



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS PROFESSOR ALEXANDRE ALVES DE OLIVEIRA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

FRANCISCO MATEUS MACHADO DE OLIVEIRA

**QUANDO A VIOLA FALA: ASPECTOS DA VIDA SOCIAL DOS CAPOEIRISTAS
REPRESENTADOS NAS MÚSICAS DE ÁLBUNS DE CAPOEIRA DA DÉCADA DE**

1980

PARNAÍBA-PI

2025

FRANCISCO MATEUS MACHADO DE OLIVEIRA

**QUANDO A VIOLA FALA: ASPECTOS DA VIDA SOCIAL DOS CAPOEIRISTAS
REPRESENTADOS NAS MÚSICAS DE ÁLBUNS DE CAPOEIRA DA DÉCADA DE**

1980

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), na modalidade Artigo Científico, apresentado à Universidade Estadual do Piauí, Campus Professor Alexandre Alves de Oliveira, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura Plena em História.

Orientador(a): Prof. Dr. Danilo Alves Bezerra

PARNAÍBA-PI

2025

QUANDO A VIOLA FALA: ASPECTOS DA VIDA SOCIAL DOS CAPOEIRISTAS REPRESENTADOS NAS MÚSICAS DE ÁLBUNS DE CAPOEIRA DA DÉCADA DE 1980

Francisco Mateus Machado de Oliveira

RESUMO

Essa pesquisa aborda as representações da vida social dos capoeiristas da Primeira República (1889–1930) por meio da análise de cantigas presentes em dois álbuns de capoeira: *Mestre Suassuna e Dirceu – Capoeira Cordão de Ouro, Vol. 3* (1983) e *Mestre Waldemar, Mestre Canjiquinha – Capoeira, Volume 1* (1986). Parte-se do princípio de que essas músicas constituem fontes históricas pertinentes e capazes de revelar memórias coletivas, práticas cotidianas e formas de resistência dos grupos subalternizados, especialmente dos negros marginalizados no pós-abolição. A partir das obras dos mestres Suassuna, Waldemar e Canjiquinha, busca-se compreender como as letras expressam situações vividas, especificidades e visões de mundo que remontam ao contexto republicano pós-abolição, evidenciando a permanência das tensões raciais e sociais no imaginário capoeirista. A metodologia combina análise qualitativa e histórica das letras, além de contextualização das gravações, tratando as cantigas como arquivos sonoros da experiência popular. Os resultados demonstram como as músicas funcionam como pontes entre passado e presente, preservando saberes ancestrais e denunciando aspectos sociais e relações de poder.

Palavras-chave: Capoeira; Cantigas; História Social; Resistência Cultural; Pós-Abolição.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar aspectos da vida social, e das formas de resistência dos capoeiristas durante a Primeira República (1889–1930), a partir da análise de cantigas presentes em álbuns de capoeira — especificamente, o álbum do mestre Suassuna; *Mestre Suassuna e Dirceu – Capoeira Cordão de Ouro, Vol. 3* (1983), e o dos mestres Waldemar & Canjiquinha; *Mestre Waldemar, Mestre Canjiquinha – Capoeira, Volume 1* (1986). Mais do que tratar a capoeira apenas como dança, luta ou esporte, este estudo busca compreendê-la como um espaço histórico carregado de experiências, memórias e saberes dos grupos subalternos, em um Brasil recém-saído da escravidão e, ainda, marcado pelas hierarquias raciais herdadas do período escravocrata.

Ao analisar essas cantigas, o trabalho procura evidenciar como elas funcionam como ricas fontes históricas, capazes de revelar aspectos do cotidiano, das práticas de resistência e das dinâmicas sociais de um grupo historicamente marginalizado. Os registros fonográficos destes álbuns preservam, nas vozes e nos toques dos instrumentos, narrativas transmitidas de

mestre para discípulo ao longo do tempo, mantendo viva a oralidade e a ancestralidade que estruturam a capoeira.

Do ponto de vista teórico, a pesquisa se orientou a partir das contribuições de Eric Hobsbawm e Edward P. Thompson. Hobsbawm (2010), em sua obra *Bandidos*, que oferece o conceito de “bandido social”, essencial para compreender as relações de poder e o estigma de marginalidade que acompanhava o capoeirista no contexto da Primeira República. Já Thompson (1998), com a obra *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*, contribui com sua reflexão sobre costumes e tradições como práticas que fortalecem laços de solidariedade e identidade entre grupos subalternos, o que auxilia o entendimento tanto das relações entre os capoeiristas quanto da forma como esses sujeitos se articulavam com a sociedade à sua volta.

No que diz respeito à metodologia, para a análise das músicas em si, irei me apoiar nos trabalhos de quatro autores que trabalharam com cantigas de capoeira de diferentes óticas, sendo eles: Marcelo Barbosa Alves, que aborda os conceitos de tensões, relações de poder dentro das músicas, sentimentos de resistência, a criação de identidades e a visão da cantiga como um artefato. Ettore Schimid Batalha, que trabalha a relação dos militares para com os capoeiristas. Cesar Paulo Silva, que traz um diálogo mais voltado à oralidade e ancestralidade das músicas. E, por fim, Maria Lemos Silva Pessoa, que traz uma análise mais poética das cantigas, analisando aspectos mais minuciosos delas.

Essa análise também será acompanhada por uma contextualização histórica e por um diálogo constante com a bibliografia especializada, incluindo a obra de Schwarcz e Starling, *Brasil: Uma Biografia* (2015), para contextualizar o recorte temporal das fontes e buscar informações do período pós-abolição. Carlos Eugênio Soares, com as obras *A capoeira escrava e outras tradições Rebeldes no Rio de Janeiro* (1998) e *A Negregada Instituição: Os Capoeiras no Rio de Janeiro* (1993), para fundamentar argumentos sobre a vivência dos capoeiristas da República Velha, dentre outras obras de apoio. Essa combinação entre fontes sonoras e referenciais teóricos possibilita um diálogo interdisciplinar entre história, música e cultura popular, ampliando a compreensão sobre o papel social e histórico da capoeira.

A escolha de trabalhar com álbuns produzidos na década de 1980 também carrega um duplo significado. Por um lado, esse período foi marcado pela redemocratização e pela valorização das expressões culturais populares, com destaque para as manifestações de matriz africana, que ganharam maior visibilidade. Por outro, os dois álbuns analisados incluem determinadas faixas que foram escolhidas por serem cantigas tradicionais e muito conhecidas da capoeira. Cantigas essas que traduzem, de algum modo, elementos históricos da chamada

República Velha, período em que aconteceram a maioria das narrativas das cantigas tradicionais.

A análise das letras mostra como as cantigas de capoeira vão muito além da dimensão artística: elas se configuram como verdadeiros documentos históricos, capazes de condensar memórias coletivas. Nessas canções, é possível identificar a voz dos oprimidos, suas dores, lutas e estratégias de resistência — registros vivos de uma história contada a partir de baixo. As músicas abordam temas como o confronto com a polícia, episódios de injustiça, religiosidade, solidariedade e referências a personagens históricos, sempre permeadas pela oralidade e pela herança africana.

Além de contribuir para o estudo da cultura afro-brasileira, este trabalho propõe uma reflexão sobre o papel da música como instrumento de preservação da memória coletiva dos oprimidos e de construção de identidade. As cantigas analisadas funcionam como um verdadeiro arquivo vivo das experiências populares, em que convivem relatos de violência, resistência e celebração.

1 Representações da vida dos subalternos e da marginalidade na Bahia no período pós-abolição

As fontes analisadas neste trabalho são álbuns de capoeira produzidos ao longo da década de 80, por mestres de capoeira que nasceram em períodos particularmente interessantes para esta pesquisa, sendo eles: mestre Waldemar, em 1916; mestre Canjiquinha, em 1925; e mestre Suassuna, em 1938. Todos nasceram na metade e no final da Primeira República e, por sua vez, foram discípulos de mestres que vivenciaram o início dela, de onde surgiram a maioria das histórias narradas nas cantigas de capoeira e, claro, nas faixas dos álbuns de capoeira escolhidos dos mestres já citados.

Desse modo, nada mais justo do que compreender a conjuntura em que as canções foram criadas: o ambiente hostil, a marginalidade em que os negros recém libertos foram inseridos, a opressão, a violência e a necessidade de sobrevivência.

Nos primeiros anos da República Velha, após a abolição da escravatura no Brasil, a Bahia vivia um período de lenta industrialização. O ciclo da cana, que antes era movido quase que totalmente pela mão de obra escrava, já não era como antes, já que não havia mais, ao menos oficialmente, a vasta mão de obra para manter a produção açucareira intensa, como podemos observar:

Assim, ao final do século XIX, duas crises afetaram a produção açucareira brasileira. Uma política estritamente econômica, vinculada à concorrência internacional e à queda na taxa cambial. Outra, relacionada aos efeitos da abolição da escravatura, enfrentadas pelos senhores de engenho das províncias. Alguns, substituindo paulatinamente os escravos por trabalhadores livres. Outros mantendo os cativos até os últimos dias da escravidão e depois encarando a escassez de mão de obra e a queda na produção (Eisenberg, 1977, p. 235).

Dessa forma, temos uma Bahia que começou a tomar diferentes rumos econômicos, em comparação ao período em que a produção de açúcar era dominante, tendo novos segmentos ainda no campo da agroexportação, como a produção de algodão e a intensa produção de cacau em Ilhéus por exemplo (Santos, 2019).

A Bahia abrigava uma quantidade muito grande de ex-escravizados, e isso pode ser explicado pelo fato dela ter abrigado um número notável de escravizados. Albuquerque (2009) assinala que no período da escravidão, 10% da população escrava de todo o Brasil estava localizada na Bahia. Sendo assim, a Bahia, como um grande polo de escravizados, acabou se tornando um território fértil para uma série de situações de tensão envolvendo essa massa escrava, recém jogados à própria sorte.

Ironicamente, os negros recém-libertos continuaram a lidar com a ausência de liberdade — não mais a liberdade física, mas a liberdade política e social. A cidadania plena e a igualdade de direitos permaneceram restritas às elites brancas e letradas, enquanto aos ex-escravizados restava apenas a comemoração simbólica da abolição. Como observam Schwarcz e Starling (2015, p. 285): “É por isso que a liberdade era negra, mas a igualdade branca. A igualdade e a cidadania eram ganhos das elites brancas e com acesso a voto, sendo que as populações que conheceram a escravidão deveriam se limitar a celebrar a liberdade do ir e vir”. Assim, a liberdade que veio com a abolição revelou-se incompleta: libertou corpos, mas não garantiu direitos, perpetuando a exclusão e o racismo sob novas formas.

