

## TRÂNSITO MUSICAL E IDENTIDADE NA CAPOEIRA ANGOLA

**Flávia Diniz**

Universidade Federal da Bahia – UFBA  
Mestrado em Etnomusicologia  
*SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia*

### Resumo

Neste artigo apresento resultado parcial da pesquisa de Mestrado em Etnomusicologia sobre o *trânsito musical* entre o Candomblé — e dentro dele o Culto ao Caboclo —, o Samba de Roda e a Capoeira, com foco na Capoeira Angola. Procurei identificar os elementos musicais em *trânsito* entre as formas expressivas e religião afro-brasileiras em questão, iluminando, sempre que possível, a correlação com seus elementos extra-musicais, presentes em seus rituais, corporalidades, cosmogonias e trajetórias históricas. A pesquisa de campo aconteceu junto ao *Grupo Nzinga* de Capoeira Angola, em Salvador, BA, em 2009 e 2010, assim como no ambiente mais amplo das formas expressivas e religiões afro-brasileiras nesta cidade. Sendo praticante de Capoeira Angola, participei de treinos, eventos e Rodas de Capoeira, freqüentei festas públicas de Candomblé e Caboclo e Sambas de Roda, realizei entrevistas com Mestres e discípulos na Capoeira Angola e com lideranças sociais ligadas ao Movimento Negro, colhendo informações também em discussões e palestras com a presença de lideranças religiosas. Pautei-me, ainda, em registros musicais e áudio-visuais já existentes, produzidos sobre ou pelos próprios grupos e comunidades aqui abordados, assim como em gravações e anotações feitas por mim nestes contextos. Na primeira parte deste artigo apresento uma breve discussão sobre termos geralmente atribuídos à Capoeira Angola, como “tradicional”, “popular” e “afro-brasileiro”, depois busco definir rapidamente os termos “identidade” e “etnicidade” e sua relevância para a pesquisa etnomusicológica. Finalmente, abordo o *trânsito musical*, definindo-o, problematizando-o e apresentando exemplos musicais. A vinculação deste *trânsito musical* com o contexto mais amplo desta cultura musical “afro-brasileira”, da qual fazem parte a Capoeira Angola, o Candomblé e o Samba de Roda, levaram-me a relacioná-lo com as questões em torno da construção de identidade.

**Palavras-chave:** capoeira angola; candomblé; samba de roda; trânsito musical; identidade.

### Capoeira Angola

A Capoeira é considerada, neste estudo, uma *forma expressiva ritual tradicional/popular afro-brasileira* de transmissão oral, para onde convergem diversas linguagens — música, poesia, teatro, dança, luta. “Forma expressiva”, assim como “modo expressivo” (CARVALHO, 1999, p. 149) e “prática musical” (GARCIA, 2007, p. 137-138), são conceitos para o comportamento expressivo humano integrado, moldando e sendo moldado pelo contexto amplo dos processos históricos, da interação social, da construção da identidade e significados sociais.



A música tem papel central em muitos rituais “afro-brasileiros”, como nas Rodas de Capoeira, Sambas de Roda, festas públicas e cerimônias privadas do Candomblé. Como eventos não-cotidianos, porém naturalizados e já recortados pelos membros de uma comunidade do resto de sua vida social, os rituais funcionam como espelhos mágicos, revelando valores, paradigmas, contradições e conflitos da mesma (DORNELLES, 2002). Para Blacking (1995, p. 26), música é som humanamente organizado e seus padrões relacionam-se aos padrões de organização humana.

A Capoeira Angola é geralmente considerada uma *cultura tradicional* — “que pertence a uma continuidade bem determinada, cuja mera existência é vitalizada por conceitos ideológicos regulados por normas e valores, pertencendo a um grupo fixo, uma família, uma tribo, um grupo étnico” (MUKUNA, 2006, p. 156). *Tradição* implica na ênfase da ligação entre presente e passado, através dos mitos de origem filtrados por uma memória seletiva, podendo ser mesmo inventada (HOBBSAWN *apud* HALL, 2006 p. 54-56).

