

Camila Carrascoza Bomfim

Brasil

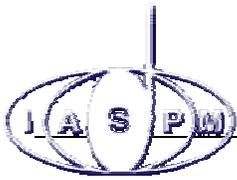
Ginga urbana: apontamentos sobre capoeira na cidade de São Paulo*

Introdução

Os primeiros dados sobre a capoeira indicam que ela surgiu no Brasil entre o século XVIII e o XIX (Barbosa, 1988:69). Gestada desde a época da colonização, com a chegada dos primeiros negros para o trabalho forçado nas plantações, a capoeira nasceu como uma necessidade de expressão e recriação social dos escravos. Como forma de resistência cultural, ela era ocultada da sociedade branca sob o formato de uma dança (ou jogo) praticada, inicialmente, pela população negra.

Definir corretamente a capoeira não é uma tarefa fácil, pois são encontradas referências que a tratam ora como jogo, ora como dança, ou luta. Optou-se, então, pela utilização do termo “jogo”, porém um jogo lúdico, ou mesmo uma dança que envolve confronto entre os participantes. Tradicionalmente, ela acontece na “roda”, um círculo de pessoas que delimitam o espaço onde será desenvolvida. Waldeloir Rego, respeitado pesquisador do tema, afirma que *de maneira geral* o jogo se dá com a formação de um

* Esse trabalho faz parte de Dissertação de Mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da UNESP entre 2000 e 2002, sob orientação do Prof. Dr. Alberto T. Ikeda.



grupo de instrumentistas seguidos por capoeiras e público. Dois capoeiras agacham-se em frente aos músicos e escutam a primeira música, chamada Ladainha. Segue-se o Canto de Entrada e, no final desse canto, os jogadores se cumprimentam¹ e iniciam o jogo propriamente dito, com outro toque e canto. Passado um tempo serão introduzidos os Corridos, cantos com toque acelerado. O jogo segue permeado por diálogos musicais entre músicos e coro e provocações entre os capoeiras, se finalizando com cantigas próprias de despedida e agradecimento (Rego 1968:47-57).

Os golpes são como uma sucessão de movimentos de ataque e defesa, nos quais os participantes praticamente não se tocam, tornando a *ginga*² o movimento mais importante a ser observado (Carneiro, 1975:5).

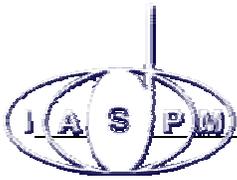
“Toques” de capoeira são *patterns*, padrões rítmico-melódicos executados pelo berimbau, que pode contar ou não com a presença de outros instrumentos. O binômio *rítmico-melódico* explica-se pelo fato do berimbau executar mais de uma nota, predominantemente duas notas diferentes, enquanto marca também o ritmo (Shaffer, 1977:40). As diversas seqüências desses padrões formam os toques, e cada toque tem um significado diferente dentro do jogo da capoeira. Cada mestre se vale de determinados toques, alguns por eles mesmos inventados.

São muitos os instrumentos que fazem parte do jogo da capoeira. Tradicionalmente, porém, a orquestra se compõe de três **berimbaus**, também chamado berimbau-de-barriga, formado por um pedaço de madeira flexível tensionado por um arame - que cumpre a função de corda - e uma cabaça amarrada na parte inferior do instrumento que, apoiada na barriga do instrumentista, produz diversos efeitos de ressonância. Fazem parte também do instrumento uma vareta, que percute a corda e uma moeda, ou pedaço de metal³ que, pressionando a corda, modifica a freqüência do som produzido (Shaffer 1977:19-20). O berimbau-de-barriga é quase sempre acompanhado da percussão de um **caxixi**, um idiofone formado por uma pequena cesta de palha trançada em cima de uma base cortada de cabaça. Dentro do caxixi são colocadas sementes ou

¹ Ou se benzem, pedindo proteção durante o jogo.

² A ginga acontece durante toda a capoeira. É o jogo básico no qual o jogador improvisa movimentos balançando o corpo e observando o oponente para, instintivamente, apresentar e defender golpes.

