

## A representação da mulher nas cantigas de capoeira

Maria José Somerlate Barbosa

**Resumo:** Este artigo analisa a representação da mulher nas cantigas de capoeira, examinando a função ética e didática das letras das canções. Compara algumas semelhanças temáticas entre as cantigas e o cancionário da Música Popular Brasileira (MPB), estabelecendo vínculos entre a representação da mulher na tradição da MPB e nas rodas da capoeira. Este estudo avalia também a mensagem misógina de muitas letras, contrapondo-a ao processo de transformação que tem ocorrido nos círculos de capoeira. A presença de vozes femininas de destaque, o questionamento do descaso à mulher e as canções novas são aspectos que têm contribuído para recodificar a imagem feminina nas cantigas e no jogo.

As cantigas de capoeira têm uma função lúdica, ética e didática. São utilizadas nas rodas como uma cartilha de ensino, servindo para sedimentar as regras do jogo e para transmitir a história e a filosofia da capoeira. Muitas delas falam de concepções do mundo, valores morais e códigos de conduta, delineiam uma visão filosófica, louvam a Deus e recontam lendas e provérbios populares. Outras descrevem os usos, costumes e folclores da Bahia, apresentam fragmentos da história do Brasil, referem-se à escravidão negra e à perseguição da polícia, homenageiam personagens históricos como Zumbi e cantam os grandes mestres da capoeira. Há ainda aquelas que analisam as regras do

jogo/luta, descrevem a malícia e a malandragem, homenageiam o berimbau e examinam as ações e reações dos parceiros/adversários. Como símbolos de resistência cultural, as cantigas de capoeira traçam os rudimentos históricos da diáspora africana no Brasil e indicam mudanças socioculturais. As cantigas também revelam dados importantes sobre as relações de gênero e o papel que a mulher tem desempenhado nos círculos capoeiristas.

Os três tipos mais comuns de cantigas são: a ladainha, a chula e o corrido. A ladainha é uma litania longa, uma narrativa introdutória que é entoada nas rodas da Capoeira Angola e que deve ser cantada por um mestre ou por alguém que tenha sua permissão ou respeitabilidade no universo da capoeira. É dirigida aos jogadores que vão entrar na roda e que, acorados ao pé do berimbau, concentram-se para participar do jogo. Enquanto ela é cantada, não se realiza “jogo físico,” aproveitando-se o momento para a compreensão da mensagem da letra que invoca idéias e valores importantes para o contexto do jogo em geral. A chula segue a ladainha e funciona de maneira semelhante: as frases escolhidas podem prestar homenagem a um aspecto do jogo, agradecer a Deus, falar de mestres e valores morais, descrever situações histórico-culturais, mas é mais curta do que a ladainha e serve para sinalizar o início do jogo. Os corridos são cantados por todos da roda como resposta aos movimentos e às jogadas. São cantos ainda mais curtos do que a chula e têm o ritmo mais acelerado. No entanto, não há uma divisão rígida entre os tipos de cantigas, pois chulas e corridos são, às vezes, tratados como um tipo só (Barbosa, “A gramática” 80-81).

A maioria das cantigas de capoeira é de domínio público, tendo passado de mestres a alunos por várias gerações. É, portanto, muito difícil precisar a data em que foram compostas ou verificar as transformações que sofreram. Como Waldeloir Rego pondera: “é por demais perigoso se tentar distinguir cantiga de capoeira antiga da atual e, de um modo geral, cantiga de capoeira propriamente dita e cantiga de proveniência outra, cantada no jogo de capoeira” (89). Portanto, é comum que as cantigas corroborem certos estereótipos encontrados na sociedade brasileira, tornando-se assim um dos espaços onde se pode comprovar com mais acuidade a atitude misógina que domina as rodas de capoeira.

