



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**“IÊ ARUANDA! A MEMÓRIA DE ANGOLA CANTADA NA
CAPOEIRA”**

Mariana Bracks Fonseca*

**TRADIÇÕES ORAIS COMO FONTES PARA A HISTÓRIA DOS AFRICANOS E DE
SEUS DESCENDENTES NA DIÁSPORA**

Na África, a oralidade, e não a escrita, leva ao conhecimento. Por todo o continente, as palavras têm poder e criam realidades ao serem proferidas.¹ A tradição oral é fonte privilegiada para as histórias africanas, pois revela o conjunto de usos e valores que anima um povo a seguir os arquétipos do passado². Os mitos de criação, os grandes feitos dos antepassados, as genealogias são registradas por músicas, provérbios e narrativas que guardam a sabedoria dos povos africanos.

Milhares de africanos vieram ao Brasil, para onde trouxeram suas histórias, visões de mundo e crenças. Mas estes conhecimentos não foram registrados em livros, suas memórias foram perpetuadas através de cantos, ritmos, rituais que hoje constituem a cultura afro-brasileira. Os povos da região de Angola foram uma das principais vítimas

* Doutoranda em História Social- Universidade de São Paulo (USP). Apoio: FAPESP

¹ Hampaté Ba, Hamadou. *A tradição viva*. Em *História Geral da África*. Vol. I. Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev – Brasília : UNESCO, 2010.

² Ki- Zerbo. *História Geral da África*. Vol. I Introdução Geral. P. 37-38

do tráfico de escravos³ e muito contribuíram para a formação cultural brasileira. Várias de nossas manifestações culturais foram criadas seguindo as concepções centro-africanas e carregam ainda hoje esta identidade com “Angola mãe”, ainda que recebessem contribuições de outras etnias africanas e indígenas.

Apesar da notória importância das fontes orais para a história da África, os estudos sobre os africanos e seus descendentes na diáspora ainda não se debruçaram sobre o uso destas e baseiam, sobretudo, em fontes escritas, produzidas pelo colonizador branco. Este estudo vem, portanto, fortalecer o uso das tradições orais para a construção da história dos afro-brasileiros, valorizando o repertório da cultura popular cristalizado nas músicas e canções cantadas há gerações. Considero que as tradições orais revelam os sentimentos, visões de mundo, desejos da população negra e marcam a identidade étnica africana com um olhar de dentro, dos próprios afro-descendentes.

A Capoeira Angola é uma das manifestações culturais que guardam saberes tradicionais, preserva narrativas, canta histórias dos africanos no Brasil. Sua músicas cantam o tempo da senzala, rememoram a travessia atlântica, evidenciam cenas do cotidiano dos séculos passados e ensinam valores de mundo dos ancestrais negros. Pretendo aqui, analisar o repertório da tradição oral da Capoeira Angola para perceber como se mantém viva a memória de Angola.

CAPOEIRA ANGOLA DE MESTRE PASTINHA

A luta dos negros, chamada pelo nome indígena *capoeira*⁴, apareceu desde os primórdios da colonização do Brasil. Edison Carneiro a enxergou nos combates em Palmares ainda no século XVII⁵, viajantes europeus a notaram pelas ruas do Rio de Janeiro no século XIX⁶, sua prática ocupou páginas policiais que registravam os conflitos

³ Miller, Joseph. Central Africa during the Era of the Slave trade, c. 1490s- 1850s. In Heywood, Linda M. *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*. Cambridge University Press, 2002, p. 25.

⁴ Há três principais versões etimológicas para o nome capoeira: 1) do tupi guarani caá-puêra, mato ralo; 2) cesto de palha ou vime usado por escravos carregadores no RJ; 3) ave cujo macho faz movimentos similares ao do jogo durante as batalhas de reprodução. Em Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoan, 1968. PP.17-27

⁵ Carneiro, Edson. *O quilombo dos Palmares*. 1630-1695. São Paulo: Brasiliense, 1947.

⁶ Rugendas. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 4ªed. São Paulo, 1949 (1ª edição, 1835). Debret, Jean-Baptiste. *Voyage pitoresque et historique ay Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil dépusi*

urbanos, seus praticantes inspiraram literaturas e canções. Por todo o Brasil, jogos de luta foram chamados de *capoeira*, apesar de em cada região assumir características específicas.

