

**Vadiação<sup>i</sup> diaspórica: o jogo da capoeira  
com a modernidade brasileira<sup>ii</sup>**

Bruno Amaral Andrade

2011

Doutoramento em Pós-Colonialismos e Cidadania Global  
Centro de Estudos Sociais/ Faculdade de Economia da Universidade de  
Coimbra

Iê volta do mundo

Iê volta do mundo camará  
Iê que o mundo deu  
Iê que o mundo deu camará  
Iê que o mundo dá  
Iê que o mundo dá camará

“Louvação” tradicional

Passei por aqui  
Parei para olhar  
Capoeira de Angola  
o que eu quero é vadiar

“Canto corrido” de domínio público

## 1. Introdução

Antes de adentrar mais especificamente no foco do presente trabalho, acho por bem esclarecer algumas informações de cunho metodológico e referentes a meu lugar enquanto sujeito situado no presente discurso. Isto uma vez que, como esclarece Stuart Hall (1993), todo discurso pressupõe um sujeito envolvido em determinado contexto, ou seja, um sujeito situado.

Iniciei há algum tempo na cidade de Salvador, Bahia, Brasil, meus estudos na arte da capoeira angola sob orientação de Mestre Faísca, discípulo formado por Mestre João Pequeno de Pastinha. A esse tempo, minha motivação ao me inscrever na Academia de João Pequeno de Pastinha - C. E. C. A. - Centro Esportivo de Capoeira Angola, foi a de conseguir dominar e brincar com o corpo tal como via os exímios praticantes da arte fazerem. Desde então prossigo me dedicando a este aprendizado, fato que me motivou a trazer a manifestação para o prisma de uma análise crítica pós-colonial. O que remete à sua consideração em relação à diáspora africana nas Américas e sua relação com a modernidade.

Tenho por objetivo neste momento situar a capoeira no contexto da diáspora africana no Brasil. Nesse sentido, pretendo, a partir da revisão bibliográfica, da observação participante e das análises dos discursos presentes no universo da capoeira angolaiiii, observar a especificidade do caráter diaspórico do fenômeno em causa, identificando a relação simbólica com a África e sua interação com a modernidade colonial.

## **2. Um entendimento de diáspora e de identidade cultural diaspórica**

Ao realizar a delimitação do conceito de diáspora, James Clifford (1997) faz uma crítica à concepção de William Safran de um modelo ideal. Safran entende que para se configurar o fenômeno da diáspora devem estar presentes seis características essenciais, nomeadamente: haver dispersão de um centro original para ao menos dois locais periféricos; manter-se memória, visão, ou mito acerca da terra natal; que se acredite, ou realmente não se possa, ser plenamente aceite pelo país a que se muda; estar presente a esperança do retorno, quando em tempo apropriado; haver um engajamento com processos da terra natal, com sua manutenção; e a existência de um senso de comunidade reforçado pela referência à terra natal e nos processos a ela relacionados (Safran *apud* Clifford, 1997:247).

Clifford argumenta que a diáspora africana em contextos como o da África/Caribe/cultura britânica não está necessariamente vinculada a uma teleologia do retorno, nem a uma conexão contínua com uma fonte, adquirindo, assim, na análise de Safran, lugar de “quasi-diasporas”, de um fenômeno com facetas diaspóricas, não uma diáspora propriamente dita (Clifford, 1997: 249).

Um entendimento “politético”iv de diáspora, não centrado num padrão, em características essenciais vinculadas a um tipo ideal, tal qual proposto por Safran, pode, para Clifford, oferecer mais instrumentos na busca da compreensão dos

fenômenos diaspóricos contemporâneos. Para o antropólogo estadunidense interessa pensar as fronteiras da diáspora, pensando-a diacriticamente, ou seja, no que ela se define contra. Clifford se volta às articulações de identidade associadas às heranças diaspóricas, pensando-a mais como uma tensão emaranhada do que como uma ordem absoluta (Clifford, 1997: 250).

