



Estudos Semióticos - número três (2007)

A linguagem das ladainhas de capoeira: por um estudo semiótico

Daniel Carmona LEITE (FFLCH-USP)

RESUMO: Este artigo analisa as estruturas que se podem depreender tanto a partir do lingüístico, quanto a partir do musical das ladainhas de capoeira. Por certo tem grande embasamento na metodologia dos estudos semióticos da canção de Tatit. Ao mesmo tempo, é um primeiro passo no estabelecimento de recorrências estruturais desse gênero cancional.

PALAVRAS-CHAVE: Canção; cultura afro-brasileira; semiótica; capoeira.

ABSTRACT: *This article analyzes the structures that can be foreseen through the linguistic and musical parts of the ladainhas of capoeira. The studies about song made by Tatit play a very important role to this examination. At the same time, it is a first step to the establishment of the specific structures that are recurrent inside this song's gender.*

KEYWORDS: *Song; afro-brazilian culture; semiotics; capoeira.*

No universo musical das canções de capoeira existe uma distinção convencional entre partes que possuem funções diferentes dentro do ritual. As três principais partes constituintes da musicalidade cantada da capoeira podem ser denominadas de ladainhas, chulas e corridos. Encadeiam-se na musicalidade da roda de capoeira por justaposição, obedecendo à ordem em que foram apresentadas na frase acima.

Daremos agora, início à análise de duas versões de uma ladainha específica, que possui esta letra:

- | | |
|-------------------------------|--|
| 1. O mundo de Deus é grande | |
| 2. Cabe numa mão fechada | 2. <i>Cabe na palma da mão</i> |
| 3. O pouco com Deus é muito | |
| 4. O muito sem Deus é nada | |
| 5. Noite de escuro não serve | |
| 6. Pra caçar de madrugada | |
| 7. Caçador dá muitos tiros | |
| 8. De manhã não acha nada | |
| 9. Veado corre é pulando | |
| 10. Cotia corre na trilha | 10. <i>O veado corre na trilha</i> |
| 11. Se eu fosse governador | |
| 12. Governasse a Bahia | |
| 13. Isso que tu tá fazendo | |
| 14. Comigo tu não fazia Há Há | 14. <i>Comigo tu não fazia Camaradinha</i> |

I) Análise Verbal.

O corpus do qual foi extraída esta ladainha provém de duas versões distintas de uma mesma ladainha, as quais foram gravadas em 2002 por Mestre Gerson Quadrado no CD “Encanto Banto num Recanto da Ilha” (coluna esquerda) e em 2005 numa apresentação da Orquestra de Berimbau do Grupo Nzinga de Capoeira Angola no Rio de Janeiro, cantando Contra-Mestra Janja (coluna direita). As diferenças de letra entre as duas versões são bastante tímidas, o que reforça o grande valor de preservação da tradição oral que o canto possui, visto que a transmissão das ladainhas se faz no “boca-a-boca”.

Para facilitar a análise do texto, julgamos ser útil separar a ladainha em três partes, segundo critérios oriundos da análise do nível narrativo:

A) Na primeira parte (versos 1-4), os atores são de ordem enunciativa, ou seja: não possuem participação direta no ato da enunciação. Possuirão, da mesma maneira, uma predominância da tematização. Em outras palavras, seus atores não serão simuladores dos referentes em si (figurativização), e sim simuladores das características dos referentes, mais abstratos.

B) Já na segunda parte (versos 5-10) os atores ainda são de ordem enunciativa. Contudo, a predominância temática dará lugar à predominância figurativa.

C) Nos versos 11-14, na terceira parte, os atores, de predominância figurativa, modificarão sua participação graças a sua proximidade da enunciação. Como veremos

adiante, porém, esta figuratividade ainda está sujeita a uma tematização em particular, que constitui o mistério da ladainha.

Assim:

	1ª parte	2ª parte	3ª parte
Enunciação	-	-	+
Figurativização	-	+	+

Outro critério que parece corroborar com esta divisão de partes foi o critério do encadeamento, ou melhor, da maneira com a qual os versos se juntam. Durante toda a primeira parte, cada verso possui uma unidade relativamente autônoma. Se parecem com axiomas, breves e aclaradores sobre algum aspecto da vivência no mundo. Caso fossem separados do resto do texto, cada um sozinho poderia expressar uma unidade de conteúdo.

