

CAXIXI: UM EXEMPLAR DA PERCUSSÃO AFRO-BRASILEIRA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA REFLEXÕES DE PERSPECTIVA ETNOMUSICOLÓGICA

Priscila Maria Gallo

Programa de Pós-Graduação em Música -UFBA-Salvador

Mestrado-Etnomusicologia

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo

O foco deste artigo é o exemplar da percussão afro-brasileira conhecido como **Caxixi** e suas conexões com conceitos e reflexões de perspectiva etnomusicológica. Trata-se de um instrumento idiofônico, chocalho de cesto, originário da cultura *bantu*, termo que remete a uma etnia pertencente à região africana do Congo-Angola, no qual era utilizado em funções rituais e cerimoniais. O artigo analisa as transformações ocorridas nos usos e funções deste instrumento, retirado de sua região de origem durante o regime escravocrata e transplantado para o Brasil, onde adquire outros usos e funções, ligados menos a práticas religiosas e mais a práticas populares. O artigo procura desvendar mistérios que envolvem as origens da parceria entre berimbau e caxixi na capoeira, uma das expressões mais significativas que envolvem o instrumento, responsável pela sua popularização. Porém, consultando bibliografia especializada, chega-se a constatações que estes dois instrumentos pertencem a regiões de origem distintas, e em tais regiões não eram parceiros, ou seja, esta união ocorreu pela primeira vez no Brasil. A escassez de registros históricos sobre capoeira, manifestação que foi marginalizada e proibida pelo Código Penal até meados do século XX, impede esclarecimento do contexto exato em que ocorreu a união entre caxixi e berimbau no Brasil. Nos depoimentos de alguns mestres-capoeira consultados, também não é possível esclarecer a questão, uma vez que o mestre-capoeira mais antigo vivo, João Pequeno de Pastinha, tem 92 anos, ou seja, quando chegou à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau. Em seguida, o artigo procura mapear contextos onde o caxixi é utilizado em manifestações da música popular brasileira, especificamente na cidade de Salvador, demonstrando como um instrumento originariamente cerimonial está presente em contextos de música popular. Ao reunir informações sobre aspectos da musicalidade do Caxixi, pretende-se enriquecer o conhecimento e reflexão sobre a música brasileira em geral.

Palavras-chave: caxixi; cultura bantu; etnomusicologia; capoeira; Música Popular Brasileira.



Figura 1.

Simpom

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

Introdução

O foco deste artigo é o CAXIXI, instrumento da percussão afro-brasileira mais popularmente conhecido pela parceria com o berimbau na capoeira, e reflexões de perspectiva etnomusicológica decorrentes da localização das origens deste instrumento e das transformações de seus usos e funções em contextos rituais e populares. Assim, este artigo primeiramente aborda o estudo das manifestações populares de tradição oral no contexto da etnomusicologia, discutindo conceitos como folclore, sincretismo, identidade e hibridismo. Em seguida, é feita a contextualização do caxixi, procurando localizá-lo primeiramente em suas raízes etnológicas, que remetem à cultura *bantu* africana, em seguida passando pela sua parceria com o berimbau na capoeira, responsável por sua popularidade e finalmente a utilização de tal instrumento na música popular brasileira contemporânea, mais especificamente na cidade de Salvador, BA.

Do macro ao micro, da a cultura popular ao caxixi

Folclore é uma palavra de origem inglesa que surgiu a partir de uma carta do arqueólogo William John Thoms, publicada no jornal londrino "O Ateneu", em 22 de agosto de 1846. A partir do século XIX, surge um interesse dos Estados Nacionais em conhecer, registrar e catalogar culturas populares rurais (cultura *folk*). Neste contexto, a invenção do fonógrafo e a criação do Arquivo Fonográfico de Berlim, em 1900, representam projetos de uma tendência de apropriação das culturas populares, chamadas pejorativamente de “primitivas, exóticas”, em comparação à cultura da arte ocidental. (SIMON, 2000) Os europeus registraram culturas de povos colonizados, como África, Ásia e América do Sul, gravaram e guardaram o material sonoro em arquivos na Europa, com um discurso de conhecer e preservar essas tradições para futuras gerações. Futuramente, esse material foi transformado em CDs, alvo de interesse principalmente de pesquisadores.