Nas diásporas estariam agregados caminhos e origens, gerando uma vivência comunitária distanciada em caráter coletivo (Clifford, 1997). Surgindo, assim, o que Paul Gilroy (2001) denomina como formas de consciência comunitária que mantêm identificações fora do espaço-tempo do estado-nação, de forma a determinar a vida dentro dos limites da nação, mas com diferença.

As diásporas não são separatistas, permitindo certa inserção no novo contexto. Busca-se uma integração a partir da identificação com símbolos nacionalistas no local de chegada, ao tempo em que persistem identificações com a cultura de origem. Pensar, nesse sentido, a diáspora africana nas Américas, significa considerar histórias de escravidão, subordinação racista, sobrevivência cultural, hibridação, resistência e rebelião política. O que implica ter em conta não só o movimento transnacional, como também o contexto de lutas e tensões envolvendo uma comunidade num contexto de deslocamento (Clifford, 1997).

Ao pensar a identidade diaspórica Stuart Hall (1993) a define como a relacionada a um ser em relação a um tornar-se, pertencendo tanto ao futuro quanto ao passado. A identidade diaspórica para Hall tem uma história específica, sendo constantemente transformada na contínua ação da história, da cultura e do poder (Hall, 1993: 394). Tal enquadramento possibilitaria entender adequadamente o caráter traumático da experiência colonial, observando-se o modo como por exemplo os negros e suas experiências são posicionados e subjetivados por regimes dominantes de representação.

O conceito de diáspora, portanto, possibilita observar manifestações culturais como a capoeira a partir de sua inserção na modernidade. Distancia-se de uma concepção ancorada numa “raiz”, ou origem, que busque compreender fenômenos como esse tal como reminiscências de uma tradição que teria “sobrevivido” estanque às lógicas e contradições modernas. Contraria-se, portanto, o olhar eurocêntrico colonizador que busca na referência ao tradicional o enquadramento adequado a fenômenos que não se coadunam com os pressupostos lineares evolutivos hegemônicos na modernidade. A relevância do entendimento de diáspora se dá precisamente na abertura que permite para se pensar o futuro de práticas e saberes que são fruto de resistência, mas também de adaptação, negociação, hibridações, entre outras dinâmicas características da situação diaspórica.

Dessa forma, partindo da reflexão sobre a diáspora anunciada por James Clifford e no entendimento dinâmico da identidade cultural proposto por Stuart Hall, volto-me agora a tratar especificamente da capoeira no contexto da diáspora africana nas Américas e no contexto da modernidade colonial.

A referência ao colonialismo como ligado à modernidade se dá na medida em que, como afirma Boaventura de Sousa Santos, “o colonial constitui o grau zero a partir do qual são construídas as modernas concepções de conhecimento e direito” (Santos, 2009: 28). A modernidade, nesse sentido, produziria uma linha abissal entre as categorias modernas de verdade e seus “outros”, o que persiste mesmo após o término do colonialismo formal naquilo que Anibal Quijano (2009) denomina por colonialidade. Esta caracterizada como um padrão de poder racializado que permeia “cada uma das áreas da existência social do padrão de poder mundial eurocentrado colonial/moderno” (Quijano, 2009: 107).

### 3. A capoeira enquanto prática cultural diaspórica

#### 3.1. Os “jogos-de-combate” e a diáspora africana

Refletir acerca da consideração da capoeira como um exemplo de cultura diaspórica nos leva a observar o lugar do Brasil e da Bahia no contexto da diáspora africana nas Américas.

A abolição oficial da escravidão negra no Brasil se deu em 13 de Maio de 1888, com a assinatura da “Lei Áurea”, fato que põe termo a um período de aproximadamente três séculos em que prevaleceu a hedionda instituição no último país ocidental a encerrá-la oficialmente (Schwartz, 2001: 21). Ressalta-se que essa inclusão da América, e do Brasil por consequência, no ambiente sócio-cultural ocidental se deu a partir de uma alteridade no mesmo, ou seja, concebeu-se a América como uma extensão da Europa ocidental negando-lhe uma pré-existência legítima, o que configurou uma alteridade interna anterior à relação estabelecida com o Oriente, o “orientalismo” identificado por Said (Mignolo, 2000).