O encadeamento da segunda parte é de dois versos e, assim sendo, não se pode entender o verso ímpar sem a completude que o par lhe proporciona. Se, à semelhança do que foi testado na primeira parte, fossem postos separadamente, não seriam unidades de significação. Contudo, se fossem agrupados de dois em dois, aí sim se poderia compreender sua expressividade. Esta conclusão a respeito da segunda parte, vale lembrar, está sujeita a mudanças graças à incerteza quanto à correta transcrição do verso 10, que será explorada dentro de alguns parágrafos.

Por fim, na terceira parte, encontramos uma nova maneira de junção dos versos, que é de quatro versos encadeados pela sua estrutura sintática de orações subordinadas. Nesse trecho o que é afirmado não possui a capacidade de, ao ser isolado, manter alguma unidade de sentido.

Alguns mestres de tradição oral permitem, numa lição de tolerância, a variação de alguns dos elementos dos cantos que variam conforme a comunidade onde são enunciados. Assim, uma determinada música pode apresentar algumas variantes sem que sua autenticidade seja contestada. Outros, porém, preferem uma atitude mais normativa e deliberam sobre as maneiras corretas e incorretas de se cantar. Na ladainha “O mundo de Deus é grande”, encontra-se um verso rico em variantes que é o verso 10. Na VG é “Cotia corre na trilha” e na VJ é “o veado corre na trilha”. Outras tantas variantes também se difundiram como “o diabo corre na trilha”. Seria muito custoso e talvez frustrante a tentativa de se encontrar a versão original da ladainha, uma vez que ela pertence ao domínio público.

Devemos entender que a tradição oral da capoeira não se vale de um conceito folclórico, estagnado. A sua natureza é dinâmica, assim como a natureza das línguas.

A ladainha se inicia com um verso que expressa uma caracterização de um sujeito específico. Este sujeito, por um lado, é nomeado, ou seja, é determinado pela voz narrativa como “o mundo de Deus”. Por outro lado, sua natureza abstrata, torna difícil de precisar os seus limites, o que é essencial para definir seu conceito. Seu aspecto de “ser-grande”, se ajuda a caracterizá-lo, também dificulta esta mesma definição, pois amplia a extensão de seus limites.

Contudo, se olharmos o segundo verso da ladainha, logo nos deparamos com uma asserção paradoxal: o mesmo sujeito do primeiro enunciado também está

qualificado com a pequenez. Na versão de Mestre Gerson Quadrado (VG) ele “cabe numa mão fechada”, na versão da Contra-Mestra Janja (VJ) ele “cabe na palma da mão”, há, ainda, versões como a que se encontra gravada no CD do Grupo Nzinga de Capoeira Angola (2002), cantada pela Contra-Mestra Paula Barreto, em que ele “cabe no mato fechado”. Bem, nas duas versões que estão sendo comparadas aqui, o traço semântico /pequeno/ aparece. Isso significa que podemos entender o par /grande/ vs. /pequeno/ como, senão o único, pelo menos o principal dualismo a que se refere a voz narrativa.

Outra diferença quanto à letra está nas diversas expressões que são emitidas entre os versos, no caso particular destas duas performances, especialmente no verso final. A VG traz a interjeição “Há-Há” enquanto a VJ encerra o canto com o vocativo “camaradinha”. Cabe assinalar a presença bastante constante destas expressões que são inseridas entre os versos de qualquer ladainha e, indo um pouco adiante, podemos fazer uma sugestão hipotética sobre como se organizariam estas dentro deste tipo de canto enquanto linguagem estruturada. Notamos a recorrência das formas “Camará”, “Camaradinha”, “Colega véio”, “Ai meu Deus”, “Há Há”, entre outras e, a partir deste dado, se pôde supor que há dois tipos essenciais de expressões inter-vérsicas: as que fazem uso da função fática da linguagem (valendo-nos do conceito de Roman Jakobson), como o vocativo “camará”, e as que possuem uma função mais associada à função emotiva, como a interjeição “Ai meu Deus!”.

O uso do verbo “caber” revela, por estar conjugado no presente do indicativo, um estado de possibilidade não-realizada. Configura-se como um actante atualizado, porém não virtualizado nem realizado. O Poder-ser-pequeno é manifestado pela expressão “cabe numa mão fechada” (na VG, porque na VJ o é por “cabe na palma da mão”), o que já anuncia, graças à presença das figuras das mãos, uma tendência da transformação dos objetos modais temáticos em objetos figurativos.

