

# A CAPOEIRA ANGOLA: CORPO, ARTE E CONHECIMENTO

[ ARTIGO ]

**Cecilia Tamplenizza**

*Universidade Federal da Bahia.*

*Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos*

**[ RESUMO ABSTRACT RESUMEN ]**

Este texto busca evidenciar a transmissão de conhecimento pela prática ritualística oral-performática da capoeira angola. Tal transmissão de conhecimento será aqui exemplificada pelas composições de mestre Moraes, que está à frente do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, em Salvador, Bahia, conformando o que passo a denominar “uma poética mandinga”. Como aprendiz de capoeira, associo, então, estudos acadêmicos e minha prática corporal, ressaltando que a transmissão da capoeira angola está assentada em constantes diálogos entre textos criados, falados, gravados, escritos e desenhados pelo corpo, por meio da voz e dos gestos, processo que é ao mesmo tempo cognitivo e prático.

**Palavras-chave:** Capoeira Angola. Poéticas Oraís. Corpo. Arte. Media.

This text seeks to highlight the transmission of knowledge through the oral-performatic ritual practice of capoeira angola. Such transmission of knowledge will be exemplified here based on the compositions of mestre Moraes, who is at the head of the Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, in Salvador, Bahia, conforming what I shall call “a mandinga poetic”. As an apprentice of capoeira, I make an association between academic studies and my corporal practice, emphasizing that the transmission of capoeira angola is based on constant dialogues between texts created, spoken, recorded, written, drawn by the body through voice and gestures, a process that is both cognitive and practical.

**Keywords:** Capoeira Angola. Oral Poetry. Body. Art. Media.

Este texto busca destacar la transmisión de conocimiento, a través de la práctica ritual-oral de la capoeira angola. Esta transmisión de conocimiento será aquí ejemplificada con base en las composiciones de mestre Moraes, que está al frente del Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, en Salvador, Bahía, conformando lo que paso a denominar “una poética mandinga”. Como aprendiz de capoeira, hago entonces asociación entre estudios académicos y mi práctica corporal, resaltando que la transmisión de la capoeira angola está asentada en constantes diálogos entre textos creados, hablados, grabados, escritos, dibujados por el cuerpo, a través de la voz y de los gestos, proceso que es al mismo tiempo cognitivo y práctico.

**Palabras clave:** Capoeira Angola. Poética Oral. Corpo. Arte. Medios.

O corpo é o peso sentido da  
experiência que faço dos textos  
(ZUMTHOR, 2007, p. 23)

A opacidade da forma de vida  
é de natureza prática e, em  
última análise, política  
(AGAMBEN, 2014, p. 310)

## Introdução

---

Ao considerar a possibilidade de uma pesquisa interdisciplinar com trânsito entre história, antropologia, etnomusicologia e estudo das poéticas vocais e performativas, trago, aqui, reflexões acerca de uma experiência etnográfica participativa no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), em Salvador, Bahia, que tem como foco central aprendizado e relações tecidas entre esse grupo liderado por Pedro Moraes Trindade, mestre Moraes. Essas reflexões convergem para um estudo de cunho interpretativo na medida em que concebe tanto o trabalho de campo (jogo da capoeira) quanto sua reverberação em forma de texto escrito como construções narrativas, fruto de um esforço de pesquisadora junto aos membros do GCAP desde o ano de 2010<sup>1</sup>.

---

1 Em suas pesquisas Clifford Geertz desconstrói o mito do pesquisador imparcial como observador objetivo da realidade, como um espelho capaz de refletir por meio da escrita etnográfica as realidades culturais que se lhe apresentam externamente. Segundo Geertz (1974), ao contrário, a diversidade pode ser apreendida somente como parte do universo cultural do próprio antropólogo. Desse ponto de vista, o pesquisador não descobre uma realidade externa a ele, mas participa da construção dessa realidade em sua

Neste aprendizado dos capoeiristas – que envolve posicionamento ideológico e identitário dos mestres – destaco a importância do estudo do texto musical atrelado ao contexto ritual da roda. A linguagem da capoeira Angola – verbal, corporal, musical – incorporada a um contexto ritual é ferramenta-base para o conhecimento do capoeirista, não somente por favorecer a mediação e por permitir a confrontação entre atores e textos, mas por abrigar um lugar ontológico de compreensão. À luz dessas premissas, apontarei como se dá a circulação de conhecimento no aprendizado da capoeira, a partir da análise do conceito de ambiguidade e de como ele é trabalhado nos textos musicais, corporais e rituais.

## Do anonimato ao Grammy Awards

---

Ao iniciar uma narrativa etnográfica de determinada linguagem corporal e musical, me parece necessário pensar no papel das gravações discográficas e sua influência, pois elas certamente trouxeram novidades para essa prática comunitária e artística.

Pesquisas acadêmicas, trabalhos artísticos e cinematográficos foram os precursores

---

própria experiência. O trabalho de Geertz, influenciado pela filosofia de Paul Ricoeur que, nos primeiros anos de 1970, era seu colega de universidade em Chicago, considera a cultura como um texto e o trabalho etnográfico como uma leitura desse texto, uma interpretação. Sobre a obra de Clifford Geertz, além do célebre texto “A interpretação das culturas” (GEERTZ, 2008), baseio-me na leitura de outros dos seus artigos (GEERTZ, 1974, 1988, 1995, 2000) e no estudo da obra de Malighetti (2007, 2008).

das produções discográficas da capoeira, que começaram a ser realizadas em discos long-play (LP) a partir da segunda metade dos anos 1970. As primeiras gravações sonoras de capoeira, conhecidas até hoje, foram realizadas entre 1940 e 1941 pelo linguista norte-americano Lorenzo Dow Turner em sua viagem por Bahia, Rio Grande do Sul, Sergipe e Mato Grosso<sup>2</sup>. Turner chegou à Bahia acompanhado pelo sociólogo Franklin Frazier, foco das reportagens publicadas na época, pois era considerado um pioneiro na pesquisa sobre relações raciais após a “extinção” da escravidão nos Estados Unidos.

Sua chegada foi amplamente noticiada pelos jornais locais: “Vêm fazer na Bahia pesquisas sobre a família negra. Chega amanhã à Bahia dois professores de universidades americanas” (O Estado da Bahia, 7/10/1940); “Passarão cinco meses estudando o negro da Bahia” (O Estado da Bahia, 9/10/1940); “Chegaram à Bahia os dois illustres professores negros que veem realizando estudos no Brasil” (Diário de Notícias, 9/10/1940) (REIS, 2009, p. 92).

