

## **PISADA DE CABOCLA: capoeira como veículo de ancestralidade, memória e resgate feminista da história**

Joana Brandão Tavares\*

### **Resumo**

Maria Cachoeira, Maria 12 Homens, Júlia Endiabrada, Júlia Satanás e outras mulheres entraram para a história da capoeira, nos séculos passados, quando a arte ainda era vivenciada na ilegalidade, sob perseguição de ordem imperiais e coloniais escravocratas e racistas. E hoje, quem são e como jogam a capoeira na roda da vida as Marias, Júlias, Catu, Olídias? Este artigo busca desenvolver reflexões sobre o processo de construção de um documentário sobre duas jovens capoeiristas negras em Salvador (Bahia), relacionando a vivência destas mulheres e suas memórias individuais com uma compreensão das diversas dimensões da prática da capoeira na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** capoeira, mulheres negras, ancestralidade africana, Nzinga.

### **Abstract**

Maria Cachoeira, Maria 12 Men, Júlia Endiabrada, Júlia Satanás and other women entered the history of capoeira, in the past centuries, when art was still experienced in illegality, under persecution of imperial and colonial slavocratic and racist orders. And today, who are Marias, Júlias, Catu, Olídia, who play capoeira at the wheel of life? This article seeks to develop reflections on the process of building a documentary about two young black capoeiristas in Salvador (Bahia), relating the experience of these women and their individual memories with an understanding of the different dimensions of capoeira practice in contemporary times.

**Keywords:** capoeira, black women, African ancestry, Nzinga.

---

\* Professora Assistente com dedicação exclusiva da Universidade Federal do Sul da Bahia no campo das Artes do Vídeo. Bacharel em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (2006), Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, com período sanduíche na New York University (NYU), nos Estados Unidos.

## Introdução

Durante os meses de outubro de 2017 a janeiro de 2018 realizei pesquisa de campo no grupo de capoeira *Nzinga* em Salvador, capital da Bahia, com o objetivo de observar a prática de capoeira angola por mulheres negras. O grupo possui um nome que muito fala de seu propósito assumidamente feminista, uma vez que *Nzinga*, ou *Njinga*, é a rainha africana que combateu os portugueses em uma época que não havia rainhas mulheres (PAREDES, s/d). O nome remete também ao movimento básico da capoeira, a “ginga”, do qual provêm todos os outros movimentos<sup>1</sup>. Após algumas visitas de campo, duas participantes aceitaram figurar como personagens de um documentário que busca falar da relação de mulheres negras com a capoeira, o significado da capoeira em suas vidas e para seus corpos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Para citar uma vivência durante o campo, esta informação ouvi em um relato de um capoeirista experiente que visitou o grupo *Nzinga* na roda do dia 02 de fevereiro de 2018, de quem não ouvi o nome. Mas, além de mostrar ser um praticante antigo devido à sua habilidade no jogo, ele trouxe memórias de quando treinou com os mestres do grupo *Nzinga* ainda na juventude, deixando evidenciar uma relação duradoura com a capoeira e com os mestres do grupo também. Também enquanto praticante de capoeira, já ouvi dos mestres com quem treinei - Mestre Boca do Rio e Mestre João Grande - sobre a importância da ginga para todo o jogo da capoeira.

<sup>2</sup> O documentário está em fase de montagem. Importante ressaltar que, neste intervalo de tempo entre a gravação e montagem do documentário “Pisada de Cabocla”, foi realizado um outro filme que conta a história da capoeira sob uma perspectiva de gênero, “Mulheres da Pá Virada: histórias e trajetórias na capoeira” (2019, 44’, Direção Coletivo Marias Felipas). O filme tem como protagonistas doze capoeiristas mulheres e aborda a história de vida e resistência destas mulheres.

<sup>3</sup> Ao definir uma filosofia da ancestralidade africana como caminho para uma pedagogia no Brasil, Oliveira (2012, p. 30) aponta as origens africanas desta ancestralidade: “Em solo brasileiro, a Filosofia da Ancestralidade reivindica para seu fazer filosófico a tradição dinâmica dos povos africanos – especialmente a tríade: nagô, jêje e banto”. Mais além, aponta a complexidade de se pensar a ancestralidade na América Latina: “A polaridade continuidade - ruptura sintetiza muito bem essa problemática que atravessa os séculos, desafiando o pensamento na América Latina, a não negar a permanência da cultura africana entre os latino-americanos e, concomitantemente, a não manter a ideologia ingênua de que a cultura africana tenha deitado suas raízes na América de

A proposta deste artigo é compreender as dinâmicas políticas e de relação com a ancestralidade africana<sup>3</sup> nas memórias<sup>4</sup> destas duas jovens capoeiristas moradoras da periferia em Salvador (BA), conforme estas dinâmicas surjam no discurso das mulheres no processo de realização do documentário. Aqui partimos da perspectiva dialética sobre histórias de vida, na qual se compreende que estas histórias estão vinculadas ao momento de sua enunciação, e não dele apartado, como um documento sobre um passado ultrapassado. As histórias são, em verdade, criadas a partir de condicionantes micro e macroestruturais do sistema social (ABRAHÃO, 2003, p. 82).

Assim, o enunciado destas jovens nos leva a compreender como a capoeira está situada socialmente; abre-se um caminho para pensar a prática da capoeira como uma articulação de conhecimentos ancestrais, dos quais a arte<sup>5</sup> é primeiramente uma expressão, e discursos

maneira atávica. Diáspora é signo de movimentos complexos, de reveses e avanços, de afirmação e negação, de criação e mimese, de cultura local e global, de estruturas e singularidades, de rompimento e reparação” (OLIVEIRA, 2012, p. 29). Aqui optamos por usar a expressão ancestralidade, portanto, referindo-se a essa complexidade no contexto latino-americano, e também à pluralidade das raízes africanas.

<sup>4</sup> Aqui fala-se de memória por se compreender, assim como aponta Abrahão (2003, p. 80), que a pesquisa autobiográfica, independentemente de suas diversas fontes, é subjugada à memória. Embora trate-se de jovens mulheres falando muitas vezes de experiências presentes ou recentes, elas recorrem à sua memória para abordar suas histórias de vidas e sua relação com a capoeira.

