

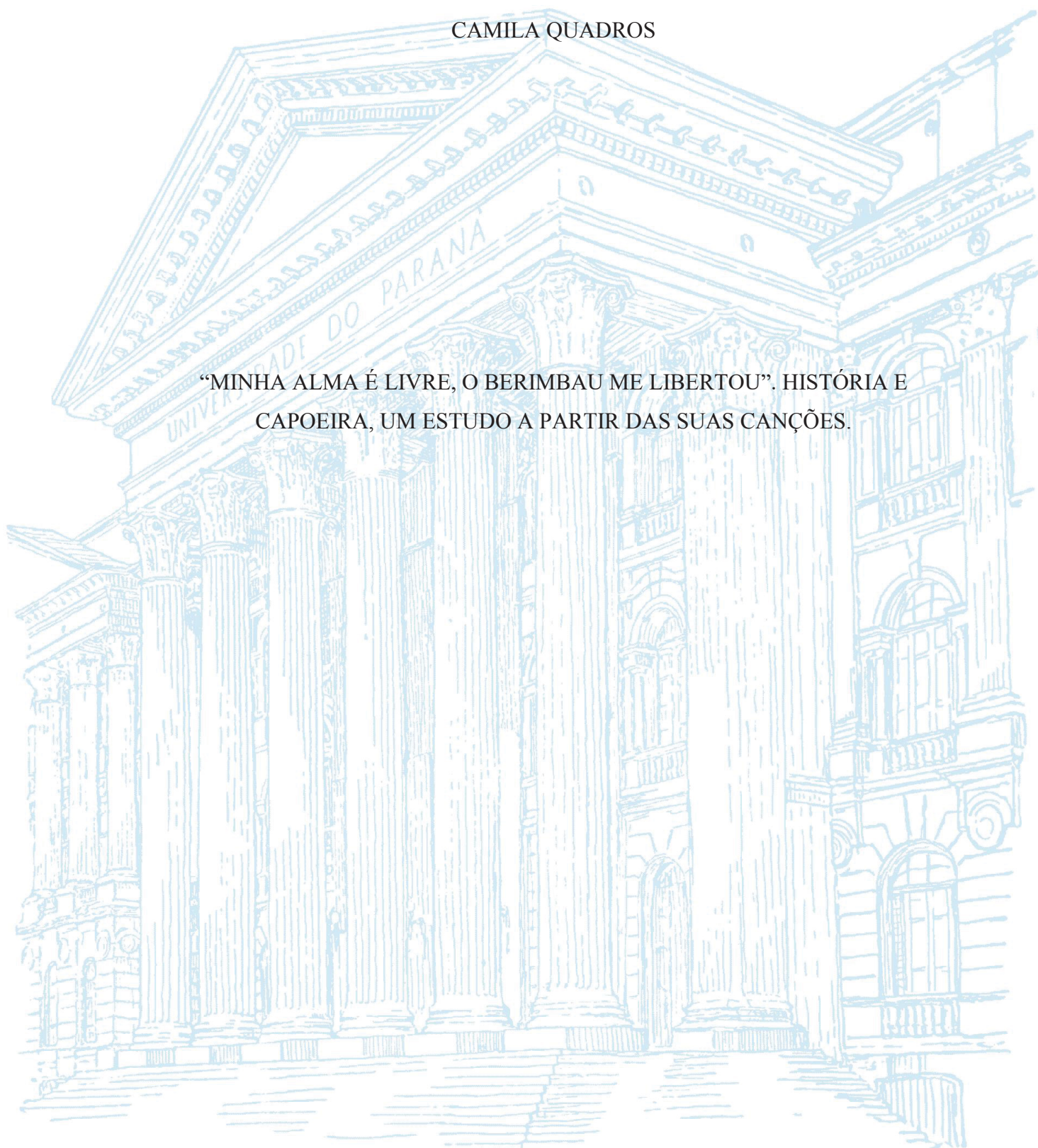
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILA QUADROS

“MINHA ALMA É LIVRE, O BERIMBAU ME LIBERTOU”. HISTÓRIA E
CAPOEIRA, UM ESTUDO A PARTIR DAS SUAS CANÇÕES.

CURITIBA

2021



CAMILA QUADROS

“MINHA ALMA É LIVRE, O BERIMBAU ME LIBERTOU”. HISTÓRIA E
CAPOEIRA, UM ESTUDO A PARTIR DAS SUAS CANÇÕES.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. André Egg.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Quadros, Camila

"Minha alma é livre, o berimbau me libertou" : história e capoeira, um estudo a partir das suas canções. / Camila Quadros. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. André Egg

1. Capoeira – Canções - História. 2. Cultura afro-brasileira. 3. Negros –
Movimentos sociais. 4. Canções e música – História. I. Egg, André, 1973-.
II. Título.

CDD – 796.81



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **CAMILA QUADROS** intitulada: **MINHA ALMA É LIVRE, O BERIMBAU ME LIBERTOU, HISTÓRIA E CAPOEIRA, UM ESTUDO A PARTIR DAS SUAS CANÇÕES.**, sob orientação do Prof. Dr. ANDRÉ ACASTRO EGG, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa,

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação,

CURITIBA, 16 de Setembro de 2021,

Assinatura Eletrônica

16/09/2021 19:32:12.0

ANDRÉ ACASTRO EGG

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/09/2021 19:50:50.0

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

20/09/2021 09:45:23.0

MARTHA ROSA FIGUEIRA DE QUEIROZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA)

Rua General Carneiro, 460, Ed.D,Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 109730

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 109730

Dedico este trabalho à capoeira e a todos(as) os(as) capoeiristas que contribuem para sua preservação.

AGRADECIMENTOS

Entrei na capoeira em 2013 e sempre ouvi dos meus colegas, professores e mestres, “não é você que escolhe a capoeira, mas sim a capoeira que escolhe você”. Por muito tempo, não compreendi o que essa frase realmente significava, mas, há alguns anos, ela tem ganhado cada vez mais sentido para mim. Isso porque a capoeira me permitiu chegar a diferentes lugares; revelou conhecimentos e experiências, que me transformaram e que me orientam para a pessoa que, hoje, busco ser; ela me levou por caminhos inesperados, os quais me proporcionaram encontros com pessoas, que se tornaram fundamentais para o meu caminhar.

No primeiro ano do mestrado, realizei meu maior sonho, me tornar professora de história em uma escola, o que acabou me tirando boa parte da carga horária, que havia sido planejada inicialmente para a pesquisa. No segundo ano, o mundo foi surpreendido pela pandemia do novo Coronavírus, causada pelo Covid-19, a qual nos obrigou a ficar em casa, tornando o mundo virtual o nosso real possível. Conseqüentemente, em muitos momentos de 2020, me vi trabalhando de 60 a 70 horas semanais, para dar conta da sala de aula e também dos meus estudos.

Isso foi possível por vários motivos, pois sempre tive grande apreço por essa pesquisa; porque vejo nos estudos acadêmicos uma possibilidade de melhorar profissionalmente; e também porque reconheço a necessidade de valorizarmos a produção científica do país, preservando nossas instituições de ensino, garantindo qualidade à Universidade pública e gratuita brasileira, principalmente em tempos em que o conhecimento, particularmente, as ciências humanas são tão criticadas e renegadas. Mas, especialmente, porque tive o apoio fundamental de pessoas próximas e a elas, agora, eu agradeço:

Agradeço a amigas queridas e também familiares próximos, como meu pai, minha irmã Thayse, com meus sobrinhos amados, Ana Flora e o pequeno João Vicente, que sempre entenderam a importância desse meu trabalho, me apoiaram e compreenderam minhas ausências, as quais foram muitas, ao longo de mais de 2 anos. A vocês, contem com o meu mais sincero amor.

Às pessoas especiais que chegaram à minha vida através da capoeira, as quais hoje me ajudam a melhorar enquanto capoeirista e ser humano. Nesse sentido, agradeço, em especial, ao meu professor Kaveira, por ter estado sempre disponível em me ensinar e ajudar na capoeira e também na realização desse trabalho. Suas orientações e apoio foram importantes na minha trajetória, Kaveira, por isso, obrigada!

Também sou muito grata ao meu orientador, prof.º André Egg, por ter sido sempre tão compreensivo e disposto a contribuir para essa pesquisa. Sem o seu apoio e orientações, esse trabalho não teria sido possível, professor, então, muito obrigada! E, nesse ponto, não posso deixar de agradecer ao departamento de História, da Universidade Federal do Paraná, onde cursei minha graduação e também a pós-graduação, por manter-se firme no propósito de produzir e valorizar o conhecimento das ciências humanas, a despeito dos ataques que a educação pública brasileira tem sofrido.

E meu maior agradecimento, para a minha mãe, pois, com o seu exemplo, sempre me mostrou a importância de nos dedicarmos, sermos responsáveis e persistirmos na nossa profissão. Sua base foi essencial para o desenvolvimento desse trabalho, para a conquista de todos os meus sonhos e por me permitir buscar o crescimento profissional e também emocional. Sua compreensão com as minhas escolhas, com o meu cansaço, visto muitas vezes ao longo desses dois anos e meio, sempre procurando maneiras de me ajudar, fosse financeiramente, ou preparando o almoço e lavando a louça por mim, é o que me permite seguir e chegar até aqui! Por tudo isso, minha mãe, minha maior e mais sincera gratidão e também admiração! Te amo!

E, claro, agradeço também à capoeira, por ela ter me escolhido! *“Eu estava na vida / Capoeira me levou / E nas voltas do mundo / Me fez ser quem eu sou / Capoeira me leva / Capoeira me traz / Capoeira é o destino / O que ela quer, ela faz”* (“Capoeira me leva”, Mestre Toni Vargas¹).

¹ “Capoeira me leva”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 5. CD disponível na plataforma de streaming do Spotify - <https://open.spotify.com/track/2sk3HzAJvFgh86oNFd1xM3?si=d7ed33fed56c4a91>, acesso em 05/07/2021.

“A raça negra não nasceu pra ter senhor / Minha alma é livre, o berimbau me libertou”

RESUMO

Esse trabalho procura compreender a relação da capoeira contemporânea com o passado e, principalmente, com a história afro-brasileira. Baseando-se nas canções entoadas pelos capoeiristas, as quais serviram como fontes históricas da pesquisa, buscamos esclarecer as críticas à história que são feitas através dessas músicas, as quais também servem como instrumentos de elaboração e compartilhamento de um passado, o qual tenha sentido com as demandas dos capoeiristas no presente. Dessa forma, nossa metodologia considerou as diferentes características dessas canções, sua instrumentação e performance, a fim de nos atentarmos aos significados que elas adquirem, quando são entoadas nas rodas de capoeira. Isso foi aliado a uma bibliografia, cujos autores tratam sobre aspectos teóricos da historiografia, suas relações com a memória e com as percepções dos sujeitos que estão fora da produção acadêmica. E também referências que trabalham com culturas negras, predominantemente orais, tal como nosso objeto de estudo. Por fim, nossas leituras nos levaram a conhecer o contexto histórico, em que determinados discursos e narrativas foram constituídos e se fortaleceram, corroborando com a luta antirracista brasileira, a qual ganhou novos contornos políticos e culturais, nas últimas décadas do século XX. Assim, a pesquisa pautou-se em reflexões sobre a história, a capoeira, a instrumentalização das canções como reivindicação do passado, a atual configuração do movimento negro brasileiro e os elos existentes entre esses assuntos.

Palavras-chave: Canções da capoeira. História afro-brasileira. Movimento negro.

ABSTRACT

This thesis seeks to understand the contemporary capoeira relationship with the past, and with the Afro-Brazilian history especially. Based on capoeira songs as historical sources, we sought to clarify the critiques of History that are made through these songs, which also serve as instruments for elaborating and sharing a past which makes sense with the demands of capoeiristas today. Therefore, our methodology considered the different characteristics of these songs, their instrumentation and performance, in such a way as to focus on the meanings they take on when sung in capoeira circles. This was allied to a bibliography dealing with the theory of historiography, its relations with memory, and with the perceptions of subjects outside academic production. And also references that work with black cultures, predominantly oral, such as our object of study. Finally, our readings led us to know the historical context in which certain discourses and narratives were constituted and became stronger, corroborating the Brazilian anti-racist struggle, which gained new political and cultural contours in the last decades of the 20th century. Thus, the research was based on reflections on history, capoeira, the use of songs to reclaim the past, the current configuration of the Brazilian black movement, and the links between these issues.

Key-words: Capoeira Songs. Afro-Brazilian History. Black Activism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. SOBRE AS CARACTERÍSTICAS DA CAPOEIRA NA CONTEMPORANEIDADE	20
1.1 OS CAMINHOS NA CAPOEIRA: UM RELATO EM PRIMEIRA PESSOA	20
1.2 OS INSTRUMENTOS, A MUSICALIDADE E OS SONS DA CAPOEIRA CONTEMPORÂNEA	24
1.3 BREVE HISTÓRICO DA CAPOEIRA	30
1.4 REFLEXÕES SOBRE O “LUGAR ACADÊMICO” E SEUS ESTUDOS SOBRE A “SUBALTERNIDADE”	34
2. OS DIÁLOGOS E CONFLITOS ENTRE AS “HISTÓRIAS ACADÊMICAS” E AS “HISTÓRIAS DE TERREIRO”, A PARTIR DAS CANÇÕES DA CAPOEIRA	43
.	43
2.1 HISTÓRIAS ACADÊMICAS E HISTÓRIAS DE TERREIRO COMO FORMAS DE COMPREENDER E EXPLICAR O PASSADO	43
2.2 A HISTÓRIA DIDÁTICA COMO UM ELO CONFLITUOSO ENTRE AS HISTÓRIAS DE TERREIRO E AS HISTÓRIAS ACADÊMICAS	58
2.3 AS HISTÓRIAS DE TERREIRO SENDO INSCRITAS PELA PERFORMANCE DOS SONS DA RODA DE CAPOEIRA	64
2.4 AS RODAS DE CAPOEIRA COMO LUGARES DE MEMÓRIA – “HISTORICIZANDO” A MEMÓRIA	69
3. CONTEXTO DO MOVIMENTO NEGRO BRASILEIRO NO FINAL DO SÉCULO XX: CARACTERÍSTICAS E PRÁTICAS CULTURAIS	75
3.1 QUILOMBISMO E A CAPOEIRA	78
3.2 OUTRA REFERÊNCIA IMPORTANTE: A NEGRITUDE E SUAS INFLUÊNCIAS NA CAPOEIRA	82
3.3 A ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO NEGRO NA DÉCADA DE 1970: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS E SEUS EFEITOS NO CAMPO CULTURAL	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	113

INTRODUÇÃO

O Mestre está com seu berimbau na mão, em frente a uma câmera, toca uma primeira batida no arame, a qual ecoa pela sala da sua casa, quase como se estivesse pedindo benção para a reza que vai começar. Entre os improvisos do toque no berimbau, algo comum para os tocadores de berimbau - especialmente o Mestre Toni -, vem o seu Iê, iniciando sua ladainha “Uma vez perguntaram a Seu Pastinha”², que será acompanhada pelo toque de Angola e vários floreios com os sons do berimbau:

*Uma vez perguntaram a Seu Pastinha
O que é a capoeira
E ele, Mestre velho respeitado
Ficou um tempo calado, revirando a sua alma
Depois respondeu com calma
Em forma de ladainha
A capoeira
É um jogo, é um brinquedo
É se respeitar o medo e dosar bem a coragem
É uma luta
É manha de mandingueiro
É o vento no veleiro, é lamento na senzala
É um corpo arrepiado
Um berimbau bem tocado
O riso de um menininho
Capoeira é o voo do passarinho, bote de cobra coral
Sentir na boca
Todo o gosto do perigo
E sorrir para o inimigo, apertar a sua mão
É o grito de Zumbi ecoando no quilombo
É se levantar de um tombo, antes de tocar no chão
É o ódio
É a esperança que nasce
Um tapa explodiu na face
Foi arder no coração
Enfim, aceitar o desafio
Com vontade de lutar
Capoeira é um pequeno navio solto nas ondas do mar
Iê, viva Pastinha
Iê, viva Pastinha, camará
Iê, viva Angola
Iê, viva Angola, camará
Iê, viva meu Mestre
Iê, viva meu Mestre, camará
Um barquinho pequenino, oiá
Solto nas ondas do mar
Um barco que corre sem destino
Solto nas ondas do mar
Ôi, um velho barquinho de um menino, oiá
Solto nas ondas do mar*

² “Uma vez perguntara a Seu Pastinha”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXA6Ece5kRE&t=165s>. Acesso em 01/10/2020.

*Capoeira é um pequeno navio
Solto nas ondas do mar*

E o berimbau encerra, com algumas batidas finais ecoando pelo ambiente. Escolhemos começar esse texto com essa canção³ por muitos motivos. Ela foi composta e, nessa versão, é cantada pelo Mestre Toni Vargas, do Grupo Senzala de Capoeira, situado na cidade do Rio de Janeiro, grupo do qual faço parte desde 2013, quando entrei na capoeira. É dele também a canção “Dona Isabel”, que inspirou minhas primeiras pesquisas⁴, ainda na graduação em História, pela Universidade Federal do Paraná, quando essa minha trajetória acadêmica começou. Na época, estudei as maneiras pelas quais as canções da capoeira contemporânea interpretam e cantam o fim da escravidão no Brasil, ocorrido – ou não – através da assinatura da Lei Áurea, em maio de 1888. Esse caminho acadêmico, que começou na graduação, se revelou quando conheci a capoeira e, principalmente, quando fui apresentada a canções que contam a nossa história, para os capoeiristas que as conhecem. E, claro, quando conheci a grandeza e a importância de mestres como o Mestre Toni Vargas, que com sua voz forte, seu jeito e respeito em tocar o berimbau e sua poesia afiada sempre me sensibilizaram para o potencial que a capoeira tem em revelar sentidos, significados, histórias e memórias, sejam espirituais ou terrenas.

Este trabalho parte de um estudo sobre o que é a capoeira e por isso começamos com a ladainha do Mestre. Articulando a experiência pessoal como capoeirista, junto à pesquisa acadêmica como historiadora, serão discutidos alguns conceitos e referências importantes, para entender a configuração da capoeira na contemporaneidade, a qual, ao longo das últimas quatro décadas, vem constituindo-se de elementos que lhe dão significados e a colocam como uma representante da cultura afro-brasileira ancestral e de resistência. O que contribui para compreendermos sua atual relação com a história e o passado, sendo este o principal objetivo desse trabalho.

Porém, enquanto capoeirista, recomendo que, ao longo dessa leitura, a poesia inicial do Mestre, junto com o tom do seu cantar e o ritmo do seu berimbau, nos acompanhe, a fim de não perdermos de vista aquilo que é essencial para a capoeira: *ela é aquilo que ela precisa ser, para aqueles que pertencem a ela*. E é por isso que ela pode ser uma luta, um jogo, um esporte, uma

³ Recomendamos que sejam ouvidas as canções apresentadas ao longo desse trabalho, para uma melhor compreensão das análises que serão feitas. A letra completa delas está nos anexos, a fim de facilitar a leitura, caso seja preciso, e também como forma de registrar as composições tal como são cantadas pelos seus autores.

⁴ Para a graduação em História, apresentei a monografia intitulada “‘Dona Isabel, que história é essa?’ A abolição pelos versos da capoeira contemporânea”, disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2017/12/Monografia-pronta.pdf>. Acesso em 08 de agosto de 2020.

cultura, uma arte, uma herança ancestral ou um legado histórico de resistência. Ela pode ser liberdade; ela é múltipla, assim como ela também pode ser aquilo que alguns capoeiristas falam, “capoeira é uma só”. Ela pode ser um caminho para novos lugares e horizontes, inclusive em outros lugares do mundo. Ou ela pode ser o voo de um passarinho, o bote de cobra coral, ou um barquinho pequenino solto nas ondas do mar.

É por essas razões que destacamos, desde já, o que será enfatizado muitas vezes ao longo desse trabalho, que não há, da nossa parte, a pretensão de definir a capoeira, identificar uma regra ou padrão, limitá-la a uma concepção, forjada a partir do nosso ponto de vista, pois isso seria em vão e também equivocado. Isso porque, neste estudo, tomamos como referência autores, como Gayatri Spivak (2010), que nos alertam para que o olhar do pesquisador não seja generalizante e nem unívoco. E também porque nosso contato com a capoeira nos leva a essa percepção, de reconhecê-la como algo plural, vivo e em constante mudança e construção. Apesar de ela carregar uma série de significados e características históricas, isso não a engessa, pois ela se transformou ao longo do tempo, mantendo determinados aspectos, que se misturaram com as influências do contexto histórico e social em que se inseria.

O próprio Mestre Toni nos chama atenção para esse cuidado que devemos ter com a capoeira, pois sua canção “O Dono da Verdade”⁵, gravada no CD “Liberdade”, traz um discurso comum entre os capoeiristas, o qual pode ser associado, muitas vezes, a situações e conflitos específicos entre os grupos de capoeira, com mestres e alunos, pois essas disputas também existem dentro dela. Mas, para o nosso caso, nos serve de alerta a essa postura que devemos ter enquanto praticante de capoeira e, também, enquanto uma pessoa que a estuda. Acompanhado pelos sons do berimbau, do pandeiro e atabaque, o Mestre fala:

A capoeira não tem apenas uma verdade. Ela tem várias verdades e várias outras verdades que se fazem a cada roda, a cada toque do berimbau. Por isso a capoeira não pode ter um dono e muito menos o dono da verdade. Nós temos que ter humildade, humildade pra deixar a capoeira nos levar pelo mundo a fora, pelos mistérios.

Depois dessa fala, o Mestre entoava o Iê forte e alto e começa sua canção, a qual é bem provocativa, chamando a atenção daqueles que o escutam: “*Você que é dono da verdade / Você que é dono da verdade / Dono do certo e do errado*”, para, então, ele cantar como se estivesse dando um aviso, que parece ser também uma repreensão, “*Seu caminho, meu cumpadi / Tá cada*

⁵ “Dono da Verdade”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 8. CD disponível na plataforma de streaming do Spotify - <https://open.spotify.com/track/7cgwyVNxBQ2czKsIyEYWfp?si=1skTAgGvTCKxFuLDwGz9aQ>, acesso em 22/11/2020.

*vez mais apertado / Você quer sempre ter razão / Mas anda muito equivocado / Você defende a negritude / Mas age como um feitor / Orgulho vaza na atitude / É um discurso sem valor*⁶. E esse tom confunde-se, novamente, como se fosse um conselho, “*Um pouco mais de humildade / Faria bem para o senhor / Olha, essa sua prepotência / Esse seu ar superior / Pode levá-lo à decadência / Pode afastá-lo do axé / Sapato grande em pé pequeno / Acaba machucando o pé, camarada*”. E a canção encerra-se com um coro, que assemelha-se ser uma louvação, mas que, nesse caso, parece ser um reforço da mensagem que o Mestre quer passar: “*Êh, galo cantou / Iê, galo cantou, camará (coro) / Iê, cocorocou / Iê, cocorocou, camará (coro) / Iê, faca de ponta / Iê, faca de ponta, camará (coro) / Iê, é de furar / Iê, é de furar, camará (coro) / Iê, que eu tô cantando / Iê, que eu tô cantando, camará (coro) / Pode escutar / Iê, pode escutar, camará (coro)*”.

Uma observação interessante é que essa canção, no CD, emenda-se com a seguinte, a qual chama-se “Seu Moço”, que já começa com os seguinte versos, “*Seu moço não joga comigo / Seu moço é melhor não jogar / Eu tô com a navalha na cinta / Cuidado ela pode cortar*”, o que parece quase um complemento da canção anterior.

É sob essas advertências do Mestre Toni e nossas leituras teóricas, que desenvolvemos a pesquisa, pautada, principalmente, em duas referências: primeira, nosso trabalho historiográfico de pesquisa, leitura, análise e interpretação da bibliografia e das fontes históricas - que serão as canções da capoeira - com as quais tivemos contato; segundo, nossa experiência enquanto capoeirista, pois foi graças a ela que chegamos até aqui e é por meio dela que conseguimos captar certos sentidos, que são invisíveis aos olhos e também aos textos teóricos.

Inclusive, propusemos, nesse trabalho, os nomes “histórias acadêmicas” e “histórias de terreiro”, definindo que o primeiro se refere ao trabalho profissional que os historiadores desempenham em seus estudos, dentro do espaço acadêmico. Enquanto que o segundo veio do intuito de preservar a expressão dita pelo Mestre Toni Vargas, em um evento que presenciamos, o qual se refere ao conhecimento empírico, às histórias e narrativas contadas e compartilhadas pelos capoeiristas, nos espaços onde fazem as suas rodas, jogam capoeira e entoam suas canções, as quais lhes servem como instrumento para a elaboração das suas histórias sobre o passado afro-brasileiro e que nos servirão de fonte para a pesquisa. As expressões foram colocadas no plural, como forma de pontuar que não há a intenção de generalizar essas narrativas produzidas nesses espaços de conhecimento, como forma de torná-las singulares para todos os seus sujeitos, pois isso

⁶ Sabemos que, conforme as regras da ABNT, as citações com mais de três linhas devem ser colocadas fora do texto, na formatação estabelecida. Mas para que o sentido da escrita fosse preservado, assim como a continuidade na apresentação da letra, optamos por, ao longo de todo o trabalho, apresentá-la, propositalmente, dentro do texto.

seria desconsiderar e desvalorizar a diversidade de experiências e perspectivas que compõem essas duas histórias.

Para essa dissertação, tivemos três objetivos principais: o primeiro deles, que instigou toda a pesquisa, trata-se de compreender a relação que a capoeira (constituída a partir do final do século XX) estabeleceu com a história afro-brasileira, o que se mostrou como um embate, um descrédito e um posicionamento bastante crítico a uma determinada perspectiva do passado brasileiro, em especial da escravização africana e de seus descendentes. A partir disso, surgiu nosso segundo objetivo, demonstrar como as canções entoadas na capoeira contemporânea⁷ tornaram-se veículos e instrumentos de construção da história, elaboração do passado e de memórias, que passam a ser compartilhadas e preservadas pelos capoeiristas.

Porém notamos que esse processo não é intrínseco à capoeira, não foi natural (como se fosse parte da sua “essência” original), pois ele se deu em um determinado contexto histórico brasileiro, entre as décadas de 1970 e 1990, inserindo-se em um movimento maior de contestação histórica, de recuperação e valorização do passado de resistência negra brasileira, assim como de elementos que configuram a negritude atualmente. Com isso, não estamos negando que a capoeira tenha sido, historicamente, uma manifestação negra de resistência ao domínio branco, de luta e afirmação da força das pessoas negras escravizadas no país, pois reconhecemos que essa também pode ser uma versão legítima e verdadeira do passado e da história da capoeira. Portanto, nosso intuito, sendo este nosso terceiro objetivo, é analisar que esse processo de elaboração de um passado específico, pelos capoeiristas, não foi único e nem isolado de um contexto histórico maior, o qual favoreceu e fortaleceu a construção dessas narrativas, simbologias e significados, que atualmente caracterizam a capoeira.

Nesse sentido, esses objetivos nos levaram a estudar questões teóricas que nos permitem analisar a produção das histórias acadêmicas e das histórias de terreiro, assim como compreender o contexto histórico em que as canções apresentadas no trabalho começaram a ser compostas e cantadas. Porém, a pesquisa nos revelou um outro aspecto importante, que apareceu no segundo capítulo, sobre a história didática, ou seja, a história trabalhada nas salas de aula, com apoio dos materiais didáticos utilizados em meados do século XX, quando, provavelmente, os mestres analisados por nós passaram pela formação escolar. Por isso as leituras sobre a história didática afro-brasileira situaram-se entre os nossos objetivos, como forma de investigar a relação entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, entendendo que essas três histórias estão interligadas

⁷ O termo capoeira contemporânea é usado neste trabalho em referência às práticas da capoeira conforme vem sendo constituídas desde as décadas de 1970 e 80, com características semelhantes até os dias de hoje.

e tornam-se campos de produção de conhecimento e narrativa. É importante salientar que, para esse trabalho, o estudo sobre a história didática se deu através de pesquisas que analisaram os materiais didáticos, produzidos entre as décadas 1950 e 1960, os quais nós não analisamos diretamente.

Sendo assim, o primeiro capítulo aborda alguns aspectos importantes na capoeira da contemporaneidade, por exemplo em relação à sua musicalidade, instrumentação e sua organização nos grupos, entre outras características. Além disso, há um breve histórico da capoeira, a fim de mostrar algumas das suas transformações ao longo do tempo, que a situavam dentro do momento histórico em que ela existia. O que é interessante de se notar, pois indica como a capoeira é dinâmica e plural, em que pese ela também seja considerada como uma luta e cultural tradicionalmente preservadas.

Tais informações foram apresentadas a partir de autores que estudam a capoeira, sendo que entre as referências encontra-se a *Revista Textos do Brasil*, organizada pelo Ministério das Relações Exteriores, edição número 14, publicada no ano de 2008. Ela compila variados artigos elaborados por mestres e pesquisadores da capoeira, como Luiz Vieira, doutor em Sociologia e Mestre de capoeira no Grupo Beribazu; Matthias Assunção, doutor em História e professor da universidade de Essex, com pesquisas sobre a capoeira; Guilherme Conduru, mestre em História, tem carreira na diplomacia e foi aluno de mestres da capoeira, que fundaram o Grupo Senzala; Antonio Pires, doutor em História e professor na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, tendo boa parte da sua trajetória acadêmica pautada na capoeira; Rosa Simões, doutora em Ciências Sociais, professora na Universidade Estadual Paulista e também com grande atuação acadêmica e profissional relacionada à capoeira.

O primeiro capítulo também contou com uma referência importante para sua elaboração, a autora indiana Gayatri Spivak, pois serviu de embasamento para pensar a importância de refletir sobre o lugar acadêmico da onde parte a pesquisa. Nesse sentido, o capítulo começa com a apresentação da minha trajetória dentro da capoeira, pois, nesse ponto, pesquisadores e capoeiristas talvez concordassem que o lugar da onde viemos, muitas vezes, influencia nosso olhar, nossas percepções e nossas bagagens, pelas quais tentamos interpretar o que está ao nosso alcance.

O segundo capítulo discorre sobre os pontos principais do trabalho, tentando desenredar as relações entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, passando pela história didática (trabalhada nos bancos escolares de meados do século XX), explorando as tensões que envolvem a elaboração da história e do passado, por diferentes sujeitos. Isso é feito por historiadores e também pessoas comuns, atendendo às possibilidades e necessidades específicas de cada um

desses grupos. O que levou a pensar nas questões teóricas acerca da história, da memória e suas constituições.

Assim como a finalidade e importância da história, para os agentes que a compõe, estejam eles nos espaços acadêmicos ou nos terreiros da capoeira. Nesse sentido, as principais referências foram Jeanne Gagnebin, Hayden White, Michel Trouillot, Michael Pollak, Paul Gilroy, Leda Martins, os quais contribuíram para elucidar aspectos historiográficos dessa pesquisa, assim como metodológicos, à medida que o trabalho se apoia em uma cultura afro-brasileira, tradicionalmente oral, que mistura a corporeidade dos sujeitos que praticam a capoeira, juntamente com sua musicalidade.

Por fim, o terceiro capítulo aborda o contexto histórico brasileiro, em que a história e o passado de escravização afro-brasileira começaram a ser questionados de forma mais enfática, no campo da política e da cultura. Estudamos a organização do movimento negro, entre as décadas de 1970 e 1980, em especial a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), com ativistas importantes que impulsionaram a luta antirracista brasileira, a qual encontrou ecos nas manifestações culturais e artísticas negras, que se desenvolveram e se fortaleceram naquele momento. Como já dissemos, notamos que a capoeira estudada aqui fez parte desse movimento maior cultural e político do país.

Esse recorte temporal da pesquisa, justifica-se por dois fatores, principalmente: primeiro, porque de fato houve uma grande transformação do movimento negro naquele contexto, o que provocou mudanças e consequências que reverberam na sociedade brasileira até hoje. E segundo, porque optamos por trabalhar com canções, cuja autoria pudesse ser reconhecida, já que, tratando-se de uma cultura predominantemente oral, é difícil localizarmos a data exata das composições, as quais ainda são conhecidas na atualidade. Sendo assim, associamos o período das canções à faixa etária dos mestres que as compuseram, os quais ainda atuam na capoeira e que, provavelmente, começaram seus trabalhos entre as décadas de 1980 e 1990, por conta da sua idade, que conseguimos ter uma noção aproximada.

Algo importante a ser dito, desde já, é que, infelizmente, para o mestrado, não conseguimos ter contato direto com os mestres, que serão apresentados na pesquisa, no sentido de investigar suas trajetórias, contatos e influências, o que certamente teria sido muito válido para compreendermos como essas relações foram sendo traçadas, entre esse contexto maior e o que identificamos na capoeira contemporânea. Por isso, não temos como afirmar que de, de fato, houve uma interferência direta do movimento negro brasileiro (por exemplo, o MNU) com os capoeiristas naquele momento, informação que só os mestres poderiam nos confirmar. O que encontramos,

inclusive através de outras pesquisas, como é o caso da historiadora Martha Queiroz, são indícios dessas correspondências entre o que estava sendo feito e defendido pelo movimento negro e os discursos que os capoeiristas estavam cantando em suas rodas e gravações.

1. SOBRE AS CARACTERÍSTICAS DA CAPOEIRA NA CONTEMPORANEIDADE.

1.1 OS CAMINHOS NA CAPOEIRA: UM RELATO EM PRIMEIRA PESSOA.

Entrei na capoeira em 2013, sem nunca ter tido contato com ela. Por acaso, comecei no Grupo Senzala de Capoeira, em Curitiba, sob o comando do professor e, atualmente, Contramestre Kaveira⁸, sem ter qualquer conhecimento em relação aos grupos de capoeira, como se eles se organizavam e nem sequer em relação ao grupo que estava entrando. No início, me interessava pela prática da atividade física, mas em pouco tempo notei que a capoeira era muito mais do que aquilo, pois ela tinha uma bagagem cultural e histórica muito grande, a qual ainda não conhecia, mas ia percebendo pela relação entre os integrantes do grupo, com o professor, toda a parte musical e histórias que eram trabalhadas em aula e, principalmente, pelas canções que ouvíamos durante os treinos.

Posteriormente descobri que o Grupo Senzala de Capoeira havia sido fundado no Rio de Janeiro, na década de 1960, por um grupo de amigos que começaram a treinar juntos, Paulo Flores e Rafael Flores, Itamar Miranda, Peixinho, Gato, Gil Velho, Garrincha e Sorriso, entre outros, sendo que alguns desses se tornaram e são mestres do Grupo até hoje. Na época, o Grupo Senzala foi um dos pioneiros – e há muitos que dizem ter sido, realmente, o primeiro – que se organizou enquanto grupo, com suas especificidades, criando uma série de características, as quais hoje são comuns em vários outros grupos nacionais e internacionais: a organização das cordas (ou cordéis), que corresponde à hierarquia entre alunos novos, graduados, professores, contramestres e mestres - o que hoje é muito variado entre os grupos, pois existem várias denominações para as graduações na capoeira.

A própria hierarquia entre os integrantes dos grupos de capoeira configura-se como uma das suas características atualmente, pois há uma série de critérios que permitem a ascensão do capoeirista dentro do seu grupo, o que o atribui a compromissos e funções, próprios da graduação adquirida. Por exemplo, a possibilidade de dar aula, como professor, graduado, monitor, graduando (entre outras nomenclaturas para essa função); a possibilidade tocar na roda, pois, geralmente, costuma-se deixar os berimbaus e também o atabaque para os mais experientes, por serem instrumentos importantes para o ritmo da música e também por serem considerados significativos e com uma certa sacralidade dentro da capoeira; alguns estilos de jogos específicos, como o jogo de Iúna, normalmente dos capoeiristas mais graduados, jogo de movimentos

⁸ Na capoeira, é muito comum que os participantes sejam conhecidos somente pelos seus apelidos, sendo que o nome do professor é Hairton Luiz Nardino Junior.

floreados, com muitas acrobacias e saltos combinados entre os capoeiristas (os chamados “balões cinturados”); entre outros aspectos variáveis das graduações.

O Grupo Senzala, como muitos outros, também criou um estilo próprio de jogo e treino, com determinadas técnicas para aplicar os movimentos, o que foi influenciado pelas referências que aqueles rapazes tinham, quando começaram a treinar juntos, de movimentos e professores com quem eles tinham tido contato. Atualmente, o Grupo tem dezenas de Mestres, em todas as regiões do país, principalmente no sudeste, e também muitas sedes internacionais, por exemplo, Europa, Estados Unidos, países latino-americanos, etc⁹.