A capoeira representou diferentes papéis na história do Brasil: para os negros, era arma de luta e defesa, que lhe possibilitava conquistar uma alternativa à escravidão e uma nova identidade; para a elite, era coisa de marginal e devia ser banida; foi criminalizada no final do século XIX e depois consagrada como “esporte nacional” por Getúlio Vargas. A capoeira que já foi duramente perseguida, hoje é Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN.⁷

A dança-jogo-luta apareceu de múltiplas formas por todo o Brasil desde os primórdios da colonização.⁸ Praticada majoritariamente pelos africanos e seus descendentes, a capoeira desenvolveu-se em cada região com características específicas, que interagiram com as manifestações culturais locais. No Maranhão, os capoeiras se escondiam por baixo das saias das coreiras do Tambor de Crioula; em Pernambuco, as passadas e movimentos da capoeira originaram a dança frevo⁹; nas Minas Gerais colonial, era escondida nas matas mechadas do cerrado- que recebem o também o nome capoeira-local privilegiado para a formação de quilombos; no Rio de Janeiro – até agora a região a mais estudada¹⁰- a capoeira foi muito difundida e utilizada por maltas que lutavam pelo controle de partes da cidade e duramente reprimida pelo poder público no século XIX; mas foi na Bahia que a capoeira mais se desenvolveu, seja nas fazendas do Recôncavo ou nas ladeiras e igrejas de Salvador, onde vários mestres demonstravam suas habilidades, “soltavam mandinga” nas rodas.

A presente pesquisa centra-se na Capoeira Angola, institucionalizado por Mestre Pastinha na década de 1940 em Salvador. Vicente Ferreira Pastinha nasceu em 1889 e

1816 jusque' em 1831 inclusivement. Paris, 1834, p.39,129. Chamberlain, Lieutenant. *Views and costume of city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, 1819-1820*. London, 1822.

⁷ Certidão do registro da Roda de Capoeira como Patrimônio Cultural Brasileiro. IPHAN. 2008. Em www.iphan.gov.br Acesso em agosto de 2014.

⁸ Há três hipóteses etimológicas para “capoeira”: 1) mato ralo, tupi guarani caá-puêra; 2) cesto de palha ou vime usado por escravos carregadores no RJ; 3) ave cujo macho faz movimentos similares ao do jogo durante as batalhas de reprodução (*Odontophorus capueira*). Rego, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoan, 1968.

⁹ Oliveria, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

¹⁰ Soares, Carlos E. L. *A Capoeira escrava*. A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850). Campinas: Edunicamp, 2004. E *Negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Coleção Biblioteca Carioca, vol. 31. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

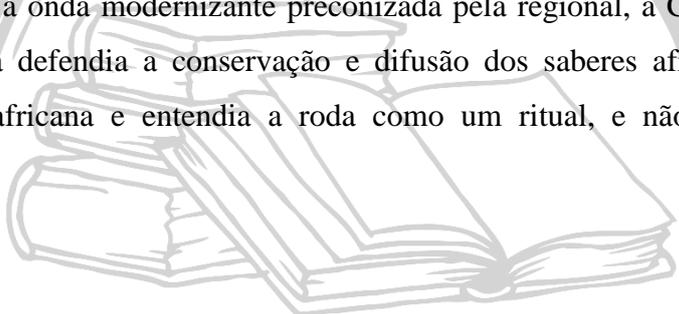
começou a aprender a capoeira aos dez anos de idade com um ex-escravo chamado Mestre Benedito de Angola. Assim como outros praticantes da luta, com longo tempo de dedicação, tornou-se mestre.

No início da década de 1940, foi procurado por outros mestres, como Aberrê e Waldemar, que lhe pediram que “mestrasse” aquela capoeira, que ensinasse a “verdadeira” capoeira para que não se perdesse seus valores originais.¹¹ Nesta época, a capoeira vivia uma crise em decorrência da divulgação da violência das maltas cariocas e da criação da luta regional baiana, conhecida como capoeira regional, por Mestre Bimba. A capoeira regional misturava vários movimentos de outras artes marciais, como jiu-jítsu e karatê, e criava competições e hierarquizações entre os praticantes.