As letras das canções muitas vezes gabam o poder masculino e menosprezam a mulher. Sob esse prisma, há algumas semelhanças temáticas entre as cantigas de capoeira, especialmente os corridos, e as letras de algumas canções da Música Popular Brasileira (MPB). Em “A Mulher Faz e Desfaz o Homem,” um estudo sobre as relações entre homem e mulher na construção social da

identidade brasileira, Ruben George Oliven examina composições de Lupicínio Rodrigues, Noel Rosa e Araulfo Alves, entre outros autores. Analisa tematicamente a representação da mulher nesse cancionário e a grande repercussão que as canções tiveram no imaginário popular. O autor discute a presença feminina nas letras dessas músicas e conclui que a mulher é descrita como pivô de discórdia e de conflito, como traidora e como pessoa infiel. Oliven examina também a representação do espaço público e do privado na MPB, centrando sua análise no que denomina de “economia do trabalho e do afeto,” e nos protótipos das “mulheres-âncora” e “mulheres-bússola,” ou seja, aquelas que assentam ou guiam o homem. Limita a sua análise à música dos anos trinta, quarenta e cinquenta, mas suas conclusões podem-se estender a outros sambas, modinhas, canções da bossa-nova, samba-reggae e outros ritmos, numa trajetória temporal dos anos sessenta até os nossos dias.<sup>1</sup>

Semelhante ao que acontece no cancionário da MPB, algumas cantigas de capoeira freqüentemente codificam valores morais e sociais ao descrever a mulher como coisa possuída, ser inferior, objeto de prazer sexual ou empecilho para o bem-estar masculino. O homem é descrito como aquele que dita as normas de comportamento, geralmente determinando o que a mulher pode ou não vestir, se deve ou não cortar o cabelo, usar maquiagem, ou trabalhar fora de casa. O corrido “A Mulher para Ser Bonita” exemplifica tal tradição: “A mulher pra ser bonita, Paraná, / Não precisa se pintar, Paraná. / A pintura é do demônio, Paraná. / Beleza é Deus quem dá, Paraná.”<sup>2</sup>

Esta cantiga lembra “Marina,” de Dorival Caymmi, canção em que a voz poética critica a mulher por ter se maquiado. Tanto na música de Caymmi quanto na estrofe acima citada, a maquiagem é renegada, sendo considerada algo que entristece o homem apaixonado (“Marina”) e coisa do “demônio” (“A Mulher para Ser Bonita”). A maquiagem é considerada símbolo de chamariz sexual e de truques usados pelas mulheres consideradas “vulgares” para atrair parceiros sexuais. De modo que, tanto para Caymmi quanto para o imaginário da capoeira, a mulher recatada evitaria se pintar. Diante das grandes conquistas femininas nas últimas décadas, tal tentativa de controle social da mulher parece obsoleta. No entanto, nota-se que a cantiga de capoeira citada continua a ser cantada nas rodas e que “Marina” é considerada uma das obras-primas de Caymmi. Tais fatos confirmam a hipótese de que alguns valores morais inculcados através das letras dessas canções ainda sobrevivem, apesar de todas as conquistas femininas.

As únicas imagens da mulher nas cantigas tradicionais de capoeira em que ela não é menosprezada ou criticada aparecem naquelas que fazem referências

às figuras míticas da mãe, da avó ou de Nossa Senhora. Nesse caso, ela é reverenciada e colocada num plano superior, aquele que o imaginário popular confere ao modelo de virtude que a mãe e a santa representam. Tanto a figura da mãe, da avó, quanto a de Nossa Senhora, pertencem ao modelo das “mulheres-âncora” e das “mulheres-bússola” a que Oliven se refere.

Cerca de vinte e cinco por cento das trezentas e noventa e sete cantigas catalogadas para este estudo fazem referência à mulher. Entre esse percentual, doze mencionam a mãe e a avó como fonte de apoio e segurança emocional e cinco invocam a Virgem Maria, a suprema representação da figura materna. Um exemplo é “Valha-me Nossa Senhora,” de domínio público, em que a voz poética recorre à Mãe de Jesus como símbolo de poder divino e como âncora e bússola. Paradoxalmente, de todas as condições descritas, das quais a voz poética pede a proteção da Virgem, ser mulher é a mais baixa na escala de valores:

Valha-me, Nossa Senhora,  
 Mãe de Deus de Nazaré.  
 A vaca mansa dá leite.  
 A “braba” dá quando quer.  
 A mansa dá sossegada,  
 A “braba” levanta o pé.  
 Já fui barco, fui navio  
 E hoje sou “iscalé.”  
 Já fui linha de meada  
 Hoje sou de carretel.  
 Já fui menino, sou homem,  
 Só me falta ser mulher.  
 Valha-me, Nossa Senhora,  
 Mãe de Deus de Nazaré. (cit. em Bola Sete 98)