A cidade crescia de maneira desorganizada, e os negros recém libertos e seus descendentes não receberam nenhuma espécie de apoio para viver nessa recente República, que nesse momento da história era regida pelas elites, em que o coronelismo ainda era forte, a política era controlada pelos mesmos e a pobreza dos subalternos só crescia, amontoados em cortiços e áreas rurais, enfrentando os efeitos devastadores da desigualdade social.

Segundo Alfredo Matta (2013), os grupos oligárquicos ainda tinham bastante força juntamente com o coronelismo. Esses grupos oligárquicos se organizavam de forma que, com o apoio de um líder prestigiado, os proprietários de terras tinham em suas regiões seus próprios “currais eleitorais”, e estes eram “máquinas de legitimar o poder”, tornando a população, os subalternos, eternos reféns das suas intenções, estando estes a mercê do julgamento desses

homens com poder, sendo inclusive comuns punições para os opositores. A Bahia enfrentava um momento delicado, economicamente e politicamente, e ficaria à mercê de governadores oligárquicos até 1911, sendo o último Araújo Pinho.

Albuquerque (2009) discute que a quebra da escravidão desestabilizou uma ordem social inteira, pois a relação senhor e escravo, de certa forma, estruturava a vida social brasileira. Então, quando essa relação se dissipou, todas as esferas sociais, como política e economia, acabaram ficando com um grande vazio e os senhores de escravos, que tinham para si como natural essa relação de domínio do escravizado, começaram a desenvolver novas relações de dependência, no intuito de manter o ex-escravizado numa posição de subalterno, como os trabalhos em troca de moradia, por exemplo.

Os senhores de escravos se viam inseguros perante a grande massa de negros libertos, temendo atos de violência devido ao ressentimento dos mesmos. A elite temia uma mobilização de ameaça à ordem, e esse sentimento de insegurança se misturava com o sentimento de que a hierarquia corria perigo com a nova configuração social, assim, muitos dos ex-donos de escravos demoraram para acatar o fim da escravidão, tentando, de alguma forma, negociar com seus ex-cavíticos para que os mesmos permanecessem trabalhando nas fazendas.

No Brasil, como um todo, aos negros, restavam poucas opções de trabalho e nenhuma das opções era formal.

“A maioria dos negros e mestiços foi mantida nos segmentos mais desfavorecidos da população, não só pela precariedade das oportunidades oferecidas para a sua educação e aprimoramento profissional, como também pela preferência por pessoas de pele mais clara para ocupar os melhores cargos no mercado de trabalho (Souza, 2006, p. 142-143).

Dessa forma, restava aos negros trabalhos braçais, como estivadores, vendedores ambulantes, pescadores e, claro, o trabalho na área agrícola, nas fazendas e plantações. Nos interiores, inclusive, o negro e os subalternos pobres em geral estavam sujeitos a punições de seus patrões, quase que como se a escravatura não tivesse sido abolida. Como podemos ver, segundo Silva (2015, p. 3), um relato de agressão física a um trabalhador numa fazenda por parte do seu patrão, pois o trabalhador cometeu um irrisório erro no trabalho e, como punição, foi agredido com golpes com o cabo de um punhal.

E o negro também sofria iguais agressões e abusos nos centros e cidades, principalmente por parte da polícia, que já fazia uma ligação do negro com a idéia de vadiagem. O ato da vadiagem era criminalizado, conforme o Código Penal de 1890, assinado por Manoel Deodoro da Fonseca e Manoel Ferraz de Campos Salles (Brasil, 1890) e amplamente perseguido,

curiosamente os capoeiristas viriam a adotar esse termo para si, dando um novo significado no dialeto da capoeira.

Esse ambiente marcado por opressão e abusos por parte das elites, a perseguição da polícia, a desigualdade social, a miséria e o racismo se uniram e, como produto, temos os capoeiristas, ou “capoeiras”. Indivíduos que podemos tratar como o “bandido social”, trabalhado por Hobsbawm em sua obra *Bandidos*, de 2010.

Em um cenário onde o opressor é a lei e o oprimido, não por opção, mas por necessidade, vive na margem da lei, há uma necessidade forte da união coletiva, como forma de sobrevivência, em que os envolvidos defendem seus interesses, se proteger da ação do opressor e, acima de tudo, defender a sua vida.

Na Bahia, no período da Primeira República (1889-1930), principalmente nos primeiros anos em que a capoeira foi enquadrada no Código Penal, ela era esse costume/cultura que atuava como uma forma de resistência coletiva, uma cultura compartilhada, extremamente complexa, com seus próprios códigos de ética, vestimenta, dialeto, gestos que, desde a sua criação, já tinha esse aspecto de proteção coletiva, como podemos analisar na seguinte citação:

O fugido muitas vezes se misturava com o capoeira, pronto para enfrentar qualquer estranho que quisesse suprimir sua liberdade, como Francisco Cassange, escravo de João Narciso de Brito. A intensidade de escravos evadidos presos como capoeiras na cidade mostra a existência de canais de fuga dentro do próprio centro urbano, em quê o fugido recebe auxílio de outros negros e se socializa novamente longe de seu senhor. (Soares, 1993, p. 40).

No momento da roda de capoeira, em que os indivíduos podiam brincar, resolver atritos e se organizar, também estariam, por meio das cantigas, expressando seus sentimentos, suas revoltas pessoais ou coletivas, passando uma mensagem de interesse coletivo, perpetuando uma notícia, uma lenda, uma história ou um pensamento.

As músicas de capoeira dessa forma registram alguns aspectos da vida dos capoeiristas, revelando como esse grupo de subalternos marginalizados vivia dentro de uma sociedade fortemente opressora, quem eram, como se comportavam e como utilizavam a capoeira para a sobrevivência.

Segundo Thompson (1998), os costumes (tradições) ajudam as pessoas, camponeses, base da sociedade, a expressar seus sentimentos, manter vivos os seus interesses coletivos, de forma que essa união entre os desfavorecidos pelos costumes gerasse uma certa proteção entre os integrantes, de modo que manter sua cultura e costume manteria uma “barreira invisível” entre os pertencentes do grupo e os “forasteiros”, os que não fazem parte do grupo. Em

Thompson (1998), somos apresentados à uma discussão, em que os costumes são apresentados como algo cultural, uma tradição que pode ser mantida viva, mesmo que por meio da luta, e a capoeira não deixa de ser como tal, entretanto, no contexto em que iremos discutir, a capoeira deixa de ser apenas tradição ou cultura, ela se torna um mecanismo de sobrevivência real do corpo, visto que os indivíduos tornaram a capoeira uma prática na luta corpo a corpo contra os seus algozes, sejam eles militares ou uma desavença da rua. Agora, observemos a seguinte afirmação feita por Thompson, em *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*: “A ociosidade, nesse sistema, não era apenas uma falha pessoal, mas uma ofensa política” (Thompson, 1998, p. 271).

Essa citação não fala especificamente sobre o recorte geográfico do Brasil, mas, por se tratar de um sistema em que há um opressor e um subalterno, em um esquema capitalista, se encaixa perfeitamente na situação em que os indivíduos praticantes da capoeira foram expostos, ao serem vistos como “vadios” e mal vistos por isso. Mas afinal, quem seriam os “vadios capoeiras”? Como e por que nasceram? Por quê se tornam marginalizados?

Notícias e causos recorrentes sobre capoeiras que lutaram contra policiais abusivos é fundamental para compreender porque tantos capoeiristas eram perseguidos pela lei, mas admirados por seu povo. A população via nesses homens e mulheres uma extensão de si mesmos, figuras que se levantavam contra um Estado mantido por uma elite opressora, surgindo a imagem do “bandido social” que vemos nas falas de Hobsbawm (2010). E dentro da capoeira há uma série de exemplos desses indivíduos, procurados pelas autoridades, seja por arruaça ou conflitos com a polícia. Indivíduos com essas qualidades são eternizados no imaginário das pessoas como heróis do povo, e se transformam em contos narrados nas músicas de capoeira, o que colabora para o enriquecimento da imagem quase messiânica dos capoeiristas marginalizados. “A pobreza sempre espreitava por trás da eterna presença dos bandidos, e a fome dava um forte impulso à marginalidade” (Hobsbawm, 2010, p. 55).

Desse modo, a miséria (e não só ela) tinha como produto a marginalidade, a revolta, os delitos e desentendimentos com a polícia. O fator social era um combustível à marginalidade que, por sua vez, desencadeou o nascimento de rebeldes, apoiados por outros rebeldes que não, necessariamente, se manifestavam, mas deram apoio aos que se manifestaram. A marginalidade se fortaleceu nas deficiências da autoridade, na maioria das vezes, nos interiores e meios rurais (Thompson, 1998).

E não necessariamente os capoeiras marginais foram, de fato, “Robin Hoods” do povo, um herói da população. Na verdade, em determinados momentos os capoeiras negociaram

politicamente a violência, como no caso das maltas¹, onde grupos rivais de capoeiras trabalharam com política a mando de políticos e como capangas da polícia em casos muito raros. O uso político da capoeira pelas maltas nos revela como os capoeiras, estando organizados em grupos, mesmo que às vezes rivais, acabaram tomando para si um lugar de atenção das elites já que o Estado, ao mesmo tempo em que reprimia, também instrumentalizava esses sujeitos em disputas eleitorais e conflitos locais, segundo Soares (1993).

A relação entre os capoeiristas e a marginalidade não pode ser vista como uma simples transgressão da lei, e sim como uma reação coletiva diante de uma estrutura social excluente, opressora e racista. A perseguição à capoeira se dá em um contexto mais amplo de tentativa de controle dos populares, pobres, e principalmente os negros, e demais subalternizados nas grandes cidades brasileiras.

Segundo Hobsbawm (2010, p 153), “De fato, não resta dúvida de que os bandos de delinquentes encontravam ajuda e apoio entre a população excluída e os marginais da sociedade”, assim, vemos que muitas das vezes os pobres são tidos como criminosos marginais, não unicamente por cometerem atos violentos ou que de alguma forma lese alguém, mas, na maioria das vezes, por descumprir leis abusivas, como o pagamento de um imposto muito desproporcional com a realidade dos mesmos, mostrando que a marginalização dos pobres também acontece pelo simples fato de existirem fora das normas estabelecidas por um Estado que coloca os interesses dos mais abastados como prioridade.

