
 Esse nego é danado  
 OLHE O NEGO SINHÁ  
 Esse nego é ligeiro  
 OLHE O NEGO SINHÁ  
 Ele é capoeira  
 OLHE O NEGO SINHÁ  
 Ele é da Bahia  
 OLHE O NEGO SINHÁ  
 Esse nego é retado  
 OLHE O NEGO SINHÁ

Eu sou angoleiro  
 Angoleiro é o que eu sou (O CANTADOR)  
 EU SOU ANGOLEIRO (O CORO)

Angoleiro de valor  
 EU SOU ANGOLEIRO  
 Angoleiro sim senhor  
 EU SOU ANGOLEIRO  
 Angoleiro de Salvador  
 EU SOU ANGOLEIRO  
 Meu mestre me ensinou  
 EU SOU ANGOLEIRO

Fonte: A música da capoeira angola – apostila musical da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD)

Mestre Rogério (ACAD) retrata um pouco da sua vivência e sobre a escolha dos corridos no momento das rodas. Além disso também discorre sobre os corridos ou ladainhas que estão sendo criados atualmente.

**MR:** “Por exemplo, a minha cantoria, **eu canto sempre a mesma coisa que é o tradicional da capoeira, que quando eu entrei no universo, na capoeira já existia.** Então isso pra mim é importante, então eu vejo que é um (...) que são textos, a cantoria e a forma de cantar e etc que permaneceu, quase cem anos. [...] **Eu só canto o que eu já ouvi esses cem anos, que é *Xoxô meu canário, Sai, sai Catarina, Sim sim não não***<sup>21</sup>. Acho legal alguns textos compostos nessa era de uns vinte anos pra cá, onde o poeta da capoeira se tornou em evidência. Tá muita gente fazendo novos textos. Eu não acompanho assim (...) ouço lá e cá, vejo e ouço nas rodas que vou, que isso também aparece principalmente nas rodas mais abertas que são as rodas feitas nas ruas. Agora quando isso vai se incorporar no universo da capoeira vai também precisar de cem anos. E se foi feito uma coisa muito superficial ela também vai passar, é como o pop da coisa.”

Portanto, é importante perceber esta ligação com o que é tradicional dentro da capoeira angola. Pra muitos a palavra tradição pode soar um tanto difícil de ser assimilada por conta da carga negativa que as próprias ideias de rigidez e de inflexibilidade podem rodear o termo. No entanto, podemos perceber um lado positivo ou curioso do próprio tradicionalismo que é o de se fazer repetir. A memória, nesse caso a partir do que é tradicional, é amplamente regada com as sucessivas repetições as quais os cantos são entoados, uma vez que a busca do antigo remete à ancestralidade e ao tradicional dentro da capoeira. Além disso, também tem as escolhas que o próprio cantador faz dentro do arsenal a que ele próprio tem acesso que são as músicas que ele próprio decorou.

Voltando pra essa temática do quê os diferencia, podemos pensar na amplidão do corrido quando reforçado pelo coro que auxilia na sustentação do ritmo do jogo e na sua cadência. Existe a possibilidade de o cantador que puxa o corrido improvisar durante os versos, mas o coro sempre será mantido pelo coral, pelos cantadores que

---

<sup>21</sup> São nomes de corridos da capoeira.

fazem parte da *roda*. É no ritmo da música que o capoeira se identifica e cria sua ginga, improvisando, assim, a todo momento seus passos a partir da linguagem que é cantada, do ritmo da música, da resposta que o outro jogador lhe dá, do que ele pretende fazer ali no momento de seu jogo.

A alternância dos sujeitos no discurso é muito explícita tanto nas *louvações* quanto nos *corridos*, cuja composição se estabelece pelo coro, pelas outras vozes. Sem as vozes de outros não se faz um coro, sem o puxador do canto e dos demais não se constrói o movimento na roda. Importante também frisar que o coro é constituinte dos cantos, mas nem sempre são respondidos enunciativamente, isto é, consideramos que a alternância de fato acontece quando os sujeitos se propõem a responder ao coro de forma concreta e audível.

E esse coro de forma concreta tem uma função importantíssima, é o que explica Mestre Rogério (ACAD) quando perguntado sobre qual é essa função:

**MR:** “É fortalecer o mântico. É pra fortalecer o mântico. O coral é a peça importantíssima dentro de qualquer grupo de cantoria de capoeira. Sem o coral a coisa não vai funcionar desse jeito. O coral é que ajuda a trazer esse mântico. A capoeira é um ritmo mântico, não é isso? É aquilo mesmo o tempo todo. É um círculo, ele é o circular.”

Ainda sobre os assuntos que circulam dentro desses cantos, a linguagem das ladainhas assim como a linguagem dos *corridos*, abarca vários temas, uma vez que retratam a vivência do capoeira. Pode haver ladainhas que falem sobre amores, sobre a condição do negro na escravidão, da abolição, da natureza, sobre mestres, sobre desavenças, isto é, a ladainha depende do que o capoeira quer rememorar naquele instante do cantar.

As cantigas de capoeira são desenvolvidas por meio de um discurso repleto de estratégias, justamente porque a capoeira sofreu influências do contexto situacional por qual passava o Brasil no século XIX. Este período pode ser considerado um período de grande rememoração tanto nos cantares quanto nas identidades dos capoeiras de ontem e de hoje.

A importância da ancestralidade<sup>22</sup>, por exemplo, é um dos fundamentos essenciais para se entender por que na capoeira se entende o mestre como mestre, o deus

---

<sup>22</sup> A partir dos conceitos de Munanga (2008) citados na tese de Oliveira (2009) podemos compreender a ancestralidade a partir do que é ancestral como “o ancestral é aquele que tem o estatuto de fundador, fundador do clã, da linhagem, que foi uma personagem importante, que é a origem, a fundação, o fundador de tudo, da nação, uma pessoa cuja memória é simplesmente rememorada, retualizada (sic) em todos os momentos”.(OLIVEIRA, 2009, p. 201 IN: Munanga (2008)

como deus; porque no entorno dessas perspectivas é fortalecida a imagem de uma ancestralidade que deve ser defendida com respeito. Frisamos aqui, que este respeito tem a ver com uma valorização de um passado regrado por dificuldades por que passaram os próprios ancestrais da capoeira para que a prática fosse renomada e ganhasse força atualmente. O respeito ao mais velho, aos que chegaram antes se torna um dos princípios-chave para as relações.

Mestre Rogério ao ser perguntado sobre ancestralidade responde da seguinte maneira

**MR:** “São os mestres que antes construíram, antes de mim, que sou o mestre. Antes tinha o mestre Pastinha que era o mestre. E antes dele teve outros capoeiristas que desencarnaram e que [...] foram capoeiristas tiveram essa passagem. Deixaram alguma coisa ali da sua prática, do seu fazer. Pra mim é o que eu chamo da ancestralidade da capoeira. [...] O mestre tá no plano vivo. O ancestral já tá no plano universal. Então eu busco me espelhar que é, essa sementinha da resistência, da urbanização. (...) Achar a musicalidade da capoeira. Construir e teve 300 anos de fazer. Hoje a capoeira tem cd, tem DVD. E noventa por cento desse material hoje, foi construído nesse processo de 300 anos. “

É importante, também, lembrar que a ancestralidade arraigada nestas cantigas se insere em uma cultura permeada, também, pela cultura africana e por isso a concepção ancestral e hierárquica tem tanta importância.

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2000, p.79)

A ladainha é um tipo de gênero que se encaixa em uma concepção ancestral africana por englobar vários conteúdos temáticos que, mesmo distintos, compõem um conjunto de elementos semelhantes que se contrastam. Os elementos semelhantes são a própria métrica das ladainhas, que dizem respeito a sua composição estrutural e estilística.

## 5.1 LADAINHAS COMO GÊNERO DISCURSIVO

Nesta fase da pesquisa utilizamos as ladainhas como *gênero discursivo* para demonstrar suas características sem a intenção de retratar minuciosamente o ritmo, a melodia ou qualquer outra característica que fuja da intenção primordial. Intenção esta



que é analisar as vozes das relações étnico-raciais, mais especificamente das vozes resistentes, nos enunciados das ladainhas, bem como dialogar com as perspectivas discursivas segundo as concepções do círculo bakhtiniano. Outra intenção é verificar se o gênero *ladainha* pode auxiliar no conhecimento da cultura afro-brasileira, além de verificar se existe uma contribuição para a construção das identidades étnico-raciais dos sujeitos capoeiristas.

A ladainha por ser um *gênero discursivo* corresponde a uma construção composicional, a um estilo e a um conteúdo temático específicos que ajudam a construir uma atividade responsiva entre os demais interlocutores. Daí surgiram algumas questões: Qual é a finalidade para que um canto seja cantado no início de um ritual apenas por uma pessoa? Seria um momento de reflexão da roda? O que faz com que um canto seja cantado em uma roda de capoeira no momento em que os capoeiristas não estão jogando? O que faz com que as pessoas escolham cantar certas ladainhas, o que faz com que as pessoas as percebam e as compreendam? Todas essas perguntas estão vinculadas com o fato de esses cantos se encaixarem em um gênero específico, com funções e finalidades específicas e por isso mesmo terem características próprias de uma ladainha. Essas questões não orientam nossa análise, mas servem de subsídios para o recorte da entrevista selecionada para este trabalho.

Pensando na composição estrutural das ladainhas a *rima* é um exemplo de composição muito comum, isto é, de uma possibilidade formal fundamental, ela exerce um tipo de função nas ladainhas, uma função rítmica. O posicionamento dessas rimas, comumente, se dá de forma intercalada como a ladainha que já observamos: “Capoeira é uma arte /Que o negro *inventou*/ Foi na briga de duas zebras/ Que o N’golo se *criou*/ Chegando aqui no Brasil/Capoeira se *chamou*/ Ginga e dança que era arte/ Em arma se *transformou*.” Em relação à melodia o que pode variar é a repetição de alguns versos ou a omissão deles, um exemplo de repetição seria o canto iniciar com o primeiro verso de forma repetida ou haver outras repetições ao longo do canto, como: “*Capoeira é uma arte/ Capoeira é uma arte, meu bem/ Que o negro inventou/ Foi na briga de duas zebras/ Que o N’golo se criou/ Chegando aqui no Brasil/ Chegando aqui no Brasil, ô Iaiá/ Capoeira se chamou...*” Nota-se que os acréscimos *meu bem, ô Iaiá*, assim como *ô meu deus, ah meu bem*, são expressões vocativas muito usadas entre um verso e outro e têm a função tanto de ligação entre os versos, como de vocação, chamamento, inserção do outro; veremos isso nas ladainhas selecionadas.

Importante lembrar que o grito inicial ‘Iê’ pode vir antecedendo a ladainha ou não, esta é uma característica formal que não é obrigatória para a iniciação do canto. Esta é outra característica que compõe o próprio acontecimento da ladainha. Esta não soa, necessariamente, com a prévia do grito ‘Iê’, ela pode ser entoada a partir do primeiro verso como a ladainha que citamos acima “*Capoeira é uma arte/ Que o negro inventou...*”.

Uma das características de relativa estabilidade das *ladainhas* são as mudanças de vozes que perpassam o mesmo discurso. Gostaríamos de enfatizar que a mudança de vozes, no âmbito da ladainha, não pode ser confundida com a alternância dos sujeitos no discurso. A alternância implica necessariamente na alternância concreta de sujeitos falantes, ou seja, locutor e interlocutor; isso se estabelece efetivamente no final das ladainhas, nas *louvações*. A alternância também se dá de modo efetivo nos corridos, estes seriam o cume de alternância nos cantos da capoeira.

As ladainhas também têm um caráter metafórico, cuja compreensão se dá de forma subjetiva de tal maneira em que a subjetividade transcenda o coletivo, se tornando a ladainha uma metáfora<sup>23</sup> tanto da vida real, enquanto meio social em que vivemos, como uma metáfora das condições da vida de um sujeito diante de sua individualidade. Assim, tentaremos visualizar e dialogar com estas metáforas de acordo com os nossos propósitos e objetivos da pesquisa, buscando sempre uma metáfora que vise o coletivo, uma metáfora que permita-nos jogar com os signos e tentar compreendê-los como parte de um discurso ideológico e não-neutro, potente de conflitos e de possíveis interpretações.

Mestre Rogério (ACAD) também traz reflexões sobre as ladainhas cuja menção ele faz a partir do termo *textos* o que pode também nos trazer outra perspectiva sobre o gênero a partir de um olhar também mais poético para os cantos.

**MR:** A criação dos textos, das ladainhas você vê que é uma, que ela traz bastante uma poesia também. **Ela não é litúrgica, mas ela é espiritual. Você fala de Deus, você fala do camarada. Você pede proteção, você excomunga o outro ou fala mal do outro. Um texto que é do dia a dia ali do sofrimento do compositor ali. Outros contam a trajetória do capoeirista. São diferentes temáticas e diferentes poesias. E são bem**

---

<sup>23</sup> A nossa perspectiva sobre metáfora segue a mesma ideia de metáfora presente no Dicionário Michaelis: “*metáfora sf: Figura de linguagem em que uma palavra que denota um tipo de objeto ou ação é usada em lugar de outra, de modo a sugerir uma semelhança ou analogia entre elas; translação (por metáfora se diz que uma pessoa bela e delicada é uma flor, que uma cor capaz de gerar impressões fortes é quente, ou que algo capaz de abrir caminhos é a chave do problema); símbolo*”. Assim, sempre que utilizarmos os termos metáfora/ metafórico estaremos relacionando-os com alguma analogia possível, com alguma semelhança à vida cotidiana.

**metafóricos também. É uma metáfora concreta a poesia da capoeira pra mim. É uma metáfora concreta. São coisas que traduzem uma certa época e essa época tá até hoje aí de alguma forma, por isso ela tem essa continuidade.**

Uma enunciação às vezes presente nas ladainhas é a iniciação do canto com uma permissão para se cantar e a evocação de vocativos como *meu senhor, minha senhora, meu camarada*. “*Meu senhor e minha senhora/ Por favor me dê licença, ô meu bem, pra eu contar mais uma história*”. Esses enunciados podem ter relação com o próprio ato de rezar, de pedir ou desejar coisas boas. Neste caso os vocativos *meu senhor e minha senhora* têm uma multiplicidade de representações podem ser os próprios interlocutores do discurso, a representação desses próprios interlocutores como pode até mesmo simbolizar entidades religiosas em quem o cantador credita sua fé.