No Brasil, um marco na história das pesquisas de tradições orais populares é a Missão de Pesquisas Folclóricas no início do século vinte com Mário de Andrade. A preocupação nessa época era conhecer e registrar manifestações musicais em “perigo de extinção”, na mesma perspectiva européia de preservá-las para futuras gerações. Para Mário de Andrade, a meta ambiciosa do *modernismo nacionalista* de sua época era fazer com que os compositores nacionais falassem a língua musical do Brasil. (ANDRADE, 1972, 38)

Existem inúmeras críticas a processos que envolvem a utilização do termo folclore. Por exemplo, o “Dia do Folclore”, 22 de agosto, estabelecido pelo decreto 56747 de 17 de agosto de 1965, recebe críticas de parte dos educadores, que vêem o ensino do folclore nas escolas carente de



contextualização. Outra crítica em relação ao tratamento da cultura como folclore é encontrada na análise de Esteves em “A ‘Capoeira’ da Indústria do Entretenimento”, no qual o autor demonstra como a cultura popular *folclorizada*, oferecida a turistas, dificulta a percepção de raízes ancestrais autênticas dentro do processo histórico. (ESTEVES *apud* CONCEIÇÃO, 2009, 16). O ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em seu discurso na transmissão de cargo, declara: “Não existe folclore, o que existe é simplesmente cultura”. (GIL, 2003,10)

Com o desenvolvimento de novas teorias antropológicas na Europa do início do século XX, a música de tradição oral começa a ser abordada não mais pelo seu caráter exótico em comparação à música erudita ocidental, mas pela perspectiva contextual, considerando questões históricas, sociais, políticas e culturais. Nesta perspectiva aparece o termo “etnomusicologia”, diferenciando-se da musicologia tradicional primeiramente pela diferença de enfoque: a etnomusicologia voltada para a música *folk* com métodos etnológicos herdados da antropologia enquanto a musicologia centrava-se em análises de elementos musicais, por exemplo, timbres e partituras. Esta diferenciação vem se transformando e até hoje ainda há divergências: a etnomusicologia deve estar contida na musicologia ou vice-versa, ou é uma área independente? (COOK, 2006). Behague procura esclarecer qual o papel da etnomusicologia:

Na verdade, já em 1968, os etnomusicólogos haviam definido mais ou menos, o seu campo como estudo da música na cultura e como cultura (...) Embora a etnomusicologia fosse ainda definida pelo seu objeto de estudo principal, ou seja, as músicas de tradição oral de sociedades não ocidentais, e as chamadas músicas folclóricas, ou pior, “étnicas”, ela, pouco a pouco, veio a ser concebida como uma abordagem holística de qualquer tradição musical. (BEHAGUE, 2004, 44)

Somente a partir da década de oitenta, aparecem pesquisadores brasileiros com embasamento adquirido em pós-graduações na Europa e nos Estados Unidos, onde nomes como Blacking, Merriam, Myers e Nettl abordavam a música sob a ótica do contexto cultural. A etnomusicologia nasce academicamente no Brasil, com a intenção de reorientar as pesquisas nacionais: da perspectiva folclorista para um âmbito contextual.

As manifestações da cultura popular brasileira são exemplos de sincretismo. Segundo Nettl, o sincretismo é a fusão de elementos de diversos padrões culturais. (NETTL, 2005). São expressões de um processo de resistência cultural, na medida em que há fusão de elementos de padrões culturais que foram praticamente massacrados pela colonização e escravidão. Ao considerar o dinamismo da cultura, a busca de uma única identidade nacional, que tanto ocupou os folcloristas, vai sendo substituída pelo reconhecimento de múltiplas identidades culturais em processos de

hibridismo e sincretismos resultantes de interações étnico-culturais. Canclini é um dos primeiros teóricos a usar o termo “cultura popular” no plural: culturas populares. O autor destaca os processos de hibridação como alternativa a se pensar a modernidade, em substituição ao fundamentalismo das posições homogeneizantes das políticas de identidade. (CANCLINI, 2003, 23).