<sup>5</sup> Campos (2001, p. 35) aponta a complexidade da denominação da capoeira pelos próprios mestres, que destacam uma característica sobrenatural, mágica, ou ainda se referem à capoeira como uma filosofia de vida e um jeito de ser. Os predicados são diversos: “uma arte, poesia, luta, folclore, expressão corporal, harmonia, equilíbrio, espiritualidade, emoção, jogo de cintura, liberdade”. Aqui escolhemos nos referenciar à capoeira como arte, por entender que ela vai além do movimento físico, não se limitando a uma prática esportiva; articula musicalidade, a instantaneidade e dialogicidade da experiência, expressão em movimento, sendo uma tradição cultural de raízes africanas, mas que, no Brasil, dialoga com a cultura indígena e se faz única. O termo ‘arte’ dá destaque também à dimensão criativa da prática corporal em sua articulação com uma forma de compreender o mundo, o que se relaciona com a ideia de filosofia e jeito de ser.

políticos através dos quais a prática da capoeira é vivenciada na contemporaneidade. Esta dinâmica entre ancestral e contemporâneo surge no discurso das duas capoeiristas, e parece ser o chão sobre o qual se movimenta a arte na contemporaneidade, quando a capoeira foi transformada em patrimônio imaterial da cultura da brasileira e é aliada publicamente a um discurso de resistência da cultura negra<sup>6</sup>. Na prática da capoeira, as experiências individuais são atravessadas pela forma como o contexto histórico e político está relacionado com a tradição cultural. Inevitável, portanto, apreender as dimensões políticas que a própria capoeira engendra. Afinal, trata-se aqui de uma ancestralidade marcada pela luta contra opressão e que é rememorada nas continuidades desta opressão nos contextos atuais.

Primeiramente, apresentamos os relatos das visitas de campo e depoimentos das duas jovens, para posteriormente desenvolvermos uma reflexão teórica a partir de alguns conceitos sobre memória e feminismo.

### **Primeiras idas ao campo**

A sede do grupo de capoeira fica no Alto da Sereia – uma comunidade no bairro Rio Vermelho, Salvador/BA, na esquina da pequena viela com a rua principal, de forma que para chegar lá não é preciso de fato subir o morro. O logotipo do grupo com o nome está pintado na parede da esquina, avisando aos visitantes de primeira viagem que a sede fica naquela entrada. Na minha primeira visita, da rua principal já se escutava o som da bateria (como se chama os instrumentos que tocam durante a roda de capoeira). Eram 19h de sexta-feira. Subi para o terceiro andar do sobrado residencial.

Procurei entrar devagar e respeitando o ambiente. Ao entrar no espaço, à direita, há um altar para Iemanjá, e então se segue a sala em forma retangular. A roda já estava em seguimento, com a bateria disposta no final

deste retângulo. Como sou capoeirista conheço um pouco da filosofia e da mística presente em uma roda de capoeira. Por exemplo, se um visitante entra e um berimbau quebra a corda, pode soar que talvez aquela pessoa não traz uma boa energia no momento. Por isso, procurei entrar de forma cuidadosa, expressando respeito pelo ambiente e pessoas presentes. Identifiquei o Mestre<sup>7</sup> que guiava a roda, fiz um sinal com a cabeça pedindo permissão para entrar, e diante de seu consentimento, sentei-me no banco reservado para visitantes com minha filha (de 1 ano e sete meses) que me acompanhava. Após pouco tempo, o Mestre veio e interagiu com ela, chegando a levá-la para o centro da roda, fazendo-me sentir à vontade no espaço.

Na parede, entre diversas fotografias emolduradas e quadros, encontram-se mensagens sobre a importância das mulheres na capoeira, e sobre o fim da violência contra mulheres. Há fotos antigas, d@s Mestr@s e praticantes, com as Mestras figurando em muitas delas. Na rede de proteção da janela, bonecas de pano estão penduradas. Desta forma, lembrando do altar para Iemanjá e do próprio nome do grupo, diversas imagens e símbolos naquele espaço remetem às mulheres, sua força e importância.

Quando a roda terminou, o grupo teve uma conversa. Um homem que assistia a roda, assim como eu, como plateia, sentado no banco para o público foi convidado para falar. Ele se chama Chico e é poeta do bairro. Falaram sobre o projeto de uma biblioteca comunitária no Alto da Sereia que Chico está desenvolvendo junto com outros membros do grupo. Falaram do projeto para uma rádio comunitária também em seguimento, protagonizada por dois jovens capoeiristas do grupo. E então falaram de uma oficina que a capoeirista Bruna foi convidada para ministrar na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), na cidade de São Francisco do Conde, uma instituição que

<sup>6</sup> A UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) reconheceu a capoeira como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em novembro de 2014, durante uma sessão do Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em Paris (França).

<sup>7</sup> O grupo possui ainda duas mestras - Mestre Janja (Angela Araújo), também professora universitária no Programa de

Pós-graduação em que curso doutorado, e Mestre Paulinha (Paula Cristina Barreto). Ambas não estavam presentes. As Mestras procuram tematizar questões relacionadas ao feminismo, o que gera um ambiente acolhedor para outras mulheres no grupo, como veremos no depoimento das duas entrevistadas.

tem compromisso com o continente africano e os laços histórico-culturais com o Brasil.

Após a conversa, o grupo se dispersou e fui me apresentar ao Mestre. Ele foi bem receptivo e me disse que por se tratar de um projeto para trabalhar com mulheres, seria mais pertinente eu conversar com a Mestra Janja. Procurei-a em outro dia na universidade, e ela me pediu que apresentasse a proposta diretamente para as meninas, pois como elas que iriam ser entrevistadas, o consentimento deveria partir delas.

Este foi o primeiro contato. Daí seguiram muitas visitas a rodas, uma participação no treino. Entre @s praticantes que estavam presentes durante o período de minha visita, aproximadamente metade do grupo é composto de mulheres, sendo que algumas eram estrangeiras, e três eram meninas negras. A primeira delas se mostrou disponível para participar do documentário e até feliz com a ideia. Ela se chamava Thaila, e possui aproximadamente 15 anos. Mas depois desmarcou dois encontros e não respondeu às tentativas de contato por telefone para remarcar. Entretanto, ela me sugeriu o nome de outras duas capoeiristas que aceitaram participar do documentário, Bruna Ferreira e Tatiane Lima (doravante denominadas apenas de Bruna e Tati). Marquei uma entrevista em profundidade como cada uma delas, para a partir do depoimento delas pensar sobre o quê o filme abordaria na vida de cada uma. O objetivo era ouvir qual a importância e significado da capoeira em suas vidas. Com Tati, marquei um almoço no final de linha do bairro Nordeste de Amaralina, onde ela morava. Com Bruna, um encontro na própria sede do grupo, que fica ao lado de sua casa.

### **Não abaixo a cabeça**

Encontrei Tati no final de linha do Nordeste de Amaralina, bairro periférico de Salvador (BA), na quinta-feira, dia 05/12/2017. Marcamos às 12h para almoçarmos juntas no seu intervalo do trabalho. Ela, que é formada em computação, trabalha desde casa como designer para uma empresa de tecnologia com foco em produtos virtuais.