Outra característica que o gênero ladainha carrega é o de seus temas serem em forma de lamento. Este lamento pode se dar de diversas formas, mas as insatisfações dos capoeiras, geralmente, permeiam este gênero como características intrínsecas, seja no discurso, seja na melodia. O lamento não é uma obrigatoriedade, mas exerce uma peculiaridade nos cantos e se caracteriza, basicamente, pelas queixas e insatisfações dos capoeiristas.

Importante frisar, também, que as ladainhas podem ter um estilo cuja função pode ser a de um apelo ao que se acredita ou até mesmo a de uma reza. Como referências externas a um tipo de reza existem as orações cristãs denominadas de *Ladainha de Nossa Senhora Aparecida, Ladainha da Virgem Maria, Ladainha de São Sebastião*, em que o gênero ladainha tem como foco a exaltação desses santos respectivamente, dentre outros. Essas ladainhas cristãs são devoções, glorificações, lamentações, mas independente do tema elas não deixam de ser a contação de uma história ou a narração da vida de alguém ou, no caso das orações, a narração relacionada à vida de um santo.

Agora explanaremos um trecho bastante encorpado no qual Mestre Rogério fala sobre esse sincretismo e sobre a religiosidade que está atrelada à capoeira.

**MR:** “Ela tem o seu caráter religioso.

**D:** Mas ela tem um caráter religioso? Místico assim? E por que é que os orixás estão também vinculados, os cantos.

**MR:** Eu acredito que tem até um maior número de (...). O sincretismo é muito mais forte aí, porque tem muitos corridos e ladainhas que tem muito mais palavras e coisas com Deus, com o universo católico. Isso é muito acentuado na cantoria da capoeira. Até mesmo, eu vou botar de novo, a urbanização dela levou a isso. Aí esse é o que

chamamos de santo do pau oco. Mas o sincretismo na capoeira é tão forte quanto é nas outras religiões.

**D:** Porque aí tem aquele [corrido] do “Ê ogunhê, é tatá de malembê

**MR:** Se canta, mas

**D:** E tem o da sereia.

**MR:** Do mar tem várias, de Iemanjá tem. **É tem esse universo aí retratando o aspecto religioso, mas que ela de novo se mistura aí, com digamos mais com a umbanda, com a cantoria da umbanda do que com a cantoria do candomblé.** Aparece muito mais esses elementos, mas o aspecto religioso nela tá sempre lá, na sua cantoria refletido de alguma forma ou de outra. Isso Aí é inegável. [...] O próprio capoeirista pelo(...)Hoje, o próprio enfraquecimento das religiões, a presença do fiel nas casas (...) Mas antes era o ponto alto da coisa. E na igreja, você se conectava com a comunidade. Era um aspecto daquele momento ali. (...) Te enquadrava mais como a família na sociedade, você é uma pessoa responsável, você é um cidadão. Aquelas coisas todas que a gente sabe aí da lei do viver coletivo e etc e tal. A religião na época te dava isso, principalmente a Igreja católica, onde ela tinha permanência e tinha permissão. O candomblé não tinha a permanência e nem a permissão. Então era feito no sub-mundo escondido, onde ele não podia tá traduzindo a força que ele tem assim pra comunidade e criar essa visão. O negro no candomblé também é um cidadão. [...] Digamos, aí o poder, na época, tinha alguém pra atacar que era o negro, então falam, pô, o candomblé só faz magia, mata os outros, só faz o mal, aquele trelele. Você cria opinião pública, que essa opinião pública vai se virar e vai até ajudar a atacar. É mais um soldado que eles ganham em criar essa opinião pública. E essa manipulação no universo, nesse contexto, todo país que foi colonizado a estrutura é a mesma e se usa os mesmos métodos, as mesmas armas, só é em outra língua. Vamos manter o negro aqui na favela, porque a gente pode limitar o espaço dele, e ter um controle maior. Mas nós não temos nada com isso deixa eles apodrecerem aí.

**D:** O senhor acha que, é (...)as ladainhas elas têm relação com o que? Porque tem ladainhas na igreja também, como uma forma de abertura. Será que o nome ladainha tem a ver com isso ou eu tô viajando? Tem uma relação sutil como alguma coisa religiosa?

**MR:** **Tem, na igreja não tem a ladainha que é o Pai Nosso, tem a ladainha não sei o que? Também se inseriu aí como, dessa forma do sincretismo.**(...) Mas a música, ela já vem baseada nos orixás, que se chama Toques. No universo religioso. (...) Os ritmos, o que nós chamamos: toque de São Bento Pequeno, toque de São Bento Grande (...) no candomblé se chama também toque. É toque pra Oxum, tocar pra Oxalá. Então, tem essas duas retratações, **a ladainha pode ter esse foco na coisa da religiosidade católica e o chamar o ritmo da capoeira de toque tem no na religiosidade africana. Se inseriu, porque o capoeirista era essas duas coisas. Um era um, um era outro, mas tinha também o que era as duas coisas.** Ele ia na Igreja e ia no candomblé. Eu já fui mais no candomblé do que na igreja, mas também já fui na igreja. Eu não sou assíduo de nenhuma.”

Portanto existe uma relação religiosa que parte diretamente dos capoeiristas e não da própria capoeira, isto é, os capoeiristas religiosos relacionaram à capoeira os seus costumes e suas crenças. Esta relação é tão possível que além de ouvirmos nomes de santos católicos nas ladainhas, ouvimos também nomes de orixás. Portanto, para nós,

assim como compreendemos o que Mestre Rogério disse, a relação entre a capoeira e as crenças de seus praticantes, parte primordialmente daquilo que os capoeiristas religiosos traziam/trazem para o contexto da capoeira em que viviam/vivem.

## 5.2 FUNDAMENTOS PARA AS ANÁLISES

Neste momento, consideraremos as características mais gerais das ladainhas que irão ao encontro das noções que iremos utilizar como análise linguística, as ponderações sobre as características mais peculiares de cada ladainha se situam no capítulo **6. Dialogando com as ladainhas.**

É importante frisar que as ladainhas geralmente são vinculadas a nomes de mestres ou outros praticantes. Isso pode significar tanto a autoria das ladainhas, como simplesmente a adaptação de um registro cantado por aquele determinado mestre, mesmo que este não o tenha criado. Assim, não poderemos afirmar, com certeza, a autoria das ladainhas e dos respectivos nomes dos mestres que se encontram vinculadas a elas. Todavia, o fato de uma ladainha ser entoada por um mestre transforma a perspectiva de quem as ouve, por se instaurar uma lembrança performática de uma voz e de um corpo. Os pensamentos de Martins (1997) sobre autoria se tornam compatíveis com esta perspectiva, uma vez que

a voz da narração, articulada no momento evanescente da enunciação, presentifica o narrado e os narradores antepassados, mas também singulariza o *performer* atual. Nesse ritual de apropriação e execução, a questão da autoria não se coloca e só pode ser abordada de forma secundária. Singular é a *performance* da fala, pois a fala é coletiva, legada aos ancestrais. Da convergência da voz coletivizada, a da tradição, com a dicção particular do narrador, emerge o narrado. p.63

Mestre Rogério (ACAD) em sua entrevista também traz elucidções sobre as composições, sobre o tema de autoria e até inclui uma atribuição aos compositores sobre os quais também podemos começar a pensar, pois em vez de chamá-los de compositores também podemos chamá-los de ‘poetas’. Além disso também enfatiza a relação da capoeira com a urbanização.

**MR:** “De um tempo pra cá apareceram mais compositores de capoeira, mas essa propriedade, isso é o pilar da cantoria da capoeira. É esse princípio aí, vejo eu. **Agora quem compôs o texto não se tem assim como domínio popular, até mesmo porque se você for observar os textos também tem ligações com outras culturas populares.**

[...] E o poeta ali é um observador desse dia a dia. Os corridos, você vê, você tem a ladainha, aí você tem a saudação, aí você tem os corridos. Mas isso é uma forma que é mais urbana. Uma coisa de organização. Se isso se dava assim na roda de capoeira em 1860, não se tem. [...] Se já existia essa roda de capoeira? Existia capoeiristas, porque a história conta isso. Não só a história que é descrita pelo branco. A própria trajetória. Não é mito. Existiram essas pessoas que formataram esse fundamento aí e que, depois disso, caiu na mão da população. E a Bahia que segurou esse ponto.”

Uma característica específica deste gênero, além da categoria narrativa, são as nuances de vozes como a presença da 1ª pessoa do singular (eu), 1ª pessoa do plural (nós) ou 3ª pessoa do singular (ele/ela) em boa parte dos cantos, cujo fio narrativo explora ou ao início ou ao final um dizer, uma posição daquele que canta, assim como uma enunciação subjetiva que não requer todo o tempo da narrativa, mas alguns pequenos momentos.

Faz-se necessário explicar que as ladainhas são (re)conhecidas mais pelos seus versos do que por algum nome ou titulação mesmo que as possuam, porque as ladainhas geralmente são simplesmente cantadas. Neste caso, percebe-se que o importante nas ladainhas não é sua designação de fato, mas sim a própria prática do cantar. O nome, portanto, faz parte da formatação que a capoeira obteve para se enquadrar dentro de uma musicalidade mais formal, uma vez que toda música tem um nome. No entanto, como os nomes são muitas vezes flutuantes, nós optamos por enumerar as ladainhas e deixarmos somente a cantiga na íntegra.

Outra característica, presente nas ladainhas, à qual também não atribuímos valor suficiente, por não ser importante neste momento, são *os sotaques* e as formas de pronúncia de cada palavra. Independentemente de as palavras estarem em sua forma sintática *gramatical*, as ladainhas que foram coletadas tanto de forma oral quanto escrita não obedecem a “padrões prescritivos da língua” conservando uma preocupação com a legitimidade do canto e das próprias palavras, e conjuntamente, as entonações, as variedades e os sotaques.

Optamos por agrupar as ladainhas selecionadas segundo os temas mais recorrentes, baseando-nos também pela caracterização bakhtiniana a respeito dos gêneros de discursos, que variam segundo a *composição*, o *tema* e o *estilo*. Isso posto, enquadramos as ladainhas em quatro temas principais: o primeiro é o que traz a exaltação de Zumbi como um herói negro a ser consagrado; o segundo tem o foco na resistência a partir da exaltação de mestres da capoeira ou personalidades da resistência afro-brasileira; o terceiro é a exaltação da resistência afro-brasileira em si mesma; e, por

fim, o quarto tema traz a subordinação imposta aos capoeiras e a força da prática como afirmação. A análise de cada tema será feita sobre três perspectivas a seguir: 1) a relação entre as ladainhas e as relações étnico-raciais; 2) a relação das ladainhas com as noções bakhtinianas; e 3) a compreensão das ladainhas enquanto discurso identitário.

Importante frisar que nem todas as ladainhas registradas se encaixam nos temas que foram por nós elencados e, por isso, faremos uma análise separada das ladainhas que acharmos pertinentes. A razão de nossas escolhas está em essas ladainhas serem muito conhecidas no espaço ACAD. Algumas ladainhas foram lembradas pela autora da dissertação e pelo contramestre Negão como ladainhas que tratavam da temática afro-brasileira, outras por terem aspectos de resistência étnico-racial e que achávamos, portanto, importante a possibilidade de essas serem coletadas e registradas. Assim, a grande maioria das ladainhas foram escolhidas por fazerem parte de uma seleção de músicas recorrentes no espaço da ACAD.

Pensando nos enunciados como unidades de comunicação discursivas que possuem uma singularidade, isto é, pensando numa perspectiva linguística que fornece em seu próprio ato uma interação singular, cada ladainha aqui será analisada pelo viés bakhtiniano, buscando na coletividade o seu lado singular e buscando na singularidade o seu lado coletivo.

A compreensão dos aspectos interacionais da ladainha, sejam eles sociais ou verbais, está na própria classificação da ladainha enquanto *gênero discursivo* narrativo. Assim, sempre que entoada a ladainha terá o objetivo da concretização da interação humana, seja do puxador consigo mesmo ou com outros ouvintes, neste caso, os interlocutores.

Outro esclarecimento que nos é relevante neste momento é o de que as metáforas que encontraremos nas ladainhas serão um foco, também, de tentar entender as identidades conjugadas nos cantos. Então, faremos um recorte metafórico do que considerarmos mais evidente valorativamente para nossa pesquisa. Portanto, as análises das construções de identidades serão desenvolvidas a partir de um diálogo com as metáforas que encontrarmos sobre a temática afro-brasileira. A discussão identitária sobre as ladainhas, então, irá se valer das identidades dos sujeitos como um processo, processo este mergulhado em contextos onde estes próprios sujeitos passeiam e se deixam influenciar pelas culturas cujo interesse para si for mais pertinente.

## 6 DIALOGANDO COM AS LADAINHAS

Procederemos à análise das dez ladainhas selecionadas, segundo os temas elencados abaixo. Portanto, agrupamos as ladainhas a partir de seu conteúdo temático, respeitando a caracterização bakhtiniana referente aos elementos constitutivos dos gêneros. Procedendo dessa maneira depreendemos quatro temas (A, B, C e D) principais e três (1, 2 e 3) secundários que, são, respectivamente, eles:

*A: Zumbi: representação heroica da resistência afro-brasileira;*

*B: Mestres da capoeira ou personagens destacados da resistência afro-brasileira;*

*C: A resistência afro-brasileira em si mesma;*

*D: “Iê tava em casa”: subordinação imposta e a força da capoeira*

**1. Perspectiva étnico-racial;**

**2. Perspectiva bakhtiniana;**

**3. Discursos identitários.**

Os temas secundários serão desenvolvidos de forma reunida ao longo de cada análise. Já os temas principais serão fragmentados para melhor compreensão.

*A. Zumbi: representação heroica da resistência afro-brasileira*

Sob esse tema podem ser encaixadas as ladainhas 1 e 2.