No texto, constituem-se duas possibilidades de existência modal, aparentemente inconciliáveis: ser grande e ser pequeno. A partir de então, o sujeito Deus, que antes ocupava o mero papel de “proprietário” do mundo, agora se revela como o operador que possibilita a conjunção ainda paradoxal.

Entramos no que denominei a parte II do texto em questão, que diz respeito, não mais a objetos e actantes tematizantes, mas a figurativos tais como “noite de escuro” e “caçar de madrugada”. O aspecto mais concreto desta fase do texto nos remete à atmosfera da exemplificação, do ensinamento propagado pela via dos relatos de casos.

Até o presente momento, as asserções se fizeram em tempo presente (expressas num momento da enunciação concomitante ao momento de referência e ao momento do acontecimento) o que garante um efeito de durabilidade e veracidade. Porém, nos versos 7 – 10, configura-se uma mudança nesta utilização da presentificação do acontecimento como se ele fosse simultâneo ao proferimento do discurso. O actante caçador enfim executa uma atividade. O texto, que até agora operava unicamente com os verbo ser, caber e servir que, por suas naturezas e também pela conjugação em que se encontram, não designam nenhuma ação realizada, só enunciados de descrição, passa a retratar uma ação, que era antes apenas sugerida pela atualização que os verbos propunham.

Nos versos 11-14, uma transformação drástica ocorre no discurso. A ação que até agora transcorria basicamente desde um local enuncivo (ele(s), lá, então) é trazida para o seio da conversação, o espaço enunciativo (eu/tu, aqui, agora). Revela-se o narrador identificável pelas marcas do “eu”, anteriormente mascarado por uma debragem enunciva pois a atividade narrativa ocorria a terceiros. Da mesma maneira, o tu, que esteve latente nas partes I e II, aparece.

A tese levantada pelo “eu” revela uma tensão implícita durante todo o texto que só se mostra na parte III, muito embora essa tensão esteja em posição-chave para a correta compreensão do discurso como um todo. É, nesse momento, a simulação de uma projeção actancial (destinador) e um papel temático (governador da Bahia) em que esse “eu” se projeta virtualmente num outro arranjo de poderes. Tão logo estivesse ocupando esta posição, o “eu” não seria mais alvo da ação do “tu”.

Uma leitura possível do texto nos permite afirmar que esta ação (que se supõe que seja) de desrespeito, ou de preconceito para com o proferidor da voz narrativa teria justificado uma delegação de um querer e/ou dever-fazer a ladainha, que partiria do interlocutor (destinador) rumo ao interlocutário (destinatário). Explicando-se, a partir daí, a motivação que levou à composição deste texto.

Ao mesmo tempo, há que se levar em conta as afirmações que Tatit (2004) faz no seu livro “*O século da canção*”, onde, referindo-se aos tocadores e cantadores dos fundos da casa da Tia Ciata (p. 120), diz: “ Não estavam habituados a fazer canções integrais. Iam juntando pedaços e acrescentando trecho inéditos até que a obra coletiva adquirisse feição de produto acabado. Todos eram autores, não propriamente de uma canção, mas de uma brincadeira que seria repetida nas noites seguintes e, com o tempo, poderia ficar retida na memória dos participantes.”. Esta concepção de composição traz consigo uma outra interpretação para explicar a divisão que se dá entre as partes da ladainha “O mundo de Deus é grande”. Segundo ela, o processo composicional assume características coletivas que acabam por transmitir essa natureza diversa ao próprio canto: uma espécie de colagem de fragmentos independentes agrupadas pela ocasião. O texto estudado, se visto sob esta perspectiva, não teria um encadeamento necessário que unisse as suas partes constituintes, e sim um encadeamento contingente, fruto de um agrupamento, talvez até quem sabe, arbitrário.

Deixando, contudo, esta tese provisoriamente de lado, a ladainha se revela enquanto um fazer discursivo específico, seja como uma denúncia da atividade que o “tu” causa sobre o “eu” ou como um aviso com um tom de ameaça que a voz narrativa profere ao seu interlocutor. Qual seria esta misteriosa ação que se mantém velada? O fato do “tu” ser o sujeito destinador do texto não garante que a ação dele seja revelada descritivamente, mantendo-se viva a tendência temática da ladainha que se encontrava predominante nas duas primeiras partes. Sua natureza imprecisável adquire, assim, um potencial abrangente, pois sua essência se poderia encaixar em diversos contextos distintos.