Durante essa viagem, Turner, “já experiente no uso da tecnologia fonográfica em

<sup>2</sup> Indicações filmográficas e poucas notas de jornais registram que a capoeira foi gravada logo no início do século XX, mas estas gravações não puderam ser localizadas. Essas primeiras fontes mostram como, mesmo criminalizada e proibida, a capoeira sai oficialmente da ilegalidade somente em 1940, com o Novo Código Penal do Brasil. A capoeira protagonizou alguns dos primeiros filmes gravados no Brasil e exibidos publicamente nas salas de projeção. Cabe lembrar que, naquela época, os filmes não possuíam som direto, mas eram exibidos com música ao vivo. A trilha ótica para o som foi incluída nas películas somente nos anos 1930. *The Jazz Singer* (1929), do diretor norte-americano Alan Crosland, é considerado o marco para a introdução do cinema sonoro (TAMPLENIZZA, 2017b).

suas pesquisas linguísticas sobre os Gullah na Carolina do Sul” (REIS, 2009, p. 93), fez seus registros com um gravador portátil de 12 polegadas, que permitia de 3 a 6 minutos de gravação. Suas lentes gravaram diversos personagens da Bahia em terreiros e nas ruas da cidade, entre eles os capoeiristas Luciano José Silva, Juvenal Cruz e Manoel Oliveira, além de Manoel dos Reis Machado, mais conhecido como mestre Bimba, e mestre Cabecinha<sup>3</sup>.

As gravações da capoeira continuaram na década de 1950 com a visita à Bahia do antropólogo norte-americano Anthony Leeds (1951) e da antropóloga Simone Dreyfus (MUSIQUE..., 1955). Ambos fizeram seus registros no barracão de mestre Waldemar Rodrigues da Paixão<sup>4</sup>. Em 1951, o folclorista brasileiro Alceu Maynard Araújo produziu e dirigiu para a série *Veja o Brasil* da TV Tupi o documentário chamado *Capoeira angola*, com duração de cinco minutos e meio<sup>5</sup>. O filme foi gravado no Centro Esportivo de Capoeira Angola (Ceca), e nele mestre Pastinha<sup>6</sup>, coordenador

<sup>3</sup> Atualmente, cópias dessas gravações se encontram no *Archive of Traditional Music* na Indiana University. Disponível em: <https://bit.ly/2SvsTU7>, consultado em 6 fev. 2019. Mais informações sobre os capoeiristas gravados são disponíveis em: <https://bit.ly/2ITk72P>, consultado em 6 fev. 2019. Manoel dos Reis Machado, mestre Bimba (1899-1974), foi um dos mais famosos capoeiristas baianos, natural de Salvador, articulador da Luta Regional Brasileira. Para mais informações, veja Pires (2002) e Abib (2009).

<sup>4</sup> Mais conhecido como mestre Waldemar (1916-1990), originário de Ilha de Maré, foi um dos mais conhecidos expoentes da capoeira angola em Salvador. Para conhecer mais sobre o mestre, veja Abreu (2003).

<sup>5</sup> O filme foi recentemente restaurado pelo Programa de Restauro Cinemateca Brasileira – Petrobras, edição 2007.

<sup>6</sup> Vicente Ferreira Pastinha, mais conhecido como mestre Pastinha (1889-1981), natural de Salvador, foi

do Centro, aparece tocando e jogando junto a seus alunos: “Cinco homens vestindo uniforme com a sigla ‘CECA’ tocam instrumentos como berimbau, chocalho e tambores. Dois homens jogam capoeira; [há um] destaque para menina brincando com um dos homens”<sup>7</sup>. O áudio do filme é editado com uma música de orquestra e a voz de um narrador, que explica o jogo da capoeira. Não há audição de toque dos instrumentos. Essa prática era comum, em parte por conta da tradição dos filmes mudos, que eram orquestrados, mas em parte também por conta do escasso interesse pela música original das práticas populares, que atraíam mais pela dimensão visual que sonora.

Outro registro dessa época é o filme *Vadição*, dirigido por Alexandre Robatto Filho em 1954. Este filme, diversamente do curta-metragem de Araújo, tem como objetivo não só documentar a capoeira, mas encená-la, e para isso conta com a colaboração do artista plástico Carybé. Os capoeiristas aparecem na cena, cuidadosamente montada, fantasiados como se estivessemos assistindo a uma peça de teatro. Nas imagens, mais que a movimentação e o ritual da capoeira, prevalece a linguagem cinematográfica, o cuidado com a iluminação, a cenografia e a edição. Infelizmente, tampouco nesse filme as imagens gravadas correspondem ao áudio.

A partir dos anos 1960, os mestres de capoeira chamam atenção dos editores

---

um dos maiores expoentes e pensadores da capoeira angola. Deixou seu pensamento em manuscritos, obra que recebeu uma edição crítica por Decanio Filho (1997). Para mais informações sobre a vida de mestre Pastinha, veja Pires (2002).

<sup>7</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2BTkvbo>. Acesso em: 6 fev. 2019.

e diretores de mídias gravadas, tanto brasileiras quanto internacionais. Os áudios das rodas começam a ser gravados e divulgados, mesmo com imagens dessincronizadas. Ainda é muito raro encontrar os créditos devidamente colocados, identificando os capoeiristas, e esse trabalho está sendo feito hoje com ajuda de diversos capoeiristas nas redes sociais, que são também um importante meio de divulgação e arquivo desses documentos. Em 1960, o Instituto Nacional de Audiovisual (INA) francês gravou os mestres Waldemar, Caiçara e Traíra<sup>8</sup> em um pequeno vídeo (1 min e 26 s), *Bahia, capoeira sur la plage*, da série *Voyage sans passeport*, que apresenta imagens acompanhadas por música e por comentário baseado nas anotações de viagem do cinegrafista. Segundo explica o INA, neste vídeo a música que acompanha as imagens foi gravada por Simone Dreyfus, em 1955, no barracão de mestre Waldemar, onde também foram gravadas as imagens exibidas no vídeo<sup>9</sup>.

O ano de 1962 é especialmente rico: foi quando o primeiro LP de mestre Bimba foi produzido; criou-se o Curso de Capoeira Regional; e estrearam os filmes *Barravento*, de Glauber Rocha<sup>10</sup>, e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, no qual as imagens

---

<sup>8</sup> Antonio da Conceição Moraes, mestre Caiçara (1924-1997), natural da cidade histórica de Cachoeira, no Recôncavo baiano, e José Ramos do Nascimento, mestre Traíra (1925-1975), nascido em Salvador. Para mais informações sobre os mestres, veja Abib (2009).

<sup>9</sup> Disponível em: <https://bit.ly/2BUZMDY>. Acesso em: 20 jul. 2017.

<sup>10</sup> O filme começou a ser gravado em 1959 por Luiz Paulino dos Santos, substituído posteriormente por Glauber Rocha. Mais informações sobre gravações da capoeira podem ser encontradas em Reis (2009) e em Barros (2010).

da capoeira aparecem representadas por mestre Canjiquinha<sup>11</sup>. Com *O pagador de promessas*, premiado com a Palma de Ouro do Festival Internacional de Cannes de 1962 e indicado ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro em 1963, a capoeira toma as telas internacionais. Nesse contexto, Roberto Batalin, ator, produtor e técnico de som, produz o LP chamado *Capoeira*, o segundo da série *Documentos folclóricos brasileiros*, da editora carioca Xauã, com os mestres Traíra, Gato e Cobrinha Verde (CAPOEIRA, s.d.). Esse documento foi reeditado algum tempo depois com o título, mais conhecido hoje, *Capoeira da Bahia, mestre Traíra*<sup>12</sup>.