Essa organização que se deu no Grupo Senzala de Capoeira é comum entre grupos brasileiros e internacionais, principalmente nas últimas décadas do século XX. Eles, muitas vezes, são próximos, o que permite um certo contato entre si. Ao longo dos anos que tenho treinado, participei de eventos com capoeiristas de diferentes regiões do Brasil (principalmente, do sudeste, alguns estados do nordeste e do norte) e, também, europeus, latino-americanos e norte-americanos, o que explica as referências que tenho dentro da capoeira e, principalmente, meu acesso às canções, que foram tomadas como fontes da pesquisa.

Há, nesse ponto, um aspecto que precisa ser registrado, quanto à posição social que esses capoeiristas por vezes acabam ocupando. Historicamente, podemos identificar a capoeira como uma prática que foi subalternizada, na medida que era feita, primeiramente, por sujeitos negros escravizados, depois ela foi proibida e, até meados do século XX, costumava ser associada à vadiagem e malandragem. Já a capoeira atualmente, com a qual temos mais contato, trata-se de grandes grupos existentes no país, tem sido praticada em academias, pela classe média e até classe alta, majoritariamente brancos, em regiões não somente de subúrbios. Através dela, há capoeiristas que viajam internacionalmente, ou seja, não podemos considerar que todos os sujeitos da capoeira estejam ainda em uma posição subalterna na nossa sociedade, o que está associado também à condição racial e de classe na qual se inserem.

Porém a capoeira, hoje, se coloca como uma prática herdeira dessa ancestralidade negra, a qual foi subjugada e subalternizada, encontrando formas de sobreviver e resistir ao domínio branco, sendo considerada um instrumento de preservação da força da população negra e de subversão dessa ordem escravocrata e racista. Embora a prática de capoeira por pessoas não

⁹ Temos essas informações, histórias e características do Grupo Senzala de Capoeira através do nosso contato, enquanto integrante. Algumas dessas informações já estão registradas pelos mestres do Grupo, em páginas na internet, entre outros lugares, sendo que os integrantes, professores e mestres acabam sendo os principais responsáveis por essa preservação da memória do Grupo. Mestre Elias é um dos que mantém parte das informações registradas em sua página online: <http://www.senzala.org.br/historia-pb.html>. Acesso em 27 de setembro de 2020.

marginalizadas socialmente faça supor que a capoeira ganhou novo status social, o fato é que a capoeira segue fortemente vinculada a lugares marginalizados, atendendo às comunidades carentes, em projetos sociais e escolas públicas, o que a torna uma ferramenta importante de ascensão e transformação social, especialmente para jovens que sofrem com a desigualdade de oportunidades no país, em decorrência da sua condição censitária e racial.

Com relação ao acesso às fontes históricas da pesquisa, tratam-se de canções cujos mestres conheço pelos eventos de capoeira e também suas gravações fonográficas. Várias delas foram ouvidas em rodas, aulas e todas foram encontradas em CDs gravados pelos seus autores. Isso facilitou o trabalho de análise musical e também das suas letras, pois esses registros fonográficos estão disponíveis, inclusive, em plataformas digitais. O que é um indicativo de uma característica bastante atual da capoeira, afinal essa pesquisa pôde contar com um instrumento tecnológico (sejam os CDs ou as plataformas de streaming), que há algumas décadas não seria possível.

Em que pese existam, atualmente, esses registros, as canções da capoeira foram, historicamente, preservadas e compartilhadas pelos próprios capoeiristas, através do contato que eles tinham em rodas, aulas, enfim. Para essa pesquisa, não conseguimos averiguar quando essas gravações começaram a ser feitas pelos capoeiristas, mas há indícios de que tenham se iniciado em meados do século XX, com mestres que já eram importantes na época, por exemplo, Mestre Pastinha, da Capoeira Angola, e Mestre Bimba, da Capoeira Regional, entre outros.

É interessante informar que a primeira canção apresentada nesse trabalho, a ladainha “Uma vez perguntaram a Seu Pastinha”, do Mestre Toni Vargas, ouvi inúmeras vezes nas rodas de capoeira em diferentes lugares, de Santa Catarina ao Rio de Janeiro. Porém, a versão que trouxemos é um vídeo, que o Mestre fez em sua casa, cantando e comentando sobre essa canção, o qual ele postou em seu canal do YouTube, durante o período de isolamento social, por conta da pandemia do vírus Covid-19, durante o ano de 2020. Esse é mais um aspecto que nos suscita várias reflexões sobre as transformações e as características da capoeira na atualidade: ela ainda é, para muitos capoeiristas, sinônimo de ancestralidade e herança histórica, mas nem por isso ela não se adapta às circunstâncias do contexto histórico em que ela se insere.

De modo geral, esses registros fonográficos são feitos pelos capoeiristas de forma independente e cabe a eles todo o processo de produção musical, da gravação e da divulgação do material. Muitas vezes, os CDs reproduzem os sons e a maneira de tocar nas rodas de capoeira, desde a ordem dos instrumentos, das canções, a presença do coro dos capoeiristas, o que além assemelhar-se ao ritual da roda, também constrói, na maioria das vezes, um sentido para aquele

CD. Mas isso não impede que a canção gravada, quando é cantada na roda, varie, por exemplo, sendo repetida, tendo uma instrumentação diferente, sofrendo alterações no ritmo, o que é menos comum, mas pode existir.

Se considerarmos a canção apresentada anteriormente, “Dono da Verdade”, do Mestre Toni, ela está gravada no CD “Liberdade”, em meio a outras canções permeadas por essa temática e ela emenda-se com a canção “Seu Moço”, a qual apresentamos os primeiros versos, dando uma continuidade entre elas. Por isso, inclusive, parece que elas são complementares, o que é comum nas rodas de capoeira, já que praticamente não há pausas entre as músicas da roda.

A análise musical desenvolvida aqui foi pensada a partir de algumas leituras sobre o trabalho com esse tipo de fonte (NAPOLITANO, 2016. SANTHIAGO, 2016). Mas, principalmente, com base no contato que já tivemos com a prática da capoeira e com autores que abordaram essa questão (SIMÕES, 2008; SOUZA, 2008), já que a musicalidade na capoeira é fundamental, tem várias peculiaridades, carrega uma série de significados, o que acaba nos exigindo uma análise específica. Além disso, considerando seu aspecto fundamental da oralidade, foi necessário buscar por referências que nos ajudassem a pensar essa característica marcante das culturas afro-brasileiras, o que encontramos na tese de Andréa da Câmara (2013) e no artigo de Leda Martins (2003), especialmente no que tange à performance em manifestações artísticas e culturais negras brasileiras.

Ainda com relação às fontes, é necessário apontar que não há, no trabalho, canções compostas e cantadas por mulheres capoeiristas, o que, atualmente, é uma questão que gera debates entre os e as capoeiristas. Nossa experiência com a capoeira nos permite identificar um movimento que aparentemente é recente em torno dessa pauta, o qual vem questionando a manutenção e a reprodução do machismo que existe na prática da capoeira. Isso gera, obviamente, intensos debates e disputas de discursos, evidenciando, ainda mais, a necessidade e relevância de pensarmos sobre essas questões. Porém nosso recorte temático não incluiu essa problemática, pois não é objetivo deste trabalho desenvolver essa questão. O que em hipótese alguma significa que não reconheçamos a importância de refletirmos sobre isso, inclusive, pode vir a ser futuros trabalhos, entre nossos estudos.

Essa reflexão nos adverte a pensarmos a capoeira como uma prática multifacetada, com muitas variáveis e em constante construção e transformação, sendo inegável que existem disputas dentro dela. Os capoeiristas estão inseridos em diferentes contextos sociais, os quais, de alguma forma, atravessam a capoeira e isso se revela nos debates e ideologias políticas que existem dentro dela; nos conflitos entre os grupos; nos diferentes significados que ela adquire para os seus

praticantes; e até na ausência, ou na marginalização, de determinadas questões sociais, por exemplo, em relação à presença e à discriminação de grupos LGBTQIA+. Nosso trabalho não daria conta de entrar em todas essas nuances, mas entendemos que é necessário pontuar que existem embates na capoeira, alguns, inclusive, invisibilizados. Até por isso reiteramos que não temos a intenção de generalizar as percepções que tivemos com a nossa pesquisa, pois isso seria impossível, tratando-se de algo múltiplo como a capoeira.

Deste modo, ao conhecermos determinadas canções na capoeira, notamos que elas seriam fontes para entendermos um elo que existe entre a capoeira, a história e a memória: através dessas canções, os capoeiristas compartilham e chegam a uma determinada perspectiva da história, pois elas versam sobre o nosso passado, buscando ou construindo uma interpretação da história. E ao recuperar e elaborar essas memórias, elas se tornam, muitas vezes, as referências e os valores desses capoeiristas.

Enquanto historiadora, consigo identificar um contexto histórico muito específico em que esse processo de criação se faz, o que será melhor abordado nos capítulos seguintes. Mas enquanto pesquisadora e também capoeirista, foi interessante notar que essas áreas de conhecimento se tornam, muitas vezes, campos de conflito e essa foi a inquietação que moveu esse estudo. Já o interesse pela música, especificamente, veio da percepção de sua importância para a preservação e manutenção da capoeira, pelo seu valor essencial para muitos capoeiristas e por serem as canções, muitas vezes, suporte e veículo de memória e história.

1.2 OS INSTRUMENTOS, A MUSICALIDADE E OS SONS DA CAPOEIRA CONTEMPORÂNEA.

A partir de agora, apresentaremos, brevemente, algumas características musicais da capoeira, as quais foram sendo adquiridas ao longo do tempo e que, mais uma vez, não são gerais para todos os seus grupos e praticantes. Vamos discorrer a partir da minha experiência com o Grupo Senzala de Capoeira, juntamente com o contato que tive com outros grupos, ao conhecer alguns dos seus mestres e frequentar suas rodas e eventos, por exemplo, Capoeira Gerais, Axé Capoeira, Capoeira Brasil, Cordão de Ouro, Gunganagô, Capoeira Angola Ajagunã de Palmares (em Florianópolis), entre outros. E também com base nos estudos elaborados por diversos autores para Revista Textos do Brasil – Capoeira (2008).

Nós conseguimos identificar inúmeras características que constituem a capoeira na atualidade e que serviriam como objeto de estudo para compreendê-la em aspectos específicos. Podemos citar seu desenvolvimento e transformação ao longo da história; sua organização em

grupos independentes, com diferenças e semelhanças entre si. O jogo da capoeira nas rodas, as quais acontecem desde as academias de treino às praças públicas. A formação da roda com os capoeiristas, normalmente, “uniformizados”, seja com uma camiseta da capoeira, ou com a calça (o abadá¹⁰) presa pela corda (ou cordel). A organização da bateria dos instrumentos, um dos aspectos mais diversos dentro da capoeira (o que comentaremos a seguir). Os toques adotados na roda, que muitas vezes são acompanhados pelas palmas dos outros participantes. As canções entoadas por aqueles que estão com os instrumentos e também pelos demais capoeiristas, que compõe o coro. Os estilos de jogo praticados na roda, que são variáveis entre os grupos e, inclusive, podem mudar durante a mesma roda.

Ou seja, são muitas as particularidades que compõe o “ritual” da capoeira, conforme muitos capoeiristas dizem. Mas nesse trabalho, em específico, nos atentamos para a sua questão musical, seus instrumentos, sons, a maneira como eles são compostos, os ritmos e cantos entoados na roda, pois consideramos que são aspectos que nos ajudam a entender essa performance musical que existe e é fundamental para a capoeira, a qual embasa nosso trabalho de análise das fontes da pesquisa. Tal aspecto já foi estudado por diferentes autores, inclusive associando o ritmo, os instrumentos da capoeira aos rituais das religiões de matriz africana, pois é visível que há proximidades e influências. Entre nossas referências encontramos o trabalho do autor Ricardo Souza, cujo artigo intitula-se *A música na capoeira angola da Bahia*. (2008), em que ele considera,

A capoeira é não apenas um esporte no qual a música é indispensável, mas também uma filosofia de vida, cujos fundamentos versam sobre luta por liberdade e autoconhecimento. Na capoeira, o jogador também é músico, pois canta e toca berimbau, caxixi, pandeiro, agogô, atabaque, reco-reco. Melodias versadas em prosa, cantos cíclicos ou não, samba-de-roda, corrido, ladainha, chula, orações, bênçãos são algumas das designações para as músicas que acompanham o negacear de corpos também pelo coro, conjunto dos participantes nas rodas de capoeira. (SOUZA, 2008, p. 87)

Nesse sentido, começamos nossa discussão apresentando mais uma canção do Mestre Toni Vargas, também gravada no CD “Liberdade”, a qual intitula-se “Ritual”¹¹. Já no embalo dos instrumentos da canção anterior, ao som dos berimbaus, pandeiro e atabaque, o Mestre começa sua fala, “muitas vezes me perguntam de quem é o ritual. O ritual, o ritual não tem dono, o ritual

¹⁰ Na capoeira, normalmente o termo abadá refere-se à calça usada na prática. Mas em outros contextos esse nome é usado para outros tipos de vestimentas.

¹¹ “Ritual”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 6. Disponível na plataforma do Spotify, <https://open.spotify.com/track/0bPw4qLT05OQEnOPtmbwTX?si=h8upeKlvSVOWAQqvNqjlDA>. Acesso em 22/11/2020.

é de todos que participam. O ritual é mágico, é do axé, é de uma energia que a gente sente, mas não pode descrever.”

Os sons dos instrumentos continuam e são atravessados pelo canto do Mestre: “*Quem comanda o ritual / Quem comanda o ritual / Quem comanda o ritual / É o toque dolente de um bom berimbau*”, e que agora passa a ser acompanhado pelo coro dos demais capoeiristas, “*Quem comanda o ritual (coro) / Quem comanda o ritual (coro)*”, para, então, o Mestre continuar, “*Quem comanda o ritual / É o saber muito antigo, é o saber ancestral*”. Novamente entra o coro, o que é interessante de notar, pois os capoeiristas participam dessa canção, contribuindo para o sentido e mensagem que ela está passando: “*Quem comanda o ritual (coro) / Quem comanda o ritual (coro)*”, e que se mistura à cadência do ritmo tocado pelos instrumentos, dentro da qual o Mestre também continua seu canto, “*Ôi, quem comanda o ritual / É o axé, é a força, é a beleza, é o astral / Quem comanda o ritual (coro) / Quem comanda o ritual (coro)*”. E com um tom alto, o Mestre continua seus versos, “*É união de todos / É todo o pessoal / Quem comanda o ritual (coro) / Quem comanda o ritual (coro) / Ôi, quem comanda o ritual / É o toque banzeiro de um bom berimbau / Quem comanda o ritual (coro) / Quem comanda o ritual (coro)*”. O Mestre recupera alguns versos, como se estivesse respondendo o coro, encaminhando a canção para o fim, “*Ôi, é a força, o axé, a beleza, o astral / Quem comanda o ritual (coro) / Quem comanda o ritual (coro)*”.

Mais uma vez, nessa parte do CD, as canções emendam-se, pois em seguida o Mestre começa a canção “Axé do Terreiro”, que mantém o mesmo ritmo e embalo, e começa com os seguintes versos (como se fosse uma continuação): “O ritual garante o axé, traz o axé lá do fundo, lá de dentro da gente, lá da ancestralidade da capoeira. O axé desse terreiro, rapaziada, vem do fundo do chão”, para, então, começar a canção. Se repararmos nessa continuidade entre as canções, notaremos que serve para reforçar o caráter de sacralidade e ancestralidade que muitos capoeiristas preservam e valorizam atualmente. Ao associar que o ritual da capoeira – o que não é rigorosamente, tecnicamente definido pela canção - mantém o “axé”, uma energia divina, espiritual, originário das religiões de matriz africana, o Mestre está associando e trazendo essa herança sagrada, algo que, para muitos capoeiristas, é essencial para dela.

Trouxemos essas canções, para mostrarmos algumas características que muitos capoeiristas, de diferentes lugares e grupos, acabam preservando e valorizando. Mas além disso, porque se nos atentarmos para a canção “Ritual”, ela tem um ponto central em sua narrativa, o qual, muitas vezes, é primordial para os capoeiristas: o berimbau. Em dois momentos distintos o Mestre associa o “ritual” da capoeira ao toque desse instrumento, o que o corrobora – ou origina-se – em uma associação muito comum entre a capoeira e esse instrumento, em específico. De fato,

nas rodas de capoeira, muitas vezes o berimbau é fundamental, sem ele, normalmente, não há roda. Pode até haver o jogo entre os capoeiristas, mas provavelmente não haverá esse ritual da capoeira. Souza também aponta para isso,

O berimbau geralmente assume a posição de “mestre”. O tocador chama o jogador para o pé do berimbau, onde são passadas instruções, fundamentos dessa arte. (...) É o berimbau o instrumento que mais se destaca na bateria da capoeira. Geralmente são três: gunga, médio e viola, também conhecidos como berra boi, contra-gunga e viola, entre outras denominações. O fascinante é como esses instrumentos se harmonizam rítmica e melodicamente, alternando e diversificando os sons, assim como os golpes no jogo. (2008, p. 88)

Conforme Souza também informa, normalmente, toca-se de um a três berimbaus nas rodas, sendo que eles são diferentes: frequentemente o maior deles (que tem a maior cabaça), com o som mais grave, é quem inicia a música, “comanda” toda a roda, no sentido de autorizar o começo e o fim do jogo, chamar a atenção dos capoeiristas, enfim. Ele pode ser chamado por Berra-Boi, entre outros nomes, mas nesse trabalho será chamado por Gunga. Existe, também, o berimbau Médio, pois a cabaça não é tão grande e, normalmente, ajuda para manter a cadência e o ritmo do toque que está sendo feito na roda. E o berimbau com a menor cabaça, costuma ser chamada por Viola, tem um som mais alto e agudo, acompanha o toque dos outros, mas normalmente é ele quem faz os floreios musicais, ou seja os improvisos, as variações que são feitas dentro do toque, misturando os sons das batidas no arame.

Como dissemos, o número de berimbaus na roda é variável, principalmente entre os grupos e, inclusive, não necessariamente todas as rodas de um mesmo grupo vão ter sempre o mesmo número de berimbaus. Por ser associado a uma série de simbologias e significados, até mesmo históricos, o berimbau é considerado o principal instrumento da capoeira e, nesse sentido, normalmente ele fica a cargo do mestre, professor ou o responsável pela roda.

Os toques dos berimbaus são compostos por três batidas diferentes no arame, produzindo variações nos sons: a batida da baqueta com o dobrão (objeto que pode ser uma moeda de metal, uma pedra, etc.) pressionado contra o arame; a batida da baqueta sem que o dobrão encoste no arame; e a batida da baqueta com o dobrão levemente segurado contra o arame; respectivamente esses sons são comumente chamados de “preso”, “solto” e “arranhado”. Essa definição e explicação dos toques no berimbau também foi identificada e elaborada pelo autor Ricardo Souza (2008, p. 94). A “chamada” no berimbau, consiste em algumas batidas do “solto”, marcação que pode indicar o início da música, a autorização para o início do jogo, o mestre tocador querendo chamar a atenção dos capoeiristas na roda ou a indicação que a roda vai acabar.

Atualmente, a capoeira tem diversos toques de berimbau, por exemplo, o toque de Angola, São Bento Grande de Angola, São Bento Pequeno de Angola, Iúna, São Bento da Regional, Banguela, etc. Todos esses toques são compostos através das variações dos sons produzidos no berimbau, têm especificidades e significados distintos, podendo ser lentos ou rápidos. O toque de Angola, por exemplo, está entre os mais comuns nas fontes que escolhemos para a pesquisa, ele costuma ser mais moroso, cadenciado, ele é composto por duas batidas arranhadas, uma presa e uma solta, sendo que muitos capoeiristas acrescentam ao final das batidas o som do caxixi – o chocalho segurado pelo tocador, com a mesma mão em que segura a baqueta. Esse é um toque bastante conhecido, pois costuma ser usado para iniciar a roda e, principalmente, nas ladainhas, um tipo de canção específica da capoeira¹².

Além dos diferentes toques no berimbau, a capoeira também apresenta diferentes tipos de canções, conhecidos como, “ladainha”, “corrido”, “quadra” e alguns ainda conhecem a “chula”. Rosa Simões, em seu trabalho intitulado *A performance ritual da roda de capoeira angola* (2008), nos auxilia com algumas definições. Ela se baseia no estilo de capoeira Angola, porém essas canções estão presentes em outros estilos de jogo e roda de capoeira.

A ladainha é um tipo de cantiga, que inicia a roda; pode contar uma história, fazer uma oração, uma louvação, um desabafo, uma provocação, dar um aviso, etc. Ela é cantada solo, ou seja, puxada pelo mestre, ou o responsável pela roda, e espera-se que todos fiquem em silêncio e atentos. Normalmente, não há jogo durante a ladainha, pois ela costuma ter uma caráter sagrado na roda. Alguns capoeiristas consideram que as chulas acompanham a ladainha ao final, quando o mestre canta um verso e os demais respondem em coro o mesmo verso (geralmente a louvação, por exemplo, o cantador diz, “*Iê, viva meu Deus*”, o coro responde “*Iê, viva meu Deus, camará*”).

Já nos corridos, o coro responde o equivalente ao que foi cantado. Os corridos algumas vezes são chamados de quadras, pois a cada estrofe do cantador, o coro responde o equivalente a ela (SIMÕES, 2008, p. 67). Em alguns grupos, como o Grupo Senzala de Capoeira, considera-se ainda um outro estilo de canção, o “lamento”, que se assemelha à ladainha, pois conta uma história, tem alguma mensagem aos capoeiristas, mas não tem necessariamente a louvação ao final e os demais rituais da ladainha.

Todas essas características apresentadas são determinadas, principalmente, pelo berimbau, pois é ele quem dita e comanda o toque e o ritmo da roda. Porém a música na roda de capoeira é composta pela “bateria”, maneira como, usualmente, é conhecido o conjunto de

¹² Por exemplo, a canção do Mestre Toni Vargas apresentada no início deste trabalho

instrumentos que compõe a roda. Geralmente, a música na capoeira tem a seguinte sequência: o berimbau começa (se houver três berimbaus, provavelmente, será primeiro o Gunga, o Médio e o Viola); entra o pandeiro, sendo que algumas rodas podem ter mais de um (o qual também tem toques diferentes, mas que sempre acompanha o berimbau); depois o atabaque, também pode ser mais de um, a depender da roda (tambor, que também faz a marcação do som e acompanha o ritmo do pandeiro e, portanto, do berimbau); e algumas rodas ainda podem ter o agogô (outro instrumento de percussão, que pode ser feito com dois sinos de metal, com som mais agudo, ou dois cocos) e o reco-reco. Sobre isso, novamente temos o suporte de Ricardo Souza, que apresenta:

Os diversos timbres da bateria (é assim chamado o grupo instrumental) apresentam-se em colorido diversificado, juntando instrumentos com variadas características: cordofônico –berimbau; membranofônicos – pandeiro e atabaque; idiofônicos – agogô, reco-reco e caxixi. Em algumas academias ou associações, é utilizado o apito, que é um aerofônico. (2008, p. 88)

Essa composição da bateria é variável entre os grupos e seus praticantes, mas é quase um consenso para os capoeiristas a importância que esses instrumentos têm dentro da capoeira, o que nos serve de indício da essencialidade da música para ela. Sobre isso, Souza também comenta,

A música é executada especificamente para a realização da roda de capoeira. Com a função de ensinar e conduzir os jogadores, obedece a uma ordem criada entre os capoeiristas. Além das variações rítmicas e melódicas, temos, ainda, os textos das canções. (...) A música também deixa lugar para criações inspiradas no jogo. Na letra das músicas, muitas vezes expressam-se os fundamentos da arte da capoeira. (2008, p. 88)

Para a capoeira, na atualidade, tudo carrega significados, simbologias e histórias, desde a formação da roda, a composição da bateria, o ritmo tocado, as canções entoadas e suas poesias que acabam sendo compartilhadas por todos aqueles que estão na roda, não só os tocadores de instrumentos, afinal em muitas canções o coro dos participantes é fundamental. Além do berimbau, podemos considerar que o atabaque também é bastante significativo e simbólico, até por ele compor o ritmo de outras expressões culturais afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, por exemplo. O interessante é que ele também passou por uma transformação que ocorreu na capoeira, especialmente entre as décadas de 1970 e 1980, se aproximando do movimento que comentamos, o qual buscou resgatar uma bagagem cultural e histórica, no sentido de preservar o valor da capoeira enquanto uma cultura ancestral, de resistência e sagrada. Sobre isso, Luiz Renato Vieira e Matthias Assunção apresentam que,

Viu-se que a capoeira precisava ser tratada como um esporte, mas que a arte não poderia ser reduzida somente ao seu aspecto desportivo. *Essa abordagem culturalista, então, foi muito enfatizada a partir dos anos 1980, quando as palavras “resgate” e “bagagem” passaram definitivamente a fazer parte do vocabulário comum dos capoeiristas.* Sintomaticamente, os capoeiristas, que

tinham passado a utilizar atabaques com tarraxas, mais funcionais e fáceis de afinar, voltaram a preferir os tambores trançados com grossas cordas de sisal. *É nessa perspectiva – como cultura, e não como modalidade esportiva – que a capoeira ganha o mundo nos anos 1990.* (grifos nossos) (2008, p. 12)

Ainda sobre a composição da música na roda de capoeira, é importante comentar sobre as palmas dos seus participantes, pois através delas, junto com o coro, todos os capoeiristas da roda se envolvem com a canção. Muitas vezes elas são fundamentais para marcar o ritmo e, principalmente, elas acabam acentuando a intensidade da roda, por exemplo, em um momento em que a canção e o jogo dos capoeiristas estejam acelerados. Assim como os toques e instrumentos, as palmas também variam muito entre os grupos, mas, no geral, temos três tipos mais comuns de palmas: a palma batida três vezes seguidas (1 – 2 – 3; 1 – 2 – 3; 1 – 2 – 3 e assim segue), conhecida por muitos capoeiristas como a palma de Bimba, pois acredita-se que ele que trouxe essa palma para o seu estilo da capoeira Regional (esse é o outro estilo da capoeira, bem importante e conhecido, sobre o qual falaremos em breve), para acompanhar o ritmo acelerado do berimbau. A palma batida uma vez e depois duas vezes seguidas (1 - 2 3; 1 - 2 3; 1 - 2 3; assim segue), conhecida como palma de terreiro, pois era conhecida como a palma batida nos cultos das religiões afro-brasileiras, assim como nos sambas de roda. E a palma com duas batidas seguidas (1 - 2; 1 - 2; 1 - 2; assim segue), que marca um ritmo mais lento, normalmente para rodas de Angola, ou para um estilo de jogo chamado “jogo de dentro”, praticado por diversos grupos, por exemplo, Grupo Senzala de Capoeira.

As palmas, obrigatoriamente, acompanham o ritmo da bateria da roda e por isso, normalmente, começam depois que toda a bateria está tocando. Todavia, há alguns jogos de capoeira que não aceitam palmas durante a execução do jogo, somente ao final. Por exemplo, o jogo de Iúna, comentado anteriormente, sendo executado ao som do berimbau, pandeiro e atabaque, sem o canto, pois assemelha-se quase a uma apresentação, por isso as palmas vem no fim, para parabenizar pelo jogo.

1.3 BREVE HISTÓRICO DA CAPOEIRA.

Nosso trabalho buscou analisar as canções da capoeira na contemporaneidade, a fim de compreender de que maneira elas se relacionam com a história e os debates que isso gera. Por isso, não temos a pretensão de nos aprofundarmos no histórico da capoeira, por ser um tema já bastante debatido, com trabalhos de grande qualidade e relevância. De todo modo, reconhecemos a importância de fazer uma breve retomada dessas questões históricas, pois elas ajudam a elucidar as transformações da capoeira, o que nos permite entender suas metamorfoses, os valores que ela

tem preservado e as influências que ela teve do contexto histórico social no qual ela se inseriu. É importante destacar que esse assunto já foi estudado no trabalho de monografia de graduação em História, especificamente no capítulo 2, “Trajetória da capoeira e suas configurações na contemporaneidade”¹³, por meio do qual tivemos contato com a vasta bibliografia que aborda o assunto.

Se considerarmos desde o período do aparecimento da capoeira na sociedade brasileira, até os tempos atuais, conseguimos distinguir algumas fases específicas, em que ela assumiu determinadas características, dentro do momento histórico em que ela estava inserida. Autores como Carlos Eugenio Libano Soares (1993), Matthias Assunção (2016) e Guilherme Frazão Conduru (2008) estudam os primeiros registros da capoeira, ainda no período colonial do Brasil, nas últimas décadas do século XVIII, início do século XIX. Esses registros foram encontrados em centro urbanos do país, como Salvador, Recife, São Luís do Maranhão, Rio de Janeiro, entre outros, o que serviria de indicativo para uma origem urbana da capoeira, justamente em cidades que tinham características em comum: portuárias, com grande presença de escravizados e do tráfico de africanos, com uma fusão de povos e culturas bastante rica. As fontes desse período são, majoritariamente, documentos e boletins da polícia, assim como a iconografia, pois artistas como Augustus Earle, Johann Moritz Rugendas e Jean-Baptiste Debret deixaram gravuras e pinturas, nas quais são retratadas cenas de negros tocando alguns instrumentos, confraternizando em rodas e praticando movimentos característicos da capoeira.

Posteriormente, notamos uma mudança da capoeira no cenário nacional, no decorrer do século XIX, durante o período imperial, conforme foi estudado por Carlos E. L. Soares (1993), Guilherme Conduru (2008), Antônio L. C. S. Pires (2010), Maurício Castro e Gabriel Cid (2016). Nesse período, os capoeiristas tomaram as ruas das principais cidades brasileiras, especialmente a capital Rio de Janeiro, aproximaram-se das instituições militares do país, por exemplo o Exército e a Guarda Nacional, pois muitos eram soldados - inclusive participaram de grandes conflitos, como a Guerra do Paraguai. A capoeira tomou os espaços públicos e também envolveu-se com grupos sociais distintos, desde estudantes, artistas, políticos, ladrões, prostitutas, etc. E foi nesse período também que ela se associou à política brasileira, formando facções, conhecidas por “maltas”, que participavam e interferiam em movimentos políticos, apoiando grupos e partidos, por exemplo, os monarquistas, que, após a assinatura da Lei Áurea, se organizaram na “Guarda Negra”.

¹³ “‘Dona Isabel, que história é essa?’ A abolição pelos versos da capoeira contemporânea”, disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2017/12/Monografia-pronta.pdf>. Acesso em 08 de agosto de 2020.

Com a Proclamação da República, a capoeira sofreu uma nova transformação, forçada, novamente, pelo contexto nacional, pois logo após novembro de 1889 ela passou a ser fortemente perseguida na capital do país, com centenas de capoeiras deportados, por exemplo, para Fernando de Noronha. A pesquisa de Antônio Pires (2010) é uma das principais referências para o período da 1ª República, quando, já em 1890, com a publicação do Código Criminal, a prática da capoeira (ou “capoeiragem”, como foi chamado na época) passou a ser proibida no país. Pires baseia seus estudos nas análises dos processos judiciais e boletins de ocorrência registrados no Rio de Janeiro, assim como os jornais da época que comentavam sobre essa repressão aos capoeiras, o que gerou um certo movimento popular em favor de manter a “ordem pública”.

Essa perseguição aos capoeiristas durou, principalmente, até a década de 1930, quando houve uma outra grande mudança na capoeira, a qual deu origem a determinadas características, que se tornaram fundamentais para ela. Entre as décadas de 1930 e 1970, autores como Guilherme Conduru (2008) e Simone Vassalo (2003) são referências importantes, principalmente para pensarmos sobre a capoeira que passou a ser praticada nas academias, tornando-se uma cultura e esporte genuinamente brasileiro, tal como desejava a política nacionalista daquela década. Em meio ao discurso do mito das três raças, da “democracia racial brasileira”, a capoeira ganhou prestígio na política nacional, principalmente a partir do presidente Getúlio Vargas.

Nesse contexto, houve a fundação de dois grandes centros de capoeira, na cidade de Salvador, Bahia, os quais servem de base e referência para grande parte dos capoeiristas até hoje. Estamos nos referindo à academia fundada por Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba), em 1932, chamada por Centro de Cultura Física e Capoeira Regional da Bahia, onde ele aprimorou a capoeira como uma luta marcial, introduzindo movimentos de outras lutas, que ficou conhecida como “capoeira regional”. Ele instituiu características muito particulares, como técnicas dos movimentos, o toque e a formação da bateria, entre outras especificidades. Mestre Bimba exigia que seus alunos fossem estudantes ou trabalhadores, aplicava exames de admissão, ministrava curso básico e de especialização, além das cerimônias de formatura.

Dessa forma, Bimba colocava a capoeira como uma prática educativa, mantendo alguns princípios militares, como a hierarquia e a disciplina. Isso garantiu à capoeira uma certa ascensão social, sua descriminalização e uma maior aceitação perante a cultura e sociedade brasileira da época. Naquele momento, ela tornou-se uma prática esportiva, disciplinada, técnica, organizada e, inclusive, hierarquizada, afastando-se da imagem de algo como uma luta de insubordinação, rebeldia e da malandragem.

Além de Mestre Bimba, naquela época, surgiu um outro grande panteão da capoeira na atualidade, Vicente Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha, que, em 1941, inaugurou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, da onde originou-se o estilo de capoeira angola. Pastinha implantou uma série de novidades na capoeira: registrou sua prática, criou um estatuto, sistematizou regras, os cantos, os toques e a utilização dos instrumentos musicais, criando uma hierarquia para tocadores na roda. Ao mesmo tempo que ele inovava a capoeira, ele buscava sua africanidade, o que podemos ver até no nome dado para seu estilo de jogo, capoeira angola. Isso permitiu que esse estilo fosse reconhecido como a capoeira ancestral e autêntica, o que é um discurso preservado até hoje por muitos capoeiristas, principalmente os praticantes de capoeira angola, conhecidos como angoleiros.

Essa associação da capoeira enquanto uma prática esportiva e uma cultura *brasileira* ganhou outra forma a partir da década de 1970, é o que apontam autores como Simone Vassalo (2008), Luis Renato Vieira e Matthias Assunção (2008). Desde a década de 1960, principalmente, já vinham sendo criados os grupos de capoeira, com uma organização, regras e identidade particular para cada um deles, conforme comentamos no início desse capítulo. Entre as décadas de 1970 e 1980, até os dias atuais, a capoeira, para além de esporte, veio forjando uma identidade afro-brasileira. Essa transformação foi convergente com uma nova configuração do movimento negro (brasileiro e estadunidense, principalmente), o qual passou a valorizar esse discurso pela força e potência da negritude. Isso é abordado, por exemplo, no trabalho do autor Petrônio Domingues (2007) e será melhor discutido no capítulo 3.

Nesse sentido, a ideia de colocar a capoeira como algo *nacional* foi sendo substituída pela intenção de fortalecer sua africanidade, fosse pelos próprios capoeiristas, como pelos intelectuais que passaram a estudá-la. Isso refletiu na linguagem usada, na musicalidade, na instrumentação e até mesmo na abordagem histórica, a qual destacava a origem africana, buscando por lutas ancestrais e enfatizando o aspecto da resistência escrava.

Obviamente que esse histórico da capoeira, com todas as suas fases e transformações renderia uma discussão muito maior, o que já tivemos a oportunidade de fazer no trabalho de monografia e que, para esse trabalho em questão, não é o caso. Identificar essas mudanças na capoeira nos serve para refletirmos na sua vivacidade e pluralidade, pois ela se adaptou e foi influenciada pelos contextos históricos em que esteve inserida, adquiriu novas características e manteve outras. Um movimento que, talvez, seja típico de culturas essencialmente orais, pois ela são mutáveis, de acordo com aqueles que as constituem, o que não nos permite tentar engessá-las em regras e conceitos rigorosamente definidos.

E, além disso, essas transformações apontam que as características atuais da capoeira não podem ser consideradas como sua essencialidade, como se ela sempre tivesse sido esse símbolo da luta, resistência tipicamente afro-brasileira, pois se considerarmos, por exemplo, o contexto da década de 1930, veremos que ela, inclusive, esteve associada um discurso nacional, de representatividade brasileira, para além do seu aspecto da negritude. Ou seja, de fato, ao longo da sua história, a capoeira já foi uma brincadeira e confraternização de negros; já foi uma luta, inclusive militar, praticada pelos grupos negros; foi, realmente, marginalizada, subalternizada e proibida, o que não conseguiu fazer com que ela desaparecesse. Portanto, diferentes elementos históricos constituíram a capoeira e o que notamos é que alguns deles foram recuperados para a sua atual configuração, como algo ancestral, de luta e resistência, corroborando com o movimento de denúncia e combate ao racismo brasileiro, advindo do final do século XX.