Tati é uma mulher alta, magra, com o andar solto e ‘gingado’, de espírito leve e alegre. Ela, sorridente e bem-humorada, tornou o papo bem agradável. Em sua performance de gênero<sup>8</sup>, questiona fronteiras hegemônicas: usava bermuda e blusa folgada de botão, sandália, cabelo moicano e um brinco com o símbolo do espelho de Vênus em uma orelha. Assume-se como uma mulher negra, periférica e lésbica. De primeiro, me falou: “Não espera-se que uma mulher negra, periférica e lésbica tenha sucesso na vida. Ver uma mulher negra em posição de hierarquia superior a homens é chocante em muitos sentidos. Eu sei que estou transgredindo isso. E a capoeira me inspirou”.

Diante de uma pergunta sobre como é olhada na capoeira enquanto mulher negra e lésbica, Tati diz que nunca se sentiu desrespeitada no ambiente da capoeira, mas menciona a importância do grupo em que está apresentar uma visão feminista da capoeira, e a presença de mestras mulheres como uma forma de resguardar este espaço de respeito às praticantes. Ela menciona também as razões pelas quais, no seu cotidiano, na própria vestimenta e expressão corporal se recusa a incorporar o que é tido como feminilidade hegemônica: “não gosto da maneira como me olham quando me visto da forma ‘feminina’. Gosto da maneira como me olham quando me visto assim”.

Nesta reflexão de Tati, vê-se o gênero compreendido e vivenciado enquanto traços performativos conforme apresentado pelas teorias *queer*. Mas, para além do gênero, quando ela menciona a possibilidade de uma identidade negra, lésbica que ultrapassa concepções normatizadas e estereotipadas, vislumbra-se em seu discurso a possibilidade de contrapor o heteropatriarcado racista através de uma expressão da identidade enquanto um ato performativo. Em ambos depoimentos, há uma escolha de contrapor a violência estrutural do racismo através de ações cotidianas que perfazem a própria maneira de resistir/existir. Conforme apontam Melo e Moita Lopes (2014, p. 564), “os sujeitos sociais negros podem encenar outras performances narrativas sobre o que são ou estão sendo”. Neste sentido, Tati descreve o próprio sucesso

<sup>8</sup> A filósofa Judith Butler (2011, p. 71) é referencial da concepção de gênero enquanto um ato performativo: “o que denominamos identidade de gênero é uma realização

performativa imposta pela sanção social e pelo tabu. No seu verdadeiro carácter performativo reside a possibilidade de contestar o estatuto estabelecido da identidade de gênero”.

da vida como performance social que ultrapassa a visão que se tem de uma mulher negra, supostamente destinada socialmente a um lugar de subalternidade. Visão esta também suplantada pelo que presenciou na capoeira: ao ver, nas rodas de capoeira, a Mestre, também negra, se posicionando, estabelecendo limites, se impondo diante de homens, ela diz que compreendeu uma outra forma de ser negra – desde um lugar de autoridade e de poder. Assim, através das partilhas da capoeira, Tati pode vislumbrar por entre as fissuras do sistema colonial, heteropatriarcal e racista; um exemplo na experiência contemporânea do que Akotirene (2019, p. 30) descreve com relação à resistência histórica das mulheres negras: “mulheres negras, na condição de Outro, propuseram ação, pensamento e sensibilidade interpretativa contra a ordem patriarcal racista, capitalista, sem nenhuma conivência subjetiva com a dominação masculina”.

Ainda, ao presenciar uma mulher negra em um lugar de liderança, Tati diz que aprendeu maneiras de exercer o próprio poder. Ao observar como a Mestre administrava conflitos na roda de capoeira – vezes parando a roda, vezes usando o silêncio como forma de expressão e outras estratégias – diz que aprendeu a administrar a própria agressividade, a ser menos reativa. Afirma que a capoeira lhe ensinou a ser menos impulsiva e a pensar antes de agir, que em vez de ir para o embate direto, agora entende que pode ser mais estratégica em diversas situações. Ao mesmo tempo, falou que aprendeu na capoeira a não baixar o olhar para ninguém, a olhar para todos, na vida e na capoeira, de cabeça erguida – física e simbolicamente.

Outro ponto central da relação de Tati com a capoeira é a sociabilidade. Ela ingressou na capoeira há quatro anos, quando tinha terminado a faculdade. Como trabalhava desde casa, não tinha vida social e se sentia muito sozinha. A vida social da faculdade tinha acabado e estava ficando um pouco deprimida. Então, na capoeira encontrou nova vida social, chegando a se mudar para próximo da sede do grupo por um tempo. No corpo, após iniciar a prática, sentiu uma vivacidade e alegria, que passou a ser reconhecida pela própria família. Isto se expressa também em brincadeiras que gosta de fazer quando está na rua com amigos: faz alguns movimentos da capoeira em espaços públicos

pois sente prazer ao se expressar dessa forma. Descreve a sensação como liberdade.

Sua família, evangélica, a princípio ficou desconfiada de ver a filha fazendo uma atividade normalmente vinculada à tradição africana e religião afro-brasileira. Mas ao ver que ela passou a estar mais alegre, e perceber as mudanças até na expressão corporal da filha, concordou. Sobre a religiosidade, a própria Tati fala que, por ter crescido na igreja evangélica (da qual se desvinculou quando entrou na faculdade), teve um certo estranhamento ao ver músicas de candomblé serem cantadas na capoeira. Mas este estranhamento foi se diluindo diante do afeto que foi desenvolvido pelo grupo e pela prática.

Quando a entrevistei, Tati estava concorrendo a duas vagas: uma em São Paulo, e outra em Joinville, e foi aprovada para ir para Joinville. Uma mudança significativa em sua vida, pois saiu do mundo seguro e da sociabilidade que a capoeira lhe conferiu, para arriscar novos horizontes. Em São Paulo, ela disse, havia o grupo *Nzinga*. Em Joinville, não sabe se tem capoeira.

A ideia inicial do documentário era filmar o seu processo de despedida. Primeiro, seu último dia no trabalho, antes de começar os preparativos para partir, registrar um pouco do seu mundo (sua casa, quarto, onde trabalha). No bairro onde foi criada, circulando, com amigos na rua, em momentos de despedida e momentos de despedida dela no *Nzinga*. Mas na interação, a própria Tati foi colocando seus limites sobre sua exposição para estes registros. A princípio aceitou filmar em sua casa e depois recusou, afirmando que já havia participado de outros projetos e depois se arrependeu por não ter sido mais ativa na construção da sua própria história. Com estas ações, de certa forma ela ajudou a construir o filme que queria ter sobre si mesma. No lugar de diretora, me vi instigada a refletir sobre o que gostaria de documentar e como fazer esse processo de forma respeitosa com a personagem, incorporando suas sugestões sobre o que considerava importante registrar, e as fronteiras para o olhar da câmera em seu momento pessoal. Construímos assim, de certa forma, o filme juntas, ao ponto de no último dia de gravação, ela me sugerir cenas. Compartilhei com ela o nome que gostaria de dar para a obra: “Pisada de cabocla”, que

remete a uma música na capoeira chamada “Pisada de Caboclo”, e que diz: “Como é bonita a pisada do caboclo, ele pisa na terra, de um lado de outro”. Ela sugeriu que eu poderia gravá-la cantando essa música na versão “feminina” e gravar também a outra personagem - Bruna - fazendo o mesmo, e assim incluir esta releitura da música no filme. Achei sua sugestão simbólica do processo de ressignificação da tradição e da ancestralidade que marca a vivência de Tati na capoeira.