No ano de 1963, o INA produz novamente um documentário sobre o tema, com duração de cinco minutos, chamado *A capoeira* e dirigido por Henri Carrier. Esse filme retrata mestre Pastinha e seus alunos durante uma roda na praia. Em 1968, Jair Moura, mestre de capoeira (aluno de mestre Bimba), pesquisador e cineasta, dirige e produz o filme *Dança de guerra*, que reúne imagens de capoeiristas da velha guarda – Bimba, Bilusca, Maré, Noronha<sup>13</sup> – e dá visibilidade à nova geração de angoleiros,

os mestres João Pequeno e João Grande<sup>14</sup>, que iriam se tornar as grandes referências do final do século XX. As gravações da capoeira encerram a década com o disco de 1969, *Mestre Pastinha e sua academia: capoeira angola*, distribuído pela Philips (PASTINHA, 1969). A produção de discos, assim como o processo de registro dos direitos autorais musicais, demarca uma nova época para a capoeira, um processo em que o mestre se torna autor e compositor, com ingresso no mercado discográfico. Entre os anos 1970 e 1980, muitos outros discos foram gravados, entre eles os dos mestres Caiçara (MORAES, 1973), Waldemar e Canjiquinha (PAIXÃO; SILVA, 1986), João Grande, Bobó e João Pequeno (VIEIRA, 1989) e Paulo dos Anjos (CAPOEIRA..., 1991)<sup>15</sup>.

Nos anos 1990, a popularização do CD e as técnicas de gravação digital tornaram comum a produção de discos de capoeira. Desse modo, com o passar dos anos e com a diminuição dos custos de produção, os capoeiristas começaram a se tornar produtores e distribuidores independentes de suas próprias obras. Um exemplo disso é a discografia do GCAP, composta por uma fita cassete (1993), oito CDs (1996-2015), sendo que um deles foi produzido pela casa discográfica *Smithsonian Folkways*, outro com o apoio do

---

11 Washington Bruno da Silva, mestre Canjiquinha (1925-1994), originário de Salvador (ABIB, 2009).

12 Disponível em <https://bit.ly/2tEar1A>. Acesso em: 28 fev. 2019.

13 Hilário Rosa de Viterbo, o Bilusca, originário do centro histórico de Salvador, Antônio Laurindo das Neves (1894-1971), originário de Ilha de Maré, de onde vem seu apelido, e Daniel Coutinho de Noronha (1909-1977), mestre Noronha, também originário de Salvador, são importantes líderes da capoeira angola de Salvador, Bahia. Para mais informações, veja Rego (1968), Abib (2009) e Moura (2017).

---

14 Dois alunos que se destacaram no Centro de Capoeira Angola de mestre Pastinha. João Pereira dos Santos (1917-2011), mais conhecido como mestre João Pequeno, originário de Iraci na Bahia, e João Oliveira dos Santos, mestre João Grande, nascido em Itagi em 1933. O primeiro escreveu e publicou sua autobiografia (SANTOS, 2000). Mais informações sobre João Grande podem ser encontradas em Barros (2010).

15 José Paulo Dos Anjos (1936-1999), originário de Sergipe, foi morar em Salvador, onde conheceu mestre Canjiquinha, com o qual aprendeu capoeira. Mais informações estão disponíveis em: <https://bit.ly/2IFdzEI>, consultado em 6 fev. 2019.

Governo do Estado da Bahia e os últimos de maneira independente, com o apoio da rede de capoeiristas e amigos. Em 2004, o álbum chamado *Brincando na Roda* foi indicado para o *Grammy Awards*, categoria *Traditional World Music*, pela *National Academy of Recording Arts & Sciences*.

### Reflexões sobre oralidade mediatizada e prática da capoeira

Um fato importante a ser notado é que o atual público de discos de capoeira é composto, em sua maioria, por praticantes de capoeira de diversas partes do mundo, que os adquirem para colecionar, treinar e aprender, mesmo sem ter vivido presencialmente a execução ou conhecido os autores das músicas em reprodução. Essa informação é importante, já que, antes da popularização das técnicas de gravação, o fazer musical da capoeira era restrito ao âmbito inter-relacional e oral, em que a base da transmissão estava na presença física de emissor e ouvinte. As gravações difundem outro tipo de oralidade que tem sido chamada de mediatizada, pois atua por intermédio dos meios de comunicação, aproximando-se assim das dinâmicas da transmissão escrita<sup>16</sup>. Dissociadas da vivência com o grupo e com seus princípios

<sup>16</sup> O pesquisador da voz Paul Zumthor (2007) alerta para o fato de que, ao pesquisar a produção musical de uma prática oral, centrando-se somente nos elementos que são reiterados pelas mídias gravadas, se corre o risco de relatar uma visão parcial, pois elas excluem a presença de quem traz a voz, levando-a para fora do puro presente cronológico e tornando a voz reiterável indefinidamente de modo idêntico.

e fundamentos, as gravações são ouvidas com referenciais próprios, sem mediação dessa prática presencial.

Desligadas da prática física, as músicas de capoeira Angola podem ser compreendidas por suas qualidades narrativas. Tal enfoque tem sido privilegiado nas primeiras pesquisas sobre musicalidade da capoeira, cujos trabalhos se dão a partir da leitura do texto musical e de seus temas. Nesse sentido, se dá uma forma de diálogo entre o passado e a movência da tradição, instrumento que permite traçar certa continuidade temporal e reforçar, desse modo, a identidade dos capoeiristas.

Apesar de não aprofundar o tema, Ruth Landes (1994) entende que, para os capoeiristas, as cantigas podem configurar uma espécie de dramatização, uma maneira de trazer à tona suas memórias. A antropóloga descreve, assim, as cenas que sucedem: o pedido de silêncio feito pelos capoeiristas no início da roda, a sonoridade, a exatidão da execução rítmica, o encanto da melodia entoada pelo cantor que faz a invocação, ladainha, com “acrobatic marvels, always to the correct beat”, com o, segundo ela, monótono acompanhamento instrumental essencial para aquela ocasião<sup>17</sup>. Depois da descrição de um jogo, Landes (1994, p. 106, grifo meu) afirma:

To me this was a performance incongruous and wonderful; to others it was wonderful

<sup>17</sup> A monotonia das performances musicais afro-descendentes é um tema muito presente em toda a literatura que, no Brasil, começa a tratar o tema desde o século XIX, mas é encontrada também em textos anteriores que descrevem a música tradicional africana. Trato desse tema referindo-o à capoeira em minha tese de doutorado (TAMPLENIZZA, 2017a).

and completely absorbing. To them it was right. But the phrases startled me into conjectures about slavery, rebellion, and mockery, and I was astounded most at the manner of the performance, which robbed capoeira of its original sting. The police had removed the sting, and the blacks had converted the remains into a weird poignant dance. Did the song carry meaning to the people now? Did they recall the struggles that inspired them, or did they merely dramatize black man, as candomblé dramatized black woman?<sup>18</sup>

Posteriormente, Waldeloir Rego (1968) relata que as cantigas, de um ponto de vista geral, tratam de assuntos diretamente ligados à capoeira, temas referentes à cultura e à história do negro, mas também temas de origem portuguesa, vindo dos cancioneiros medievais e que se encontram em outras tradições musicais nordestinas, como as dos cantadores de viola. Narram “fatos da vida quotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre e o escravo na senzala, na praça e na comunidade social” (Ibidem, p. 89). Por conta disso, segundo Rego (1968,