1.4 REFLEXÕES SOBRE O “LUGAR ACADÊMICO” E SEUS ESTUDOS SOBRE A “SUBALTERNIDADE”.

A proposta de apresentar minha trajetória enquanto capoeirista e também historiadora veio da necessidade de pensar sobre o meu lugar de produção perante meus estudos. Isso porque, conforme já discutido, este trabalho considera que este lugar é determinante na maneira pela qual entendemos e abordamos nosso objeto de pesquisa. Tal consideração adveio de leituras sobre a subalternidade, principalmente a obra *Pode o subalterno falar*, de Gayatri Spivak (2010), autora indiana que atua nas áreas dos estudos pós-coloniais, marxismo, pós-estruturalismo, feminismo e atualmente é professora universitária em Nova York.

Ao longo do texto, publicado originalmente na década de 1980 e, novamente, na década de 1990, a autora apropria-se de termos como “intelectual ocidentalizado”, “divisão internacional do trabalho”, “capital socializado”, entre outras referências das análises teóricas econômicas, que contribuem como uma base para compreendermos nosso objeto de estudo, pois temos, como um dos nossos objetivos, entender a relação da capoeira com a história. Sendo assim, estamos pensando aqui em uma categoria de historiadores e intelectuais acadêmicos, que elaboram sua produção dentro dos pressupostos institucionais, adequando-se às exigências que a academia determina, seguindo o rigor científico, teórico e metodológico estabelecido para essa produção epistêmica. Nesse sentido que usamos as referências de Spivak para refletir sobre essa categoria.

Por se tratar de um texto que pensa a relação do colonialismo britânico na Índia, o sujeito subalterno, para a autora, refere-se ao “sujeito colonial”, do “Terceiro mundo”, aquele que estava sujeito ao colonialismo, o que nós tomamos como referência para pensar os capoeiristas, que estão

à margem daquela produção acadêmica e que constroem suas narrativas fora dos pressupostos institucionais. Deste modo, é importante salientar que, enquanto Spivak elabora seu raciocínio pensando na relação dicotômica desse ocidente colonizador, aliado à estrutura capitalista, versus o colonizado; este trabalho se apropria dessas reflexões, para pensar a oposição entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, considerando que esta obra elenca argumentos que devem ser ponderados, quando o objeto de pesquisa refere-se a algum tipo de subalternidade. Mais uma vez, reiteramos o que foi dito anteriormente, os capoeiristas na contemporaneidade podem não ser, todos eles, sujeitos subalternos, porém a capoeira, conforme é significada hoje, é considerada como uma prática que, historicamente, foi subalternizada pela ordem e domínio branco.

Na primeira parte da obra, a autora dialoga de forma crítica com filósofos como Michel Foucault, entre outros, apontando que, em certa medida, eles avançam quando voltam seu olhar para a “subalternidade”, tentando desenredar as relações sociais de poder. Porém falham ao não atender para o seu lugar de produção, como se o lugar social e intelectual do teórico não influenciasse esse olhar para o subalterno. Em suas palavras,

“Nem Deleuze, nem Foucault parecem estar cientes de que o intelectual inserido no contexto do capital socializado e alardeando a experiência concreta, pode ajudar a consolidar a divisão internacional do trabalho. Mantém-se, por meio de um deslize verbal, a contradição não reconhecida de uma posição que valoriza a experiência concreta do oprimido, ao mesmo tempo que se mostra acrítica quanto ao papel histórico do intelectual.” (SPIVAK, 2010, p. 30).

Isto posto, colocar esse texto da autora como uma das referências para pensar a forma, o olhar que as histórias acadêmicas têm para as histórias de terreiro, nos obriga a refletir sobre o nosso lugar de produção, enquanto intelectuais institucionalizados. Por isso apresentei o lugar de onde vim, enquanto capoeirista e também a trajetória como pesquisadora. Isso porque, pela leitura de Spivak, entende-se que sem essa consciência crítica quanto ao seu lugar de produção, o teórico institucionalizado perderá de vista que o subalterno, nessa produção acadêmica, não fala por si, pois sua voz dentro desse trabalho passa, necessariamente, pelo intermédio do intelectual, ou seja, o subalterno, de fato, não tem sua própria voz através do pesquisador. Spivak afirma, “(...) o lugar no qual os oprimidos falam, conhecem e agem *por si mesmos* leva a uma política utópica e essencialista” (2010, p. 35).

Além disso, esse intelectual corre o risco de reproduzir uma lógica generalista, globalizante a fim de tentar entender e explicar a subalternidade, o que, na verdade, acaba sendo uma reprodução da dominação e violência epistemológica (o que Spivak vai tratar em termos do colonialismo econômico capitalista), a mesma que marginaliza e subjuga a subalternidade, pois ignora a multiplicidade e especificidades desses sujeitos, colocados como subalternos. Conforme

a autora aponta, “o mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro.” (2010, p. 47). Ela complementa, “mas deve-se, não obstante, insistir que o *sujeito* subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo” (2010, p. 57). A esse argumento, incluímos o seguinte trecho:

No entanto, isso não abarca o Outro heterogêneo. Por fora (mas não exatamente por completo) do circuito da divisão internacional do trabalho, há pessoas cuja consciência não podemos compreender se nos isolarmos em nossa benevolência ao construir um Outro homogêneo se referindo apenas ao nosso próprio lugar no espaço do Mesmo ou do Eu [Self]. (SPIVAK, 2010, p. 70)

Com isso, podemos destacar dois cuidados importantes para nossas análises: primeiro, nos atentamos para o fato de que o intelectual, no seu texto acadêmico, não consegue dar voz aos sujeitos subalternos, já que essa produção nem sempre é capaz de oferecer meios e instrumentos que, realmente, permitam ao subalterno expressar-se conforme suas próprias práticas. Afinal existem determinados pressupostos e condições intrínsecas e que caracterizam o trabalho acadêmico, que invariavelmente o colocam em uma posição que é inacessível às práticas constituintes da subalternidade. Por isso é necessário que o intelectual tenha consciência crítica quanto ao seu lugar de produção e, assim, evite a reprodução da violência epistêmica em relação ao subalterno.

E aqui levantamos um outro ponto, importante de ser notado: aproximadamente, a partir da década de 1960, a historiografia, inclusive brasileira, renovou-se no sentido de olhar para sujeitos históricos que até então era silenciados ou tinham sua importância renegada, tentando compreender e analisar suas lógicas pela perspectiva dos próprios sujeitos, reconhecendo, assim, sua atuação e relevância no processo histórico. Isso foi fundamental para garantir maior pluralidade, diversidade e o reconhecimento de agentes e movimentos históricos, que eram invisibilizados ou vistos por uma interpretação que os subalternizava às concepções da academia, de até então. Com isso, não estamos querendo dizer que essas instituições passaram a dar voz a esses sujeitos, primeiro porque eles não precisam da academia para terem sua própria voz; e, segundo, porque voltamos ao argumento apresentado por Spivak, as instituições acadêmicas estão em uma posição social, que as inviabilizam de alcançar a complexidade da subalternidade. No entanto, o que temos visto nas últimas décadas, nos leva a reconhecer que essas histórias acadêmicas, ao menos, abriram campo para pensar e considerar a subalternidade como sujeitos históricos importantes do passado.

O segundo cuidado exige evitar lógicas generalistas, as quais supostamente “explicariam” a subalternidade, o que implica em reconhecer que os sujeitos subalternos possuem

especificidades, são, necessariamente, heterogêneos, pois cada qual tem modos e experiências (culturais, históricas, sociais, etc.) que são próprias e inatingíveis aos moldes acadêmicos. Ou seja, essa produção institucionalizada, ao cumprir os pressupostos científicos e metodológicos, não poderá deixar de levar em conta a multiplicidade e heterogeneidade intrínseca à subalternidade.

Voltemos às fontes, que demonstram o que estamos nos referindo. A canção agora é do Mestre Barrão, do Grupo Axé Capoeira, chamada “Capoeira tem história”¹⁴, é a 11ª música do CD “Axé Capoeira – vol. 5”. Antes de comentarmos da canção propriamente dita, é importante destacar um aspecto, em específico, em relação ao suporte em que ela está gravada, pois esse CD tem uma introdução que começa com a chamada pelo berimbau Gunga (ou seja, as batidas soltas no berimbau), que puxa o toque de Angola¹⁵, mais lento e cadenciado, e, então, o Mestre narra a seguinte história, com seu típico tom de voz forte e alto:

Negro escravo! Foi pego fugindo da senzala, correndo nos canaviais, capturado pelo feitor, que no tronco o amarrou e o guerreiro valente gritava. De repente uma voz ecoava, “mataram rei Zumbi”, assim a notícia chegou e o guerreiro, que nunca chorava, nesse dia ele chorou.

E logo em seguida, o Mestre entoa o “Iê”, bastante alto, indicando que a canção “Esperança de ser livre” vai começar, junto com todo o restante da bateria dos instrumentos, a qual se constrói a partir dessa narrativa contada pelo Mestre.

Essa introdução faz parte do CD, então, não necessariamente ela será reproduzida na roda de capoeira, porém ela compõe esse registro fonográfico e, nesse sentido, contribui para o tom e o sentido que ele ganha quando é ouvido pelos capoeiristas, que o escutam, por exemplo, enquanto fazem seus treinos em suas academias. Quando pensamos no objeto de pesquisa, precisamos considerar essas características, pois estamos chegando às fontes através das rodas, mas muitas vezes também pelos registros em CDs e, nesse sentido, a maneira como eles são feitos, as falas que são narradas na gravação, a ordem das canções, a organização dos instrumentos, entre outros fatores, devem ser considerados nas análises, já que, de alguma forma, contribuem para o impacto que essas fontes podem ter para os capoeiristas que as recebem.

¹⁴ “Capoeira tem história”, Mestre Barrão, Grupo Axé Capoeira. CD “Grupo Axé Capoeira”, vol. 5, canção número 10. Disponível na plataforma do Spotify, <https://open.spotify.com/track/0eOLLCsHoHNB06zX7jculy?si=1c115dbd8838460c>. Acesso em 03/07/2021.

¹⁵ O toque de Angola, nessa introdução do CD, é um dos exemplos daquilo que temos reforçado ao longo do trabalho, em relação à multiplicidade da capoeira, pois, como os capoeiristas dizem, “ela é livre”. Isso porque é comum conhecermos o toque de Angola composto pelas batidas do berimbau (os “arranhados”, o “preso” e o “solto”) e também pela chacoalhada do caxixi, depois das batidas. Entretanto isso não é regra e nessa gravação do Mestre Barrão, em específico, não há a presença do caxixi, porém conseguimos identificar o toque de Angola pelo restante das batidas e, principalmente, pela cadência do ritmo, característica desse toque.

Essa observação foi pensada a partir dos estudos elaborados pelo autor Marcos Napolitano, que aponta para a importância de considerar o suporte da canção em um trabalho historiográfico, que tem como proposta, e base, a análise musical:

Assim como uma mesma canção pode passar por vários espaços sociais, implicando em experiências e apropriações culturais diversas (um show ao vivo, o ambiente doméstico, a roda de violão, um salão de danças, um festival de TV). As duas instâncias estão ligadas e objetivam, historicamente e sociologicamente, a experiência musical de uma época ou sociedade. (...) Cabe ao historiador esquadrihar, na medida do possível, as formas de objetivação técnica/comunicacional e experiência social da música que o seu tema específico exige. (NAPOLITANO, 2016, p. 87)

Quanto à canção que decidimos trazer para nossas análises, “Capoeira tem história”, ela começa com o berimbau Gunga, no toque da Regional¹⁶, seguido pelos outros dois berimbaus, pandeiro e atabaque, todos mantendo uma cadência acelerada, a qual é acompanhada pelo canto alto e forte do Mestre Barrão. Essa canção se caracteriza por ser uma “quadra”, pois a cada estrofe de quatro versos, o coro responde, portanto ele participa ao longo de toda a canção.

Após essa marcação acelerada do ritmo, pelos instrumentos da bateria, o Mestre inicia a canção com a estrofe, “*Capoeira tem história / Capoeira tem tradição / Capoeira deixou a marca / Do povo africano na nação*”, a qual se repete, mas agora acompanhada pela resposta do coro dos demais capoeiristas ao canto do Mestre, sendo que o ritmo também ganha a marcação das palmas (batidas três vezes seguidas): “*Capoeira*” / “*tem história*” (coro); “*Capoeira*” / “*tem tradição*” (coro); “*Capoeira*” / “*deixou a marca do povo africano na nação*” (coro).

Com toda essa composição de batidas e instrumentos, o Mestre segue cantando e é interessante destacar que a sua voz e entonação acompanham essa mesma cadência, “*Ela foi praticada nos quilombos / Ela foi perseguida na senzala / Capoeira é força, é voz / Do povo que grita e não se cala*” e, então, o coro volta a participar: “*Capoeira*” / “*tem história*” (coro); “*Capoeira*” / “*tem tradição*” (coro); “*Capoeira*” / “*deixou a marca do povo africano na nação*” (coro).

O Mestre puxa a próxima estrofe, com um tom que celebra e reforça a memória de uma importante figura dentro da capoeira, “*Ôôh / Zumbi um valente guerreiro / No grito derradeiro a mensagem deixou / Capoeira é luta, consciência / Ela é a essência do povo lutador*”. E o coro

¹⁶ O toque da Regional é um dos toques do berimbau, caracteriza-se por ser um ritmo acelerado, que costuma comandar um jogo rápido, cujo nome é o mesmo, fundado pelo Mestre Bimba, quando inaugurou sua academia, chamada Centro de Cultura Física e Capoeira Regional da Bahia, conforme abordado anteriormente. Sobre isso ver o texto de Condruru (2008).

volta a se misturar com a canção, “Capoeira” / “tem história” (coro); “Capoeira” / “tem tradição” (coro); “Capoeira” / “deixou a marca do povo africano na nação” (coro).

O Mestre recupera também, em sua canção, uma memória geográfica importante para a história afro-brasileira e da capoeira, como Rio de Janeiro, Bahia e Recife, lugares que historicamente tiveram uma presença negra marcante, onde as diferentes culturas afro-brasileiras floresceram e cresceram, inclusive a capoeira, com importantes grupos e Mestres originários desses lugares (o próprio Mestre Barrão é recifense): “Êêh / Rio, Recife, Bahia falo com alegria / Onde tudo começou / Capoeira luta brasileira / Passou a fronteira no mundo se espalhou”. E o coro volta a participar, “Capoeira” / “tem história” (coro); “Capoeira” / “tem tradição” (coro); “Capoeira” / “deixou a marca do povo africano na nação” (coro). É interessante que o Mestre evidencia esses lugares, inclusive, como locais de nascimento da capoeira, uma questão que gera bastante discussão entre os estudos acadêmicos e entre os próprios capoeiristas, quanto à sua origem.

Dentro das histórias acadêmicas, a teoria mais aceita indica que a capoeira tenha aparecido ainda no Brasil colonial, em áreas urbanas, especialmente Rio de Janeiro, Salvador, Recife, São Luís do Maranhão e Belém do Pará. Felipe do Couto Torres é um dos pesquisadores que nos apresenta esse argumento, cujo trabalho indica que “essa tese, convencionalmente denominada de *origem difusa*, propõe que a capoeira tenha surgido em momentos e contextos similares em algumas cidades brasileiras.” (TORRES, 2016, p. 216). Ele também ressalta uma característica marcante entre as cinco cidades, o fato de serem portuárias, associado, portanto, ao intenso fluxo de pessoas que circulavam por elas, inclusive diversas etnias africanas, o que teria influenciado a formação da capoeira.

Além disso, o Mestre ressalta a capoeira como uma luta brasileira, mas que se espalhou ao redor do mundo, fazendo referência ao fato de que ela se encontra em mais de 130 países, uma internacionalização que vem ocorrendo desde as últimas décadas do século XX.¹⁷

A referência à cidade de Recife pode parecer um indício de uma aproximação que o Mestre faz entre a capoeira e sua experiência pessoal, a qual fica evidente na última estrofe da canção, com uma entonação ainda mais firme para o segundo verso: “Ôôô / Hoje eu corro pelo mundo / Eu não sou vagabundo, sou educador / Capoeira é a minha matéria / Me tirou da miséria, me formou professor”. Essa última estrofe aponta para a importância da capoeira na constituição

¹⁷ José Luiz Cirqueira Falcão (2008) comenta sobre a internacionalização da capoeira, a partir de 1970, e indica que, naquele momento da publicação do seu artigo, a capoeira estava presente em mais de 130 países.

do sujeito, afinal, para o Mestre, foi graças a ela que ele pôde ir para outros países¹⁸, tornando-se um educador de capoeira e, inclusive, segundo o Mestre, permitiu que ele melhorasse sua condição de vida, pois o tirou da miséria.

É importante que isso seja destacado, pois evidencia uma relação muito próxima que os capoeiristas mantêm com a capoeira, pois, muitas vezes, ela não é só um esporte ou uma atividade física que os praticantes treinam esporadicamente. A capoeira, muitas vezes, se torna, realmente, uma oportunidade de ascensão social, assim como contribui para a formação do indivíduo, no sentido dos valores e ideias que são compartilhados pelos integrantes de um grupo de capoeira, os quais embasam a forma como os capoeiristas enxergam e agem perante o mundo. Talvez, quando o Mestre Barrão canta que a capoeira é a sua “matéria”, podemos interpretar que ela não é só a matéria que ele ensina, mas também aquilo que o compõe enquanto sujeito.

Por fim, entra, novamente, o canto dos capoeiristas em coro, respondendo o Mestre: *“Capoeira” / “tem história” (coro); “Capoeira” / “tem tradição” (coro); “Capoeira” / “deixou a marca do povo africano na nação” (coro)*. Sendo que, na gravação do CD, essa letra é repetida duas vezes e o coro, ao final, repete mais quatro vezes.

Levantamos todas essas características da canção, na tentativa de propor um modo de compreender a canção pautado no que o historiador Marcos Napolitano indica, a fim de que haja a articulação entre o “texto” e o “contexto”, para que a análise musical não seja reduzida, o que poderia subestimar a importância desse objeto de pesquisa, conforme o autor alerta (NAPOLITANO, 2016, p. 77). Se considerarmos toda a instrumentação da canção, seu ritmo acelerado, marcado também pelas palmas, a voz e o tom imponente do Mestre, que mistura-se com o coro dos capoeiristas - pois ele é constante, complementando, inclusive, o próprio canto do Mestre -, nós podemos pressupor que ela será uma canção para um momento de empolgação na roda, quando o jogo estará sendo executado de forma rápida e os demais capoeiristas estarão interagindo com ela.

Ou seja, se visualizarmos essa cena (para além da gravação fonográfica do CD), podemos imaginar que essa canção terá uma certa intensidade, compondo uma performance e experiência que, obviamente, contribuem na relação que os capoeiristas estabelecem com ela, influenciando, assim, o significado que ela adquire e a forma como ela é interpretada e incorporada não só pelo Mestre, como também pelos demais capoeiristas em jogo.

18 Mestre Barrão tem como uma das sedes do seu trabalho a cidade de Vancouver, Canadá, onde encontra-se seu grupo Axé Capoeira, o qual também está presente em diversos países do mundo.

O coro, portanto, não só se mistura com o canto do Mestre, como reforça o que ele canta já no início da música “capoeira tem história, capoeira tem tradição, capoeira deixou a marca do povo africano na nação”. Também é interessante notar que esses versos, especificamente, entoados repetidas vezes pelo Mestre e pelos capoeiristas (*em coro*), constituem uma narrativa que coloca a capoeira como representante do povo africano no Brasil e, assim, é detentora de uma história, de um legado, algo que garante sua valorização, enquanto uma cultura tradicionalmente negra. O que, em conjunto com todos os outros aspectos musicais, intensifica a potência e o significado desses versos, conforme Napolitano indica:

Se numa primeira abordagem é lícito separar os eixos verbal e musical, para fins didáticos, procedimento comum e até válido, deve-se ter em mente que as conclusões serão tão mais parciais quanto menos integrados estiverem os vários elementos que formam uma canção ao longo da análise. O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos. (NAPOLITANO, 2016, p. 80)

Além disso, a canção também elenca aspectos recorrentes entre as fontes selecionadas para essa pesquisa, como por exemplo, a ideia de que a capoeira foi praticada no quilombo, foi perseguida na senzala, associando-a ao passado de escravização e resistência dos negros. Essa narrativa é comum entre os capoeiristas que cantam e contam essa história nas suas aulas, rodas e em diversos momentos que se reúnem. É o exemplo do que temos chamado, nesse trabalho, por “histórias de terreiro”, as quais são passadas de geração em geração, através da oralidade, e que não dependem da comprovação ou verificação que as histórias acadêmicas poderiam constatar.

Os estudos produzidos por historiadores, antropólogos, sociólogos, entre outros pesquisadores¹⁹, apontam para uma origem urbana da capoeira, sem conseguir confirmar essa ligação com os quilombos e as senzalas, seja por falta do registro ou, de fato, pela inexistência da luta nas áreas rurais. Entretanto, essa confirmação, que seria importante para as histórias acadêmicas, não tem o mesmo valor para as histórias de terreiro, pois a construção dessas histórias pelos capoeiristas, assim como sua preservação, através da oralidade, e, principalmente, o processo de significação, envolvido nessas narrativas, estão além dos pressupostos científicos, de verificação, característicos da produção acadêmica. Para os capoeiristas atualmente, manter a referência que a capoeira é descendente dos escravizados, que ela foi perseguida, era lutada nos

¹⁹ Nessa área, temos importantes trabalhos produzidos na academia, como os de Soares (1993), Pires (2010), Vieira (1998), entre outros, os quais estudaram a trajetória da capoeira entre o século XVIII e início do século XX.

quilombos - para onde os escravizados fugiam, a fim de (re)encontrar a liberdade -, significa manter a capoeira como um símbolo da luta, da resistência e da força que os negros, historicamente, tiveram nesse país e é daí que vem o valor e a importância dessas “histórias de terreiro”.

Outro exemplo disso, presente na canção, é a construção, feita pelo Mestre, da figura do Zumbi dos Palmares, como um valente guerreiro, que, através da sua luta, deixou a mensagem da liberdade, servindo como referência de libertação e resistência negra, discurso bastante comum não só na capoeira, como em diversas manifestações e movimentos artísticos e políticos dos negros²⁰. Desta forma, o que estamos argumentando é que, dentro dessa subalternidade, no caso a capoeira, há determinados processos, lógicas e experiências que fogem dos critérios científicos, esperados para uma produção institucionalizada, conforme Spivak defende em seu texto.

Portanto, ainda baseando-se na autora, é necessário que tenhamos a consciência de que o que vem sendo apresentado retrata uma prática identificada nos casos selecionados para esse trabalho. O que não nos permite depreender que seja uma realidade válida, como regra, para a totalidade dos capoeiristas, pois isso significaria reduzir a complexidade da capoeira, ignorando suas subjetividades e as diferentes formas pelas quais ela é compreendida e se relaciona com os sujeitos que a praticam. Sendo assim, essas referências do passado, capturadas por esses discursos da negritude na capoeira atualmente, não são, obrigatoriamente, unânimes, trata-se de uma consciência coletiva que não anula as consciências individuais, entre as quais podem existir divergências e disputas de narrativas, que elencam outros elementos do passado. Entre as fontes selecionadas, há um discurso muito semelhante e compatível com essa construção da negritude e da capoeira como símbolo da resistência afro-brasileira.

²⁰ Sobre a escolha pelo dia 20 de novembro como a data da Consciência Negra (em memória a Zumbi dos Palmares), no Brasil, é interessante a leitura do artigo: SILVEIRA, Oliveira. *Vinte de Novembro: história e conteúdo*. Petrolinha. B. G. Silva e Valter. R. Silvério (orgs.) Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. Brasília, INEP/MEC, 2003, p. 21-42.

2. OS DIÁLOGOS E CONFLITOS ENTRE AS “HISTÓRIAS ACADÊMICAS” E AS “HISTÓRIAS DE TERREIRO”, A PARTIR DAS CANÇÕES DA CAPOEIRA.

O berimbau começa a tocar. Primeiro, o berimbau Gunga, o mais grave entre os três (também conhecido como o “dono da roda”), faz a chamada e segue com o toque de Angola, sendo acompanhado, logo depois, pelo berimbau Médio, que ajudará na marcação do ritmo, e, então, o berimbau Viola, o mais agudo entre eles e que, por isso, fará os floreios musicais. Os berimbaus continuam na cadência do toque de Angola, com todo o seu balanço e morosidade, e, em seguida, entra o pandeiro, o atabaque, o agogô de coco e, ao fundo, ainda podemos ouvir as palmas baterem duas vezes, acompanhando a bateria, a qual, agora, está completa. O ritmo mistura a lentidão e a malícia, típicas dos angoleiros, como bem sabem os capoeiristas. Esse ritmo se choca com o “Iê”²¹, que surge entoado pelo Mestre Moraes, num tom alto e forte, indicando que a ladainha “Rei Zumbi” vai começar, a qual, diferente das batidas dos berimbaus e da percussão, vem com versos firmes e enérgicos, pronunciados num tom que confunde-se entre um lamento e uma denúncia: “*A história nos engana / Diz tudo pelo contrário / Até diz que abolição / Aconteceu no mês de maio / A prova dessa mentira / É que da miséria eu não saio (...)*”²².

Assim como parece ser um lamento e uma denúncia, esses versos também são uma provocação, especialmente para nós, historiadores acadêmicos, encarregados de escrever sobre o passado, o mesmo que soa como uma “mentira” para o Mestre Moraes. E é sobre essa provocação que este trabalho propõe pensar: por que, para o capoeirista, a “história engana”? Qual é essa história que engana? Será possível o diálogo entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro? Sendo que nossas análises apontam para a hipótese de que esse diálogo já vem sendo feito, de alguma forma, há bastante tempo, mas através dos bancos escolares e por isso, para entendermos essa provocação do Mestre, precisamos olhar para a História escolar (a qual chamaremos aqui por história didática”, já que nossas referências analisam os materiais didáticos utilizados no nível da Educação Básica), pois acreditamos que, talvez, ela possa ser o elo e o espaço, onde se constitui o embate entre essas diferentes narrativas.

2.1 HISTÓRIAS ACADÊMICAS E HISTÓRIAS DE TERREIRO COMO FORMAS DE COMPREENDER E EXPLICAR O PASSADO.

²¹ A expressão “Iê” também é comum na capoeira, normalmente é dita para iniciar a música e a roda, para terminar o jogo ou para chamar a atenção dos capoeiristas, seja na roda ou nos treinos.

²² “Rei Zumbi”, Mestre Moraes, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Disponível em: <http://www.capoeira-music.net/capoeira-music-ladainhas-quadras/a-historia-nos-engana-mestre-moraes/>, acesso em 12/12/19.

A partir das reflexões sobre o nosso lugar acadêmico, elaborada no capítulo anterior, é necessário, agora, pensar na validade das histórias de terreiro, tanto quanto das histórias acadêmicas, um possível diálogo entre elas, tentando entender porque há o desencontro entre elas; questões que constituem uma longa discussão teórica, especialmente no campo da historiografia. Isso porque a provocação feita pelo Mestre Moraes, em sua ladainha “a história nos engana”, já foi questionada por diversos autores, a fim de compreender de que forma a história e a escrita sobre seu objeto de trabalho – o passado - tem se constituído, e qual é o seu valor dentro de uma sociedade que também compartilha desse passado, por diferentes meios, não necessariamente historiográficos.

Nesse sentido, começamos nossas análises pela autora suíça Jeanne Marie Gagnebin, cujo livro intitula-se *Lembrar escrever esquecer* (2006), no qual encontramos o artigo “Verdade e memória do passado”, que introduz o seguinte questionamento:

O que se manifesta, tanto no plano teórico como prático, na nossa preocupação ativa com a verdade do passado? Por que fazemos questão de estabelecer a história verdadeira de uma nação, de um grupo, de uma personalidade? Para esboçar uma definição daquilo que, neste contexto, chamamos de verdadeiro, não devemos analisar primeiramente essa preocupação, esse cuidado, essa "vontade de verdade" (Nietzsche) que nos move? Entendo com isso que a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre "palavras" e "fatos". (GAGNEBIN, 2006, p. 39)

A partir disso, baseando-se em autores como Walter Benjamin, ela discorre acerca do interesse do historiador em escrever sobre o passado, conferindo a isso o caráter científico de veracidade. Essa pretensão advém da ideia de que o historiador descreve, narra o passado tal qual ele foi, como se os fatos históricos fossem totalmente acessíveis, o que a autora, a partir de suas leituras de Walter Benjamin, aponta ser um engano, já que esses fatos são recuperados do passado, a partir dos critérios, necessidades e possibilidades do historiador. Em certa medida, o passado se forja, também, através do trabalho historiográfico, não é algo dado pronto e intacto. Segundo Gagnebin, “nós *articulamos* o passado, diz Benjamin, nós não o descrevemos, como se pode tentar descrever um objeto físico (...)” (2006, p. 40).

A autora fundamenta-se no texto *Sobre o conceito da História*, onde Benjamin traz uma de suas importantes reflexões: “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2010, p. 13). Essa afirmação serve como um exemplo dos argumentos em que Gagnebin se apoia, ao atentar para esse trabalho do historiador, que baseia-se no estudo das fontes históricas, as quais foram recuperadas do passado ou foram, intencionalmente, preservadas. Por trás dos registros históricos, que servem como o principal instrumento do historiador, há um

processo que permite, ou não, o acesso a esses documentos do passado, afinal não é tudo que se guarda e, portanto, o que chega do passado ao presente passou, necessariamente, por algum crivo. E é nesse sentido que a autora afirma que o historiador articula o passado, sendo incapaz de narrá-lo em sua totalidade.

A autora explicita, em seguida, que as considerações de Walter Benjamin originam-se no seu posicionamento contrário ao historicismo (que tem no autor alemão Leopold Von Ranke um dos seus principais expoentes), determinante na historiografia do século XIX até o início do século XX. Este caracterizava-se, de acordo com Gagnebin, como “certo discurso nivelador, pretensamente universal, que se vangloria de ser a história verdadeira e, portanto, a única certa e, em certos casos, a única possível.” (2006, p. 40). O que ela continua, “sob a aparência da exatidão científica (que é preciso examinar com circunspeção), delinea-se uma história, uma narração que obedece a interesses precisos.” (2006, p. 40).

Sendo assim, Gagnebin nos apresenta uma discussão que contesta essa suposta veracidade inquestionável sobre o passado, produzida pela historiografia – algo que poderíamos aproximar da inquietação cantada pelo Mestre Moraes. Ou seja, é necessário que haja uma reflexão crítica quanto aos processos que constituem essas versões do passado, por meio das histórias acadêmicas ou das histórias de terreiro. Além disso, a autora também discute esses rastros, as fontes do passado - a “matéria-prima” da historiografia - e suas relações com a memória, pois isso desperta problemas justamente pela fluidez da memória, sua constante construção, ressignificação e, assim, sua “fragilidade” (GAGNEBIN, 2006, p. 44)²³. Deste modo, a autora considera:

O que ganhamos neste percurso? Paradoxalmente, *a consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita*. E, ao mesmo tempo, uma definição certamente polêmica, paradoxal e, ainda, constringedora da *tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade*. (grifos nossos) (GAGNEBIN, 2006, p. 44)

Esses levantamentos são polêmicos, à medida que abrem brecha para pensarmos que a escrita da história pode ser mais uma ficção, entre tantas outras narrativas poéticas sobre o passado. Relativizar a historiografia pode levar a questionar o seu caráter científico, algo fundamental dentro critérios institucionais. Gagnebin afirma que essas questões aqueceram-se ainda mais a partir da década de 1980, quando vieram à tona o revisionismo e o negacionismo em relação a diferentes episódios do passado, entre os quais ela atém-se ao holocausto (GAGNEBIN, 2006, p. 42).

²³ Abordaremos brevemente essa relação da memória com a história no final desse capítulo.

Ao repararmos em nossas fontes, percebemos um conflito de visões sobre o passado, especialmente sobre a abolição, pois elas consideram que há uma história oficial dada a partir da perspectiva branca (com a assinatura da Lei Áurea, pela princesa Isabel), construída, assim, sob a ótica da dominação. Em contrapartida, a canção de capoeira propõe uma história vista pela descendência dos escravizados, uma história de terreiro que pretende se contrapor a essa outra interpretação do passado. É o caso da ladainha “Rei Zumbi”, apresentada no início desse capítulo e que agora volta a ser descrita, para mostrarmos essas tensões que temos comentado até aqui.

Ela começa com a cadência e a morosidade do ritmo de Angola, tocado nos berimbaus, acompanhados pelo pandeiro, atabaque e também as palmas. O canto do Mestre Moraes entra com um longo e forte grito do “Iê” e seus primeiros versos, pronunciados com um tom que assemelha-se a uma acusação, *“A história nos engana / Diz tudo pelo contrário / Até diz que abolição / Aconteceu no mês de maio”*. Essa denúncia, que parecia ter sido anunciada, se confirma com os versos que vem a seguir, com a mesma intensidade, especialmente na entonação da palavra “miséria”, *“A prova dessa mentira / É que da miséria eu não saio”*.

Em seguida, a descrença do Mestre, em relação a essa versão da abolição do dia 13 de maio de 1888, dá lugar para uma celebração já bem conhecida entre os capoeiristas, *“Viva vinte de novembro / Momento pra se lembrar”*, quando, mais uma vez, a história da resistência negra é simbolizada pela data de memória de Zumbi dos Palmares. Mas o Mestre volta a questionar esse passado de libertação dos escravizados, complementando com o argumento de uma permanência que ele identifica ao longo do tempo, *“Não vejo no treze de maio / Nada pra comemorar / Muitos tempos se passaram / E o negro sempre a lutar”*, versos que são entoados de tal forma, que faz seu canto parecer quase como um desprezo.

Esse tom de desprezo se transforma, para lembrar, novamente, de Zumbi dos Palmares, o que nos dá a impressão de que essa ladainha é um jogo em que o capoeirista anuncia um embate de narrativas, de um lado a descrença e a indignação, e do outro a celebração e a valorização daquilo e de quem os capoeiristas encontraram como significativo para si, *“Zumbi é nosso herói / Zumbi é nosso herói, colega velha / De Palmares foi senhor / Pela causa de homem negro / Foi ele que mais lutou”*.

E, então, o Mestre canta os últimos versos da sua ladainha, mas é interessante lembrar que a ladainha, para muitos capoeiristas, também é tida como um lamento ou uma reza, um momento em que, normalmente, há muita concentração e envolvimento por parte daqueles que estão presentes na roda e acompanham aquele canto. E podemos dizer que esse é o tom dos últimos versos, assemelhando-os a um lamento, ou a uma prece: *“Apesar de toda luta, colega velha / O*

negro não se libertou, camará”. E, sendo uma das marcas desse tipo de canção da capoeira, entra, em seguida, a louvação, entoada pelo Mestre e acompanhada pelo coro: *“Êh, é hora, é hora / Iê, é hora, é hora, camará (coro) / Ôiaiá, vamo se embora / Iê, vamos embora, camará (coro) / Oiá, pela barra fora / Iê, pela barra fora, camará (coro) / Ôiaiá viva meu Deus / Iê, viva meu Deus, camará (coro) / Ôiaiá, viva meu Mestre / Iê, viva meu Mestre, camará (coro) / Ôiaiá, quem me ensinou / Iê, quem me ensinou, camará (coro).”*

Por ser uma ladainha, essa canção não é interrompida pelo coro, o qual entra só no final, na parte que os capoeiristas comumente chamam por louvação. Isso porque, as ladainhas, como já dissemos, se assemelham a uma reza; contam uma história ou uma mensagem; normalmente marcam o início da roda (o que muitos capoeiristas consideram ser um “ritual”), sendo que muitas vezes são cantadas antes do jogo começar; não costumam ter um ritmo acelerado; normalmente quem canta escolhe um tom firme, mas também de prece; e elas terminam com a louvação a Deus, ao Mestre, a quem ensinou a capoeira, à própria capoeira, enfim. Quem presencia esse momento da ladainha na roda, percebe que, para os capoeiristas, ele possui quase uma “sacralidade”, envolve uma concentração e conexão com a roda, seus participantes, principalmente com o Mestre (ou quem estiver cantando) e aquilo que está sendo cantado.