À Capoeira é também atribuído o conceito de *cultura popular*. *Popular*, para Mukuna (2006, p. 156), diz respeito à re-significação de traços culturais tradicionais tribais africanos transferidos para o Brasil durante a diáspora, os quais perderam o caráter funcional dado pelo antigo contexto. O termo *popular* designa *cultura tradicional* de caráter local, associada com o nacional e com as classes subalternas — o “folclore” —, assim como cultura urbana, cosmopolita e globalizada, veiculada massivamente pela indústria cultural (CANCLINI, 1998, p. 207-208, 216 e 218).

A liberação e fomento da Capoeira durante o Estado Novo, o apoio através das ações políticas de esquerda do *Centro Popular de Cultura* (CPC), a partir da década de 1960, a disseminação da Capoeira como esporte e folclore com apoio estatal durante a ditadura militar, o registro recente como patrimônio imaterial (VASSALO, 2008) e os processos de globalização contribuíram para que a Capoeira se tornasse cada vez mais *popular*, no sentido de amplamente difundida.

A Capoeira torna-se, hoje, também uma *comunidade imaginada*, como a cultura nacional: discurso que constrói sentidos através de estórias e memórias de continuidade, no culto de símbolos e nas práticas sociais recorrentes (HALL, 2006, p. 14-15 e 50-51). Na Capoeira Angola a valorização da ancestralidade (linhagens, escolas ou estilos herdados de Mestres identificados a partir da primeira metade do século XX, guardando configurações rituais e princípios específicos) conecta seus membros a uma origem, experiência, destino e comunidade comuns, mesmo que eles apresentem fenótipos, nacionalidades, classes sociais, *backgrounds* culturais e ideologias diferentes. Embora nos grupos boa parte dos praticantes compartilhe bem mais que uma “língua franca” — a Capoeira —, tendo uma vivência intensa e cotidiana em treinos, rodas e outros eventos, atualmente um número



considerável deles comunica-se virtual ou esporadicamente, por viver em localidades diferentes, rompendo, em parte, o princípio da transmissão oral através da tradicional relação Mestre-discípulo.

Os termos *afro-brasileiro* e *Angola*, também atribuídos à Capoeira, são justificados pela predominância de traços culturais africanos, sobretudo do grupo lingüístico Bantu, que criaram raízes no Brasil (MUKUNA, 2006). O termo *Angola*, em Capoeira Angola, foi enfatizado a partir da década de 1930 para diferenciá-la da Capoeira Regional, criada por Mestre Bimba, na Bahia. O baiano Mestre Pastinha buscou manter — junto a intelectuais da época — a capoeira considerada mais tradicional. No entanto, ambas as modalidades modificaram-se na dinâmica tradição-modernidade, embora em proporções muito diferentes, passando de práticas proibidas a de classes favorecidas economicamente: intelectuais, universitários, estrangeiros (VASSALO, 2008). Mestres e discípulos ligados ao Movimento Negro vêm cada vez mais reivindicando a *africanidade* da Capoeira Angola. Eles evitam adjetivos como *brasileira* e *mestiça* e, geralmente, aceitam a hipótese de que a Capoeira seja uma derivação do *N'golo* — ou dança das Zebras, ritual do Sul de Angola.

### Identidade e etnicidade

Existe uma forte tendência na pesquisa em música no pós-colonialismo e na pós-modernidade, desde meados do século XX, em enfatizar a expressão da identidade através da música, a ligação da música com tendências políticas e o hibridismo das culturas musicais (NETTL, 2005, p. 256-257 e 442). A identidade cultural para HALL, (2006, p. 7-8, 12) surge “do nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”. Na pós-modernidade, este “processo de identificação” torna-se “provisório, variável e problemático” e a identidade é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam e se multiplicam (HALL, 2006, p. 12-13).