II) Análise Melódica

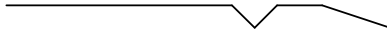
Agora, o presente estudo se dirigirá mais atentamente para a análise dos aspectos melódicos da ladainha nas suas duas versões. Elas parecem possuir muita

proximidade a uma primeira vista, porém abundam diferenças. Para consultas, as melodias estão representadas numa adaptação do diagrama de Tatit, anexadas ao final do artigo.

Será feita uma análise comparativa em duas fases: a das distinções e a das semelhanças. Cabe reiterar que a enumeração dos versos foi feita em algarismos de 1 a 14. Como ambas as versões trazem consigo uma estrutura muito próxima, foi possível fazer a enumeração comum.

Os versos 3, 7, 12 e 13 têm, todos, um desenho melódico muito similar. Nesta confluência, porém, encontramos algumas pequenas variações. Como por exemplo no verso 7:

VG: 


VJ: 

O esquema esboçado busca ilustrar o percurso melódico diferente nas duas versões. Os dois desvios que ocorrem na VJ representam um intervalo não muito representativo em termos de frequência: apenas um tom. Na VG, ela não ocorre, havendo então uma neutralização da variação melódica da VJ. Da mesma maneira ocorre nos outros versos; de maneira idêntica nos versos 3 e 13, e com uma ligeira inclinação ascendente na VG no verso 12, VJ permanecendo igual:

VG: 

A tendência que se pode depreender a partir destas distinções é a de VG manter o percurso melódico mais contínuo enquanto que VJ tende a descontinuar este percurso, por meio das pequenas curvas melódicas que não parecem possuir função semântica significativa para a execução da ladainha.

Nos versos 2 e 4, por sua vez, a VG sai de um tom alto, faz uma curva descendente se encontra com a tônica. VJ, no mesmo verso, inicia-se nesta, percorrendo uma subida e uma descida antes de alcançar novamente o descanso na nota inicial:

VG: 

VJ: 

Novamente verificamos uma tendência que VJ possui para preencher com mais notas o seu “texto melódico”, em contraste com a suposta “economia” de VG.

No verso 6, VG alcança o seu ápice agudo, chegando a uma nota distante nove semitons da principal. Este cume se faz logo na posição inicial do verso, então descendo rumo à tônica. A descida referida, inicialmente gradual, depois é marcada por um intervalo tonal grande, que separa as sílabas “-çar” e “de”. Já VJ começa na tonalidade, executando uma subida tímida de três semitons para somente então voltar ao tom. Essa volta também se caracteriza pelo salto.

VJ, no verso 14 (fechamento da ladainha) inicia com a nota mais grave de todo seu percurso melódico e vai, processualmente crescendo até atingir três semitons mais agudos que sua nota principal, a mesma abertura utilizada no verso 6. VG sai de um tom

bastante agudo, sete semitons de distância, e executa uma queda vertiginosa seguida de uma ascensão.

Ainda no verso 14, não podemos deixar de citar a presença das duas expressões de finalização da ladainha, na VG “*Há Há*” (no mesmo agudo do qual havia saído no início do verso) e na VJ, o vocativo “*camaradinha*” (iniciado, igualmente à VG, no ponto mais agudo de seu verso). Vale apontar a distinção que “*Há Há*” mantém a nota nas suas duas sílabas, enquanto que “*camaradinha*”, no momento de seu proferimento, executa uma melodia *descendente/ascendente/descendente*.

Em ambas ladainhas, a posição de *terminação vérsica*, posição essa já denominada de Tonema (por Tomás, 1966, p. 69), possui uma singularidade bastante interessante: praticamente todos os versos terminam em curvas descendentes. Disso resulta uma assertividade muito acentuada, congruente com a reiteração de “verdades gerais”, que caracteriza a letra. Só se excluem os versos 11 e 14 da VG da generalização das curvas descendentes.

Ademais, os seguintes versos possuem, em seu desenho melódico, estruturas de ascendência e descendência muito similares na VG e VJ: 1A, 3, 7, 11, 12 e 14.