<b>Ladainha 1:</b>	<b>Ladainha 2:</b>
Iê	Iê
A história nos engana, meu bem, escrita pelo contrário	Viva Zumbi, o rei negro de Palmares
A história nos engana, meu bem, escrita pelo contrário	Viva Zumbi, ô Iaiá, o rei negro de Palmares
Até diz que a abolição, ô meu bem, aconteceu no mês de maio	Que transformou sua vida em sangue em troca da liberdade
A prova dessa mentira, meu bem, da miséria eu não saio	Liberdade já raiou, igualdade ainda não
Viva 20 de novembro	O negro é braço forte, é orgulho da nação
Viva 20 de novembro, o meu bem, momento pra se lembrar	Carregou pedra na cuca, o meu bem, apanhou sem ser ladrão
Eu não vejo em 13 de maio, meu bem, nada pra comemorar	Recorreu à sinhazinha e recebeu um empurrão
Muitos tempos se passaram	Sai pra lá nega maluca,



Muitos tempos se passaram, ah meu bem, e o negro sempre a lutar Zumbi é nosso herói Zumbi é nosso herói, ô meu bem, de Palmares foi senhor Pela causa do homem negro Pela causa do homem negro, meu bem, foi Zumbi quem mais lutou E apesar de tanta luta, ô meu bem, negro não se libertou Camará É é hora é hora Iê é hora é hora, camará	tu vai direto pro porão Se vocês aqui soubesse, ô meu bem, o valor que o negro tem Pintava sua pele toda, virava nego também, camará Água de beber Iê água de beber, camará
---	---

A ladainha 1 nos faz refletir sobre a história oficial de nosso país onde a mitificação de acontecimentos acaba tornando-se recorrente quando se trata de assuntos étnico-raciais. A valorização do dia 13 de maio, dia em que a princesa Isabel assinou a Lei Áurea, como dia símbolo da abolição da escravatura negra e desconhece, a luta dos negros no Brasil. Esta data tem uma imagem romântica de uma liberdade que não aconteceu efetivamente e, ao mesmo tempo, acabou sendo representativa, apenas, para a história oficial.

Reduzir o significado da abolição a um gesto de “boa vontade” ou de “doação”, empreendido pela Princesa na ausência do Imperador, representa o ocultamento de uma parte importante da história do Brasil, construída por homens e mulheres, negros e brancos, pertencentes aos mais variados arranjos sociais, que se empenharam de diversas formas pelo fim de um sistema escravagista estruturado de forma a manter uma parcela significativa da sociedade às margens. Assim, a liberdade simbólica, consolidada pela assinatura da Lei Áurea, sem um projeto político voltado para uma mudança efetiva das relações e estruturas sociais, foi um acontecimento que teve pouca ou quase nula relevância para os negros que, até então, viviam como escravizados. Muitos, apesar da Lei, continuaram sendo explorados. (HARKOT-DE-LA-TAILLE, E.; SANTOS, A. R.2012, p.2)

Assim, nesta ladainha, podemos encarar *Zumbi* como um signo ideológico segundo os conceitos bakhtinianos, pois seu nome é conhecido por muitos e sua história ganhou uma representatividade que ecoa até os dias de hoje. Como já dissemos, o discurso verbal ou extraverbal faz parte de uma criação ideológica que corresponde tanto à escolha de um signo específico, quanto à compreensão deste. Dessa forma, acreditamos que a escolha da exaltação de Zumbi nas ladainhas é uma escolha estratégica. As ladainhas costumam exaltar muitos heróis, Zumbi - o guerreiro do

Quilombo dos Palmares -, é um deles e um dos mais conhecidos, principalmente *pela causa do homem negro*.

A escolha de Zumbi para uma representação heroica é estratégica justamente porque não é arbitrária, sua escolha é baseada na representação de um homem como símbolo de luta de um povo, no caso, o povo negro. Cabe ressaltar que se a representação heróica fosse construída através de Dandara<sup>24</sup> sua escolha também teria a finalidade de voltar a atenção para as mulheres negras e heroínas que viraram símbolos de luta.

Esta, como outras ladainhas, pode ser cantada em qualquer época do ano, no entanto, os dias evocados nesta primeira ladainha são dias que têm uma relação direta com a população negra. O dia 20 de novembro simboliza a morte de Zumbi, a escolha por um líder da resistência e da luta pela liberdade da população escravizada, enquanto o dia 13 de maio é o dia institucional da abolição da escravatura no Brasil, o dia da assinatura da Lei Áurea que figura como liberdade simbólica. Datas como estas servem para exemplificar o contra-senso do que é contado como verdade pela história oficial do Brasil e aquilo que não é debatido nos meios institucionais e se torna, portanto, uma história não legitimada, uma história silenciada.

O dia 20 de novembro, dia da morte de Zumbi, atualmente é uma data em que se comemora a luta por liberdade dos povos escravizados no Brasil. A causa negra ganha legitimidade ao reforçar a luta dos próprios negros em favor de melhores condições de vida. A luta dos próprios negros deve ser lembrada para que não caia no esquecimento e seja, pois, invisibilizada com falsos heróis, assim como enfatiza Fanon (2008), o Brasil também é carente de seus heróis e heroínas negros.

Do mesmo modo que um paciente recai quando lhe anunciam que está melhor e que sairá do asilo em poucos dias, assim também a notícia da libertação dos escravos provocou psicoses e mortes súbitas. Em uma vida inteira, tal fato não acontece duas vezes. O negro contentou-se em agradecer ao branco e a prova mais brutal disso é o número impressionante de estátuas disseminadas pela França e pelas colônias, representando a França Branca acariciando a cabeleira crespa do bom preto, cujos grilhões foram quebrados. (FANON, 2008, p. 183)

No Brasil, assim como na França, o sistema de representação estabelecida nas estátuas também não se dava a partir dos negros, mesmo em se tratando de suas próprias histórias, mas sim de princesas e hierarquias cristalizadas e brancas. Pouco se vê, até hoje, de representações simbólicas de negros em espaços públicos que tenham uma

---

<sup>24</sup> Dandara foi uma das líderes do Quilombo de Palmares e esposa de Zumbi.

relação com as transformações sociais e representações políticas. Questionar essa ‘verdade normativa’ das estátuas e representações é um dos objetivos dos movimentos que lutam por igualdade racial no Brasil e em todo o mundo.

Depois de tantas transformações proporcionadas por mudanças súbitas nos contextos de escravidão, mudanças estas que não trouxeram nenhum benefício imediato às populações de negros marginalizados, o que ficou como marco histórico relevante foi uma data representativa o 13 de maio.

Nos primeiros versos da ladainha 1 *A história nos engana, meu bem, escrita pelo contrário* já podemos notar a chamada de atenção para as falácias históricas de nosso país. Dizer *pelo contrário* é a história que nega a existência da luta negra e enaltece a abolição forjada. A história que nos engana, também, é a história escrita, isto é, enaltecida nos livros didáticos e apresentada como a história oficial do Brasil, uma vez que a história dos negros não foi escrita por eles. O que nos torna ‘enganados’ é saber da Lei Áurea e não saber da resistência negra, que criou revoltas e frentes negras, é não compreender que após esse período pouca coisa mudou para os negros que aqui viviam e ainda vivem. *Muitos tempos se passaram e o negro sempre a lutar.*

Essa é uma luta que continua até hoje, com outros contornos. Porém, no decorrer do processo histórico pós-abolição, além da não-integração do ex-escravizado e seus descendentes na sociedade brasileira, o Brasil foi construindo um processo complexo de desigualdade social. (MUNANGA&GOMES, 2006, p.107)

E esta desigualdade social se estende até os dias de hoje, nos fazendo crer no que a própria ladainha diz, isto é, na *mentira* da abolição que é, justamente, porque a abolição foi uma estratégia forjada do Império. O pós-abolição foi um momento ainda de muita luta e resistência pela inclusão efetiva dos negros na sociedade brasileira.

Como afirma Bento (2002, p. 27), “qualquer grupo precisa de referenciais positivos sobre si próprio para manter a sua auto-estima, o seu autoconceito, valorizando suas características e, dessa forma, fortalecendo o grupo”. É por isso que Zumbi surge como um herói a ser lembrado. Zumbi é uma referência positiva que ultrapassou séculos e é lembrado, principalmente, nos movimentos negros do Brasil.

Quando se enfatiza Zumbi e o dia da sua morte é como se houvesse uma inversão dos paradigmas da abolição até então ressaltados com gratidão à elite branca. O povo afro-brasileiro arcou com toda a luta para sua libertação, porém esta conquista se torna uma vaidade da própria elite que alimentava a escravidão, visto que a emancipação foi encarada por muitos deles como um privilégio dos negros.

O apoio ao 20 de novembro se concretiza, atualmente, não só nos espaços que enaltecem a população negra, mas em leis que promovem a igualdade racial.

“O presidente Luiz Inácio Lula da Silva sancionou em 9 de janeiro de 2003 a Lei nº 10.639 que altera a Lei nº 9.394/96, lei de diretrizes e bases da educação nacional, incluindo nesta mais três artigos que versam sobre a obrigatoriedade da inclusão do ensino de História da África e da Cultura Afro-brasileira nos currículos dos estabelecimentos públicos e particulares de ensino da educação básica. A lei também acrescenta que o dia 20 de novembro (considerado dia da morte de Zumbi) deverá ser incluído no calendário escolar como dia nacional da consciência negra, tal como já é comemorado pelo movimento negro e por alguns setores da sociedade.” (MUNANGA&GOMES,2006, p. 90)

Dessa forma, a ladainha vai demonstrando seu processo de politização frente a uma sociedade que ainda se sustenta por valores hegemônicos. Estes valores que se estabelecem entre as culturas colocando-as como melhores ou piores fazem parte de um processo normativo que muitas vezes é violento. A cultura afro-brasileira, que ainda luta por reconhecimento, ainda *não se libertou*, ainda não atingiu visibilidade suficiente para ir contra a articulação que silencia e enaltece a cultura de mestiçagem e prolifera o mito da democracia racial no Brasil.

Como já dissemos, não se sabe exatamente quando todas as ladainhas e cantos da capoeira foram criados, porém, mesmos os cantos mais recentes trazem esta resistência como tema. A ladainha 1 é considerada como composição de Mestre Moraes presidente e fundador do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) e mestre em História Social da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Trazemos o nome de mestre Moraes como referência, simplesmente porque achamos importante evidenciá-lo, já que encontramos esta referência na apostila de música da ACAD. No entanto, como já discutimos anteriormente sobre a questão da autoria, não nos propomos a nomear os compositores de todas as ladainhas aqui apresentadas, tanto porque não se tem a precisão correta da autoria, quanto porque não é o nosso foco no momento.

A ladainha 1, assim como outras várias, situa o locutor ora na 1ª pessoa do singular (*A prova dessa mentira, meu bem, da miséria eu não saio / Eu não vejo em 13 de maio, meu bem, nada pra comemorar*), ora na 3ª pessoa do singular (*Muitos tempos se passaram, ah meu bem, e o negro sempre a lutar / E apesar de tanta luta, ô meu bem, negro não se libertou*), ora na 1ª pessoa do plural (*A história nos engana*). Essas nuances de vozes são bem comuns nas ladainhas. O grito do EU pode se deslocar para o NÓS e para o ELE com muita facilidade e vice-versa, principalmente quando se quer enfatizar o coletivo. Nas ladainhas em que escolhemos temos a predominância da voz

do *eu* em seus enunciados, porém podemos encontrar vários tipos de vozes em apenas uma ladainha. Nosso foco não é o de fazer este tipo de delimitação, se voz de nós ou de eus, mas sim pensar que essas possibilidades são passíveis de acontecer. Acreditamos que essas nuances representam a diversidade de vozes que podem fluir na ladainha, bem como a voz do negro ‘que não saía da miséria’, além da raríssima possibilidade de ascensão social.

A *heteroglossia* que localizamos nos enunciados desta ladainha, bem como o próprio conceito bakhtiniano tem a necessidade de rompimento com a unidade. Este rompimento na ladainha se dá explicitamente através das várias vozes. O conjunto de vozes formais e não-formais das quais a ladainha é construída faz parte do próprio gênero discursivo *ladainha*, posto que a ladainha como gênero também é relativamente estável, isto é, uma das características de relativa estabilidade deste gênero são as mudanças de vozes que perpassam o discurso.

Abaixo agregamos uma das falas de mestre Rogério (ACAD) relativa ao que estamos dialogando neste momento, sobre os ensinamentos institucionais e os ensinamentos dentro da capoeira.

**MR:** “Ela que me ensinou **a ser rebelde, a ser resistente. A brigar pela resistência, a brigar pela marginália da sociedade.** Porque eu venho da marginália da sociedade. Ela me deu mais visão e me auto afirmou enquanto esse rebelde, esse guerreiro aí que ta buscando, como você pode sobreviver nessa paranóia toda aí. Ela que foi meu doutor, meu médico, meu professor. É, o meu pai, minha mãe, claro. A minha erudição. Tudo isso aí vem fazendo a capoeira no seu dia a dia, como eu disse antes. Ela sempre me movimentou e até hoje ela nunca me levou a coisas ruins. (...) Então pra mim é a minha universidade, a minha universidade de vida. E é a minha universidade de conhecimentos.

**MR: O jornal era deles.** Então tudo o que eu aprendi assim, é, digamos no universo social foi construído por eles. Então todas as informações que eu tenho é do colonizador. **A história do Brasil, eu só vi o cavalo de Dom Pedro I, a estátua de Caxias, ele ali em cima do cavalo, você não via a cara de Zumbi, do Ganga Zumba ou o navio negreiro.**

**D:** O senhor acha que os cantos vêm também de uma certa forma pra tentar...

**MR:** É informar isso que eu não vi, na minha época nos livros, nem informação no rádio e nem na sociedade. Eu morava num bairro essencialmente africano pô. Na época lá em Belford Roxo, até hoje se você for lá a maioria é negra. O pessoal fica falando, a ‘A Bahia, a Bahia’. O Rio de Janeiro, a população negra é imensa, é imensa. É que as pessoas só vão no Rio de Janeiro pra ver a frente do Cristo, não vão pra ver as costas do Cristo. A frente do Cristo é a Zona Sul ali a praia, a orla, e só quem mora ali é barão pô, e barão consequentemente ele vai ser, ter a pele mais clara. Isso não quer dizer que ele é racista, que ele é isso ou que ele é aquilo, mas tem isso.”

Na passagem ‘o jornal era deles’ podemos inferir diretamente a relação hierárquica que se tinha e ainda se tem em relação à manipulação de saberes que decorrem nos espaços institucionais. E é também interessante pensar no papel de ensinamento que os cantos podem ter na vida das pessoas, isto é, de vir para informar, conscientizar, assim como a capoeira pode ser uma universidade no sentido de erudição que tem um caráter popular, em vez de elitista, e por isso mesmo agrega qualquer pessoa sem exceção.

Já a ladainha 2, também traz Zumbi dos Palmares como herói, como *o rei negro de Palmares*, de uma perspectiva mais enaltecida. A busca por liberdade se torna, novamente, um assunto a ser evocado.