Descrever essa performance é necessário para que possamos compreender a carga que os versos compostos pelo Mestre Moraes carregam, pois eles são, além de provocativos perante uma certa história oficial, instigantes para aqueles que recebem, escutam essa ladainha. Nessa canção podemos notar inúmeros aspectos: primeiro, o Mestre não reconhece que a Lei Áurea acabou com a escravidão; segundo, sua descrença na Lei Áurea justifica-se por ele considerar que o negro está há anos lutando, mas não sai da miséria; terceiro, ele busca em Zumbi dos Palmares seu exemplo de quem mais lutou pela causa negra, sendo o senhor do quilombo dos Palmares (novamente a referência tanto a Zumbi, quanto à história do quilombo como símbolo da liberdade negra), o que, todavia, não garantiu liberdade aos negros, confirmando, assim, que a história que se conta sobre a abolição é uma mentira, de acordo com o Mestre.

Se considerarmos essa descrença do Mestre Moraes, o que surge parece ser um confronto entre uma história dada como oficial pelos capoeiristas, a qual eles negam, ao mesmo em que eles constituem a sua própria versão do passado, que explicaria, pela perspectiva deles, sua realidade. Sendo assim, juntando aos apontamentos de Gagnebin, as questões que levantamos é o quanto essa história oficial de fato corresponde com as histórias acadêmicas que vêm sendo produzidas; e, além disso, qual é a importância dessa historiografia, dentro de uma realidade que outros sujeitos, de fora da academia, acessam e elaboram o passado.

A autora considera que o objetivo do historiador não pode ser “o estabelecimento de uma verdade indiscutível e exaustiva” (GAGNEBIN, 2006, p. 42), pois os métodos de pesquisa da disciplina não são capazes de assegurar isso, tendo em vista que o passado é forjado a partir das fontes que são acessadas pelos historiadores. Seria necessário pensar uma outra dimensão para a linguagem historiográfica e a sua verdade, colocando a questão em termos de compreender e explicar, através da reconstrução do passado, a partir dos rastros deixados por ele (p. 43). É desse processo que advém a validade da escrita historiográfica: sua capacidade em compreender e explicar o passado, a qual é sustentada pelas fontes que estão à sua disposição e que são fundamentais para o seu ofício, cumprindo pressupostos e critérios científicos, que são intrínsecos às instituições acadêmicas, aonde se faz o trabalho historiográfico.

Isso ocorre de forma semelhante na capoeira, já que os capoeiristas também elaboram suas compreensões acerca do passado e tentam explicá-lo. Porém com a diferença crucial de que eles apoiam-se nas suas impressões, memórias e experiências preservadas pela oralidade, através, por exemplo, da capoeira. Ou seja, enquanto as histórias acadêmicas tentarão explicar o passado, dentro de moldes institucionais, estabelecidos pelos seus pares na academia (com todo o rigor que isso exige), amparados pelos documentos históricos; as histórias de terreiro se constituirão a partir dos valores sociais compartilhados pelos capoeiristas, na tentativa de responder, à sua maneira, as questões que o presente lhes coloca.

O desafio disso é não ter a pretensão, em ambos os lados, de construir uma verdade histórica inquestionável, pois isso significaria ignorar a seriedade e o comprometimento das histórias acadêmicas; e do outro lado, implicaria subjugar a complexidade e as possibilidades das histórias de terreiro, reproduzindo a violência epistêmica, abordada anteriormente, através da obra da Spivak.

Considerando a discussão teórica elaborada até aqui, torna-se relevante complementá-la com as reflexões do autor estadunidense Hayden White, cujo artigo intitula-se *O passado prático* (2018), o qual nos ajuda a compreender algumas questões que estão sendo discutidas nesse trabalho. A partir do romance *Austerlitz*, do autor Winfried Sebald, White aborda as diferentes formas pelas quais as pessoas se relacionam com o passado, tanto historiadores profissionais, quanto pessoas leigas, literários, filósofos da história, como ele se refere ao longo do texto. Ele elabora esse debate pensando em termos de passado histórico e passado prático, termos que para nós podem ser entendidos como as histórias acadêmicas e histórias de terreiro, respectivamente.

White defende que a profissionalização da história, como uma ciência moderna, processo ocorrido, especialmente, a partir do século XIX, buscava afastá-la das narrativas ficcionais,

conferindo-lhe certo status científico, como se fosse a única capaz de escrever sobre o passado. Todavia, isso não conseguiu manter o passado como algo exclusivo da “ciência” historiográfica, já que ele continuou servindo como base para a construção de narrativas, que buscavam apropriar-se do passado (mesmo que de forma imaginativa), a fim de terem algum efeito “prático” para o presente. Em suas palavras:

Isso, porque, ao jogar fora a “água do banho” da retórica, a historiografia também jogou para fora – ou pensou ter jogado fora – o “bebê” da “ficção”. Mas essa mesma “ficção” foi compreendida pelos novos “realistas literários” como um instrumento discursivo pelo qual uma realidade entendida como “histórica”, no sentido moderno do termo, poderia ser vista como um teatro da “razão prática”, um lugar onde fato e valor poderiam ser reunidos em uma narrativização de eventos, através da qual a ação humana poderia ser exibida na atividade de se fazer um mundo ao invés de simplesmente se habitar um. (WHITE, 2018, p. 14)

Segundo White, a constituição desse “passado histórico” privou-se do objetivo de ter algum efeito prático no presente, na vida das pessoas, pois preocupou-se em apresentar, narrar os fatos tais como eles foram, sem se ater às possibilidades e aos efeitos que envolvem os fatos do passado (2018, p. 15). Argumento que se aproxima do que foi abordado pela autora Gagnebin, quanto ao rigor “científico” da historiografia moderna, o qual, supostamente, garantiria a veracidade para sua narrativa, o que já vimos se tratar de uma concepção equivocada. Conforme afirma o autor, “mas o passado prático, jogado para fora da janela da história propriamente dita, voltou pela porta fornecida pelo romance realista (...)” (WHITE, 2018, p. 15). Neste trabalho, propõe-se usar a reflexão do autor sobre o papel narrativo do romance realista de modo comparativo com o papel narrativo da canção de capoeira.

Desse modo, White apresenta a definição, a partir do autor britânico Michael Oakeshott, sobre o que seria, então, o “passado prático”:

(...) as formas pelas quais os leigos e os praticantes de outras disciplinas lembram, buscam ou procuram usar “o passado” como um “espaço de experiência” que embasa todos os tipos de julgamentos e decisões na vida diária. O passado prático é composto por todas aquelas memórias, ilusões, porções de informações errantes, atitudes e valores que o indivíduo ou o grupo convocam das melhores maneiras possíveis para justificar, dignificar, escusar, fazer um alibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida. (...) Não há dúvidas de que se pode dizer que tais passados pertencem à história, mas eles raramente são receptivos às técnicas de investigação dos historiadores profissionais. (WHITE, 2018, p. 16)

E continua discorrendo criticamente sobre o “passado histórico”, em contraposição ao “passado prático”, com um trecho que contribui para compreendermos nossas fontes:

Por fim, *o passado histórico era um passado construído por historiadores. Ele existia somente em livros e ensaios acadêmicos. Sua autenticidade – ainda que não sua realidade – era garantida por outros historiadores profissionais que*

aderiam às convenções da guilda sobre o manejo da evidência e a investigação de documentos e que possuíam a autoridade para determinar o que era ou não era uma história legítima Ninguém tinha vivido o passado histórico, porque os historiadores tinham a posse de uma gama mais ampla de evidência (ou conhecimento) do que qualquer agente do passado real poderia ter possuído. (...) Tudo isso em contraste com o “passado prático” que é estabelecido a serviço do “presente”, é relacionado com este presente de um modo prático e do qual, então, podemos retirar lições e aplicá-las ao presente, para antecipar o futuro (ou, pelo menos, o futuro próximo) (...). (grifos nossos) (WHITE, 2018, p. 17)

Entre outros apontamentos relevantes, o que foi destacado relaciona-se com a problemática da pesquisa, pois nos ajuda a entender de onde vem o “desencontro” das histórias acadêmicas com as histórias de terreiro, ao ponto dessa negar a validade daquela. As histórias de terreiro se forjam através dos interesses e instrumentos que os capoeiristas têm para compreender o passado e, principalmente, para tentar encontrar explicações para o seu presente. Assim como as histórias acadêmicas, as histórias de terreiro originam-se das indagações que o presente nos coloca. Porém elas constituem-se a partir dos valores sociais compartilhados ao longo de gerações, entre os capoeiristas; atendem aos significados da capoeira, preservados atualmente pelos seus praticantes; e oferecem respostas que, ao mesmo tempo, aliviam a descrença com o presente, por conta da permanência histórica de determinados problemas sociais (como a marginalização racial e social no Brasil), assim como fortalecem o discurso de resistência e superação desses problemas. Ou seja, as histórias de terreiro satisfazem as “necessidades práticas” dos capoeiristas, as quais também vêm do lugar social onde estão inseridos.

As histórias acadêmicas atendem aos critérios e demandas das instituições onde são produzidas, o que por vezes podem afastá-las das questões práticas que o presente coloca para determinados grupos sociais. Porém, conforme comentamos brevemente no primeiro capítulo, é preciso reconhecer que as histórias acadêmicas recentes têm se atentado a olhar para o presente, no intuito de explicá-lo a partir da perspectiva histórica, sem deixar de considerar a multiplicidade e a agência de determinados sujeitos históricos, os quais, por bastante tempo, dentro de uma historiografia mais ultrapassada, ficaram invisibilizados. Há algumas décadas, esse sujeitos têm se tornado protagonistas das histórias acadêmicas, o que corrobora para fortalecer as reivindicações e queixas que eles têm com o passado e com o seu presente.

Tomemos como referência a historiografia brasileira que tem estudado o passado de escravização afro-brasileira, assim como suas manifestações de resistência e culturais, revelando o protagonismo de sujeitos, que até então não se destacavam. Por exemplo, as revoltas dos escravizados, a organização dos quilombos, com suas lideranças, as práticas culturais desenvolvidas pelos escravizados no Brasil, como a Congada, o Jongo, o próprio samba, etc. Sobre

essa certa renovação nas histórias acadêmicas e as possibilidades que se abriram a partir disso, inclusive para embasar estratégias políticas, adotadas nas últimas décadas do século XX, por exemplo, pelo movimento negro, a historiadora Martha Queiroz, em sua tese, comenta:

Vale destacar, no que se refere à definição de cultura e sua articulação com o político, que o Movimento Negro da década de 1970 em muito se beneficiou das novas abordagens nas áreas das ciências sociais e humanas, a história particularmente. Ênfase o posicionamento de certa historiografia na defesa de se buscar compreender como sujeitos de sua própria história grupos até então silenciados, assim como a politização de ações que posteriormente não compunham o quadro de objetos da história como as festas, as manifestações culturais e diversas práticas cotidianas. (QUEIROZ, 2010, p. 103)

Obviamente que reconhecer essa renovação recente da historiografia não significa dizer que ela livrou-se de concepções, interpretações e generalizações supostamente equivocadas, especialmente para aqueles sujeitos que, por muito tempo, foram subalternizados pelas próprias instituições. Até porque, infelizmente, ainda nota-se uma distância entre essas produções historiográficas e a sociedade no geral, o que, por vezes, acaba dificultando essas trocas entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, reforçando, assim, as críticas que temos visto em nossas fontes.

Esse rechaço da capoeira, a uma história vista como “oficial”, fica visível também em mais uma música bastante conhecida, que abrange diversos pontos que viemos abordando. Trata-se da canção “Dona Isabel”²⁴, do Mestre Toni Vargas, do Grupo Senzala de Capoeira, da cidade do Rio de Janeiro, composta entre as décadas de 1970 – 1980. Ela foi gravada no CD “Liberdade”, do início da década de 2000, o qual compila diversas canções críticas, como “Nego forte”, “Dor”, “Cidadão considerado”, entre outras que até já foram apresentadas anteriormente. O caso dessa canção é interessante, pois a forma como ela é introduzida, a maneira como o Mestre canta, com sua entonação, acompanhada pelo toque forte do berimbau, e sua letra, tudo isso agrega ainda mais significado a ela.

O CD começa com alguns ruídos e falas de pessoas que, provavelmente, estavam se organizando para começar a gravação e, de repente, tudo silencia, para surgir a forte chamada do berimbau Gunga, iniciando o toque de Angola, entrando, em seguida, o berimbau Médio e depois o Viola, já nos floreios, acompanhados, depois, pelo pandeiro e atabaque. Com a bateria completa, o Mestre Toni Vargas começa sua fala, com sua típica voz rouca e forte, lendo a seguinte passagem ao som dos instrumentos no fundo:

²⁴ “Dona Isabel”, Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 1. Disponível na plataforma do Spotify <https://open.spotify.com/track/2B1ZItPtXJWrq4TisoioYH?si=92a5ebd7198f44ba>, acesso em 03/07/2021.

Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil. Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890. Capítulo 13: dos vadios e capoeiras. Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal. Pena: de prisão celular de dois a seis meses. Parágrafo *único*. É considerada circunstância agravante pertencer o capoeira a algum bando ou malta. Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Depois disso, o berimbau acentua seu toque e somos surpreendidos com o Mestre, no tom alto e forte, gritando o característico “Iê” da capoeira, dando início a sua ladainha, a qual é marcada o tempo todo pelo “duelo” entre a voz do Mestre, no tom de denúncia, e o som dos berimbaus, que confundem-se em um lamento e também em uma agressividade. O Mestre começa sua queixa, com um tom bem instigante, especialmente para o nome da princesa, que ele não chama dessa forma - *“Dona Isabel, que história é essa?! / Dona Isabel, que história é essa, ôiaia! / De ter feito a abolição”* -, com esse nome sendo pronunciado de forma enérgica, de fato exigindo, se fosse possível, uma resposta da “Isabel”. O enfrentamento continua - *“De ser princesa boazinha / Que libertou a escravidão”* -, como se esse “boazinha” fosse quase um desprezo em relação à princesa (o que é interessante se lembrarmos que esse mesmo tom já apareceu também na canção do Mestre Moraes, conforme vimos anteriormente). E, então, o seu clamor, que emenda-se com um protesto - *“Eu tô cansado de conversa / Eu tô cansado de ilusão / A abolição se fez com sangue, que inundava esse país / Que o negro transformou em luta / Cansado de ser infeliz”* -, protesto que constrói-se valorizando a resistência dos negros escravizados. Essa denúncia mantém-se através da contestação - *“A abolição se fez bem antes”* -, para continuar com a reivindicação - *“E ainda há por se fazer agora / Com a verdade da favela / E não com a mentira da escola / Dona Isabel chegou a hora de se acabar com essa maldade / De se ensinar aos nossos filhos / O quanto custa a liberdade”* -, mais uma vez, assim, cobrando da “Dona Isabel”. E é em seguida desse último verso, sobre a liberdade, que o Mestre exalta, novamente com seu tom alto, uma outra figura - *“Viva Zumbi, nosso rei negro / Que fez-se herói lá em Palmares”*. Esse mesmo tom que evoca o líder do quilombo, celebra outro protagonismo - *“Viva a cultura desse povo / A liberdade verdadeira / Que já corria nos quilombos / E já jogava capoeira”* -, sendo que a pronúncia forte para o verso “a liberdade verdadeira” transforma-se no deleite de cantar “e já jogava capoeira”. Depois de toda essa poesia provocativa, inquieta, descrente e também encorajante, marcada pela presença notável do som dos berimbaus, vem a louvação, típica da ladainha, nos fazendo lembrar que a ladainha, além de uma denúncia, também pode ser uma prece, acompanhada de um coro tão forte quanto - *“Iê, viva Zumbi – Iê, viva Zumbi, camará / Iê, rei de Palmares / Iê, rei dos Palmares,*

camará / Iê, libertador / Iê, libertador, camará / Iê, viva meu Mestre / Iê, viva meu Mestre, camará / Iê, quem me ensinou / Iê, quem me ensinou, camará / Iê, a capoeira / Iê, a capoeira, camará”.

Não sabemos o quanto a narrativa anterior condiz, verdadeiramente, com a magnitude da canção “Dona Isabel”, porque há determinadas especificidades, significados e simbologias da capoeira que são inalcançáveis para a escrita acadêmica – não acreditamos que a nossa escrita, enquanto historiadora, consiga traduzir, de fato, a mensagem que tem por trás dessa canção, quando a capoeirista a escuta (o que Gayatri Spivak já havia nos alertado). A maneira como o Mestre Toni Vargas canta, a instrumentação da capoeira, com todos os valores que a envolvem, o simbolismo de uma ladainha, quando é vivenciada em uma roda de capoeira, juntamente com esses versos, carregados de significantes históricos e sociais, são as especificidades que a nossa escrita historiográfica não dá conta de captar.

A análise dessa canção pretendeu mostrar os aspectos abordados neste trabalho. Conforme discutido, existe uma distância intransponível entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, pois elas se originam, se constroem e são significadas em lugares distintos, o que resulta, por exemplo, numa impossibilidade das histórias acadêmicas de compreenderem e explicarem por completo as histórias de terreiro.

Quando Mestre Toni Vargas acusa a “Dona Isabel”, trata-se de uma acusação à assinatura da Lei Áurea, contestando que isso tenha abolido a escravidão no Brasil, desprezando, assim, a “bondade” da princesa, pois o que existe é a negação de algum tipo de protagonismo “branco” nessa suposta abolição. Para o Mestre, se houve a abolição, ela se fez através da luta, da força e da resistência negra, sendo que, na prática, ela ainda precisa se realizar, através da verdade que existe na favela, como uma referência à “luta” que a população negra marginalizada enfrenta diariamente.

Ao enaltecer Zumbi dos Palmares, a cultura afro-brasileira, o Mestre Toni Vargas, mais uma vez, valoriza a agência negra, reforçando seu protagonismo pela liberdade, a qual, para ele, existia nos quilombos (notar a constância dessa referência, nas narrativas dos capoeiristas, como uma representação da liberdade negra) e “jogava capoeira”, como se, então, a capoeira fosse uma “representante” dessa liberdade negra. Ao fazer isso, o Mestre Toni Vargas constrói uma narrativa para o passado que atende às suas expectativas enquanto capoeirista e enquanto um brasileiro que se depara, ainda, com problemas não superados de racismo e marginalização social. Assim ele encontra uma forma de compreender o passado (o que a história oficial da Lei Áurea não consegue fazer), de maneira a dar um sentido, que lhe permita explicar o passado e o presente. Ou seja, um processo que Hayden White nos ajuda a entender, quando aborda as demandas do passado prático, o que temos chamado por histórias de terreiro.

A intenção de tomar como fonte de pesquisa as canções da capoeira na contemporaneidade, veio do interesse em compreender esse conflito que há entre a história que é produzida no espaço acadêmico e a história que é produzida fora dele, o que os autores apresentados nos ajudam a entender. Além deles, o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot discorre sobre a importância de compreender o processo de escrita da história, a partir da perspectiva de que todos os sujeitos são atores e narradores da história (TROUILLOT, 2016, p. 20). Ao tratar sobre alguns episódios da história estadunidense, ele demonstra como determinados fatos ganham relevância em algumas narrativas históricas, os quais, posteriormente, passam a ser revistos e questionados. Segundo Trouillot,

Num dado momento, por razões elas mesmas históricas, coletividades – com bastante frequência incitadas pela controvérsia – sentem a necessidade de impor um teste de credibilidade a certos eventos e narrativas, porque *para elas* importa saber se tais eventos são verdadeiros ou falsos, se tais histórias são fato ou ficção (2016, p. 34).

Trouillot defende que esse “teste de credibilidade histórica” se faz necessário à medida que coletividades específicas têm de reavaliar a veracidade histórica, por conta das cargas envolvidas nessas narrativas (2016, p. 38). Ou seja, a história não tem os mesmos valores e significados para grupos sociais distintos, os quais, conseqüentemente, se relacionam com ela de formas diferentes e, muitas vezes, conflitantes.

Entre os argumentos defendidos pelo autor, encontramos a ideia de que o passado não é algo dado de forma pronta e acabada e que ele não necessariamente carrega consigo o tamanho que, por vezes, ele ganha no presente. Assim como a história, o passado também é construído, e ao fazer isso os sujeitos que o elaboram também se constituem através dele. Em suas palavras, “em lugar disso, sua constituição como sujeitos segue lado a lado com a contínua criação do passado. Assim, eles não são sucedâneos desse passado: são seus contemporâneos.” (TROUILLOT, 2016, p. 42)

Nesse sentido, Trouillot utiliza o estudo comparativo da escravidão entre os Estados Unidos e as colônias latino-americanas, por exemplo, o Brasil e a região caribenha. Ele indica que, temporalmente, quantitativamente e socialmente falando, a escravidão nos Estados Unidos teve um impacto menor, comparado às outras regiões analisadas, já que no Brasil ela durou mais tempo; as ilhas caribenhas receberam mais escravizados; e ambas essas sociedades eram estruturadas sob a base escravocrata, o que não aconteceu com todo o território estadunidense, salvo alguns estados sulistas. Por isso, ele avalia que a perpetuação do racismo norte-americano está mais associada às circunstâncias do desenvolvimento da sociedade moderna, do que diretamente de um “legado do passado” (TROUILLOT, 2016, p. 43-46).

Ou seja, a explicação para os problemas raciais, presentes na sociedade dos Estados Unidos (e podemos dizer, também, do Brasil), é pautada no histórico da escravidão, isso porque se construiu uma memória e narrativa daquele passado, que aproxima-se das circunstâncias atuais, de marginalização dos negros. No entanto, isso pode ser menos em decorrência do passado escravocrata, de fato, do que em comparação à sociedade racista, fundada pós-abolição, por exemplo. Segundo o autor,

De fato, nem todos os negros que testemunharam a escravidão acreditavam que esse seria um legado cujo fardo teriam, eles e seus filhos, que carregar para sempre. (...) Tais debates indicam que a relevância histórica não deriva diretamente do impacto original de um evento, do modo original como foi registrado ou mesmo da continuidade desse registro. (TROUILLOT, 2016, p. 46)

Nossas canções analisadas são boas fontes para notarmos essa construção de continuidade entre o passado e o presente, com interesses e demandas intrínsecos a esse processo, o qual também contribui para constituição desses sujeitos envolvidos. Voltamos ao CD “Liberdade”, do Mestre Toni Vargas, que após cantar a ladainha “Dona Isabel”, emenda com a canção “Nego Forte”, também com versos bastante provocativos e de denúncia a uma realidade social a qual grande parte da população negra ainda está sujeita.

Mas a canção que vem em seguida, com o mesmo embalo dos instrumentos (os berimbaus mantêm o ritmo do toque de Angola, acompanhados pelo pandeiro e atabaque, também em uma cadência mais lenta), chama-se “Dor, dor, dor”²⁵, e já começa com o Mestre cantando em um tom alto “*Meu bisavô me falou, oiá / Que no tempo da escravidão / Ôôh, era dor, muita dor, tanta dor / Morreu de dor os negros meus irmão*”. Trata-se de um corrido (uma das classificações para as canções da capoeira, conforme foi explicado no primeiro capítulo), que, apesar da cadência lenta do ritmo, tem a presença constante do coro, o qual a cada verso do Mestre, interrompe ecoando “*dor, dor, dor*”. O Mestre segue cantando alto e versos fortes, os quais vão sendo acompanhados pelo coro, “*O sangue jorra no chicote do feitor / coro / Ôôh o negro morre de saudade sem amor / coro / Ôôh dona Isabel, a sua lei não adiantou / coro / O negro morre de Paris a Salvador / coro*”. Pausamos nessa parte da letra para destacar o tom de acusação que é usado para cantar esse último verso e porque é interessante e importante notar essa relação que o Mestre faz, ao associar Paris com Salvador, o que serve como um indício de uma característica fundamental do racismo contemporâneo: ele é estrutural de toda a nossa sociedade ocidental,

²⁵ “Dor, dor, dor”, Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 3. Disponível na plataforma do Spotify, <https://open.spotify.com/track/5Z8qFR07wiyDUohnlhVqAJ?si=9ad155c58b56410d>. Acesso em 03/07/2021.

repercutindo de formas diferentes e também semelhantes, a depender do contexto social em que ele manifesta-se.

E a canção continua, com essa mesma violência das palavras e do tom que os versos são cantados “*O sangue jorra na caneta do doutô / coro / Ôh a raça negra não nasceu pra ter sinhô / coro / Ôh minha alma é livre, o berimbau me libertou / coro / A raça negra não nasceu pra ter sinhô / coro / Ôôh a raça negra não nasceu pra ter sinhô / coro / Ôh a raça negra não nasceu pra ter sinhô / coro*”. E o ritmo segue com os instrumentos, até a chamada final no berimbau Gunga, que encerra a canção. Sendo que a canção seguinte começa com os instrumentos de percussão, no ritmo do coco de roda, semelhante ao dos repentistas nordestinos, e ela se chama “Cidadão Considerado”.

Essa canção evidencia uma série de fatores, por exemplo a continuidade entre o passado e o presente, a qual é, ao mesmo tempo, percebida e construída pelo capoeirista, pois ela compila a denúncia à nossa atual sociedade (com toda a sua violência racista e assassina) e o passado da escravidão, que é tomado como ascendente desse capoeirista, afinal ele começa cantando “meu bisavô me falou”. Para o momento, não temos como afirmar se o Mestre realmente é descendente de escravizados, até porque não é esse nosso interesse, pois o que se destaca para nós é essa construção que é feita através da canção, a qual o sujeito capoeirista se inclui quase como um “contemporâneo” da escravidão, para usarmos a expressão dita acima pelo autor Trouillot.

Enfatizamos que essa continuidade é, concomitantemente, percebida e construída pelos sujeitos, pois, conforme dissemos, o passado não é algo dado pronto e acabado, como se existisse por si só, com todos os significados que ele, supostamente, implicaria. O espaço e o tamanho que ele toma dentro da sociedade presente é, também, uma construção social e temporal, à medida que ela se faz necessária, para dar conta de explicar a atualidade. Podemos inferir, inclusive, que essa permanência do passado, no nosso presente, diz mais da maneira como o nosso presente se constituiu, do que do passado em si. Se o passado continua sendo presente, isso não deriva, exclusivamente, dos fatos que aconteceram, mas também da maneira como a sociedade se fez e da sua transformação (ou não) entre essas temporalidades. E, por isso, abrem-se as brechas para esse passado ser questionado e revisitado, por agentes que não estão só na produção acadêmica. O autor afirma que, “mesmo quando as continuidades históricas são inquestionáveis, de modo algum podemos pressupor uma mera correlação entre a magnitude dos eventos conforme ocorreram e sua relevância para as gerações que os herdaram por meio da história.” (TROUILLOT, 2016, p. 42)

Nesse sentido, as análises do autor contribuem para pensarmos no caráter público da história – algo que também é importante para Hayden White –, pois reitera que a produção da

história não se esgota na historiografia, ela interage entre outros acadêmicos, assim como circula fora desse espaço, por exemplo em museus, celebrações, filmes, feriados nacionais e livros escolares. Ele afirma que,

Debates sobre o Álamo, o holocausto ou a importância da escravidão estadunidense envolvem não apenas historiadores profissionais, como também lideranças étnicas e religiosas, representantes políticos, jornalistas e inúmeras associações da sociedade civil, assim como cidadãos independentes, nem todos necessariamente militantes. (...) Elas [as teorias da história] subestimam excessivamente a dimensão, a relevância e a complexidade dos espaços sobrepostos em que a história é produzida, em especial quando é produzida fora da academia. (...) Assim, *a consciência temática da história não é ativada apenas por acadêmicos reconhecidos. Todos somos historiadores amadores, com níveis variados de consciência a respeito de nossa produção. Também aprendemos história com outros amadores. As universidades e as editoras universitárias não são os únicos espaços de produção da narrativa histórica.* (grifos nossos) (TROUILLOT, 2016, p. 47 e 48)

A discussão proposta até aqui certamente é bastante profícua, mas o que foi apresentado já nos permite traçar alguns panoramas. Michel-Rolph Trouillot torna-se uma referência fundamental para complementarmos e entendermos o que já havíamos apontado com os dois autores anteriores, quanto ao caráter público da história; assim como as “finalidades” e diferenças dessa elaboração da história, tanto no espaço acadêmico, quanto fora dele. Trouillot também discorre, em vários momentos, sobre a disputa que se constituiu na historiografia, ao longo do século passado, entre aquele historicismo que buscava a “veracidade” científica da história, e a visão que surgiu no final do século XX, que incluiu a história como mais uma narrativa ficcional, entre tantas outras. Assim como Gagnebin, Trouillot avança em relação a esse debate, a fim de propor uma perspectiva e um sentido para a elaboração da história que está além disso. A citação a seguir elucida bem todos esses argumentos do autor, a qual nos ajuda a compilar aquilo que viemos demonstrando até então,

Portanto, entre os extremos mecanicamente “realista” e ingenuamente “construtivista”, há uma tarefa mais séria: *determinar, não o que a história é – um objetivo vão, se expresso em termos essencialistas –, mas sim como a história funciona. Pois o que a história é muda com o tempo e o lugar*, ou, dito de outra forma, a história se revela apenas por meio da produção de narrativas específicas. *O mais importante é o processo e são as condições de produção dessas narrativas.* Somente focalizando esse processo será possível desvelar as formas em que se entrelaçam num dado contexto os dois lados da historicidade. Somente através dessa sobreposição poderemos descobrir o exercício diferencial de poder que viabiliza certas narrativas e silencia outras. (...) *O processo não para com a última sentença de um historiador profissional, uma vez que é bem provável que o público contribua para a história (...).* E o que talvez seja mais importante, uma vez que é fluida a sobreposição entre história como processo social e história como conhecimento, *é que participantes de qualquer evento podem entrar na produção de uma narrativa sobre esse evento antes mesmo que o historiador*

propriamente dito chegue ao local. (grifos nossos) (TROUILLOT, 2016, p. 55, 56).

Deste modo, a discussão que traçamos aqui nos mostra essa relação conflituosa entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, sob várias justificativas. Todavia o que mais nos interessa é pensar sobre as possibilidades que o passado nos coloca, quando ele é questionado a partir do presente. Conforme dissemos, o passado não é dado pronto e, sim, reconstituído por vários sujeitos, de diferentes áreas, sejam elas acadêmicas ou não. O importante é entendê-lo como uma ferramenta de compreensão do presente e, portanto, pode tornar-se um instrumento de transformação da atualidade, especialmente quando determinados grupos sociais identificam permanências entre o passado e o presente. E por isso apoiar-se na historiografia é também fundamental, pois ela dispõe de características e artifícios que permitem elaborar, analisar e interpretar o passado, o que pode servir como manutenção das desigualdades sociais, mas também pode oferecer argumentos que alterem essas estruturas.

2.2 A HISTÓRIA DIDÁTICA COMO UM ELO CONFLITUOSO ENTRE AS HISTÓRIAS DE TERREIRO E AS HISTÓRIAS ACADÊMICAS.

Ao longo desse trabalho, nos dedicamos a pensar na relação problemática entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, suas diferentes origens e abordagens teóricas. Entretanto sabemos que, na maioria das vezes, o contato entre essas duas histórias se faz em um lugar muito específico, o ambiente escolar, pois ele é o elo entre o que vem das histórias acadêmicas – através dos materiais didáticos e do trabalho do professor, responsável por preparar o conteúdo que será abordado com os estudantes – e é dele, muitas vezes, que vem o conhecimento histórico que a população, no geral, tem acesso - conforme analisamos no argumento de Trouillot.

Assim, nosso olhar voltou-se para a história escolar, por dois motivos principais: primeiro, porque ao estudarmos a historiografia brasileira, acerca do período de escravização no país, principalmente autores que estudam o século XIX, dentro do contexto do processo abolicionista brasileiro, há obras e pesquisas que complexificam esse tema da nossa história, reconhecendo o protagonismo, a agência e a importância social daqueles sujeitos escravizados, conforme dissemos anteriormente.

Estamos falando de autores como Célia de Azevedo, com seu livro *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites* (1987), que estuda as revoltas dos escravizados nas últimas décadas do século XIX, um dos determinantes para o fortalecimento da campanha pelo fim da escravidão no país; Sidney Chalhoub, cujo livro, *Visões da Liberdade: uma história das*

últimas décadas da escravidão na corte (1990), apresenta a ação dos escravizados por vias legais, por meio de processos judiciais, que atingiam o sistema escravagista, dificultando sua manutenção e preservação no Brasil imperial; Maria Machado, que elaborou o livro *Crime e escravidão: Trabalho, Luta e Resistência nas Lavouras Paulistas (1830-1888)* (1987), o qual também destaca o protagonismo e a importância dos escravizados para acirrar o processo abolicionista; Joseli Mendonça e seu livro *Entre a mão e os anéis: a Lei dos Sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil* (1999), o qual aponta para uma outra interpretação para a Lei Saraiva-Cotegipe, conhecida como Lei dos Sexagenários, pois apresenta as possibilidades que essa lei ofereceu e que foram usadas pelos escravizados, como forma de conquistar sua liberdade, também por vias legais, diferente daquela noção de que essa lei pouco beneficiou o processo de libertação dos escravizados.

Certamente nossa lista poderia ser maior, pois, desde, aproximadamente, as décadas de 1980 e 1990 (todas as obras mencionadas acima foram escritas entre essas décadas), são inúmeros os trabalhos desenvolvidos na historiografia, que apontam para os diversos aspectos que constituíram a escravização brasileira (não somente seu caráter da violência, o qual obviamente é intrínseco a ela), o protagonismo dos escravizados, que encontravam diferentes meios para resistir e conquistar sua liberdade.

Ou seja, há histórias acadêmicas que já não sustentam mais aquela versão tradicional de colocar o escravizado somente como um objeto de trabalho, inconsciente da sua condição e subjugado pelas ordens e sofrimento imposto pelos seus senhores. A historiografia tem buscado mostrar a importância da agência daqueles sujeitos para transformar sua condição social, muitas vezes com êxito, quando, por exemplo, conquistavam sua liberdade nos tribunais, conforme Chalhoub e Mendonça nos apresentam.

Porém as canções da capoeira ainda criticam uma determinada interpretação da história, tida como oficial, que nega a importância das ações dos escravizados ou que constrói a escravização como algo simplesmente dicotômico: ou o negro sofre com as atrocidades da escravização ou ele desfruta da liberdade conquistada nos quilombos. Sendo que essas são as narrativas que, normalmente, também aparecem nas canções da capoeira. Atualmente, para os capoeiristas que vivem o tempo presente e notam algumas permanências do passado, a segunda narrativa tem ainda mais sentido, afinal reforça esse histórico de resistência da população negra, que nunca aceitou, e não aceita, sua posição marginal e inferior na nossa sociedade.

Mas, então, se as histórias acadêmicas já não compactuam mais com aquela “versão tradicional”, pois entendem que a escravização brasileira foi mais complexa e que os escravizados

tinham um poder de agência e resistência dentro daquele sistema, por que as histórias de terreiro continuam cantando *“A história nos engana / Diz tudo pelo contrário”* ou *“Eu tô cansado de ilusão / A abolição se fez com sangue, que inundava esse país / Que o negro transformou em luta / Cansado de ser infeliz”*? Por que os capoeiristas negam a história que considera que a abolição da escravidão no Brasil – se é que de fato houve – foi feita a partir da assinatura da princesa Isabel, no dia 13 de maio de 1888? Sendo que a Lei Áurea foi resultado e conquista de um longo processo abolicionista, para o qual a agência negra foi fundamental, de acordo com o que a própria historiografia tem nos mostrado.

A resposta para esse conflito de interpretações pode se dar por diferentes justificativas, mas, nessa pesquisa, avaliamos que a história escolar situa-se como um campo de desencontro entre as histórias acadêmica e as histórias de terreiro. Isso porque as próprias fontes apontam para isso, conforme canta o Mestre Toni Vargas, quando ele acusa diretamente a escola. Em sua visão, ela conta uma história mentirosa e, assim, é incapaz de trazer a liberdade tão desejada por aqueles que ainda sofrem com as mazelas sociais. Essa conquista, para o Mestre, virá através da “verdade da favela”, como se fosse algo diretamente ligado aos movimentos de resistência social, cultural e política dos atuais grupos marginalizados da nossa sociedade, entre eles a população negra - *“A abolição se fez bem antes / E ainda há por se fazer agora / Com a verdade da favela / E não com a mentira da escola”*.

E, nesse sentido, nossas fontes foram o segundo motivo pelo qual buscamos entender qual é essa história que está sendo contada nas escolas, que o Mestre diz ser uma mentira e que parece, inclusive, ser divergente das histórias acadêmicas mais recentes, pois celebra o fim da escravidão no país, o que foi feito através da ação da princesa Isabel. Para entendermos esses conflitos, trouxemos a análise de autores que abordaram o ensino da História do Brasil, especificamente a história negra, e que analisaram materiais didáticos usados na Educação Básica, um tipo de fonte que não analisamos diretamente nesta pesquisa. É por isso que a chamaremos de “história didática”, a qual se refere, então, a essa história que era ensinada nas escolas, com o recurso desses materiais didáticos, no período em que esses capoeiristas teriam frequentado os bancos escolares, entre as décadas de 1950 e 1970.