Os capoeiristas, ao ocuparem as ruas, ao organizarem-se em rodas e em grupos, estavam desafiando essa ordem, e isso bastava para serem vistos como criminosos. A presença de elementos musicais, como as cantigas, berimbaus, ladinhas e chulas, se tornou uma maneira de documentar e preservar a memória social dos capoeiristas. Como podemos analisar na seguinte citação: “[...] os costumes funcionam como uma memória viva das classes populares, guardiões de experiências coletivas e formas de organização” (Thompson, 1998, p. 25). Nesse sentido, cada cantiga entoada em uma roda de capoeira não era apenas um canto folclórico, mas sim um testemunho, resistência, dor e identidade. O sistema jurídico da época, influenciado por idéias racistas e eugenistas, reforçava essa marginalização. O Código Penal de 1890 criminaliza explicitamente a capoeira, enquadrando seus praticantes como vadios e arruaceiros:

¹ As maltas de capoeira eram grupos de capoeiras de determinada origem étnica, como os nagoas, que funcionavam como redes de sociabilidade, que juntos trabalhavam à margem da lei e mantinham rivalidades com outros grupos de maltas como os guaiamuns.

Art. 402 – Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação de capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal; Pena- De prisão celular de dois a seis meses. A penalidade é do art. 98 (Brasil, art. 402, 1890).

A criminalização da capoeira deve ser entendida como parte de um projeto complexo de “higienização social”, empreendido pelas elites urbanas que teve início durante a Primeira República. Esse projeto tinha o objetivo não apenas de modernizar as cidades brasileiras à imagem dos centros europeus, mas também reprimir manifestações culturais das classes populares que não se enquadram no ideal de “ordem e progresso”, e na roupagem europeia almejada para o país. Nesse cenário, a capoeira representava uma ameaça simbólica: um(a) negro(a) livre e em movimento, em um espaço público, um tipo de situação que o Estado desejava silenciar. Como nos mostra Hobsbawm (2010), os bandidos sociais eram perseguidos não apenas por seus atos, mas por aquilo que representavam. O mesmo ocorria com os capoeiristas: não era só o movimento do corpo que ameaçava, mas o que esse movimento simbolizava.

Em uma sociedade profundamente desigual, qualquer gesto de autonomia por parte dos subalternos era visto como um desafio à ordem. Ao contrário do que o discurso oficial propunha, os capoeiristas não eram meros desordeiros. Eram homens e mulheres e crianças conscientes de sua condição, que utilizavam a capoeira como ferramenta de luta, defesa e sobretudo de sobrevivência, seja para conseguir dinheiro ou para proteger a integridade física. A capoeira era uma pedagogia do corpo marginalizado, um grito de liberdade entoado por meio do canto, do movimento e da coletividade.

Como podemos ler: “[...] os costumes não morrem facilmente. Eles apenas mudam de lugar” (Thompson 1998, p. 301), e os capoeiras, mesmo sofrendo forte perseguição, não deixaram a capoeira morrer, pelo contrário, a capoeira saiu do código penal e dos becos escondidos para as academias e escolas. Tanto Hobsbawm quanto Thompson oferecem lentes poderosas para entender que por trás da figura do “marginal” havia um sujeito histórico ativo, herdeiro de uma tradição de luta, cultura e comunidade, logo, compreender os capoeiristas na Primeira República exige um olhar sensível às dinâmicas de exclusão, resistência e marginalidade. É necessário, para além de ler, ouvi-los nas entrelinhas das cantigas. Assim, o estudo das músicas gravadas em álbuns de capoeira, podem nos revelar não apenas aspectos da prática da capoeira, mas também o modo como os capoeiristas enfrentavam a vida nesse período conturbado da república velha.

2 As cantigas de capoeira como fonte histórica

A história da capoeira não se constrói em uma base triangular, onde luta, dança e canto trabalham juntos, seguindo uma série de fundamentos que, quando realizados, perpetuam a herança ancestral africana, e desse “triângulo” de elementos da capoeira, é o canto que faz o papel de transmitir as histórias e relatos, gravados nas cantigas, tão antigas quanto o período da escravidão e da Guerra do Paraguai, conforme Amado (1945).

As cantigas, além dessa função de guardar a memória, também exercem a função de ditar a cadência do jogo, a intencionalidade dos jogadores e passar mensagens subliminares, “[...] contam da guerra, da escravidão, das lutas dos negros. Dos negros que souberam conservar para nós tanta riqueza, tantos bens de cultura, tanta beleza. Outros são improvisados no repente da brincadeira e, repetidos, permanecem e se tornam clássicos” (Amado, 1945, p. 198).

Desse modo, os cânticos eternizados em discos e CDs podem ser de inestimável valia para que possamos entender demandas, costumes, traumas, denúncias, relações e tudo que se fazia presente no cotidiano dos capoeiristas, quando ainda não havia conquistado o seu prestígio como patrimônio cultural imaterial, como arte marcial genuinamente brasileira e se espalhado pelo mundo afora.

Na atualidade, observa-se um movimento crescente de pesquisadores dedicados à análise das cantigas de capoeira de domínio popular. Esse interesse decorre não apenas da relevância cultural das manifestações, mas também da capacidade dessas práticas musicais de abordar dimensões sociais, políticas e históricas do universo da capoeira. Seja pela ótica da ancestralidade, da religiosidade ou das práticas culturais, os estudos sobre as cantigas constituem alicerces fundamentais para a presente investigação, cujo objetivo principal é utilizar os repertórios de cantigas registrados em CDs como fonte para compreender o cotidiano dos capoeiristas em temporalidades passadas, a partir do conteúdo lírico, narrativo e simbólico das gravações.

Alguns trabalhos recentes permitem visualizar esse campo de maneira integrada. Marcelo Barbosa Alves, em sua dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal da Grande Dourados, em 2024, “Cantigas de capoeira de Mato Grosso do Sul: Currículos, identidades e poder”, realiza uma análise das canções de capoeira extraídas de CDs digitalizados e disponibilizados em plataformas como *YouTube* e *Facebook*. O autor investiga como essas canções operam na produção de identidades e na tensão de relações de poder entre sujeitos e coletivos. Ao utilizar gravações em CD, como fonte, Alves evidencia a potencialidade

desses documentos sonoros para registrar práticas sociais e repertórios de sentido que circulam entre capoeiristas.

Alves parte do pressuposto de que o presente é um ponto de acesso relevante para a compreensão das vivências coletivas dos capoeiristas:

Para tanto, o tempo presente foi o nosso ponto de partida, não significa que desconsideramos a historiografia que existe em torno da capoeira, mas sim apontamos que é no presente que a vida acontece, em suas linearidades e por vezes descontinuidades (Alves, 2024, p. 14).

A partir dessa perspectiva que une o passado com o presente, a sua investigação combina leitura textual das letras com atenção aos elementos contextuais que emergem das gravações — repertório instrumental, escolhas de intérpretes e indicadores regionais, algo muito comum e presente nas músicas e capoeira, haja vista a grande quantidade de cantigas que citam determinado canto da Bahia, por exemplo, que era palco de determinados casos.

A contribuição central de Alves para a presente pesquisa reside em dois vetores. Primeiro, o reconhecimento de que as canções funcionam como agentes de construção identitária, articulando referências regionais (por exemplo, arara-azul, guatambu) que atuam como marcadores de pertencimento e memória coletiva.

Desta forma, ainda há nas cantigas da capoeira evidência a uma raiz identitária da capoeira, a qual é requisitada para se falar de uma capoeira legítima, com fortes raízes baianas ou de fora do estado de MS. A própria biriba, referenciada na canção do Mestre Tapioca é uma madeira que não se encontra em nosso estado, pois não é nativa da nossa vegetação. Ao contrário do guatambu que é uma madeira muito utilizada para confecção de berimbau em MS e que foi adotada como a madeira oficial para tal fim (Alves, 2024, p. 65).

Essa análise é de grande importância para se entender pontos importantes em músicas, pois o recorte espacial, quando explanado na letra, pode trazer muitas informações subjetivas sobre o sujeito que canta ou mesmo sobre o sujeito retratado na música em questão, podendo aprofundar interpretações.

O segundo vetor, a incorporação de uma pauta analítica sobre relações de poder: ao mobilizar categorias foucaultianas — particularmente a genealogia do poder — Alves demonstra como discursos musicais e performáticos produzem sujeitos e hierarquias sociais. Ainda que a presente investigação opte por uma postura mais analítica e não tão filosófica em níveis conceituais, as leituras de Alves fornecem ferramentas heurísticas úteis para interpretar como as letras registram experiências de marginalização, resistência e adaptação.

Importante também é notar as limitações do recorte de Alves: sua ênfase no presente e no espaço mato-grossense exige cautela ao generalizar descobertas para outras regiões ou períodos. Para a pesquisa sobre CDs, que busca historicizar o cotidiano dos capoeiristas em momentos anteriores, torna-se necessário complementar a abordagem de Alves com práticas analíticas orientadas à genealogia cronológica das gravações (por exemplo, comparando edições dos anos 1960, 1970 e 1980) e a análise de paratextos (agradecimentos, falas entre as músicas) para restituir o contexto de produção das gravações.

O trabalho de Alves é minucioso, analisando as demandas contemporâneas dos capoeiristas de Mato Grosso do Sul. Já Ettore Schimid Batalha, mestre em sociologia pela Universidade Federal de São Carlos, no seu artigo “A arte marcial marginal: a relação entre militares e capoeiristas para a marcialização da capoeira”, fornece um quadro histórico-político imprescindível para interpretar determinados conteúdos das cantigas sem se limitar às características de uma única região. “A construção oral, na capoeira, é o principal veículo de sua prática e projeção, a partir das cantigas e dos/as mestres/as” (Batalha, 2021, p. 291).

Batalha (2021) realiza uma reconstrução histórica das relações entre capoeiristas e forças militares desde episódios como a Guerra da Cisplatina até a Ditadura Militar brasileira, enfatizando como processos de repressão, apropriação e reconfiguração institucional contribuíram para a transformação da capoeira de prática marginal em arte marcial reconhecida.

O autor relata episódios de violência institucional que aparecem também no repertório das cantigas e que ajudam a explicar imagens e itens narrativos presentes em cantigas: motins, ações policiais organizadas.