A temática da etnicidade no Brasil surge em 1990 (SANSONE, p. 9-10). A etnicidade, para Sansone (2007, p. 18), é parte de uma “identidade social multiestratificada da qual (...) é apenas um dos muitos componentes”. Sansone (2006, p. 11) discute identidade negra na Bahia em relação à identidade de classe social e à sua reconstrução de uma geração para outra, revelando ambigüidades nas distinções raciais. O autor (SANSONE, 2009, p. 12) conclui que a identidade étnica não é nem essencial, nem primordial, nem imutável, e “pode ser considerada como um recurso cujo poder depende do contexto nacional ou regional”, afetada pelo local e pelo global.

A observação da mudança do perfil “étnico” dos capoeiristas na atualidade, a inserção da Capoeira no mercado cultural e esportivo nacional e internacional, até a sua recente cooptação pelas



igrejas neopentecostais, levantam questões como a disjunção entre cultura negra, comunidade negra e ação política, assim como sobre a utilização do “capital cultural” de um grupo étnico ideológica e comercialmente, abordadas por Sansone (2007, p. 257-258).

Carvalho (1993, p. 2) procura analisar o “papel da música na construção da identidade e diferenças étnicas” (CARVALHO, 1993, p. 2). Para o autor, certas configurações simbólicas, no caso afro-brasileiro, cristalizam-se como modelos de identificação no mundo ritual e da forma e em outros âmbitos da vida social (CARVALHO, 1993, p. 2). Carvalho (1993) chega aos modelos universalista, do Candomblé; colonial, dos Congos; ambíguo, dos cultos de Macumba e Umbanda; e ideológico e polissêmico da música popular comercial com temática negra. Assim como nestes modelos, a música da Capoeira também se mostra paradigmática em moldar e/ou expressar as diferentes identidades afro-brasileiras através do tempo.

### **Trânsito Musical**

*Trânsito musical* pode ser equiparado a “compartilhamento musical” (GARCIA, 2006) ou à “elementos”, “traços” ou “denominadores culturais [musicais] comuns” (MUKUNA, 2006, p. 42 e 49). Ou seja, *trânsito musical* é a recorrência de elementos musicais (ritmos, melodias, textos, timbres vocais, instrumentos, texturas, formas) e extra-musicais (configurações rituais, corporalidade, conceitos, comportamentos) em diferentes formas expressivas de uma mesma cultura musical. Esta recorrência pode ser fruto da difusão através de empréstimos e adaptações ou através da origem em uma matriz cultural comum. O termo *trânsito musical* pretende expressar o caráter dinâmico e multidirecional deste fenômeno.

Béhague (1999) observou que a Capoeira emprestava cantigas do repertório infantil das brincadeiras de Roda e do Samba de Roda. O empréstimo faz sentido, já que a música parece ter sido incorporada à Capoeira mais recentemente, não sendo considerada de todo obrigatória para a realização da Roda até meados do século XX (MESTRE PASTINHA, 1988, p. 28-29; GRAHAM, 1991). Por sua vez, muito do que se escuta nos Sambas de Roda são empréstimos do Culto ao Caboclo, enquanto a Capoeira, hoje, tornou-se também provedora de repertório para ambos, dando lugar a um verdadeiro *trânsito musical*.

Rego (1968, p. 35, 38-42) aponta para os elos entre a Capoeira de sua época e as religiões afro-brasileiras: vítimas do mesmo preconceito e repressão policial; freqüentadas pelos mesmos sujeitos. Tata Mutá — da *Casa dos Olhos de Tempo*, Candomblé de Nação Angola ao qual pertencem o Mestre Poloca e as Mestras Janja e Paulinha do *Grupo Nzinga* — confirma esta relação dos capoeiristas de



sua juventude (segunda metade do século XX) com o Candomblé. Eles eram ogãs, e se por um lado recebiam proteção espiritual dos pais e mães-de-santo, por outro constituíam o “braço armado” dos terreiros de Candomblé. Além da atitude perante a vida, eram as cantigas de Caboclo que revelavam esta relação — os capoeiristas cantavam nas Rodas para os Caboclos de seus pais e mães-de-santo, apesar de não cantarem publicamente cantigas para Orixás, Inquices e Voduns em línguas africanas, procurando evitar um preconceito e uma perseguição ainda maiores (TATA MUTÁ, 2010).