Durante o período em que o tráfico negreiro se fez presente na história brasileira estima-se que aproximadamente cinco milhões de pessoas foram trazidas escravizadas do continente africano ao Brasil (Conrad, 1986). Tamanha presença africana gerou uma infinidade de manifestações culturais decorrentes da experiência diaspórica, dentre as quais destacamos como exemplo privilegiado a capoeira.

Mathias Röhring Assunção ao tratar do que denomina por “jogos de combate”<sup>v</sup> no Atlântico Negro cita a existência de três espécies quanto a seus aspectos formais: o “*wrestling*”, que pressupõe lutas com agarramento; “*hand or fist fighting (boxing)*”, modalidade em que se golpeia com os punhos; e “*kicking and head butting*”,

praticada prioritariamente por chutes e cabeçadas, entre as quais estaria a capoeira (Assunção, 2005: 45).

Os jogos de combate africanos teriam sido associados frequentemente à guerra, tendo um caráter eminentemente marcial (Assunção, 2005: 46). Cronistas europeus comentam acerca das habilidades marciais dos habitantes de Angola quando do envolvimento português no século XVI. Albano Neves relata a existência de similaridades, nos anos 1960, entre o *n'golo*, referenciada como a “dança da zebra” praticada pelos Mulondo e Mucopes, ao sul de Luanda, e a capoeira, idéia que será retomada mais à frente a partir da concepção de Mestre João Pequeno de Pastinha (Assunção, 2005: 44-50).

Verifica-se também em Madagascar e nas Ilhas Reunião uma manifestação chamada *morengy* ou *moringue* praticada largamente até 1950 e depois revitalizada em 1989, citada por Assunção como uma das que mais se assemelha à capoeira (Assunção, 2005: 55).

Já nas Américas, verifica-se largamente a presença de jogos de combate no contexto da escravidão africana. Richard Ligon nos Barbados do século XVII descreve que os escravos faziam “*wrestling*” nas tardes de domingo entre sessões de dança, contexto semelhante ao mencionado por Charles Leslie na Jamaica e por John Stedman no Suriname. Foi também registrada na Venezuela e em Trindade e Tobago a presença de “*stick fighting*”, espécie de luta que se vale do uso de paus ou bastões e da qual o maculelê no Brasil seria uma variante assemelhada (Assunção, 2005: 58).

Outro jogo de combate da diáspora africana nas Américas é o *maní* em Cuba. Manifestação largamente espalhada no século XIX e começo do século XX, especialmente na região central onde se plantava cana-de-açúcar. Segundo a definição de Fernando Ortiz, no *maní* há uma espécie de “*boxe*” em que um dos jogadores se encontra no centro de uma roda e tenta derrubar ou retirar da roda um dos vários que se encontram ao seu redor. Num só jogo podem participar mais de 20

jogadores. Os que formam a roda devem esquivar-se ou bloquear as investidas do dançarino ao centro. Aquele do centro se vale das mais variadas expressões e artimanhas para distrair os outros de forma a surpreendê-los, quando sobram apenas dois que se enfrentam até que um saia-se vencedor. Todo o ritual é acompanhado por três tambores e um instrumento metálico semelhante ao agogô utilizado na capoeira angola (Ortiz *apud* Assunção, 2005: 58-60).

Um aspecto também relevante foi o fato de, nalguns casos, os senhores de diferentes plantações onde o *maní* era praticado o terem estimulado, inclusive organizando grupos para disputarem com os das plantações vizinhas. O que demonstra que tais jogos-de-combate não só foram reprimidos ou usados como ferramentas de luta, material e simbólica, contra a escravidão. A existência de uma utilização como resistência ao domínio escravista é verificado no relato da rebelião da fazenda Puríssima Conceição em 1832, quando observaram-se por parte dos rebelados ataques executados por movimentos saltados e dançados (Assunção, 2005: 61).