Os estudos desenvolvidos por Batalha, muito embora não se foquem principalmente em músicas, revelam-se fundamentais para a compreensão de determinados episódios relatados nas cantigas de capoeira presentes nos registros fonográficos. Tal relevância decorre do fato de que o autor examina a atualização e a ressignificação da capoeira empreendidas tanto pela população negra quanto pelos próprios militares, de maneira indireta ou terceirizada. Estes, em determinados momentos, atuam como agentes repressores e, em outros, como responsáveis pela projeção e difusão da prática — a exemplo da Guerra do Paraguai, frequentemente evocada em cantigas antigas. Esses elementos se articulam, inclusive, às distinções entre estilos de capoeira e ao emprego da prática como instrumento de treinamento militar e de afirmação do Brasil frente às artes marciais estrangeiras. Dessa maneira, o autor fornece um aporte de debates que buscam explicar situações que inevitavelmente aparecem nas cantigas de capoeira.

Em paralelo à pesquisa de Marcelo Barbosa Alves, César Paulo Silva: “As ladinhas e os corridos da capoeira Angola: Uma das formas de resistência do canto negro”, da

Universidade Federal de Uberlândia, ao destacar a oralidade como arquivo vivo, reforça e aprofunda a dimensão identitária mencionada por Alves (2024), mas acrescenta um olhar sobre a transmissão intergeracional de saberes.

Estas ladinhas, louvações² e corridos³ são mensagens que vem sendo transmitidas através dos séculos, e a essa ancestralidade é parte fundamental da diáspora negra. pelas músicas, pelos movimentos, histórias, gestos, cultura, religião e alguns elementos consideradas das manifestações da cultura africana e da cultura afrobrasileira, como búzios, patuá, guias, saudações dos mestres aos santos e aos mestres que já morreram, além da participação do angoleiro dentro das rodas, não há como disfarçar a forte ligação que a capoeira angola tem com a África. E esse elo vem sendo transmitido por esses elementos. a cada catar das ladinhas, louvações e corridos nas rodas de capoeira angola, realize a ligação com o passado, presente e futuro (Silva, 2015, p. 75).

A monografia de Silva centra-se na musicalidade e na função social das ladinhas e dos corridos como mecanismos de preservação da memória e de afirmação identitária. O autor mobiliza uma base teórica ampla para demonstrar que a oralidade presente nas cantigas atua como arquivo vivo das experiências de negros e ex-escravizados, preservando saberes, narrativas de sofrimento, religiosidade e práticas culturais.

O cantador da roda de capoeira Angola pode ser comparado a um griot, o contador de histórias que mantém vivas as tradições de seus antepassados e dos mestres da capoeira e passa seus conhecimentos através de suas falas, deste modo a oralidade se mostra presente (Silva, 2015, p. 45).

A comparação feita por Silva entre o cantador da roda e o griot africano é metodologicamente relevante, pois legitima a leitura das cantigas não apenas como produtos estéticos, mas também como portadores de memória coletiva. Além disso, a descrição das práticas de organização da roda, das funções instrumentais e dos momentos de canto oferece instrumentos práticos para a transcrição e a interpretação das gravações em CD: é preciso atentar para quem canta, quando canta e como a performance se articula com a roda — informações que frequentemente aparecem nas gravações e nos encartes dos discos.

O trabalho de Silva também aponta para a necessidade de considerar a performatividade da voz e a autoridade do cantador ao analisar a função pedagógica das canções: o modo como determinados saberes são transmitidos em forma de ladinha ou corrido é um indício de

² É o momento após a ladinha em que o cantador vai reverenciar seu mestre, seu deus e o que mais quiser, exemplo: “Iê, viva meu Deus”.

³ Corridos são as cantigas que vem após a louvação, e são geralmente versos rápidos respondidos por um coro.

processos de socialização de normas, técnicas e memórias que devem ser mapeados nas fontes gravadas.

As cantigas de capoeira são um universo tão rico, que não se limitam apenas ao quantitativo, ao científico ou afins, mas também é enriquecida com elementos poéticos que, quando bem analisados, são de fundamental importância para entender o que o cantador quer ao falar, e Maria Lemos da Silva Pessoa, na sua pesquisa: “A musicologia da capoeira: significados e expressões”, oferece um olhar detalhado sobre os aspectos poéticos e musicológicos das cantigas. Seu exame dos fonemas, onomatopeias, metonímias e dos mecanismos de linguagem presentes nas letras fornece uma caixa de ferramentas analítica para interpretar como a materialidade sonora contribui para a produção de sentido — especialmente em canções que registram afrontas, desafios e episódios de conflito entre praticantes.

Embora a presente investigação não adote a primazia do poético como objeto exclusivo, as observações de Pessoa são imprescindíveis para decifrar passagens em que recursos formais (repetição, aliteração, construção metonímica) carregam dados informativos sobre o cotidiano: termos regionais, injúrias, referências a ofícios e a lugares, bem como marcas de oralidade que iluminam trajetórias de vida.

Os autores aqui reunidos, Alves (2024); Batalha (2021); Silva (2015); e Pessoa (2007), compõem um campo interpretativo que combina história social, estudos da música, análise do discurso e estudos sobre memória, além de evidenciarem que letras podem combinar memória, mito, performance e estratégias retóricas na mesma ladainha.

Dessa forma, se torna viável relacionar as observações de Alves sobre identidade e poder, a contextualização histórica de Batalha, a ênfase na oralidade de Silva e as ferramentas musicológicas de Pessoa para entender que uma mesma cantiga ou um verso podem, simultaneamente, ser interpretados como marcadores de pertencimento regional (Alves, 2024), como testemunho de uma história marcada por conflitos (Batalha, 2021), como fragmento de transmissão oral de saberes (Silva, 2015) e como unidade sonora cujo timbre e repetição reforçam sentidos (Pessoa, 2007), criando um quadro analítico capaz de extrair tanto valores simbólicos quanto indicações factuais presentes nas cantigas de capoeira, trazendo à tona a riqueza histórica das músicas de capoeira.

Atualmente, as cantigas de capoeira representam não apenas a perpetuação dos saberes populares e da oralidade, mas também a documentação lírica da vivência dos indivíduos praticantes de capoeira, oferecendo uma visão dos povos subalternos sobre os elitzados, fato importante, pois demorou muito tempo para que os capoeiras tivessem condições sociais e econômicas para escreverem sobre as suas vivências e, em um mundo onde a história era escrita

por quem tinha acesso à educação, as cantigas serviram como “diário cantado”, pois, de acordo com Alves (2024), a música na capoeira tem função de guardar sentimentos, situações ocorridas, currículos de identidade e afins. Assim como, Thompson (1998) assinala que os costumes populares podem vir a ser mecanismos que preservam e guardam a identidade de um povo, seus saberes, gostos e crenças.

A seguir, irei relacionar as cantigas presentes nos álbuns de Mestre Suassuna, Waldemar & Canjiquinha, cruzando os versos cantados com informações históricas que validam e trazem à tona relatos e situações que os antigos capoeiras buscaram guardar por de trás das músicas.

3 Representações cantadas nas faixas de Mestre Suassunana (1983), Mestre Waldemar & Mestre Canjiquinha (1986)

Entendido como as cantigas de capoeira são potenciais fontes de grande valia para a cultura brasileira, seguimos para as fontes que serão trabalhadas nesta pesquisa. De forma estratégica e pensando nas vivências de cada mestre em função do seu ano de nascimento e período de produção dos álbuns, escolhi dois de discos de capoeira lançados ambos no decorrer da década de 80.

Época essa bem curiosa quando pensamos em cultura de matriz africana, pois, de acordo com Schwarcz e Starling (2015), no início desse período o Brasil ainda vivia os resquícios de uma forte repressão cultural decorrente da Ditadura Civil Militar e, mesmo assim, no decorrer desse período os movimentos negros foram, pouco a pouco, conseguindo ganhar espaço, como a cultura hip-hop e o rap nas periferias paulistas.

Logo no final dos anos 1970, já no início de 1980, o regime militar acabou por perder bastante força no que tange o controle social e político, enfraquecimento esse que gerou o “novo sindicalismo”, vindo de uma série de greves que tinham como um dos objetivos secundários trazer os trabalhadores para o papel de atores políticos.

Era um momento de forte movimentação nas classes trabalhadoras, metalúrgicos, operários da construção civil, canavieiros, boias-frias, todos inseridos na dinâmica das greves que, unidos no novo sindicalismo, se opunham à ditadura e buscavam se organizar de forma independente do Estado e com maior autonomia.

O termo serviu para nomear um movimento sindical que, além de se opor a ditadura, lutava para se organizar numa estrutura distinta daquela gerada pelo modelo criado por Vargas: independente do estado, capaz de negociar contratos coletivos diretamente com os empregadores e de se movimentar longe da justiça do trabalho. Eram sindicatos construídos a partir do chão da fábrica, que tomavam suas decisões

em grandes assembleias, e provaram que no brasil, não era só o futebol que enchia estádio – durante as greves de 1979 e 1980, as famosas assembleias no estádio de vila Euclides, em São Bernardo chegaram a reunir mais de 100 mil trabalhadores (Schwarcz; Starling, 2015, p. 397).

Nesse cenário de organização de trabalhadores militantes, assembleias e demais ações coletivas, surge em destaque a figura de Luiz Inácio Lula da Silva.

E é esse momento eufórico político e social que aumentou, cada vez mais, o palco para as expressões populares, abrindo canais de circulação para essas culturais que antes eram marginalizadas.

Entretanto, muito embora o poder de repressão do regime militar já não fosse tão forte como antes, ainda era atuante de forma violenta em algumas greves, realizando prisões de lideranças.

A violência policial chocou-se com a versão oficial do processo de libertação política e, no fim do mês de outubro de 1979, numa passeata dos metalúrgicos, o operário Santo Dias, líder sindical e membro da pastoral operária, foi morto por um tiro disparado pela polícia militar paulista (Schwarcz; Starling, 2015, p. 398).

Movimentos políticos como a Diretas Já, em 1983, se iniciaram para colaborar com o fim da ditadura, de modo que enfraqueceu grandemente o movimento militar e propiciou uma base para um novo período da democracia, fazendo surgir a constituição de 1988, eleições diretas sem intervenção direta dos militares e reacendeu a possibilidade do povo de ser protagonista da história política do Brasil.

Se por um lado havia a comemoração de um cenário crescente de democracia e militância, por outro lado, o país embarcou em uma maré de má sorte no âmbito econômico, quando, em 1985, Tancredo Neves e José Sarney inauguraram uma era de instabilidade econômica que foi herdada do período da Ditadura Militar, que afloraram problemas seríssimos de desigualdade social e precariedade, após tentativas pouco eficientes de controlar a inflação, como o plano cruzado. Esse ambiente de constante instabilidade deu lugar à incerteza social que, por sua vez, respingou nas expressões culturais.