Obviamente a literatura sobre esse tema é rica, com muitos autores, de diferentes áreas, que estudam por quais maneiras o racismo se perpetua nas escolas brasileiras, seja através das práticas escolares ou dos conteúdos trabalhados em sala. E também os impactos e mudanças provocados pela lei 10.639 de 2003, a qual determinou a inserção de temas ligados à história e cultura afro-brasileira nas disciplinas de todos os níveis da Educação Básica. Por exemplo, o livro

Superando o Racismo na escola (2005), organizado pelo antropólogo Kabengele Munanga, com trabalhos cujos diferentes autores debatem inúmeras perspectivas em torno dessas questões.

Para esse momento, nos apoiamos no trabalho de Andréa de Carvalho (2006), cuja dissertação procurou entender quais são as imagens dos negros em livros didáticos de História. Ela nos apresenta a esse vasto campo de pesquisa, em relação ao uso do livro didático no sistema de ensino do Brasil, com autores de diversas áreas que abordam esse tema. Com base nas análises elaboradas por Décio Gatti Júnior, ela indica que foi, principalmente, a partir da década de 1960 que houve uma expansão significativa desse recurso didático, por conta de algumas medidas feitas durante a Ditadura Militar, por exemplo a assinatura dos Acordos MEC/USAID, os quais favoreceram esse mercado editorial no país. Conforme ela afirma:

Nesse período são assinados vários acordos entre o governo brasileiro e organismos internacionais simultaneamente ao consumo exacerbado dos livros didáticos, o que proporcionou um aquecimento econômico para o mercado editorial (...). O objetivo era disponibilizar gratuitamente em torno de 51 milhões de livros para os estudantes brasileiros, num curto período de 3 anos. (CARVALHO, 2006, p. 57)

Carvalho segue discorrendo acerca dessa produção dos livros didáticos, entre as décadas de 1960 e 1990, demonstrando como foi sendo consolidada uma narrativa factual e progressista da nossa história, sob uma ótica de “vencedores” e “dominados”, com o prevalecimento da história eurocêntrica, branca e cristã (2006, p. 62). E, então, a autora traz um argumento que está entre os pontos centrais desse nosso trabalho: “há uma unanimidade entre os pesquisadores em apontar como um dos grandes problemas que envolvem os conteúdos nos Livros Didáticos está na distância entre o que se produz nas universidades (pesquisas) e o que é ensinado nas escolas.” (CARVALHO, 2006, p. 65).

Desse modo, ela reforça aquilo que vínhamos indicando pelas nossas impressões: enquanto as histórias acadêmicas, desde o final do século XX, têm tentado ampliar e problematizar uma versão tradicional da história do Brasil, inclusive em relação à história negra; a história didática manteve, ao longo desse período, aquela mesma narrativa “oficial”. Ela apresenta os argumentos de autores como Kazumi Munakata e Kabengele Munanga, para afirmar:

(...) era necessário fazer parte dessa visão eurocêntrica de mundo civilizado-cristão, daí a importância de criar uma História para o País. Portanto, é a partir dessa perspectiva que vem sendo amalgamada a História do País nos conteúdos dos Livros Didáticos de História do Brasil. Para Kazumi (1999), há um esforço significativo de pesquisadores/acadêmicos para romper com essa visão positivista, através das inovações historiográficas, com novos problemas, novos objetos e novas abordagens produzidas nos centros de pesquisas das universidades. Porém, ainda há uma distância entre a produção acadêmica e o saber escolar, em particular, no que diz respeito às incorporações dessas

inovações historiográficas nos Livros Didáticos de História. (CARVALHO, 2006, p. 66)

É claro que, atualmente, isso que foi indicado pela autora poderia ser revisto, pensando nos materiais didáticos elaborados, aproximadamente, nos últimos 15 anos. Pois desde a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira na Educação Básica, pela lei 10.639, de 2003, tem sido necessário rever o conteúdo e as abordagens escolares, principalmente no que tange aos componentes curriculares da disciplina de História. Contudo nosso objeto de pesquisa está centrado no final do século XX, portanto no período equivalente ao que foi estudado por Carvalho.

Em sua dissertação, a autora nos apresenta os diferentes aspectos que estavam associados ao negro e sua história no país, nos livros didáticos, paradidáticos e manuais escolares, entre as décadas de 1950 e 1960, para chegar a seguinte constatação:

Esses estudos revelaram que o preconceito e racismo veiculados nos textos e imagens dos Livros Didáticos são multifacetados. Isto é, apresentam-se de diversas formas, entre elas, através dos fenótipos e estereótipos criados em torno do corpo negro (cor da pele, formato e espessura do nariz e lábios, textura dos cabelos etc) associando-os à feiura e inferioridade biológica em relação ao corpo branco; pelas características dos personagens negros que aparecem em situações de subjugação e inferioridade social e intelectual em relação aos personagens brancos; entre outras constatações que evidenciam a veiculação de preconceitos e posições racistas de forma implícita e explicitamente nos conteúdos e gravuras dos Livros Didáticos. (CARVALHO, 2006, p. 71).

Entre os estudos de Carvalho, encontra-se o trabalho publicado pelos autores Fúlvia Rosemberg, Chirley Bazilli e Paulo Vinícius Baptista da Silva (2003), o qual também optamos por apresentar, pois é bastante elucidativo para várias as questões que estamos discutindo. Nesse artigo, os autores fazem uma revisão das pesquisas sobre os discursos racistas em materiais didáticos, as quais vêm sendo feitas desde a década de 1950, o que nos permite ver que esses discursos estiveram presentes ao longo de toda produção didática da segunda metade do século XX, de maneira implícita e muitas vezes também explicitamente. (ROSENBERG, BAZILLI, SILVA, 2003, p. 132).

Os autores elaboraram dois quadros, elencando as diferentes formas pelas quais o discurso racial e racista foi identificado pelas pesquisas, dos quais destacamos alguns aspectos específicos: por exemplo, a representação dos negros em posição social inferior; a valorização da raça branca, pela sua inteligência e beleza; uma postura de desprezo e/ou piedade em relação aos negros; a associação do negro às funções subalternas, à escravidão e à figura do contador de histórias; a escravidão sendo justificada por uma necessidade econômica; pouca representação das famílias negras e quando aparecem são pobres; a criança negra sendo representada em uma condição de

vulnerabilidade social, longe das atividades escolares ou de lazer; a representação do negro com traços estéticos grotescos e estereotipados; a apresentação dos negros como personagens sem poder de ação nas narrativas; entre vários outros aspectos que somente reforçam o discurso racista, mesmo que de maneira supostamente disfarçada. (ROSENBERG, BAZILLI, SILVA, 2003, p. 134).

As análises dos autores também chegam a conclusões que muito se aproximam àquilo que viemos mostrando ao longo do nosso trabalho e que ficam visíveis na seguinte citação:

(...) em geral, não apresentavam o negro como sujeito histórico, mas como dependente de ação de outros. Nos livros de edição mais recente, com a utilização de outras perspectivas historiográficas, ocorreu a diminuição dessa tendência. Por exemplo, sobre a abolição, tais livros vão além da simples apresentação da Princesa Isabel e de outros abolicionistas. Mas, no geral, ainda mantêm uma homogeneidade na representação do negro. São muitas ilustrações que apresentam o negro escravo, vinculando-o à passagem daquela condição à de marginal contemporâneo, pouco trabalhando a diversidade de sua condição. (...) A autora [Regina Pinto] aponta, ao lado da persistência de enfoques “tradicionais” — a ênfase no negro escravo, a omissão quanto às complexidades das culturas africanas —, algumas mudanças, mitigadas é verdade. Assim, se os livros abrem espaço para a resistência negra, sua ênfase se dá em manifestações individuais. Menciona-se, pois, o “herói da consciência negra”, Zumbi dos Palmares. Omitem-se, porém, manifestações de resistência coletiva. (ROSENBERG, BAZILLI, SILVA, 2003, pp. 136 - 137)

Poderíamos destacar vários outros pontos importantes dos autores citados nesse artigo, que são fundamentais para pensarmos as questões que colocamos anteriormente: se as histórias acadêmicas têm mudado suas abordagens e explicações acerca do período de escravização no Brasil, por que os capoeiristas continuam negando a “História”? E que história é essa que eles continuam negando, se as histórias acadêmicas já não são mais isso há algumas décadas? Conforme buscamos demonstrar, a resposta encontra-se também, mas não exclusivamente, na história didática, pois ela se manteve, por muito tempo, como um elo conflituoso entre as histórias de terreiro e as histórias acadêmicas. Talvez se atualizássemos essas pesquisas, sobre os materiais didáticos, para os últimos anos, pudéssemos notar mudanças, conforme falamos anteriormente.

Entretanto, durante o período em que aqueles capoeiristas, provavelmente, passaram pelos bancos escolares, a história que era ensinada mantinha e reproduzia os discursos racistas desse país. Conforme os autores afirmam, “consideramos que expressões de racismo em livros didáticos são mais que a ponta ‘do iceberg’, e constituem uma das formas de produção e sustentação do racismo cotidiano brasileiro.” (ROSENBERG, BAZILLI, SILVA, 2003, p. 129)

O que nos ajuda a entender porque os capoeiristas negam essa história, dizem que ela engana e dizem que a escola é uma mentira. Afinal, atualmente a capoeira é vista como uma luta herdeira do período escravocrata, que resistiu à marginalização dos negros e sua cultura (vale

lembrar que a capoeira esteve proibida durante a Primeira República brasileira), e, nesse sentido, não há como conciliar essa bagagem a uma história de inferiorização dos negros. Desta forma, eles passam a construir a sua própria história, a qual dê sentido para todo o legado que eles, enquanto capoeiristas, preservam e valorizam.

É claro que, além disso, não podemos esquecer que os capoeiristas reiteram um posicionamento que nega o fim da escravidão no Brasil, atrelando a isso a condição social que a população negra, em sua maior parte, ocupa atualmente, de desigualdade econômica, civil, social e política em relação à parcela branca da população - “*Não vejo no treze de maio / Nada pra comemorar / Muitos tempos se passaram / E o negro sempre a lutar*”. Sendo assim, a falta de identificação e afinidade com a história didática, juntamente com os problemas sociais e raciais brasileiros, que se perpetuaram ao longo do tempo (a despeito da abolição da escravidão, conquistada no século XIX, a qual as histórias acadêmicas recentes procuram compreender e explicar), tudo isso serve como ensejo para a construção das histórias de terreiro.

2.3 AS HISTÓRIAS DE TERREIRO SENDO INSCRITAS PELA PERFORMANCE DOS SONS DA RODA DE CAPOEIRA.

Tomar as canções como fontes de um trabalho, que pretende debater questões da historiografia, implica, necessariamente, pensar em uma série de pressupostos metodológicos, especialmente quando se trata de uma cultura predominantemente oral, como a capoeira, que tem suas origens na história negra brasileira, do período de escravização, o qual provocou a diáspora africana para o continente americano, com todas as consequências culturais, sociais, políticas e econômicas que isso gerou.

O trabalho historiográfico com fontes musicais já é algo que vem sendo elaborado por muitos autores, ao longo das últimas décadas, os quais estabeleceram alguns critérios importantes. Por exemplo, avaliar as características extramusicais, como uma possibilidade de fomentar uma história cultural e musical mais completa. Conforme afirma o historiador Marcos Napolitano, “a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente (...) a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada”. (2016, p. 83). A partir disso, entre as prioridades do trabalho com a análise das fontes estava a descrição das performances e as experiências que também compõem essas canções, para além dos instrumentos e do canto. As fontes apresentadas estão registradas em CDs e plataformas digitais, as quais, obviamente, não conseguem apresentar o aspecto performático dessas canções, tal como é conhecido através da participação em rodas de capoeira.

Nesse sentido, a experiência enquanto capoeirista contribuiu com essa análise, à medida que serviu como um instrumento para recuperar aspectos que as gravações fonográficas nem sempre visibilizam. No entanto, é necessário ter em mente que o estudo das fontes foi feito por três caminhos que se complementaram: o contato com a gravação dessas canções; a experiência enquanto capoeirista; e, principalmente, o apoio em uma bibliografia que indicou pressupostos importantes, para serem considerados nesse trabalho.

Por isso considerávamos que a capoeira, enquanto herança e constituinte da cultura afro-brasileira, possuía peculiaridades e significâncias que nos exigiam alguns cuidados específicos. Paul Gilroy é um dos historiadores que buscou na cultura musical negra, formada pós diáspora africana, um dos seus objetos de estudo, cuja obra *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* (2001) nos serviu de referência. O autor recupera do período da escravização afro-atlântica a importância da música, para uma população que teve suas manifestações cerceadas pela opressão do sistema escravagista. Ele atenta para o aspecto de que a música negra torna-se um elo entre os agentes que se instrumentalizam dela, a fim de tecerem suas relações sociais, para as quais a música tem o poder fundamental de manifestação. Conforme ele afirma,

É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. (...) Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a auto compreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam. (GILROY, 2001, p. 160)

Ainda se baseando no período da escravidão, Gilroy destaca que a musicalidade negra afro-atlântica não pode ser dissociada da corporeidade, à medida que o gesto, a dança compõem as tradições de performance, através das quais a música é produzida e percebida. Ele defende que pensar sobre música – uma forma não teórica de comunicação – significa considerar os aspectos que compõem as “*subjetividades corporificadas*” (2001, p. 163), componentes que são distintivos e singulares na comunicação negra, a qual foi marcada e concebida em meio à violência histórica da escravidão.

Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm

side baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual - os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra. (GILROY, 2001, p. 162)

Tais apontamentos são fundamentais para estudarmos nosso objeto de pesquisa, já que as canções que analisamos vêm de uma manifestação em que o corpo é fundamental, pois trata-se de um jogo, uma luta, em que as expressões, os movimentos corporais são característicos da capoeira, os quais são atravessados e têm uma relação mútua com a sua musicalidade. A música dita o ritmo do jogo na capoeira e, ao mesmo tempo, acompanha os capoeiristas que estão jogando na roda. Nesse trabalho, abordamos a musicalidade em si, tentando trazer os elementos que compõe a sua performance, mas reconhecemos que a maneira como essas canções são ouvidas, vividas e experienciadas na roda passa, necessariamente, pela corporeidade que constitui a capoeira.

Essas análises de Gilroy fazem sentido quando reparamos, especificamente, em alguns aspectos da musicalidade na capoeira, os quais mencionamos ao longo do nosso trabalho com as fontes, em relação às palmas dos capoeiristas que participam da roda, as quais marcam o ritmo, e, principalmente, o coro das canções. Certamente esse compartilhamento da canção, através da participação dos capoeiristas em coro, é fundamental para a sua composição e os significados que ela traz, pois ele pode servir como uma resposta ao mestre, ao cantador, assim como serve de um reforço, que faz ecoar aquilo que está sendo cantado. O que é interessante, pois Gilroy comenta sobre essa característica da musicalidade negra, a “antífona”:

A antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras. (...) há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas. (...) A antífona é a estrutura que abriga esses encontros sociais. (GILROY, 2001, p. 167, 168).

O autor também comenta que a música no Atlântico negro serviu como um marco estético, político ou filosófico usado pelos sujeitos para se posicionarem de forma crítica à sociedade. O que eles fizeram sem precisarem recorrer e apoiar-se em uma intelectualidade teórica, a qual, supostamente, poderia oferecer suporte para esses posicionamentos (GILROY, 2001, p. 169).

Entre vários outros argumentos importantes para a compreensão do nosso objeto de estudo, essas considerações do autor Paul Gilroy já nos oferecem uma base analítica das nossas fontes, especialmente no que tange às *subjetividades corporificadas*, que, no caso da capoeira, são atravessadas e, concomitantemente, constituem-se através da musicalidade, com todas as marcas

históricas que ela carrega do passado escravocrata. A fim de aproximarmos essa discussão com a realidade da cultura afro-brasileira, complementamos nossas análises com o trabalho da autora Leda Maria Martins, em especial seu artigo sobre o conceito “Orallitura”, o qual ela desenvolveu a partir dos seus estudos sobre as diferentes expressões culturais e artísticas da população negra brasileira, por exemplo, a Congada. (MARTINS, 2003).

Martins inicia seu texto trazendo alguns conceitos que definem a noção de performance e seus significados para aqueles que participam e a compõe, atrelando-a a uma forma de construir e preservar memória, algo que em culturas eurocêntricas está muito ligado ao registro gráfico, ao documento escrito ou ao lugar dado como responsável e “panteão” da memória. Porém a autora defende o argumento de que em culturas tradicionalmente orais, como de diferentes povos africanos, a memória se mantém através de outros meios, por exemplo, os corpos, na medida em que eles se tornam um instrumento de preservação e reprodução dos saberes, podendo vir a ser, portanto, construção desses saberes. A autora apresenta que,

Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance. (MARTINS, 2003, p. 64)

Martins se apoia em alguns autores, por exemplo Richard Schechner, que estuda a performance pelo viés das encenações teatrais e também rituais litúrgicos, assim como Joseph Roach, que propõe uma genealogia da performance, pensando nas relações entre performance e memória, corpo e conhecimento, para estabelecer algumas questões centrais das suas pesquisas, argumentando que o corpo e a voz são portais de inscrição de saberes de várias ordens (MARTINS, 2003, p. 66). Em suas palavras,

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, *mas principalmente local de inscrição de conhecimento*, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, (...). Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, *mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento*, seja estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (grifos nossos) (MARTINS, 2003, P. 66)

A essa “revisão da memória do conhecimento”, estético, filosófico, entre outros, que ela menciona no final desse trecho, nós incluímos o conhecimento histórico, afinal é isso que os capoeiristas fazem, ao comporem suas canções, cantá-las nas rodas, compartilhando-as entre si. Com essas canções, os capoeiristas constroem uma história, a partir das suas percepções e interpretações, a qual serve como um elo entre eles e, também, entre eles e o passado de

escravização da população negra no país. Martins afirma, “no âmbito dos rituais afro-brasileiros, (...) a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria. (...) O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios (...).” (2003, p. 67)

A autora apresenta esses argumentos a partir de seus estudos sobre a teatralidade negra, a Congada, entre outras expressões artísticas e culturais afro-brasileira. No entanto, tais reflexões também ganham sentido quando pensamos no caso da capoeira, junto com todas as simbologias e significantes que ela representa e mantém, através dos seus aspectos constituintes. Ao presenciar a formação da roda pelos capoeiristas, que congregam aquele espaço de respeito aos que estão nos instrumentos, compondo a bateria, a qual vai marcar o ritmo do jogo, que, por sua vez, será assistido e jogado por aqueles capoeiristas, os quais também acompanharão o ritmo com suas palmas e o coro; em meio a tudo isso, aquele canto entoado na roda, para além de serem versos poéticos, ele também será incorporado por aqueles que participam desse momento, servindo como um canal para essa mensagem ser assimilada por todos os envolvidos nessa performance. Martins afirma um argumento que serve para entendermos o que estamos delineando nesse trabalho:

O corpo, nessas tradições, não é portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática (...). Nas tradições rituais afro-brasileiras (...) os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (grifos nossos) (MARTINS, 2003, p. 78).

Enquanto historiadores, temos acesso a um determinado conhecimento em relação a todos esses aspectos do passado (que também são vinculados pelos capoeiristas), os quais, no ambiente acadêmico, têm como suporte a documentação e os registros históricos. Por exemplo, a formação e organização dos quilombos; as trajetórias de alguns líderes quilombolas importantes, como Zumbi dos Palmares; as primeiras aparições da capoeira no Brasil colonial; o processo abolicionista que culminou na assinatura da Lei Áurea, pela princesa Isabel, no dia 13 de maio de 1888, com as faltas e os ganhos que ela representou.

Todavia, enquanto capoeirista, esses mesmos aspectos adquirem um outro significado, conforme discutimos no início desse capítulo, com os teóricos como Jeanne-Marie Gagnebin, Hayden White e Michel-Rolph Trouillot. As maneiras pelas quais os capoeiristas se relacionam com o passado e a história tornam-se significativas, quando consideramos que, ao fazer isso, os capoeiristas se colocam como herdeiros desse legado de luta e resistência da população negra no país, o que a autora Leda Martins aborda em seu trabalho,

O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo

e da voz. (...) simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, seja a do presente. (grifos nossos)(MARTINS, 2003, p. 73)

Ou seja, ao elaborar essas narrativas, as quais são incorporadas como saberes, através dessa performance dos sons na roda de capoeira (os instrumentos da bateria, o canto, o coro, as palmas), os capoeiristas tentam recuperar um legado de resistência da população negra brasileira, a qual tentou, de diferentes formas, subverter a sua condição de subalterno na sociedade.

2.4 AS RODAS DE CAPOEIRA COMO LUGARES DE MEMÓRIA – “HISTORICIZANDO” A MEMÓRIA.

Ao longo desse texto, a discussão em torno da história, sua construção e os debates que ela envolve foram pontos centrais da análise. Porém, também vieram à tona os discursos e os usos da “memória”, como instrumentos para elaboração do passado, dos sujeitos e, portanto, da própria história, o que será brevemente abordado nessa parte final do capítulo.

As fontes apresentadas ao longo do trabalho representam um conjunto significativo de canções, com as quais os capoeiristas entoam memórias, que por sua vez, também são construídas e ao mesmo tempo preservadas, narrando, assim, as histórias acerca do passado - da escravização, dos quilombos, as resistências dos escravizados, entre outros aspectos. Sendo que esse passado, em específico, é o que tem sido recuperado e preservado pelos capoeiristas, desde, aproximadamente, a década de 1970, conforme já comentamos.

Ao encontrar nas fontes discursos como, *“Meu bisavô me falou, oiá / Que no tempo da escravidão / Ôôh, era dor, muita dor, tanta dor / Morreu de dor os negros meus irmão”*, ficou visível a necessidade de pensarmos acerca da “memória”, sua relação com a história; por quais caminhos e elementos elas se forjam; sua preservação e compartilhamento entre os sujeitos que as valorizam; quais são suas influências na formação desses indivíduos; entre outras reflexões teóricas que a envolvem. Diante disso, nosso último objetivo para esse capítulo aproxima-se do que Henry Rousso apresenta como história da memória (2006, p. 94), já que tentaremos compreender de que forma as canções escolhidas são, concomitantemente, suporte e veículo de memória, pois constituem narrativas memorialísticas, as quais passam a ser compartilhadas pelos capoeiristas.

Esse conceito de fazer história da memória também é tema de trabalho da autora argentina Elizabeth Jelin, que nos apresenta o conceito de historicizar a memória (2002, p. 69), o que significa dizer que a construção de memórias, sobre o passado, se torna objeto de estudo ou investigação da história. A autora discorre sobre a necessidade de pensar a memória e seus ecos,

assim como suas manifestações na sociedade, dedicando-se a pensar a relação entre os acontecimentos passados e as expressões de seus efeitos, seus resquícios e legados em períodos posteriores. Sendo assim, ao historicizar a memória, pretende-se investigar as relações entre “histórias passadas e as memórias presentes”, conforme a autora afirma (JELIN, 2002, p. 74).

A autora discorre sobre o processo de recuperação do passado, por diversos atores sociais, que o usam a fim de enfatizar continuidades históricas, em suas lutas sociais e políticas (2002, p. 73). Nossas fontes evidenciam esse processo, à medida que as memórias sobre a escravidão e o sofrimento dos escravizados – os traumas do passado – são recordadas pelos capoeiristas, tornando-se aspectos que fundam suas narrativas históricas e também sua identidade. Portanto, nosso objeto de estudo apontou para a importância de se analisar o conceito de memória e os aspectos que envolvem sua constituição, considerando a ideia de disputa de memória, assim como o contexto histórico-temporal, no qual é construída.

Pode-se definir a memória como presença do passado, conforme a afirmação de Henry Rousso, que a considera uma reconstituição (psíquica e intelectual) que os sujeitos fazem, criando, assim, representações seletivas do passado, o qual nunca é restrito a um sujeito, já que esse pertence a um ambiente familiar, social e nacional (ROUSSO, 2006, p. 94). Tais definições podem ser complementadas com os estudos do autor Michel Pollak, que abordam questões e aspectos acerca das memórias individuais ou sociais.

Pollak discorre sobre o caráter mutável e flutuante da memória (1992, p. 201), classificando os eventos que a constituem: primeiro, temos os *acontecimentos* vividos, de fato, pelas pessoas; em segundo lugar, os acontecimentos que ele chama de vividos por tabela, aquilo que o indivíduo ou o grupo não presenciou, necessariamente, mas que se tornaram tão significativos no imaginário individual ou social, que não se distingue se participaram ou não. O autor propõe o conceito de memória herdada, quando um evento do passado distante é tão impactante que causa um fenômeno identificação ou projeção com esse passado, fazendo com que seja transmitido e herdado ao longo das gerações, através das redes de convivência e sociabilidade.

Compreendemos esse aspecto quando nos voltamos às nossas fontes, as quais elaboram uma memória do passado, a partir de eventos que os capoeiristas não viveram, mas que foram tão significativos, que acabaram por ser “herdados” em suas memórias.²⁶ A canção “Dor, dor, dor”²⁷

²⁶ Porém, vale dizer, ainda, que esse processo de “seleção” dos conteúdos, preservados pelas memórias, não se dá de forma coesa ou homogênea e neutra, pois é permeado por disputas entre sujeitos quanto à própria memória e até as noções de passado e história.

²⁷ Essa canção foi analisada à página 40.

do Mestre Toni Vargas serve como uma referência, assim como a canção “Maitá, sou eu”²⁸, do Mestre Barrão (Grupo Axé Capoeira), que começa com o berimbau Gunga no toque da Regional, logo em seguida passa a ser acompanhado pelo berimbau Médio e, então, entra o Viola, com toques da chamada do berimbau e os floreios, mas acompanhando os outros dois. A percussão também começa a marcar o ritmo, inclusive já com as palmas dos demais capoeiristas, na cadência 1 – 2 – 3²⁹, bem comum em rodas do jogo da Regional.

Com os sons bem marcados e ritmados, o Mestre começa seu canto forte com os seguintes versos, os quais vão constituir o coro, sendo que o canto do Mestre, nessa canção, é quem puxa e inicia o coro, pois os capoeiristas cantam após o Mestre, repetindo os versos entoados por ele: “*Sou eu, Maitá, sou eu (Mestre) / Sou eu, Maitá, sou eu (coro) / Óh, sou eu, Maitá, sou eu (Mestre) / Sou eu, Maitá, sou eu (coro)*”. Essa canção trata-se de uma quadra, portanto a cada quatro versos, entrará essa formação do coro, acompanhando o Mestre (demarcando a antífona comentada por Paul Gilroy, para lembrarmos do que comentamos anteriormente). O Mestre continua seu canto, “*Eu vivia nas terras de Angola / Quando o senhor me capturou / Mas Zumbi nosso grande rei negro / Lá do cativo ele me libertou / coro / Dentro do grande navio negreiro/ Nós era humilhado e também maltratado / Aqueles que ficassem doente / No fundo do mar eles eram jogado / coro*”. É interessante notar como a instrumentação da música (os berimbaus, a percussão e as palmas) acompanham perfeitamente o canto do Mestre, embalando todos esses sons em um mesmo ritmo. E o canto continua, “*Era eu que inda tinha esperança, de pra Luanda um dia retornar/ Mas tô velho, com corpo cansado / Muito maltratado, não posso caminhar / coro / Eu vivo no pequeno mocambo / Eu quase não ando, vivo a lamentar/ Lembrando minha terra natal / Que está tão distante, eu não posso voltar / coro / Eu sinto um grande vazio / E um aperto no meu coração / Quando eu lembro dos meus ancestrais/ Ao som do berimbau canto essa canção / coro*”. E a canção segue até o fim, com a marcação do ritmo e o coro se repetindo, ou seja, nesse final o Mestre canta acompanhado o tempo todo dos demais capoeiristas, que continuam participando com as palmas e ecoando os versos entoados pelo Mestre.

Entre nossas outras fontes de pesquisa, conseguimos compreender o conceito do autor Michel Pollak de memórias herdadas, à medida que esses mestres preservam uma memória do passado como algo muito próximo e pessoal. Canções como essa nos indicam que esses mestres,

²⁸ “Maitá, sou eu”, Mestre Barrão, Grupo Axé Capoeira. CD “É o som que me leva”, vol. 7, canção número 5. Disponível na plataforma do Spotify, <https://open.spotify.com/track/6EFyIX27PHIR9mtqeiyhcp?si=981e6771c1894364>. Acesso em 03/07/2021.

²⁹ A cadência das palmas e também os nomes dos toques e instrumentos da capoeira já foram explicados no capítulo 1.

quando falam da escravidão enquanto uma memória pessoal, não fazem, obrigatoriamente, através de uma descendência familiar, direta com os escravizados do passado (o que existe também na canção anterior do Mestre Toni Vargas). Mas, sim, através de um legado que eles receberam pelo grupo social no qual estão inseridos, a capoeira. É a capoeira que - ao ter as suas origens no período escravocrata do país - oferece a esses mestres uma rede de sociabilidade, por meio da qual eles recebem essa memória herdada.

Para nossas análises cabe, também, destacar um segundo aspecto do trabalho de Pollak, quanto à constituição das memórias, que não se faz só de acontecimentos, como também de *personagens*, encontrados pelos indivíduos, ou “frequentados por tabela, indiretamente” - que tornaram-se bastante conhecidos -, e aqueles “herdados” ao longo da história, das memórias sociais, pois não viveram no mesmo espaço-tempo daqueles que recordam (POLLAK, 1992, p. 202).

Isso é um outro aspecto bastante comum nas canções de capoeira e que apareceu, novamente, no exemplo do Mestre Barrão, “Maitá, sou eu”, quanto à figura de Zumbi dos Palmares. A figura desse “herói” negro, tomado assim pelos capoeiristas, é um elemento constituinte dessas narrativas memorialísticas, que, atualmente, o preservam e cultuam, como forma de construir e valorizar uma identidade negra, baseada na força, na resistência e na busca por liberdade dos negros. Entre nossas fontes, são várias as canções que descrevem uma estória, um mito, a partir da história de Zumbi, sendo que algumas já foram apresentadas no trabalho.

Consideramos importante comentar que, no geral, a figura de Zumbi dos Palmares é a mais cultuada e praticamente não há referências a outras figuras, muito menos de mulheres. Os estudos acadêmicos e até mesmo os movimentos sociais têm buscado trazer referências como Dandara dos Palmares, Luísa Mahin, entre outras mulheres importantes na história negra brasileira. Porém, essas outras memórias ainda não são recuperadas pelos capoeiristas, da mesma forma como fazem com Zumbi do Palmares. Isso serve como um exemplo daquilo que dissemos no primeiro capítulo, quanto à disputa de discursos e memórias que existem dentro da capoeira, o que a discussão em torno das questões de gênero nos permite refletir, mas que, conforme já falamos, não é o nosso recorte de pesquisa para o nosso objeto de estudo.

De acordo com as canções apresentadas, podemos notar que alguns lugares do passado escravocrata são importantes nas memórias e narrativas dos capoeiristas, por exemplo, a senzala; as plantações onde os negros trabalhavam; os quilombos; a África, que muitas vezes aparece como terra natal, terra mãe distante, da onde vieram os ancestrais, entre outras referências. Isso evidencia o que Pollak também analisa, quanto aos *lugares* do passado, um terceiro aspecto constituinte da

memória, onde surgem e preservam-se memórias, inclusive, tal como com os acontecimentos e personagens, locais que estão fora do espaço-tempo dos indivíduos, mas que, ainda assim, são significativos para as pessoas ou grupos e passam a ser herdados pela memória (POLLAK, 1992, p. 202).

Pollak, ao discorrer sobre os debates e disputas em torno de datas públicas, nos indica duas características da memória, primeiro, quanto ao seu *caráter seletivo* (1992, p. 203), no sentido de que ela não preserva tudo do passado, pois *ela é construída* – sua outra característica –, de acordo com os grupos que a elaboram e da conjuntura social, na qual estão inseridos. Conforme o autor afirma, “a memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória.” (POLLAK, 1992, p. 204). Sendo assim, todos esses aspectos, destacados do autor, contribuem para pensarmos no processo de constituição das memórias, o qual ele chama por “enquadramento da memória” (POLLAK, 1992, p. 206).

Além disso, ele também aponta para a importância que a memória adquire no processo de formação das identidades, inclusive quando se tratam das memórias herdadas, pois, através delas, se manifestam os sentimentos de pertencimento em relação ao grupos, à medida que representam uma coerência e continuidade dentro deles. Assim, o autor avalia que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais, especialmente àqueles que opõe grupos políticos diferentes (POLLAK, 1992, p. 204-205). Já pudemos notar essa relação entre as memórias do passado escravocrata com as identidades dos capoeiristas, que as preservam construindo narrativas com as quais eles assumem, inclusive, a posição dos escravizados ou de seus descendentes (o que o autor Trouillot colocou como os “sujeitos contemporâneos” ao passado, conforme dissemos anteriormente). A seguir, abordaremos a questão de disputas entre memórias, o que acaba sendo um dos determinantes nesse processo de seleção e preservação de certas narrativas, por parte dos capoeiristas.

Quanto às disputas em torno da memória (enquanto algo individual, mas também coletivo), diferentes autores já pensaram em relação a isso, por exemplo, o sociólogo Maurice Halbwachs, o próprio Michel Pollak e também Henry Rousso (2006). Esse estabelece algumas controvérsias para a concepção de memória coletiva, ao problematizar as divergências existentes dentro dessas representações do passado, já que ele não é entendido e compartilhado da mesma forma por diferentes sujeitos e grupos sociais. Conforme situa Rousso,

Se o caráter coletivo de toda memória individual nos parece evidente, o mesmo não se pode dizer da ideia de que existe uma "memória coletiva", isto é, uma presença e portanto uma representação do passado que sejam compartilhadas nos mesmos termos por toda uma coletividade. (2006, p. 95)

As memórias, assim como o passado, são campos de conflitos entre diferentes grupos sociais; dentro dos próprios grupos; e até mesmo para os sujeitos que compõem esses grupos – o que comentamos que também ocorre na capoeira. Ainda assim, as canções apresentadas indicam que há alguns pontos de convergência dentro da capoeira, sobre determinadas memórias do passado, por exemplo, em relação ao processo de escravização dos negros e sua vinda da África, assim como o sofrimento ao qual os escravos eram submetidos.

Rouso também discorre sobre essa relação da memória com a identidade, (o que ele afirma ser um outro aspecto da “história da memória”, com a qual ele e a autora Elizabeth Jelín trabalham, conforme já foi dito), especificamente em relação à memória de certos grupos sociais, que “mobilizam” o passado para a formação e manutenção das suas identidades. Ele exemplifica com a memória do operariado, das mulheres e, nesse trabalho, incluímos os capoeiristas (ROUSSO, 2006, p. 96).

Por fim, recuperamos a ideia apresentada por Rouso para definir memória como presença do passado (2006, p. 94). Essa definição pode ser complementada por um outro argumento do autor:

(...) um indivíduo, quer fale espontaneamente de seu passado e de sua experiência (publicando, por exemplo, suas memórias), quer seja interrogado por um historiador (tomando-se assim testemunha ou ator da história), *não falará senão do presente, com as palavras de hoje, com sua sensibilidade do momento*, tendo em mente tudo quanto possa saber sobre esse passado que ele pretende recuperar com sinceridade e veracidade. Essa versão é não só legítima, devendo como tal ser reconhecida (pode um historiador impedir alguém de exprimir-se sobre seu passado?), como também indispensável para todo historiador do tempo presente. (ROUSSO, 2006, p. 98) [grifos nossos]

Ou seja, a memória é a presença do passado, mas esse passado é aquilo que o presente permite que ele seja, conforme os autores anteriores também haviam colocado, quando associaram a memória à conjuntura social em que ela é construída. O passado, sob o qual os historiadores se debruçam, é aquilo que suas fontes, no presente, permitem acessar. Os capoeiristas, ao escreverem suas histórias sobre o passado fazem a partir do seu lugar no presente e, à medida em que recuperam esse passado, constituem e preservam suas memórias.

Esse foi um dos nossos argumentos centrais, que tentamos explicar com diferentes autores. Além disso, quando nos indagamos se caberia ao historiador a exclusividade do passado, nossas reflexões e os autores analisados nos levaram ao que Rouso também considera, é necessário que reconheçamos que o passado, assim como a memória, está em disputa, e que ele não é restrito aos historiadores, assim como a história (ROUSSO, 2006, p. 98).