³ Pode-se, também, utilizar uma pedra.



outro material que percutem no pedaço de cabaça e nas paredes trançadas do instrumento. Como acabamento, é feita uma alça na parte superior, para o instrumentista poder segurar o instrumento enquanto toca o berimbau. Gerhard Kubik coloca que *caxixi* soa como uma palavra Bantu, *kashishi*, cujo significado seria o som (shi-shi-shi) que o instrumento produz. A sílaba ka seria um diminutivo, e a tradução literal resultaria em “uma pequena coisa que continuamente faz o som shi-shi-shi”(Kubik 1979:35). São também utilizados na capoeira outros instrumentos de percussão, como o **Pandeiro**, que chegou ao Brasil através dos portugueses (Rego, 1968:80). Além desse, o **Agogô**, instrumento formado por duas campanas de ferro, percutidas por uma vareta. O termo vem do nagô⁴, significando sino (*Idem*:87-88); e o **Ganzá**, ou reco-reco, é um instrumento feito com um pedaço de madeira, ou bambu com sulcos, ou uma pequena mola de arame presa a uma base de madeira, por onde esfrega-se uma haste de metal em movimentos de vai-e-vem. Por fim, o **Atabaque**, termo de origem árabe (*Idem*:83), tambor afunilado, de uma única pele animal distendida e percutida pelas mãos.

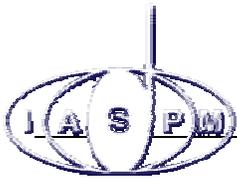
Histórico

Durante muito tempo após a libertação dos escravos, a capoeira permaneceu à margem da sociedade. Seus praticantes eram temidos e perseguidos pela polícia e pela população, chegando a ser considerada crime a partir de 1890.

A capoeira foi reconhecida oficialmente como esporte somente no ano de 1972, pelo Ministério de Educação e Cultura. Porém, esse processo se iniciou na década de 1930, com o aparecimento de diversas referências à capoeira como o “esporte nacional” por excelência. Até então a capoeira era considerada uma manifestação ligada ao crime e à desordem.

Esse “novo olhar” sobre a capoeira apresentava uma forma totalmente distinta do jogo lúdico que havia sido criminalizado no século XIX e que era, ainda, praticado pela

⁴ Rego coloca que *precisar qual dos povos africanos foi o responsável pela sua vinda para o Brasil é algo difícil*. Porém, afirmando que a maior utilização do agogô se dá nas cerimônias afro-brasileiras, cita uma composição em língua nagô na qual o agogô faz a saudação: *Agogo nro go*, que significa “O sino está tocando muito alto”.



população, mesmo que já não unicamente negra, e a posterior oficialização da capoeira como esporte se deu junto com a tentativa de homogeneização em nível nacional do jogo, que consistiu na formulação de regras fixas e unificação dos golpes e sistema de graduação dos alunos, com base nas cores da bandeira brasileira (Reis, 1997:155).

Desse processo de encaminhamento em direção à elitização e à transformação da capoeira em “arte marcial”, com o objetivo de criar um “esporte nacional” destituído de etnicidade, surgiu a oposição da “capoeira-esporte” versus “capoeira-folclore” (*Idem*:170), corroborado também pelo fato de surgir na Bahia, em 1930, uma nova forma de jogar capoeira, chamada por seu criador, mestre Bimba, de *Capoeira Regional*. Neste caso tratou-se de uma adição de elementos estranhos aos presentes na capoeira tradicional, conhecida posteriormente como *Capoeira Angola*. Ao ser questionado sobre o motivo de sua invenção, mestre Bimba afirmou que achava a capoeira “muito fraca como divertimento, educação física e ataque e defesa pessoal”. Acrescentou então, à capoeira tradicional, golpes diversos, finalizando um total de 52 golpes, onde os oponentes podem se tocar, lutando com mais intensidade (Rego, 1968:32-33).