---

18 “Para mim, foi uma performance incongruente e maravilhosa; para outros, foi maravilhoso e completamente absorvente. Para eles, estava bem. Mas os versos suscitaram-me conjecturas sobre a escravidão, rebelião e burla, e fiquei espantada mais com a forma do desempenho, que tirou da capoeira seu pique original. A polícia acabou com o pique, e os negros transformaram os restos em uma dança pungente e estranha. Será que a música significa alguma coisa para essas pessoas? Será que eles lembram as lutas que os inspiraram, ou eles simplesmente dramatizam o homem negro, como o candomblé dramatizou a mulher negra?” (tradução minha). As cantigas citadas por Landes também se encontram em Edison Carneiro (1974, 1991); algumas delas são cantadas com frequência pelos capoeiristas de hoje.

p. 126), “as cantigas de capoeira fornecem valiosos elementos para o estudo da vida brasileira, em suas várias manifestações, que podem ser examinados sob o ponto de vista linguístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico”. Reconhecer a existência dessas narrativas tem sido um trabalho muito importante, que ofereceu aos capoeiristas a possibilidade de se aproximar do estudo e de divulgar a história da escravidão e das culturas afrodescendentes no Brasil.

Os significados das cantigas de capoeira, além de serem interpretados à luz do contexto histórico e identitário, também podem ser recriados a partir da experiências prática, corporal, dos treinos e das rodas, e pelas relações ali tecidas, considerando que, em sistemas de transmissão oral, o aural constitui apenas um dos meios para a transmissão de conhecimentos. A exemplo do apontamento da antropóloga Juana Elbein dos Santos, em sua pesquisa sobre a religião Nagô em Salvador, também para a capoeira é possível dizer que “o princípio básico da comunicação é constituído pela relação interpessoal. [...] A palavra, os textos rituais constituem componentes importantes da ação ritual, mas adquirem outros sentidos em relação ao contexto, em relação aos outros componentes” (SANTOS, 2002, p. 51). Associadas ao contexto relacional e prático da capoeira, as cantigas não apenas narram ou evocam, elas podem ser utilizadas como instrumento de ação.

A fundamental relação entre música e movimento corporal, argumento inovador nas pesquisas sobre poéticas orais a partir dos anos 1980, levou alguns pesquisadores a descartar o estudo do então recente arquivo discográfico da capoeira, ressaltando a contradição de se investigar

oralidade da capoeira a partir de uma mídia gravada. Aproximar-se do estudo da música de capoeira por meio da discografia de um grupo, dos libretos e encartes, parecia então um trabalho parcial, pois, em verdade, o ambiente da cantiga de capoeira é a palavra falada com o corpo, que é ambígua, ou seja, não pode ser capturada e repetida exatamente.

As músicas de Capoeira já foram registradas em discos de vinil há, pelo menos, 40 anos. Os *Long Plays* que foram gravados no Brasil e no exterior sobre o tema Capoeira já ultrapassaram o número de três dezenas, até meados da década de 90. Aparentemente, temos um rico acervo que deveria ser estudado, mas que certamente não é tão representativo pois não possibilita a compreensão de uma das questões primordiais desta música: ela é criada na base da improvisação. A beleza desta música não está baseada (fixada) na precisão melódica das cantigas, mas na comunicação entre esta música e o movimento corporal (jogo de Capoeira). O cantor de Capoeira também ginga com a cantiga (SOUSA, 1997, p. 59).

Se, naquele momento, foi fundamental ressaltar a importância do contexto ritual e presencial para o desenvolvimento da criatividade e da improvisação das músicas de capoeira, bem como a necessidade de alertar para o risco de banalizar as artes performáticas quando analisadas somente a partir de sua reprodução em texto escrito ou gravado, hoje é necessário reconsiderar o papel dessas mídias para os capoeiristas. Quando a leitura das mídias gravadas está atrelada à prática cotidiana, fica evidente que, em vez de ser um limite, a oralidade mediatizada, assim como o texto escrito,

facilita a inovação e é suporte para o florescimento da criatividade.

Com o aumento da produção e circulação de discos sobre o tema, se tornou mais claro que as mídias gravadas geraram novidades para a capoeira. Por um lado, no que concerne aos processos criativos, a mídia gravada reforça a importância do texto musical como um instrumento de difusão do posicionamento ideológico e identitário dos mestres que, por meio dos discos, podem declarar o próprio prestígio e visão do mundo em ambientes distantes, sem a necessidade de se expressar com uma linguagem diferente de sua própria arte. Nessa perspectiva, a escolha das músicas cantadas durante uma roda é um fato político e, também, identitário. Por outro lado, o estudo da discografia ligado à prática cotidiana da capoeira transformou a gravação em um suporte para o aprendizado, relembrando memórias das aulas presenciais e das rodas. Além disso, as gravações permitem e favorecem a autoescuta, estimulando a busca por uma execução artística cada vez mais aprimorada.

### **Trânsito poético e posicionamento: uma poética mandinga**

---

O posicionamento político é uma das características da capoeira Angola, e os manuscritos dos mestres Pastinha e Noronha são um claro exemplo da sua necessidade de “tomar a palavra” no diálogo escrito sobre capoeira. Se, em sua maioria, são dirigidos aos alunos e admiradores da capoeira, outros trechos constituem diálogos com representantes das chamadas

(e consideradas) culturas oficiais. Mestre Pastinha (1960) dirige suas palavras aos professores universitários:

Snr professor da Univercidade brasileira, a capoeira angola é um esporte di grande utilidade no exercito marinha ginasios e outras corporação é um esporte de alta adimição para os vizitante do mundo inteiro si todos capoeirista subece o valor que ela tem snr professor da universidade brasileira a capoeira é educada e violeta e tracueira é de barulho para horas inesperave de uma agreção snr professor o bom capoeirista não anda jincando anda no seu paso normal em ação de uma demonstração nua academia ele tem que apresentar junga de corpo para sua demonstração.

Mestre Noronha, ao falar para o presidente da Federação Brasileira de Esporte, queixou-se das visões dos acadêmicos sobre os fundamentos da capoeira angola:

Snr presidente da Federação Brasileira de Esporte a Bahia tem sido visitada por muito professor de academia do Rio, de São Paulo e de outros estados do Brasil para adiquirir o fundamento da Capoeira Angola, porem quem pode dar este fundamento são grande mestre da Bahia Noronha, Pastinha e Livinio que é nossos privilegio e errancia nossa na Bahia que nosso velho mestre nos deu este fundamento é nosso codigo da vida miseravel daquela época (COUTINHO, 1993, p. 56-57).

A partir do momento que a capoeira começou a atrair a atenção de pesquisadores, jornalistas e do mundo do espetáculo, esses mestres, intelectuais orgânicos,

artistas, representantes culturais das camadas trabalhadoras escassamente ou não alfabetizadas, decidem adotar a escrita como mediador para as próprias memórias e ideias. No entanto, com a revolução das mídias digitais e da internet, as gravações em áudio e vídeo dos diversos mestres desempenharam um papel mais amplo de divulgação, especialmente se pensarmos nos praticantes de capoeira de hoje<sup>19</sup>.