Neste processo de construção, surgiu um elemento imprevisto. Eu havia proposto gravar a despedida de Tati no aeroporto, ao que ela se objetou, por ser um momento que gostaria de ter em intimidade com amigos e família. Por *Whatsapp* conversamos e ela me explicou as razões de sua recusa, e eu achei interessante falar mais um pouco sobre os objetivos da filmagem, como gostaria de contar a sua história. Falei que faltava um momento de maior proximidade com ela, que falasse mais sobre quem era ela e a importância da capoeira na sua vida (até então tinha filmado apenas o bate-papo dela com Bruna, uma vez que a conversa que tinha tido com ela durante o almoço não havia sido filmada). Na conversa, lembrei-me que ela havia mencionado a adaptação de uma música de capoeira pelo grupo *Nzinga* para que esta perdesse seu tom machista, e Tati me falou que ela havia composto uma ladainha e tinha algumas poesias. No nosso último encontro, durante o qual gravei entrevistas na praia, Tati espontaneamente começou a recitar suas poesias - publicadas em seu blogue “Cala a boca, Tati”-, falar sobre o significado de cada uma delas e o contexto de sua produção. Suas poesias sempre apresentam uma característica particular: um tom de humor perante as paixões e dores da vida. A partir daí foi possível conhecer dimensões amorosas e afetivas da vida de Tati, suas preocupações sociais, e também características específicas de sua personalidade.

Neste processo, percebe-se que, assim como apontara Abrahão (2003, p. 85), o estudo autobiográfico é uma construção da qual participa o próprio investigador, razão pela qual, dada a particularidade de seu modo de produção, há uma implicação máxima entre quem entrevista e a pessoa entrevistada (MELO, LOPES, 2014, p. 272). Ao se trabalhar com as narrativas, não se acessa simplesmente objetos ou condutas diferentes em contextos diversos. O investigador participa na elaboração de uma memória que se transmite a partir de sua demanda.

### **Estou em casa na capoeira**

Bruna faz capoeira desde seis anos de idade, quando ingressou para o *Nzinga* com um grupo de primos. Na época outras meninas integravam o grupo, aos poucos ela foi permanecendo como única menina a treinar, até que outras foram surgindo com o tempo. Em 2017, com 18 anos, já era uma experiente capoeirista, elevada ao cargo de Treinela<sup>9</sup> do grupo. Agendamos uma conversa com ela na sede do grupo *Nzinga*. Como ela não chegara, passei em sua casa que fica em uma viela na base do Alto da Sereia, a menos de cinquenta metros da sede. Da família, além de Bruna, o irmão mais novo, João Manuel também frequenta capoeira.

Bruna fala que seu processo de integração na capoeira foi fácil e natural. Como criança, não teve um interesse particular, foi acompanhando os primos e movida pela conveniência de que as aulas aconteciam próximo de sua casa. Com o tempo, começou a gostar e assumir responsabilidades dentro do grupo. Por morar perto, a sede do grupo é como uma extensão da sua casa, e assim se sente também durante a prática da capoeira, ela afirma. Como sou capoeirista, sei que cada pessoa tem uma relação muito pessoal com a capoeira, expressando sentimentos e características pessoais no jogo. A partir desta reflexão, perguntei a Bruna como ela identificava

---

<sup>9</sup> Ao contrário da capoeira regional, na qual os cordões sinalizam a posição hierárquica do praticante, na Capoeira Angola @ capoeirista não usa nenhum tipo de símbolo que indique seu grau de experiência. Em alguns grupos de Angola, *Treinel* é a primeira posição oficial de liderança que um @ capoeirista alcança, em outros, função parecida é assumida com o título de Professor/a”. O *Nzinga* utiliza a versão feminina, *Treinela*, em consonância com outras

transformações promovidas pelo grupo no intuito de reforçar o protagonismo feminino na capoeira. Como *Treinel/a*, @ praticante tem responsabilidades perante o grupo, desde dar aulas, liderar a roda integral ou parcialmente, e cuidar das dinâmicas cotidianas (como limpeza do espaço, água, receber visitantes, entre outras). Após *Treinel/a*, as próximas posições são *Contra-Mestra* e *Mestra*.

a própria maneira de jogar, e ela disse que é sempre como se estivesse em casa.

Já criança, foi ouvindo comentários sobre ela enquanto menina está se comportando “moleque” por jogar capoeira. Mas diz que buscava mostrar que isso não fazia sentido, que poderia ser uma menina como qualquer outra, independente de jogar capoeira ou não. Disse que aos poucos passou a ser respeitada também pelos outros meninos, por ela começar a adquirir experiência na capoeira e melhorar seu jogo. Do grupo de crianças que entrou originalmente, apenas Bruna e outro colega permaneceram. Outro ponto que ela destacou em nossa primeira conversa, foi a transformação do seu corpo. Fala que com a puberdade as pessoas começaram a reconhecer que de fato ela não era um “moleque”, mas uma menina, uma mulher.

Após o aprendizado do meu processo de interação com Tati, busquei compartilhar cada etapa da produção do filme com Bruna, explicando a ela o que pretendia filmar e como pretendia construir sua história. Ela solicitou, em alguns momentos, que eu pedisse autorização ao Mestre para gravar, quando se tratava de evento coletivo. Também falou que informaria às meninas do treino de mulheres que eu gravaria para ter o assentimento delas. Também recusou meu pedido de filmar em sua casa, dizendo que não gostaria de expor a sua família. Nossa interação sempre foi pontual e cordial, mas com um distanciamento. A Bruna não falava muito, o que tornava nossas conversas nos intervalos da gravação mais objetivas. Ainda pode haver uma distância de geração, de classe e raça entre nós que tenha interferido. Mas sua permissão para que eu estivesse sempre perto e sua abertura para gravar em

diversos momentos, permitiu que pudesse ter uma aproximação dela a partir da observação da sua presença na capoeira, o que suplantou a ausência de discursos<sup>10</sup>. Com ela, fiquei em um lugar mais de observação e menos de interlocução, ao contrário da interação com Tati, que se deu através de um prolongado bate-papo na gravação da praia.