Pastinha queria preservar os conhecimentos legados pelos antigos africanos no Brasil, manter vivos os valores e tradições ensinados por seu antigo mestre. Para ele, a capoeira não deveria ser violenta, ela era antes de tudo amorosa e a cordialidade entre os camaradas deveria prevalecer na roda. Definia a capoeira como “mandinga de escravo em ânsia de liberdade”, marcando a importância das lutas dos negros em nossa história para se entender a prática esportiva.

Com esta preocupação, Pastinha fundou em 1941 o Centro Esportivo Capoeira Angola (CECA), a primeira academia de capoeira do estilo Angola, com horários e método para os treinos, uniforme e sede. Na porta da escola, colocou uma placa: “Capoeira Angola mãe”, evidenciando a ligação com a terra africana de onde se originou a arte afro-brasileira.

Contra a onda modernizante preconizada pela regional, a Capoeira Angola de Mestre Pastinha defendia a conservação e difusão dos saberes africanos, exaltava a ancestralidade africana e entendia a roda como um ritual, e não como espetáculo exibicionista.



¹¹ Manuscritos do Mestre Pastinha. Disponível na casa de Jorge Amador em Salvador. Bahia

MEMÓRIA DE ANGOLA RITUALIZADA NA RODA DE CAPOEIRA

Há vários elementos que nos permite afirmar que a memória de Angola é exaltada e ritualizada na roda de Capoeira Angola. De forma didática, enumeramos alguns destes:

1. A importância dos mestres:

“Menino quem foi seu mestre?
Meu mestre foi Salomão
A ele devo dinheiro, respeito e obrigação”
(Ladainha de Capoeira Angola)

Todos os ritos presentes em Angola, e pode-se dizer em toda África negra, é essencial a presença de um mestre, um sábio ancião que conduz todo o processo. A transmissão dos ensinamentos é considerada um processo contínuo, que se estende por toda a vida. A maestria é conquistada após décadas de experiência e contato íntimo com os mestres, o conhecimento se adquire ao longo da vida.

Pastinha, em seus manuscritos, expressava sua desaprovação com a formação rápida de “mestres”, que com dois ou três meses de prática da capoeira, já se diziam conhecedores da arte. Ele afirmava que o conhecimento presente na capoeira era infinito e era necessário toda uma vida para aprendê-la: “seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio dos capoeiristas.”¹²

A figura do mestre é fundamental para uma cultura que transmite seus saberes pela via da oralidade. Ele é o guardião da memória coletiva, que a preserva e a ensina às novas gerações.

“O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa, de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume por essa razão, a função do poeta que através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força

¹² Pastinha, Vicente Ferreira. *A Capoeira Angola*. Prefácio de Jorge Amado. Capa de Carybé. Salvador: Gráfica Loreto, 1964.

instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro.”¹³

Desch-Obi estudou o Ngolo, luta ritual praticado no Kunene (sul de Angola), identificado como o ancestral da capoeira e notou que os mestres desta arte eram considerados ancestrais do grupo, que retornavam à aldeia para motivar os jovens a prosseguirem com a arte e para que ela, assim se desenvolvesse cada vez mais. Assim, o conhecimento ancestral não morre nunca.

Com pensamento análogo, Pastinha falou em seu leito de morte: “eu morro agora, mas a capoeira não morre jamais. Enquanto a capoeira existir, eu também existirei com ela.”¹⁴ Esta continuidade dos saberes do mestre mesmo depois de sua morte física revela a permanência da visão de mundo angolana na capoeira. A ladainha acima demonstra também a importância do mestre e da filiação a uma genealogia. A pergunta “quem é seu mestre?” é feita hoje a todos os angoleiros que devem, necessariamente, inserir-se dentro de uma linhagem de mestres.

2. Instrumentos mediadores

“Berimbau é um instrumento
De tocar numa corda só
Pra tocar São Bento grande
Toca Angola em dó maior
Agora acabei de crê,
Berimbau é o maior!”
(Ladainha de Capoeira Angola)

A capoeira não é apenas um conjunto de movimentos. Junto com estes, são executados ritmos e cantos, em que os instrumentos assumem papéis de destaque. O berimbau é o instrumento maior, a quem todos devem respeito. Quem comanda a roda e dita seu tempo é o berimbau *Gunga*, palavra de origem kicongo que significa “maioral, chefe, manda-chuva”.¹⁵ Não se entra na roda sem antes reverenciá-lo. O *gunga*, geralmente tocado pelo mestre, marca o início e o fim de cada jogo.