Outra posição digna de destaque dentro dos versos é a de *início de versos*. Propusemo-nos a dispor em um diagrama as posições iniciais das duas ladainhas em cada verso para poder analisá-los melhor:

Iniciação vérsica:

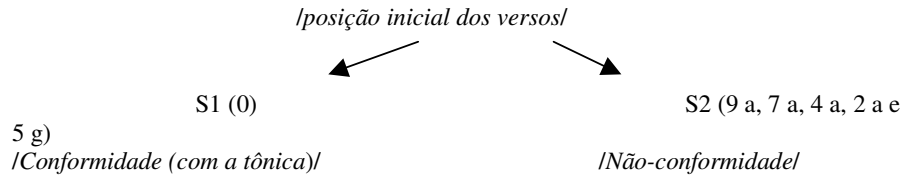
Vers/ Lad	Iê	1 (A)	1 (B)	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
VG	7 a	4 a	2 a	7 a	2 a	7 a	7 a	9 a	2 a	7 a	0	0	2 a	0	2 a	7 a
VJ	7 a	7 a	7 a	0	2 a	0	2 a	0	2 a	0	4 a	0	2 a	0	2 a	5 g

O número apresentado significa a distância em semitons da nota referida à nota principal da ladainha. A letra que segue o número significa se a distância se dá acima (mais aguda) ou abaixo (mais grave) da tônica. O zero significa conformidade com a tônica.

A análise da variabilidade das posições iniciais dentro das ladainhas estudadas é restrita a um certo número de distâncias e não a todas as distâncias. Vejamos que dentre todas as variações, pudemos encontrar apenas seis tipos distintos: 9 a (6ª maior), 7 a (5ª justa), 4 a (3ª maior), 2 a (2ª maior), 0 e 5 g (4ª ascendente). Contudo, 9 a e 5 g só aparecem uma vez, cada uma em uma das versões, o que nos permite excluí-las deste modelo de previsibilidade inicial, ficando apenas com quatro tipos de abertura vérsica: 7 a, 4 a, 2 a e 0.

É possível tentar estabelecer uma relação entre a alternância destas formas. Por exemplo, na VJ todos os versos pares, com a exceção do final (14, que abre com 5 g), são iniciados em conformidade com a tônica. Assim, é plausível lançar uma classificação binária dos versos da VJ em duas categorias distintas:

S



S1 e S2 se alternam no texto melódico da VJ. Uma diferença inicial, de natureza binária, marcando a presença e ausência de um elemento.

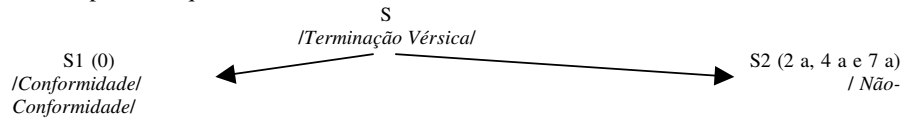
Faz-se necessário testar se seria possível pensar na mesma classificação na VG. A uma primeira vista, parece ser mais difícil, afinal, seus versos não se distribuem tão exemplarmente como na VJ. Pelo simples critério da melodia de *iniciação vérsica* parece ser impossível determinar um padrão de previsibilidade na VG, que não o já útil padrão estabelecido pela variabilidade restrita das notas. Fez-se necessário repetir o mesmo procedimento para a terminação vérsica.

Terminação vérsica:

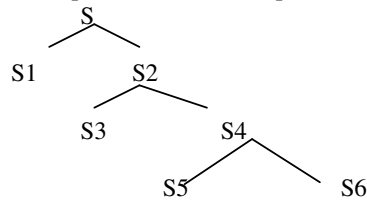
Vers/ Lad	1 (A)	1 (B)	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Int.
VG	0	2 a	0	2 a	0	0	0	2 a	0	0	0	4 a	0	2 a	4 a	7 a
VJ	0	0	0	2a*	0	2a*	0	2a*	0	0	0	2a*	0	2a*	4 a	0

Os asteriscos que seguem as distâncias de 2 a da VJ significam uma escolha que fizemos por dentre duas notas distintas. Por se tratar de versos terminados com palavras paroxítonas (com a exceção do verso 11), seu assento recai sobre a penúltima sílaba, dois semitons acima da tônica. Contudo, a última sílaba faz questão de marcar-se junto à nota principal.