Se, de forma geral, o objetivo do documentário era que o observar tivesse mais importância do que o discurso falado, isso foi ainda acentuado no caso de Bruna. Assim, durante diversas atividades, buscamos acompanhar Bruna em ação. Fomos ao treino de mulheres que acontece um dia na semana, do qual somente mulheres participam. É um treino coletivo em que não há uma professora oficial, mas que muitas vezes é Bruna quem guia. Além disso, acompanhamos os preparativos para a festa de Iemanjá, na semana do dia 02 de fevereiro de 2018, e algumas atividades da festa, que durou três dias e contou com uma programação diversa, com destaque para roda de capoeira de encerramento do evento. Bruna atua como liderança nos bastidores, cuidando das dinâmicas de manutenção do espaço, orientando as crianças e entrando em cena na capoeira em alguns momentos pontuais: como no encerramento em uma das rodas do evento, no qual ela tocou berimbau – a viola<sup>11</sup> – enquanto o Mestre Poloca tocava o gunga, levando a bateria a um ápice sonoro antes do encerramento, ou momentos de intimidade, quando ela interage com a Mestre Paula em uma descontraída conversa nos bastidores da festa de Iemanjá.

A transição para Treinela, segundo ela, não mudou sua forma de atuar na capoeira, nem teve grande

<sup>10</sup> A realização deste documentário fez parte dos trabalhos desenvolvidos no contexto da disciplina “Antropologia Visual”, fornecida pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia. A sugestão do professor Peter Anton foi que buscássemos evitar entrevistas, para desenvolver o exercício de construir a narrativa a partir de acontecimentos. As falas deveriam ser usadas preferencialmente se surgissem espontaneamente entre os personagens e outras pessoas durante as gravações. Por isso, a primeira conversa que foi gravada foi apenas uma breve apresentação da proposta e do filme seguida da pergunta sobre o que elas achariam interessante documentar. A primeira conversa pessoal com cada personagem, em que fiz perguntas mais detalhadas sobre a vivência delas na e sua

visão da capoeira, não foi gravada para o documentário. Nas primeiras gravações não fiz perguntas, apenas acompanhei Bruna em suas atividades. No caso de Tati, ela espontaneamente começou a falar de suas poesias e de sua relação com a capoeira no dia da gravação da praia, o que não se configurou como uma entrevista, mas como uma interação espontânea no momento entre ela, eu e minha amiga que me acompanhava.

<sup>11</sup> Na Capoeira Angola, três berimbaus compõem a bateria: o gunga – mais grave e quem o toca é responsável pela roda naquele momento, o médio, e a viola – mais agudo que faz os “solos”, melodias soltas, variações que trazem um floreio para musicalidade da roda da capoeira.

interferência em sua vida. Apenas validou algo que ela já vinha fazendo, uma vez que enquanto umas das capoeiristas mais experientes do grupo já assumia diversas responsabilidades. Ela destaca o respeito que há na capoeira pelos capoeiristas “mais velhos”, e diz que, apesar da pouca idade, ela usufruiu deste respeito por ser uma das capoeiristas mais antigas da casa.

Outro elemento importante na fala de Bruna trata do aprendizado que ela teve na capoeira sobre feminismo e racismo. Ela diz que devido a estes serem temas muito presentes no grupo, entrou em contato desde muito cedo com essas discussões, o que, segundo ela, provavelmente não teria acontecido em outros contextos de sua vida. Talvez, teria aprendido sobre isso mais tarde, mas não desde tão jovem. Este depoimento nos conecta com a dimensão teórica que se faz presente na prática da capoeira no grupo *Nzinga*, e nos leva a refletir sobre como estas memórias e experiências individuais podem ser olhadas sob a perspectiva da teoria.

### **Memórias e afetos dissidentes**

A capoeira foi historicamente uma forma de sobrevivência cultural dos povos africanos diante do poder opressor, extermínio físico e epistemicídio causado pelo colonizador (ARAÚJO, 2016, BARBOSA, 2005, CAMPOS, 2001). Assim, quando se fala de ancestralidade na capoeira, está se falando de uma memória de resistência, uma ancestralidade que sobreviveu a tentativas de extermínio e desaparecimento. Por isso, muitas das memórias vividas na capoeira não estão registradas nas memórias oficiais, na história oficial. É uma história oral passada de roda em roda, de treino em treino. Estamos falando aqui desta contraposição a uma narrativa oficial cheia de ausências e silenciamento daqueles povos que foram dominados, que ignora a validade epistêmica da construção e a transmissão de saber sustentadas pela memória e oralidade (BARRAL, 2017). Como Barral descreve ao refletir sobre os sentidos construídos pela literatura negra no Brasil, em contraposição à fala do colonizador carregada de um olhar etnocêntrico e eurocêntrico, é possível imaginar, por meio do discurso poético, outro destino para os africanos escravizados nas Américas. E a capoeira é uma expressão deste potencial imaginativo, artístico, poético, de resistência e reconstrução da história.

Este conflito entre uma memória hegemônica e contra hegemônica representadas na memória oficial e não-oficial, respectivamente, é também abordado por Pollak (1989, p. 05). Há lembranças guardadas em um longo silêncio dentro de cada indivíduo, memórias traumatizantes, que esperam o momento oportuno para serem expressas. Esse silêncio, ao contrário do que se poderia imaginar, não é um esquecimento. São lembranças dissidentes que são transmitidas de forma cuidadosa em redes de afeto – familiares, de amizade e, no caso da capoeira, entre mestres e aprendizes, através das coletividades dos grupos autônomos, o que forma uma memória coletiva distinta da memória oficial. Pollak (1989, p. 05) explica como estes grupos autônomos criam memórias que se opõem à oficial:

Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante.

A história oral lança assim um olhar valoroso sobre as memórias subterrâneas, que não compõem a “memória oficial” usualmente alçada à condição de memória nacional. Nesta dinâmica, tanto coletivos excluídos como indivíduos reconstróem a si mesmos, em oposição ao caráter geralmente opressor da memória oficial coletiva: “a pesquisa oral constituiu um instrumental metodológico facilitador do trânsito entre subjetividades experimentadas por indivíduos e grupos que, de alguma forma, estiveram no limbo, na penumbra da história” (SOUZA, 2013, p. 57).

Halbwachs traz ainda a memória individual como uma das perspectivas que a memória coletiva pode assumir, que varia de acordo com o lugar social e as relações que são estabelecidas (LINS DE BARROS, 2011, p. 31, HALBWACHS, 1990). O indivíduo é também portador da memória do grupo, contribuindo para trazer as lembranças que o grupo escolheu (LINS DE BARROS, 2011, p. 31). Halbwachs defende assim uma forma de intersecção entre a memória coletiva nacional e

memórias individuais e dissidentes que não resulte em uma relação de opressão daquela sobre estas (POLLAK, 1989, p. 4, HALBWACHS, 1990). Os indivíduos aqui alcançam um lugar de protagonismo e as memórias individuais e coletivas se intersectam e se constroem mutuamente.