Ao se comparar a maneira como a mulher é descrita nas cantigas de capoeira com o que se diz do homem, nota-se que ele é apresentado de maneira muito mais positiva. É o conhecedor dos segredos do jogo, astucioso, perigoso, vaidoso e sedutor. Nota-se também que ele enfrenta qualquer batalha, luta bravamente contra inimigos na guerra (há várias referências à Guerra do Paraguai), além de ser astuto e inteligente, pois consegue ludibriar a polícia e se esquivar dos valentões. Mesmo quando as cantigas fazem referências à malandragem ou à vadiagem, o universo masculino não é descrito de maneira

pejorativa. A malandragem ou a vadiagem são vistas como metáforas do próprio jogo, adquirindo o sentido positivo de sagacidade e flexibilidade. Descarta-se assim a conotação negativa que estas palavras adquiriram em outros contextos, em que são usadas para indicar aversão ao trabalho ou para simbolizar parasitismo social. Vê-se, por exemplo, a celebração da vadiagem em “Foi Agora Que Cheguei”:

Foi agora que cheguei,  
já mandaram eu vadiar.  
O meu mestre me ensinou,  
meu dever é ir lutar.<sup>3</sup>

Letícia Vidor de Sousa Reis direcionou minha atenção para o fato de que, em algumas cantigas, a mulher é considerada fofoqueira e, em contrapartida, o homem é tido como pessoa discreta.<sup>4</sup> Desta maneira, é possível atribuir-lhe mais uma qualidade positiva: o capoeirista não gosta de fofoca ou não se envolve em “conversa de comadres.” O seguinte corrido, de domínio público, cantado em forma de diálogo entre duas mulheres, corrobora a observação de Reis:

— Minha comadre, até você?  
Falou de mim, minha comadre.  
— Eu não falei, minha comadre.  
— Falou que eu vi, minha comadre.  
— Eu não vou na sua casa, minha comadre,  
Pra você não ir na minha, minha comadre.  
— Você tem a boca grande, minha comadre,  
Vai comer minha farinha, minha comadre. (cit. em Bola Sete 149)

As cantigas de capoeira apresentam uma grande riqueza de figuras de linguagem e uma variedade de significados. Há muitos aforismos que funcionam como pequenos quebra-cabeças lingüísticos, e as inversões de sentido, as metáforas e a linguagem simbólica também são comuns.<sup>5</sup> Por exemplo, em “Minha Comadre, Até Você” há uma fala dupla que pode ser interpretada tanto como uma referência à mulher como uma análise do próprio jogo. A reação contra a “gulodice” do adversário leva o jogador atrevido ou “guloso” a cair na artimanha do jogo, ou seja, “comer da farinha.” De modo que a “boca grande” pode

referir tanto ao falar demais (a fofoca ou gabolice) como à audácia do jogador de tentar fazer jogadas ousadas demais (tentou “comer” mais do que devia). Além disto, é fato que, no imaginário popular brasileiro, chamar um homem de mulher (“comadre”) é uma forma de diminuir-lhe o valor ou de provocá-lo para a briga. Nesse cenário, o “jogador-comadre” é o maricas, o homem medroso ou efeminado; portanto, é considerado um ser inferior ou desprezível que merece apanhar no jogo. Em suma, vê-se que tanto a representação da mulher como fofoqueira, quanto o uso do vocábulo “comadre” para diminuir o valor do jogador, são índices de que as cantigas tradicionais de capoeira costumam refletir as atitudes misóginas comuns na sociedade brasileira.

Em muitos casos, a mulher ainda é vista como um pequeno complemento da função masculina. Essa atitude de superioridade que o homem costuma assumir e o papel secundário que se reserva para a mulher estão resumidos nas metáforas do pandeiro (função musical de importância) e das palmas (função complementar na Capoeira Regional e nos estilos híbridos). Veja a seguinte canção tradicional, de domínio público, muito cantada nas rodas de capoeira: “Minha mãe ‘tá me chamando, / Oh! que vida de mulher! / Quem toca pandeiro é homem, / Quem bate palmas é mulher.” Várias cantigas criticam sumariamente a mulher, classificando-a como um ser ciumento, infiel, traidor e malvado. Há, no seguinte corrido, queixas contra a mulher, desprezando-a por ser a causa da desgraça do homem: “Minha mãe sempre dizia / Que a mulher matava homem. / Agora acabei de crer: / Quando não mata, consume” (domínio público, cit. em Bola Sete 101).