A criação de uma nova forma de jogar capoeira gerou uma grande oposição entre Mestre Bimba e Mestre Pastinha, que se tornou o grande defensor da capoeira tradicional. Contrapondo-se à capoeira Regional, Pastinha fundou sua academia quatro anos após Bimba, tornando-se a fonte de referência da capoeira Angola até hoje. A capoeira para Mestre Pastinha, ao contrário da Regional, tinha um significado tradicional e místico, não se tratando apenas de um esporte, mas quase uma filosofia de vida, na qual era exigido “um certo misticismo, lealdade com os companheiros de jogo e obediência absoluta às regras que o presidem”.⁵

Pesquisas consultadas indicam que o termo “Angola” é anterior a Pastinha; porém, ele se popularizou nessa época, para diferenciar a capoeira Regional da chamada capoeira “pura” (Reis, 1997:141). Tradicional ou não, o fato é que a expressão “Capoeira Angola” passou a designar a capoeira tradicional, livre de elementos pertencentes a outras lutas.

⁵ Seleção de manuscritos de Mestre Pastinha, Revista *Praticando Capoeira Especial – edição comemorativa: Pastinha, uma vida pela capoeira*, ano 1, n. 2, São Paulo, D+T, 2000.

São inúmeras as diferenças que podem ser apontadas entre uma e outra forma de jogar capoeira. Entre elas, o ritmo é uma das principais, de acordo com Guilherme dos Santos Barbosa: enquanto a capoeira Angola é lenta, permitindo aos seus jogadores que estudem instintivamente os seus movimentos, na capoeira Regional tudo ocorre mais rápida e agressivamente⁶. Outro pesquisador, Édison Carneiro, afirma que a capoeira “popular, folclórica, legado de Angola, pouco, quase nada tem a ver com a escola de Bimba”. (1975:14). Em contraposição, Waldeloir Rego⁷ pondera que, apesar dos nomes serem usualmente empregados para definir diferentes formas de jogar capoeira, existe apenas um tipo de capoeira, da qual fazem parte os elementos tradicionais representados pela tríade “ginga - toque – golpe”. Observa ainda que a criação de uma nova forma de jogar capoeira é um processo natural que surge a partir da necessidade de criatividade dos mestres que a praticam, e essas modificações não interferem na sua integridade.

Corroborando essas afirmações, o trabalho de campo demonstrou que grande parte dos mestres de capoeira Regional entrevistados também afirmam que a capoeira é uma só. No geral, o discurso segue o mesmo caminho: o que mudam são os golpes: Regional é mais rápida, Angola é mais lenta. Porém, até esse momento nosso estudo aponta que uma das diferenças fundamentais entre uma e outra capoeira diz respeito à música. Essa afirmação se baseia no trabalho de Rosângela Costa Araújo⁸, para a qual

“uma das diferenças primordiais entre a Capoeira Angola e a Capoeira Regional é a preocupação rítmica voltada para a formação da orquestra que orienta a roda de capoeira. (...) Entre os angoleiros, portanto, tocar, cantar, ouvir... constituem ações tão importantes quanto jogar capoeira. Isto confere à roda da Capoeira Angola uma visível solenidade na qual cada uma das partes está revestida de igual importância, ou seja, para estes a grande arte se apresenta na construção harmoniosa do conjunto”

(Araújo 1999:113)

Essa oposição pode ser observada na atualidade, ainda que em parte modificada: é clara a diferença da capoeira Angola e Regional, mas os desdobramentos dessa

⁶ *Op. Cit.*, p. 80.

⁷ Waldeloir Rego se refere ao livro de Édison Carneiro. *Negros Bantos: notas de etnografia religiosas e de folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

⁸ É importante observar que a pesquisadora é contra-mestre de capoeira Angola do grupo *Nzinga*.



questão, principalmente no que diz respeito à cidade de São Paulo, tem se mostrado mais complexos, conforme a nossa pesquisa, como será demonstrado a seguir.

Capoeira em São Paulo

A cidade de São Paulo, como toda grande cidade, abriga diferentes manifestações culturais, formando um amplo leque de opções para o tempo livre do cidadão⁹. Dentre diversas práticas que são, de uma forma ou outra, relacionadas com o lazer, a capoeira ocupa um grande espaço na metrópole. Além disso, muitas pessoas se valem dela para seu sustento: mestres, instrutores de diversas graduações, pessoas que se apresentam, muitas vezes em “shows” públicos, além da existência de uma verdadeira indústria em torno da capoeira – camisetas, livros, vídeos e instrumentos musicais, entre outros, são vendidos a praticantes e não-praticantes, movimentando um mercado paralelo à prática física.