Correlatamente, são as memórias dos marginalizados, das culturas dominadas e excluídas que se expressam na oralidade da capoeira, e que sobrevivem<sup>12</sup>. Uma memória do passado que enfoca na resistência e combate à opressão da ancestralidade africana é fundadora da identidade da capoeira (CAMPOS, 2001; ARAUJO, 2016). A ancestralidade é atualizada em uma dinâmica que envolve a mediação do grupo enquanto coletivo através de uma dimensão afetiva, conforme Pollak (1989, p. 03) aponta:

Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de ‘comunidade afetiva’.

A capoeira se torna um veículo do resgate de uma memória coletiva que se dá por meio do afeto desenvolvido na coletividade do grupo e os processos de identificação daí resultantes. Mais além, as duas jovens capoeiristas recontam a própria história e constroem a própria identidade a partir da negociação com essa memória coletiva da qual a capoeira é um veículo, similarmente ao que Maurice Halbwachs chama de processo de negociação para conciliar memória coletiva e memórias individuais (POLLAK, 1989, p. 3). As identidades individuais são performadas a partir de um resgate de memória coletiva do grupo e da história da capoeira.

A memória coletiva do próprio *Nzinga* é, por sua vez, uma memória em resgate que se difere da memória

coletiva nacional e da memória coletiva hegemônica da capoeira (BARBOSA, 2005, p. 10). Assim como resgatar a história com uma perspectiva de gênero é pôr em cena um conjunto de problemas e questões geralmente apagados pela historiografia oficial e hegemônica (TEDESCHI, p. 334), olhar a capoeira a partir da experiência das mulheres é reencontrar perspectivas diversas sobre a prática. No grupo *Nzinga* surge um espaço de dissidência com a história oficial que ignora a cultura de origem africana e com a tradição patriarcal que apaga a presença das mulheres na capoeira. A forma com que o grupo lida com essa memória e a ressignifica na contemporaneidade trouxe um significado específico na vida dessas jovens mulheres. Esta memória se faz presente em relações de poder outras do que aquelas da sociedade hegemônica.

A afinidade com essa dissidência é expressa na fala de Tati, quando ela diz que no grupo *Nzinga* encontrou inspiração ao ver uma mulher negra em um lugar de poder. Também pode ser a causa que faz Bruna dizer que se sente em casa na capoeira – como jovem negra de periferia ali ela encontrou um espaço onde pode exercer autonomia e não ser subalternizada. Assim, outras identificações são possibilitadas através de uma dinâmica que envolve a negociação e renovação da ancestralidade e da tradição na vida contemporânea por meios de aportes dissidentes e combatentes do heteropatriarcado colonial, entre eles o feminismo.

### Resgate feminista

Um dos pontos que Bruna credits à sua vivência na capoeira é ter tido acesso a discursos e ideias que fora deste ambiente ela demoraria mais tempo para ter, assim descreve. Eu pergunto que ideias são essas. Ela fala do feminismo, do questionamento das violências contra as mulheres e população negra, da valorização da negritude. De fato, são diversas dimensões em que o feminismo se faz presente no grupo *Nzinga*. Além de resgatar a memória de uma mulher negra no nome, em

<sup>12</sup> Em uma direção contrária à complementariedade que defende Halbwachs (1990), Pollak (1989, p. 4) aponta para o fato de que a história oral, ao privilegiar a análise dos excluídos e marginalizados e ressaltar assim a importância de memórias subterrâneas, acaba por acentuar o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. O que permanece em comum entre as duas

perspectivas é uma disputa de memórias ou, nos termos de Halbwachs, uma “negociação entre memórias coletivas e individuais”. Os momentos de crises se tornam, neste contexto, propícios para o aflorar das memórias silenciadas (POLLAK, 1989, p. 4) que, de qualquer forma, mesmo quando não pronunciadas, sobrevivem em silêncios, afetos e tradições.

sua prática cotidiana tem o protagonismo de mulheres mestras, e agora de uma Treinela, há um ambiente amistoso para outras mulheres com a inclusão de um treino voltado somente para elas, quadros e cartazes mencionam a importância de valorar as mulheres e lutar contra violências, entre outras formas, que podem incluir ainda oficinas feministas e presença de outras mulheres feministas que partilham suas ideias. O resgate do lugar da mulher na prática e na história da capoeira se dá ainda por meio dos discursos cotidianos no grupo e da apropriação de músicas tradicionalmente sexistas<sup>13</sup>. Todos geraram um ambiente em que estas jovens se sentiram acolhidas e fortalecidas.

A aproximação de um grupo de capoeira com o feminismo se faz enriquecedora em diversas esferas. Uma delas é a vinculação potente entre história oral e feminismo. A história oral, que é tão simbólica da forma de transmitir conhecimento na capoeira (ARAÚJO, 2016, p. 372) e o feminismo têm em comum o resgate de memórias dissidentes (SALVATICI, 2005, p. 29). Ambas buscam resgatar uma história oculta, a voz apagada dos oprimidos. Um “passado feminino” foi reconstruído pela história oral na tentativa de valorizar e entender o lugar das mulheres na história (TEDESCHI, 2015, p. 333; SALVATICI, 2005, p. 32, 33).

Assim como a história oral é utilizada para superar o apagamento da mulher nos registros escritos da história oficial (SALVATICI, op. cit, p. 30), a prática feminista no *Nzinga* mostra que é necessário um novo fundamento através do qual resgatar a história da capoeira. Nos subterrâneos desta história está a resistência das mulheres que também a construíram, para além de um histórico machista. Neste caminho, uma vez que se busca resgatar na capoeira a história das mulheres, o

feminismo se torna o filtro desta memória; um caminho para atualizar a ancestralidade.

Aqui entrevê-se, primeiramente, a necessidade de reconhecer a pluralidade de narrativas e experiências: o grupo *Nzinga* de fato contribui para a pluralidade na memória da capoeira. Mas, se a pluralidade tem sido um aporte comum do feminismo e história oral para os estudos históricos, o feminismo, em sua contribuição dissidente, vai além: coloca a dimensão simbólica e epistemológica da subjetividade como elemento importante da história. A subjetividade é vista como “um sinal de força, um indício vital para a modificação da consciência histórica, do que como uma fraqueza intrínseca” (Ibid., p. 33). A partir desta inspiração do feminismo, é importante reconhecer que a capoeira, enquanto uma tradição fundada na história oral, tem inevitavelmente sido marcada por dimensões subjetivas e afetivas.