¹³ ABIB, Pedro. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo de saberes na roda*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à educação. UNICAMP, 2004.

¹⁴ Depoimento de Mestre João Pequeno, discípulo de Pastinha, no documentário “*O velho capoeira*.” Direção Pedro Abib. (1999).

¹⁵ Lopes, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. P.113.

Em Angola, assim como por toda a África, instrumentos musicais desempenham papéis místicos, são o elo com o passado e constituem um meio de comunicação com a ancestralidade, além de ditar o passo das danças e mediar a transmissão de ensinamentos. Em muitos grupos, os tambores são os guardiões da memória, conservam os valores tradicionais e os códigos da identidade entre as gerações. Os instrumentos e a música, de forma geral, funcionam como mediadores do conhecimento, como livros e cadernos que transmitem mensagens e histórias.

“Veículos da história falada, esses instrumentos são venerados e sagrados. Com efeito, incorporam-se ao artista, e seu lugar é tão importante na mensagem que, graças às línguas tonais, a música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra.”¹⁶

O berimbau, na roda de capoeira angolana, é o responsável por estabelecer a conexão com o sagrado, e com a ancestralidade representada pelo tempo da escravidão, e antes ainda, por tempos remotos e longínquos que remetem à mãe África.

3. Chão sagrado:

“Lemba ê, Lemba
Lemba do barro vermelho”
(Corrido de Capoeira Angola)

Para os povos de Angola, o chão é sagrado, uma entidade: a terra que produz, e deve ser louvada. Esta visão de mundo não foi esquecida na roda de capoeira, onde se observa os jogadores se “benzendo” no chão, “batendo a cabeça” no pé do berimbau ou “desenhando mandingas” no solo.

Esta prática nos remete aos cosmogramas bacongos estudados por Robert F. Thompson, que mostra como os centro-africanos marcavam sua identidade étnica nas Américas através da representação de desenhos no chão, que representavam o ciclo solar e conectavam o mundo espiritual dos ancestrais ao mundo físico dos vivos.¹⁷

¹⁶ Ki-Zerbo. *Introdução Geral*. História Geral da África. Vol. I.

¹⁷ Thompson, Robert Farris. *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. Capítulo 2: A marca dos quatro momentos do sol > a arte e a religião dos Kongo nas Américas. PP.107-160.

Os movimentos dos capoeiristas em louvarem o chão mostram a permanência desta concepção de mundo centro-africana no Brasil atual e abre possibilidades de pesquisa sobre os gestos contidos na cultura afro-brasileira.

4. Posturas invertidas:

“Menino quem foi seu mestre?

Meu mestre foi Salomão

Andava com os pés pro alto

E a cabeça para o chão”

(Ladainha de Capoeira Angola)

Andar de cabeça para baixo, “de bananeira”, revela uma sabedoria dos ancestrais angolanos. Desch-Obi concluiu isto ao investigar as posturas invertidas do Ngolo, que possibilitava a seus praticantes mais destros acessar o mundo espiritual, formado por seres que ficavam de cabeça para baixo. As posições invertidas eram consideradas as mais poderosas técnicas do arsenal do Ngolo, e era a mais importante força espiritual para harmonizar o corpo com os ancestrais.¹⁸

Mesmo que de forma inconsciente, o capoeirista, quando se coloca em posições invertidas como a bananeira, aumenta sua força física e espiritual e se re-conecta com os ancestrais africanos.

5. Roda

“Iê dá volta ao mundo!”

(Chula de Capoeira Angola)

A formação circular é um elemento fundamental na concepção de mundo africana- e indígena também. Todos os rituais públicos acontecem dentro de uma roda, em que todos os participantes doam suas energias e são responsáveis pelo bom andamento do rito. O ocupante do centro da roda pode revezar, geralmente são as pessoas de maior destaque na sociedade, os recém-iniciados ou os recém-casados.

¹⁸ Deschi-Obi. *Fight for honour. The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2008. p. 152.