Definidos os conceitos e os referenciais teóricos que embasam os estudos da cultura popular, vamos ao foco deste artigo. O caxixi é um objeto representante da percussão afro-brasileira, extremamente popularizado através da capoeira, na qual o caxixi é parceiro do berimbau. A seguir, uma descrição do instrumento feita por Rego: “O **caxixi** é um pequeno chocalho feito de palha trançada com a base de cabaça (*Cucurbita lagenária*, Lineu) cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha. (...) No interior do caxixi, há sementes secas, que ao sacudir dá som característico” (REGO *apud*. KASADI, 2006; 99)

Ritmicamente o caxixi cumpre a mesma função do maracá ou chocalho na bateria de uma escola de samba, marcando e acentuando o referente de densidade subjacente. (MUKUNA, 2006). Para avaliar a complexidade deste instrumento, este artigo procura analisar os diversos usos e funções do caxixi, (MERRIAM, 1864) que sofreram algumas transformações decorrentes de processos de desterritorialização e territorialização. O chocalho de cesto conhecido como caxixi é um dos instrumentos percussivos que saiu do berço africano, onde era utilizado em contextos cerimoniais e rituais, atravessou o oceano na memória dos escravos e se recriou no Brasil, em contextos populares e rituais. Mukuna destaca o caxixi como um dos remanescentes da cultura *bantu* no Brasil, compreendendo “*bantu*” como as culturas localizadas na região do Congo e Angola, encontrado na região do rio *Kasai*, um dos maiores afluentes do Rio Congo. O caxixi, conhecido neste local como *dikasá*, tem valor ético particular na cultura do Congo, associado à cerimônias de iniciação que marcam o ritmo de vida da sociedade e invocam o “colégio” dos espíritos protetores da sociedade e suas forças vitais, nas quais tem a função de fornecer o padrão ritmo básico, além de uma função extramusical, a de ser parte dos adereços cerimoniais.

A análise de Mukuna sobre a mutação de elementos *bantu* do tradicional ao popular no Brasil destaca que este processo é condicionado por uma ruptura, no caso a desterritorialização do povo *bantu* tirado de sua terra natal devido ao regime escravocrata. Segundo o autor, “Este processo não é brusco, mas é alimentado pela necessidade de sobrevivência, manifesto pela persistência de elementos culturais fora de seu núcleo tradicional, retidos na memória individual e coletiva de seus portadores.” (MUKUNA, 2006, 153) O caxixi sendo um dos elementos da cultura *bantu* que foi transplantada para o Brasil, adquiriu outros usos e funções, ligados à religiosidade e a práticas

populares. De acordo com Bira Reis, músico e pesquisador de instrumentos que coordena a Oficina de Investigação Musical em Salvador, Bahia, o caxixi é encontrado em algumas casas de candomblé, substituindo outros instrumentos africanos: o “*girê*”, instrumento que parece um sino, usado para “chamar o santo”, ou o “*abê*”, espécie de ganzá com sementes por fora. Mas, segundo este pesquisador, foi devido à sua utilização na capoeira que o caxixi alcançou maior expressividade.

Depois de buscar as origens etnohistóricas do caxixi, em seguida a próxima reflexão: **o caxixi e a capoeira**. A capoeira se tornou ícone da cultura brasileira, principalmente na Bahia. Em relação à sua origem há divergências, mas a maioria dos pesquisadores acredita que a capoeira é genuinamente brasileira, nascida no nordeste brasileiro em contextos de população escrava. Difundiu-se de norte a sul do país, sendo conhecida e praticada atualmente por uma parcela significativa da população, principalmente por crianças e adolescentes, em projetos sociais, ONGs e associações culturais. Algumas experiências com capoeira nas escolas de ensino médio e fundamental indicam um papel promissor desta arte enquanto instrumento pedagógico em aulas de educação física, educação musical, história, sociologia.

A bateria de uma roda de capoeira é formada por três berimbaus (gunga, médio e viola), seus respectivos caxixis, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque, podendo variar o número de berimbaus e pandeiros de uma academia para outra. A música da capoeira não pode ser analisada dissociada dos contextos sócio-culturais que envolvem esta manifestação. Assim como nos Venda, estudado por Blacking, na capoeira todos os membros são capazes e incentivados ao fazer musical, todos podem aprender a música. (BLACKING, 1976). Um dos fundamentos da capoeira é participar da bateria: tocar e cantar. A música é que define o ritmo e a característica do jogo. (SOUZA, 1998).