Além da busca por liberdade a ladainha enfatiza a diferenciação entre liberdade e igualdade. *Liberdade já raiou, igualdade ainda não*, esta diferença é compreendida através da abolição forjada. Negros e negras libertos e nenhum amparo institucional ou reparo que fosse feito para que a igualdade, de fato, vigorasse.

A liberdade garantida para os escravizados foi bem aquém do que era previsto, porque a libertação não garantiu direitos muito menos a liberdade de ir e vir, posto que a população negra continuou sendo manipulada pelos colonizadores. Esta manipulação se deu pelo fato de não conseguirem amparo frente a políticas de igualdade.

Zumbi é símbolo de resistência porque desde a época em que retornou para o Quilombo dos Palmares, na Serra da Barriga, atual território do estado de Alagoas, e ficou conhecido como Zumbi, foi se tornando um guerreiro e herói a favor da libertação dos negros. A história de Zumbi, assim como outras histórias, possui lacunas, bem como o desconhecimento sobre suas características físicas. No entanto, a carência de informações não deslegitima a história e muito menos a simbologia que foi criada e construída sobre Zumbi.

*O negro é braço forte, é o orgulho da nação*, é um trecho que reforça o estereótipo de fortaleza física do negro, mas este reforço não é mero acaso. Muitos escravizados recrutados à força participaram, por exemplo, da Guerra do Paraguai, esta circunstância faz parte da mesma matriz que enxergava o negro como força braçal a ser empregada no que quer que fosse do interesse do branco, pois o negro não possuía relevância intelectual e profissional para ser liberto, mas tinha potencial para lutar ou trabalhar. Este mesmo negro *carregou pedra na cuca, apanhou sem ser ladrão*, está aí outra afirmação sobre o trabalho braçal a que os negros eram submetidos, construindo

ruas, casas e quaisquer outras obras carregando grandes pedras sobre o ombro ou sobre a *cuca*. Desta forma, o negro se torna orgulho pelo fato de seu trabalho braçal ter promovido o desenvolvimento da própria nação.

A afirmação contundente *Se vocês aqui soubessem, ô meu bem/ o valor que o negro tem/ Pintava sua pele toda/ virava nego também, camará*, traz o orgulho racial e a valorização imperativa como formas de se inverter a não-valorização, a não-igualdade. Esse orgulho racial pode partir, então, do que já assinalamos como uma espécie de representação positiva, uma vez que a ideia de valorização étnico-racial precisa ser constantemente regada para que as identidades possam ser construídas de forma confiante, sem muitas dificuldades em relação ao seu próprio reconhecimento. Este trecho da ladainha seria um grito de valorização, não um pedido para que o branco pinte sua cor ou uma suposição que beira ao real, mas sim uma chamada para a realidade dos potenciais das identidades negras ou afro-brasileiras.

A ladainha 2 apresenta *heteroglossia* no que diz respeito aos diálogos que são travados entre as enunciações. Uma característica intrínseca do gênero *ladainha* é a possibilidade de variação frente às enunciações na medida em que as histórias vão sendo narradas. Portanto, pode acontecer de um verso ser proveniente de um sujeito e o verso seguinte ser de outro ou de aparecerem personagens não antes apresentados. *Recorreu à sinhazinha/ e recebeu um empurrão/ sai pra lá nega maluca/ tu vai direto pro porão*. Assim acontece a inserção da *nega maluca* na história que pode ser um tanto quanto confusa, porém tem uma relação direta com o contexto. Quem neste contexto narrativo poderia ser a *nega maluca*?

A gravação da ladainha foi feita e alguns versos que são cantados nela foram esquecidos: os versos dos quais contam de uma mãe negra que foi recorrer à sinhazinha em prol de seu filho. Encontramos os versos em uma transcrição online desta mesma ladainha, esses versos nesta ladainha soam assim “*A mãe preta inocente, chorava em aflição*<sup>25</sup>/*Recorreu à sinhazinha e recebeu um empurrão*.”

E, assim, é importante ressaltar que as ladainhas têm essa possibilidade muito evidente no momento do canto, de serem modificadas em razão tanto de um lapso de memória do cantador quanto de uma improvisação. E independente desta lacuna a história não deixou de ser contada. A oralidade permite essas variações.

---

<sup>25</sup> Fonte: <<http://www.capoeiraangolasevilla.es/2010/01/ladainhas.html>>

Podemos compreender uma perspectiva identitária de ambas as ladainhas a partir do referencial de Zumbi e da importância da valorização da luta negra na história brasileira. Faz-se questão de lembrar que ‘a história escrita pelo contrário’ é aquela que só conta a realidade dos negros através de um lado negativo, justamente porque esta história não foi escrita por eles, como já mencionado anteriormente. Faz-se também uma crítica à história unilateral em que muitas vezes invisibiliza o papel do branco como detentor de privilégios sociais e ator da exploração - como colonizador -, e deposita na negritude a razão dos fatos ocorridos. A branquitude no contexto colonizador-colonizado ou nos contextos de oposição é um reflexo da supremacia conjugada com o julgamento desfavorável em relação à cultura afro-brasileira. Palmares, por sua vez, se torna também um referencial identitário, porque não se canta o lugar que não se quer cantar, além de o nome de Zumbi também ser contrastado com seu lugar de origem-luta.

### ***B. Mestres da capoeira ou personagens destacados da resistência afro-brasileira***

Sob esse tema podem ser encaixadas as ladainhas 3, 4, 5, 6 e 7.

<b>Ladainha 3:</b>	<b>Ladainha 4:</b>
<p>Iê            Meu senhor e minha senhora            Por favor me dê licença, ô meu bem, pra eu contar mais uma história            É do valente Vilelo, ô meu bem, trago sempre na memória            Ele lutou 15 anos, ô meu bem, sempre alcançando a vitória            Ali tinha um capitão, o iaiá, um sujeito muito ousado            E se eu for na serra torta, o meu bem, trago Vilelo amarrado            Noutro dia já bem cedo, ô meu bem, marcharam para o lugar            Onde morava Vilelo, oia lá, o povo foi intimar            Chegou lá um capitão, ô meu bem, mandou a casa cercar            Fecharam ali a casa, ô meu bem, ficaram de prontidão            O Vilelo abriu a porta, ô meu bem, por</p>	<p>Riachão tava cantando, meu bem, na cidade de Açú            Riachão tava cantando, meu bem, na cidade de Açú            Quando apareceu um negro            Quando apareceu um negro, meu bem, da espécie de urubu            Tinha camisa de sola,            Tinha camisa de sola, meu bem, calça grossa e couro cru            Beiço grosso e revirado,            Beiço grosso e revirado, meu bem, como a sola dum chinelo            Um olho muito encarnado,            Um olho muito encarnado, meu bem, outro bastante amarelo            Outro bastante amarelo            Ele chamou Riachão, ô meu bem, para ir cantar martelo            Riachão fala eu não canto            Riachão disse eu não canto, meu bem,</p>



<p>ordem do capitão  Eu aqui na serra torta, eu já brigo pelo comum  E por mim quem mata cem, ô meu bem, também mata cento e um, ô meu bem,  Matar ou morrer  Iê matar ou morrer, camará</p>	<p>com negro desconhecido  Ele pode ser escravo, meu bem, andar por aí fugido  Você nega porque quer  Você nega porque quer, ô meu bem, está conciso por demais  Se você não for cativo  Se você não for cativo, meu bem, diga logo o que tu faz  Seja livre ou seja escravo,  Seja livre ou seja escravo, meu bem, eu quero cantar martelo  Eu quero cantar martelo  Só com a minha presença, meu bem, você já tá amarelo, camará  Ah Aruandê,  Iê Aruandê, camará</p>
<p><b>Ladainha 5:</b></p> <p>Meu senhor e minha senhora, por favor me dá licença pra eu contar mais uma história  Mestre Pastinha foi o rei da capoeira de angola em Salvador  Me ensina mestre o que africano lhe ensinou, camará  Água de beber,  Iê água de beber, camará</p>	<p><b>Ladainha 6:</b></p> <p>Ladeira do pelourinho, ah eu também já joguei lá  E chegando perguntei, ô meu bem, pelo mestre do lugar  Pastinha se levantou, veio comigo conversar  A roda não começou e os mestres tão pra chegar  Já chegou mestre Traíra,  já chegou mestre Vavá  Chegou mestre João Pequeno,  falta mestre Waldemar, camará  Iê quê que hei de fazer  Iê, quê que hei de fazer, camará</p>
<p><b>Ladainha 7:</b></p> <p>O capoeira jurou bandeira  Pedi a seu santo sua proteção  Entrou na roda, olhou o parceiro  Foi olhando pro céu pediu perdão  E mas deu uma volta de saudação  E dando a volta falou  Capoeira eu sou de angola  E viva o mestre que me ensinou,  estendeu a mão  Foi no cumprimento  Um pé no peito, logo levou  Subiu no chão que nem curisco  Pra confirmar o que tinha dito</p>	<p>Cont. Ladainha 07</p> <p>Moça do seu coração  Jogou no ar e no chão  Foi pedindo por proteção  Era homem de corpo fechado  Não teme ferro de matar  Mas Ogum é meu padrinho  É guerreiro no céu e  Um guarda na lua  Contra faca meu peito é de aço  E arma de faca não fura  Se furar não vai matar  Ê laê lailá  Ô lelê</p>

O capoeira nesse dia Lutou tudo o que sabia Se não lutasse perdia o amor no peito de Maria	
---	--

Importante dizer neste momento que existe uma biografia dos mestres que traduz a necessidade de um lugar de exaltação, isto é, existe uma necessidade de se cantar os mestres a partir de suas histórias de luta e do conceito de ancestralidade já explicado. A ancestralidade neste momento é o que sustentará a dinâmica das análises, a partir do que consideramos como essencial em relação aos mestres e aos personagens cantados - representações positivas -, bem como a partir da importância da reatualização de suas memórias.

A ladainha 3 conta a história de Valente Vilelo, essa história também pode ser narrada, mas com o nome de Valente Vilela. As variações referentes a vocabulários e estrofes são muito recorrentes nas ladainhas, então, o fato de ser Vilelo ou Vilela não indica um equívoco, mas sim a possibilidade de variação frente ao nome. Além disso, o relevante desta ladainha é a própria história deste valente homem que foi encurralado na Serra Torta.

Essa ladainha estabelece uma relação muito estreita com a literatura de cordel.

Apresentamos abaixo uma pincelada sobre essa relação na voz de Mestre Rogério (ACAD)

**MR:** “É um tempinho atrás aí até lá na Alemanha, eu vi um documentário em cima dos trabalhos dos cordelistas. O cordel foi a primeira literatura popular que apareceu no Brasil. Antes tinha a literatura de Shakespeare, de não sei quem, que é uma cultura européia. **A cultura traduzida com a visão brasileira o caráter brasileiro do brasileiro, você vai encontrar na literatura de cordel e que vem bem antes da cantoria da capoeira. E como você falou aí muitos parágrafos, muitos textos, releases, são releituras da literatura do cordel, muitas passagens de Lampião, Pedro Cem.** E tudo isso aí e Riachão são coisas que o capoeirista absorveu **no universo, é (...) do cordel.** Tem textos que até quase que na íntegra, só modifica algumas palavras e questão de região e etc. **Mas a fonte é a literatura de cordel que deu base pra poesia popular.**”

Assim como Lampião, Pedro Cem, dentre outros personagens, existem muitos cordéis que contam a história de Valente Vilela<sup>26</sup>. Assim como as ladainhas anteriores, esta terceira ladainha conta a história de um homem, história esta que pode ser

---

<sup>26</sup> Ver anexo, página 117

relembrada nos rituais da capoeira. Quando dissemos ‘pode ser lembrada’ significa que isso acontece quando de fato a ladainha é cantada, isso pode acontecer com frequência ou não. O personagem Valente Vilelo é um homem corajoso que enfrentou um capitão o qual mandou cercá-lo e matá-lo.

Valente Vilelo representa a luta pela vida e a resistência de um Vilelo que existiu, foi guerreiro e muito valentão. *Ele lutou 15 anos, ô meu bem, sempre alcançando a vitória.* Portanto, a decisão de se ‘trazê-lo sempre na memória’, cantada no início, vai ao encontro de nossas ideias sobre personagens destacados da resistência, em que Vilelo ganha uma valorização enquanto signo linguístico muito importante no canto. Outra importância é que o personagem Vilelo é contraposto ao capitão neste canto, o capitão, por sua vez representa a branquitude enquanto supremacia racial, vista a partir de um ponto hierárquico. *Chegou lá um capitão, ô meu bem, mandou a casa cercar (...) Vilelo abriu a porta, ô meu bem, por ordem do capitão.* Portanto, percebemos a contraposição entre capoeirista x policial ou negros x brancos; e essas diferenciações étnico-raciais não se encontram dadas na ladainha, mas são induzíveis a partir das hierarquias e dos lugares cantados.

Esta ladainha era bastante cantada por mestre Waldemar da Paixão, mestre de grande renome, do qual falaremos mais adiante. Nesta ladainha podemos notar as vozes distintas dentro de um mesmo discurso, como se fossem vozes de repentistas versadas em um canto só, isto é, por apenas um cantador. Os cordéis tem essa característica da troca de turnos, uma interação que vai atender mais a uma entonação diferenciada do que uma alternância dos sujeitos no discurso.

Dessa forma, a *heteroglossia* é tão contundente que podemos pressupor a voz da enunciação a seguir como a voz do sujeito capitão que vai capturar Vilelo: *E se eu for na serra torta, o meu bem, trago Vilelo amarrado.* No entanto, quando se canta *Eu aqui na serra torta, já brigo pelo comum/ E por mim quem mata cem, ô meu bem, também mata cento e um, ô meu bem,* não se evidencia o real locutor da fala, mas, de acordo com as pesquisas sobre o cordel<sup>27</sup> de Valente Vilela, acreditamos que esses últimos trechos recortados são enunciações de Vilelo, uma vez que a Serra Torta era o lugar onde habitava Vilelo, onde se escondia. Serra Torta é um referencial do sertão pernambucano, embora não tenhamos conseguido um referencial muito exato, encontramos a possibilidade de muitos escravizados tenham se escondido em lugares

<sup>27</sup> Fonte: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB2&PagFis=12438&Pesq=>>

como quilombos e serras, o que torna a Serra Torta como um forte lugar de refúgio dentro deste contexto.

Esta mesma ladainha traz a variedade linguística frente à cultura popular brasileira. Uma história que é narrada tanto na capoeira quanto no cordel. Narrada por pessoas que partilham dessa história, esta sendo verdadeira, sendo mito, sendo uma lembrança de alguém; sempre contada com versos e trechos avulsos que são acrescentados a história com o aval da oralidade. Certamente os versos que são acrescentados ou olvidados no canto são versos que estão dentro da métrica do gênero e não fogem da finalidade real e metafórica que é a narração de um personagem valentão do sertão do Brasil.