Com a gradual mudança do perfil dos capoeiristas a partir da década de 1930 e a internacionalização da Capoeira por volta da década de 1980, podemos perceber certo afastamento desta forma expressiva das religiões e comunidades afro-brasileiras. A partir da década de 1980, com a fundação do *GCAP — Grupo de Capoeira Angola Pelourinho* —, onde se formaram os atuais Mestres do *Grupo Nzinga*, temos um novo ponto de contato entre a Capoeira e o Candomblé empreendido por capoeiristas ao mesmo tempo ligados à universidade e à religião, que vão aprofundar a busca dos denominadores culturais africanos comuns e promover a reaproximação com a matriz religiosa, tanto pela motivação da fé quanto pela afirmação de uma identidade cultural negra aliada a um ativismo político.

A busca de conhecimento do sistema simbólico do universo afro-brasileiro por parte dos praticantes de Capoeira Angola com vivências diferentes dos antigos Mestres nos leva a perguntar com Blacking (1995, p. 226 e 229) como se dá a negociação dos significados atribuídos individualmente na “fronteira cultural” para a construção de um sentido público dos elementos musicais como símbolos e signos compartilhados: até que ponto praticantes de Capoeira Angola iniciados no Candomblé e os que não tomam parte na religião decodificam-nos da mesma forma?

No jogo da Capoeira Angola, sobretudo na ginga e em suas variações, podemos observar uma corporalidade presente também nas danças das divindades africanas e dos Caboclos cultuados nos Candomblés, principalmente de Nação Angola, nos passos realizados, por exemplo, pelo *munzenza* (*iaô* na Nação Ketu) e no “samba de cabula”. No gestual, temos o costume do capoeirista de reverenciar o berimbau gunga — instrumento que exerce liderança ritual na Roda de Capoeira — colocando a cabeça no chão “ao pé do berimbau” antes de sair para o jogo, de forma similar à benção tomada aos atabaques ou *ngòmà* e aos mais velhos pelos filhos-de-santo no Candomblé.

Também, “ao pé do berimbau”, o capoeirista pode “riscar o chão”, como fazem os Caboclos, ou se benzer fazendo o “sinal da cruz”, ou “cruz do Congo” — como defendeu Makota Valdina em Mesa Redonda na *Academia Irmãos Gêmeos de Mestre Curió*, em 2010 -, representando as posições do sol, os pontos cardeais e as extremidades do corpo humano. O giro dos dois jogadores



em alguns momentos do jogo — ou “volta ao mundo” — em sentido anti-horário, remete-nos ao *Shirê* ou *Jamberesu* do Candomblé. São muitos os elementos em comum que poderiam ser aqui explorados, os quais fazem parte de uma cosmogonia com vários aspectos compartilhados pelas formas expressivas e religiões afro-brasileiras, como estruturas hierárquicas, conceitos de ancestralidade e de família, entre outros.

Na música da Capoeira teremos diversos elementos em comum, em vários níveis — dos mais explícitos aos mais sutis. Temos na “bateria” da Capoeira Angola alguns instrumentos que compõem o conjunto instrumental do Candomblé e do Samba de Roda: atabaque e agogô, além do caxixi, que é usado no Culto ao Caboclo e em algumas ocasiões no Culto às divindades africanas. O berimbau é usado nos Sambas de Roda apenas quando realizados após as Rodas de Capoeira. O trio de berimbaus guarda relação com o trio de atabaques — rum, rumpi e lê (Nação Ketu), ou *cacumbu-ngomba*, *cacumbi-nguenje* e *cucumbi-gonguê* (Nação Angola) — no que diz respeito à interação musical entre eles, como padrões rítmicos complementares, função de cada berimbau, relação com o jogo e com a condução ritual da Roda de Capoeira. No Candomblé, os atabaques relacionam-se à dança e seus atos e à condução ritual. Ambos os trios instrumentais têm o papel de estabelecer elos com o divino.