As cantigas costumam condenar o ciúme feminino, mas em momento algum investigam as causas que levaram a mulher a duvidar do homem. Não comentam, por exemplo, a infidelidade masculina e não analisam as atitudes do homem ciumento ou o uso da força física contra as mulheres. As cantigas tradicionais apresentam uma visão unilateral do ciúme, visto por meio do olhar do homem e pela voz masculina. O corrido “Casa de Palha é Palhoça” é um exemplo típico da cantiga que vê o ciúme como uma doença e que expressa a repulsa à mulher ciumenta, considerando-a um ser vil: “Casa de palha é palhoça, / se eu fosse fogo queimava. / Toda mulher ciumenta, / se eu fosse a morte matava” (domínio público, cit. em Bola Sete 112).

Na chula “O Calado é Vencedor,” também do cancionário popular, a mulher é descrita como uma pessoa malvada, traiçoeira, venenosa, sem escrúpulos e sem compaixão. Por isso, é comparada a uma cobra: “O calado é vencedor (Coro) / Para quem juízo tem, / Quem espera ser vingado / não roga praga em ninguém.

/ A mulher é como a cobra, / tem sangue de ‘peçanha’, / deixa o rico na miséria,  
oi, meu bem, / deixa o pobre sem vergonha” (cit. em Bola Sete 117).

Há cantigas que também se referem ao homem capoeirista como cobra, mas quando isto acontece não é para diminuir-lhe o valor ou estigmatizar o jogador. Por exemplo, o corrido “A Cobra Me Morde” é uma representação da agilidade, precisão e estratégias de ataque e defesa do capoeirista. Ao mesmo tempo que canta a cobra/parceiro do jogo como “danada,” “venenosa” e capaz de destruir (“cobra me morde”), também louva as suas qualidades, pois ela é “valente” e destemida. A ambivalência da palavra cobra, que no uso popular significa tanto pessoa de má índole quanto indivíduo perito na sua arte, está presente nesse corrido. Por meio de associações metafóricas, essa cantiga compara o jogador e o seu veneno a uma cobra, exemplificando a malícia, analisando a sedução lúdica das manobras corporais e alertando sobre o perigo inerente em cada jogada:

Esta cobra te morde,  
Ô, sinhô São Bento! (Coro)  
Ôi, o bote da cobra,  
Ôi, a cobra mordeu,  
O veneno da cobra,  
Ôi, a casca da cobra,  
Ô que cobra danada,  
Ô que cobra malvada,  
Buraco velho  
Ô que cobra danada.  
Tem cobra dentro  
Ôi, o pulo da cobra.  
Ê compadre. (cit. em Rego 94-95)

Nesta canção, o jogador emula a flexibilidade e a precisão da serpente (vista como algo positivo) e reflete a própria duplicidade da cobra, cujo veneno pode matar, mas que também é usado como soro antiofídico. Em termos comparativos, essa ambivalência não está presente em “O Calado é Vencedor” pois só discute os aspectos destrutivos da mulher-cobra, analisando-os como fatores biológicos, inerentes à sua condição feminina (“tem sangue de peçanha”), como pessoa mesquinha e gananciosa (“deixa o rico na miséria”), e sem padrões morais, pois desonra o homem e faz dele um ser torpe (“deixa o pobre sem vergonha”).

Em muitas das cantigas mencionadas anteriormente, a violência contra a mulher é de cunho psicológico e aparece mascarada por apelos emocionais. Mas há cantigas em que a violência não está camuflada e que também ensinam atos cruéis contra a população feminina, descrevem as atitudes controladoras e disciplinares do homem e desmerecem a mulher de forma acintosa. Nessas cantigas, ela não tem voz nem desejo e está à mercê dos castigos impostos. É freqüente que o homem também seja descrito como uma vítima da traição da mulher ou como aquele que se encontra emocionalmente moribundo.

Há o pressuposto de que o sofrimento afetivo masculino justifica a violência física e psicológica ou o comportamento agressivo contra suas companheiras. Veja, por exemplo, três cantigas muito populares nas rodas de capoeira, de domínio público, que abordam os “castigos” como uma forma disciplinar e servem como cartilha do bem-estar do homem.<sup>5</sup> Na primeira cantiga, maldiz-se a mulher ciumenta, pois o seu ciúme é mal que pode afligir ou irritar um homem mais que uma goteira na casa, uma criança que chora sem parar ou um cavalo de má cavalgadura. O ensinamento primordial é que o capoeirista deve evitar se relacionar com mulheres ciumentas já que para este tipo de “doença” não há remédio:

São quatro coisas no mundo

que ao homem consome:

uma casa pingando,

um cavalo “chotão,”

uma mulher ciumenta,

um menino chorão.