Além da perspectiva identitária do valentão, podemos colocar em jogo outras identidades partilhadas na senda capoeirística. Existem vários estereótipos que se vinculam aos capoeiristas, tem desde aqueles que foram conquistados/nomeados por eles próprios, às nomeações que foram lançadas para eles. O *malandro*, o *vadio*, o *mandingueiro*, são nomes destinados aos capoeiristas, que de certa forma, pejorativos ou não foram se resignificando positivamente nos ambientes em que o capoeira ia se construindo enquanto sujeito de sua prática, ou seja, enquanto capoeirista de fato que se ‘compromete com a causa’ - poderíamos denominar este sujeito, pois, de um ‘capoeirista militante’; e assim vão se construindo outras denominações.

A ladainha 4, assim como a terceira, também se relaciona com os cordéis. É interessante pensar nesta relação não como um seguimento cronológico, mas como relacional no sentido de fazerem parte de um conjunto de histórias que são de ordem oral. Da mesma forma em que Mestre Rogério disse, anteriormente, que o cordel influenciou os cantos da capoeira, as pelepas, isto é, as disputas entre os repentistas também aconteciam, e dessas disputas surgem as histórias e as músicas. Esta ladainha é muito conhecida na voz de Mestre Traíra, o qual gravou um disco na década de 1960, e neste disco a ladainha é nomeada como *Riachão do Diabo*. Transcrevemos esta ladainha da mesma forma como foi cantada, conservando suas modificações com relação à versão de Mestre Traíra.

A história de Riachão<sup>28</sup> conhecida nos cordéis, diz respeito à peleja de Riachão com o diabo. Já a história de Riachão nas ladainhas diz respeito à peleja de Riachão

---

<sup>28</sup> Ver anexo, página 116

com um negro, *da espécie de urubu/ tinha camisa de sola, calça de couro cru/ beijo grosso e revirado, como a sola de um chinelo/ um olho muito encarnado, outro bastante amarelo*, este negro chamou o Riachão para cantar martelo. *Martelo* seria o próprio repente, as quadras, ou seja, as disputas onde um canta e outro canta em seguida estabelecendo o desafio comum entre os repentistas.

Ainda sobre Riachão, Mestre Rogério (ACAD) arremata que

**MR: “O Riachão é a fonte da poesia popular no Brasil. Foi a primeira linguagem escrita, como fala o popular, o matuto, o analfabeto. A origem ta com a literatura de cordel, é muito forte, que existe hoje com sua força total.** Ela não é tão urbanizada no sudeste, no sul e sudeste ela é consumida como mais um produto de entretenimento. Mas hoje tem muitas gravações de repentistas e tal, que é um universo forte e muito grande, que é uma cultura que o urbanismo não consumiu, mas que consome. Tem muita gente que pesquisa, que se interessa e é uma cantoria muito forte. Taí ta como base, registrando, dando sustentabilidade ao universo da capoeira com certeza.”

E dentro desta ladainha, inspirada em cordel, poderíamos dizer que um *negro da espécie de urubu* é um negro que tem a tonalidade mais escura, assim como poderíamos afirmar que o *beijo grosso* também tem uma relação étnico-racial, mas o que nos chama atenção nesta ladainha são as referências aos termos *negro, escravo, livre e cativo*. Todos esses termos dizem respeito a uma categoria étnico-racial que, aparentemente, se contrapõe à de Riachão por este ser a pessoa que evoca e cogita ao negro os termos citados (*Riachão disse eu não canto, ô meu bem, com negro desconhecido/ Ele pode ser escravo, meu bem, andar por aí fugido*). Já o negro canta que independentemente de sua condição, se *escravo*, se *livre* ou se *cativo* ele quer cantar martelo (*seja livre ou seja escravo, meu bem, eu quero cantar martelo/ só com minha presença, meu bem, você já tá amarelo*).

Nesta última passagem podemos já evidenciar as diferenciações identitárias dos negros, ou seja, mesmo nas condições semelhantes em que viviam, os negros pertenciam a lugares e posições diferentes, escravos, livres, cativos, cada um com sua posição social delimitada. É importante, pois, pensar nas identidades afro-brasileiras fragmentadas, além de pensar, também, na possibilidade de Riachão também pertencer à raça negra, uma vez que as hierarquias sociais entre os negros proporcionavam o repúdio e a mesma discriminação normatizada que os brancos tinham aos negros de posições superiores. No entanto, novamente, o estereótipo negativo recai sobre o negro na história.

A relação mais estreita com os cordéis assume um comprometimento com um estilo do gênero discursivo ladainha e um comprometimento com a *heteroglossia* no que tange a proveniência dos discursos. Quem diz o quê e para quem? Assim, podemos pensar numa valoração dos sentidos. A construção composicional desta ladainha bem como de outras selecionadas nesta pesquisa obedecem a uma métrica discursiva de turnos que dialogam mais diretamente com os repentistas, com as disputas de repentistas.

Poderíamos tentar classificar os diálogos das ladainhas dessa forma: Riachão diz: *\_ Riachão disse eu não canto, meu bem, com negro desconhecido/ Ele pode ser escravo, meu bem, andar por aí fugido - Negro: \_Você nega porque quer, você nega porque quer, ô meu bem, está conciso por demais - Riachão: \_Se você não for cativo, se você não for cativo, meu bem, diga logo o que tu faz - Negro: \_ Seja livre ou seja escravo, seja livre ou seja escravo, meu bem, eu quero cantar martelo/ Eu quero cantar martelo, eu quero cantar martelo/ Só com minha presença, meu bem, você já tá amarelo, camará.* Assim, a voz que organiza todas essas vozes poderia ser a voz de um narrador que se transforma naquilo que é fragmentado que não tem estabilidade. Quem canta tem o poder de dar voz a esta história e, conseqüentemente, de participar de um momento singular nas enunciações.

No entanto, esta classificação de diálogos é muito rasa e ainda necessita de outros esclarecimentos, como a releitura do cordel *Peleja do Riachão com o Diabo* e a discussão destes versos com outros capoeiristas. Essa prévia classificação é justificativa, simplesmente, para a chamada de atenção às mudanças de turnos existentes nesta quarta ladainha.

Seguindo a perspectiva bakhtiniana é interessante pensar que as identidades irão passar por conflitos e estes podem servir como uma reflexão para as discussões a respeito. Uma narração de um conflito entre dois personagens, em que um não considera/ *nega* o outro pela sua aparência física e pela sua constituição étnico-racial negra, há que ser considerada como uma proposta para se pensar os traços, as características fenotípicas dos capoeiristas. Amplamente constituída por negros, no século XIX, a capoeira foi se revestindo de valores e princípios afro-brasileiros. A categoria racial constrói juntamente com outras, - a social, a econômica, a de gênero -, uma construção daquilo que se canta. Conjecturamos esta construção como um tipo de construção coletiva, que se pauta em um 'medo do negro' construído de forma preconceituosa, independente da etnia de Riachão.

Esse medo, comentado por Bento (2002, p. 35)

assola o Brasil no período próximo à Abolição da Escravatura. Uma enorme massa de negros libertos invade as ruas do país, e tanto eles como a elite sabiam que a condição miserável dessa massa de negros era fruto da apropriação indébita (para sermos elegantes), da violência física e simbólica durante quase quatro séculos, por parte dessa elite. (BENTO, 2002, p.35)

Dessa forma, o padrão racial branco do Brasil temia a massa ao ponto de haver uma projeção do branco sobre os negros. Essa projeção até os dias de hoje está enraizada e fortificada pelos padrões de branqueamento na sociedade brasileira.

A cidade de Açu é orientada nos mapas do Brasil como pertencente ao Rio Grande do Norte, grafada de maneira diferente (Assu), a cidade é classificada como um município do interior deste estado. A referência da cidade como uma cidade nordestina traz um recorte geográfico específico da região e, encorpa a perspectiva dos cordéis brasileiros.

Ambos os personagens, tanto *Riachão* quanto o *negro da espécie de urubu* são representações importantes para refletirmos sobre a resistência étnico-racial afro-brasileira a partir de uma história contada. Esta ladainha é, geralmente, muito conhecida entre os capoeiristas e traz algumas associações hipotéticas, que para nós somam às análises.

No início da ladainha 5 há, também, uma apresentação prévia de que vai se contar uma história e um pedido de permissão que abrem o canto *Meu senhor e minha senhora, por favor me dá licença pra eu contar mais uma história*.

Esta ladainha traz a exaltação das influências da capoeira angola, segundo suas próprias ideologias, isto é, traz o retorno a uma raiz exaltada por Pastinha, *Me ensina mestre o que africano lhe ensinou*. Esta afirmação recai não para os debates de origem da capoeira, mas para a real ancestralidade de Mestre Pastinha, o qual afirmava que aprendeu capoeira com um africano, quando pequeno.

A noção de ancestralidade é presentificada ao trazer o Mestre Pastinha como principal nome a ser citado neste canto. A história contada tem uma dimensão ‘estrutural’ bem menor em relação às outras ladainhas, porém esta dimensão para nós não é relevante. Acreditamos que o fato de se produzir uma ladainha sobre este mestre exalta a sua condição e importância, seja para a prática da capoeira, de modo geral, seja para a identidade afro-brasileira.

A finalidade desta ladainha, assim como outras que citam mestres de outras gerações é trazer como foco a presença, o nome dos mestres, para que não sejam

esquecidos. A memória da capoeira está tanto nos discursos que são produzidos dentro desses contextos pelos sujeitos capoeiristas, quanto nos discursos que carregam os fundamentos e os ensinamentos da capoeira: *os cantos*.

A construção composicional desta ladainha tem como finalidade a exaltação de Mestre Pastinha como um grande mestre da capoeira angola em Salvador, com a presença de um *eu que vai contar histórias* também reitera a importância de seus ensinamentos. Mesmo após sua morte Mestre Pastinha, por meio dos valores ancestrais, mantém sua essência propagando a capoeira através dos mestres que se formaram a partir de sua linhagem. *Me ensina mestre o que africano lhe ensinou* frase construída no tempo presente, traz o ensinamento que vai para além da perspectiva físico-temporal, porque os ensinamentos de Pastinha são divulgados até os dias de hoje. O desejo do aprendizado e a busca pelo mestre Pastinha no canto exaltam sua presença. Salvador, capital da Bahia, enunciada, também, evoca a identificação com o lugar, com o ambiente em que Pastinha caminhou e deixou rastros.

A ladainha 6 além de, também, citar mestre Pastinha, também cita mestres de grande importância para a capoeira angola. Assim como a ladainha anterior, esta busca lembrar nomes de outros mestres. A hierarquia, a ancestralidade e as referências da capoeira ganham foco novamente. Para pesquisar um pouco sobre esses mestres ouvimos histórias e encontramos alguns poucos registros que falavam sobre eles.

Rego (1968, p. 278) em sua rica pesquisa descreve mestre Traíra, mestre que jogava capoeira no barracão de mestre Waldemar da Paixão,

*Traíra* (João Ramos do Nascimento), capoeirista de fama na Bahia e já marcou época. Na gravação citada da Editora Xauã, atua como mestre de capoeira. Sobre a beleza do seu jogo e de sua postura, assim se referiu Jorge Amado: - “Traíra, um caboclo seco e de pouco falar, feito de músculos, grande mestre de capoeira. Vê-lo brincar é um verdadeiro prazer estético. Parece um bailarino e só mesmo Pastinha pode competir com ele na beleza de movimentos, na agilidade, na rigidez dos golpes. Quando Traíra não se encontra na Escola de Waldemar, está, ali por perto, na Escola de Sete Molas, também na Liberdade.

O mestre Vavá foi o único mestre do qual não conseguimos desenvolver nenhuma referência plausível, isto é, não conseguimos descobrir sobre qual mestre Vavá a ladainha conta; e por isso deixaremos esta informação para uma posterior investigação para que não cometamos equívocos.

Já o mestre João Pequeno foi aluno de mestre Pastinha, por isso também é conhecido como João Pequeno de Pastinha, a história de João Pequeno foi contada



baseada em manuscritos coletados por uma aluna sua, esses manuscritos foram reorganizados por Lima (2000)<sup>29</sup>, observemos suas palavras

Eu me registrei lá como aluno e não deixei mais o mestre Pastinha, isso foi mais ou menos em 1945, e com ele eu convivi. Ele chegou até a morar comigo em minha casa num tempo em que eu passei viúvo, de 1946 até 1947, mais ou menos. Quando eu cheguei na Capoeira dele, ele me deu logo o cargo de treinel, tudo de Capoeira eu aprendi com mestre Pastinha. (LIMA, 2000, p. 8)

Está aí outro registro que comprova a contemporaneidade desses mestres e suas relações. O canto trata de uma situação que na década de 1930 em diante, deveria acontecer com mais facilidade; o encontro dos grandes mestres de capoeira na Ladeira do Pelourinho - Salvador (BA). A identificação com o lugar e com os mestres são referências que se organizam dentro deste canto de forma simples. O mestre do lugar era Mestre Pastinha, o qual se levantou e veio conversar. Os demais mestres cujas referências temos Traíra, João Pequeno e Waldemar eram mestres de grande importância e ao mesmo tempo contemporâneos de Pastinha. A hierarquia e a ancestralidade se fazem presentes nas enunciações deste canto.

Apesar de adquirirmos conhecimentos um tanto quanto superficiais sobre todos esses mestres podemos pensar que muitos registros sobre eles ainda são escassos. O mínimo de informação acaba se tornando valiosa frente à precariedade de escritos sobre.

O Mestre Waldemar, por sua vez, o último que é evocado no canto, - que também já mencionamos juntamente com a ladainha 3 do *Valente Vilelo* -, era também muito querido dentro da cena capoeirística, mantinha um barracão denominado “Barracão de Waldemar” no bairro Liberdade, também era conhecido como mestre Waldemar da Paixão

Waldemar nasceu em 1916 e morreu em 1990, amarrado no mesmo destino dos velhos mestres da capoeira baiana que, em vida, experimentaram a encruzilhada da fama com a fome. Igual ao deles, seu enterro, os familiares não puderam bancar. Caixão, vela, capela, flores e os sete palmos de chão foram pagos pelo Liceu de Artes e Ofícios, por interferência de César Barbieri. Itapoan, Aristides, Eziquiel, Sena e outros capoeiristas presentes no sepultamento também se cotizaram para cobrir as despesas. (ABREU, sem data, p.14)<sup>30</sup>

Assim como conta Frede Abreu, reconhecido pesquisador da capoeira, muitos mestres de capoeira morreram à míngua e sem prestígio social.