Na notação a seguir, cada sinal corresponde a um pulso de um *ciclo formal* de 8 pulsações (correspondentes a semicolcheias) que, na notação musical européia, poderia ser anotado em *compasso 2/4*. O som do berimbau produzido pela percussão da baqueta de madeira contra a corda de arame solta será representado por ( • ); o som chiado da baqueta percutindo a corda levemente friccionada pelo dobrão (moeda ou pedra), ( x ); o som chiado do dobrão interrompendo o som da corda solta percutida, ( \* ); a percussão da corda pressionada pelo dobrão (aproximadamente um tom acima da solta), ( ▲ ); a pausa, ( . ).

A relação entre os toques de berimbau e de Candomblé se dá através de variações sobre a base do “toque de angola” ( . . x x • \* ▲ . ), baseadas em ostinatos do gã ou agogô e padrões-rítmicos dos atabaques nos toques de Candomblé. Em alguns grupos estas variações não recebem nome algum; em outros podem ser chamadas, por exemplo, de “gêge” ( • \* . • \* . • \* ), como no CD *Mestre Traíra – Capoeira da Bahia*, no qual também se escuta ( • . . . . . • . . . . . ) e ( • . . . . . • . . . . . ), sob o mesmo nome; neste CD escuta-se também o toque que nele se denomina “ketu” ( • . . . . . • . . . . . • ). As células rítmicas ( • • \* • ), ( . • \* • ) e ( ▲ • \* • ) — geralmente repetidas várias vezes, resultando em ( • • \* • • • \* • ), ( . • \* • . • \* • ) e ( ▲ • \* • ▲ • \* • ) — são parte muito característica do desenho rítmico tocado pelo berimbau no “toque de samba de Roda” ( • . x x • . x • • . x x ▲ • \* • ), o qual se

reduz a variações dos últimos 4 pulsos quando em andamento acelerado. Em alguns grupos, como no *Meninos de Arembepe*, de Mestre Lua de Bobó, o toque comum para o atabaque na Capoeira Angola é substituído pelo “ijexá”, com a inversão dos toques na borda e no centro do couro do instrumento.

Na parte vocal da música da Capoeira Angola escutam-se adaptações de textos a melodias (e vice-versa) de Candomblé, Caboclo e Samba de Roda. O *Grupo Nzinga* tem trazido para as rodas cantigas religiosas para Inquices em língua africana executadas *ipsis litteris*. Embora sofram modificações de andamento — mais lento na Capoeira Angola —, leves adaptações rítmico-melódicas, na ornamentação e no tamanho das partes do solista e do coro, estas não afetam sua identificação. Alusões ao Candomblé, suas divindades e cosmogonia através do uso de termos correntes nesta religião, são também freqüentes em corridos, louvações e ladainhas tradicionais e de criação recente, na Capoeira Angola em geral.

As duas cantigas a seguir é exemplo de adaptação de letra à melodia por Mestre Poloca, do *Grupo Nzinga*. A relação entre as duas cantigas não é clara para todos os praticantes. O Inquice Catende exerce seus poderes mágicos secretos através das folhas e podemos interpretar a palavra “mandinga” como magia e segredo, no novo texto criado por Mestre Poloca. O texto da cantiga de Catende pode variar de casa para casa, e a transcrição apresentada por mim é fonética, a partir da escuta no candomblé a que pertence o Mestre.

### Mandinga de Angola

Treino de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 3 mar. 2010

Solista: Mestre Poloca

$\text{♩} = \sim 80$   
coro

O - lha ê man - din - ga de an - go - la O - lha ê man -- din -- ga de an - go -

4 solista

- la Que - ro vê man - din - ga de an - go - la Que - ro vê man - din - ga de an - go - la

### Catende

Festa de Kitembo - Casa dos Olhos de Tembo - ago. 2010

$\text{♩} = \sim 90$   
coro

Ca - ten - dê ó - ia mu - ni - qua - ra Ca - ten - dê ó - ia mu - ni - qua -

4 solista

- ra Ó ê a ê ó - ia mu - ni - qua - ra Ó ê a ê ó - ia mu - ni - qua - ra

Figuras 1 e 2.