Na capoeira, o caxixi tornou-se parceiro do berimbau, duplicando o padrão rítmico dado pela baqueta na haste metálica do arco e dando ornamentações rítmicas entre o ritmo básico marcado do arco. (MUKUNA, 2006). O caxixi é segurado e utilizado ao mesmo tempo com os toques do berimbau. Há um mistério ainda não solucionado que envolve esta parceria entre caxixi e berimbau. Vários pesquisadores concordam que o uso do caxixi juntamente com o berimbau ocorreu no Brasil, por outro lado não há registros precisos das circunstâncias que levaram os tocadores de berimbau a utilizarem o caxixi. Sobre a utilização do caxixi junto com o berimbau, pode-se afirmar que em suas regiões de origem na África eles não foram tocados juntos, pois pertencem a diferentes usos cerimoniais ou sociedades funcionais. (MUKUNA, 2006, 160) Souza em “Música na capoeira” relata que, de acordo com informações pessoais de Pierre Verger e Gerard Kubik, o uso em conjunto por um só instrumentista do berimbau e caxixi não foi presenciado durante a estadia de ambos na África.



(SOUZA, 1998, 21). Graham escreve sobre modificações no berimbau ocorridas no Brasil: o uso do arame, do caxixi e do dobrão. (GRAHAM *apud.* SOUZA, 1998, 22).

Em entrevistas informais com mestres-capoeiras durante o Encontro Internacional de Capoeira Angola, realizado em 2009 em Campinas e Indaiatuba, SP, declarações de alguns mestres-capoeira de Salvador, entre eles, Mestre Augusto dos Anjos, Jaime de Mar Grande, Zé do Lenço e Ciro Lima não esclarecem nada sobre a introdução do caxixi ao berimbau da capoeira. Segundo Mestre Lua Rasta, em entrevista informal concedida em seu ateliê de construção de instrumentos em Salvador, “é difícil para os mestres vivos falarem sobre isso porque quando chegaram à capoeira já encontraram o caxixi.” Não há informações precisas de *quem* tocou pela primeira vez o berimbau com o caxixi, e *como, onde e por que* ele foi introduzido ao berimbau, certamente devido à escassez de registros históricos sobre capoeira, manifestação que foi proibida pelo Código Penal até meados de 1950. Mesmo sem encontrar respostas para o “mistério” que envolve a união entre caxixi e berimbau, seja na literatura especializada ou em depoimentos de mestres-capoeira, as entrevistas com estes mestres serviram para levantar questões indiretamente relacionadas ao caxixi, porém relacionadas com necessidades reais e atuais da classe, como a criação de políticas públicas para a capoeira e a valorização dos Mestres antigos. Esta é a próxima reflexão de perspectiva etnomusicológica: **o papel dos mestres como livros vivos.**

A capoeira se constituiu enquanto manifestação popular no contexto brasileiro da escravidão, sendo que nesta época não havia qualquer sistematização, era jogada nas ruas, como entretenimento da população escrava e depois dos escravos recém-libertos. As movimentações e musicalidade foram desenvolvidas praticamente somente no século xx, com as escolas de Mestre Bimba e Mestre Pastinha, que geraram respectivamente a capoeira regional e a capoeira angola. Esses Mestres foram os pioneiros responsáveis pela organização da capoeira em academias.

O mestre capoeirista tradicional não *ensina* seu discípulo, pelo menos como a pedagogia ocidental sempre entendeu o verbo ensinar. De acordo com Sodré, o mestre não verbaliza, nem conceitua o seu saber para passar metodicamente ao aluno, não interroga, nem decifra. Ele *inicia*: cria as condições de aprendizagem, formando a roda de capoeira e assiste. (SODRÉ; 1983, 212). Segundo o mais antigo mestre-capoeira ainda vivo, Mestre João Pequeno de Pastinha: “Não é todo jogador de capoeira que é capoeirista, como não é todo bom capoeirista que é Mestre de Capoeira, e não é todo Mestre que é bom Mestre.” (SANTOS, 1998)

As tradições orais representam formas culturais que envolvem processos de transmissão oral, geralmente de geração para geração. Na capoeira, Mestres antigos são *livros vivos* de



conhecimento. Um provérbio africano diz que quando morre um *griô* — outra denominação de mestre — ele leva consigo uma biblioteca inteira de saber. (SIMON, 2000, 62). Nos anos 60 e 70, os movimentos de folclorização e esportização da capoeira, apesar de contribuírem moderadamente para a expansão e afirmação desta manifestação, alteraram a forma tradicional da capoeira. Os velhos mestres, herdeiros legítimos da tradição, tiveram que enfrentar a concorrência em termos de mercado cultural, perdendo espaços ou nem tendo acesso a eles, para empresários do ramo do folclore e para esportistas com condições socioeconômicas de se estabelecerem de acordo com as exigências mercadológicas.