A capoeira encontra condições de desenvolvimento privilegiadas na metrópole, ainda mais por se tratar de uma manifestação que tem na palavra “diversidade” um de seus constituintes históricos mais fortes. Essa diversidade se faz presente, inclusive, pelo fato de que, em São Paulo, ocorre um certo “entrelaçamento” dos estilos Regional e Angola. Consta que durante a década de 1960 diversos mestres, pertencentes às duas linhagens, migraram para São Paulo surgindo, aos poucos, academias nas quais predominava o estilo Regional, porém “angolizado”, numa mistura inédita dessas duas modalidades de capoeira. É interessante observar como uma espécie de “relação comunitária” se estabeleceu dentro da metrópole, unindo representantes das duas modalidades de capoeira, tão distintas e conflituosas, se aliando no ambiente hostil da grande cidade e criando, pela necessidade de organizar e melhorar a vida, um convívio até então inexistente entre essas pessoas. Esse convívio entre os dois estilos de capoeira servirá, como será visto a seguir, para criar uma outra dicotomia na cidade, agora entre os

⁹ Nesse trabalho o conceito *tempo livre* diz respeito ao tempo “liberado” das obrigações de trabalho se contrapondo, portanto, ao conceito de tempo “desocupado” que é gerado pelo desemprego, de acordo com a conceituação de N. Carvalho Marcellino, *Estudos do Lazer: uma introdução*, 2ª ed., Campinas: Autores Associados, 2000, p. 11.



representantes da capoeira “tradicional” (já não mais unicamente Angola) e aqueles que estiveram ligados à tentativa de “esportização” e “branqueamento” da capoeira.

Em 1974, foi fundada em São Paulo a primeira federação de capoeira do Brasil, a Federação Paulista de Capoeira, logo após o seu reconhecimento como esporte. Nesse processo de legitimação, no qual baianos radicados em São Paulo tiveram papel de destaque, procurou-se representar a capoeira como a “arte marcial brasileira” por excelência, promovendo uma “esportização” (e modernização) em detrimento da tradição (entendida pelos fundadores da Federação como “folclore”). Isso gerou grandes questionamentos por parte dos vários segmentos dos capoeiras da cidade, criando uma oposição entre “modernizadores” e “tradicionalistas”.

É importante observar que antagonismos entre capoeiras são relatados desde os primeiros registros da capoeira na cidade, especificamente no Rio de Janeiro de meados do século XIX, sendo comum a prisão de seus praticantes por causa de conflitos de rua entre facções. Esses grupos, chamados de “maltas”, eram rivais entre si e delimitavam muito bem o seu espaço, se apropriando de lugares públicos e impondo uma *lógica popular de ocupação* (Reis, 1997: 37).

Embora, aparentemente, a capoeira tenha sido muito estudada, existem diversos aspectos que permanecem obscuros: o fenômeno da capoeira na cidade de São Paulo é um deles, mais especificamente a questão da transmissão oral da música de capoeira. A pesquisa indica que essa vem perdendo espaço no atual panorama cultural paulistano, dando lugar a “outras formas” de ensinamento. Esse tipo de transmissão, tradicional nas culturas afro-descendentes, implica na existência de uma relação mestre/discípulo - ou algo semelhante - para que os valores culturais de um sejam transmitidos para o outro.

A pesquisa demonstrou que essa relação existe e é defendida por vários mestres e academias de capoeira. Porém, muitos outros (que, muitas vezes se auto-denominam como tradicionais) optam por uma forma não-oral de transmissão de cultura, se valendo de CDs e manuais de aprendizagem, e esse fato pode ocasionar um processo de afunilamento nessa transmissão, fragmentando valores culturais: em muitos desses lugares pode já não se ensinar a tradição integral, mas apenas um aspecto dela.



Com relação à questão musical, foi observado que em academias que se valem do recurso da música gravada é possível observar uma predominância na utilização de gravações “consagradas”, executadas por grupos considerados mais importantes e “tradicionais”, ocasionando uma certa consagração do repertório e uma perda no exercício da criatividade, presente no improviso musical das rodas de capoeira tradicionais, responsável por muitas das variações sonoras, características da oralidade.