---

<sup>29</sup> *Mestre João Pequeno: Uma vida de capoeira*. LIMA, Luiz Augusto Normanha. São Paulo, Julho/2000.

<sup>30</sup> ABREU, Frede. O Barracão do mestre Waldemar (sem data)

A perspectiva étnico-racial que gostaríamos de traçar com as biografias que trouxemos para este trabalho não é a de que esses mestres compõem uma relação fenotípica afro-brasileira, mas pelo contrário, gostaríamos de traçar a relação de que estes mestres como partes da hierarquia capoeirística representam a essência da manutenção da memória de resistência afro-brasileira que permeia as questões sociais brasileiras, manutenção feita através da propagação da cultura popular: capoeira angola e, portanto, da cultura afro-brasileira.

A ladainha é cantada na 1ª pessoa do singular (Eu) e alguns versos parecem dialogar com a própria fala do cantador como se fosse Pastinha quem estivesse falando como nos versos *A roda não começou e os mestres tão pra chegar/ Já chegou mestre Traíra/ Já chegou mestre Vavá/ Chegou mestre João Pequeno/ falta mestre Waldemar, camará*. Podemos também cogitar a possibilidade de essas enunciações serem do próprio cantador-narrador.

Esta ladainha traz como lugar identitário a Ladeira do Pelourinho, de Salvador, um outro lugar para se lembrar por meio dos cantos. Lugar onde se movimentam até os dias de hoje rodas de capoeira, bem como na época citada no canto.

A ladainha 7 foi escolhida por compartilhar a vivência do capoeirista, a força do capoeira que se afirma como tal e enaltece seu mestre. *Capoeira eu sou de angola, E viva o mestre que me ensinou, estendeu a mão*, aqui nestas enunciações a observação das identificações quanto ao segmento *capoeira angola* além da exaltação ao mestre, ou seja, àquele que possui mais conhecimento e o passou adiante.

Outra relação que achamos pertinente para a discussão dessa primeira camada de análise é a da religiosidade entoada na enunciação. *Mas Ogum é meu padrinho, é guerreiro no céu e um guarda na lua*. Ogum é um orixá guerreiro, seguido pelas religiões afro-brasileiras como uma divindade, o deus do ferro, além de outros atributos, este orixá, como os demais orixás, que faz parte do panteão de deuses louvados, é responsável por salvaguardar aqueles que a ele tem fé. Outros orixás também são evocados nos cantos da capoeira, no entanto, esta evocação se presentifica mais nos corridos do que nas ladainhas.

Nesta ladainha encontramos um orgulho de ser capoeirista que se encontra ao orgulho do que se acredita como divindade e à glorificação dos mestres, que carregam em si perspectivas e princípios afro-brasileiros.

Estabelece-se, também, nestas enunciações a relação de *heteroglossia* na medida em que conta a história de si mesmo, do próprio capoeira, que se afirma angoleiro e é apadrinhado por Ogum. *Capoeira eu sou de angola/E viva o mestre que me ensinou, estendeu a mão (...)* *Mas Ogum é meu padrinho/ É guerreiro no céu e um guarda na lua/ Contra faca meu peito é de aço.* Nestes trechos as marcas da subjetividade estão intrínsecas no canto, instauram o momento em que o cantador assume o ser capoeira de angola, o ser apadrinhado de Ogum, o ser que tem peito de aço que faca não fura.

O desenrolar da ladainha encontra no narrador-personagem uma legitimidade que enuncia a jura do capoeira, que enuncia a volta de proteção e que enuncia o capoeira como homem de corpo fechado. O gênero ladainha se compõe, portanto, destas enunciações de auto-afirmação para tratar de assuntos como a própria religiosidade intrincadas aos pedidos de proteção e de perseveranças do capoeira.

O vínculo com a roda é marcado, assim como o ato de rezar, estar no pé do berimbau. *Entrou na roda, olhou o parceiro/ Foi olhando pro céu pediu perdão.* A identificação com a religiosidade muito relacionada com os capoeiristas toma frente neste canto. Como já comentamos, existem muitos capoeiristas religiosos e isso acaba se fundindo com as enunciações que tomam pra si, bem como no próprio canto.

A identificação com a temática de amores e desamores, que muitas vezes são cantados nos cantos, principalmente nos corridos, também ganha força neste canto *O capoeira nesse dia/Lutou tudo o que sabia/ Se não lutasse perdia o amor no peito de Maria/ Moça do seu coração/ Jogou no ar e no chão/ Foi pedindo por proteção.*

Interessante pensar que mesmo com o medo de perder o amor presentificado, a confiança na proteção do santo e o fato de o capoeira *não temer ferro de matar* são questões que nos fazem refletir sobre a postura de valentia e de fé habituais nos cantos.

Da mesma forma que os lugares podem nos ajudar a construir uma ideia de identificação, a vivência das relações humanas também pode. A relação entre os mestres, a relação dos alunos e mestres, a relação dos capoeiristas com seus afetos e desafetos, tudo está entrelaçado e direcionado na enunciação que perpassa esses sujeitos. Por isso, encontramos essas vivências nos cantos, sendo esses tanto justificáveis por se cantar aquilo que é real pra si ou o que já fez sentido para alguém, quanto por ser uma metáfora da vida seja ela boa ou ruim.

### ***C. A resistência afro-brasileira em si mesma***

Sob esse tema pode ser encaixada a ladainha 8.

**Ladainha 8:**

Iê  
 Vou rezar lá na senzala, meu bem, vou pedir  
 a meu senhor  
 Para não ser mais escravo  
 Para não ser mais escravo, meu bem, e ganhar  
 um novo amor  
 Essa sina de maldade,  
 Essa sina de maldade, meu bem, trago na  
 palma da mão  
 Sendo negro e sendo escravo,  
 Sendo negro e sendo escravo, meu bem,  
 eu tenho bom coração  
 Pois eu vim foi lá de longe,  
 Pois eu vim foi lá de longe, meu bem, trazido  
 não sei por quem  
 Fui vendido a outro homem, ah meu bem,  
 por apenas dois vinténs  
 Mas minha pele não tem brilho,  
 Minha pele não tem brilho, meu bem, só tem  
 marca do chicote  
 Só tem marca do chicote  
 Vou jogando a capoeira, meu bem, qualquer  
 dia dou meu bote, camará  
 Iê Aruandê  
 Iê Aruandê, camará

Nesta ladainha o contexto da senzala, da comercialização de escravos, bem como das *marcas de chicote* trazem a necessidade de reviravolta; a ladainha se transforma em reza para que o tal *bote* um dia se concretize, para que as tristes histórias contadas não mais se repitam. Esta ladainha tem toda uma história pautada na reconstituição de uma identidade afro-brasileira, bem como nas cicatrizes que a história opressora deixou.

O locutor se concretiza na 1ª pessoa do singular (*eu*) e neste momento, vamos refletir sobre ressonâncias de vozes que podem aparecer através deste *eu*. Quando falamos *ressonâncias de vozes* estamos querendo relacionar os ecos das vozes dos cantadores, e faz sentido pensar que esse eco não se dá simplesmente quando se canta um *eu*, mas o fato de isso acontecer nos traz como condição metodológica a observação desta característica. Este *eu* narrado pode se tornar *nós* por meio das perspectivas do *círculo de Bakhtin*. Novamente, cantar um canto em que se evoca um *eu* não necessariamente implica em uma apropriação da linguagem, mas sim em um

comprometimento com o discurso que aparenta ser mais intenso quando essa característica aparece.

Para que esta ladainha soe comprometida é preciso que o cantador se vista com o *eu* embutido no canto, assim as ressonâncias de vozes perpassam tanto a voz do cantador, a voz de quem o ensinou, as vozes dos que já cantaram, a voz daquele que iniciou o canto, dentre outras possibilidades. Voltamos a dizer que esse se vestir com o *eu* não necessariamente implica em um comprometimento, muito menos com a reprodução do sotaque de algum cantador, mas este próprio ato da enunciação induz aos ecos de outras vozes.

Ainda na ladainha 8 a *senzala* se instaura como foco geográfico, senzala era o lugar onde os colonizadores-brancos armazenavam os povos escravizados. *Vou rezar lá na senzala* pode soar como algo muito destoante nos dias de hoje, porém o lugar é evocado e de forma a situar o ouvinte da história a ser contada. Quando dissemos destoante é porque *senzala*, assim como outras palavras só são ditas nestes contextos, quando tratamos destas histórias de relações étnico-raciais em que não podemos olvidar do opressor. *Fui vendido a outro homem, ah meu bem, por apenas dois vinténs/ Minha pele não tem brilho, meu bem, só tem marca do chicote*. Nestas passagens podemos evidenciar o *homem* que compra os escravizados e que mantém pela construção da *senzala* seu lugar de manutenção de sua supremacia étnico-racial, de sua superioridade social, ou seja, o homem branco deste contexto. Assim, podemos estabelecer as relações étnico-raciais de forma mais concreta, situando não somente os negros que rezavam na senzala, mas o próprio branco construtor deste mesmo lugar.

Ora, as construções das identidades ou reconstruções só se dão em uma relação entre as etnias. Por isso não podemos falar do negro ou da negritude sem falar do branco e, automaticamente, sua branquitude que atualmente vem sendo marcada. Novamente se faz importante ressaltar que quando mencionamos a categoria ‘branco’ estamos lidando com uma categoria étnico-racial, assim como o termo negro, que nos mesmos parâmetros não implica em uma categoria fechada. E, no entanto, serve também para englobar essas diferenças fenotípicas como um fator de preponderância dentro do contexto a que o canto remete.

Observamos esta ladainha com uma identidade marcada e engajada na luta racial, na luta do capoeirista que continua a jogar para se manter vivo e inverter esta “*sina*” de maldade. *Vou jogando a capoeira, meu bem/ qualquer dia dou meu bote* traz essa vontade de superação, principalmente, dentro do meio capoeirístico, isto é, com os

ensinamentos e fundamentos da capoeira a possibilidade de fortaleza e inversão de paradigmas pode se tornar maior.

***D. "Iê tava em casa": subordinação imposta e a força da capoeira***

Ambas as ladainhas escolhidas para este tema são acompanhadas de uma estrutura muito conhecida no meio capoeirístico: *Iê tava em casa, meu bem, sem pensar sem imaginar*, versos utilizados em muitas ladainhas. Acreditamos que esses versos têm uma relação com o que muitas vezes acontecia com os capoeiristas em tempos remotos. A capoeira sendo prática proibida poderia ser motivo de busca e apreensão dos homens que a praticavam e poderia, também, ser um motivo para que esses homens fossem recrutados à força pelo exército brasileiro, o que de fato aconteceu. Não é à toa que existe mais de uma ladainha contando situações parecidas como intimação, apreensão, perturbação. Outra questão, importante a ser ressaltada, é que muitos escravizados, de maneira diferente da imposição, procuraram se alistar em busca de proteção que a vida nas milícias poderia proporcionar (SOARES, 2004). Esta última informação não se encaixa com as propostas das ladainhas aqui elencadas, onde não existe uma vontade própria, mas sim uma intimação explícita.

<b>Ladainha 9:</b>	<b>Ladainha 10:</b>
<p>Iê  Iê tava em casa, meu bem, sem pensar  sem imaginar  Delegado no momento,  Delegado no momento, meu bem, já  mandou foi me chamar  É verdade, meu colega, com toda  diplomacia  Delegado me intimou,  Delegado me intimou, ô meu bem, dentro  da delegacia  Delegado não sabia, meu bem, que eu sou  chefe de família  Trabalhando dia e noite,  Trabalhando dia e noite, meu bem,  sustento mulher e filho, camará  E quê que eu vou fazer  Iê, quê que eu vou fazer, camará</p>	<p>Iê tava em casa, meu bem  Salomão mandou chamar  Para ajudar a vencer  Para ajudar a vencer, ô meu bem  A guerra com o Paraguai  Entre campos e campinas  Entre cantos (campos) e campinas  Pernambuco, Ceará  Quando bateram na porta  Quando bateram na porta, ô meu bem  Salomão mandou chamar  Para ajudar a vencer  Para ajudar a vencer, o meu bem  A guerra com o Paraguai  Eu que nunca fui de luta, meu bem  Pretendia ir lutar  Meu Brasil já ta na guerra  Meu Brasil já ta na guerra, meu bem  Meu dever é ir lutar  Quando chegou com os cabeça, meu bem  Mandinga não vou negar</p>

	<p>O senhor amigo meu  O senhor amigo meu, o meu bem, foi  chegado o vosso dia  Foi chegada a vossa hora  Eu que sou desconfiado, meu bem  Pra pegar em pau furado  Nesses campos de batalha  A mandinga liderar  A batalha liderar  Eu não sou palha de cana, meu bem  Pra morrer, ressuscitar  No céu entra quem merece  No céu entra quem merece, meu bem  Na terra vale é quem tem, camará  Iê Aruandá</p>
--	--

Na ladainha 9, o contexto evidenciado é o do capoeirista em confronto com a polícia. O que podemos compreender, como já enfatizamos em outras análises, é que em algumas ocasiões o capoeirista poderia encontrar-se em desvantagem social, como o que é narrado, uma vez que se fossemos dicotomizar as relações entre policiais x civis, mesmo de forma sutilmente hipotética, os capoeiristas se enquadravam na classificação ‘civis com mais estigmas’, neste caso, de acordo com os fatos históricos e das repressões institucionais.

Os casos de intimação e repressão policial frente aos capoeiristas é uma realidade que ultrapassou séculos e foi contada/cantada de diversas formas. Estes contextos de intimação foram recorrentes para os capoeiristas principalmente no século XIX, haja vista a pesquisa de Carlos Eugênio Soares (2004) já citada nesta dissertação. *Delegado, no momento, meu bem, já mandou foi me intimidar(...) Delegado me intimou, ô meu bem, dentro da delegacia.* Novamente, a marcação das relações étnico-raciais tornam-se binárias a partir da posição do capoeirista, possivelmente, negro e do delegado, possivelmente, branco. Acreditamos serem essas as representações mais plausíveis que podemos suscitar, uma vez que a profissão de delegado não poderia ser ocupada por um negro no contexto citado. Importante considerar que inclusive atualmente ainda é raro encontrar negros tanto na posição de cargos superiores, como também, por exemplo, dentro da política brasileira.