Tudo isso ele dá jeito:

a casa ele retelha,

o cavalo “negocia,”

o menino acalenta,

a mulher ciumenta cai na peia. (cit. em Mestre Reinaldo)

A segunda canção ensina que uma forma eficaz de controlar a mulher insubordinada é o racionamento da sua comida (como se estivesse treinando um animal): “Se essa mulher fosse minha, / Eu ensinava a viver. / Dava feijão com farinha / A semana todinha / Pra ela comer.”<sup>6</sup>

A terceira cantiga vai mais longe e sugere claramente o uso da palmatória e/ou a necessidade de descartar a mulher como se ela fosse um objeto indesejá-

vel: “Xique-Xique, moçambira / Mandacaru, palmatória. / A mulher quando não presta, / O homem manda embora” (cit. em Bola Sete 92).

Há também cantigas em que a representação da mulher é um pouco mais sofisticada, pois dá margem a outras interpretações. Mesmo que corrobore alguns estereótipos comuns na literatura e no imaginário popular, a cantiga “Saia do Mar, Marinheiro,” de domínio público, aborda o “princípio feminino” e a metáfora da sedução. A letra desta canção exemplifica a malícia e a ambigüidade que são partes integrantes do jogo de capoeira, mas refere-se também à mulher, já que se acredita que ela incorpora a duplicidade do papel de sedutora. Ela é a sereia cuja energia aliciadora atrai o parceiro/adversário para a jogada e a marinheira que também se sente atraída pelo magnetismo do jogo:

Saia do mar, marinheiro! (Coro)  
 Vou m'borá pro estrangeiro.  
 Amanhã vou embarcar, marinheiro.  
 Se você quiser me ver  
 Jogue seu navio no mar, marinheiro.  
 Marinheiro, quando em vela  
 As sereias cantam no mar, marinheiro.  
 Saia do mar, marinheiro,  
 Saia do mar, estrangeiro. (cit. em Bola Sete 130)

Considerando-se a longa tradição da capoeira no Brasil, as suas diversas fases, estilos e sua recente globalização, não surpreende que mudanças positivas comecem a tomar corpo, tanto na representação da imagem da mulher nas cantigas, quanto na atitude dos capoeiristas. Apesar de todo preconceito contra a mulher na capoeira, os homens mais esclarecidos sempre rejeitaram as cantigas que servem para denegrir a imagem feminina. É ainda bom lembrar que a atitude machista de vários jogadores, representada também nas letras das canções de capoeira, contraria os princípios da filosofia do jogo / luta / ritual. O seguinte aforismo, atribuído a Mestre Pastinha, confirma tais diretrizes: “A capoeira é para homem, menino e mulher / Só não aprende quem não quer.” (cit. em Pequeno e Machado 8). É o que atesta também o seguinte corrido tradicional, de domínio público, muito cantado nas rodas de capoeira: “Sai, sai, Catarina, (Coro) / Venha pro mar. / Venha ver Idalina, / Venha ver, Catarina” (cit. em Bola Sete 133).

Se as cantigas de capoeira têm a função de conectar a energia da roda, redimensionando os movimentos e representando a malícia do jogo pelo discurso lúdico e evasivo do significado das palavras, elas não poderiam deixar de indicar as mudanças que a mulher trouxe para as rodas de capoeira. Atualmente, não é mais uma raridade que as capoeiristas questionem as letras tradicionais em que a afirmação da masculinidade se faz por meio da negação da mulher. Por exemplo, muitas mulheres se recusam a cantar certas canções, fazem mudanças nas letras daquelas mais misóginas e até têm composto as suas próprias cantigas. Uma em que se percebe essa mudança é o corrido “Dendê de Aro Amarelo,” de domínio público, que na sua versão original enfatiza o valor do homem e desmerece a mulher: “Oi dendê, oi dendê, / Dendê de aro amarelo / Eu vou dizer a dendê: / Sou homem, não sou mulher” (cit. em Bola Sete 144).