Em pesquisa feita entre os anos de 2000 e 2002, foram encontrados cerca de setenta e cinco grupos existentes em academias de ginástica. Desses, vinte e cinco grupos têm sede própria e, certamente, existem muitos mais. Esses grupos estão espalhados por toda a cidade, desde bairros onde os habitantes são, em sua maioria, pertencente à classe baixa, como em bairros de classe média e alta.

Um primeiro olhar aponta a existência de dois grupos que se afirmam na cidade de São Paulo: aqueles nos quais seus praticantes estão ligados à capoeira Angola e aqueles que praticam capoeira Regional, recriando na cidade a antiga oposição já apontada. Essa pesquisa demonstrou que existe, ainda, um grande predomínio da capoeira Regional sobre a capoeira Angola: das academias contatadas apenas cinco afirmam abrigar grupos de capoeira Angola (aproximadamente 7%). Esse resultado pode ser relacionado diretamente com o fato de São Paulo ter abrigado a primeira federação de capoeira do Brasil, e através dessa constatação é possível observar que ainda hoje a capoeira paulistana está intimamente relacionada com a proposta de branqueamento e esportização dos anos setenta.

No grande grupo de praticantes de capoeira Regional, existem aqueles que praticam uma capoeira herdada da variação criada por Mestre Bimba e uma capoeira ligada à Federação, ainda mais formalizada e destituída de etnicidade. A grande diferença consiste na relação dos praticantes com a cultura e a tradição da capoeira. Essa tradição, que diz respeito à capoeira como forma de resistência cultural negra, parece estar sendo substituída por um mecanismo de defesa pessoal e afirmação de poder, tal qual faziam as maltas no final do século passado, porém sem a aura de “insurreição” que era parte constituinte da capoeira. É importante colocar que, nas aulas observadas, ao contrário do



discurso dos mestres entrevistados, existe uma predominância na utilização da música gravada.

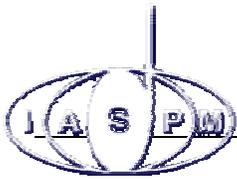
A capoeira em São Paulo ainda mantém o “estilo Regional porém ‘angolizado’ ” descrito anteriormente, pois existe um fator constante nas respostas sobre qual estilo praticado: a grande maioria das academias de ginástica consultadas responderam que o estilo praticado era Regional, “mas tem um pouco de Angola também...”; esse fato é visto por alguns dos entrevistados não como sendo um estilo “Regional angolizado”, mas uma nova forma de se jogar capoeira.

Alguns padrões podem ser observados nas revistas consultadas, nas quais se percebe, por parte de mestres e instrutores de Regional, uma preocupação com a tradição Angola e com o combate à violência. Porém, diversos fatos indicam a possibilidade de, muitas vezes, se tratar de um discurso não condizente com a realidade, pela observação direta de muitos grupos de capoeira Regional e pela observação das “entrelinhas” dessas revistas; como exemplo, é possível observar a presença de imagens exibindo um capoeira em atitude violenta ou colocando claramente que a capoeira é um esporte perigoso, e deve ser temido.

Uma outra padronagem pode ser percebida nas revistas especializadas. Enquanto a capoeira Angola é retratada com matérias relativas à sua filosofia, a beleza de sua ginga e a tradição de seus mestres, a capoeira Regional, além das matérias internas, ocupa o espaço reservado às propagandas de roupas e acessórios, nas quais predominam imagens de jovens musculosos, fotografados com o olhar sério e desafiador, poucas vezes sorrindo, e garotas bonitas, muitas vezes ocupando a matéria de capa¹⁰. As propagandas de academias de capoeira Regional também seguem esse padrão.

Essa diferença entre o discurso e o comportamento percebido demonstra que existe uma certa “compreensão muda” do que é a capoeira Regional, e suas diferenças com a Angola. E isso fica implícito nas entrelinhas do discurso de Mestre Moraes, conhecido mestre de capoeira Angola, ao ser consultado sobre as diferenças entre capoeira Regional e Angola:

¹⁰ Além das figuras de destaque do mundo da capoeira, diversas atrizes e animadoras de programas de televisão, na época da pesquisa, foram capa da revista *Capoeira: arte e luta brasileira*.