Gostaria de refletir sobre a importância da discografia como instrumento de difusão de ideias, de diálogo e desafios entre os capoeiristas. Aparentemente simples, as primeiras ladainhas, chulas e corridos<sup>20</sup> das quais temos registro representam o lugar subjetivo do discurso dos mestres, divulgando textos plenos de alusões e histórias engajadas politicamente. Neste sentido, faço referências às gravações de discos autorais, espaço em que a ladainha pode ser entendida como expressão do posicionamento político dos mestres, para depois

---

<sup>19</sup> Escritos entre os anos de 1957 e 1960, os manuscritos de mestre Pastinha começaram a ser conhecidos somente a partir de sua segunda edição comentada por mestre Decanio em 1997 e depois distribuída digitalmente. Angelo Augusto Decanio Filho, conhecido como mestre Decanio, foi aluno de mestre Bimba desde 1938. Médico de profissão, pesquisador, escreveu vários livros sobre capoeira, editados pessoalmente na Coleção São Salomão. Mais recentemente, nos primeiros anos de 2000, cópia dos manuscritos originais foi digitalizada e distribuída on-line. Os manuscritos de mestre Noronha, datados entre 1975 e 1977, foram publicados e divulgados a partir de 1993 por Frede Abreu. Frederico José de Abreu, conhecido como Frede Abreu, foi historiador que dedicou sua vida à pesquisa sobre a capoeira, criando um acervo de mais de 40 mil títulos sobre capoeira e cultura afro-brasileira. Mais detalhes podem ser encontrados em Tamplenizza (2017b), onde trato da capoeira angola no âmbito das redes sociais on-line.

<sup>20</sup> Nomes atribuídos às diversas partes do texto musical. Essa é a distinção usada no GCAP.

voltar à ideia de que as gravações dos discos estimularam novidades na capoeira, seja no processo criativo dos mestres, seja evidenciando o texto musical como um diálogo entre as composições do passado e as atuais.

Para isso, tomo como exemplo as composições de mestre Moraes, cujos textos, além de composições autorais, revelam interpretações e improvisos que dialogam com temas tradicionais. Nesse processo de releitura de algumas ladainhas à luz da experiência prática da capoeira no GCAP, evidenciei algumas características que conformam o que passo a denominar “uma poética mandinga”<sup>21</sup>.

Escolhi esse termo por considerar a mandinga um dos recursos rebeldes da capoeira angola, qualidade ambígua, que faz o “jogador” se tornar ao mesmo tempo cúmplice e denunciador do poder dominante. O termo “malandragem” pode ser compreendido como a tradução depreciativa dessa capacidade que, aos olhos do discurso dominante, se torna um recurso ilegal, fraudulento e trapaceiro. Porém, essa definição é uma simplificação do significado da palavra “mandinga” que, como ensinado no GCAP, se refere a algo mais complexo, polissêmico, de difícil, ou até impossível, tradução.

---

<sup>21</sup> Por “poética mandinga” entendo uma arte de base oral, que elabora o imaginário e os textos da capoeira angola tradicional, recontextualizando-os para o tempo presente. Expressão de uma filosofia da ambiguidade, se utiliza de jogos de palavras, figuras retóricas, metáforas, entre outros recursos para confundir o ouvinte. Essa poética é uma narrativa aberta que, como os enigmas, proporciona prazer quando desvelada, sem porém apresentar uma única solução. Assim, como o ritual da capoeira, é uma poética ao mesmo tempo inteligente, brincalhona e moral.

Um breve percurso entre diversas definições do termo “mandinga” expõe um pouco essa complexidade. Segundo Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1984, p. 452), o termo era utilizado para se referir a uma população de africanos proveniente dos vales do Senegal e do Níger, conhecidos por serem feiticeiros. Mestre Jair Moura (1971), em artigo publicado no jornal *A Tarde*, relata que o capoeirista que usava talismã era conhecido como “cacundeiro” ou mandingueiro. “No pescoço não dispensava patuás, contendo orações fortes para evitar os maus momentos, acautelando-os do mal” (Ibidem). Ainda, no jogo da capoeira angola há diversas movimentações que podem ser entendidas como “jogos dentro do jogo”, que são chamadas de *mandinga* ou de *chamada na mandinga*. Porém, de acordo com mestre Moraes, o termo “mandinga” não deve ser restrito a essas movimentações e tampouco deve ser reduzido aos feitiços, pois esse tema hoje está banalizado. O termo indica algo mais:

Porque, quando mestre Pastinha falou em Capoeira Angola, “mandinga de escravos em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e o seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. Ele está falando de infinito. Ele está falando de que? De universo, de mandinga, não é? Qual o conceito de mandinga então? <sup>22</sup> (TAMPLENIZZA, 2017a, p. 242).

A mandinga seria uma dessas palavras que resistem à descrição, expressão de algo impalpável, um saber que não é apenas lógico, mas corporal, intermédio,

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida por mestre Moraes, Salvador, 16 jan. 2015.

liminar. Ao falar em “poética mandinga”, então, me refiro a uma forma de expressão e comunicação que supõe uma concepção peculiar do universo, com adoção do intangível, sentido ou imaginado, como criador da realidade, visível, tangível e apreensível. Aqui, exemplifico esse processo como um diálogo entre textos imaginados, criados, falados, gravados, escritos, mas também desenhados e materializados pelo corpo, por meio da voz e dos gestos.

Nos rituais da capoeira, as composições musicais são transformadas pelos capoeiristas em práticas corpóreas e se tornam motores de ação de novas interpretações e perspectivas. O contexto ritual, em que a música da capoeira é executada, favorece e proporciona uma compreensão dinâmica, no momento em que as cantigas são apreendidas fazendo referências às relações tecidas durante a roda, que se repete a cada semana, de maneira aparentemente igual, mas trazendo traços diferentes. Um processo que permite vivenciar as cantigas na própria ação e reação corporal. A dinâmica desse processo é materializada e simbolizada pelo círculo da roda de capoeira.

Essa perspectiva me parece estar ligada ao que Lúcia Santaella (apud OLIVEIRA et al., 2006, p. 18) chama de poder cognitivo da arte:

arte como uma forma de conhecimento, uma forma de conhecimento que, para produzir seus efeitos cognitivos implica o entrelaçamento da razão em uma exuberância de reações perceptivas, sensórias, emocionais, compondo a mais harmoniosa sinfonia entre um corpo que pensa e uma mente que vibra.

A imagem proposta de um corpo que pensa e uma mente que vibra remete a uma outra característica do GCAP, em que o corpo não é trabalhado como algo distinto da mente ou do indivíduo. Quem quer treinar somente para ficar em forma, para moldar o corpo, não treina no GCAP. Esta ideia também acompanha o grupo desde o início, já nos anos 1980, ao se colocar em contraposição à “disseminação de academias que, incentivadas [sic] pelo **boom** da ‘malhação’, ressaltam somente o lado físico, criando preconceitos absurdos como o de que para se jogar capoeira tem que ser forte e corpulento. [...] A capoeira não separa o corpo da cabeça” (CAPOEIRA..., 1986, p. 7). Isto reflete uma concepção do homem em sinergia com seu corpo, tendo em vista que o corpo não é entendido somente como aparência, carne, mas também mente e sentimento, um “modo de vida”.