3. CONTEXTO DO MOVIMENTO NEGRO BRASILEIRO NO FINAL DO SÉCULO XX: CARACTERÍSTICAS E PRÁTICAS CULTURAIS.

AO POVO BRASILEIRO
 MANIFESTO NACIONAL DO MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO
 CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL
 A ZUMBI
 20 DE NOVEMBRO: DIA NACIONAL DA CONSCIÊNCIA NEGRA
 Nós, negros brasileiros, orgulhosos por descendermos de ZUMBI, líder da República Negra de Palmares, que existiu no Estado de Alagoas, de 1595 a 1695, desafiando o domínio português e até holandês, nos reunimos hoje, após 283 anos, para declarar a todo povo brasileiro nossa verdadeira e efetiva data: 20 de novembro, DIA NACIONAL DA CONSCIÊNCIA NEGRA! (...) Hoje estamos unidos numa luta de reconstrução da sociedade brasileira, apontando para uma nova ordem, onde haja a participação *real e justa* do negro, uma vez que somos os *mais oprimidos dos oprimidos*; não só aqui, mas em todos os lugares onde vivemos. Por isto, negamos o treze de maio de 1888, dia da abolição da escravatura, como um dia de libertação. Por quê? Porque nesse dia foi assinada uma lei que apenas ficou no papel, encobrimo uma situação de dominação sob a qual até hoje o negro se encontra: JOGADO NAS FAVELAS, CORTIÇOS, ALAGADOS E INVASÕES, EMPURRADO PARA A MARGINALIDADE, A PROSTITUIÇÃO, A MENDINCÂNCIA, OS PRESÍDIOS, O DESEMPREGO E O SUBEMPREGO tendo sobre si, ainda, o peso desumano da VIOLÊNCIA E REPRESSÃO POLICIAL. Por isto, mantendo o espírito de luta dos quilombos, GRITAMOS contra a situação de *exploração* a que estamos submetidos, lutando contra o RACISMO e toda e qualquer forma de OPRESSÃO existente na sociedade brasileira. (...) (GONZALEZ. 1982. P. 58)

A citação que abre o último capítulo dessa dissertação consiste de um trecho do documento elaborado em Assembleia Nacional do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), do dia 04 de novembro de 1978, na cidade de Salvador (BA) e quem nos apresenta a ele é a historiadora e filósofa Lélia Gonzalez. Tal declaração foi em prol da reivindicação oficial do dia 20 de novembro como data nacional da Consciência Negra no Brasil, algo que o Grupo Palmares (Rio Grande do Sul) já havia contestado em 1971 e que, naquele momento, o MNUCDR assumia também como objetivo (GONZALEZ, 1982, p. 57). Optamos por apresentar esse documento logo no começo, pois ele se insere e corrobora com as discussões e questões que foram levantadas ao longo do trabalho, quanto à crítica à Lei Áurea, a valorização da figura de Zumbi dos Palmares, como um grande líder e herói, a celebração do Dia da Consciência Negra, para marcar a luta brasileira contra o racismo.

Dessa forma, para concluir essa pesquisa, nesse terceiro capítulo, pretendemos demonstrar de que forma as décadas de 1970 e 1980 marcaram uma importante transformação no movimento de luta e resistência negra brasileira, a qual encontrou ecos em diferentes campos da nossa sociedade, o político, cultural, artístico, entre os quais acreditamos que podemos localizar a capoeira.

Em seu texto, Gonzalez discorre sobre a formação do MNUCDR - o que se deu oficialmente em 1978 - e seu respectivo contexto histórico, grupo no qual ela também participou como fundadora. De início, ela atenta para o cuidado necessário ao falar de Movimento Negro no Brasil, pois nos exige considerar a multiplicidade que ele envolve, quanto às suas reivindicações e estratégias de ação, desde o período colonial escravagista brasileiro, passando pelo pós-abolição, até a atualidade (1982, p. 18, 19). De todo modo, ela assume a perspectiva de falar em Movimento Negro (sem colocá-lo no plural), por conta do elo ser, entre todos eles, o significante *negro*, sendo que o foco das suas reflexões está na organização e atuação do Movimento Negro Unificado³⁰, formado em 1978. Essa sua concepção foi adotada pelo historiador Amílcar Pereira (2010, p. 81), cuja tese aborda a constituição do movimento negro no Brasil contemporâneo, que também destaca a importância de situar a diversidade e as particularidades da agência dos movimentos negros que se formaram ao longo da história brasileira. Porém, Pereira se embasa em Gonzalez, para defender seu argumento:

Durante as pesquisas para esta tese foi verificado que, assim como Lélia Gonzalez, as lideranças e os militantes desse movimento social se autodenominam e são denominados majoritariamente como militantes do “movimento negro”, no singular. Sendo assim, adotei neste trabalho o termo no singular, inclusive tendo em vista o respeito à forma como as próprias lideranças entrevistadas se reconhecem e também o respeito à sua perspectiva política de busca por alguma “unidade” dentro da pluralidade que é o movimento. Vale lembrar, como disse acima, que todos, com suas variadas formas de concepção e de ação, dedicam-se ao combate ao racismo e à luta por melhores condições de vida para a população negra. Também utilizo o termo no singular para demarcar meu objeto de pesquisa, o “movimento negro contemporâneo”, diferenciando-o assim do movimento social negro que existiu em períodos anteriores à década de 1970. (PEREIRA, 2010, p. 82)

Tal escolha metodológica de Pereira também foi feita pela historiadora Martha Queiroz, em sua tese de doutorado sobre o carnaval negro recifense, na qual ela apresenta o conceito de mosaico para abarcar a heterogeneidade do movimento negro e suas múltiplas estratégias de ação (QUEIROZ, 2010, p. 95). Esse mosaico constitui-se como uma unidade, conforme afirmou Gonzalez, e Queiroz complementa, na medida em que está centrado na perspectiva do sujeito *negro* e no fato de serem resistências ao domínio branco, à marginalização e à desigualdade em que a população negra está submetida, assim como a reivindicação de condições dignas de vida e a valorização dessas pessoas.

³⁰ Inicialmente era o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial e, no I Congresso do MNUCDR, em 1979, adotaram somente o MNU (NASCIMENTO, 1982, p. 64)

Desta forma, nossa pesquisa estará apoiada nessa argumentação, a qual toma por foco a unidade de atuação do movimento negro, sem deixar de reconhecer a pluralidade que também o caracteriza. E antes de pensarmos a organização do movimento negro e seus efeitos, a partir da década de 1970, traremos uma das bases teóricas fundamentais dentro desse processo, a qual identificamos também na análise das fontes desse trabalho: o “quilombismo”, conceito desenvolvido por Abdias do Nascimento (1980), que define: “um conceito científico emergente do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras” (1980, p. 245).

Esse autor está entre as grandes referências do movimento negro, que organizou-se na década de 1970, pois, já em 1944, ele fundou o Teatro Experimental Negro (TEN), uma companhia de teatro, que tornou-se um dos principais exemplos da resistência negra, ainda em meados do século XX. A pesquisadora Elisa Larkin Nascimento, em seu estudo sobre a formação de diferentes frentes de luta afro-brasileira ao longo do século XX, considera o TEN como uma entidade pioneira. Ela considera esse grupo como uma entidade pioneira no sentido de conciliar a teoria e a prática, fazendo disso uma atuação política, para afirmar e valorizar a cultura brasileira de origem africana. Ao fazer isso, o TEN conferiu, ao movimento negro, uma dupla dimensão: a cultural e a política (NASCIMENTO, 2014, p. 101). Ela apresenta a fala de Abdias do Nascimento no momento da fundação desse grupo:

Fundando o Teatro Experimental do Negro em 1944, pretendi organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social. De início havia a necessidade urgente do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados. (...) [o negro] deseja e reclama um status elevado na sociedade, na forma de oportunidade coletiva, para todos, a um povo com irrevogáveis direitos históricos. (...) a abertura de oportunidades reais de ascensão econômica, política, cultural, social, para o negro, respeitando-se sua origem africana. (P. 102)

Mais para frente em seu texto, a autora discorre sobre como o movimento teórico, ideológico e político da Negritude, constituído por lideranças da luta anticolonial africana, no século XX, influenciou o movimento afro-brasileiro. Isso porque ele o associou à herança cultural e histórica africana, elaborando um discurso importante, o qual serviu como reivindicação de melhores condições de vida para a população negra brasileira (NASCIMENTO, 2014, p. 125). Além disso, ela aponta para os contornos especificamente brasileiros que a ideologia da Negritude ganhou, por exemplo, através dos movimentos de resistência negra à escravização, em especial o protagonismo da experiência dos quilombos do nosso passado escravocrata. E, nesse sentido, a autora apresenta a importância que o conceito do quilombismo ganhou naquele cenário de luta afro-brasileira, no final do século XX:

Destaca-se o exemplo do quilombismo, proposta teórica política de Abdias Nascimento (1980, 2002) apresentada ao 2º Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado no Panamá, em 1980. O quilombismo é uma proposta para o Brasil e para as Américas que aponta a necessidade de incorporar à construção de uma sociedade mais justa e igualitária a luta contra o racismo, políticas de promoção da igualdade racial com programas de ação afirmativa para as populações historicamente discriminadas e o reconhecimento da natureza multirracial e pluricultural das sociedades construídas com base no escravismo. O quilombismo propõe um modelo de organização política, econômica e social baseado na experiência coletiva da população negra organizada nos quilombos e em *cumbes, palenques, cimarrones, maroon societies*. (2014, p. 125)

Voltaremos a essa ideologia política da Negritude, determinante no movimento negro brasileiro, mas para agora discutiremos, então, os conceitos e as definições que Abdias do Nascimento apresenta para o conceito do “quilombismo”, o qual encontramos em nossas fontes, conforme está a seguir.

3.1 QUILOMBISMO E A CAPOEIRA.

Na sua terra, o negro era gente! / Mas foi arrancado de lá (coro) / Na sua terra, o negro era forte! / Mas foi arrancado de lá (coro) / Na sua terra, o negro era bonito, era puro! / Mas foi arrancado de lá (coro) / Na sua terra, o negro era guerreiro! / Mas foi arrancado de lá (coro) / Na sua terra, o negro era rei! / Mas foi arrancado de lá (coro) / Aqui, o negro é nada! Agora, o negro é pouco, humilhado, espancado, sua coragem em frangalhos / Mas dorme, no peito do negro, latente em ódio, um grito de liberdade / Iê

Esses versos são ditos em um tom alto, forte e crescente pelo Mestre Toni Vargas e o coro dos demais capoeiristas, sem a presença dos instrumentos musicais, na introdução da canção “Quando venho de Luanda”, gravada no CD do Centro Cultural Senzala de Capoeira, de 1997³¹. O Iê que encerra esses versos também é alto e longo e com ele inicia-se a canção, agora ao som do berimbau Gunga no toque de Angola, que passa a ser acompanhado pelo berimbau Médio e o atabaque, sendo que o berimbau Viola entra depois, com os floreios musicais - é interessante notar que na gravação fonográfica, antes de iniciar o canto, há a seguinte fala: “essa cantiga foi gravada em homenagem ao Mestre Pastinha”, sendo que Mestre Pastinha é reconhecido, atualmente, por ser um dos patronos da capoeira, especialmente da capoeira angola, caracterizada por ser mais tradicional e herdeira dos escravizados. Essa instrumentação embala o canto do Mestre: “*Quando venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só*”, o qual é reforçado pelo coro dos capoeiristas, “*Quando eu venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu*

³¹ “Arrancado de lá/Luanda”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. CD Centro Cultural Senzala de Capoeira, canção número 22. CD disponível na plataforma de streaming do Spotify - https://open.spotify.com/album/4fXqBa0VNzvkHSeTRvgQO2?si=7NvjSERRSse2GR05J11RDg&dl_branch=1, acesso em 12/06/2021.

venho de Luanda, eu não venho só (coro)”. Nesse ritmo cadenciado, o Mestre segue seu canto, “*Ôôh / Trago meu corpo cansado / Coração amargurado / Saudade de fazer dó / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só*”, e o coro se repete, “*Quando eu venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só (coro)*”. O canto continua com seus lamentos, os quais confundem-se com acusações: “*Eu fui preso à traição, trazido na covardia / Que se fosse luta honesta, de lá, ninguém me trazia / Na pele, eu trouxe a noite / Na boca brilha o luar / Trago a força e a magia, presente dos Orixás / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só*”. E o coro acompanha, “*Quando eu venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só (coro)*”. O Mestre canta seus últimos versos, em um tom de bravura e confronto, “*Eu trago ardendo nas costas, o peso dessa maldade / Trago ecoando no peito, o grito de liberdade / Que é grito de raça nobre / Grito de raça guerreira / É grito da raça negra / É grito de capoeira / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só*”, para completar com o coro dos capoeiristas, “*Quando eu venho de Luanda, eu não venho só / Quando eu venho de Luanda, eu não venho só (coro)*”.

Essa canção já é antiga na capoeira, vem das últimas décadas do século XX e é bastante conhecida no repertório do Mestre Toni Vargas. A complexidade de sons que ela evoca, com todos os instrumentos, os floreios musicais dos berimbaus e o coro dos capoeiristas dá um tom de balanço para a música, a qual é, ao mesmo tempo, um lamento e uma resistência ao passado de escravização dos africanos. Essa fonte musical evidencia um discurso muito presente na capoeira contemporânea, quanto à injustiça do sequestro e escravização africana, assim como o reconhecimento do continente africano enquanto um lugar que garante a valorização do negro e sua cultura – o que fica visível nos versos ditos pelo Mestre e os capoeiristas, antes de começar a canção.

Nós encontramos esse argumento nos estudos do autor Abdias do Nascimento, quando ele enfatiza a importância de resgatar a memória dos africanos que foram trazidos para o Brasil, no sentido de valorizar sua terra de origem, ao invés de aceitar a imposição e dominação do branco, que lhe tirou o direito de reconhecer e valorizar suas raízes étnicas, negando à população negra o direito do seu “passado histórico” (1980, p. 247). Processo que não impediu, de acordo com o autor, que os negros mantivessem, ainda assim, sua conexão e heranças com a terra natal africana, conforme ele coloca,

(...) enfatizam sua intenção e ação no sentido de arrancar da mente e do coração dos descendentes escravos a imagem da África como uma lembrança positiva de nação, de pátria, de terra nativa; (...). Porém nenhum desses empecilhos teve o

poder de obliterar completamente do nosso espírito e da nossa lembrança a presença viva da Mãe África. (NASCIMENTO, 1980, p. 247, 248)

Nascimento defende a necessidade de resgatar e reconstruir esse passado como uma estratégia de união entre todos os afro-brasileiros, tornando-se, assim, uma responsabilidade para com o futuro e o destino da nação negro-africana, reconhecendo, também, essa população como cidadãos participantes e fundadores do país (1980, p. 248).

O que notamos pela canção apresentada é que os capoeiristas assumiram esse compromisso de resgatar e valorizar o passado da população afro-brasileira, algo que não foi exclusivo à capoeira, pois organizações políticas que se formaram na época (como o MNU), juntamente de outras manifestações culturais e artísticas, buscaram, através de vários caminhos, esse reconhecimento do passado negro africano no Brasil. É importante salientar que, nessa pesquisa, infelizmente não conseguimos averiguar qual foi o nível de relação e influência que esses discursos teóricos e políticos, surgidos entre a década de 1970 e 1980, tiveram entre os capoeiristas naquele momento. Isso porque, para que pudéssemos avançar nesse sentido, a pesquisa precisaria entrar em contato direto com os próprios capoeiristas, investigando, a partir das suas trajetórias, o quão próximos eles eram do movimento negro naquela época.

Sendo assim, o trabalho atual vai mostrar o contexto em que esses discursos foram elaborados e algumas relações que já foram estudadas, por exemplo, com relação ao carnaval de Recife (conforme a autora Martha Queiroz abordou em sua tese de doutorado), o que abre hipóteses de que essas influências chegaram também na capoeira. De todo modo, é perceptível que a fonte musical apresentada acima se aproxima bastante do que Abdias do Nascimento explicita em suas ideias.

Em seu texto, o autor também destaca questões que o movimento negro (e os capoeiristas) levanta quanto aos maus tratos, a exclusão, a desigualdade e a marginalidade que a população afro-brasileira sempre esteve sujeita no país, enquanto escravizados e posteriormente, também, no pós assinatura da Lei Áurea. Nascimento aponta para o trabalho penoso e tortuoso que era imposto aos escravizados, nos canaviais, algodoads, cafezais, nas minerações e os demais afazeres aos quais foram subjugados. E não deixa de mencionar as condições de desemprego, subemprego e da marginalidade urbana (em favelas, cortiços, invasões, etc.), que ainda são determinantes na condição de vida da população negra no Brasil (1980, p. 253).

Diante disso, o autor discorre sobre a experiência dos quilombos ter sido fundamental para o resgate da dignidade e liberdade dos negros, enfrentando, assim, a estrutura escravocrata e desigual que era imposta a eles. A partir disso, ele amplia a ideia dos quilombos para além da noção das comunidades isoladas, constituídas pelos negros após fugirem do sistema escravista. De

forma que o quilombismo, na visão do autor, engloba também as organizações fundadas pelos negros dentro desse próprio sistema (toleradas pela estrutura escravocrata), como as associações recreativas, religiosas (inclusive católicas, por exemplo as irmandades da Nossa Senhora do Rosário), culturais, artísticas, etc. Sendo assim, Nascimento afirma:

Não importam as aparências e os objetivos declarados: *fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra*, desempenhando um papel relevante na sustentação da continuidade africana. *Genuínos focos de resistência física e cultural*. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras *foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante*; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, *a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história*. *A este complexo de significações, a esta praxis afro-brasileira, eu denomino de quilombismo*. (grifos nossos) (1980, p. 255)

O autor ainda associa a isso o fator de muitas organizações negras (políticas e culturais) se intitularem com os nomes “quilombos”, “palmares”, entre outras referências importantes desse passado de resistência escravocrata (1980, p. 255). Se pensarmos no âmbito da capoeira, certamente veríamos que um número bastante significativo de grupos tem nomes com essas referências.

Nascimento indica o caráter atemporal e difuso desse conceito, pois o “quilombismo”, para o autor, se atualiza, se reorganiza e se mostra de acordo com as possibilidades e necessidades dos sujeitos negros. Fato é que, segundo ele, “o quilombismo tem se revelado fator capaz de mobilizar disciplinadamente as massas negras por causa do profundo apelo psicossocial cujas raízes estão entranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros” (1980, p. 256).

Em um dos argumentos que o autor nos apresenta, notamos, mais uma vez, uma proximidade com os discursos da capoeira, especialmente as canções apresentadas nos capítulos anteriores, que tratam da abolição da escravatura, por exemplo, “Dona Isabel”, do Mestre Toni Vargas, e “Rei Zumbi”, do Mestre Moraes. Nascimento comenta do compositor Candeias, da Escola de Samba Quilombo, dos subúrbios do Rio de Janeiro, o qual escreve um folheto intitulado *90 anos de abolição*, de 1978, com o seguinte enunciado: “foi através do Quilombo, e não do movimento abolicionista, que se desenvolveu a luta dos negros contra a escravatura” (NASCIMENTO, 1980, p. 258). Ou seja, o autor nos mostra como esse discurso de rechaço à Lei Áurea e de valorização da luta quilombola negra se fortalece naquele contexto, por meio desse movimento que ele nomeia como “quilombismo”.

Tal discurso se faz presente nas canções da capoeira e retomamos a canção “Rei Zumbi”, do Mestre Moraes, apresentada no capítulo 2, pois ele inicia seu canto com a seguinte acusação: “*A história nos engana / Diz tudo pelo contrário / Até diz que abolição / Aconteceu no mês de maio / A prova dessa mentira / É que da miséria eu não saio (...)*”. A lógica de negar a Lei Áurea, negando, assim, a assinatura da princesa Isabel como libertação aos negros escravizados, associa-se ao que Nascimento argumenta, a descrença da “colonização mental eurocentrista”, a fim de “celebrar o advento da libertação quilombista”. (1980, p. 262)

É importante lembrar que esse texto foi publicado em 1980, a partir do 2º Congresso de Cultura Negra das Américas, realizado no Panamá, o qual serviu como orientação para a organização do movimento negro naquele momento do país, especialmente para a atuação política de grupos como o Movimento Negro Unificado, entre outros. Portanto ele não só inaugurou um novo conceito teórico, o “quilombismo”, como ofereceu as bases para a estruturação das ações que o movimento negro desenvolveu nas últimas décadas do século XX. Por isso, é válido apresentarmos o apelo que o autor faz para a agência negra naquele contexto, na medida em que ele foi uma das principais lideranças e referência negra:

Os quilombolas dos séculos XV, XVI, XVII, XVIII e XIX nos legaram um patrimônio de *prática quilombista*. *Cumpra aos negros atuais manter e ampliar a cultura afro-brasileira de resistência ao genocídio e de afirmação da sua verdade*. Um método de análise, compreensão e definição de uma experiência concreta, o quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país. (...) Uma teoria científica inextricavelmente fundida à nossa prática histórica que efetivamente contribua à salvação do povo negro, o qual vem sendo inexoravelmente exterminado. Seja pela matança direta da fome, seja pela miscigenação compulsória, pela assimilação do negro aos padrões e ideais ilusórios do lucro ocidental. (grifos nossos) (NASCIMENTO, 1980, p. 264)

3.2 OUTRA REFERÊNCIA IMPORTANTE: A NEGRITUDE E SUAS INFLUÊNCIAS NA CAPOEIRA.

Conforme pudemos notar, o “quilombismo” de Abdias do Nascimento se tornou uma das principais referências para a constituição do movimento negro contemporâneo. Porém, como também já mencionamos, houve uma outra influência importante naquele contexto, com relação à ideologia política da negritude, de acordo com o que vimos anteriormente pela autora Elisa Larkin Nascimento. Sobre esse movimento, ela apresenta alguns aspectos que configuraram o ativismo negro no final do século XX, considerando que

(...) a *Négritude* passou a ser uma das mais fortes referências de afirmação da identidade e consciência cultural de origem africana naquela época no Brasil e no mundo. Entretanto, a expressão veio a denotar, entre os militantes afro-brasileiros, um elenco de significados mais amplo do que a referência ao movimento literário dos africanos e antilhanos de fala francesa. No contexto

brasileiro, “negritude” representava toda a identidade do descendente de africanos com sua origem, sobretudo a ligação dessa identidade com o compromisso de luta a favor do negro brasileiro discriminado e dos povos africanos e colonizados em todo o mundo. (NASCIMENTO, 2014, p. 122)

É claro que poderíamos abordar a organização do movimento negro brasileiro a partir de vários outros prismas, interferências externas e internas do país que contribuíram para a sua formação. Todavia destacaremos, além do “quilombismo”, a relação com a negritude, pois são as duas características bastante visíveis e presentes na capoeira contemporânea.

Vejam, por exemplo, a canção “Raça Guerreira”³², encontrada no CD do Mestre Mão Branca, fundador do grupo Capoeira Gerais, em Minas Gerais, da qual se destaca, através do berimbau Viola, o toque de São Bento Pequeno de Angola (que não se caracteriza por ser muito acelerado) e tem a bateria completa, os berimbaus Gunga, Médio e Viola, o atabaque, o pandeiro e o agogô, uma composição de instrumentos que garante complexidade aos sons da música. Antes de começar o canto, o Mestre fala:

Capoeira, pra mim, é uma energia viva, a qual depende do homem para se manifestar. Eu acredito que, para a capoeira fluir bem em nossos corpos e mentes, temos que ter muita garra, pois a garra é a base para todos os desejos. Por isso, aqui na Capoeira Gerais, temos o fundamento de nosso cumprimento: garra, união e força.

Ao som dos instrumentos, os versos são entoados pelo aluno do Mestre Mão Branca, chamado Marquinho Coreba, “*Olha o negro que veio pro Brasil / Que veio sofrer como um cão / Que veio trabalhar na terra, também na colheita e na plantação*”, os quais são reforçados pelo coro dos capoeiristas (inclusive, nessa canção, o coro muda de acordo com os versos cantados pelo Marquinho Coreba, enfatizando o que foi dito): “*Que veio trabalhar na terra, também na colheita e na plantação (coro)*”. O cantador continua, “*Ôh / Descobrindo um novo caminho / Um caminho pra se libertar/ Descobriram a capoeira, uma maneira esperta de poder lutar*”, o que é interessante, pois, assim como outras fontes que já foram apresentadas, a canção coloca a capoeira como o caminho encontrado pelos negros escravizados para se libertarem. O canto segue com outras referências dessa libertação negra, “*Refugiou-se nos grandes quilombos e nasceram grandes guerreiros / Ganga Zumba, Zumbi, os cabeças, são filhos de Oxóssi, orixá feiticeiro / Olha o negro que fez sua história / Que manteve suas tradições / Maculelê, capoeira, batuque, candomblé e samba enfeitiça as nações*”, o que é ecoado pelo coro, “*Maculelê, capoeira, batuque, candomblé e samba enfeitiça as nações (coro)*”.

³² “Raça Guerreira”, Mestre Mão Branca, Grupo Capoeira Gerais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9diHohu9b0&t=3003s,6min23s-8min29s>. Acesso em 17/06/21.

Marquinho Coreba, então, acompanha o ritmo da canção, entoando os seguintes versos, “*Ôi lê lê lê lêê / Ôi lê lê lá lá láá / Raça negra é raça guerreira / É raça sofrida, que sabe lutar*”, os quais são acompanhados pelo coro, “*Ôi lê lê lê lêê / Ôi lê lê lá lá láá (coro)*”, mas, na gravação, o Mestre Mão Branca interrompe, enquanto o coro canta ao fundo, acrescentando mais uma fala, referente ao lema do seu grupo: “a garra é para absorver a capoeira. A união é para crescer unidos. E a força é para respeitar e ser respeitado”. Posteriormente, o canto do Marquinho Coreba também aparece no segundo plano da canção, “*Ôh / O negro que fez sua história / Criou capoeira pra se libertar*”, com o coro completando a canção, “*Ôi lê lê lê lêê / Ôi lê lê lá lá láá (coro)*”.

Trouxemos essa canção para nossas análises, pois ela elenca diferentes símbolos associados à história e cultura afro-brasileira, como o passado de escravização, a resistência da capoeira e dos quilombos, com seus líderes, assim como o legado cultural construído por essa população, como a religião do candomblé, o samba, o maculelê, etc. Todos eles compõem uma canção que relaciona-se com o conceito do quilombismo e também da negritude, de acordo com o historiador Petrônio Domingues,

O termo negritude, nos últimos anos, vem adquirindo diversos “usos e sentidos”. Com a maior visibilidade da “questão étnica”, no plano internacional, e do movimento de afirmação racial no Brasil, negritude passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. (DOMINGUES, 2009, p. 194)

O movimento da negritude se desenvolveu no século XX, especialmente no contexto da descolonização africana, por intelectuais afro-americanos, afro-europeus e, posteriormente, africanos, continente onde ele ganhou força através dos movimentos políticos e culturais que ocorreram. Autores como W.E.B. Du Bois, Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright (Estados Unidos), o poeta negro Nicolás Guillén (Cuba) e Jean Price-Mars (Haiti) estão entre as grandes referências das primeiras décadas de 1900 (DOMINGUES, 2009, p. 194, 195). Já em 1934, em Paris, os estudantes negros, oriundos de países colonizados pelos europeus, Aimé Césaire, da Martinica, criador da palavra negritude, Léon Damas, da Guiana Francesa, e Léopold Sédar Senghor, senegalês, criam a revista “*L’Étudiant Noir*” (O Estudante Negro), clamando a união igualitária dos povos negros, das mais diferentes origens, a fim de lutarem contra o racismo e a dominação cultural, intelectual e política branca sob os negros (DOMINGUES, 2009, p. 196).

Segundo Domingues, a palavra “negritude”, em francês, deriva de “nègre”, expressão que, no começo do século XX, era usada contra os negros de forma pejorativa, o que serviu de

ensejo para sua ressignificação, no sentido de valorizá-la e, assim, promover o orgulho racial (2009, p. 196). Inicialmente, conforme aponta o autor, tal movimento se deu no campo cultural, com objetivo de rejeitar a assimilação cultural europeia, ou seja o processo que implica em adotar padrões de comportamentos, crenças, os valores transmitidos coletivamente, negando, desta forma, a ideia de “embranquecer ou desaparecer” (DOMINGUES, 2009, p. 197).

Entre outros aspectos desse movimento político e intelectual, Domingues apresenta seus efeitos no Brasil, comentando que sua influência apareceu de forma mais emblemática a partir do Teatro Experimental Negro, fundado em 1944, por Abdias do Nascimento³³. O historiador afirma que,

(...) para o TEN, mais do que um sistema de ideias, negritude era uma filosofia de vida, uma bandeira de luta de forte conteúdo emocional e mítico, capaz de mobilizar o negro brasileiro no combate ao racismo, redimi-lo do seu complexo de inferioridade e, por conseguinte, fornecer as bases teóricas e políticas da plena emancipação. (DOMINGUES, 2009, p. 205)

Dessa maneira, o movimento da Negritude tornou-se um instrumento de superação do racismo, através da afirmação e orgulho racial, em resposta à ideologia do embranquecimento, a qual inferiorizava e subordinava a população negra aos domínios brancos, fossem eles culturais, intelectuais, políticos ou econômicos. Em sentido mais prático e posteriormente - a partir da década de 1970 - foi notável o fortalecimento da negritude como um processo mais amplo de conscientização racial do afro-brasileiro, de acordo com a interpretação de Domingues, que afirma,

Assim, no terreno cultural, *a negritude se expressava pela valorização dos símbolos culturais de origem negra, destacando-se o samba, a capoeira, os grupos de afoxé*. No plano religioso, negritude significava assumir as religiões de matriz africana, sobretudo o candomblé. Na esfera política, negritude se definia pelo engajamento na luta antirracista, organizada pelas centenas de entidades do movimento negro. (grifos nossos) (2009, p. 206, 207)

Ao estudarmos nossas fontes, assim como as referências que embasam essa pesquisa, o argumento do autor se torna compreensível, na medida que tudo aponta para essa valorização da cultura, símbolos e história negra, contrapondo-se às referências brancas e do embranquecimento que predominavam no país até então, consequências da ideologia da democracia racial brasileira, tese falsa defendida desde, aproximadamente, a década de 1930. As canções entoadas pelos Mestres de capoeira na contemporaneidade também fazem parte desse processo, iniciado no final do século XX.

³³ O autor também enfatiza interpretações que apontam Luiz Gama como precursor da ideia de negritude no Brasil, ainda no século XIX (DOMINGUES, 2009, p. 204).

A canção “Raça Guerreira” é significativa, pois, além de recuperar várias referências da prática quilombista (defendida por Abdias do Nascimento) e da negritude, ela faz associações que são interessantes de serem notadas, por exemplo: considera que os líderes do Quilombo dos Palmares (o maior símbolo da resistência dos negros escravizados) eram “filhos” (guiados e protegidos espiritualmente) do orixá Oxóssi, entidade importante nas religiões afro-brasileiras. Assim como a letra também valoriza manifestações culturais negras, como o samba, a capoeira, o candomblé e o maculelê (uma dança guerreira, originária no período da escravização afro-brasileira). Ou seja, esse é um dos exemplos, entre muitos na capoeira contemporânea, desses discursos contextualizados pelos movimentos teóricos, políticos e culturais que viemos apresentando. Sendo assim, abordaremos brevemente a constituição do Movimento Negro Unificado, organização política fundamental para entender as questões raciais postas entre a década de 1970 e 1980 e, em seguida, suas influências em algumas práticas culturais que se fortaleceram naquele contexto, as quais se aproximam do nosso objeto de estudo.

3.3 A ORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO NEGRO NA DÉCADA DE 1970: ALGUMAS CARACTERÍSTICAS E SEUS EFEITOS NO CAMPO CULTURAL.

Escravo negro, escravo branco
 Somos todos violentados pelos mesmos senhores
 Que nos humilham indiferentes à raça ou credo
 E nos colocam uns contra os outros, para que nos destruamos
 Escravo negro, escravo branco
 Somos todos chicoteados até a morte
 E de nossos lábios ressequidos brotam versos
 Versos e canções
Suas correntes não amarram nossas almas
Elas voam
Voam e sonham
Enquanto os escravos sonharem
Não serão completamente escravos
 Vocês são pouco para o nosso sonho
 São pouco para nossa arte
 A sua força jaz sem sentido
Sob a melodia dengosa de um berimbau.
 (grifos nossos)

Essa poesia, do Mestre Toni Vargas, encontra-se em seu vídeo gravado durante a pandemia do Covid-19, em 2020, postado em seu canal no YouTube³⁴ e introduz a canção “Quando venho de Luanda”, a qual foi descrita no início do capítulo. Ela já havia sido registrada

³⁴ “Escravo negro, escravo branco”, Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala de Capoeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7mBCAyUAAOE>, 2min7s – 3min9s. Acesso em 17/06/2021.

em seu CD “Mestre Toni”, como finalização da música “Chorou”, emendando com a música “Navio Negroiro”³⁵. E antes de começarmos a discussão dessa parte do capítulo, apresentamos mais um trecho de uma outra canção do Mestre Toni Vargas, “Corta Cana”, gravada no CD do Centro Cultural Senzala, em 1997³⁶, que, inclusive, vem logo em seguida da canção apresentada “Quando venho de Luanda”.

“Corta Cana” começa com o Mestre falando, “trabalha negro escravo! Corta cana no canavial!” e ele descreve a vinda dos africanos escravizados, o que deixaram na sua terra natal, o sofrimento do trabalho nos canaviais, para, então, entoar os seguintes versos, “*a alma negra nunca foi escravizada / Correu menina levada, brincando no céu de lá / Roubaram o sol, roubaram a noite e o meu dia / Não roubaram a poesia, que eu trago no meu cantar*”. Na continuidade, o Mestre evoca a fé das religiões de matriz africana, com a benção dos orixás, e enaltece a força, a valentia e a resiliência negra.

Juntamos esses dois trechos, para destacar dois pontos específicos: primeiro, a ideia de que a alma negra nunca foi escravizada, algo que, para além de uma beleza simbólica, mostra um discurso da superioridade negra, perante o sofrimento imposto pelo domínio branco, o qual subjuguou os corpos negros, mas que não foi suficiente para anular a existência, o sentimento, a “alma” negra. Ideia que está presente no poema acima, pois, para o Mestre, a exploração, o senhorio branco é pouco perante a arte, a força e os sonhos daqueles que são martirizados e que, enquanto sonharem, estarão gozando da sua liberdade.

E o segundo ponto, a denúncia presente no poema, sobre o escravo negro e o escravo branco que sofrem com a violência do mesmo senhor, indicando uma crítica que vai além da questão racial, pois relaciona-se a uma consciência de classe, quanto à exploração econômica, a qual diferentes sujeitos da sociedade brasileira estão subordinados, por conta da desigualdade social do país. Esses dois pontos se aproximam das questões levantadas e defendidas pelo movimento negro brasileiro, a partir de 1970, seja por conta da resistência negra ou por conta da situação de miséria, abandono e desigualdade social que se mantém no Brasil e atinge, especialmente e historicamente, a população negra.

³⁵ CD disponível na plataforma de streaming do Spotify: https://open.spotify.com/album/5GjB33uisbvPj9JkJU9eza?si=iad8643_RAmEOrxaN930FQ&dl_branch=1. Acesso em 17/06/2021.

³⁶ “Corta Cana”, Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala de Capoeira. CD disponível na plataforma de streaming do Spotify: https://open.spotify.com/album/4fXqBa0VNzvkHSeTRvgQO2?si=39oA15zJQbmCa3SdnBSMXg&dl_branch=1 música 23. Acesso em 17/06/2021.

O recorte temporal que foi dado nessa pesquisa, para estudar o movimento negro brasileiro, corresponde ao período em que o Brasil viveu os “anos de chumbo” da Ditadura Militar e concomitantemente o “Milagre Econômico”, do governo do presidente militar Emílio Garrastazu Médici (início da década de 1970); assim como a redemocratização do país (final dos anos 70 e a década de 1980), situação política que foi determinante nas pautas, ações e objetivos que o movimento negro teve em sua atuação.