A ladainha 9 situa a casa como um lugar, como a identificação do capoeirista. A constituição identitária traz as identidades do capoeirista trabalhador e *chefe de família*. Podemos nos lembrar de que quando os capoeiristas mantinham a prática no final do

século XIX início do XX, muitos não tinham tempo para treinar. Atualmente se treina capoeira nas escolas de capoeira, antigamente o treino do capoeira era tanto o momento da *roda* quanto a própria condição de trabalhador braçal, estivador, marinheiro. Muitos capoeiristas eram estivadores e com o trabalho braçal que exerciam conseguiam se manter fisicamente para jogarem a capoeira nas ruas. *Trabalhando dia e noite, meu bem, sustento mulher e filho.*

O capoeira tinha fama de *vagabundo* no sentido estrito da palavra, mas esta fama foi conquistada pelo fato de serem considerados desordeiros, fanfarrões, vadios, porque lutavam nas ruas, à noite, no horário de folga do trabalho. Muitos, como já contamos, faziam parte das *malts*, atividade que perturbava o silêncio da burguesia. Portanto, a identificação e auto-afirmação de um capoeira trabalhador no canto tem a finalidade de chamar atenção para um estereótipo ainda não legitimado de capoeirista na época das intimidações policiais, ou seja, para um capoeirista de fato trabalhador.

Neste mesmo eixo sobre desacertos com policiais, Mestre Rogério (ACAD) também nos contempla comentando um pouco sobre e a relação dos capoeiristas com a polícia no trecho abaixo, bem como também ressalta os lugares-foco da capoeira que serão citados na próxima ladainha.

**MR:** “Ela [capoeira] já aparece em forma de combate, tanto que as histórias policiais, o confronto do capoeirista com a polícia é um registro urbano. [...] Antes da abolição a negrada tava no campo, não tava na cidade. Estava na cidade aqueles que o patrão trazia pra cuidar da casa da cidade. [...] É como tá acontecendo hoje, o êxodo, a inserção ou a caminhada do negro. E se inserir no meio urbano se deu em massa a partir da tal chamada abolição. Então ele vem para a cidade, não mais trago pelo seu senhor, em busca de alguma coisa. [...] Tanto que era a maioria nas cidades, de Rio de Janeiro, é da Bahia, é no Maranhão, os focos né (...) em Pernambuco. Tanto no campo quanto nas cidades a maioria da população era uma população negra já na época. [...] É a resistência que traduz a luta do cidadão urbano hoje.”

Na ladainha 10 percorre, novamente, a dinâmica de desassossego da casa para um chamado inusitado. No entanto, desta vez não é o delegado quem chama, mas sim *Salomão* - Salomão antigo rei de Israel e também personagem bíblico, cujo nome é lembrado também em outras ladainhas. Ressaltamos que pode existir uma perspectiva múltipla sobre esse nome, da qual desconhecemos. Porém, se o Salomão da ladainha é de fato a referência ao rei de Israel, se se constitui enquanto personagem bíblico, se se constitui enquanto capoeirista com nome de batismo *Salomão* dificilmente saberemos. O que gostaríamos de salientar é o protagonismo que este nome tem nas relações dentro do canto.



A ladainha 10 também traz como memória o recrutamento forçado dos povos escravizados, no Brasil, para a luta da Guerra do Paraguai (1864-1870), grande conflito armado ocorrido no século XIX entre o Paraguai e a chamada Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai). Elias (2013) conta, então, a diversidade étnico-racial das tropas do Brasil à época.

Em todo o Brasil foram organizados corpos de combatentes espontâneos – os Voluntários da Pátria – que iriam para o *front* submetidos ao Exército. Com o desenrolar do conflito, esses grupos também passaram a incorporar escravos que haviam sido libertados especificamente para o combate. Estes homens, os libertos, foram lutar lado a lado com negros livres, mestiços e brancos, provenientes da Guarda Nacional e do Exército que, por sua vez, saíria do conflito como uma grande força organizada. (...) Uma charge famosa de Ângelo Agostini, publicada em 1870, dá em parte a dimensão dos fatos. Ela mostrava um soldado negro que retornava do teatro de operações, vitorioso, fardado, com medalhas no peito, e encontrava a mãe amarrada a um tronco e sendo açoitada. Uma contradição havia emergido de maneira muito nítida – não era mais possível associar em uma mesma equação a exaltação da nacionalidade e a existência do cativo. (ELIAS, 2013)

Apesar da suposta espontaneidade descrita no trecho acima, podemos afirmar também a forçada inclusão de negros, mestiços e brancos nas tropas. Muitos poderiam enxergar no Exército uma ascensão ou enxergar um meio para obtenção da cidadania na sociedade da época, fato que nos ajuda a compreender um pouco essa possível atitude espontânea. Assim como outras histórias, a Guerra do Paraguai, geralmente, não é contada com muito detalhes, mas através de pesquisas como as de Elias (2013) podemos constatar a singularidade que os povos afro-brasileiros, mesmo sem reconhecimento e liberdade, tiveram nesta batalha.

Muitos capoeiristas, portanto, com suas habilidades marciais, lutaram nesta Guerra e essa história é contada com muita diversidade no arsenal das ladainhas e corridos, por já ter feito parte do contexto desses mesmos sujeitos. *Quando bateram na porta/ Salomão mandou chamar/ Para ajudar a vencer/ A guerra com o Paraguai.*

Certamente essa finalidade de rememoração só se tornará real quando a ladainha entrar em ação, isto é, quando um sujeito evocá-la e suas enunciações fizerem sentido para alguém (ou para quem canta ou para quem ouve/ locutor-interlocutor).

Uma das concepções bakhtinianas é a não dissociação do signo de suas formas concretas de comunicação, assim a menção aos lugares, bem como as condições a que se submetem os capoeiristas são forma explícitas de vivências reais. *Para ajudar a vencer/A guerra com o Paraguai/ Entre campos e campinas/ Pernambuco, Ceará (...)* *Meu Brasil já ta na guerra, meu dever é ir lutar (...)* *Nesses campos de batalha/a*

*mandinga liderar*. Quanto aos contextos Pernambuco e Ceará, que atualmente se concretizam como estados do Brasil, acredita-se foram desses lugares que somaram-se, também, as tropas de homens recrutados para a Guerra do Paraguai.

Assim, esta ladainha exalta a subordinação, o dever e a consciência da obrigação de luta dos capoeiristas, ainda que contrária a natureza não belicosa do protagonista, que poderíamos até julgar como comprometido pela causa, mas, este possui um comprometimento não com uma arbitrariedade, mas com uma real obrigação, apesar de não existir de fato uma posição enunciativa explícita de enfrentamento. *Eu que nunca fui de luta, meu bem, pretendia ir lutar*.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta última etapa do trabalho daremos prioridade às perguntas que fizemos no início da pesquisa e aos objetivos aos quais nos propusemos alcançar. Uma das propostas de trabalho realizadas que se redesenhou ao longo da pesquisa foram as concepções sobre relações étnico-raciais a partir de pontos de vistas que não havíamos aprofundado tanto antes de iniciarmos a pesquisa. Incluímos como um diálogo necessário, as concepções sobre *branquitude*, a fim de tentarmos compreender a racialização não apenas de uma perspectiva, mas também pela perspectiva branca e de suas possibilidades enquanto categoria socialmente privilegiada. Uma questão pendente em nossa pesquisa foi o não direcionamento para as relações indígenas com a capoeira, pois já havíamos notificado previamente sobre as dificuldades de se encontrar bibliografias satisfatórias para tais debates.

Confrontar essas novas concepções étnico-raciais com os cantos foi um desafio que acreditamos ter sido explanado de forma incompleta, mesmo porque sempre existirão outras propostas de analogia e, apesar disso, essas concepções proporcionaram à nossa pesquisa um direcionamento diferente e uma atualização em termos de compreensão de sentidos e de vozes.

É interessante pensar que o discurso das ladainhas está respondendo a um sistema dominante e, portanto, decodifica o discurso do colonizador/opressor a partir da história da capoeira que é cantada em seus versos. Uma contribuição valiosíssima que pudemos obter da nossa entrevista/conversa com Mestre Rogério foi o de poder dar lugar a outros termos como *texto* em vez de ladainha/discurso e de *poeta* em vez de compositor. E essa ideia de *texto* a que Mestre Rogério remete nada mais é do que os textos dos quais as teorias que utilizamos adotam: tanto textos escritos quanto textos orais têm seus territórios. Já a ideia de chamar os compositores/autores das ladainhas de *poetas* nos levou a outra dinâmica de percepção: à percepção de que as ladainhas interam um gênero discursivo que é acima de tudo *poético* e que mesmo as teorias as quais aplicamos serem destinadas a textos prosaicos não percebemos uma discrepância em nosso fazer, mas sim uma outra observação para nosso diálogo. Portanto, a partir deste discurso ou deste texto poético ou destas poesias das quais denominamos *ladainhas*, se desenha um gênero discursivo que propaga uma perpetuação de saberes muito extensa e que o próprio nível da oralidade dá conta de abarcar pela sua infinitude. São propiciadas várias narrativas importantes para (re)construções de identidades ou

para reflexões sobre a própria capoeira por entre o que se canta nas ladainhas. Tanto que um tema geral que poderíamos indicar como prevalente nas ladainhas seria a vivência dos próprios capoeiristas, as vitórias e os desafios que estes conquistam ou enfrentam na vida.

Outro debate que seria interessante para pesquisas futuras seria relacionar as ladainhas com as composições de ladainhas mais atuais, isto é, traçar um paralelo entre o que se cantava há um tempo remoto e o que se produz hoje em dia e os próprios compositores/poetas destas novas ladainhas. No entanto, essa busca pelo contemporâneo não foi algo almejado por nós que desde o princípio pensamos as ladainhas de forma muito fragmentada em relação a sua construção temporal. Não se sabe exatamente se os versos das ladainhas são versos contemporâneos do século XX, se são versos que vêm desde o século XIX ou se são versos que se arrastam de tempos mais remotos aos quais não temos referências exatas. As ladainhas podem ser uma costura de todos esses fragmentos e de fato muitas vezes não existir autoria que a arremate, porque faz parte, justamente, de uma construção coletiva.

**MR:** “É, a cantoria da capoeira vem muito da improvisação ali do momento ali, que as vezes tava só a música, daí o cara de repente via aquela cena, aquele momento, essa atmosfera e saiu aquele corrimão, que foi ficando ali. Na época se teria talvez um número muito menor de texto e de canto. E veio se (...) como *Quem é homem de bem não trai* essa coisa que gravaram, uns dizem que isso foi pescaria na roda da capoeira. O Canjiquinha<sup>31</sup> mesmo se pronuncia como dono desse texto. Então assim, tem esse universo onde também a cantoria da capoeira também deu subsídio pra música popular brasileira. Até mesmo a manifestação, não só os textos. É, mas a visão, isso aí que a gente tá colocando, a importância histórica, a importância política, tem muitos textos da música popular brasileira que traduz também o capoeirista no seu contexto. Como um movimento é um aspecto de resistência, de resistência, de luta e de resistência. Aí pra mim tá a essência também da capoeira. Não é só o seu valor de combate que me levou a fazer a capoeira, a luta, a luta da capoeira. A luta da capoeira tem isso, mas não é só isso, porque são vários outros pontinhos inseridos no seu contexto. É a luta contra o escravocrata, é a luta pelo oprimido, é a luta contra o opressor, enfim.”

Nesta passagem Mestre Rogério (ACAD) endossa essa relação do que é inapreensível em termos de informação sobre a criação das ladainhas -, por fazer parte de uma construção coletiva, além de mostrar outras possibilidades de enfrentamento da luta da capoeira em nosso contexto.

---

<sup>31</sup> Mestre Canjiquinha, outro grande mestre de capoeira, nascido em Salvador e contemporâneo também de Mestre Waldemar.

A necessidade de filiação a um determinado termo por motivos ideológicos nos trouxe também a uma oscilação inevitável que em alguns momentos nos permitimos guiar. Esse impasse teve como instante principal os poucos momentos em que utilizamos o termo *negro* em vez do termo *afro-brasileiro*, mesmo quando havíamos acordado a utilização apenas do segundo. No entanto, em alguns momentos essa oscilação foi necessária, já que estávamos nos referindo à população negra brasileira. Já a opção pela utilização da categoria *branco* harmonizada com a concepção de *branquitude* nos dá uma sustentação mais teórica do uso desta categoria, uma vez que muitas vezes prefere-se falar da categoria *negro*, não utilizando a categoria *branco* como se esta tivesse uma espécie de ‘neutralidade’ racial. E, no entanto, como aponta Piza (2002) vivemos em universo racializado.

Paralelamente a esses assuntos de vivência em sociedade construídos por esse universo racializado nos deparamos muitas vezes com um dos focos da nossa pesquisa: as (re)construções de identidades a partir do contexto da capoeira angola e, portanto, dos discursos que percorrem esses territórios. As ladainhas, de fato, trazem uma narrativa de resistência que está atrelada ao desenvolvimento identitário, a essa busca dos ecos das vozes alheias, vozes outras que quando possível continuam perpetuando nas vozes de outras pessoas.

Consideramos, então, como influências afro-brasileiras as construções de vozes que foram se delineando para somar uma junção de narrativas simbólicas nas ladainhas, que tem como função retomar uma memória. Essas vozes serão enunciadas no tempo, a fim de trazerem a lembrança de histórias possíveis ou de histórias reais. A capoeira enquanto prática afro-brasileira, nesse sentido, corresponde ao que se espera da prática a partir do vínculo ancestral, seja através do canto, do ritmo, da música em si ou dos movimentos.

Assim, tem-se a capoeira como uma raiz crescida no Brasil que com o passar do tempo foi se ramificando e criando outras dimensões territoriais. A diversidade étnico-racial atual da capoeira, de modo geral, é um aspecto plural e que já está muito bem consolidado. Isto é, a diversidade já está pronta para a capoeira porque a própria capoeira já se encontrava plural e aberta a todos desde o seu início, mesmo sendo a princípio constituída majoritariamente por afro-brasileiros no auge de sua opressão.

O que nos inquietou durante a pesquisa foi pensar em como dar conta da pluralidade da capoeira nos dias de hoje e como relacioná-la com as questões étnico-raciais no Brasil evidenciando, portanto, a importância histórica da cultura afro-

brasileira. Acreditamos que as ladainhas têm um papel fundamental na interferência dessas relações, porque como já dito, contam histórias, reproduzem histórias, relembram, rememoram. As ladainhas refletem muitas questões de subversão e por isso consideramos que as perspectivas sociais dos afro-brasileiros estão em todas elas, seja com enunciações concretas ou não, porque estas passaram por um crivo, por uma história marcada.