A capoeira se tornou ícone da cultura brasileira, principalmente na Bahia. Apesar de muitos projetos de incentivo, ainda faltam políticas públicas adequadas para atender a demanda de mestres, professores e alunos. Se o a globalização ao mesmo tempo acelera as trocas e encontros e amplia as contaminações multiplicadoras (GIL, *apud*. ARAÚJO, 2004, 73), também “produz holofotes ‘vesgos’ apontados para grandes produtores e autores que vendem bem no mercado” (SANTOS, *apud* VEIGA, 2004, 133). Os verdadeiros atores que representam a riqueza cultural da capoeira e guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos, por exemplo, não têm amparo de políticas públicas eficientes, por exemplo relacionadas a aposentadoria.

O caxixi na música popular brasileira em Salvador-BA

Nesta fase do artigo, a reflexão de perspectiva etnomusicológica compreende a localização de contextos contemporâneos de utilização do caxixi na música popular brasileira, mais especificamente na cidade de Salvador-BA. Os ambientes musicais que serão descritos a seguir, nos quais são utilizados caxixis, são recortes que expressam a diversidade musical da cena popular na cidade de Salvador, trazendo à tona nomes que estão vinculados ao caxixi na música popular nesta cidade, seja por usá-lo em seu repertório ou por fabricá-lo. A intenção desta parte do artigo é demonstrar que um instrumento de origem ritual de herança africana *bantu*, veio tornar-se integrante de ambientes de música popular.

O primeiro ambiente é a Oficina de Investigação Musical, fundada e coordenada pelo músico Bira Reis, localizado no Pelourinho, Salvador, Bahia, onde são construídos instrumentos de percussão, entre eles, caxixis. Educador, artista plástico, percussionista músico de sopros, arranjador, compositor e pesquisador, além de fabricar caxixis, Reis utiliza diversas rítmicas do instrumento em suas performances, entre elas, samba, jazz, reggae. O músico dirige o grupo Kizumba, bloco carnavalesco no qual foliões participam tocando instrumentos fabricados pelos



artesões da Oficina, entre eles, caxixis. Para ele, o caxixi só sobreviveu no Brasil devido à sua função na capoeira, apesar de ser usado em quase todos os estilos musicais brasileiros. Outro ambiente musical que utiliza o caxixi em Salvador é a Orquestra Rumpilézz. Criada por Letieres Leite é um grupo formado por cinco músicos de percussão e 14 músicos de sopro. As composições são inspiradas desde os toques dos Orixás do culto do Candomblé, como também grandes agremiações percussivas como: Ilê Aiyê, Olodum, Sambas do Recôncavo. Alguns dos artistas que já tiveram participação nos shows da Orkestra Rumpilezz.: Ed Motta, Armandinho, Stanley Jordan.

O ambiente *jazz* também utiliza o instrumento caxixi e tem como local mais expressivo a *JAM no MAM*, que ocorre aos sábados no pôr do sol, no Museu de Arte Moderna de Salvador. O projeto completou uma década de muito sucesso de público e crítica. Com todas as edições lotadas, o projeto conquistou não só baianos e turistas como também críticos e formadores de opinião. Um ambiente musical consagrado em Salvador em que aparece o caxixi é a Escadaria de Gerônimo, espaço para diversos estilos musicais como samba, salsa, jazz, baião, reggae, que completou sete anos de existência, nas terças de benção do Pelourinho. Gerônimo é um pioneiro na mistura de sons do Caribe com os ritmos do candomblé. (GUERREIRO, 2000, 23).

Outro ambiente em que se constata a presença do caxixi é o acadêmico, tomando como exemplo o Grupo de Percussão da Universidade Federal da Bahia, UFBA, coordenado pelo professor Dr. Jorge Sacramento. O grupo lançou recentemente um CD intitulado *Ziriguidum*, com peças de compositores baianos vivos que também utiliza o caxixi de uma forma moderna/contemporânea, explorando efeitos diversos que o referido instrumento pode proporcionar. Estes foram alguns dos ambientes de música popular em Salvador em que se constata a presença do caxixi. Certamente há outros contextos que podem ser pesquisados no futuro.