Além disso, entre as décadas de 1950 e 1970, o mundo viu acontecer a independência de muitos países africanos, bem como a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, com lideranças importantes, como Martin Luther King, Malcom X, entre outros, e a organização dos Panteras Negras. Eventos externos que, segundo Elisa Nascimento, “informavam e serviam de referência para aqueles que pensavam a questão racial no Brasil, embora não houvesse, da parte destes, necessidade de importar teorias, ideologias ou modelos de prática política.” (NASCIMENTO, 2014, p. 126)

É importante deixar claro que esse recorte temporal não anula todas as iniciativas dos movimentos negros anteriores, os quais podem ser notados, de maneira mais organizada e em diferentes formatos, desde o pós-abolição – por exemplo, o Teatro Experimental Negro se situa nesse ativismo negro antecedente às décadas de 1970 e 1980 –, algo que foi abordado pelos diferentes autores lidos para esse estudo.

Elisa Nascimento apresenta, brevemente, que, na década de 1970, surgiram diversas instituições negras, o que evidencia a ampliação da pauta racial em várias regiões do país, com organizações políticas e culturais, para promover o combate ao racismo e a valorização afrobrasileira:

Alguns poucos exemplos são o Grupo Palmares, de Porto Alegre; o Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN), o Grêmio Recreativo de Arte Negra e a Escola de Samba Quilombo, do Rio de Janeiro; o Centro de Cultura e Arte Negra (Cecan), o Grupo Afro-Latino-Americano do jornal Versus e o Centro de Estudos Afro-Brasileiros, de São Paulo; o Grupo Teatro Evolução, de Campinas; o Grupo Rebu/Congada, de São Carlos; o Grupo Zumbi, de Santos; o *Grupo de Teatro e Cultura Palmares* e o Grupo dos Malês, da Bahia, onde surgiam também *os blocos carnavalescos Ilê-Aiyê, Olodum e Orunmilá*. Em 1975 e 1976, foram promovidos três Encontros Interestaduais de Entidades Negras. (grifos nossos) (NASCIMENTO, 2014, p. 126)

Da citação anterior, destacamos algumas organizações que se pautaram no campo da ação cultural, como forma de fortalecer a resistência e valorização racial – o que se aproxima do nosso objeto de pesquisa. Nessa década ainda, houve um marco histórico significativo, a data do dia 07 de julho de 1978, considerada fundamental para o movimento negro brasileiro (enquanto uma entidade política organizada), quando ocorreu a criação do Movimento Negro Unificado Contra a

Discriminação Racial, em frente ao Teatro Municipal, no centro da cidade de São Paulo. Isso porque ele tornou-se a principal instituição nacional representativa da luta antirracista. Foi resultado da convergência de diferentes ações que vinham ocorrendo até então, lideradas por figuras importantes do ativismo negro naquela década, as quais se tornaram (pelo menos uma parcela significativa deles) os fundadores do MNUCDR. É o caso da autora Lélia Gonzalez, citada no início do capítulo, cujo trabalho esboça a constituição desse grupo, no qual ela estabelece:

Por aí a gente constata que o *7 de julho* é um marco histórico muito importante para nós, na medida em que se constituiu em ponto de convergência para a manifestação, em praça pública, de todo um clima de contestação às práticas racistas, assim como da determinação de levar adiante a organização política dos negros. Ora, esse clima e essa determinação já haviam pintado em diferentes pontos do país, como já dissemos. Faltava esse 7 de julho, garantia simbólica de um movimento negro de caráter nacional. (GONZALEZ, 1982, p. 48)

Naquele dia, os representantes do MNUCDR declaravam a “Carta Aberta à População”, documento que enunciava as reivindicações e os encaminhamentos que seriam dados, a partir de então, na luta antirracista brasileira. Estava em jogo todas as pautas defendidas pelos movimentos articulados anteriormente, como os símbolos da resistência negra, a desigualdade e a marginalidade imposta aos negros, a denúncia do racismo brasileiro, o qual era disfarçado pela ideologia do embranquecimento (representada, por exemplo, pela errônea noção da democracia racial), etc. Nos meses que se seguiram, o MNUCDR se mobilizou de diferentes formas, com reuniões entre os membros do movimento, assembleias nacionais, centros de estudos, o que culminou, por exemplo, no documento que abriu o capítulo, elaborado em novembro de 1978, exigindo o dia 20 de novembro como data nacional da Consciência Negra (GONZALEZ, 1982, pp. 51-57).

Ao longo do texto, Gonzalez menciona os conflitos e divergências que fizeram parte da formação e da atuação do MNUCDR, o que acabou gerando algumas cisões do decorrer dos próximos anos, tal como as questões das iniciativas “culturalistas” (falaremos em seguida), gênero e classe, que permeavam as discussões dentro do movimento. Apesar disso, Gonzalez defende um ponto de vista que nos leva a reflexões e concordâncias:

(...) não podemos deixar de ressaltar que o advento do MNU consistiu no mais importante salto qualitativo nas lutas da comunidade negra brasileira, na década de setenta. Vale notar que as entidades culturais que, de um modo ou de outro, se distanciaram do MNU (por discordarem de sua proposta ou por falta de clareza política), foram obrigadas a se posicionarem de maneira mais incisiva; justamente porque o MNU conquistou espaços políticos que exigiram esse avanço por parte delas. Hoje não dá mais pra sustentar posições culturalistas, intelectualistas, coisas que tais, e divorciadas da realidade vivida pelas massas negras. Sendo contra ou a favor, não dá mais pra ignorar essa questão concreta, colocada pelo MNU: a articulação entre *raça* e *classe*. (1982, p. 64)

Nesse trecho a autora enfatiza a importância do MNU para o fortalecimento e organização nacional da luta antirracista, assim como aponta para dois aspectos que provocaram sérios confrontos dentro do movimento, quanto à articulação da consciência racial e da consciência de classe. Por isso trouxemos, anteriormente, o poema do Mestre Toni Vargas, pois ele permeia esse antagonismo, à medida que, ao igualar a condição de escravo para o branco e para o negro, ele está considerando a situação da desigualdade econômica, que mantém uma estrutura de exploração do trabalhador brasileiro, para além da questão racial.

Tal debate provocou inúmeras discussões dentro do movimento negro, durante sua fase de maior politização e de uma influência mais direta de ideologias com um viés político mais de esquerda. Mas destacamos, ainda, o final desse poema, “A sua força jaz sem sentido / Sob a melodia dengosa de um berimbau”, pois ele encerra retomando um dos principais símbolos da cultura negra brasileira, especialmente para os capoeiristas, o berimbau, o que pode ser interpretado como uma associação direta dessa exploração econômica à resistência negra.

Em seu texto, Gonzalez ainda nos apresenta um outro documento elaborado pelo MNU, em 1978, a “Carta de Princípios”, a qual embasou a criação de diferentes grupos e entidades na luta negra brasileira e lançou os objetivos que o movimento teria a partir de então, entre os quais destacamos:

RESOLVEMOS juntar nossas forças e lutar por:
 - defesa do povo negro em todos os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais através da conquista de: (...)
 - *reavaliação do papel do negro na História do Brasil*
 - *valorização da cultura negra e combate sistemático à sua comercialização, folclorização e distorção*
 (...) NOS SOLIDARIZAMOS:
 a) com toda e qualquer luta reivindicativa dos setores populares da sociedade brasileira que vise a real conquista de seus direitos políticos, econômicos e sociais; (...)
 POR UMA AUTÊNTICA DEMOCRACIA RACIAL! PELA LIBERTAÇÃO DO POVO NEGRO! (grifos nossos) (GONZALEZ, 1982, p. 65-66)

Destacamos esse trechos da “Carta de Princípios”, pois ela menciona o papel e a importância da história naquele contexto racial. Isso relaciona-se com o documento do MNU, que oficializou a reivindicação pelo dia da Consciência Negra, em oposição ao dia 13 de maio, algo que o Grupo Palmares já exigia desde 1971. Isso também apareceu em praticamente todas as fontes apresentadas ao longo desse trabalho, em especial as canções “Rei Zumbi”, do Mestre Moraes, e “Dona Isabel”, do Mestre Toni Vargas, analisadas no capítulo anterior. Assim como já abordamos esse debate historiográfico, a partir dos teóricos que estudamos anteriormente, em especial Michel-Rolph Trouillot, o qual indica que a história e o passado são passíveis de serem questionados e

revisitados, quando isso se faz necessário por grupos específicos, dadas as situações que o presente os coloca.

Durante essa pesquisa, muitas vezes notamos como a história foi criticada e renunciada, em prol de valorizar uma versão que, até então, era preterida e silenciada do passado brasileiro, o que contribuía para manter a estrutura de domínio branco (político, cultural, intelectual, econômico) na nossa sociedade. Nesse sentido, veremos que o movimento negro da contemporaneidade (organizado no final do século XX) recorre também à história, como ferramenta de valorização negra e transformação social.

Obviamente não só o movimento negro assumiu essa postura contestatória da história, conforme pudemos ver através dos exemplos da capoeira. Mas, entre as nossas fontes, há um caso ainda mais emblemático, a canção “Sou Natureza”, do Mestre Barrão, gravada no CD volume VIII – “Reflexão”³⁷, que começa com a chamada das batidas do berimbau Gunga, iniciando o toque de São Bento Grande da Regional (o qual é bastante rápido, característico do Grupo Axé Capoeira e do estilo da capoeira Regional), que logo é acompanhado pelo berimbau Médio e em seguida o Viola. Nessa cadência acelerada, compõem o som, ainda, o atabaque, o pandeiro, o agogô e também as palmas³⁸, sendo que os berimbaus mantêm o ritmo, junto com floreios e batidas dobradas³⁹, o que complexifica e acelera a música.

Essa base de melodias recebe o canto alto do Mestre: “*Eu sou natureza, aiá / Sou capoeira, aiá / Sou negro nagô*”, versos que são reiterados pelos capoeiristas, “*Eu sou natureza, aiá / Sou capoeira, aiá / Sou negro nagô (coro)*”, os quais se repetem mais uma vez, pelo Mestre e também pelo coro, sendo que essa sequência de versos sempre vem após as estrofes que o Mestre canta, o que chamaremos aqui por refrão. Em seguida, o canto continua, “*Eu sou grito que ecoou no quilombo / Sou negro que levantou do tombo, do chicote do feitor / Sou ânsia de liberdade, sou amor / Sou arte de tocar no coração de gente que conhece o seu valor / Sou natureza, aiá*”, e esse último verso puxa o coro, “*Eu sou natureza, aiá / Sou capoeira, aiá / Sou negro nagô (coro)*”, para, então, esse refrão se repetir mais uma vez. O Mestre segue valorizando a luta, a resistência e alguns símbolos da negritude, como o terreiro, o quilombo e a capoeira (a qual, inclusive, forma a identidade do Mestre, pois ele canta em primeira pessoa): “*Eu sou som do tambor que vem do*

³⁷ “Sou Natureza”, Mestre Barrão, Grupo Axé Capoeira. CD volume VIII – “Reflexão”, número 11. CD disponível na plataforma de streaming do Spotify - https://open.spotify.com/album/70a3fiaWFNdMT7A515xg50?si=9o7m_bYaRrW_2W_-3Py3iQ&dl_branch=1, acesso em 20/06/2021.

³⁸ Batidas três vezes seguidas, 1-2-3 / 1-2-3.

³⁹ Ou seja, quando a batida no arame é repetida continuamente, normalmente o solto, que não usa o dobrão e, portanto, tem um volume mais alto.

terreiro / Sou negro que fugiu do cativoiro / No quilombo se refugiou / Sou a voz de um povo, que Deus abençoou / Sou artimanha, me chamo capoeira, que a vida de muitos já transformou / Sou natureza, aiá". Mais uma vez, o refrão, composto pelo coro e pelo canto do Mestre se repete, "*Eu sou natureza, aiá / Sou capoeira, aiá / Sou negro nagô (coro)*".

Até agora, o Mestre apresentou referências comuns às demais fontes que estudamos. O interessante por essa música, em específico, está no discurso que ele canta nessa segunda parte: "*Eu sou armada, meia-lua e rasteira / Sou arte que atravessou fronteira e pelo mundo se espalhou / Defendi o Brasil na Guerra do Paraguai, na guerra dos holandeses, história que ficou pra trás / Sou natureza, aiá*". O refrão entra novamente, mas é válido explicar que a "armada, meia-lua e rasteira" são alguns dos golpes bem conhecidos e usados na capoeira, os quais acredita-se que sejam do período originário da capoeira, ainda na escravidão. Por fim, o Mestre traz seus últimos versos: "*Eu sou a história que o Brasil se envergonhou, destruindo todos os documentos dos negros que aqui os escravizou / Ensinando para o povo uma mentira, que a princesa Isabel deu alforria, a escravidão ela acabou / Sou natureza, aiá*", e o refrão segue se repetindo até o final da canção, "*Eu sou natureza, aiá / Sou capoeira, aiá / Sou negro nagô*", "*Eu sou natureza, aiá / Sou capoeira, aiá / Sou negro nagô (coro)*".

Optamos por apresentar essa canção, pois ela menciona aspectos da história bastante singulares, por exemplo, a Guerra do Paraguai (em que a participação de negros e escravizados foi importante para as tropas brasileiras); a guerra dos holandeses (a qual, provavelmente, trata-se da invasão holandesa na colônia portuguesa do nordeste, principalmente a de Pernambuco⁴⁰, no século XVI); a queima de arquivos sobre a escravidão afro-brasileira, ocorrida na 1ª República, sob ordens do então ministro da Fazenda, Ruy Barbosa; além da assinatura da Lei Áurea, pela princesa Isabel – sendo que todos esses marcos são ressignificados a partir da perspectiva negra, seja afirmando que essa história foi esquecida, ou que foi uma vergonha para o Brasil, ou que trata-se de uma mentira. Portanto, essa canção é um exemplo significativo, para notarmos como os capoeiristas têm se apropriado da história do Brasil (por diferentes perspectivas), a fim de construir, para e por si, uma versão que lhe faça mais sentido, dentro daquilo que eles querem valorizar e usar como estratégia de afirmação e de superação das injustiças sociais contra a população negra.

Tendo em mente essa canção (assim como as demais que viemos analisando), podemos perceber como a capoeira engajou-se e assumiu os discursos elencados pelo movimento negro

⁴⁰ Lembramos que o Mestre Barrão, assim como grupo que ele fundou, é da cidade de Recife, capital de Pernambuco.

contemporâneo, especificamente, nesse caso, quanto ao papel da população negra na formação histórica do Brasil. Reiteramos que, para essa pesquisa, não foi possível averiguar a interferência e o contato direto que o movimento negro teve com a capoeira daquele período, se é que isso houve. Nosso intuito é mostrar as proximidades entre o contexto de luta racial que existia no país e o que encontramos com os capoeiristas.

De todo modo, a reverberação desses discursos na capoeira são exemplos também de um impasse que constituiu-se naquele momento, entre as ações no campo cultural versus as ações no campo propriamente político. Segundo o historiador Amílcar Pereira (2010), durante o período do Regime Militar (1964-85) era ainda mais difícil organizar um movimento político contra a desigualdade racial, pois estava sujeito à força da repressão (2010, p. 168, 169).

Isso exigiu que a manifestação racial encontrasse voz, principalmente, no campo cultural (entre os exemplos mais significativos, situa-se a criação do primeiro bloco afro de Salvador, o Ilê Aiyê, em 1974), conforme Martha Queiroz indica: “como os demais segmentos do movimento social, o Movimento Negro não ficou imune à vigilância militar. A consequência foi um refluxo da luta contra o racismo, que sobreviveu naquele período graças a algumas poucas instituições de cunho cultural” (2010, p. 98).

No final da década de 1970, quando o Regime Militar começou a viver uma certa abertura política, tais manifestações culturais começaram a ser vistas como insuficientes ou politicamente incapazes de promover mudanças mais estruturais no país. Tal visão justifica-se, também, por conta das influências e lideranças que o movimento negro brasileiro ganhou naquele momento, pois participavam pessoas ligadas aos grupos radicais de esquerda, como a Convergência Socialista (PEREIRA, 2010, p. 168). Nesse sentido, Pereira apresenta dois depoimentos que são elucidativos, sendo o primeiro deles do Antônio Carlos dos Santos (o “Vovô”), fundador do Ilê Aiyê:

Nós já fomos chamados de “falso africano” e de “tocador de tambor” pelo próprio pessoal do movimento negro. Essas pessoas achavam que tinha que ser pelo político e não pelo cultural. *Só que nós mostramos ao pessoal que só o fato de a gente criar um bloco desses já foi um ato político. E você faz o político junto com o cultural. Porque você fazia aqui reuniões de movimento negro e só iam os mesmos. Às vezes tinha mais brancos do que negros nas reuniões, nos seminários onde tinha pesquisadores. E no bloco afro, você faz na rua. Você tem o apelo popular, e ali você passa todas as informações.* (grifos nossos) (PEREIRA, 2010, p. 168)

Essa fala representa um argumento recorrente, quando se trata da importância das ações culturais para um movimento político, no sentido de torná-lo acessível para além dos ativistas envolvidos mais diretamente, pois elas se tornam um mecanismo que viabiliza o discurso político

como algo mais popular e compreensível dentro da realidade e da prática cotidiana das pessoas. Todavia Pereira apresenta um segundo depoimento, que aponta para outra perspectiva, dado por Gilberto Leal, fundador do Núcleo Cultural Afro-Brasileiro em 1973, em Salvador, e uma das lideranças do MNU na Bahia a partir do ano de 1979:

Durante o AI-5, falar que o Brasil era um país racista era subversão e, conseqüentemente, você estava sujeito a todas as penalidades. Então, nós convivíamos com a luta negra em plena ditadura militar, com o cacete da polícia, com o braço armado da ditadura batendo firme na gente. Eu sei que muita gente fala: “Nós temos um movimento cultural que também se desenvolveu no período.” *Mas não enfrentava a ditadura militar e não era um movimento de contestação política. Era um movimento de ocupação de espaço estético e era real, ainda é até hoje. Mas quem começou com o processo na Bahia de movimento político contestatório enfrentando os poderes constituídos foi o movimento negro organizado.*

Tivemos passeatas de movimento negro, a partir da instituição do Dia Nacional da Consciência Negra em 1978, e *começamos a criar atos específicos da população negra.* (grifos nossos) (PEREIRA, 2010, p. 168, 169)

Sendo que o relato de Gilberto Leal ainda comenta da repressão que os ativistas sofreram, já em 1980, por parte dos militares, o que confirma a tentativa de suprimir as contestações raciais, mesmo após a fase de maior rigidez da Ditadura. Dessa fala, destacamos a visão desse militante, a qual valoriza o ativismo do movimento negro organizado, deflagrando uma luta propriamente contestatória e reivindicativa da causa racial.

Ou seja, essas citações mostram o embate entre os militantes abertamente políticos e as iniciativas chamadas por “culturais” ou “culturalistas”, sendo que o autor identifica outros exemplos nesse sentido, como no estado no Maranhão, etc (PEREIRA, 2010, p. 169). Inclusive, ele apresenta outros depoimentos que corroboram para situarmos a fundação do MNU no centro dessas discussões entre cultura e política, como é o caso do militante negro Ivair Augusto Alves dos Santos, de São Paulo,

Em 1976, 77, já havia uma tensão, no meio do movimento negro, entre aqueles que defendiam que era uma mudança cultural e os que defendiam uma mudança mais profunda. Os primeiros achavam que a mudança tinha que acontecer através de informação: “Temos que publicar mais, organizar poesia, organizar contos, fazer eventos esportivos, tentar reunir a comunidade.” (...) uma tendência que a gente batizou de “culturalista”. (...) E havia as pessoas oriundas, como eu, do movimento político, que queriam uma manifestação mais política, mas nós não tínhamos nenhum cabedal para fazer isso. Eles tinham um projeto específico de literatura, de teatro, de festival, e nós querendo transformar aquilo em uma coisa política, negando que aquilo fosse política. No bojo disso surge uma cisão e, na minha avaliação pessoal, o MNU surge dessa cisão. (PEREIRA, 2010, p. 172)

Pereira ressalta o fato do próprio MNU, no momento de sua fundação, reconhecer a importância do campo cultural como forma de promover o debate racial, o que eles associaram

desde o princípio, no documento da “Carta Aberta à População”, lido em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, em 7 de julho de 1978:

Mesmo entre as lideranças do MNU, certamente a utilização de práticas culturais também eram recorrentes, mesmo que de maneira mais explicitamente voltada para a questão política. Como fica evidente, por exemplo, na própria “Carta aberta à população” (...), quando os militantes que então se organizavam propunham a criação de “Centros de Luta” “nos bairros, nas vilas, nas prisões, nos terreiros de candomblé, nos terreiros de umbanda, nos locais de trabalho, nas escolas de samba, nas igrejas, em todo o lugar onde o negro vive (...)”. Ou seja, havia a necessidade de se articular a luta política em “todo o lugar onde o negro vive”, inclusive dentro de espaços majoritariamente “culturais”, para que, ainda segundo a “Carta ...”, esses centros de luta “promovam o debate, a informação, a conscientização e organização da comunidade negra, tornando-nos um movimento forte, ativo e combatente, levando o negro a participar em todos os setores da sociedade brasileira.” (grifos nossos) (PEREIRA, 2010, p. 170)

De fato, esse trecho da “Carta Aberta” demonstra a importância das iniciativas culturais que, verdadeiramente, se envolvam com o debate racial, algo que o MNU reiterou na “Carta de Princípios”, publicada em 1978 - a qual citamos anteriormente, com a autora Lélia Gonzalez, quando eles se solidarizam com toda e qualquer luta dos setores populares. Isso corrobora para entendermos que a capoeira fez parte desse movimento, à medida que os capoeiristas (independente de terem tido contato direto com o MNU) se mobilizaram para questionar e refletir sobre a situação do negro na sociedade brasileira, a fim de criticar a “história oficial” dada até então, valorizando a negritude e propondo transformações sociais, através da capoeira.

Diante disso, Pereira elabora algumas reflexões que são interessantes, inclusive, considerando a relevância dos discursos cantados e compartilhados pelos capoeiristas, pois ele considera que, por exemplo, ações como a construção do 20 de Novembro e a valorização de Zumbi dos Palmares como símbolo da luta pela liberdade do povo negro no Brasil, foram relevantes no sentido de consolidar o movimento negro contemporâneo. Elas questionaram de maneira enfática a “memória da abolição” e a “reavaliação do papel do negro na história do Brasil”, algo que o próprio MNU assumiu como um dos seus objetivos. (PEREIRA, 2010, p. 174)

Dentro dessa temática, a historiadora Martha Queiroz aborda esse embate entre a agência política e a cultural, discorrendo sobre as críticas que esses dois campos mantinham entre si e a importância de ambos. Levando isso em consideração, ela afirma: “de fato, tanto as organizações políticas utilizavam atividades culturais para mobilização, quanto as entidades culturais faziam discussão política” (QUEIROZ, 2010, p. 107), sendo que, por estratégias políticas, podemos situar os partidos políticos, a ação parlamentar, passeatas, discursos, palestras, produção de textos e até jornais. A autora também discorre sobre as dissidências que esse embate acabou provocando no

movimento negro em geral, o que levou o MNU, no seu Programa de Ação de 1990⁴¹, a estabelecer algumas diretrizes - entre as quais encontramos a capoeira sendo colocada como um campo de atuação do movimento negro e da luta antirracista:

Desenvolver formas efetivas de atuação política no interior dos Blocos Afros, Escolas de Samba, *Grupos de Capoeira*, Dança e outras manifestações populares da Cultura Negra, na perspectiva de contribuir para um salto qualitativo do papel político e social desses grupos, tendo em vista a revisão da noção de CULTURA e seu alcance político, e o estabelecimento da autonomia e independência financeira. (grifos nossos)

Voltando à tese de Pereira, ele situa uma outra questão que estava em jogo naquele momento, a qual foi indicada pelas reflexões da autora Lélia Gonzalez e também pelo poema apresentado anteriormente, do Mestre Toni Vargas, quando o movimento racial associou-se com a questão de consciência de classe. Pereira mostra que as principais lideranças negras na época conferiram esse novo aspecto à luta antirracista, por um viés politicamente de esquerda, conforme afirma a militante Sueli Carneiro:

Em 1978 nasceu o MNU, (...) que traz uma nova perspectiva para se pensar a questão racial do ponto de vista do ativismo, articulando os temas raça e classe. O MNU traz um nível de politização maior para o debate racial e situa o movimento negro em uma perspectiva mais de esquerda, que eu acho que foi a influência fundamental de toda a militância da minha geração. Acho que o fato político mais importante do movimento negro contemporâneo foi aquele 7 de julho de 1978, porque tudo o que ocorre depois se referencia a esse ato inaugural de refundação, digamos, do movimento negro contemporâneo. (PEREIRA, 2010, p. 189)

Portanto, isso se tornou mais uma característica do movimento negro na contemporaneidade, o que nos ajuda a entender as críticas econômicas que passam a ser feitas de forma mais direta, denunciando a exploração e a desigualdade que o sistema capitalista impõe ao trabalhador, especialmente o trabalhador negro que, até hoje, muitas vezes está sujeito às condições de desemprego, subemprego e miséria. Essa característica também foi identificada por Queiroz, quando o MNU, além de denunciar o racismo e buscar a valorização das culturas afro-brasileiras, ainda articulou o antirracismo à luta contra o capitalismo, como forma de acabar com todo e qualquer tipo de opressão (QUEIROZ, 2010, p. 105)

Do depoimento de Sueli Carneiro, é importante situarmos um outro aspecto, que já havia sido mencionado com Lélia Gonzalez, quanto à relevância que o MNU conquistou no momento

⁴¹ PROGRAMA DE AÇÃO DO MNU. Aprovado no IX Congresso Nacional. Belo Horizonte, 13 a 15/04/1990. Disponível em: https://mnu.org.br/wp-content/themes/flawless-child/docs/programa_de_acao.pdf. Acesso em 24/06/2021.

da sua fundação, pois Pereira demonstra como essa entidade se tornou a principal referência ou incentivo para as organizações dos movimentos negros que surgiram naquele contexto (PEREIRA, 2010, p. 198).

O autor discorre acerca de muitos aspectos do movimento negro, sempre associando aos depoimentos dos membros e lideranças que atuavam naquele período. Entre os vários pontos importantes abordados em seu estudo, destacamos um em especial, por ter sido uma pauta recorrente entre as nossas leituras e também com as nossas fontes, quanto ao papel que a população negra teve na história brasileira. Esse tópico foi bastante tensionado nas fontes que viemos analisando, também foi posto na reivindicação da “Carta de Princípios” do MNU e discutimos, no capítulo dois, através de uma perspectiva teórica, as problematizações e críticas que a história e o passado estão suscetíveis a receber, quando ela não corresponde ou não condiz ao que vem sendo vivido e reivindicado pelas situações do presente.

Pereira aborda a fundação do Parque Nacional Zumbi dos Palmares, em 1980 (na Serra da Barriga, no interior de Alagoas, onde localizava-se a capital do Quilombo dos Palmares), proposto pelas principais lideranças negras, como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Joel Rufino dos Santos, e também por diferentes grupos do movimento negro do país (PEREIRA, 2010, pp. 202 - 204). Tal iniciativa, assim como o estabelecimento do dia 20 de Novembro, como data da Consciência Negra, representava a intenção do movimento negro de rever a história afro-brasileira.

O que ficou ainda mais evidente por algumas estratégias que foram criadas na década de 1980, inicialmente no estado do Maranhão, onde o Centro de Cultura Negra (CCN), sob o comando da militante Mundinha Araujo, começou a atuar diretamente nas escolas, oferecendo cursos e palestras aos professores e alunos, e também publicações de cartilhas sobre as histórias dos negros no Brasil – algo que passou a ser reproduzido em diferentes regiões do país (PEREIRA, 2010, p. 205, 207). O autor comenta que isso tornou-se importante, inclusive, para a formação dos próprios militantes negros, através dos materiais didáticos que contavam os aspectos relevantes da história afro-brasileira, corroborando com os discursos defendidos pelo movimento negro. De acordo com ele,

Todas as publicações, (...) tinham o objetivo primeiro de apresentar aspectos pouquíssimo conhecidos da história do Brasil, especialmente as histórias dos negros no Brasil. Os próprios títulos são bastante sugestivos nesse sentido. O *Caderno de descolonização da nossa história: Zumbi, João Cândido e os dias de hoje* publicado no Rio de Janeiro e a cartilha do CCN do Maranhão *Esta história eu não conhecia*, ambos de 1980, são dois exemplos emblemáticos do que se quer dizer aqui. (...) Já a cartilha do CCN, aliando a informação sobre a história dos negros no Brasil a uma tentativa de aumento da autoestima por parte das crianças negras, adotava a seguinte estratégia: uma mãe contava histórias “positivas” dos

negros, como as dos quilombos por exemplo, para explicar o processo da abolição da escravatura ao menino negro que acabara de brigar na escola com um menino branco, que havia dito a seguinte frase após a briga: “Negrinho! Culpada disso é a princesa Isabel!”. (PEREIRA, 2010, p. 208)

Ou seja, é possível notar como a educação se tornou fundamental dentro das lutas empreendidas pelo movimento negro, recuperando e construindo narrativas que fizessem sentido com a real posição do negro na sociedade brasileira, de acordo com os discursos que eles vinham defendendo, como forma de romper com o racismo estrutural do nosso país. Tal perspectiva foi abordada por Queiroz, cujo estudo ampliou essa temática, inserindo-a num contexto de atuação maior, para além do MNU em si:

A eleição dos três tópicos – cultura, educação e denúncia do mito racial – ocorreu não só por serem basilares no discurso do MNU, bem como por constituírem um ponto em comum com outras entidades. (...) estes temas estarão presentes nos enfrentamentos que a militância negra terá na sua inserção na cena carnavalesca. (QUEIROZ, 2010, p. 112, 113)

A tese dessa historiadora foca no carnaval recifense entre as décadas de 1970 e 1990 e suas correlações com o movimento negro da época. Esse trabalho é bastante interessante para a nossa pesquisa, pois mostra essa circularidade de discursos que existia entre o movimento negro e agência negra, representada por manifestações culturais que vinham sendo criadas, oferecendo indícios que nos ajudam a situar as canções da capoeira dentro daquele contexto.

Ao longo do segundo capítulo, a autora apresenta a organização e a atuação do movimento negro de Pernambuco, por exemplo, o próprio MNU-PE, suas relações e influências advindas do Movimento Negro Unificado nacional, assim como as várias associações que o constituíram, vinculadas, por exemplo, à Universidade Federal de Pernambuco, etc. Ela comenta sobre várias ações que foram feitas por essas organizações, como grupos de trabalho, criação de centros de cultura, publicação de materiais de imprensa, como revistas e jornais, que falavam, por exemplo, de algumas manifestações culturais, como o rap e a capoeira. Tais publicações, segundo a avaliação da autora, intencionavam valorizar a cultura afro-brasileira, colocando-as no “universo histórico, político e simbólico da população negra como expressões da rebeldia negra” (QUEIROZ, 2010, p. 144). Portanto, manifestações como a capoeira, que outrora havia sido tomada como símbolo da cultura nacional, da miscigenação e do mito da democracia racial brasileira, começava ser vista, pelo próprio movimento negro, como uma manifestação da resistência negra. Ou seja, a cultura tornava-se veículo da luta política empreitada naquele contexto.

Ao tratar, especificamente, do carnaval de Recife, onde diferentes manifestações culturais negras se desenvolvem no final do século XX, Queiroz indica um aspecto que nos parece revelador

desse trânsito cultural que ocorria no país e que talvez tenha composto o ensejo para os capoeiristas também entrarem nesse movimento:

A retomada do Movimento Negro no final da década de 70 e início dos anos 80 colocou em destaque as reivindicações políticas pelo fim do racismo, assim como as manifestações culturais negras começaram a ganhar espaço na mídia. A Bahia explodia com o Ilê Aiyê, o Olodum e outros blocos de samba-reggae e a retomada dos afoxés. O reggae se consolidava como mais um ritmo negro, tendo no cantor Gilberto Gil seu grande embaixador nacional. (QUEIROZ, 2010, p. 164)

Essa passagem indica uma cena cultural brasileira que vinha se desenvolvendo naquele momento e que ganhava destaque no país, provavelmente oferecendo referências e inspirações para diversas manifestações que foram se estruturando a partir de então.

Na continuidade da sua tese, Queiroz trata das influências e características que determinaram a nova configuração do carnaval pernambucano (no final do século XX), por exemplo, os discursos de africanidade e negritude, algo que comentamos no início desse capítulo. Segundo a autora, “(...) o certo é que o carnaval fica mais africanizado ou reafricanizado quando a negritude entra em ação. O termo negritude é aqui utilizado para identificar a assunção de signos e símbolos das culturas africanas e afro-brasileiras pela população negra (...)” (QUEIROZ, 2010, p. 172). Consideramos relevante esse estudo da autora, pois o carnaval é uma das festas mais populares do Brasil, com grande destaque nos meios de comunicação de massa e conhecida pela maioria da população brasileira. Deve-se ressaltar que o carnaval de Recife não tem, provavelmente, o mesmo destaque, quando comparado ao carnaval carioca ou soteropolitano, porém, ainda assim, é um indicativo das referências que passam a fazer parte da cultura carnavalesca dos brasileiros e, talvez, dos capoeiristas.

Ao estudar os blocos de afoxés de Recife, Queiroz nos apresenta alguns contatos que existiam entre esses grupos com capoeiristas, como é o caso do Zumbi da Bahia, um mestre de capoeira baiano e que chegou ao Recife em 1979, onde fundou o bloco “Capoeira em folia”. Sobre este bloco, o mestre comentou:

Foi uma das formas de divulgar a capoeira por um olhar positivo e fazer-se notável uma arte que até então só tinha como referência histórica a capoeira que era praticada na Bahia. A capoeira e outras manifestações da cultura negra em Recife, naquela época, eram carregadas de preconceito. (QUEIROZ, 2010, p. 176)

É interessante notarmos, da fala do mestre, essa certa rivalidade entre Bahia e Recife, inclusive quanto à capoeira, o que mostra essa disputa de poder e influência que existe também, obviamente, nas manifestações culturais negras. Mas é ainda mais relevante destacarmos a trajetória desse mestre, pois ela é bastante representativa dessa circularidade cultural que se formou

naquele contexto, o que nos ajuda a compreender as semelhanças e as correspondências, a despeito de não conseguirmos confirmar com os capoeiristas estudados aqui o quão próximos eles eram dessas outras manifestações culturais negras, as quais eram atravessadas pela militância da negritude.

Através do seu estudo sobre os afoxés, Queiroz nos apresenta fontes musicais muito semelhantes ao que encontramos na capoeira. Por exemplo, o bloco de afoxé Ilê de África, cuja fundação teve a participação de Zumbi da Bahia, sobre o qual ela fala:

Foi, portanto, o afoxé Ilê de África uma obra construída a muitas mãos. (...) Ubiracy e Zumbi da Bahia fizeram um excelente trabalho no campo artístico, envolvendo músicas, danças e indumentárias. Raminho de Oxossi, além de abrir as portas do seu terreiro, foi responsável pela parte religiosa do cortejo. Ao MNU-PE, coube a tarefa de buscar aglutinar outras pessoas para desfilar no afoxé, participar de todo processo organizativo juntamente com os demais segmentos envolvidos e manter viva a chama da militância político-cultural. (QUEIROZ, 2010, p. 182)

Essa análise da autora confirma os diferentes caminhos por onde convergiram os discursos da militância negra, desde o campo político (MNU), passando pela religião afro-brasileira, até as demais expressões artísticas, como a música, danças e indumentárias. Tudo isso servindo para o fortalecimento da negritude, tal como estudamos, e servindo, também, como uma resposta ao apelo de Abdias do Nascimento, quando este clamava para manter viva a prática e o legado quilombista.

Entre os afoxés que a autora analisa como fontes, alguns foram compostos por Zumbi da Bahia, por exemplo, essa primeira: *“Gingando e tocando atabaque no asfalto lá vem / Venha e cante comigo, mas só cante em nagô / E não tenha preconceito dê valor a essa cor”*. E a segunda: *“Cabelo alisado, cabelo alisado / Processo de embranquecimento / É a beleza do branco / Meu cabelo é pixaim / De identidade Mali / Me escravizastes, me acorrentastes / Embranqueceste até a minha mente / Agora que quer de mim? Agora que quer de mim?”* (QUEIROZ, 2010, p. 184). Esses dois casos deixam claro o processo de valorização e afirmação racial, algo fundamental para o movimento negro contemporâneo. Já a terceira música enquadra-se nos discursos críticos à história e a reavaliação do negro no passado brasileiro. Foi feita para o Bloco Quilombo Axé, sendo que a autora afirma que ela faz parte do repertório de praticamente todos os grupos negros do Recife:

*Irmão-irmão assumo sua raça, assumo sua cor / Essa beleza negra olorum quem criou / Vem pro Quilombo-Axé cantar em nagô / Todos unidos num só pensamento / Defendendo as origens nesse carnaval / Nesse palco colossal pra denunciar o racismo / E contra o apartheid brasileiro / **Treze de maio não é dia de negro** – bis / Quilombo-Axé kolofé, kolofé olorum* (QUEIROZ, 2010, p. 200)

Escolhemos essas composições por serem bem semelhantes e significativas quanto ao que encontramos nas nossas fontes. Várias referências dessas canções estão também entre as quais analisamos, como a simbologia da origem africana (nagô, Mali); os instrumentos da musicalidade afro-brasileira (o atabaque); o processo de embranquecimento e a conseqüente denúncia a esse racismo intelectual e ideológico; o protesto à escravização; a crença nos elementos das religiões de matriz africana (olorum); e a recusa a uma história branca, que elenca o 13 de maio como um dia importante. Ou seja, não sabemos como se deu o alcance desses discursos na capoeira contemporânea, mas acreditamos que ela bebeu na mesma fonte dos afoxés recifenses (estudados por Queiroz) e todas as demais manifestações culturais negras, que se desenvolveram no Brasil nas últimas quatro décadas.