“Praticantes de Angola e Regional podem não ser adversários, mas esses estilos de capoeira serão sempre dicotômicos pois cada um teve e tem objetivos sociais diversos. (...) Qualquer tentativa de convivência harmônica cheira a cooptação. Os capoeiristas até podem ensaiar algum tipo de harmonia mas os estilos serão sempre antagônicos”¹¹.

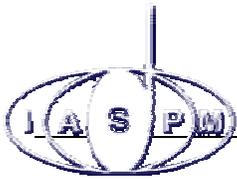
Outra questão que se coloca diz respeito ao fato de muitos grupos de capoeira Angola se situarem em áreas de classe média e média-alta. Surge, então, a dúvida: porque um público como esse se interessa por essa tradição?

Uma possível resposta vem da observação, anterior a essa pesquisa, de que existe uma certa “mitificação” com relação à capoeira Angola. Esse aspecto é visto nessa pesquisa como fruto do fenômeno da exaltação da cultura conhecida como “étnica”, e pode ser observado em conjunto com o surgimento, nos anos 1990, de diversos grupos “folclóricos” na cidade de São Paulo. Muitos desses grupos são identificados como *neo-tribos*, na definição de Michel Maffesoli, micro-grupos que se opõem à massificação crescente do mundo contemporâneo (Maffesoli 1987:8-16). Estes conjuntos de pessoas, mantidos por ligações afetivas, já fazem parte do ambiente urbano, criando zonas, “pedaços”¹², lugares onde existe um *reconhecimento*, uma empatia, que se dá através do costume – conjunto dos usos comuns que permitem a um grupo social reconhecer-se como aquilo que é. É onde o indivíduo se sente bem, onde ele pertence a algo, onde ele é alguém. Essas pessoas são praticantes de “rituais sociais” que reafirmam o sentimento do grupo sobre ele mesmo, funcionando como um espelho que o reflete, dando segurança e corpo através da repetição (Maffesoli, 1987:25-38). Muitos deles são identificados como formações urbanas¹³ de grupos “folclóricos”, muitas vezes chamados de “para-folclóricos”, termo que se refere àqueles que, apesar de praticantes da cultura tradicional, não tem necessariamente os vínculos sociais, históricos e familiares existentes no caso dos produtores tradicionais de cultura popular, também chamados “brincantes”.

¹¹ Entrevista com Mestre Moraes realizada pela revista *Capoeira: arte e luta brasileira*, ano II, nº6, 2000.

¹² “Pedaço” é uma categorização de José Guilherme C. Magnani, teórico da Antropologia urbana. O termo está presente no livro *Festa no Pedaço*, onde é relatada sua pesquisa com cotidiano e lazer de comunidades ligadas ao circo.

¹³ Grupos “folclóricos” são, originariamente, oriundos das zonas rurais.



Pode-se estabelecer uma relação entre a formação destes grupos e a questão da des-referencialização, da diluição cultural presente na vida contemporânea, pois um “retorno à tradição” surge como uma forma de refazer laços culturais e vínculos inexistentes, resgatando o passado num mundo que é feito de presente, de “agora”. O neo-tribalismo aparece, então, como:

“(…) aspecto ‘coesivo’ da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais”

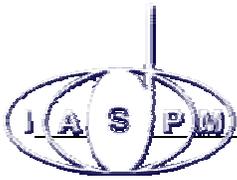
(Maffesoli, 1987:28).

O que se percebe é que vários grupos de capoeira observados assumem características de *neo-tribos*, constituindo grupos diferenciados entre os praticante da capoeira formados em academias de ginástica de zonas de baixa renda. Eles se diferenciam, entre outros aspectos, por esse “pertencimento” à um lugar específico: nesse caso, bairros que são compartilhados com grupos urbanos praticantes de maracatu, bumba-meu-boi, congado, batuque, entre outras tantas manifestações de origem popular, mas também praticadas por uma certa elite paulistana.