Vemos uma variação um tanto mais reduzida nas terminações vérsicas do que se vê nos inícios de versos. Há quatro tipos diferentes: 0, 2 a, 4 a e 7 a. Fazendo valer o mesmo processo que utilizado anteriormente, temos:



Porém, ainda é possível ir além nesta análise, dividindo o S2 em dois: S3 (2 a) e S4 (4 a e 7 a). E, por fim, para esgotar as possibilidades de terminação, em S5 (4 a) e S6 (7 a). Chega-se a uma árvore que explica a terminação vérsica desta ladainha específica, feita à partir do estudo comparativo das duas versões, VG e VJ:



A musicalidade da capoeira parece estar bastante fundada sobre duas posições básicas: A tonalidade principal (0) e a sua segunda (2 a).

Tanto a *nota finalizadora de verso*, quanto o *movimento ascendente/descendente*, são áreas já exploradas pelos estudiosos da canção. Além delas, neste artigo, se pretende dar atenção, igualmente, às notas que "abrem" os versos.

Um modelo descritivo para o componente rítmico da ladainha deve ser desenvolvido. Assim como existem posições de importância para a estrutura melódica da ladainha como *a terminação e iniciação vérsicas*, deve haver uma disposição temporal que possui, igualmente, importância.

Análise verbal e melódica.

Algumas grandezas constatadas nos estudos até agora presentes poderiam servir como pontos de partida para a tentativa de construção de uma análise conjunta entre os elementos lingüísticos verbais e não-verbais da ladainha: "*O mundo de Deus é grande*". É preciso investigar cuidadosamente quais os pontos relacionais entre os estudos feitos até o presente instante de maneira relativamente distante, um do outro.

A melodia de início da ladainha parece possuir uma forma comum nas duas versões. Ambas se iniciam em tons agudos e acabam tocando a tônica no final do verso 1. A presença do grito "*iê*" (que antecede o canto) é, também, marca indiscutível de abertura do canal comunicativo.

O verso 1, é repetido duas vezes, o que é expresso no esquema por 1A e 1B. Essa reiteração se dá igualmente nas duas ladainhas e sua função poderia ser, num primeiro levante, de reforço da idéia propagada pelo primeiro verso, de suspensão da progressão da letra, ou ainda de título/síntese da ladainha. Talvez se justifique por ser um momento para o cantor se recordar dos outros versos, de preparação para ajustes de afinação vocal e instrumental.

Contudo, 1A e 1B na VJ possuem uma melodia que, sob o critério de terminação vérsica são idênticas, da mesma maneira sob o critério de início de verso. Na VG o que acontece é que nem o início nem o final dos versos 1A e 1B são iguais. Pensado sob o esquema proposto na análise da melodia, 1A pertenceria (segundo a terminação) a S1 e 1B a S2. Isso garante uma concepção de ladainha que Mestre Gerson nos passa por meio da forma da expressão na qual o verso repetido é uma negação do verso inicial. Esse argumento vem reforçar a idéia da oposição binária e dialógica que Paulo Dias, em palestra no curso de extensão "*A capoeira na academia*" (USP, 2003), levantou como imanente à musicalidade africana. A Contra-Mestra Janja, enquanto isso, deixa a ladainha em ponto de espera, ao repetir novamente uma melodia de S1 no segundo verso.

Cabe concluir que a diferenciação entre versos não se dá somente quando há distinção entre *tonemas*, mas também quando há variação interna na curva melódica. Porém essa variação tímida que foi utilizada para a ilustração não pode ser considerada como suficiente para constituir a variedade necessária a uma ladainha inteira. A variação tonêmica parece seguir sendo a de maior importância estrutural para o desenrolar da melodia das ladainhas.

Assim como há o grito de “iê” (*expressão iniciadora da ladainha*), há também a *expressão terminativa* da ladainha, sem contar as outras várias que acontecem entre os versos (*expressões inter-vérsicas*). No caso estudado, as duas versões possuem formas distintas de terminar uma mesma ladainha. Quanto às semelhanças, se pode afirmar a *ascendência* que antecede ao *tonema* do último verso (14) e a presença das *expressões terminativas*. Porém, de maneiras distintas, a VJ acaba em igualdade com a tonalidade e a VG num agudo acentuado (7 semitons).

As expressões que finalizam cada uma das melodias apresentam variações tanto de ordem melódica como de ordem conteudística. “Há Há” foi hipoteticamente classificada sob a denominação de *expressão que faz uso da função emotiva da linguagem* e sua linha melódica está em região aguda. Ora, a combinação desta frequência, próxima aos limites da tessitura máxima da composição, com a expressão de emoção ajuda a reiterar a característica *passionalizante* desta terminação. Já a outra terminação, “camaradinha”, se faz em três curvas (*descendente/ascendente/descendente*) e foi qualificada como *expressão que faz uso da função fática da linguagem* (exatamente por se tratar de um vocativo), o que permite afirmá-la mais *tematizante*.