Nos Estados Unidos da América foi também registrada a presença de uma manifestação denominada “*knocking and kicking*”, presente prioritariamente na Carolina do Sul e Virgínia. Junto com a capoeira no Brasil e a *ladja* na Martinica, o *knocking and kicking* nos EUA é um dos exemplos de jogo de combate do Atlântico Negro que se enquadra na categoria “chute e cabeçadas” acima citada (Assunção, 2005: 62).

A *ladja*, ou *lagya*, é aquela que para Assunção tem mais similaridade com a capoeira. Assim como no *maní* e na capoeira, na *ladja* há uma forte interação entre os músicos e os lutadores, havendo inclusive uma descrição feita por Katherine Duham nos anos 1930 que fala de uma base de movimento parecida com a ginga da capoeira e um chute rápido assemelhado ao rabo-de-arraia, também movimento característico da arte afro-brasileira. Mathias Assunção afirma que a *ladja* era também usada como meio de controle uma vez que os senhores empregavam feitores - controladores

diretos dos escravos - com conhecimento da *ladja*. Nesse caso também houve o encorajamento pelos senhores de que seus escravos participassem de competições de *ladja* das quais resultavam sérias lesões ou mortes (Assunção, 2005: 62).

Para Assunção, a *ladja*, o *knocking and kicking* e a capoeira usam as mais interligadas técnicas dentro dos latifúndios agrícolas americanos, o que as remeteria provavelmente à derivação das práticas centro-africanas. O que não sinaliza a proveniência de apenas uma região africana, ou que se manteve uniforme ao longo do tempo. Uma vez que o contexto político e social conforma não apenas os aspectos formais mas também o significado cultural, variando por exemplo de uma disputa patrocinada pelo senhor a um jogo amigável num contexto ritualizado. Constatação que não impede, no entanto, que se identifiquem traços comuns nas diversas práticas culturais diaspóricas desenvolvidas da experiência africana na escravidão nas Américas, tais como a associação entre luta, música, instrumentos percussivos, encenação, dança, ritual, invocação do místico ou da “magia”, e a ludicidade da brincadeira através do jogo (Assunção, 2005: 63-64).

Passo agora a uma exploração da especificidade da capoeira angola, do caráter de seu reconhecimento através da história e dos significados que lhe foram atribuídos.

### **3.2. A capoeira angola: uma aproximação teórica e delimitação epistemológica**

João Pereira dos Santos, conhecido por Mestre João Pequeno de Pastinha, que com 92 anos é doutor *honoris causa* por duas universidades públicas brasileiras<sup>vi</sup>, ensina nos diversos núcleos que dirige na cidade de Salvador, Bahia, que os escravizados iam praticar sua arte longe dos olhos do “senhor” - termo utilizado no Brasil para se referir àquele detentor de escravos, o escravocrata - numa região com mato ralo

denominada de capoeira, termo que depois passou a denominar o fenômeno cultural em destaque.

Dessa forma e segundo o Mestre João Pequeno, o que chegou ao Brasil sob a denominação de *n`golo* passou depois a ser chamado de capoeira, passando o espaço físico em que a manifestação era praticada a designar a arte em si. Ensina o mestre que, “quando procuravam o negro lá na senzala...tá na capoeira”<sup>vii</sup>. O *n`golo* na África seria uma espécie de “campeonato” em que o ganhador seria denominado “guerreiro”, ficando as moças à sua disposição para que escolhesse com qual delas se casar.

Já o termo capoeira angola, segundo o ensinamento de Mestre Pastinha - mestre de Mestre João Pequeno, motivo pelo qual este carrega em sua alcunha o qualificativo “de Pastinha”, prática corrente na tradição baiana à época - se dá em razão de terem sido os “escravos angolanos, na Bahia, os que mais se destacaram na sua prática” (Pastinha, 1989: 20).