Simpósio

I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

A cantiga “Santa Bárbara do Relampoê” é tradicionalmente cantada na Capoeira para homenagear Iansã ou Matamba, através de referência à santa que a representa no sincretismo católico. A quarta cantiga é para o Inquice Matamba (Kaiongo), cantada nas Rodas do *Grupo Nzinga, ipsis litteris*, a qual é acompanhada no Candomblé pelo “toque samba de cabula”, de 16 pulsações, em andamento mais acelerado —  $\text{♩} = \sim 100$ , com mais ornamentações, num tom um pouco mais agudo, cuja sensação auditiva é potencializada por um timbre vocal priorizando harmônicos agudos e pela maior intensidade sonora, para sobrepor o som do trio de atabaques percutidos com as mãos e acompanhados pelo gã ou agogô. Com as partes do coro e solista nesta cantiga totalizando 8 compassos cada, no Candomblé, na Capoeira cada parte tem apenas 7 compassos, provavelmente porque esta redução não se configura em desencontro rítmico com o “toque de angola”, como aconteceria com o “toque samba de cabula”, e também porque, num andamento mais lento, utilizado na Capoeira, o espaço em silêncio entre a parte do solista e a do coro ficaria muito longo, suspendendo a “respiração” conjunta da Roda através do canto, segundo termo e princípio ênicos.

### Santa Bárbara

Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 22 nov. 2010

Solista: Mestra Cristina (Rio de Janeiro)

$\text{♩} = \sim 80$



Santa Baba di relam.pu-ê Re-lampu-ê re-lampu-a Santa Baba di relampu-ê

### Oiá Matamba

Roda de Capoeira Angola Grupo Nzinga, 22 nov. 2010

Solista: Iolanda

$\text{♩} = \sim 80$



O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka-ju zin-guê

7 solista  
ô O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka-ju zin-guê

14 coro  
O - iá O - iá O-iá ê O-iá Ma-tam-ba ki-kaku-ru-ka-ju zin-guê ô

Figuras 3 e 4.

Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados e outros níveis de análise poderiam ser empreendidos, o que excederia os limites de espaço deste artigo. Para não ficar sem um exemplo de *trânsito musical* entre Samba de Roda, Caboclos e Capoeira — mais comum na geração dos Mestres de meados do século XX que a adaptação de cantigas religiosas em línguas africanas —, apresento somente uma quadra do texto de uma cantiga, já cantada tradicionalmente na Capoeira Angola, em forma de corrido (canto responsorial), e que, por diversas razões, é um paradigma de afirmação de identidade na cultura musical afro-brasileira: “Quem vem lá sou eu / Quem vem lá sou eu / A cancela (ou berimbau) bateu / Cavaleiro (ou angoleiro) sou eu” (DONA EDITH DO PRATO; NZINGA, 2003).

### Conclusão

Nesta pesquisa produzi transcrições e análises de diversos aspectos da música na Capoeira Angola, a partir do trabalho de campo junto ao *Grupo Nzinga*, em Salvador, e da vivência no ambiente mais amplo da Capoeira Angola. As análises revelaram semelhanças rítmico-melódicas, textuais, timbrísticas, de forma e significado, assim como as delimitaram. *O trânsito musical* na Capoeira Angola expressa a existência de uma cultura musical compartilhada com o Candomblé e o Samba de Roda, embora aconteça também entre estas formas expressivas e outras, como o côco e a literatura de cordel, por exemplo.

Indivíduos e grupos, neste transporte musical, agem motivados por inúmeras causas, dando a este *trânsito* muitos significados. Referências múltiplas, representações, empréstimos, compartilhamentos, paródias, adaptações e homenagens podem representar a afirmação de identidade étnica por um veio político, o deleite estético numa forma lúdica de socialização, o desejo de pertencimento através do desenvolvimento de competências, a manifestação da fé e, inclusive, podem acontecer de forma consciente ou não.