Segundo Schwarcz e Starling (2015), já que o país estava afogado em hiperinflação, dívidas externas e fracassados planos econômicos, certamente isso iria agravar as condições de vida dos brasileiros, principalmente as classes subalternas, nas periferias e zonas rurais. Com suas vidas, empregos e rendas afetados, essas pessoas, em um estado de vulnerabilidade social, utilizaram a situação como incentivo para a cultura periférica, utilizando as expressões culturais como um auto falante de suas vivências complicadas. E a capoeira, que antes era vista como

algo ilícito, inclusive estando presente durante muitos anos no Código Penal, passava por um processo de ressignificação desde a sua saída do Código Penal. A cultura foi se tornando interesse do Estado, como podemos ver: “A cultura era entendida como assunto de Estado, e a ditadura fez uso disso para se aproximar de escritores, jornalistas e artistas” (Schwartz; Starling, 2014, p. 315), e as culturas, principalmente de origem afro-brasileira, são interpretadas a partir de um discurso da mestiçagem, que buscava apresentar o Brasil como um país único pela sua mistura de raças e culturas, pacificando tensões, diferenças, legitimando exclusões sociais multisseculares.

O Estado começava a ver essas culturas e a capoeira como instrumento de divulgação de uma política cultural de valorização social. Schwartz e Starling apresentam uma metáfora muito interessante sobre isso:

[...] originalidade cultural do país. Assim foi com a feijoada. Originalmente uma “comida de escravos”, a combinação de feijão-preto cozido com grandes nacos de carne de porco e toucinho, adubada com couve, laranja, arroz e farinha, converteu-se em prato nacional e carregou consigo a representação simbólica da mestiçagem: o feijão-preto e o arroz branco, uma vez misturados, funcionam como a metáfora harmoniosa de uma mestiçagem que é racial e cultural; a couve, por seu turno, reporta ao verde das matas, e a laranja tem a cor amarelada do ouro — numa feijoada completa tudo se mistura e prontamente se transforma em matéria de nacionalidade. O processo de elaboração dessa nacionalidade também visou outras áreas (Schwartz; Starling, 2015, p. 315).

A partir do momento em que o Estado enxerga potencial econômico nessas manifestações culturais afro-brasileiras, ele começa a investir na sua comercialização, e, então, se inicia um processo de produção e exportação dessa cultura para o exterior. Exemplo gráfico desse processo foi a cantora Carmem Miranda, que levou o samba e o carnaval carioca para o exterior, se apresentando caracterizada de baiana. Seu percurso no exterior reforça a ideia, discutida por Wisnik (2007), do teor exótico e de um fetiche pitoresco que os estrangeiros tinham para com os latinos e a cultura tropical. Fato esse que inclusive propiciou que a capoeira recebesse uma atenção especial de alguns canais de comunicação europeus, como a Office Radio Télévision France, agência de rádio e televisão da França.

Exemplo paradigmático desse processo é o de produtores brasileiros, como é o caso do pesquisador, capoeirista e cineasta Jair Moura, que nesse contexto de valorização da capoeira pós-varguismo, produziu o longa metragem *Dança de guerra*:

O filme foi rodado por volta 1968, período em que a “ascensão” da capoeira nos meios sociais ganhava visibilidade, pois havia um discurso político-ideológico, desde a década de 30, que queria considerar a capoeira e o samba como elementos preponderantes na construção de uma identidade nacional. Esse discurso tinha como

finalidade instituir a capoeira como um elemento ginástico genuinamente brasileiro, criando um espírito patriota no sentido de forjar a construção de um imaginário social nacional. O filme Dança de Guerra do pesquisador, capoeirista e cineasta Jair Moura procura retratar a capoeira como um símbolo da cultura afro-baiana ao valorizar os ícones da capoeira desse estado (Castro Júnior, 2005, p. 2).

Esse breve e necessário panorama histórico, localiza-se o lugar da capoeira e demais culturas afro-brasileiras em conjunturas políticas diversas, democráticas ou não, em que a valorização e a ressignificação positiva dessas práticas culturais populares se deram, mais ou menos, de modo constante.

É nas obras de 3 mestres de capoeira, Mestre Suassuna (*Mestre Suassuna e Dirceu – Capoeira Cordão de Ouro Vol. 3*), mestre Waldemar & mestre Canjiquinha (*Mestre Waldemar, Mestre Canjiquinha – Capoeira Volume 1*) que essa pesquisa se apoia.

A combinação desses 3 diferentes mestres, de diferentes idades e diferentes estilos de capoeira, mostra que, independentemente do ano de gravação e da idade do cantador, as cantigas de capoeira se mantêm sempre fiéis aos fundamentos. Uma cantiga específica poderá mudar uma palavra ou outra de acordo com quem canta, mas o seu objetivo, sentido e carga histórica não se modifica.

Reinaldo Ramos Suassuna, conhecido no mundo da capoeira como mestre Suassuna, nascido em Ilhéus, Bahia, no ano de 1938, é um dos maiores mestres de capoeira contemporâneos ainda vivos. Dono de um dos maiores grupos de capoeira do mundo, a Associação de Capoeira Cordão de Ouro, ele iniciou sua aprendizagem na capoeira por recomendação médica, devido a uma condição física em suas pernas, que seria amenizada pela prática de atividades físicas, e a capoeira foi a atividade escolhida.

No seu período de aprendizagem, mestre Suassuna aprendeu com diversos mestres lendários no meio da capoeira; mestre Bimba, mestre Pastinha, Waldemar da paixão, dentre outros, que serviram como alicerce para o que viria a ser conhecido como a “capoeira do cordão de ouro”, um estilo único de capoeira, unindo agilidade e acrobacias complexas.

Em 1965, mestre Suassuna decide sair de Itabuna para São Paulo, a convite de dois amigos. Lá, mestre Suassuna, mesmo com muita dificuldade financeira, trabalhando em diversos empregos, abriu, juntamente com mestre Brasília, a sua primeira academia do recém-criado grupo Cordão de Ouro, sendo mestre Suassuna responsável pela capoeira regional/contemporânea, e mestre Brasília responsável pela capoeira Angola. Em seguida, os caminhos de mestre Suassuna e Brasília se separaram, mestre Brasília criou um grupo de capoeira Angola, mas os dois permaneceram grandes amigos, e mestre Brasília seguiu sendo muito respeitado dentro do Cordão de Ouro.

No comando do grupo Cordão de Ouro, mestre Suassuna teve um grande impacto no cenário da capoeira, sendo responsável por criar movimentos, floreios, sequenciais e um estilo de jogo totalmente novo, o “miudinho”, que é exclusividade e cartão postal do grupo. Além disso, mestre Suassuna rodou o mundo em apresentações com seu grupo de shows, ficando conhecido não só pela parte acrobática e técnica desenvolvida, mas também pelo seu talento no canto⁴.

Ao longo de sua carreira, Mestre Suassuna lançou quatro Álbuns, sendo um desses analisado nesta pesquisa: *Mestre Suassuna e Dirceu – Capoeira Cordão de Ouro, Vol. 3*, lançado no ano de 1983, pela gravadora Continental – Wheaton Do Brasil S/A, mesma gravadora que lançou os LPs de Roberta Miranda, Belchior, Ney Matogrosso, Olodum, e outros nomes da música latina. Contendo nove faixas, dentre toques de berimbau isolados e cantigas de capoeira. Das nove faixas contidas nele, foi analisada a faixa 3, pois nela há alguns corridos cantados em sequência. Esse álbum conta com a presença de diversos capoeiristas, dentre eles, Paulo Cunha, Dirceu, Canjiquinha, Aparício, José Gabriel e Mestre Gato, ajudando na formação da bateria e respondendo o coro.

Figura 1 – Capa do Álbum *Mestre Suassuna e Dirceu – Capoeira Cordão de Ouro Vol. 3*



Fonte: Memória Discos. Mestre Suassuna e Dirceu de Medeiros – Capoeira Cordão de Ouro Vol. 3. Disponível em: <https://www.memoriadiscos.com.br/pd-96a69d-mestre-suassuna-e-dirceu-de-medeiros-capoeira-cordao-de-ouro-vol-3.html?ct=&p=1&s=1>. Acesso em: 29 out. 2025.

Partindo para o segundo mestre, Waldemar Rodrigues da paixão, nasceu em 1916, na Bahia, Salvador, no bairro de nome condizente com a sua vida, “Liberdade”. Mestre Waldemar da paixão, como é mais conhecido, começou com capoeira em 1936, com mestres como, Siri de Mangue, Talabi, Canário Pardo, entre outros. Em 1940, começou a ensinar na Pero Vaz. E

⁴ Informações retiradas do site: <https://sites.google.com/view/raridadesdacapoeira>.

daí pra frente, o respeito do povo para com Mestre Waldemar só crescia, até que o mesmo construiu o seu famoso barracão de capoeira no corta braço, ponto em que o mesmo ficou por muito tempo perpetuando a capoeira Angola tradicional, e servindo de inspiração para escritores, como Frede Abreu, que escreveu a obra *O barracão do mestre Waldemar* (2017).

Mestre Waldemar ficou conhecido não só como o guardião do barracão no corta braço, mas também como o capoeirista que revolucionou a confecção dos berimbaus, lixando e fazendo diferentes pinturas nos mesmos que, ao final de sua vida, em 1990, era seu ganha pão. Mestre Waldemar também ficou eternizado na área musical da capoeira por ter uma técnica vocal muito bela, sendo um exímio cantador, além de tocador, deixando inclusive o álbum *Mestre Waldemar, Mestre Canjiquinha – Capoeira, Volume 1*, gravado em dupla com Mestre Canjiquinha e lançado no ano de 1986, gravado no estúdio da Boca do Rio, Bahia, e produzido pelo Mestre Suassuna. Contendo 37 faixas, entre cantigas de capoeira e samba de roda, uma especialidade de Mestre Canjiquinha, de quem iremos falar mais adiante⁵.

Washington Bruno da Silva, Mestre Canjiquinha, nasceu no ano de 1925. Filho de pais humildes, sendo a mãe uma lavadeira e o pai um alfaiate na cidade de Salvador, começou a vida na capoeira no ano de 1935, com ajuda do Mestre Raimundo Aberrê, em Brotas e, anos mais tarde, chegou a ser contramestre de Mestre Pastinha, no ano de 1950, começando a ensinar 4 anos. Nos anos seguintes, fez algumas apresentações e chegou a participar dos filmes *O pagador de promessas* e *Barramento*.