Como percebemos na entrevista com o Mestre Rogério (ACAD), muitos conhecimentos podem ser desenvolvidos dentro da prática, inclusive a autoafirmação e a percepção mais crítica sobre o nosso espaço no mundo. Essa criticidade pode estar relacionada com os cantos, mas pode estar relacionada também com os espaços que as pessoas frequentam, bem como às suas escolhas.

A escolha de uma ladainha para se cantar depende muito do ambiente e da energia, segundo Mestre Rogério; e o que se ouve, parte, muitas vezes, de uma escolha identitária. As interlocuções de vozes que percebemos nas ladainhas vão além do que propusemos nesta dissertação. São muitos os desdobramentos que podemos fazer das vozes entrelaçadas nessas dez ladainhas que escolhemos. No entanto, estamos vivenciando períodos de empoderamento no que tange aos debates sobre negritude no Brasil e não podemos negar que estes cantos têm muitas orientações para as emancipações desses debates que estão se fazendo notar atualmente com tamanha contundência.

Há que se pensar, também, que a pluralidade étnico-racial dentro da capoeira foi um fator propulsor para que ela pudesse ser mais reconhecida em espaços diferentes. Isto é, a inserção de outras camadas sociais e raciais da sociedade fez com que a capoeira também pudesse se dissipar em outros espaços como os espaços urbanos mais centrais. E, no entanto, esses espaços de capoeira, que assim julgamos como mantenedores dessas raízes afro-brasileiras não estão livres de conflitos, uma vez que a própria capoeira é composta por pessoas de várias frentes.

Mestre Rogério (ACAD) também traz uma reflexão bastante interessante sobre essas questões

**MR:** “É isso daí ta aí, até mesmo na capoeira. Até mesmo se o grupo tem mais negão, tem essa coisa. As vezes o mestre não sabe nada do aspecto antropológico da coisa, entendeu, mas ele pega da TV, do dia a dia, aí as coisas fica estimulando o grupo dele também a ter essa postura racista ou pessoas de dentro do grupo. É, já teve essa coisa da capoeira ser do negro, e se entra o branco o cara quer pegar. Mesmo sendo brasileiro, mas isso também foi coisa que dissipou porque também hoje a misturada você vê na capoeira outras ramificações do movimento negro

que chama a capoeira: “Pô, a gente não vê negão na capoeira, capoeira de branco, só tem branco”, mas ele mesmo não faz capoeira. Mas mesmo ele profeta lá na hora, na reunião do movimento negro ou ele vem pra falar alguma coisa no universo da capoeira, ele fala isso, mas ele mesmo não é capoeirista nem nunca fez.”

Nesta questão apontada por Mestre Rogério há uma exemplificação do que havíamos falado sobre a diversidade étnico-racial dentro da capoeira de forma mais evidente que é o que de fato acontece mais contemporaneamente. Até porque a capoeira é praticada em diversos países. Daí entram essas questões que mesmo não fazendo mais parte de um recorte tão recente da capoeira, étnico-racialmente falando, ainda se faz muito presente nas discussões atuais. E assim, conseqüentemente, vão surgindo outras questões mais contemporâneas que vão permeando as nossas vontades de debates como o *empoderamento*, a *apropriação*, dentre outros. Por motivos óbvios não demos conta de fazer muitas explicações sobre tais temas, mas todos estão relacionados com questões que se relacionam diretamente com o nosso trabalho. Apesar disso, consideramos este trabalho muito relativo ao conceito de empoderamento que se tem constantemente falado, tanto o empoderamento feminino, pela sua concepção, como o empoderamento negro de forma geral.

A *interculturalidade* também foi outro tema que nos deparamos ao final da pesquisa e que traz a ideia da interação, não como simbiose, mas, como um diálogo de sujeitos em lugares distintos. Poderíamos até cogitar tratar a capoeira como uma prática intercultural pela sua atual globalidade, pela sua atual diversidade étnico-racial ou pela sua própria diversidade remota, mas cremos que isso dispersaria a nossa concepção da capoeira enquanto cultura afro-brasileira e expandiria para outros debates não pertinentes a nós neste momento. Só nos é valioso apontar que as identidades dos capoeiristas, não necessariamente serão marcadas por essa construção de discurso afro-brasileiro como pautamos, uma vez que isso pode ser apreendido ou não de acordo com as escolhas e os propósitos de cada sujeito. Da mesma forma em que a construção dos diálogos dentro dos espaços de capoeira podem, também, não se pautarem na ancestralidade afro-brasileira e se constituírem alheios a esses debates por motivos vários.

Para além do que são identidades, para além do que são estudos étnico-raciais, para além dos cantos da capoeira, para além da história que se dissipa em memórias orais, gostaríamos de salientar a real importância que esses processos integram nossas vidas. Acreditamos que o pertencimento dos sujeitos, suas lembranças e trajetórias são

passíveis de construção e (re)construção; está aí a busca incessante por respostas das quais muitas vezes não temos, a busca pelas nossas próprias identidades. Esse poder de reconstrução que temos é o porquê de tantas histórias antigas serem cantadas. Por conta dessa necessidade da repetição, da ponte com a tradição, da ponte com os saberes antigos, do que concebemos como ancestral, nos reconstruímos. E essa ancestralidade só é nutrida a partir do momento em que colocamos nossas vozes em atuação, seja nos momentos ritualísticos e circulares como na capoeira angola, seja na nossa vida habitual fora das práticas que temos como comuns.



## 8 REFERÊNCIAS

- ABREU, Frede. *O Barracão do mestre Waldemar*. (fonte sem data) - Arquivo ACAD APOSTILA MUSICAL DA ASSOCIAÇÃO DE CAPOEIRA ANGOLA DOBRADA (ACAD). *A música da capoeira angola*.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Mikhail Bakhtin; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem / Mikhail Bakhtin (V. H. Volochinov) ; tradução de Michel Sahud e Yara Frateschi Vieira ; com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik, Carlos Henrique D. Chagas Cruz*. São Paulo : Hucitec, 2004.
- BENTO, M.A.S. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, I; BENTO, M.A.S. (Org.) *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- BLOG DA ASSOCIAÇÃO DE CAPOEIRA ANGOLA DOBRADA - CURITIBA. Disponível em: < <http://acadcuritiba.blogspot.com.br/>. > Acesso em 2015.
- CARDOSO, Lourenço. *Branquitude acrítica e branquitude crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Manizales. 2010.
- CARNEIRO, Edison. *Capoeira*. Cadernos de Folclore (Nova série). Rio de Janeiro. 1975 – 2ª edição, 1977.
- CARONE, Iray. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. In: CARONE, I; BENTO, M.A.S. (Org.) *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- CASTRO, Gilberto. *Discurso citado e memória: ensaio bakhtiniano sobre Infância e São Bernardo*. Chapecó: Argos, 2014.
- COMISSÃO DE DOCUMENTAÇÃO E ACERVO. Salvador/BA. 1994. *Universo Musical da Capoeira*. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho.
- CORDEL VALENTE VILELO. *História do Valente Vilela*. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=CordelFCRB2&PagFis=12438&Pesq=>> Acesso em 2016.
- DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=met%C3%A1fora>> Acesso em 2016.
- ELIAS, Rodrigo. *Brava Gente: a Guerra do Paraguai e a identidade nacional*. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, p. 20 - 22, 01 out. 2013.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. Tradução de Renato da Silveira.
- FARACO, C. A. *et al.* O falante: que bicho é esse, afinal? In: Letras, Curitiba, n. 49, p. 171 -180. Editora da UFPR, 1998.
- FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- FARACO, C.A. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. - São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FRANKENBERG, Ruth. *White women, race matters: the social construction of whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. In: PIZA, E. *Porta de vidro: entrada para a branquitude*. In: CARONE, I; BENTO, M.A.S. (Org.) *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

- FRASER, Márcia Tourinho Dantas. *Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa*. Paidéia, 2004, 14 (28), 139 -152
- GUIMARÃES, A.S. *Cor e raça: Raça, cor e outros conceitos analíticos*. In: *Raça: novas perspectivas antropológicas / Livio Sansone, Osmundo Araújo Pinho (organizadores)*. - 2 ed. rev. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia : EDUFBA, 2008.
- HALL, S. What is this "Black" in Black Popular Culture? In: WALLACE, Michele (Org.). *Black Popular Culture*. 2. ed. New York: The New Press, 1998. (1. ed.: Seattle: Bay Press, 1992). Tradução de Sayonara Amaral.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade/* Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 7. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais / Tomaz Tadeu da Silva (org.)*. Stuart Hall, Kathryn Woodward. 9. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, E.; SANTOS, A. R. . *Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade*. In: III Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Sociedade, 2012, Campinas. Dilemas e desafios na contemporaneidade. Anais do II Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Cultura. Campinas: UNICAMP, 2012. v. 1.
- LADAINHA 2 (trecho):Disponível em:  
<<http://www.capoeiraangolasevilla.es/2010/01/ladainhas.html>> Acesso em 2016.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*; tradução Bernardo Leitão...[et al.]. – 5ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Letramento e oralidade no contexto das práticas sociais e eventos comunicativos. In: SIGNORINI, Inês (Org.). *Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001. p.23-50.
- MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. – Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. – (Coleção Perspectiva)
- Mestre João Pequeno: *Uma vida de capoeira*. LIMA, Luiz Augusto Normanha. São Paulo, Julho/ 2000.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- MOURA, Clóvis. As raízes do protesto negro. São Paulo: Global Editora, 1983. In: CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. Belo Horizonte. Maza Edições. 2002.
- MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006. - (Coleção para entender).
- MUNANGA, Kabengele. *Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação* – PENESB-RJ, 05/11/2003.
- OLIVEIRA, Julvan Moreira de. *Africanidades e educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento do Kabengele Munanga*. São Paulo: s.n., 2009.
- PASTINHA, Vicente Ferreira. *Manuscritos do Mestre Pastinha: Vicente Ferreira Pastinha. Quando as pernas fazem mizerêr: metafísica e prática da capoeira*. 21/12/60.
- PIZA, Edith. Porta de Vidro: entrada para a branquitude. In: CARONE, I; BENTO, M.A.S. (Org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- REGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico*. – Salvador: Editora Itapoan, – In-8º de 417 páginas. 1968.

REVISTA HISTÓRIA. Disponível em: <<http://www.rhbn.com.br/secao/capa/bravagente>> Acesso em 2016.

SECRETARIA DE POLÍTICAS DE PROMOÇÃO DA IGUALDADE RACIAL. Disponível em: <<http://www.seppir.gov.br/sobre-a-seppir/a-secretaria>>

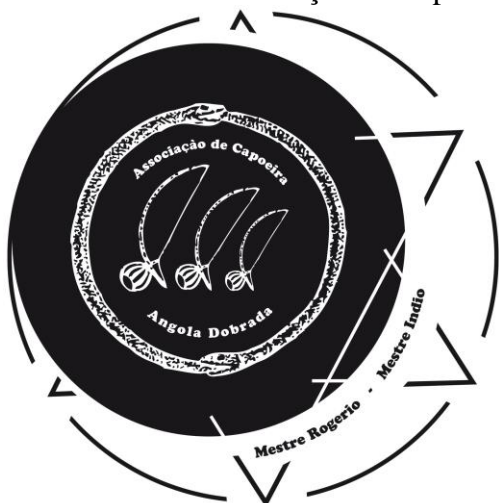
SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)* / Carlos Eugênio Líbano Soares. – 2ª Ed. rev. e ampl. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 2ª edição. Editora Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1988

TAILLE, E. H; SANTOS, A.R. *Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade*. Artigo publicado em III Simpósio Nacional de Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) - Campinas, 2012.

## 9 ANEXO: ILUSTRAÇÕES

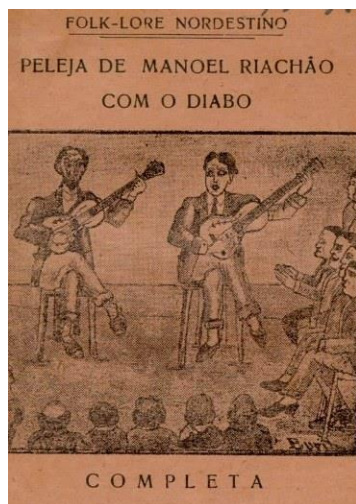
### 9.1 Símbolo da Associação de Capoeira Angola Dobrada (ACAD)



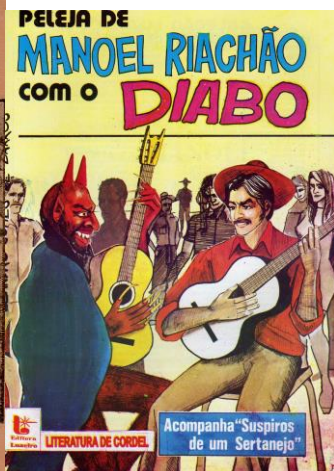
9.1 FONTE: <<http://www.comune.bologna.it/comunita/associazione-di-capoeira-angola-dobrada>>

### Registros de cordel sobre a Peleja de Manoel Riachão com o diabo

#### 9.2.1



#### 9.2.2

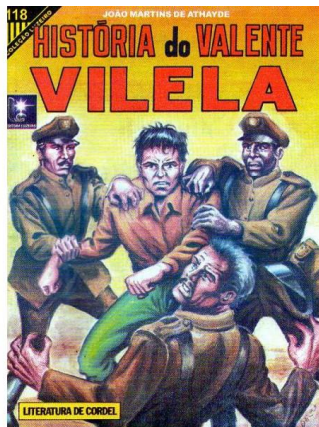


9.2.1. FONTE: <<http://www.cartacapital.com.br/educacao/cordel-digital>>

9.2.2. FONTE: <<http://marcohaurelio.blogspot.com.br/2011/10/manoel-riachao-um-enigma.html>>

## Registros do cordel História do Valente Vilela

9.3.1.



9.3.2.



9.3.1. FONTE: <<http://www.editoraluzeiro.com.br/370-historia-do-valente-vilela-.html>>

9.3.2. FONTE: <[http://www.riopostal.com/detalhes\\_produto.asp?id=6955](http://www.riopostal.com/detalhes_produto.asp?id=6955)>

## 9.4 Pintura de Rugendas (1835)



9.4. FONTE: <<http://desenhofacil.com.br/johann-moritz-rugendas/>>