Atualmente, é comum que a letra desse corrido seja invertida pelas mulheres que mudam a ordem dos valores (“Eu sou mulher / Não sou homem”), demarcando o espaço de diferenciação de gênero e estabelecendo a sua presença na roda. Tal inversão na ordem da letra da cantiga serve também para ajudar a mulher a prestigiar e a negociar a sua própria presença no jogo. Ao mudar a ordem das palavras no canto, elas lembram aos companheiros que a filosofia da capoeira prega a igualdade e o respeito. A mudança na ordem das palavras não parece ser uma simples reversão do binômio homem / mulher, mas uma conscientização de que as mulheres hoje constituem cerca de quarenta por cento da população que joga/estuda capoeira.<sup>7</sup> A inversão serve, portanto, para advogar o princípio de que as rodas de capoeira são um espaço de mediação social, onde não deve haver discriminação de sexo, idade ou raça.

Mesmo que o convite tenha sido feito para a mulher entrar na roda do jogo de capoeira, há uma desfagem cultural e temporal que separa o seu desempenho quantitativo e qualitativo. Enquanto os homens se beneficiam do fato de que a capoeira tem uma longa tradição masculina e de mestres que servem de modelos para as gerações de rapazes e meninos, só nos últimos vinte anos, as mulheres começaram a ganhar sistematicamente tal projeção e apoio. Se a barreira social que discriminava a capoeira como um jogo / luta / ritual exclusivamente masculino já foi desmoronada, pelo menos em parte, há ainda outros fatores, como a defasagem temporal e cultural, a violência, a maior força e domínio físico do corpo, as normas de conduta machista que constituem um empecilho para que a mulher não compita com o homem em termos de igualdade numérica nos escalões mais avançados da capoeira. Algumas mulheres se sentem desencorajadas a continuar porque acham que concorrem em condi-

ções de desigualdade. Além disso, percebe-se que a capoeira tradicional privilegia as normas de conduta machistas. Mas, à medida que o debate e a discussão sobre o papel e o lugar da mulher na capoeira começam a ganhar destaque, o espaço real dela também se amplia. O número de mulheres capoeiristas cresce e o reconhecimento de sua participação no jogo ganha destaque.<sup>8</sup>

Essas mudanças positivas estão registradas nas cantigas mais novas que foram compostas por mulheres. Esta nova faceta—letras de cantigas que se preocupam com a mulher capoeirista—contrasta com as canções tradicionais que celebram a força e a dominação masculinas, e identificam uma voz feminina atuante. Um exemplo é a ladainha “Força Guerreira,” de Ively Mayumi Nagaye Viccari, que enfatiza qualidades geralmente associadas à mulher. Ainda que a definição da força da mulher nessa cantiga se baseie em estereótipos do universo feminino, ou numa visão essencialista (intuição, ciclos, sedução e faceirice), essa ladainha se destaca por descrever a atuação ativa da mulher e instituir uma ligação entre ela, a capacidade de criação, a sagacidade e a malícia que o jogo de capoeira exige.

Como muitas canções tradicionais de capoeira, “Força Guerreira” tem uma função metapoética, pois analisa a história da capoeira (referências à escravidão e à resistência cultural), discute a etimologia da palavra capoeira (“mato ralo”) e a origem do próprio jogo e das suas manhas (“a intuição” e “a energia interna”). Mas além dessas características, estabelece outros parâmetros, buscando conscientizar a mulher capoeirista dos seus direitos e da sua força:

Força guerreira, que não só  
pelo físico, mas pela intuição  
e energia interna.  
Aflorada quando necessário  
para defender o alimento  
de seu filho, de sua linhagem,  
de seu povo, de toda sua espécie.  
O princípio que vem da terra,  
de suas entranhas,  
e mistura-se ao “mato-ralo”  
não para submeter-se,  
mas demonstrando toda  
a sua sabedoria.  
Capaz de envolver o mais “cruel,”

porém, menos “sabido” senhor,  
com seu jeito faceiro,  
que se espalhou pelo universo.  
Fazendo a conexão como um todo  
Abrindo e fechando ciclos  
Como o princípio da existência (a respiração).  
Muito bem centrada em seu útero,  
porém, com grande generosidade  
capaz de doar-se  
não só a seus filhos,  
mas aos de outros também.  
Bela e vaidosa  
como uma obra de arte, de vida,  
de resistência e sobrevivência  
mas, principalmente de prazer [...] de “fruição.”