O estudo realizado por Queiroz nos permite compreender a efervescência cultural que o movimento negro provocou a partir da década de 1970 no Brasil. As partes que destacamos da sua pesquisa nos permitem comparar com a questão das canções de capoeira que estamos analisando. A comparação entre os afoxés do carnaval do Recife e as canções de capoeira nos mostra algumas aproximações e correlações

Para reforçar essas correlações, podemos analisar a canção “Cidadão Considerado”, do Mestre Toni Vargas. Ela sintetiza vários aspectos que exploramos neste trabalho. Faz parte do CD Liberdade, do Mestre Toni Vargas, do qual extraímos boa parte das canções analisadas, por exemplo “Dona Isabel”. Apesar de ser uma canção de capoeira, ela não tem o mesmo formato musical que as demais apresentadas, pois sua instrumentação é diferente, o que mostra a pluralidade da capoeira e das suas canções, reiterando aquilo que dissemos na introdução desse trabalho: a capoeira é múltipla, tem diferentes formas e não cabe a nós quereremos enquadrá-la em uma única definição, ela é aquilo que ela precisa ser, para aqueles que pertencem a ela.

Os versos da canção parecem ser atemporais e denunciam uma realidade de desigualdade política, econômica, social e cultural que ainda aflige boa parte da população brasileira, em especial negros e negras, colocados à margem, submetidos a violências que não cessam, obrigando-os(as) a procurar meios para sobreviver e re-existir/resistir em um país que não se esforça para preservar suas vidas⁴².

⁴² “Apenas em 2018, para citar o exemplo mais recente, os negros (soma de pretos e pardos, segundo classificação do IBGE) representaram 75,7% das vítimas de homicídios. (...) Entre 2008 e 2018, as taxas de homicídio apresentaram um aumento de 11,5% para os negros, enquanto para os não negros houve uma diminuição de 12,9%”. Atlas da Violência. 2020. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). P. 47. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/200826_ri_atlas_da_violencia.pdf Acesso 24/06/2021.

A canção é a quarta música do CD, vem em seguida da canção “Dor, dor, dor”, descrita no capítulo dois. Ela não menciona abertamente a questão racial, no entanto o que qualifica o cidadão considerado, dito na canção, é justamente o “tum” do tambor, referindo-se ao atabaque, um dos principais instrumentos das culturas afro-brasileiras. Inclusive, em determinados momentos, o canto pára e o que se escuta é só o atabaque, no toque de Ijexá, um toque típico das religiões de matriz africana. A letra também não cita algum aspecto histórico específico (como a Lei Áurea, por exemplo), mas o Mestre canta que viveu a vida inteira acreditando que algum dia a realidade ia mudar, porém continua vendo a geladeira vazia do povo guerreiro que reside aqui. Assim como não há uma denúncia explícita da exclusão e marginalização racial que existe no país, todavia o Mestre diz que o Brasil o ignora e disse para sair fora.

O Mestre entoa a capoeira como coisa de escravo, de pobre e oprimido, e que hoje é até mesmo disputada por doutor, numa crítica bastante direta às possíveis apropriações que a capoeira pode estar sujeita, assim como aos lugares em que ela tem chego, que estão longe de serem marginalizados na nossa sociedade, conforme já discorremos no primeiro capítulo. E o que fica visível na canção é a valorização desse cidadão considerado, o que é constantemente enfatizado pelo coro dos capoeiristas, e também a valorização da capoeira, como um caminho oferecido a esse cidadão, o qual tem orgulho de cumprir sua missão, como poeta, tocador e cantador. Portanto, as críticas raciais podem estar subentendidas nessa canção, mas é inegável (especialmente quando a analisamos dentro do CD em que está registrada) que ela engaja-se na mesma consciência racial e social que o movimento negro vem reivindicando no país há décadas.

Dito isso, vamos à canção (será apresentada de uma forma diferente, para não interrompermos a letra), feita ao som do atabaque e do pandeiro, no toque de coco de roda (esse ritmo faz parte das culturas negras e populares no geral e os capoeiristas costumam tocá-lo em suas rodas, eventos, etc), com o canto do Mestre narrando uma poesia, quase como se fosse um cordel:

*Sou um cidadão considerado / Quero ser qualificado pelo tum do meu tambor
Sou um cidadão considerado / É quero ser qualificado pelo tum do meu tambor
(coro)*

Repete

*Sou um cidadão do mundo / Sou cigano, vagabundo / Sou Brasil e já não sou /
Porque o Brasil que eu vejo agora / Me disse pra sair fora / Foi-se embora e não
voltou / Olha o que eu sou*

(coro)

*Até o meu Rio de Janeiro / Tá beirando o desespero / Já não tem pra onde ir / O
Cristo Redentor ali parado / Atualmente tá zangado / Preparado pra sair / Olha
o que eu sou*

(coro)

Toque do atabaque no Ijexá, acompanhado pelo pandeiro

Esteja em Paris ou na Alemanha / Minha tristeza é tamanha / Quando penso em meu país / Que é guiado pela gente estranha / O povo perde e alguém ganha / Assim não dá pra ser feliz / Olha o que eu sou

(coro)

Eu que vivi minha vida inteira / Com a crença verdadeira / De que um dia ia mudar / Vejo o vazio na geladeira / Da minha gente guerreira / Que tem que se conformar / Olha o que eu sou

(coro)

Atabaque no toque de Ijexá

Eu que estando dentro tava fora / Tô pensando em ir embora / Tô cansado de esperar / Talvez já tenha chegada a hora / Pois quando o guerreiro chora / Já tá pronto pra lutar / Olha o que eu sou

(coro)

Vou de aeroporto em aeroporto / Meio cansado, meio torto / Carrego meu berimbau / Sabem meu nome no mundo a fora / Mas o Brasil me ignora / Nunca saio no jornal / Olha o que eu sou

(coro)

Capoeira é coisa de escravo / De pobre, de oprimido / De homem trabalhador / Apesar de hoje ser praticada / E até mesmo disputada / Por barão e até doutor / Olha o que eu sou

(coro)

Sou um brasileiro pequenino / Com alma de peregrino / Sem diploma de doutor / Faço meu destino com meu passo / Se tem nó, pego e desfaço / Também tenho meu valor / Olha o que eu sou

(coro)

Eu sou poeta, tocador e cantador / Eu tenho orgulho de cumprir minha missão / Vou no caminho que a capoeira ensinou / E que um dia plantou no meu coração / Olha o que eu sou

(coro)

Entram as palmas

*Sou um cidadão considerado / Quero ser qualificado pelo tum do meu tambor
Sou um cidadão considerado / Quero ser qualificado pelo tum do meu tambor*

(coro)

A música encerra com o toque do atabaque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dissemos na introdução, esse trabalho foi resultado de uma pesquisa que iniciou-se ainda na graduação em História, a fim de compreender uma inquietação provocada em um dos meus primeiros treinos de capoeira. O processo de conhecer essas canções, que são fundamentais para a prática da capoeira contemporânea; perceber como elas são significativas para os capoeiristas; notar a maneira como elas são compartilhadas entre eles; como elas se tornam ferramentas importantes de voz, crítica e compreensão do presente e do passado por esses sujeitos; tudo isso sempre foi instigante e prazeroso. Desde o início, reconheci as canções como fontes históricas importantes, para estudar os caminhos pelos quais a história e o passado são absorvidos e elaborados pelos capoeiristas.

Isso foi fundamental para a pesquisa, pois a grande motivação sempre foi pensar nas possibilidades e interpretações que fazem parte da história, reconhecendo a sua multiplicidade, o alcance que ela pode ter, o quanto ela é, ao mesmo tempo, reivindicada e criticada. Sempre foi interessante pensar que a história e o passado pertencem a todo mundo, pois todos têm direito de conhecer a sua própria história, até para se formar enquanto sujeitos na nossa sociedade. Assim como ela também trata-se de uma disciplina rigorosa, com critérios metodológicos necessários para garantir a seriedade em trabalhar com o passado. Pois, conforme dissemos muitas vezes, esse passado não é dado, ele constitui-se a partir dos estudos no presente, portanto ele estabelece vínculos entre os sujeitos ancestrais e os do presente.

E isso pode ser controverso, afinal pode servir como manutenção das estruturas desiguais e de domínio que existem na nossa sociedade, mantendo ou até mesmo recuperando discursos hegemônicos, os quais serviram, ao longo do tempo, como ferramenta de subjugação e inferiorização de diferentes grupos sociais, pessoas negras, mulheres, indígenas, entre vários outros que foram colocados à margem da ordem dominante. Por exemplo, iniciativas atuais, de autoridades públicas e alguns grupos de comunicação, que negam o passado da Ditadura Militar brasileira, a fim de mantê-la como se tivesse sido um governo de prosperidade, ordem e progresso, discurso que só serve para mascarar, perpetuar e, portanto, reiterar o autoritarismo daquele período.

Em contrapartida, o caráter construtivo e múltiplo do passado também abre possibilidades para resgarmos sujeitos que, outrora, tenham sido silenciados, mudando nosso ponto de vista para a perspectiva daqueles que foram invisibilizados, e que, agora, encontram na história instrumentos para transformar e reivindicar uma nova posição social, não mais marginalizada.

E foi essa segunda demanda que encontramos nas canções da capoeira, algo que sempre nos surpreendeu e também nos cativou. Pois elas foram tomadas pelos capoeiristas como

instrumentos para construir suas próprias narrativas, rompendo com versões do passado que se tornaram desacreditadas, à medida que o presente exigia revisitar a luta ancestral afro-brasileira, para que fossem encontradas referências históricas, a fim de fortalecer a luta diária que a população negra no país ainda precisa sustentar. Foi por esses caminhos que Zumbi dos Palmares assumiu, novamente, o papel de uma liderança negra, em pleno século XX e XXI; que os quilombos voltaram a ser um lugar simbólico de liberdade e resistência; e que a população negra, hoje, se afirma como descendentes de reis, rainhas, guerreiros e guerreiras, para além de sujeitos que foram capturados e escravizados. O que se vê não é uma negação do passado, mas sim uma reavaliação dele, a partir da óptica subalterna, para dar sentido ao movimento de resistência e luta que as pessoas negras têm travado no presente.

Por conseguinte, ao longo da dissertação viemos abordando aqueles três objetivos principais, colocados na introdução: procuramos demonstrar a relação da capoeira com a história, o que discutimos, principalmente, no capítulo 2, quando estudamos referências teóricas importantes para pensar o trabalho historiográfico, assim como as possibilidades de elaborar o passado fora dos moldes institucionais. Para além do embate entre as histórias acadêmicas e as histórias de terreiro, o que tentamos mostrar foi a potência e a capacidade que ambas têm em se apropriar do passado, algo que é feito a partir de demandas do presente e das possibilidades que cada uma tem para esse processo. Enquanto as histórias acadêmicas se pautam em um trabalho disciplinar e metodológico, o que não as impede de serem também plurais e atentas a diferentes sujeitos históricos; as histórias de terreiro buscam nas memórias, nas experiências, nos conhecimentos dos próprios capoeiristas as fontes para as suas narrativas.

E nesse ponto, a pesquisa nos levou a pensar a importância e a influência que a história didática pode ter na nossa sociedade. Isso reforça a necessidade de refletirmos sobre qual história estamos ensinando nas nossas escolas, qual a finalidade que ela tem para os alunos, quais referências ela tem apresentado a eles e a quem, ao que ela tem servido. Isso provoca vários questionamentos, especialmente na atualidade, pois praticamente toda a pesquisa do mestrado foi feita ao longo da pandemia do vírus Covid-19, quando o mundo foi obrigado a manter o isolamento social e, conseqüentemente, as escolas ficaram fechadas. As aulas foram para dentro da casa dos alunos, isso quando a condição do aluno permitia ter acesso à tecnologia e à rotina de estudo domiciliar. Tal realidade fez com que uma série de debates ganhasse destaque, quanto às iniciativas do ensino doméstico (também conhecido como “homeschooling”); os problemas em deixar a cargo do ambiente familiar o ensino das crianças; a dificuldade em manter uma educação reflexiva, crítica e analítica dentro desses moldes educacionais virtuais; as desigualdades brasileiras (raciais,

econômicas, de gênero, etc), que acabam determinando o acesso ao estudo; entre outros aspectos importantes para pensarmos e planejarmos a educação no nosso país.

Isso porque a escola deveria ser dada como essencial e transformadora na nossa sociedade, mas o que notamos é que a educação pode ser usada como uma importante peça para a manutenção das desigualdades sociais do país. Por exemplo, uma história que reforça a subalternidade da população afro-brasileira, não contribui para avançarmos na luta antirracista e só perpetua os problemas históricos do domínio branco na nossa sociedade. Ou seja, ao pensarmos sobre a educação, é necessário que tenhamos cuidado, para que ela realmente se torne um instrumento de mudança e possa garantir oportunidades reais de inclusão social. Para isso, a escola precisa estar aberta para todos, inclusive para discursos que rompam com essas estruturas de desigualdade.

No decorrer dos capítulos, tentamos alcançar o segundo objetivo proposto, estudar de que forma as canções da capoeira se tornam veículos de construção do passado, da história e das memórias. Nos apoiamos em um método de análise que levou em consideração as várias características que compõem essas canções, para além das suas letras. Pois, conforme apresentamos, a performance, os elementos extramusicais, a corporeidade da prática da capoeira são aspectos que dão significado a essas canções, contribuindo para o sentido que elas adquirem aos capoeiristas e, portanto, reforçando a mensagem que querem passar com elas.

E no último capítulo, nos dedicamos ao terceiro objetivo dessa pesquisa, compreender em qual momento histórico os discursos encontrados nas nossas fontes começaram a ser forjados e/ou valorizados pelos capoeiristas. As leituras, junto à temporalidade dos mestres, nos levaram às décadas de 1970 a 1990, principalmente, quando a militância negra brasileira adquiriu novos contornos políticos, o que desencadeou um movimento muito maior, atingindo diferentes campos da nossa sociedade, principalmente culturais e educacionais. A capoeira e outras manifestações culturais negras se tornaram caminhos importantes, para reverberar as denúncias e reivindicações que o movimento negro vinha fazendo, algo que foi fundamental para a consolidação dessas pautas, as quais estão em voga até hoje nossa sociedade.

Portanto, para encerrarmos nossas considerações finais, o que fica como um dos principais resultados dessa pesquisa é o reconhecimento da história e da capoeira como instrumentos importantes para a superação de problemas, que se perpetuam há bastante tempo no país. Percebemos que podem haver conflitos entre elas, assim como é inegável que ambas, muitas vezes, são disputadas, inclusive, pelos seus próprios agentes. A história não é ileso às críticas que pode receber, assim como a capoeira, pois, ao longo do trabalho, tentamos sempre ter o cuidado

de não colocá-la como algo homogêneo, inclusive quanto aos discursos que aparecem nas fontes. De todo modo, foi bastante interessante notar que tanto a história, quanto à capoeira, se debruçam sob o passado para compreendê-lo e, assim, dar sentido ao presente e às questões que ainda precisam ser transformadas na nossa sociedade.

REFERÊNCIAS:

ASSUNÇÃO, Matthias R. “Capoeira, arte crioula”. In: PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões; FIGUEIREDO, Francine Simplício; FILHO, Paulo Andrade Magalhães;

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig; VIEIRA, Luiz Renato. *Os Desafios Contemporâneos da Capoeira*. Revista Textos do Brasil. 14 ed. - Capoeira. Ministério das Relações Exteriores, 2008.

AZEVEDO, Célia Maria M. de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: _____. *O anjo da história*. BARRENTO, João (organização e tradução). Autêntica Editora. Belo Horizonte, 2012. Pp. 9 – 20.

CAMARA, Andréa Albuquerque Adour da. *Vissungo: o cantar banto nas Américas*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Educação de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

CARVALHO, Andréa Aparecida de Moraes Cândido de. Capítulo II: Alguns olhares sobre livros didáticos. In: _____. *As Imagens dos Negros em Livros Didáticos de História*. Dissertação apresentada no curso de mestrado em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006. Pp. 51 – 80.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CID, Gabriel da Silva Vidal; CASTRO, Maurício Barros de. Capítulo 13: “Da capoeiragem: a capoeira, a violência, o esporte e a cultura popular em debate no Rio de Janeiro.” In: PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões; FIGUEIREDO, Francine Simplício; FILHO, Paulo Andrade Magalhães; MACHADO, Sara Abreu da Mata (Org.). *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. Coleção UNIAFRO, 13.

CONDURU, Guilherme Frazão. *As metamorfoses da capoeira: contribuição para uma história da capoeira*. Revista Textos do Brasil. 14 ed. - Capoeira. Ministério das Relações Exteriores, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Revista Tempo [online]. Universidade Federal Fluminense, vol.12, nº 23, 2007.

DOMINGUES, Petrônio José. *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*. África, [S. l.], n. 24-26, p. 193-210, 2009. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0i24-26p193-210. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74041>. Acesso em: 24 jun. 2021.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *A internacionalização da capoeira*. Revista Textos do Brasil. 14 ed. - Capoeira. Ministério das Relações Exteriores, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. Editora 34. São Paulo, 2006. Pp. 38 – 57.

GONZALEZ, Lélia. “O Movimento Negro na última década”. In: GONZALEZ, Lélia e HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: _____. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2008, p. 29-70.

JELIN, Elizabeth. Capítulo 4: “Historia y memoria social”. In: _____. *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002, p. 63-78.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *Crime e escravidão: Trabalho, Luta e Resistência nas Lavouras Paulistas (1830-1888)*. Editora Brasiliense, 1987.

MACHADO, Sara Abreu da Mata (Org.). *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. Coleção UNIAFRO, 13.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*. In: TASCHETTO, Tania Regina (org.). *Revista Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*. n. 26. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria. Jun., 2003. Pp. 63 – 81.

MENDONÇA, Joseli M. N. *Entre a mão e os anéis: a Lei dos Sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999. Coleção Várias Histórias.

MUNANGA, Kabengele (org.). *Superando o Racismo na escola*. 2ª edição. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música – história cultural da música popular*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. “O quilombismo”. In: _____. *O quilombismo. Documentos de uma militância pan-africanista*. Editora Vozes. Petrópolis, 1980. Pp. 245 – 281.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. “O movimento social afro-brasileiro no século XX: um esboço sucinto”. In: _____. *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. Sankofa 2: matrizes africanas da cultura brasileira. Editora Selo Negro. São Paulo, 2014. Pp. 80 – 144.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *Culturas Circulares. A Formação Histórica da Capoeira Contemporânea no Rio de Janeiro*. Editora Progressiva, Curitiba, 2010.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos. Vol. 5, n.º 10. Rio de Janeiro, 1992. Pp. 200-212.

PEREIRA, Amilcar Araujo. *O Mundo Negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Tese de doutorado, apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2010.

QUEIROZ, Martha Rosa Figueira. Capítulo 2. Novos contextos político-culturais e a emergência dos movimentos negros no Brasil e no Recife. Capítulo 3. Carnaval e militância negra: no passo dos afoxés. In: _____. *Onde cultura é política: movimento negro, afoxés e maracatus no carnaval do Recife (1979 – 1995)*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. 2010. Pp. 95 – 216.

ROSEMBERG, Fúlvia; BAZILLI, Chirley; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. *Racismo em Livros Didáticos brasileiros e seu Combate: Uma Revisão da Literatura*. Educação e Pesquisa. Volume 29, nº 1, São Paulo Jan./Jun, 2003. Pp. 125 – 146.

ROUSSO, Henry. Capítulo “A memória não é mais o que era”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coordenadoras). *Usos & abusos da história oral*. Ed. FGV. 8ª ed. Rio de Janeiro, 2006. Pp. 93-102.

SANTHIAGO, Ricardo. “A pergunta que não se faz”: Algumas ideias sobre história oral e canção. In: _____ (org.). *História oral e arte. Narração e criatividade*. Letra e Voz. São Paulo, 2016. Pp. 163 – 185.

SILVEIRA, Oliveira. “Vinte de Novembro: história e conteúdo”. In: SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; SILVÉRIO, Valter Rogério (orgs.). *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*. Brasília, INEP/MEC, 2003.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. A performance ritual da roda de capoeira angola. Revista Textos do Brasil. 14 ed. - Capoeira. Ministério das Relações Exteriores, 2008.

SOARES, Carlos Eugenio Libano. “A negregada instituição”: os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850 – 1890. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1993.

SOUZA, Ricardo Pamfílio de. A música na capoeira angola da Bahia. Revista Textos do Brasil. 14 ed. - Capoeira. Ministério das Relações Exteriores, 2008.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. ALMEIDA, Sandra R. G.; FEITOSA, Marcos P.; FEITOSA, André P. (trad.). Editora UFMG. Belo Horizonte, 2010.

TORRES, Felipe C. Capítulo 14: “Reflexões sobre a capoeira e o espaço público urbano em sua trajetória histórica.” In: PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões; FIGUEIREDO, Francine Simplicio; FILHO, Paulo Andrade Magalhães; MACHADO, Sara Abreu da Mata (Org.). *Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. Coleção UNIAFRO, 13.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. NASCIMENTO, Sebastião (trad). Curitiba: Huya. 2016.

VASSALO, Simone Pondé. “Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira “autêntica”.” *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 32, 2003.

Idem. O registro da Capoeira como Patrimônio Imaterial, novos desafios simbólicos e políticos. *Educação Física em Revista*. Universidade Católica de Brasília, vol. 2, nº 2, 2008.

Idem. Resistência ou Conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira. *Revista Campos – Antropologia*. Universidade Federal do Paraná, vol. 7, nº 1, 2006.

VIEIRA, Luiz Renato. *Jogo da capoeira: cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.

WHITE, Hayden. *O passado prático*. *Revista ArtCultura*. Vol. 20, n. 37. Uberlândia: jul.-dez. 2018. p. 9-19

ANEXOS

1. “Dono da Verdade”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 8.

Você que é dono da verdade
 Dono do certo e do errado
 O seu caminho meu "cumpadi"
 Tá cada vez mais apertado
 Você quer sempre ter razão
 Mas anda muito equivocado
 Você defende a negritude
 Mas age como um feitor
 O orgulho vaza na atitude
 É um discurso sem valor
 Um pouco mais de humildade
 Faria bem para o senhor
 Olha essa sua prepotência
 Esse seu ar superior
 Pode levá-lo a decadência
 Pode afastá-lo do axé
 Sapato grande em pé pequeno
 Acaba machucando o pé, camarada
 Êh, galo cantou
Iê, galo cantou, camará (coro)
 Iê, cocorocou
Iê, cocorocou, camará (coro)
 Iê, faca de ponta
Iê, faca de ponta, camará (coro)
 Iê, é de furar
Iê, é de furar, camará (coro)
 Iê, que eu tô cantando
Iê, que eu tô cantando, camará (coro)
 Pode escutar

Iê, pode escutar, camará (coro)

Disponível na plataforma de streaming do Spotify - <https://open.spotify.com/track/7cgwyVNxBQ2czKsIyEYWfp?si=1skTAgGvTCKxFuLDwGz9aQ>, acesso em 02/07/2021.

2. “Ritual”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 6.

Quem comanda o ritual

Quem comanda o ritual

Quem comanda o ritual

É o toque dolente de um bom berimbau

Quem comanda o ritual (coro)

Quem comanda o ritual (coro)

Quem comanda o ritual

É o saber muito antigo, é o saber ancestral

(coro)

Ôi, quem comanda o ritual

É o axé, é a força, é a beleza, é o astral

(coro)

É união de todos

É todo o pessoal

(coro)

Ôi, quem comanda o ritual

É o toque banzeiro de um bom berimbau

(coro)

É a força, o axé, a beleza, o astral

(coro)

Disponível na plataforma do Spotify,

<https://open.spotify.com/track/0bPw4qLTo5OQEnOPTmbwTX?si=h8upeKlvSVOwAQqvNqjID>

A. Acesso em 02/07/2021.

3. “Capoeira tem história”, Mestre Barrão, Grupo Axé Capoeira. CD “Axé Capoeira”, vol. 5, canção número 10.

Capoeira tem história
Capoeira tem tradição
Capoeira deixou a marca
Do povo africano na nação
Capoeira
Tem história (coro)
Capoeira
Tem tradição (coro)
Capoeira
Deixou a marca do povo africano na nação (coro)

Ela foi praticada nos quilombos
Ela foi perseguida na senzala
Capoeira é força, é voz
Do povo que grita e não se cala
(coro)
Ôôh, Zumbi um valente guerreiro
No grito derradeiro a mensagem deixou
Capoeira é luta, consciência
Ela é a essência do povo lutador
(coro)
Êêh, Rio, Recife, Bahia falo com alegria
Onde tudo começou
Capoeira luta brasileira
Passou a fronteira no mundo se espalhou
(coro)
Ôôi, hoje eu corro pelo mundo
Eu não sou vagabundo, sou educador
Capoeira é a minha matéria
Me tirou da miséria, me formou professor
(coro)

Disponível na plataforma do Spotify,
<https://open.spotify.com/track/0eOLLCsHoHNB06zX7jculy?si=2d078af5f300493a>. Acesso em
02/07/2021.

4. “Rei Zumbi”, Mestre Moraes, Grupo de Capoeira Angola Pelourinho.

A história nos engana
 Diz tudo pelo contrário
 Até diz que abolição
 Aconteceu no mês de maio
 A prova dessa mentira
 É que da miséria eu não saio
 Viva vinte de novembro
 Momento pra se lembrar
 Não vejo no treze de maio
 Nada pra comemorar
 Muitos tempos se passaram
 E o negro sempre a lutar
 Zumbi é nosso herói
 Zumbi é nosso herói, colega velha
 De Palmares foi senhor
 Pela causa de homem negro
 Foi ele que mais lutou
 Apesar de toda luta, colega velha
 O negro não se libertou, camará
 Êh, é hora, é hora
Iê, é hora, é hora, camará (coro)
 Ôiaiaá, vamo se embora
Iê, vamos embora, camará (coro)
 Oiá, pela barra fora
Iê, pela barra fora, camará (coro)
 Ôiaiaá viva meu Deus
Iê, viva meu Deus, camará (coro)
 Ôiaiaá, viva meu Mestre
Iê, viva meu Mestre, camará (coro)
 Ôiaiaá, quem me ensinou
Iê, quem me ensinou, camará (coro)

Disponível em: <http://www.capoeira-music.net/capoeira-music-ladainhas-quadras/a-historia-nos-engana-mestre-moraes/>. Acesso em 02/07/2021.

5. “Dona Isabel”, Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”, canção número 1.

Dona Isabel, que história é essa?!

Dona Isabel, que história é essa, ôiaiaí!

De ter feito a abolição

De ser princesa boazinha

Que libertou a escravidão

Eu tô cansado de conversa

Eu tô cansado de ilusão

A abolição se fez com sangue, que inundava esse país

Que o negro transformou em luta

Cansado de ser infeliz

A abolição se fez bem antes

E ainda há por se fazer agora

Com a verdade da favela

E não com a mentira da escola

Dona Isabel chegou a hora de se acabar com essa maldade

De se ensinar aos nossos filhos

O quanto custa a liberdade

Viva Zumbi, nosso rei negro

Que fez-se herói lá em Palmares

Viva a cultura desse povo

A liberdade verdadeira

Que já corria nos quilombos

E já jogava capoeira

Iê, viva Zumbi

Iê, viva Zumbi, camará

Iê, rei de Palmares

Iê, rei dos Palmares, camará

Iê, libertador

Iê, libertador, camará

Iê, viva meu Mestre

Iê, viva meu Mestre, camará

Iê, quem me ensinou

Iê, quem me ensinou, camará

Iê, a capoeira

Iê, a capoeira, camará

Disponível na plataforma do Spotify,
<https://open.spotify.com/track/2B1ZItPtXJWrq4TisoioYH?si=5d21da62daa4471e>. Acesso em
 02/07/2021.

6. “Dor, dor, dor”, Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala de Capoeira. CD “Liberdade”,
 canção número 3.

Meu bisavô me falou, oiáíá

Que no tempo da escravidão

Ôôh, era dor, muita dor, tanta dor

Morreu de dor os negros meus irmão

Dor, dor, dor (coro)

O sangue jorra no chicote do feitor

(coro)

Ôh o negro morre de saudade sem amor

(coro)

Ôôh dona Isabel, a sua lei não adiantou

(coro)

O negro morre de Paris a Salvador

(coro)

O sangue jorra na caneta do doutor

(coro)

Ôh a raça negra não nasceu pra ter sinhô

(coro)

Ôôh minha alma é livre, o berimbau me libertou

(coro)

A raça negra não nasceu pra ter sinhô

(coro)

Ôh a raça negra não nasceu pra ter sinhô

(coro)

Ôh a raça negra não nasceu pra ter sinhô

(coro)

Disponível na plataforma do Spotify,
<https://open.spotify.com/track/5Z8qFR07wiyDUohnlhVqAJ?si=1bad8729fa094ff7>. Acesso em
 02/07/2021.

7. “Maitá, sou eu”, Mestre Barrão, Grupo Axé Capoeira. CD “Axé Capoeira – É o som que me leva”, vol. 7, canção número 5.

Sou eu, Maitá, sou eu

Sou eu, Maitá, sou eu (coro)

Ôh, sou eu, Maitá, sou eu

Sou eu, Maitá, sou eu (coro)

Eu vivia nas terras de Angola

Quando o senhor me capturou

Mas Zumbi nosso grande rei negro

Lá do cativo ele me libertou

(coro)

Dentro do grande navio negreiro

Nós era humilhado e também maltratado

Aqueles que ficassem doente

No fundo do mar eles eram jogado

(coro)

Era eu que inda tinha esperança, de pra Luanda um dia retornar

Mas tô velho, com corpo cansado

Muito maltratado, não posso caminhar

(coro)

Eu vivo no pequeno mocambo

Eu quase não ando, vivo a lamentar

Lembrando minha terra natal

Que está tão distante, eu não posso voltar

(coro)

Eu sinto um grande vazio

E um aperto no meu coração

Quando eu lembro dos meus ancestrais

Ao som do berimbau canto essa canção

(coro)

Disponível na plataforma do Spotify,

<https://open.spotify.com/track/6EFyIX27PHIR9mtqeiycp?si=7685003bee8b4b53>. Acesso em 02/07/2021.

8. “Arrancado de lá/Luanda”. Mestre Toni Vargas. Grupo Senzala de Capoeira. CD Centro Cultural Senzala de Capoeira, canção número 22.

Quando venho de Luanda, eu não venho só

Quando eu venho de Luanda, eu não venho só

Quando eu venho de Luanda, eu não venho só

Quando eu venho de Luanda, eu não venho só (coro)

Ôh, trago meu corpo cansado

Coração amargurado

Saudade de fazer dó

(coro)

Eu fui preso à traição, trazido na covardia

Que se fosse luta honesta, de lá, ninguém me trazia

Na pele, eu trouxe a noite

Na boca brilha o luar

Trago a força e a magia, presente dos Orixás

(coro)

Eu trago ardendo nas costas, o peso dessa maldade

Trago ecoando no peito, o grito de liberdade

Que é grito de raça nobre

Grito de raça guerreira

É grito da raça negra

É grito de capoeira

(coro)

CD disponível na plataforma de streaming do Spotify - https://open.spotify.com/album/4fXqBa0VNzvkHSeTRvgQO2?si=7NvjSERRSse2GR05J11RDg&dl_branch=1, acesso em 02/07/2021.

9. “Raça Guerreira”, Mestre Mão Branca, Grupo Capoeira Gerais.

Olha o negro que veio pro Brasil

Que veio sofrer como um cão

Que veio trabalhar na terra, também na colheita e na plantação

Que veio trabalhar na terra, também na colheita e na plantação (coro)

Ôh, descobrindo um novo caminho

Um caminho pra se libertar

Descobriram a capoeira, uma maneira esperta de poder lutar

Refugiou-se nos grandes quilombos e nasceram grandes guerreiros

Ganga Zumba, Zumbi, os cabeças, são filhos de Oxóssi, orixá feiticeiro

Olha o negro que fez sua história

Que manteve suas tradições

Maculelê, capoeira, batuque, candomblé e samba enfeitada as nações

Maculelê, capoeira, batuque, candomblé e samba enfeitada as nações (coro)

Ôi lê lê lê lê

Ôi lê lê lá lá láá

Raça negra é raça guerreira

É raça sofrida, que sabe lutar

Ôi lê lê lê lê

Ôi lê lê lá lá láá (coro)

Ôh, o negro que fez sua história

Criou capoeira pra se libertar

Ôi lê lê lê lê

Ôi lê lê lá lá láá (coro)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e9diHohu9b0&t=3003s>, 6min23s – 8min29s.

Acesso em 17/06/21.

10. “Corta Cana”, Mestre Toni Vargas, Grupo Senzala de Capoeira. CD “Centro Cultural Senzala de Capoeira”, canção número 23.

Trabalha negro escravo

Corta cana no canavial.

O corta cana, corta cana, corta cana, nego velho, corta cana no canavial

O corta cana, corta cana, corta cana, nego velho, corta cana no canavial (coro)

Eu tive pai, eu tive mãe, eu tive filha

Mas perdi toda a família, a liberdade e o amor

E hoje em dia eu só tenho dor e calo

Trabalhando no embalo

Do chicote do feitor

Corta cana

(coro)

Eu já fui rei, a minha mulher foi rainha

Pela mata eu ia e vinha, livre como animal

Mas hoje em dia sou como um bicho acuado

Trabalhando acorrentado, preso no canavial

Ôh, corta cana

(coro)

A alma negra nunca foi escravizada

Correu menina levada

Brincado no céu de lá

Roubaram o sol, roubaram a noite e meu dia

Não roubaram a poesia, que eu trago no meu cantar

Corta cana

(coro)

Eu sou guerreiro, tenho fé e tenho crença

Porque me firmo na benção, que ganhei dos orixás

Sou cana forte, sou mesmo é cana caiana

Minha doçura te engana, é ruim de me derrubar

(coro)

CD disponível na plataforma de streaming do Spotify:

https://open.spotify.com/album/4fXqBa0VNzvkHSeTRvgQO2?si=39oA15zJQbmCa3SdnBSMXg&dl_branch=1. Acesso em 02/07/2021.

11. “Sou Natureza”, Mestre Barrão, Grupo Axé Capoeira. CD “Reflexão”, volume VIII, canção número 11.

Eu sou natureza, aiá

Sou capoeira, aiá

Sou negro nagô

Eu sou natureza, aiá

Sou capoeira, aiá

Sou negro nagô (coro)

Eu sou grito que ecoou no quilombo

Sou negro que levantou do tombo, do chicote do feitor

Sou ânsia de liberdade, sou amor

Sou arte de tocar no coração de gente que conhece o seu valor

Sou natureza, aiá

(coro)

Eu sou som do tambor que vem do terreiro

Sou negro que fugiu do cativo

No quilombo se refugiou

Sou a voz de um povo, que Deus abençoou

Sou artimanha, me chamo capoeira

Que a vida de muitos já transformou

Sou natureza, aiá

(coro)

Eu sou armada, meia-lua e rasteira

Sou arte que atravessou fronteira e pelo mundo se espalhou

Defendi o Brasil na Guerra do Paraguai, na guerra dos holandeses, história que ficou pra trás

Sou natureza, aiá

(coro)

Eu sou a história que o Brasil se envergonhou

Destruindo todos os documentos dos negros que aqui os escravizou

Ensinando para o povo uma mentira, que a princesa Isabel deu alforria, a escravidão ela acabou

(coro)

CD disponível na plataforma de streaming do Spotify -
https://open.spotify.com/album/70a3fiaWFNdMT7A5l5xg50?si=9o7m_bYaRrW_2W_-3Py3iQ&dl_branch=1, acesso em 02/07/2021.