A rememoração da ancestralidade africana e a ressignificação dessa ancestralidade têm se dado através de outros filtros que interagem com o olhar feminista. Souza (2013, p. 62), por exemplo, aponta para como os registros orais da escravidão e suas reminiscências são carregados, entre outras dimensões afetivas, de esquecimentos e silenciamentos<sup>14</sup>. Entre estes “futuros passados, futuros perdidos e passados que não passam” (Ibidem), a música e a corporalidade se tornam um lugar para essas memórias serem revividas e ressignificadas<sup>15</sup>. Agora, resgatadas por mulheres que realizam uma interlocução deste passado com sua própria trajetória individual, seus corpos, suas experiências.

Assim, na prática cotidiana é concretizado o que propôs Araújo (2016, p. 07, grifo no original), no âmbito da teoria, de amparar os questionamentos, buscas e caminhos em fundamentos outros:

confusas sobre qual versão era a correta, até descobrirem as motivações por detrás da mudança.

<sup>14</sup> Um dos motivos para o silêncio sobre as memórias da escravidão, entre afrodescendentes que protagonizavam os registros orais sobre o período, seria um receio velado de retorno da prática (SOUZA, 2013, p. 62).

<sup>15</sup> A música a seguir é ilustrativa desse rememorar: “No tempo do cativo, quando o senhor me batia, eu rezava para nossa senhora, quando a pancada doía. Trabalha nêgo, nêgo trabalha, trabalha nêgo para não apanhar, trabalha nêgo, nêgo trabalha, trabalha nêgo para não apanhar”.

<sup>13</sup> Um exemplo marcante é a versão que o grupo tem para uma música tradicional da capoeira que apresenta o ser mulher indiretamente de uma forma pejorativa. A versão original diz: “Ô dendê, ô dendê, ô dendê de maré, sete dias no mar, e sete dias na maré, Eu vou dizer a dendê, Sou homem não sou mulher”. A versão do grupo termina a estrofe dizendo “tem homem e tem mulher”. No primeiro encontro que tive com Tati e Bruna, quando pedi para as duas cantarem uma música, elas cantaram essa música, e entre si lembraram quando escutaram pela primeira vez a versão do grupo e ficaram

Como proceder na construção de um campo de pesquisa multirreferenciado e polilógico que incorpore, de maneira interseccional, estes rechãs de múltiplas temporalidades e performances *cognoscentes*, ontológicas e epistemologicamente amparada nos enraizamentos de nossas africanidades, sendo ou não sendo africano/a-descendente?

A junção entre ancestralidade africana e feminismo no grupo *Nzinga* fornece também desafios e contribuições para as teorias feministas. A capoeira parece ser um terreno fértil para refletir sobre uma teoria e prática feminista que não tragam contidas em si um universalismo cultural e epistemológico de base racista. Como têm mostrado as feministas negras, as demandas pungentes no pronunciado de Sojourner Truth (TRUTH, s/d) no século XIX e no Manifesto do Combahee River (COMBAHEE, 1982) em meados do século XX ainda se fazem necessárias. Não é possível se fundamentar em conceito de gênero centrado na experiência de mulheres brancas de classe média e baseado na perspectiva universalista fundada em uma diferenciação biológica (mulher *versus* homem), esta mesma herança morfológica que esteve na fundação das ciências sociais, no século XIX, em suas formulações eugenistas e racialistas (SCHWARCZ, 1993). A capoeira surge, assim, como um *locus* propício para pensar uma teoria feminista que além de sensível à diversidade, seja capaz de pensar a corporeidade e a coletividade.

### Considerações finais

Uma pergunta que motiva a produção do documentário “Pisada de cabocla”, e também a produção deste artigo é sobre que tipo de história das mulheres

queremos/podemos construir. Por um lado, a história oral procurou abrir as portas para compreender a vida privada, as atividades domésticas como dimensões simbólicas importantes da história (SALVATICI, 2005, p. 31)<sup>16</sup>. A historiadora Joan Scott (1990) afirmou que a história feminina é diferente da historiografia oficial, pois ao converter as mulheres em sujeitos da história se faz nascer um novo campo de indagações, e com elas outras significações sobre o devir histórico com origem no mundo privado. Neste caminho, compreende-se que ao destacar os fatos importantes na vida das mulheres, dá-se um sentido diferente ao tempo histórico, entre outras categorias:

Ao questionar a história pelo viés de gênero, a história das mulheres põe em cena um conjunto de problemas em que se incluem categorias importantes para a historiografia: ‘o tempo, o trabalho, o valor, o sofrimento, a violência, o amor, a sedução, o poder, as representações, as imagens, o real, o social, o político, a criação e o pensamento simbólico (TEDESCHI, 2015, p. 334).

Entretanto, as tentativas de me aproximar das duas personagens na dimensão doméstica foram impedidas por elas, que foram veementes em declarar que forneciam acesso apenas à dimensão pública de suas vidas, representada na capoeira. Tati foi ainda mais enfática ao recusar uma aproximação que poderia lançar um olhar estigmatizador, ou sensacionalista, sobre seu universo pessoal. Evidente que não é esse olhar que a história oral lança ao revirar as memórias pessoais das mulheres, e também que o horizonte privado não está restrito às casas, podendo ser acessado mesmo em espaços públicos. E isto fica manifesto na possibilidade de registrar em um evento público<sup>17</sup> momentos de

<sup>16</sup> Muitas pesquisas resgatam a memória de mulheres de fatos históricos. Da Silva (2004), por exemplo, busca no olhar das mulheres uma outra perspectiva da história de Joinville na época da Campanha de Nacionalização (1938-1945) realizada pelo governo de Getúlio Vargas e do primeiro centenário da cidade em 1951. A autora fala de “minúcias” (Ibidem, p. 34) que vão surgindo no relato oral destas mulheres, talvez inacessíveis à memórias masculinas: tais como as consequências das medidas políticas para as mulheres que tiveram seus maridos presos na Campanha e os detalhes dos preparativos da cidade para a festa do centenário. Da Silva (Ibidem, p. 46) fala de “marcas de gênero” que embora não excluam marcadores de classe e etnia, são distinguíveis nas

entrevistas: “as memórias são carregadas de marcas de vida e essas marcas revelam também as experiências diferentes de homens e mulheres. E grande parte das experiências de cada pessoa ainda está ligada aos papéis que são desempenhados na sociedade”.