Nota-se, portanto, que a presença quantitativa e qualitativa da mulher nas academias e nas agremiações começa a mudar a dinâmica das rodas de capoeira, contribuindo para que as cantigas tradicionais sejam reavaliadas e para que novas ladainhas, chula e corridos substituam aquelas em que a mulher é denegrada e subestimada. O aparecimento de vozes femininas no âmbito das rodas e dos grupos de capoeira não significa que haja uma tentativa de polarizar os círculos masculinos e femininos do jogo ou criar tensões entre homens e mulheres. Trata-se de estabelecer modelos femininos que possam contribuir para a formação da mulher capoeirista, sedimentar um ambiente de mais respeito e camaradagem no jogo, questionar a ideologia do descaso à mulher e desmascarar o discurso misógino das cantigas tradicionais.

Não há mais dúvidas de que a mulher já contribuiu substancialmente para estabelecer um maior equilíbrio entre a energia masculina e feminina nas rodas. Essa energia está representada também no diálogo entre os acordes agudos e os sons surdos do berimbau, que, às vezes, são vistos como uma interação entre os elementos masculino e feminino da capoeira. Quando analisados sob essa ótica, os tons surdos e agudos do berimbau passam a simbolizar a filosofia do jogo / luta / ritual que não discrimina gênero, raça ou idade. Indicam também uma mediação de gêneros, pois tradicionalmente os toques do berimbau funcionam como moderadores dos ânimos da roda. Portanto, as letras das canções que subestimam a mulher na sociedade brasileira e nas rodas de capoeira

eira destoam dos acordes do berimbau e não se coadunam com os princípios estabelecidos na tradição dos grandes mestres como Pastinha e Bimba, que pregavam igualdade de gêneros, raça e idade.

Pelos movimentos de seu corpo e por seus cantos, a mulher capoeirista tem sagazmente traçado novas linhas no contexto cultural da capoeira, estabelecendo um processo de mediação e recodificando a interação e a sedução do jogo. Considerando-se as mudanças sociais ocorridas desde os anos setenta e todos os fatores que influenciaram a presença feminina na capoeira, é possível concluir que a mulher contemporânea está mapeando um espaço real nos círculos da capoeira e que mudanças positivas nas cantigas continuarão a ser implementadas. A mulher tem redimensionado o jogo de capoeira ao negociar um espaço sociocultural nas rodas, grupos e academias. Neste âmbito, as cantigas tradicionais que desmerecem a mulher tornam-se cada vez mais destoantes, pois não refletem o equilíbrio da dinâmica de gêneros que já se estabeleceu nos círculos mais esclarecidos.

Como forma de sobrevivência, as mulheres capoeiristas têm adotado um sincretismo cultural em que são ao mesmo tempo marinheiras destemidas e sereias cativantes. Valendo-se da linguagem figurada de Luiz da Câmara Cascudo, é possível concluir que, se as capoeiristas não possuem “o canto irresistível” das suas “irmãs mediterrâneas” nem a imensa paixão das “Mães d’Água do Brasil,” são herdeiras das sereias africanas e retomam “a soberania dos seus distantes reinos encantados” (23). Utilizando a lógica do discurso sincrético e a *bricolage* cultural, as mulheres capoeiristas têm incorporado argúcia e estratégias especiais nas suas jogadas. Elas emergem nas rodas e nas academias de capoeira como novas iaras ou como herdeiras de Quianda, Quituba e Quiximbi, sereias angolanas que representam resistência, astúcia e coragem. As mulheres capoeiristas estão aprendendo a utilizar a própria sedução do jogo para estabelecer um espaço de respeito e consideração nas rodas. Atualmente elas já se inseriram na ambigüidade da luta / ritual da capoeira, emblematizando tanto a sedução daquela que canta para atrair o parceiro / adversário, quanto a coragem da destemida aventureira que embarcou no jogo com malícia, ginga e astúcia.

### Agradecimento

Este estudo é parte de uma série de artigos desenvolvidos graças a uma bolsa de pesquisa que me foi concedida pelo National Endowment for the Humanities no verão de 2001.

## Notas

<sup>1</sup> Veja, por exemplo, as seguintes canções: “Minha Namorada” de Carlinhos Lyra, “Cotidiano” de Chico Buarque, “Tropicana” e “Dois Animais” de Alceu Valença, bem como “Você Não Passa uma Mulher” de Martinho da Vila.