No ano de 1986, Mestre Canjiquinha gravou o seu álbum com o Mestre Waldemar, e logo depois, em 1988, escreveu o seu livro *A alegria da capoeira*, no mesmo período em que abriu a sua academia de capoeira por nome de “Academia de Canjiquinha e seus amigos”. Infelizmente, o Mestre Canjiquinha veio a falecer no ano de 1994, mas deixou um legado de alegria de fundamento para a capoeira, sendo referência até os dias atuais⁶.

⁵ Informações retiradas do site <https://velhosmestres.com.br>.

⁶ Informações retiradas do site <https://velhosmestres.com.br>.

Figura 2 – Capa do Álbum *Mestre Waldemar, Mestre Canjiquinha – Capoeira Volume 1*



Fonte: Velhos Mestres. CD M Waldemar e M Canjiquinha – 1986. Disponível em: <https://velhosmestres.com.br/waldemar-1986>. Acesso em: 29 out. 2025.

A princípio, analisemos o instrumental que acompanha as cantigas desse álbum, do qual eu escolhi quatro músicas, que eu entendo e suponho, a partir da minha realidade de capoeirista, serem as mais recorrentes nas rodas de capoeira, sendo elas: *Contaro minha mulhé*; *O exército é de batalha*; *Olha o homem que eu matei*; e *Abre o “zói” siri de mangue*. Destaca-se também que essas músicas comportam informações distintas que dialogam com os objetivos deste trabalho. Do mesmo modo, fiz com o álbum do Mestre Suassuna, onde escolhi duas cantigas diferentes, tornando a análise mais dinâmica. O instrumental desse álbum é a formação tradicional de bateria do barracão do mestre Waldemar, dois berimbau, sendo um médio fazendo a marcação e as viradas, e um viola⁷ invertendo o toque, além de um pandeiro.

No início do álbum, o toque de Angola é mais cadenciado, com as ladinhas⁸ do Mestre Waldemar, e posteriormente vai subindo a cadência com os corridos, e baixando a cadência novamente quando o mestre canta uma nova ladinha, e esse esquema se mantém com exceção dos minutos finais do álbum, em que o Mestre Waldemar faz uma demonstração de viradas⁹ de toque numa base de São Bento grande, no qual também é possível identificar o toque de gegy, samango e Angola dobrada.

A primeira cantiga a ser analisada do álbum de Mestre Waldemar em conjunto com Mestre Canjiquinha, *Contaro minha mulhé*. Uma cantiga que foi escolhida por tratar das relações entre capoeiras e a polícia, que já vem sendo trabalhada nesta pesquisa:

⁷ Viola é o nome dado ao berimbau de menor tamanho e som mais agudo.

⁸ Ladinhas são um tipo de cantiga que simboliza um lamento, conta uma história, lenda ou sentimento de quem canta. Ela é a cantiga que abre a roda, seguida de uma louvação e um corrido.

⁹ Viradas são as variações de notas na base de um determinado toque.

‘Contaro’ minha ‘mulhé’, contaro minha mulhé
 Que a polícia me intimou, dentro da delegacia
 Para dar depoimento de um caso que não passou
 Quem me dera também apanha, outro remédio não há
 Na igreja bateu sino, oh meu bem, lá na mata deu sinal
 ‘Mataro’ Pedro mineiro, oh meu bem, dentro da delegacia
 Delegado me intimou, para dar depoimento de um caso que eu não sabia

Essa cantiga é uma ladinha, cantada no início da roda em um tom de lamento. Uma característica do Mestre Waldemar, inclusive é a sua voz muito melódica, meio entristecida no momento das ladinhas, o que ajuda a dar sentimento e profundidade. Outros mestres já gravaram essa mesma ladinha, em algumas versões com mais versos ou menos, mas que não mudam o propósito, que é narrar a história de um personagem chamado Pedro mineiro.

Fato interessante é que Pedro mineiro não é um nome fictício criado pela liberdade poética. Segundo Alves (2005), Pedro mineiro era um capoeirista que viveu na Primeira República e que, no dia 28 de dezembro de 1914, vivenciou o ocorrido registrado na cantiga.

A começar pelo verso “Que a polícia me intimou, dentro da delegacia”, nesse verso, o cantador fala do momento em que Pedro mineiro foi levado para a Secretaria de Segurança Pública do estado da Bahia. E o motivo? Ele mantinha uma relação de capangagem para a polícia, fato que evidencia a complexidade das relações entre polícia e capoeiras, sendo que no caso de Pedro mineiro, a polícia se aproveitava de sua figura marginal para realizar o trabalho sujo, o qual a polícia não queria se sujeitar.

Pedro mineiro também estava metido com as ações de cafetinagem, aparecendo em confusões envolvendo prostitutas quando os clientes não queriam pagar ou queriam agredi-las. Voltando ao motivo da sua ida à secretaria de polícia, no ano de 1914, em Salvador, chegou o torpedeiro Piauí, trazendo marinheiros que a muito tempo estavam ansiosos pelas prostitutas, porém, um capitão de nome Cirilo havia prendido essas mulheres, pois vinculava elas a bebedeiras, confusões e demais ações mal-vistas pela sociedade.

Os marinheiros enfurecidos com isso, foram atrás do capitão Cirilo para agredi-lo, então aparece Pedro mineiro e um outro capanga para defendê-lo, pois, como já explicado, ele era capanga da polícia. Há uma confusão generalizada entre os marinheiros e Pedro mineiro, além disso, ele já havia matado um marinheiro por ciúme de uma mulher, já sendo uma desavença antiga.

Outro verso interessante antes da ida de Pedro para a secretaria é: “quem me der também apanha, outro remédio não há”, no verso pode se perceber a valentia ou rebeldia que o capoeirista tem perante essas situações de abuso, seja da polícia, do marinheiro, do senhor de

engenho ou até mesmo de outro capoeirista rival, pois, como argumenta Soares (2008), a capoeira era uma forma de afirmação pessoal na luta pela própria vida do praticante, era uma maneira de manter, de alguma forma, a sua honra, sendo eles então rebeldes que enfrentam as autoridades ou os mais poderosos, nem sempre por opção, mas por sobrevivência, e acabam por se reafirmar enquanto rebeldes, tomando para si o poder do opressor. Perspectiva essa que encontramos em Hobsbawm (2010, p. 21), “[...] os bandidos, por definição, resistem a obedecer, estão fora do alcance do poder, são eles próprios possíveis detentores do poder e, portanto, rebeldes potenciais”.

Tempos depois, Pedro mineiro se meteu em outra confusão com os marinheiros em um bar, e nessa ocasião o homem e alguns marinheiros foram levados por guardas civis para a secretaria de segurança, o que nos leva para o próximo verso: “Mataro Pedro mineiro, oh meu bem, dentro da delegacia” nesse verso, é narrado o momento em que Pedro mineiro é vítima de um atentado, durante o julgamento, quando um dos marinheiros dispara 3 tiros contra Pedro, que foi levado ao hospital, mas depois de alguns dias de sofrimento, veio a falecer.

Vale ressaltar ainda os versos: “para dar depoimento de um caso que não passou”, nele podemos perceber que há uma negação, e isso nos leva à uma indagação: Pedro mineiro era realmente culpado nessa confusão do bar? Os registros oficiais contam a versão dada pela polícia, mas não podemos nos esquecer de que era um período muito complexo de relações de poder entre os capoeiras e a polícia. Pedro trabalhava como capanga de forma secreta, mas outros capoeiristas sofreram grande perseguição da polícia, desde torturas, segundo Soares (2008), até assassinatos e prisões sem um motivo verdadeiro.

E é esse tipo de relação que fala Hobsbawm (2010), em que os subalternos são constantemente pressionados, faz nascer os ditos bandidos sociais, que assim como Pedro mineiro, Besouro mangangá, Manduca da praia e Robin Hood, no exterior, acabam que por se tornarem figuras para serem eternizadas em cantigas, como a cantiga em questão, pois os demais subalternos que não tem disposição ou força para lutar, acabam se vendo representados ou inspirados, desse modo, é corriqueiro ver cantigas de capoeira que trazem narrativas heroicas sobre desordeiros capoeiras que enfrentaram a polícia.

Algumas observações que eu fiz em minhas vivências com capoeira também me levaram a perceber que essa ladinha geralmente é cantada pelos cantadores em um tom de voz forte e, entre cada verso, o viola faz alguma virada de toque, tornando a cantiga quase como um repente, captando a atenção de quem está na roda escutando. Outro ponto que vale destacar é que alguns cantadores utilizam alguns versos dela para fazer improvisos nos corridos cantados.

Outra cantiga desse álbum em que podemos perceber essa relação histórica entre os capoeiristas e a polícia é a faixa “o exército é de batalha”:

O exército é de batalha, a Marinha é de campanha
 O bombeiro apaga fogo e a polícia é quem apanha
 Camará, é aquinderreis
 (Coro) Iê, aquinderreis, camará!

Aqui, o verso “o bombeiro apaga o fogo e a polícia é quem apanha”, é um indicativo fortíssimo da rivalidade existente entre esses indivíduos, inclusive, o próprio Mestre Canjiquinha, que canta essa música, já fez alguns comentários sobre essa relação em uma de suas obras: “Nossa senhora, já vi muito atrito entre capoeiristas e a polícia. Inclusive o finado Creonte já brigou muito com a polícia” (Moreira, 2003, p. 14).

Essas referências à prisão e aos conflitos decorrentes da constante ação repressiva da polícia, presentes nas cantigas desse álbum e de tantos outros, estabelecem uma ligação com a reflexão feita por Albuquerque (2009), na qual a autora demonstra que a elite baiana do período pós-abolição alimentava um profundo receio em relação à população negra recém liberta, vendo-os como um potencial risco à estabilidade da ordem social e suas hierarquias. Esse temor se refletiu nas práticas institucionais orientadas a controlar a presença negra nos espaços urbanos, fazendo uso de um policiamento intenso, marcado pela racialização, em que essa repressão policial, embora não assumisse um caráter racial, recaía de modo desproporcional sobre os negros recém libertos e empobrecidos.