<sup>17</sup> A roda de capoeira do dia 02 de fevereiro que fez parte da programação de um evento de três dias, de grande importância no calendário anual do grupo *Nzinga*. Para Iemanjá é devotado o altar na entrada da sede do grupo, demonstrando uma relação especial com a orixá. O grupo também realizou a campanha “Yemanjá protege quem protege o mar”, que busca desde 2016, promover

intimidade e de bastidores, que revelam mais do mundo doméstico, privado do que daquele da performance pública. Mas esta demanda das personagens nos obrigou a pensar o documentário a partir das personagens agindo em espaços coletivos e públicos. Neste movimento, as mulheres se fazem protagonistas de uma nova história sobre si mesmas na qual sua agência nas esferas públicas deve ser valorizada, ao mesmo tempo em que a medida em que a vida privada deve ser considerada para falar sobre elas é mediada por elas mesmas. São mulheres que compreendem o seu lugar nos espaços públicos, antes definidos como espaços masculinos, como formador de suas identidades.

O filme e este artigo buscam assim contribuir para construção desta nova história das mulheres e da capoeira. Uma história das mulheres enquanto protagonistas de espaços de poder, e uma história da capoeira na qual as mulheres capoeiristas são reconhecidas. O empreendimento epistemológico de realizar a história oral das mulheres contém já em si um potencial, uma vez que nesta história se concretiza um encontro feminista que valida as experiências das mulheres (SALVATICI, 2005, p. 31). Entretanto, resguarda-se outra potência em pensar esta história nas dimensões complexas da contemporaneidade, em que o sentidos de privado e público são apropriadas e ressignificadas pelas próprias mulheres. Aqui, as mulheres olham para a própria experiência a partir do encontro feminista que se concretizou na vivência da oralidade na capoeira.

A capoeira é, assim, articulada no discurso como um componente da identidade, nos aproximando da ideia de novas identidades sociais mencionada por Tedeschi (2015, p. 332) ao analisar as significações que o resgate da memória assume na contemporaneidade. Assim, na memória que Tati e Bruna têm de sua trajetória no grupo e na arte é possível entrever a diversidade possível das relações entre memória individual e memória coletiva no resgate da ancestralidade africana que a capoeira performa.

Outro ponto que merece uma reflexão é a dimensão interativa na composição do documentário. As

narrativas das personagens sobre si próprias foram produzidas a partir de uma solicitação, de uma proposta de fazer um documentário sobre mulheres negras que fazem capoeira. Segundo Abrahão (2003, P. 83), esta é uma característica do método autobiográfico, em que surge um intercâmbio único que define o processo de investigação. Na realização do documentário, fez-se presente a articulação de três dimensões, bem descritas por Abrahão (2003, P. 82-3) ao conceituar os planos de compreensão presentes na história oral e trabalho com a memória:

O contexto vivido no passado, que comporta a totalidade de referenciais biográficos e sociais dos sujeitos entrevistados; o contexto do presente dos sujeitos, que supõe as redes de relações sociais do presente dos sujeitos, desde as que se elaboram mediante a concreta situação de entrevista estabelecendo seu sentido para o presente; o contexto da entrevista, que supõe as formas de acordo e cooperação para a efetivação da própria entrevista, como a relação de escuta e transmissão em reciprocidade como condição para a reflexão.

Aqui reside não apenas a importância de reconhecer a interferência da relação no que pode ser dito e ouvido, mas também a dimensão dialética da memória, que reconstrói a si mesma em contextos distintos. Ao invés de remeter a um documento objetivo, a memória trata de processos intermitentes, afetivos e subjetivos. Mais importante do que reconhecer o valor de verdade, torna-se relevante entender os contextos macro e micro dos sistemas sociais que circundam e interagem com as personagens e suas experiências. Nesta dialética, as distintas formas através das quais a capoeira pode rememorar a ancestralidade africana através do olhar feminista são construtivas de passados e futuros, dessas e de outras personagens.

## Referências

ABRAHÃO, Maria Helena Menna. **Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica.** Barreto

---

conscientização e responsabilidade com as oferendas a Yemanjá.

Abraão. In. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, n. 14, pp.75-95, 2003.

AKOTIRENE, Carla. O que é **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, 2019.

ARAÚJO, R.C. **Elas Gingam!.** In: PIRES et al (Org.). **Capoeira em múltiplos olhares - estudos e pesquisas em jogo.** 1ed. Cruz das Almas e Belo Horizonte: EDUFRB e Fino Traço, 2016, v. 13, p. 371-382.

BARBOSA, M. J. S. **A mulher na capoeira.** In: Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. Vol. 9, 2005. pp 09-28.

BARRAIS, Luana. **(Po)éticas da escriturabilidade.** In. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 51, p. 22-40, 2017.

BUTLER, Judith. **Actos performativos e constituição de gênero.** Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In. MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). **Gênero, cultura visual e performance:** antologia crítica. Braga: Edições Humus, 2011. pp. 69-88.

CAMPOS, Helio. **Capoeira na universidade:** Uma trajetória de resistência. Salvador: SCT. EDUFBA, 2001

COMBAHEE RIVER COLLECTIVE: **A Black Feminist Statement.** In Gloria Hull, Patricia Scott, and Barbara Smith, eds. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave.* New York: The Feminist Press. 1982, p. 13-22.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

\_\_\_\_\_. **A memória coletiva.** São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda/Vértice, 1990.

LINS DE BARROS, Myriam Moraes. **Memória, experiência e narrativa.** In. Iluminuras, Porto Alegre, v.12, n. 29, p. 4-17, jul./dez. 2011.

MELO, Glenda Cristina Valim de; LOPES, Luiz Paulo da Moita. **A performance narrativa de uma blogueira:** “Tornando-se preta em um segundo nascimento”. Alfa, rev. linguíst. (São José Rio Preto) [online]. 2014, vol.58, n.3, pp. 541-569.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana:** educação e cultura afro-brasileira. In. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE. Número 18: maio-outubro/2012. Pp. 28-47.

PAREDES, Margarida. **Mulheres heroicas:** Njinga Mbandi e Deolinda Rodrigues, masculinidades femininas como estratégia de resistência e subversão. Mimeo.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** In. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15

SALVATICI, Silvia. **Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres.** In. História Oral, v.8, n.1, p. 29-42, jan.-jun., 2005.

SCHWARCZ, Lilia. **Uma história de diferenças e desigualdades:** as doutrinas raciais do Século XIX. In: O Espetáculo das Raças. SP: Cia das Letras, 1993.

SCOTT, JOAN W. **Gênero:** uma categoria útil de análise histórica. Mulher e realidade: mulher e educação. Porto Alegre: Vozes, v. 16, n. 2, jul/dez 1990.

SOUZA, Edinélia Maria de Oliveira. **História oral, memórias e campesinato negro/mestiço na Bahia pós-abolição.** In. História Oral, v. 16, n. 2, p. 55-71, jul./dez. 2013.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **Os lugares da história oral e da memória nos estudos de gênero.** In. OPSIS, Catalão, v. 15, n. 2, p. 330-343, 2015.

TRUTH, S. **Ain't I a woman?** s/d. Disponível em: <http://www.feminist.com/resources/artsspeech/genwom/sojour.htm>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.