A escolha preferencial em trazer o ensinamento de Mestre João Pequeno de Pastinha e de Mestre Pastinha sobre o fenômeno se dá por inserir-se este ensaio na tradição de pesquisa que Marisol de la Cadena (2006) chama de “epistemologias relacionais”. O que implica no cancelamento da relação sujeito-objeto, fazendo a pesquisa antropológica interagir com “outros” como alguém que “fala, pensa e sabe”<sup>viii</sup>. Tem-se, assim, por objetivo fazer emergir epistemologias no plural, assumindo a contingência das categorias universais de forma a usá-las numa relação dialógica com conhecimentos “locais”, realizando-se uma comunicação entre disciplinas ocidentais e “outros conhecimentos” (Cadena, 2006: 218).

Consideração epistemológica que conduz esta investigação ao âmbito do que Boaventura de Sousa Santos (2009) chama de uma epistemologia pós-abissal. Para Santos, o pensamento moderno é abissal na medida em que produz uma linha divisória produtora de invisibilidades. Produção que fundamenta o que é dado por

visível, vindo a ser o outro lado da linha produzido por inexistente. Num lado da linha, o moderno/colonial “esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não dialéctica” (Santos, 2009: 24). A partir deste entendimento, conhecimentos populares, entre outros, desapareceriam por se encontrarem além da aferição pela lógica do verdadeiro e falso característica da racionalidade própria à ciência moderna.

Segundo Waldeloir Rego (1968), o capoeirista desde seu aparecimento na história brasileira foi considerado um ser nocivo, objeto de vigilância e punição. No primeiro código normativo penal brasileiro, o Código Criminal do Império do Brasil de 1830, não há uma referência expressa à capoeira. Ocorre que, como assevera Rêgo, havia na sociedade de então a estigmatização hegemônica do capoeirista como “marginal, um vadio e sem profissão definida”, o que dava margem a seu enquadramento na tipologia presente no artigo 295, que tratava da punição aos “vadios e mendigos” (Rego, 1968: 121).

Já com a proclamação da república, a prática da capoeira é tipificada no Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, instituído pelo decreto número 847 de 11 de Outubro de 1890. Codificação que no capítulo XIII intitulado “Dos vadios e capoeiras”, artigo 402, definia como crime “fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação Capoeiragem.”

Pôs-se em prática com a tipificação penal uma violenta repressão policial aos capoeiristas, o que implicou inclusive na deportação de vários capoeiristas à ilha de Fernando de Noronha, no Estado brasileiro de Pernambuco. Combate este às práticas culturais afro-descendentes que se alicerçava numa conformação identitária ligada ao projeto racista emergente desde a segunda metade do século XIX e fundamentado em teorias eugenistas como as de Sílvio Romero e Nina Rodrigues. Racismo que inspirou políticas públicas que visavam o embranquecimento da população brasileira,

tais como o favorecimento da migração europeia e a já enfatizada “violenta repressão às práticas culturais de matriz africana em favor de modelos culturais europeus” (Oliveira e Leal, 2009: 48-49).

No ano de 1937, quando da administração do presidente Getúlio Vargas, a capoeira é retirada da ilegalidade e enaltecida enquanto autêntico “esporte nacional” brasileiro. De orientação facista, Vargas busca fundamentar seu projeto nacionalista numa simbologia voltada à justificação da intensificação do aparelho estatal e adoção de políticas públicas autoritárias. Prática política que ficou conhecida historicamente como populismo e que apoiava seu projeto nacionalista numa identidade brasileira mestiça, isto no contexto de pesquisas no campo das ciências sociais acerca da participação do negro no Brasil, trabalhos como os de Arthur Ramos, Edson Carneiro e Gilberto Freyre (Oliveira e Leal, 2009: 48).

O reconhecimento estatal enquanto esporte “brasileiro”, ou seja, enquanto algo apenas dotado de valor pelo bem-estar físico proporcionado, sinaliza o empobrecimento ao qual a manifestação cultural se viu vinculada. O que invisibiliza a ampla dimensão cultural do fenômeno, restringindo-a a apenas uma forma de aperfeiçoamento atlético.