Apesar de todos os esforços feitos no sentido de buscar um modelo de previsibilidade que dê conta do gênero ladainha, ainda é necessária muita reflexão para, inclusive, determinar se é possível falar neste tipo genérico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de, *Teoria do discurso: Fundamentos semióticos*, São Paulo: Atual, 1988.
- CARMO JR., José Roberto do. *Da voz aos instrumentos musicais*, 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2005
- CÂMARA CASCUDO, Luís da, *Made in África*, São Paulo: Global, 2002.
- FIORIN, José Luiz, *As astúcias da enunciação : as categorias de pessoa, espaço e tempo*, São Paulo: Ática, 1996.
- HJELMSLEV, L., *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- JAKOBSON, Roman, *Linguística e comunicação*, São Paulo: ed. Cultrix, s/ data.
- MUKUNA, Kazadi wa, *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*, São Paulo: Global, (s/d).
- TATIT, L., *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____, *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- _____, *Elementos para a análise da canção popular*, In: Cadernos de Semiótica Aplicada, vol. 1, n. 2, dezembro de 2003.

ANEXO

Versão do Mestre Gerson Quadrado

1A

Lá
Sol Iê do de Deus
Fá
Mi O Mun é
Ré
Dó Grande

1B

Ré Mun do de De us é gran de

2

Sol Ca
Fá be
Mi nu
Ré
Dó ma mão fe cha da

3

Ré O pou co com De us é mui to

4

Sol O
Fá Mui
Mi to
Ré
Dó sem De us é na da

5

Sol Noi cu ro
Fá
Mi te
de es
Ré não
Dó ser
ve

6

Lá Pra
Sol ca
Fá çar
Mi
Ré
Dó de ma dru ga da

7

Ré Ca ça dor dá mui tos ti ros

8

Sol De
Fá ma
Mi nhã
Ré
Dó nãoa cha na da

9

Sol	do co rreé
Fá	
Mi	a
pu	
Ré	
Dó	Ve
lando	

10

Mi	a	na
Ré	ti	co rre
Dó	Co	trilha

11

Ré	dor
Dó	Seeu fo sse go ver na

12

Mi	sse a Ba
Ré	
Dó	Go ver na hia

13

Ré	Isso que tu tá fa zendo
----	-------------------------

14

Sol	Co	Há
Há		
Fá	Mi	
Mi	go	zia
Ré	fa	
Dó	tu não	

Versão Contra-Mestra Janja**1A**

Sol	Iê	Mun do de Deus
Fá		
Mi		é
Ré		
Dó		Gran de

1B

Lá		do
Sol	Mun	de Deus
Fá		
Mi		é
Ré		
Dó		Gran de

2

Sol		Pal
Fá		ma
Mi	na	da
Ré	be	
Dó	Ca	mão

3

Ré	O pou co sem Deus	mui
Dó		é to

4

Sol		sem
Fá		Deus
Mi	to	é
Ré	Mui	
Dó	O	Nada

5ⁱ

Ré#	te de es cu ro	ser
Dó#	Noi	não ve

6

Fá		çar
Ré#	ca	
Dó#	Pra	de ma dru ga da

7

Ré#(Ca)	ça dor dá mui	ti
Dó#	tos	ros

8

Fá		não a
Ré#		cha
Dó#	De nhã	nada
Si b	Ma	

9

Sol#	do co rreé
Fá#	
Fá	Ve a pu
Ré#	
Dó#	lando

10

Fá	a(do)
Ré#	ve
Dó#	O co rre na trilha

11

Ré#	Se eu fos se go ver do
Dó#	na ôr

12

Fá	a
Ré#	Ba
Dó#	Go ver na sse hia

13

Ré#	Is soque tú tá zen
Dó#	fa do

14

Fá	zi a (ca ra
Ré#	não fa ma
Dó#	go tú dinha)
Si b	
Lá b Co mi	

ⁱ Na passagem do verso 4 para o 5, o centro tonal transfere-se meio tom acima, até o final da ladainha.

Como citar este artigo:

LEITE, Daniel Carmona . A linguagem das ladainhas de capoeira: por um estudo semiótico. **Estudos Semióticos**, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em "dia/mês/ano".