<sup>2</sup> Nem todas as cantigas de capoeira de domínio público já foram publicadas. Quando não encontrei fontes bibliográficas, utilizei gravações e transcrições de cantigas que eu mesma fiz durante as minhas visitas a rodas e academias de capoeira em Salvador (junho de 2000 e 2002), em São Paulo (julho de 2002) e no Rio de Janeiro (maio e outubro de 2003).

<sup>3</sup> Transcrevi esta canção, de domínio público, que escutei em várias rodas de capoeira.

<sup>4</sup> Conversa que tivemos em São Paulo, em 11 de julho de 2002.

<sup>5</sup> Essas cantigas ainda são muito cantadas nas rodas de capoeira e continuam a ser ensinadas por mestres e contra-mestres de capoeira tanto no Brasil como em outros países. Por exemplo, “Quatro coisas neste mundo” está incluída em uma ladainha composta por Mestre Reinaldo, do Grupo “Um Passo a Mais”. Veja *Revista dos Mestres de Capoeira* 22 na lista das Obras Citadas.

<sup>6</sup> Transcrevi esta canção, de domínio público, que escutei em várias rodas de capoeira.

<sup>7</sup> Veja comentários tecidos por Rosângela Costa Araújo em “Contra Mestre.”

<sup>8</sup> Veja, por exemplo, os encontros internacionais realizados pela Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA International Women’s Conference) e pela Annual Capoeira Angola Women’s Conference (<[www.angelfire.com/on/capoeiraangola](http://www.angelfire.com/on/capoeiraangola)>), os prêmios “Nzinga para a Mulher Brasileira” e a “Maratona Cultural Afro-brasileira” e vários torneios e encontros realizados pelo Grupo Capoeira ABADA (em <[www.capoeira.com/planetacapoeira/view](http://www.capoeira.com/planetacapoeira/view)>).

<sup>9</sup> Para uma análise da trajetória da mulher na capoeira e dos fatores socioculturais responsáveis pela sua exclusão/inclusão no universo da capoeira, veja Barbosa, “A Trajetória.”

## Obras Citadas

- Annual Capoeira Angola Women’s Conference*. <<http://www.angelfire.com/on/capoeiraangola>>. Web.
- Araújo, Rosângela Costa. “Contra mestre Janja.” Entrevista. *Revista Cordão de Ouro* 1 (s. d.): 18-21. Impresso.
- Barbosa, Maria José Somerlate. “Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras.” *Luso-Brazilian Review* 42.1 (2005): 78-98. Impresso.
- . “A mulher na capoeira.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005). No prelo. Impresso.
- Bola Sete, Mestre. *A Capoeira Angola na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 1997. Impresso.
- Câmara Cascudo, Luís da. *Made in Brasil*. São Paulo: Global, 2001. Impresso.
- Grupo Capoeira ABADA*. <<http://www.capoeira.com/planetacapoeira/view>>. Web.
- Oliven, Ruben George. “A mulher faz e desfaz o homem.” *Ciência Hoje* 37 (1987): 54-62. Impresso.
- Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoã, 1968. Impresso.
- Pequeno, Mestre João e Mestre Miguel Machado. “Os êres curumins.” *Ginga Capoeira: A Revista dos Mestres* 11 (s.d.): 8. Impresso.

- Reinaldo, Mestre. "Quatro coisas neste mundo." *Revista dos Mestres de Capoeira* 22 (2003): s.p. Impresso.
- Reis, Leticia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997. Impresso.
- Vicari, Ively Mayumi Nagae. "Força guerreira." *Revista Ginga Capoeira* 11 (n.d.): s.p. Impresso.

**Maria José Somerlate Barbosa** é professora de literatura e cultura brasileiras na University of Iowa. Distingue-se pelos trabalhos sobre gênero, raça e idade. Suas publicações incluem: *Clarice Lispector: Mutações faiscantes / Sparkling Mutations* (1997), *Clarice Lispector: Desafiando as teias da paixão* (2001), *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer* (organizadora, 2003), ensaios sobre representações do envelhecer na cultura e literatura dos países lusófonos. Participou em várias coletâneas e tem grande número de artigos em periódicos e revistas especializadas em letras nos Estados Unidos e no Brasil. Sua pesquisa atual inclui projetos sobre a cultura e a literatura afro-brasileira. Email: maria-barbosa@uiowa.edu