Segundo Hobsbawm (2010), podemos refletir em torno do nascimento dos indivíduos tidos como marginais, foras da lei, bandidos e etc; sendo esses sujeitos produto da pobreza e da opressão que, na maioria das vezes, são pobres, camponeses e subalternos que se valiam da criminalidade como mecanismo de resistência, sendo assim, os mesmos não se consideravam criminosos em si, pois estavam lutando contra regimes que dificultavam ou tornavam impossível as suas vidas, e assim era o capoeira em embates contra a polícia, na maioria das vezes.

Essa cantiga sempre é cantada nas rodas de maneira entusiasmada e com a cadência do toque rápida, como se fosse uma comemoração, um lembrete de que os capoeiristas resistiram à forte repressão, mesmo que, fossem o alvo favorito da violência do estado (Soares, 2008).

Esse entusiasmo, no entanto, não é para incitar a violência, mas sim para comemorar uma “tomada de poder”, um triunfo sobre a repressão, onde os subalternos perpetuam sua memória como forma de sobrevivência, assim como discute Hobsbawm (2010) quando fala

sobre o espírito da rebeldia popular. As histórias de combates, em que os capoeiristas saem vencedores de forma extraordinária com a polícia são várias, e das mais variadas formas. Podemos saber com exatidão a veracidade de cada uma? Dificilmente, mas podemos, a partir das quantidades de histórias e o teor delas, deduzir que não eram casos isolados, e que os capoeiras se orgulhavam da valentia e da resiliência perante os militares.

Segundo Pires (2002), Mestre Cobrinha Verde narra suas aventuras como capoeira, e um dos primeiros relatos é uma desavença que ele teve com um coronel que o abordou afirmando que ele era um valentão que batia na polícia. Mestre Cobrinha afirmou que ele não era desordeiro e nem valentão, mas o coronel insistiu, e o Mestre Cobrinha sozinho, munido de um facão, deu conta do coronel e seus dois capangas facilmente.

Desse modo, os capoeiristas no início da Primeira República viviam repressão policial violenta e as cantigas sempre registrando esses fatos que, graças aos contadores, estão registradas eternamente, conforme podemos analisar:

Enquanto a república procurou ocultar este período da história, a Capoeira, por meio dos fundamentos ensinados pelos mais velhos, pelo cantor cantado Nas rodas, e pelo repertório corporal desenvolvido com o jogo, ao som da bateria de Instrumentos, liderados pelo berimbau, narra o que a historiografia oficial, propositalmente, tentou camuflar (Cordeiro; Carvalho, 2013, p. 70).

Seguindo essa atmosfera eufórica de combates, chegamos em mais uma cantiga:

Êêê êêê, olha o homem que eu matei
 (Coro) Êêê êêê
 Pra cadeia eu não vou
 (Coro) Êêê êêê
 Era um fino desordeiro
 (Coro) Êêê êêê
 Era um fino matador

Por meio dessa cantiga, podemos entender que o capoeira lutava, não somente com a polícia, mas também com outros capoeiristas. Temos que lembrar que o contexto da proibição da capoeira, o início da primeira República, era um ambiente onde a violência estava em toda esquina, e muitos crimes passavam em branco. De acordo com Soares (2008), nesse período, tínhamos as maltas de capoeira, grupos de capoeiristas rivais que, numa luta por sobrevivência, era necessária uma manutenção das hierarquias entre os capoeiristas, e essas afirmações pessoais, muitas das vezes, resultaram em duelos entre os próprios capoeiras.

Albuquerque (2009) apresenta algumas importantes considerações a cerca da violência que, por vezes, acontecia entre os próprios grupos de negros (as maltas) no período pós-

abolição, momento em que a ausência de políticas públicas e a persistência das hierarquias raciais configuravam um ambiente social marcado pela precariedade, pela competição e pela violência. Nesse cenário, a população recém liberta foi lançada à própria sorte, sobrevivendo nas margens da sociedade e enfrentando conflitos motivados pela sobrevivência e até defesa da honra e reputação. Tais situações não devem ser interpretadas somente como criminalidade, mas compreendidas como desdobramentos de uma sociedade precarizada, da negação de uma cidadania plena e da opressão contínua a que estava submetida a massa escrava recém liberta.

Os conflitos eram extremamente violentos, com o uso de navalhas, facas de ponta e porretes, inclusive, tanto na obra *Canjiquinha a alegria da capoeira* quanto em *Cobrinha verde: Capoeira e Mandingas* é citado um esquema de desafio, onde dois capoeiras amarravam uma camisa ou pano na cintura um do outro e os dois trocavam facas para resolver a desavença.

Como assinala Schwarcz e Starling:

Certa lógica e certa linguagem da violência trazem consigo uma determinação profunda. Como se fosse um nó nacional, a violência está encravada na mais remota história do Brasil, cuja vida social foi marcada pela escravidão. Fruto da nossa herança escravocrata, a trama dessa violência é comum a toda sociedade, se espalhou pelo território nacional e foi assim naturalizada (Schwarcz; Starling, 2015, p. 10).

A violência estava presente nas relações entre capoeiras não só nas rivalidades pessoais, mas também eram expressões de uma estrutura social moldada nos alicerces da violência herdada do sistema escravocrata e pela exclusão social, que faz da força física uma linguagem comum de afirmação pessoal.

Nesse sentido, quando as músicas de capoeira fazem referência à polícia, às desavenças entre capoeiras ou, até mesmo, às disputas entre maltas, elas evidenciam o estado permanente de atenção, vigilância e astúcia que o capoeira precisava manter. No contexto pós-abolição que, como aponta Albuquerque (2009), configurava um mundo no qual a liberdade havia sido formalmente declarada, mas a cidadania dos negros era limitada, e permanecia sendo continuamente violada, a desconfiança constituía um elemento estruturante do cotidiano da população negra.

Nas palavras de Mestre Pastinha, em seu LP *Capoeira Angola – Mestre Pastinha e sua academia*, de 1969:

Eu vou contar, no meu tempo eu usava também uma foicezinha do tamanho de uma chave, a foice vinha com um corte e um anel pra encaixar no cabo, mas eu como era muito bondoso, muito amoroso para aqueles que quisessem me ofender, eu então mandava abrir outro corte nas cotas, se eu pudesse eu mandava abrir outro, mas não

podia, eu mandava abrir outro corte, aí ficava dois cortes. E na hora desmontava o berimbau, encaixava a foice e ia manejar não é? (Pastinha 1969).

Essa cantiga está presente em todas as ocasiões nas rodas de capoeira que eu participei, sempre a vi sendo cantada mais rápida e em momentos que o jogo está mais “pegado”, ou seja, no momento em que os capoeiras estão jogando um jogo mais “em cima”, que nada mais é do que o jogo mais em pé, com mais execução de golpes rápidos e acrobacias mais explosivas. Na minha vivência, nunca ouvi essa cantiga sendo cantada em um jogo mais lento e baixo (pelo chão), mas isso não significa que nunca tenha ocorrido.

Esse era o ambiente fervoroso, desafiador e arriscado que o capoeirista estava submetido no seu cotidiano, além de claro, as condições econômicas que não eram nada favoráveis. Mas não só de força física se valia o capoeirista nesse período conturbado, como iremos analisar nas duas faixas seguintes do álbum de Mestre Waldemar e de Mestre Suassuna, respectivamente.

Abre o ‘zoi’ siri de mangue, abre o ‘zoi’ siri de mangue
 Todo tempo não é um, a maré de março, oh meu bem, é maré de guaiamum
 Entre grandes e pequenos hoje não escapa um
 Siri tá se vendo doido na presa do guaiamum

A cobra me morde
 (Coro) Senhor são bento!
 A cobra lhe morde
 (Coro) Senhor são bento!
 Cuidado com a cobra
 (Coro) Senhor são bento!

Ambas as cantigas falam sobre a astúcia do capoeira, da desconfiança e da esperteza do capoeirista, mas ainda nestas, há outras camadas.

A primeira cantiga, *Abre o zói siri de mangue*, explicitamente por meio de uma metáfora, manda uma mensagem para o ouvinte: “abre o olho, cuidado”, mas essa é só a ponta do iceberg. A primeira vez que eu ouvi essa cantiga, a pergunta que me veio foi “Siri? Por que siri?”, eu não entendia como a figura do siri poderia se relacionar com a capoeira, mas essa é uma história antiga, que vem de antes da abolição da escravatura. Segundo Oliveira (2009), os negros cativos, desde 1814, já eram vistos em atividades diretamente ligadas ao ramo náutico e a pesca. Aliás, a chegada dos negros escravizados no Brasil também se deu pelo mar, em embarcações, com toda aquela carga sentimental pesada.

Uma série de músicas de capoeira citam o mar e embarcações, inclusive no álbum de Mestre Suassuna há uma faixa chamada *A canoa virou marinheiro*, e no álbum de Mestre Waldemar & Canjiquinha há uma faixa chamada *Marinheiro chora*. A Bahia, berço da capoeira

e, consequentemente, das mais famosas músicas, era uma cidade costeira, com grande movimentação nos cais, e os negros sempre estiveram presente nesses locais, seja como recém-chegados da África, seja como estivadores, pescadores ou marinheiros.

Logo, era comum essa ligação dos capoeiras, netos de escravizados com a pesca, com os mangues, então certamente o siri era um animal que não era incomum na sua vivência. Por isso, provavelmente depois de uma observação, o autor desconhecido dessa canção percebeu que ocorre talvez algum tipo de predação entre os guaiamuns e os siris e, a partir disso, fez uma metáfora para ser utilizada na roda de capoeira, pois dentro da roda de capoeira, cantigas são utilizadas para passar uma mensagem do cantador para os jogadores, e outro exemplo disso é a segunda música: *A cobra me morde, senhor São Bento*.

Segundo o papa São Gregório Magno, em sua biografia sobre São Bento, santo da Igreja Católica, este santo sofreu diversos atentados, dentre eles, envenenamentos. Os capoeiras associaram São Bento ao santo que livra das traições, situação corriqueira na vida dos capoeiras do início da República. Inclusive, há outras cantigas de capoeira que falam de São Bento, inclusive, muitos toques de berimbau utilizados levam o nome dele: São Bento grande de Angola, São Bento pequeno, etc.

Então, a cobra, pode ser entendida como oponente que o cantador julga estar na maldade, com malícia no jogo, então, ele envia um recado para o outro jogador, exclamando a São Bento, santo que sobreviveu a várias traições.