### A ambiguidade da vida tecida entre textos e corpos

---

A prática corpórea e ritual da capoeira, associada ao citado poder cognitivo da arte, revela o potencial da polissemia dos textos de capoeira angola. Sua força está em sua aparente simplicidade, pois consegue comunicar com públicos distantes, em contextos e épocas diversas.

É o caso de muitos corridos tradicionais, como: “*Oi sim sim sim, oi não não não. Mas hoje têm amanhã não, mas hoje têm amanhã não*” e “*O tempo mudou relampejou, o tempo mudou relampejou, olha o tempo mudou*”. Nesses corridos, o cotidiano e a

natureza se tornam exemplos para metaforizar a situação de incerteza, indefinição e de constante transformação do homem. A cidade de Salvador, com seu clima tropical e dias ensolarados, de repente pode ser assolada por tempestades, conformando, assim, uma metáfora perfeita da condição de precariedade e ambiguidade em que vive o homem. Por meio da movimentação relaxada, em que as defesas e os ataques são preparados aproveitando o contínuo balanço da *ginga*<sup>23</sup>, essa condição de precariedade é traduzida para o corpo do capoeirista angoleiro e se transforma em sua maior força. Em lugar de confiar sua força num golpe certo e direto, o angoleiro desenvolve a habilidade de fazer surgir um golpe do inesperado, até mesmo de uma queda, ou, ainda, aprende que, às vezes, é preciso simplesmente deixar de atacar, na espera de uma oportunidade melhor.

Assim, a relação entre texto musical e experiência corporal se torna ainda mais clara quando percebida durante um jogo, por exemplo, em que o capoeirista que parecia estar se saindo melhor se encontra inesperadamente em condição de dificuldade. Na ladainha intitulada *Vencer*, mestre Moraes desenvolve esse tema:

Se vencer uma batalha  
É matar o perdedor  
Na guerra que vivo em vida  
Não me vejo ganhador  
Pois sem matar nem ferir, ai meu Deus  
Eu me sinto vencedor  
A luz da experiência  
O caminhar nas estradas  
O cruzar encruzilhadas

23 O passo-base da capoeira.

Me ensinou a jogar  
Jogar o jogo da vida  
Na vida vencer o jogar  
O jogar pela vitória  
Entristece o jogador  
Quando pensa que venceu  
Vê que é o perdedor  
(GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA  
PELOURINHO, 1999, f. 1).

Ao identificar sua situação com os versos que estão sendo cantados, o capoeirista pode perceber as próprias reações na *roda*<sup>24</sup> desde uma perspectiva diferente e, eventualmente, conseguir relacioná-las com outros momentos fora da *roda*, desenvolvendo, desse modo, um melhor controle e entendimento de si, dos outros e das relações. Associados à experiência da *roda*, dos treinos e da vida cotidiana, os textos musicais da capoeira podem proporcionar entendimentos e orientações para o caminho a seguir.

O tema da ambiguidade me parece estar ligado a outro tema que aparece nas canções da capoeira, o do mundo enganador, encontrado em cantigas tradicionais que denunciam a condição de vida do capoeirista.

O meu Deus o qui eu faço  
Para vivê neste mundo  
Se ando limpo sô malandro  
Se ando sujo sô imundo  
O qui mundo velho grande  
O qui mundo inganadô  
Eu digo desta manêra  
Foi mamãe qui me insinô  
Se não ligo sô covarde

24 O ritual em forma circular onde acontece a capoeira.

Se mato sô assassino  
 Se não falo sô calado  
 Se falo sô faladô  
 Se não como sô misquinho  
 Se como sô gulôso  
 (REGO, 1968, p. 55, n. 12).

Eu não sei como se vive  
 Nesse mundo enganador  
 Fala muito é falador  
 Se fala pouco é manhoso  
 Come muito é guloso  
 Come pouco é suvina  
 Se bater é desordeiro  
 Se apanha ele é mofino  
 Trabalho tem marimbondo  
 Fazer casa no capim  
 Vem um vento, leva ela  
 Marimbondo leva fim  
 Caveira, quem te matou  
 Foi a língua minha, sinhô  
 Eu te dava conselho  
 Pensava ser ruim  
 E eu sempre te dizendo  
 Inveja matou Caim  
 (PAIXÃO; SILVA, 1987, f. 6).

Esse tema é desenvolvido também por mestre Moraes, por exemplo, na ladainha chamada *Traição*, uma crítica contra a falsidade e o comportamento humano interesseiro, uma denúncia aberta.

Já vi muita falsidade  
 Parenta da traição  
 O beijo de Judas é pouco  
 Pra fazer comparação  
 Cuspir no prato que come  
 Depois que lhe alimentou  
 É a prova que tu combinas  
 Com este mundo enganador  
 Da minha água bebeu  
 Do meu pão se alimentou

Do obrigado esqueceu  
 Do adeus nem se lembrou  
 Prenderam Jesus na Cruz  
 E você apedrejou  
 (GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA  
 PELOURINHO, 2004, f. 6).

O capoeirista que escuta esta ladainha é levado novamente a se questionar sobre si mesmo e sobre seu comportamento, mas também sobre os outros. Mestre Moraes retoma assim o tradicional tema do *mundo enganador* e o devolve aos próprios capoeiristas, ampliando a crítica social para outro contexto, fazendo o mundo novamente girar, ou, como se diz na capoeira, dando mais uma *volta ao mundo*.

Se, por um lado, a interpretação das músicas é orientada pelos ensinamentos passados nos treinos e nas rodas, por outro, cada aluno cria seus próprios significados a partir de suas experiências. Nesse sentido, trago, para exemplificar melhor o que estou a tratar, uma situação na qual me encontrei no início de meu aprendizado no GCAP, com o intuito de refletir mais um pouco sobre essa forma de aprendizado. Comecei a praticar capoeira na Itália, minha terra natal. Quando cheguei ao GCAP, portanto, já tinha uma experiência de alguns anos de treino. Aos poucos, comecei a entender que meu conhecimento anterior era ligado principalmente a aspectos gímnicos da movimentação – isso, provavelmente, também por conta de meu passado de ginasta. Mas essa perspectiva estava se revelando incompleta, pois, apesar da minha vontade de conhecer, apreender e participar das atividades com os colegas do GCAP e do meu desempenho físico, me sentia fisicamente ridicularizada, sem condições de responder aos golpes. Incomodada com minha situação,

aos poucos fui me dando conta que estava erroneamente preocupada com os golpes. Não se tratava somente de uma questão de falta de habilidade, mas de incompreensão, de falta de diálogo. Meu jeito de jogar e minhas intenções não combinavam com as dinâmicas do jogo, como se, em um diálogo verbal, duas pessoas estivessem tentando se comunicar falando duas línguas distintas, gerando inevitáveis incompreensões.