Pode-se identificar, portanto, que ocorreu com a capoeira o fenômeno da folclorização identificado por Miguel Arroyo e Muniz Sodré como característica da inclusão dos conhecimentos de origem popular e afro-descendente. Mecanismo de aceitação periférica e inclusão hierárquica na condição de pitoresco ou exótico. (Sodré, 2003 e Arroyo, 2007). O que na visão de Nestor Garcia Canclini significa o reconhecimento da existência de manifestações e saberes de origem popular apenas como uma demonstração de benevolência de determinado segmento “culto” que conseguia “reconhecer até nos objetos dos “outros” o valor genericamente humano” (Canclini, 1998: 160/161).

Ao tratar da folclorização da capoeira pelas instituições de ensino formal Sávio de Melo afirma que a mesma acontece a partir do enquadramento da manifestação na esfera do aprendizado “alternativo”. Conotação que inviabiliza o aproveitamento da “potencialidade dos seus métodos e recursos, tais como a música, a festa, a poesia, a oralidade, os rituais, o trabalho artesanal, a religiosidade, o valor mítico e a memória coletiva” (Melo, 2009: 9).

Em paralelo ao reconhecimento folclorizado oficial, verifica-se uma “reafricanização dos costumes” no que se refere à capoeira na Bahia. Movimento protagonizado principalmente pela fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola em 1941 por Mestre Pastinha<sup>ix</sup> que de certa forma se apresenta como alternativa funcional tanto à anterior criminalização, quanto à posterior “esportivização” iniciada em 1960 com a migração de capoeiristas baianos para o sudeste, e oficializada em 1972 por portaria do Ministério da Educação e Cultura do Governo Federal brasileiro (Oliveira e Leal, 2009: 49).

Atualmente a capoeira possui o status de patrimônio cultural imaterial brasileiro, o que se deu a partir do registro efetuado em 15 de Julho de 2008 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O reconhecimento enquanto bem cultural é consequência de um debate político acerca do caráter da manifestação, se esporte ou bem cultural. O processo de patrimonização, no entanto, também corre o risco de congelar a manifestação no campo do exótico, perpetuando também uma folclorização de forma a obstar sua possível inserção dinâmica enquanto saber no quadro do ensino oficial brasileiro. Isto tendo em vista a determinação legal nº 10.639/03 que obriga a inclusão nos sistemas de ensino médio e fundamental da cultura afro-brasileira.

### 3.3. A capoeira angola e a Bahia no Atlântico Negro

A expressão Atlântico Negro foi utilizada por Paul Gilroy (2001) para expressar os fluxos e trocas decorrentes da diáspora africana através do Atlântico. O termo não supõe a existência de um Atlântico Branco em contraposição, seu foco não é a conotação “racial” e sim representar uma marca do subalternizado no contexto das trocas desiguais através do oceano Atlântico.

Adquire centralidade na análise de Gilroy o navio como metáfora de reconceitualização do que o autor entende como pré-história da modernidade. Seria assim o navio um “sistema vivo, micro-cultural e micro-político em movimento” (Pinho, 2004: 45). O navio surge para Gilroy como o “primeiro dos cronótopos<sup>x</sup> modernos” em seu esforço em compreender a modernidade “por meio da história do Atlântico negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental” (Gilroy, 2001: 61). A metáfora possui um apelo histórico na medida em que remete ao navio negreiro e também simboliza o fluxo no sentido de troca, do transporte de símbolos negros através do Atlântico.

Para Patrícia de Santana Pinho (2004) identificar o papel da Bahia<sup>xi</sup> na rede de trocas do Atlântico Negro significa avaliar qual o lugar que a mesma “ocupa numa rede mundial que conecta imaginários da negritude e africanidade, expandindo a multacentralidade do Atlântico Negro” (Pinho, 2004: 28).

Para Pinho, a centralidade da Bahia no Atlântico Negro surge quando os portugueses, através do tráfico de escravos, inserem o Brasil nas trocas transatlânticas. O que leva a autora a considerar a Bahia uma “cidade mundial” por se configurar, no período colonial, num importante centro urbano mundial. As cidades mundiais seriam, nesse entendimento, fenômenos que surgem com o capitalismo enquanto “centros de poder cultural e político na constituição do sistema mundo moderno” (Pinho, 2004: 43).