Bibliografia

- Araújo, Rosângela Costa. 1999.
“Sou discípulo que aprende, meu mestre me deu lição: tradição e educação entre os angoleiros baianos (anos 80-90)”. Dissertação: Faculdade de Educação, USP.
- Arom, Simha. 1984.
“The constituting Features of Central African Rhythmic Systems: A Tentative Typology”, *The World of Music*. EUA, 26 (1).
- Bakhtin, Mikhail. 1987.
A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec.
- Barbosa, Guilherme dos Santos. 1988.
“Capoeira Angola. A personal view of a capoeira master”, *The World of music - Brasil*, EUA, 30 (2).

- Bosi, Ecléa. 1999.
Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed.
- Carneiro, Édison. 1991.
Candomblés da Bahia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8ª ed.
- _____. 1975.
Capoeira - Cadernos de Folclore n.º 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- Chauí, Marilena. 1980.
"Notas sobre cultura popular", em *O Popular*. São Paulo, ano 2, nº3, março, pp.15-21.
- Damatta, Roberto. 1990.
Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 5ª ed.
- Denny, J. Peter. 1995.
"O pensamento racional na cultura oral e a descontextualização da cultura escrita", em OLSON, David & TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática.
- Halbwachs, Maurice. 1990.
A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice.
- Hampaté Bâ, A. 1982.
"A Tradição Viva", *Metodologia e História Geral da África*. Ática-Unesco, vol. 1.
- Hobsbawn, Eric e Ranger, Terence (orgs.). 1984.
A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hood, Mantle. 1971.
The Ethnomusicologist. Los Angeles: Institute of Musicology, University of California/Mc Graw-Hill Book Company.
- Ikeda, Alberto T. 1998.
"Musicologia ou musicografia?", em *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.
- _____. 1995.
"Música Política: imanência do social". Tese: Escola de Comunicações e Artes, USP.
- Kubik, Gerhard. 1979.
"Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A study of african cultural extensions overseas" em *Estudos de Antropologia Cultural*, n.º 10. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar/Centro de Estudos de Antropologia Cultural.
- Maffesoli, Michel. 1987.
O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense - Universitária.
- Magnani, José Guilherme C. 1998.
Festa no Pedço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2ª ed.
- Marcellino, Nelson Carvalho. 2000.
Estudos do Lazer: uma introdução. Campinas: Autores Associados, 2ª ed.
- Melo Silva, Dilma. s/d.
Notas sobre estética africana. São Paulo: ECA/USP.



- Merriam, Alan. 1964.
The anthropology of music. EUA, University Press.
- Nettl, Bruno. 1985.
Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales. Madrid.
- Nizza da Silva, Maria Beatriz (org.). 1999.
Brasil: Colonização e Escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pinto, Tiago de Oliveira. 1986.
"Capoeira, das Kampfspiel aus Bahia." In: *Welt Musik Brasilien. Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz. London etc.: Schott.
- _____ 1991.
Capoeira, Samba e Candomblé: afro-brasilianische musik im Reconcavo - Bahia. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- _____ 2001.
"Som e Música: questões de uma antropologia sonora" In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 44, n.1.
- Rego, Waldeloir. 1968.
Capoeira Angola. Salvador: Itapuã.
- Reis, Letícia Vidor de Sousa. 1997.
O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher.
- Ribeiro, Darcy. 1995.
O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed.
- Salvadori, Maria Ângela Borges. 1990.
"Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular, 1890-1950",
Dissertação: História, UNICAMP.
- Santos, Luís Carlos dos. 1995.
"Sons e Saberes: a palavra falada e o seu valor para os grupos afro-brasileiros".
Dissertação: Faculdade de Sociologia, FFLCH-USP.
- Shaffer, Kay. 1977.
"O Berimbau de barriga e seus toques", em *Monografias Folclóricas 2*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Soares, Carlos Eugênio Líbano. 1999.
A Negra Instituição: os capoeiras na Corte Imperial, 1850-1890. Rio de Janeiro: ACCESS.
- Velho, Otávio Guilherme (org.). 1967.
O Fenômeno Urbano. Zahar.