A sociedade do Kunene- sul de Angola- via o círculo do Ngolo como um espaço sagrado. A *elola* ou *ovahakelela*, a roda, era socialmente um espaço especial que evocava imagens poderosas do status sagrado da força. O ritual circular era configurado para levar os praticantes ao mundo espiritual.¹⁹

A roda da capoeira retoma o valor social do círculo e é entendida como “a volta do mundo”, a roda da vida onde tudo acontece, onde as características mais íntimas de cada um são evidenciadas, é a verdadeira sala de aula da capoeira onde se formam os mestres e se transmite práticas e valores tradicionais, é o palco em que ocorre a ligação com a “terra mãe”. Ao realizar esta “volta ao mundo”, o angoleiro sente que se reconecta com a ancestralidade, como se sua alma pudesse ir à África e trazer elementos da visão de mundo dos antigos para seu jogo.

A roda de capoeira acaba de receber o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO²⁰ por acreditar-se que é um espaço ritualizado que reúne cantos e gestos que expressam uma visão de mundo, uma hierarquia, um código de ética, e revelam companheirismo e solidariedade. A roda é o lugar de socialização de conhecimentos e práticas; de aprender e aplicar saberes, testar limites e invenções, reverenciar os mais velhos e improvisar novos cantos e movimentos.

6. Cantos

Os cantos da capoeira seguem o formato coro/ solo com improvisações, muito comum nas músicas africanas. Através do repertório oral da capoeira, que são principalmente os cantos, divididos em ladainhas, chulas e corridos, é possível conhecer a visão de mundo, valores, sentimentos dos antigos africanos e de seus descendentes no Brasil. Expomos aqui trechos de algumas músicas tradicionais da Capoeira Angola que permitem a evocação da memória de Angola como terra ancestral.

a) Côro: “*Eu sou angoleiro que veio de angola*)/
Solos: *eu carrego no peito um berimbau viola*
eu trago comigo a memória de Angola

¹⁹ Deschi-Obi. *Fighting for honour*. P. 40. E Deschi-Obi. *Combat and crossing of the Kalunga*. Em HEYWOOD, Linda (org). *Central Africans and cultural transformations in the America Diaspora*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

²⁰ http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1230742
acesso em 27 de Novembro de 2014.

eu trouxe comigo um pandeiro na sacola”

Aponta a origem étnica de quem o canta e reforça a identidade “angoleiro”, praticante da Capoeira Angola. O fato de trazer um berimbau nega a idéia de que os africanos vieram despojados de sua cultura, ao contrário, trouxeram consigo na travessia atlântica os valores de sua cultura, se não da forma material, trouxeram cravados no coração.

- b) Côro: *“Que navio é esse que chegou agora? /*
Solo: *é navio negreiro com o povo de Angola*
é navio negreiro com a mandinga de Angola.”

Fala da travessia atlântica, da penosa viagem do navio negreiro, possibilita aos praticantes de hoje lembrar esta triste fase da história da humanidade. A melodia deste corrido é bem lenta e denota o sofrimento de quem teve que ser embarcado.

- c) Côro: *“Vou me embora, vou me embora, vou me embora pra Angola/*
Solos: *se você quiser me ver, bote seu navio no mar*
Minha mãe tá me chamando, eu vou lá vou ver o que é”

Este sentimento de escapismo e evasão é bem recorrente nas rodas de capoeira. Canta-se com freqüência o desejo de retornar a “terra mãe”, atravessar novamente o oceano em busca do que foi perdido. O verso “minha mãe tá me chamando” indica esta conexão ancestral que está em Angola.

- d) Côro: *“Tintintim Aruandê*
Solo: *Aruanda o caboclo é cabecê*
Aruanda é água de beber”

Aqui se tem uma evocação de Aruanda, que segundo Nei Lopes, significa:

ARUANDA: Moradia mítica dos orixás e entidades superiores da Umbanda. De Luanda, topônimo [“ARUANDA, forma toponímica feminina através da qual a memória coletiva do negro brasileiro teria conservado a reminiscência de São Paulo de Luanda, capital de Angola, porto africano do tráfico de escravos (...). Com o tempo, deixou de designar o porto de Angola, para se transformar em lugar utópico, passando como utopia, a abranger toda a África: pátria distante, paraíso da liberdade perdida, terra da promessa.- *Encicl. Delta-Larousse*, 1970.]²¹

²¹ Nei Lopes. *Novo dicionário banto do Brasil*. Pallas, 2003. P.32.

e) Côro: *“Sai lá do Congo, passei por Angola, cheguei aqui hoje quero vadiar agora.*

Solo: *eu quero vadiar, eu quero vadiar, capoeira de Angola me chamou pra vadiar.”*