Durante minha estadia no GCAP, pude observar a reação de diversas pessoas a esta situação de incompreensão. Nos jogos, é possível criar situações em que a associação entre brincadeira e violência é muito estreita e o limite entre elas se torna ambíguo. Entender a violência e saber lidar com essa ambiguidade têm sido parte do processo de aprendizado da capoeira no GCAP. Alguns alunos podem se sentir incomodados com isso, por considerar o ambiente violento, culminando com a desistência do aprendizado. Outros reagem de maneira oposta, explodindo no riso, expressão de alegria, diversão, confusão, mas também uma forma de agressão e orgulho. Assim como o riso, a seriedade também pode denotar sentimentos diversos, como irritação, zanga, aborrecimento, mas também engajamento, prazer e diversão. O riso e a seriedade são expressões ambíguas do pensamento humano, que podem se tornar elementos de teatralidade da capoeira, e seu equilíbrio é trabalhado nos treinos.

Essa incompreensão inicial me incentivou a treinar, para aprender a mudar o tipo de jogo que estava fazendo, aprendendo outra linguagem. Assumir este processo me levou a compreender que, para mudar a movimentação do meu corpo, eu precisava mudar minha atitude. Comecei a perceber cada movimentação como uma “certeza”,

descobrendo posturas automáticas, tensões que impediam meu avanço no aprendizado. Por meio da prática corporal, atentando para as diferenças das movimentações propostas e as minhas próprias, descortinei outras maneiras de andar e de perceber meu corpo em movimento, de pensar e agir. A capoeira se tornou, assim, um caminho de conhecimento e desestruturação de minhas antigas convicções.

Após esse parêntese de minha experiência, volto às palavras das ladainhas e cantigas compostas por mestre Moraes e suas múltiplas mensagens, diretas e questionadoras, que levam o intérprete a buscar significados subjacentes aos textuais imediatos. É o caso da enigmática ladainha chamada *Quem sou eu*:

Fiz o sertão virar mar  
Fiz a pedra derreter  
Fiz a noite virar dia  
Fiz o dia escurecer  
Até menino falou  
Logo depois de nascer  
Laranjeira botou coco  
Lampião amedrontei  
Com uma gota de saliva  
Até vulcão apaguei  
Mulher parir sete filhos  
Mesmo sem engravidar  
Nascer cana na pastagem  
Mesmo sem ninguém plantar  
Fiz o rio mudar de curso  
Adocei água do mar  
Tornei a terra quadrada  
Já fiz nevar no verão  
No inverno não choveu  
Depois de tanta bravura  
Adivinhe quem sou eu  
(GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA  
PELOURINHO, 1999, f. 8).

Após a leitura de alguns versos, temos a sensação de poder responder à pergunta proposta, enquanto outros versos nos deixam incrédulos e nos fazem sorrir pelo absurdo apresentado, e outros ainda nos remetem a uma dimensão religiosa, ou de milagre, ou ligada aos mistérios da natureza. O conjunto da ladainha estimula o ouvinte a um questionamento. Uma pergunta que não necessariamente exige uma resposta, mesmo sabendo que ela existe, mas uma reflexão sobre o que não pode ser explicado apenas com o pensamento lógico. Robert Slenes (1992, p. 61) lembra que uma estratégia para estudar a relação entre a cultura herdada da África Central “é através do estudo de alguns jongsos – cantos improvisados no lazer ou no trabalho, frequentemente incluindo desafios, ou ‘pontos’ (enigmas) para serem ‘desamarrados’”.

Os enigmas, além de metáforas para explicar o inexplicável, provocam e brincam com a racionalidade humana, ou com a necessidade que nós temos de definir e estruturar, por meio da linguagem verbal, as nossas vivências. A partir do momento que o capoeirista acha que sabe, ele para de aprender: “Quando pensa que venceu”, escreve mestre Moraes, “Vê que é o perdedor”. As convicções são racionais, obscurecem os sentidos e o aprendizado. Com elas, o capoeirista para de flutuar e desce ao limite de sua verdade. Sem esquecer que, acostumado com movimentos repetitivos, o corpo aprende a transformar as novidades em novas convicções e a tornar cotidiano o inusual, lançando, assim, sempre novos desafios para os capoeiristas.

No GCAP, a capoeira não é ensinada seguindo um método linear de estudo, não há *receitas prontas*. Às vezes, se tem até

a sensação de que o “mestre não ensina” (MCPHEE apud MERRIAM, 1983, p. 160), mas isto não significa a inexistência de um método. Na parede do Ceca, coordenado por mestre Pastinha, estava escrito: “Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (apud PIRES, 2002, p. 64). Esta frase tem diversos significados, mas pode expressar uma didática que passa pelo descobrimento dos sentidos e, por isto, sem fim. A transmissão da capoeira no GCAP fala em recuperação, possibilidade, crescimento, procurando sempre desvelar a fragilidade dos determinismos, mostrando ao capoeirista angoleiro que o jogo pode sempre virar e a conversa continuar. Mesmo quando isso implique “tornar possível o impossível”.

O desafio para a vida de um capoeirista é também isso, seguir adiante, cultivando sua arte, para que mesmo aquilo que parecia impossível possa um dia se tornar realidade. A ladainha *Meu cantar* pode ser lida como uma exortação para seguir esse caminho; sua letra, longe de ser apenas uma brincadeira ou uma manifestação de vaidade, tenta expressar a subjetividade do sentimento artístico por meio de metáforas.

Certo dia alguém me disse  
Que eu não era cantador  
Mas por medo ou por respeito  
Nunca me desafiou  
Meu cantar tem sentimento  
Vem de dentro vai pra fora  
Quando eu canto capoeira  
Até o valente chora  
O peixe nada na areia  
Mudo começa falar  
Canário fica calado

Escutando meu cantar  
Os inimigos se beijam  
Faço mercúrio gelar  
Aleijado vem correndo  
Pra de perto escutar  
(GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA  
PELOURINHO, 2005, f. 2).

Enfim, a convivência na roda ensina que lançar mensagens ambíguas não significa somente trabalhar com a ironia, com certo humor ou, ainda, criar discursos paralelos, “secretos”, mas significa especialmente um preparo para a absorção de diversos significados, bem como uma abertura para a diversidade. No convívio ritual, ao longo da experiência de um capoeirista, os mesmos textos musicais são continuamente repetidos. A improvisação e o repertório do cantor proporcionam variações em torno de tais textos, assim como o contexto ritual oferece chaves de variadas interpretações para os capoeiristas atentos. Por isso, a chamada efemeridade, ou taticidade, tratada por Paul Zumthor (2007), revela-se o caráter mais forte e inovador da oralidade, da capoeira, assim como de todas as outras práticas culturais que se baseiam neste instrumento de comunicação. Assim como a via transmitida no GCAP, a capoeira angola se apresenta como um complexo sistema de linguagem, expressão corporal e comunicação intercultural, em que o jogo – criado a partir da relação entre corpos, sons, palavras – é um canal de comunicação diversamente eficaz. ■

[ CECILIA TAMPLENIZZA ]

Doutora pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, em cotutela com o Doutorado em Antropologia Cultural e Social da Università degli Studi di Milano-Bicocca. É responsável pela pesquisa e comunicação da empresa italiana de inovação cultural Ripensarte e editora da *Revista Magazzino*. E-mail: [ceciliatamplenizza@gmail.com](mailto:ceciliatamplenizza@gmail.com)

## Referências

---

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Mestres e capoeiras famosos da Bahia**. Salvador: Edufba, 2009.