Na minha experiência com capoeira, essa cantiga sempre é cantada em um momento mais cauteloso do jogo, e geralmente sinaliza que os dois capoeiras irão testar as habilidades técnicas em um jogo de “pergunta e resposta”, que nada mais é do que a troca de golpes e contragolpes, rasteiras e saídas e, diferente da cantiga *Olha o homem que eu matei*, essa cantiga pode ser vista sendo cantada tanto mais rápida quanto de forma mais compassada.

Esse fato também nos fala um pouco sobre o lado religioso do capoeira do início da Primeira República, pois, como observa De Sá (2018), podemos afirmar que os capoeiristas, herdaram elementos vindos do sincretismo religioso que se desenvolveu aqui no Brasil, de modo que mesclavam figuras católicas com as suas figuras afro. E os capoeiras, mantinham a capoeira lado a lado com a espiritualidade, citando mandingas e patuás em diversas cantigas, e entendiam certos acontecimentos naturais de acordo com os seus saberes ancestrais.

Em outras palavras, durante todo o seu dia os povos africanos escravizados realizavam atos que, na definição dos colonizadores, seriam considerados religiosos. Não há por que imaginar que essa atitude não estaria presente também na prática da capoeira (De Sá, 2018, p. 60).

De acordo com Pires (2002), Mestre Cobrinha Verde narra que recebeu de uma rezadeira mais de 60 rezas, que tinha um amuleto e, dessa forma, escapava de algumas enrascadas de forma inexplicável, assim como Besouro que escapava da polícia virando besouro e tinha o corpo fechado. Essas histórias de corpo fechado são bastante comuns dentro da capoeira, presentes em diversas músicas, o que nos leva a refletir que os cantos que trazem figuras como São Bento, Besouro ou até forças da natureza demonstram não apenas um lado religioso, mas uma forma de resistência, de transformar as suas crenças em um escudo imaterial contra as injustiças e traições do mundo material.

Agora uma observação importante: tanto no álbum de Mestre Waldemar & Mestre Canjiquinha quanto no álbum de Mestre Suassuna há músicas que se repetem, como as cantigas: *Vou dizer a meu senhor*; e *Olha o negro sinhá*, idênticas, mudando apenas algum improviso de duas palavras. E nos outros álbuns de Mestre Suassuna ele também chega a cantar quase todas as cantigas presentes no álbum de Mestre Waldemar & Mestre Canjiquinha que, por sua vez, cantam músicas que também foram gravadas pelo Mestre Traíra na década de 1940, por exemplo. E esse fato reforça o argumento de que as cantigas de capoeira são registros históricos de notável importância, pois a cantiga que era cantada no início do século é a mesma cantada hoje, manter o fundamento é um dos pilares da capoeira, é algo desejado por todo capoeirista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada demonstrou como as cantigas de capoeira são um instrumento de preservação da memória histórica dos povos negros no Brasil, sobretudo aqueles que vivenciaram as situações conturbadas de hierarquia racial, violência, perseguição e exclusão da Primeira República.

Ao analisar os álbuns de Mestre Suassuna, Mestres Waldemar & Canjiquinha, foi possível compreender que algumas faixas desses álbuns funcionam como arquivos sonoros que documentam experiências coletivas, individuais e testemunhos da resistência de um grupo historicamente visto como marginal. Cada verso cantado, cada toque de berimbau e cada ladainha carregam fragmentos de um passado de luta, revelando como os capoeiras transformaram a dor, o medo e a exclusão em poesia e identidade.

A análise das letras dessas cantigas evidenciou que a capoeira é, ao mesmo tempo, linguagem e resistência. Nas canções estão presentes temas como as relações de poder com as

autoridades, a repressão policial, a desigualdade social e a força das tradições afro-brasileiras. Esses elementos demonstram que, mais do que uma prática corporal, a capoeira é um espaço de elaboração simbólica e histórica do viver negro, no qual o corpo e o canto se unem como formas de sobrevivência e enfrentamento à opressão. Sob esse prisma, as cantigas são testemunhas da história dos subalternos, expressando a criatividade e a capacidade de resistência de quem foi, por muitos anos, silenciado pela história oficial. O contexto do pós-abolição, marcado pela carência de políticas públicas, pela persistência das hierarquias raciais e pela consequente marginalização da população negra recém liberta, esse quadro social e político revela-se como elemento estruturante das experiências narradas nas faixas analisadas. Conforme discutido ao longo do trabalho, a emancipação formal não se traduziu em cidadania completa, deixando os ex-cativos submetidos a condições de extrema vulnerabilidade, expostos à violência cotidiana, à repressão policial e à precarização das suas formas de vida.

Nesse cenário adverso, a capoeira age não apenas como uma manifestação cultural, mas como uma estratégia de sobrevivência e resistência coletiva, onde por meio das cantigas os praticantes relataram tensões, conflitos, memórias e afirmações identitárias diante de uma sociedade que os criminalizava.

Do ponto de vista teórico, as contribuições de Hobsbawm e Thompson foram essenciais para compreender as dinâmicas sociais retratadas nas músicas, entendendo os conceitos por trás dos marginalizados, as noções de costumes e tradições, e como os laços comunitários entre os subalternos se desenvolveram juntamente com a sua identidade. Essa perspectiva histórica possibilitou reconhecer nas ladinhas e corridos uma forma de narrar a experiência social “vista de baixo”, onde os capoeiras tornam-se protagonistas de seu próprio tempo.

Os resultados alcançados indicam como as cantigas analisadas funcionam como uma ponte entre o passado e presente. Ao cantar sobre a injustiça, crenças, o trabalho e o enfrentamento, os mestres cantadores mantêm viva a herança de resistência iniciada nas senzalas e becos da Primeira República. Nesse sentido, a música atua como meio de reconstrução da história, transmitindo valores e experiências que os documentos oficiais raramente registram.

Por fim, essa pesquisa reforçou o potencial e a riqueza das cantigas de capoeira registradas nesses e em outros álbuns como fontes históricas fundamentais para o estudo da história social e da cultura popular no Brasil. Desse modo, compreender as cantigas presentes nos álbuns de capoeira é entender a permanência das desigualdades e a força simbólica e física com que os negros recém libertos registravam suas vivências, transformando música e oralidade em um potencial arquivo histórico de um Brasil com fortes cicatrizes da escravidão.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O jogo da dissimulação**: abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALVES, Adriana Albert Dias. Capoeira, identidade e gênero: o jogo entre a tradição e a mudança. **Afro-Ásia**, n. 32, p. 271–303, 2005.

ALVES, Marcelo Barbosa. **Cantigas de capoeira de Mato Grosso do Sul: currículos, identidades e poder**. 2024. Dissertação (Mestrado em estudos culturais) Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana, 2024.

AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia de ruas e mistérios. 12. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BATALHA, Ettore Schimid. A arte marcial marginal: a relação entre militares e capoeiristas para a marcialização da capoeira. **Áskesis**, São Carlos, v. 10, n. 1, p. 288-307, jan./jun. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Promulga o código penal dos Estados Unidos do Brasil. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, Art. 402, 11 out. 1890.

CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. As performances do corpo no filme “Dança de Guerra”. In: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História – História e Ética, Associação Nacional de História Londrina, 2005. **Anais** [...]. Londrina: ANPUH, 2005.

CORDEIRO, Albert Alan de Sousa; CARVALHO, Nazaré Cristina. Capoeira, do crime à legalização: uma história de resistência da cultura popular. **Revista Trilhas da História**, Três Lagoas, v. 2, n. 4, p. 68-80, jan./jun. 2013.

DE SÁ, Marcos Antônio Fontes. A relação capoeira e religião – uma reflexão sobre antigos e novos tempos de uma arte que é marcial. **Último Andar**, [S. l.], n. 32, p. 56–69, 2018. DOI: 10.23925/1980-8305.2018i2p56-69. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/40665>. Acesso em: 17 out. 2025.

EISENBERG, Peter L. **Modernização sem mudança**: a indústria açucareira em Pernambuco: 1840-1910. Campinas: Editora Paz e Terra, 1977.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MAGNO, Gregório. **Vida de São Bento**: Vita Sancti Benedict. (480-543). Documenta Catholica Omnia, 2006. Disponível em: <https://www.documentacatholicaomnia.eu>. Acesso em: 17 out. 2025.

MATTA, Alfredo. **História da Bahia**. Salvador: EDUNEB, Universidade do Estado da Bahia, 2013. 1 v. (Curso de Licenciatura em História – Educação a Distância).

MOREIRA, Antônio. **Canjiquinha**: a alegria da capoeira. Salvador: Zarabatana, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Vinicius Pereira de. Escravos, marinheiros, embarcadiços e pescadores negros no mundo atlântico de Rio Grande/RS (século XIX). In: ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética, Associação Nacional de História. *Anais [...]*. Fortaleza: ANPUH, 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br>. Acesso em: 17 out. 2025.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola – Mestre Pastinha e sua academia [LP]**. Salvador: Philips, 1969.

PESSOA, Maria Eduarda Lemos da Silva; CASTRO JÚNIOR, Luís Vitor. **A musicologia da capoeira**: significados e expressões. In: Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte; Congresso Internacional de Ciências do Esporte, 15, 2, 2007, Recife. *Anais [...]*. Recife: CBCE, 2007. (GT Corpo e Cultura). Disponível em: <http://www.cbce.org.br/cd/resumos/067.pdf>. Acesso em: 16 set. 2025.

PIRES, Desce O. **Cobrinha Verde**: capoeira e mandingas. Salvador: EDUFBA, 2002.

RARIDADES DA CAPOEIRA. Mestre Suassuna. Disponível em: <https://sites.google.com/view/raridadesdacapoeira/mestre-suassuna>. Acesso em: 28 out. 2025.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 57, n. 1, p. 353-381, jan./abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/010318138651758358681>.

SANTOS, Flávio Gonçalves dos. Dois caminhos: porto e as opções de trabalho no sul da Bahia entre 1872 e 1940. **Almanack**, Guarulhos, n. 21, p. 239-272, abr. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, César Paulo. **As ladinhas e os corridos da capoeira Angola: uma das formas de resistência do canto negro**. 2015. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SILVA, Mayara Plásido. **Feira de trabalhadores/as e migrantes – sobre relações de trabalho e punição física em Feira de Santana/Bahia, 1900-1910**. Feira de Santana: Instituto Federal da Bahia (IFBA), 2015.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano Soares. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro (1850-1890)**. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VELHOS MESTRES. O ABC de Grandes Mestres de Capoeira. Disponível em: <https://velhosmestres.com/br/destaques-13>. Acesso em: 28 out. 2025.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 55–72, 2º sem. 2007.