Alguns grupos de Capoeira Angola, como o *Nzinga*, que desenvolve trabalho junto a crianças e adultos da comunidade do Alto da Sereia, são núcleos de pesquisa para reconstrução da identidade “afro-brasileira”, reatando elos no tempo e no espaço. Entre outras ações, os Mestres deste grupo influenciam a forma com que a comunidade relaciona-se com o Candomblé, enquanto movimentos evangélicos empreendem nova perseguição às religiões afro-brasileiras. Mesmo quando a proposta de explicitar tais paralelos ou promover troca simbólica não está colocada abertamente, os grupos de Capoeira Angola, Samba de Roda e Culto ao Caboclo lidam com a simbologia já diluída nestes saberes, através da corporalidade, musicalidade, dos comportamentos, códigos de comunicação, contextos sócio-econômicos e históricos, enfim, da cosmogonia compartilhada pelas expressões culturais afro-brasileira.



## Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. "Brazil". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5. ed. London: Macmillan Publishers, 1980.

BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 223-42.

CANCLINI, Nestor García. A encenação do popular. In \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 205-254.

CARVALHO, João Soeiro de. Makwayela: choral performance and nation building in Mozambique. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 11, ano 5, p. 145-182, out. 1999.

CARVALHO, José Jorge de. Black music of all colors. The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of afro-brazilian music. University of Brasília. *Série Antropologia*, Brasília, 1993. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie145empdf.pdf>> . Acesso em: 5 fev. 2010.

DONA EDITH DO PRATO e Vozes da purificação. Produção Ninho Nascimento. Santo Amaro: s/d.

DORNELLES, Jonatas. A aplicação do modelo ritual na análise antropológica. *Ciudad Virtual de Antropologia y Arqueologia*, Porto Alegre, agosto de 2002. Disponível em: [http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/jonatas\\_dornelles.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/jonatas_dornelles.htm) . Acesso em: 29 mar 2010.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *A Música dos Caboclos nos Candomblés Baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Edufba, 2006.

\_\_\_\_\_. A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos. *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacionais/ Escola de Música e Programa de Pós Graduação*. Salvador: EDUFBA, 2007. Pp. 137-144.

GRAHAM, Richard. Technology and Culture Change: The Development of the "Berimbau" in Colonial Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Texas, v. 12, n. 1, p. 1-20, University of Texas Press, Spring - Summer 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/780049>> Acesso em: 08 jun. 2010.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola*. 3. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

MESTRE TRAÍRA. Capoeira da Bahia. Apresentação: Dias Gomes. 1 CD. 2ª edição do LP *Capoeira* dos Mestres Traíra, Cobrinha Verde e Gato. Produção: Roberto Batalin. Rio de Janeiro, Editora Xauã, década de 1960. Informação disponível em: <[http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua\\_pt.htm](http://www.capoeira-palmares.fr/histor/xaua_pt.htm)> . Acesso em: 2 jun. 2010.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.



NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NZINGA. Capoeira Angola. Produção executiva: José Marcos P. Bueno, Direção geral: Sérgio Mendonça, Direção artística: Beto Mendonça. São Paulo: Pôr do som, 2002/2003. 1 CD.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Rio de Janeiro: Itapoã, 1968.

SANDRONI, Carlos (Coord.) *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: Iphan, 2006.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade – O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Tradução de Vera Ribeiro. Salvador/Rio de Janeiro, Edufba: Pallas, 2007.

TATA MUTÁ. Anotações de Flávia Diniz da palestra “A cosmogonia na capoeira”, proferida por Tata Mutá na sede da Associação de Capoeira Angola Navio Negroiro (ACANNE), em Salvador, 3 de março de 2010.

VASSALO, Simone Ponde. O registro da Capoeira como patrimônio imaterial - novos desafios simbólicos e políticos. *Educação Física em Revista*, Brasília, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicasteste.ucb.br/index.php/testeAtividadeMovimento/article/viewFile/102/111>> . Acesso em 29 mar. 2010.