ABREU, Frederico. **O barracão de mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **L'uso dei corpi**. Homo Sacer IV/2. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2014.

BAHIA, capoeira sur la plage. Direção: Solange Peter. Série Voyage sans passeport. Paris: RTF, 1960. (1 min 26 s), son., p&b. Disponível em: <https://bit.ly/2HdPfrl>. Acesso em: 28 fev. 2019.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961. 35 mm (80 min 45 seg), son., p&b.

BARROS, Maurício de Castro. **Mestre João Grande: na roda do mundo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAPOEIRA. Documentos Folclóricos Brasileiros. Rio de Janeiro: Xauã, s/d. 1 LP.

CAPOEIRA de Angola. Direção: Alceu Maynard Araújo. Série Veja o Brasil. São Paulo: TV Tupi, 1952. 16 mm (5 min 28 s), son., p&b.

CAPOEIRA Angola da Bahia. Compositor: Paulo dos Anjos. Salvador: BMG Ariola, 1991. 1 LP.

CAPOEIRA Angola na roda. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 4 ago. 1986. Debate, p. 7.

CARNEIRO, Edison de Souza. **Negros Bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

CARNEIRO, Edison de Souza. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

COUTINHO, Daniel. **ABC da capoeira angola: os manuscritos de Noronha**. Brasília: Cidoca, 1993.

DANÇA de guerra. Direção: Jair Moura. Salvador: Azevedo Agnaldo, 1972. 35 mm (10 min), son., p&b.

DECANIO FILHO, Ângelo A. **A herança de Pastinha**. 1997. (Coleção São Salomão). Disponível em: <https://bit.ly/2EBryYO>. Acesso em: 20 mar. 2017.

GEERTZ, Clifford. From the native's point of view: on the nature of anthropological understanding. **Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences**, Cambridge, MA, v. 28, n. 1, p. 26-45, 1974.

GEERTZ, Clifford. **Work and lives**. Stanford: Stanford University Press, 1988.

GEERTZ, Clifford. **After de fact**: two countries, four decades, one anthropologist. London: Harvard University Press, 1995.

GEERTZ, Clifford. **Local knowledge**: further essays in interpretive anthropology. New York: Basic Book, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. [Sem título]. Salvador: Educadora da Bahia, 1993.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Capoeira angola from Salvador, Brazil**. Washington: Smithsonian Folkways, 1995. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **O GCAP tem dendê**. Salvador: GCAP, 1999. v. 1. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Brincando na roda**. Washington: Smithsonian Folkways, 2003. v. 2. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Ligação ancestral**. Manaus: Videolar, 2004. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. Mestre Moraes: capoeira angola. **Revista Praticando Capoeira**, São Paulo, n. 29, 2005. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. Roda de Angola. **Revista Praticando Capoeira**, São Paulo, ano 1, n. 11, 2009. Número especial. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **Meu viver**. Salvador: GCAP, 2010. 1 CD.

GRUPO DE CAPOEIRA ANGOLA PELOURINHO. **35 anos**. Salvador: GCAP, 2015. 1 CD.

LA CAPOEIRA. Les coulisses de l'exploit. Paris: Pathé cinéma, RTF, 1963. (5 min 12 s), son., p&b. Disponível em: <https://bit.ly/2IDQuSK>. Acesso em: 28 fev. 2019.

LANDES, Ruth. **The city of woman**. New York: University of New Mexico Press, 1994.

LEEDS, Anthony. **Sound recordings of Afro-Bahians**. Indiana: Indiana University, 1951.

MACHADO, Manoel dos Reis. **Curso de capoeira regional**. Salvador: JS Discos, 1962. 1 LP.

MALIGHETTI, Roberto. **O quilombo de Frechal**: identidade e trabalho de campo em uma comunidade brasileira. Brasília: Senado Federal, 2007.

MALIGHETTI, Roberto. **Clifford Geertz**: il lavoro dell'antropologo. Torino: Utet, 2008.

MERRIAM, Alan P. **Antropologia della musica**. Palermo: Sellerio Editore, 1983.

MORAES, Antonio da Conceição. **Academia de capoeira angola**: São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara. São Paulo: Discos Copacabana, 1973. 1 LP.

MOURA, Jair. Capoeirista de antigamente não "brincava em serviço". **A Tarde**, Salvador, 10 jul. 1971. Disponível em: <https://bit.ly/2Xt5Uwx>. Acesso em: 18 fev. 2019

MOURA, Jair. **Mestre Bimba**: uma vida consagrada a capoeiragem. Salvador: JM Gráfica, 2017.

MUSIQUE d'accompagnement des lutteurs de capoeira. Colhido por: Simone Dreyfus-Roche. Paris: CNRS: Musée de l'Homme, 1955. (Coleção Brésil n. 2: musique de Bahia). Disponível em: <https://bit.ly/2tF50zx>. Acesso em: 6 fev. 2019.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte et al. **Território das artes**. São Paulo: Educ, 2006.

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. São Paulo: Cinedistri, 1962. 35mm (96 min) son., p&b.

PAIXÃO, Waldemar da Silva; SILVA, Washington Bruno da. **Capoeira Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha**. São Paulo: Gravações Eletricas, 1987. 1 LP.

PASTINHA, Vicente Ferreira. Quando as pernas fazem mizerer: manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha digitalizados. **Portal Capoeira**, Salvador, 1960. Disponível em: <https://bit.ly/2GONi57>. Acesso em: 6 fev. 2019.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira angola**. Salvador: Escola Gráfica, 1964.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Mestre Pastinha e sua academia**: capoeira angola. [S.l.]: Philips, 1969. 1 LP.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá**: três personagens da capoeira baiana. Tocantins: Neab; Goiânia: Grafset, 2002.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **A capoeira na Bahia de Todos os Santos**: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937). Tocantins: Neab; Goiana: Grafset, 2004.

RAMOS, João do Nascimento. **Capoeira da Bahia, mestre Traíra**. Salvador: Xauã, 1964. 1 LP.

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

REIS, Leonardo Abreu. **Cantos de capoeira**: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, João Pereira dos. **Uma vida de capoeira**. Salvador: [s.n.], 2000.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagôs e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SLENES, Robert W. “Malungu ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, p. 48-67, 1992.

SOUSA, Ricardo Pamfílio de. **A música na capoeira**: um estudo de caso. 1997. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

TAMPLENIZZA, Cecilia. **Do canto ao gesto, do corpo ao texto**: diálogos com o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. 2017. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia; Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione Riccardo Massa, Università degli Studi di Milano Bicocca, Salvador; Milano, 2017a.

TAMPLENIZZA, Cecilia. **Rastros da capoeira angola**: uma etnografia entre Orkut e Facebook (2009-2012). Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2017b.

VADIAÇÃO. Direção: Alexandre Robatto Filho. Salvador: 1954. 16 mm (8 min), son., p&b.

VIEIRA, Jelon. **Capoeira, Afro-Brazilian art**: Mestres João Grande, Bobó e João Pequeno. New York: The Capoeira Foundation, 1989. 1 LP.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento.** São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo.** São Paulo: Ateliê, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.