Este corrido revela um pouco da dinâmica interna do tráfico negreiro na África, onde povos distintos percorriam vastas regiões até serem embarcados nos portos do litoral. O porto de Luanda, em Angola, foi um dos principais pontos de embarque de escravos nos séculos XVII e XVIII, de onde saíram pessoas das mais diversas etnias. Na perspectiva do corrido, o que une a todos seria a capoeira, expressa no verbo “vadiar”.

f) Côro: *“Angola êê, Angola êê, Angolá”*

Solo: *O meu pai é de Angola êê, minha mãe é de Angola angolá*

Minha avó é de Angola êê, meu avó de Angola angolá”

Aqui se canta a origem étnica da família, evidenciando que todos vieram de Angola em uma nítida homenagem à terra dos antepassados.

g) Côro: *“É preto, é preto, é preto, ô Kalunga (coro)*

Solo: *Eu também sou preto, Kalunga*

Todo mundo é preto, Kalunga”

Há aqui uma afirmação da identidade étnica do negro na sociedade brasileira. Kalunga é uma referencia aos espíritos da água presentes na cosmologia congo-angola, que pode denotar tanto a morte como o grande oceano que foi atravessado no navio negreiro.²²

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha intenção aqui foi discutir como a memória de Angola é ritualizada e preservada na roda de Capoeira Angola, possibilitando que seus praticantes hoje conheçam a história dos antepassados africanos e que rememorem o passado de escravidão e opressão vivenciado na sociedade brasileira. A roda da Capoeira Angola também permite que os valores e a visão de mundo centro-africana sejam exaltados e compartilhados ainda hoje por seus praticantes.

²² Slenes, Robert. “Malungo ngoma vem. África Coberta e Descoberta No Brasil”. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, p. 48-67, 1992.

Não coube aqui discutir a origem histórica da capoeira, se é africana ou brasileira, não obstante a importância deste debate. Cabe apenas colocar que não acredito que a capoeira seja uma reprodução exata da arte marcial Ngolo, como defendeu Deschi-Obi. Em minha opinião, outras etnias africanas e indígenas contribuíram para a formação da capoeira no Brasil, e não apenas os povos do sul de Angola da região do Kunene. Mas o que pretendi demonstrar aqui foi como a memória de Angola hoje contribui para reconectar os praticantes da capoeira com a ancestralidade africana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo de saberes na roda*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à educação. UNICAMP, 2004.

CARNEIRO, Edson. *O quilombo dos Palmares . 1630-1695*. São Paulo: Brasiliense, 1947.

CHAMBERLAIN, Lieutenant. *Views and costume of city and neighbourhood of Rio de Janeiro, Brazil, 1819-1820*. London, 1822.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique ay Brésil, ou Séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusque 'em 1831 inclusivement*. Paris, 1834.

DESCH-OBI, T.J. Combat and crossing of the *Kalunga*. Em HEYWOOD, Linda (org). *Central Africans and cultural transformations in the America Diaspora*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

DESCH-OBI, T.J *Fight for Honour.: The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2008.

HAMPATÉ BA, Hamadou. *A tradição viva*. Em *História Geral da África*. Vol. I. Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev – Brasília : UNESCO, 2010.

KI- ZERBO. Introdução Geral. *História Geral da África*. Vol. I:: metodologia e pré-história. Brasília: UNESCO, 2010.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MILLER, Joseph. Central Africa during the Era of the Slave trade, c. 1490s- 1850s. In Heywood, Linda M. *Central Africans and Cultural Transformations in the American Diaspora*. Cambridge University Press, 2002, p. 25.

OLIVERIA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1971.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: Editora Itapoan, 1968

PASTINHA, Vicente Ferreira. *A Capoeira Angola*. Prefácio de Jorge Amado. Capa de Carybé. Salvador: Gráfica Loreto, 1964.

RUGENDAS. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 4ªed. São Paulo, 1949 (1ª edição, 1835).

SOARES, Carlos E. L. *A Capoeira escrava. A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Edunicamp, 2004.

SOARES, Carlos E. L. *Negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Coleção Biblioteca Carioca, vol. 31. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SLENES, Robert Wayne Andrew . “Malungu, Ngoma Vem!: África Coberta e Descoberta No Brasil”. *Revista USP*, São Paulo, v. 12, p. 48-67, 1992.

THOMPSON, Robert Faris. *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011