Considerações finais

As reflexões sobre a música brasileira têm infinitos desdobramentos, decorrentes das hibridações etno-culturais que resultaram no que se pode chamar de cultura brasileira. Ao tomar o caxixi como objeto de pesquisa, a intenção inicial era desvendar suas origens e principalmente os “mistérios” que envolvem sua relação de parceria com berimbau. Consultando a literatura especializada, constatou-se que estes dois instrumentos não foram tocados juntos em suas regiões de origem na África, mesmo porque originariamente pertencem a regiões diferentes. Há uma lacuna na bibliografia que trata do assunto que dificulta o esclarecimento sobre como, quando e em quais circunstâncias ocorreu a união entre caxixi e berimbau. Autores como Graham, Mukuna e Souza



relatam que o acréscimo do caxixi foi uma das modificações ocorridas no berimbau no Brasil. Depoimentos de mestres-capoeira também não esclareceram nada. Por isso, esta questão foi colocada como secundária na construção do artigo, enquanto outras questões foram destacadas, entre elas, a mutação de elementos afro-descendentes do universo ritual para o popular.

O processo de desterritorialização de elementos da cultura africana, destacado por Mukuna, no qual instrumentos, ritos e repertórios, são transplantados de um território geográfico originário para outro causando mutações no significado, usos e funções de certos elementos, é o que aconteceu com o caxixi, foco deste artigo. Originariamente parte de um contexto de rituais de iniciação no seu território de origem africana *bantu*, este instrumento adquire outras funções decorrentes de sua territorialização no Brasil. Neste sentido, procurando contextualizar os ambientes nos quais o caxixi tornou-se um elemento do universo popular, são feitas reflexões sobre questões em torno da tradição oral ícone do Bahia — a capoeira — assim como são localizados outros ambientes de música popular em Salvador-território escolhido para o estudo- no qual o caxixi é um instrumento expressivo.

Um estudo sobre a memória musical do caxixi imerso em contextos, procura destacar e valorizar este exemplar da percussão afro-brasileira, demonstrando como um “aparentemente insignificante” instrumento pode conter aspectos passíveis de reflexões históricas, antropológicas e sócio-culturais, trazendo informações relevantes interdisciplinares tanto para a comunidade acadêmica quanto para praticantes da capoeira, percussionistas, antropólogos e músicos em geral.

Referências bibliográficas

ANAIS, ABET, III Encontro. *Etnomusicologia: Fronteiras e caminhos, diálogos*. Salvador. Editora UFBA, 2004

BLACKING, John. *The Study of Man as Music-Maker*. Edição de John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku. New York: Mouton Publishers, 1979.

_____. *How Musical is Man?* 2ª ed. Washington: University of Washington Press, 1974

CANCLINI, Nestor Garcia, *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo. Edusp. 4.ed, Gênese, 2003

CONCEIÇÃO, Jorge de Souza. *Capoeira Angola: Educação Pluriétnica Corporal e Ambiental*. Salvador, Vento Leste, 2009

GIL, Gilberto. *Discurso do Ministro Gilberto Gil na Solenidade de Transmissão do Cargo*. Cadernos do do-in antropológico. Brasília. Ministério da Cultura, p 9-15, 2003



- GUERREIRO, Goli. *A Trama dos tambores- A música afro-pop de Salvador*. Editora 34. Salvador,2000
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwester University,1964.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo. Global, 1979.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983
- REGO, Waldeloir do. *Capoeira Angola-Ensaio Sócio Etnográfico*. Salvador. Editora Itapuã-Coleção Baiana, 1968
- SANTOS, João Pereira dos. *Mestre João Pequeno, Uma vida de Capoeira*. Produção gráfica e arte José Américo de Lima, 1998
- SOUZA, Ricardo Pamfílio de. *A Música na Capoeira: um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1998
- SIMON, Arthur. *Das Berliner Phonogrammarchiv 1900-2000, Sammlungender traditionellen Musik der Welt*. Berlin: VWB- Verlag fur Wissenschaft und Bildung, 2000
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro. CODECRI, 1983
- VEIGA, Manuel, *Por uma Etnomusicologia Brasileira*. Salvador. Editora UFB, 2004

Entrevistas

- Bira Reis, diretor da Oficina de Investigação Musical, Pelourinho, concedida dia 27/05/2010
- Mestre Augusto dos Anjos, Mestre Jaime de Mar Grande, Mestre Zé do Lenço e Mestre Ciro Lima no Encontro Internacional de Capoeira Angola, concedidas em julho de 2009, em Campinas-SP

Sites

- http://planeta.terra.com.br/esporte/capoeiradabahia/vitor_acad_joao_pequeno.htm, acesso em 03/09/2002