A Bahia surge, então, como uma “zona de contato”, lugar de encontro, trocas e conflitos. Patrícia Pinho destaca a presença no século XIX de negros baianos

participando ativamente no comércio com países africanos, especialmente no que se refere a produtos ligados à prática do candomblé<sup>xii</sup>. Trânsito este sucedido por pesquisadores como Pierre Verger que desenvolveu trabalhos focados principalmente na Bahia e na África Ocidental (Pinho, 2004: 43).

Situar a Bahia no âmbito do Atlântico Negro significa, assim, considerá-la como pólo difusor e receptor de símbolos negros. Se ocorre a recepção e reconfiguração de símbolos negros, fenômeno identificado por exemplo no trabalho dos blocos afro<sup>xiii</sup>, a Bahia apresenta-se também como centro criador e propagador simbólico. Tal difusão se dá a partir da marca do tradicional, gerando o que Pinho denomina como “turismo de raízes”, fenômeno caracterizado principalmente pela busca dos turistas negros norte-americanos das suas supostas “tradições perdidas” (Pinho, 2004: 50).

Uma das manifestações características da diáspora africana para a qual a Bahia se apresenta como manancial fundamental é a capoeira angola. Manifestação também marcada pela referência ao “tradicional” presente nas manifestações diaspóricas afro-baianas<sup>xiv</sup>, reforçando o aspecto das “raízes” culturais vinculadas à Bahia nos trânsitos simbólicos do Atlântico Negro. É na Bahia onde se encontram os ancestrais vivos detentores do conhecimento passado oralmente por gerações, entre os quais destaca-se Mestre João Pequeno de Pastinha que, com 92 anos completos no último dia 27 de Dezembro de 2009, é o herdeiro da linhagem cultural de Mestre Pastinha, maior referência nessa vertente tradicional de capoeira, a capoeira angola.

Vicente Ferreira Pastinha - tendo aprendido a capoeira de Mestre Benedito, um africano proveniente de Angola - funda em 1941, em Salvador, junto com capoeiristas de renome, o Centro Esportivo de Capoeira Angola - C. E. C. A., tornando-se seu dirigente e incentivador. A fundação do C. E. C. A. é uma das iniciativas pioneiras em formalizar um centro de capoeira com o objetivo de instituir e zelar por princípios condizentes com o projeto de promover a retirada da capoeira de sua condição marginal.

O discurso da capoeira angola como prática esportiva por Mestre Pastinha não denota uma diferenciação do autor entre esporte e bem cultural enquanto campos diferentes e apartados. A referência ao esporte se dá no sentido da inserção social da capoeira e de sua valorização. Interpretação esta condizente com o trecho dos manuscritos em que Mestre Pastinha faz “um apelo para que procedamos correto e decentemente os aspectos de nossa vida em sociedade, um apelo que sendo atendido estamos sujeito a obter justa vantagem em qualquer circunstância”<sup>xv</sup>. Interessante destacar a referência a “obter justa vantagem”, ação que sinaliza uma ética associada a uma estética enquanto uma das potencialidades inerentes à capoeira angola<sup>xvi</sup>.

Atualmente escolas de capoeira se encontram espalhadas pelos mais diversos países do mundo. José Falcão afirma que nos Estados Unidos da América a arte:

tem contribuído, também, para revitalizar o elo entre os negros americanos e a África”, interpretação que sinaliza a identificação da capoeira com a diáspora africana. Fluxo, portanto, que não se dá só num sentido já que praticantes diversos se movem ao Brasil na busca de “beber na fonte” e procuram conhecer os mestres mais representativos desta arte-luta (Falcão, 2006: 3).

Sendo a Bahia o local em que se encontram as principais referências da “velha guarda”<sup>xvii</sup> da capoeiragem angoleira<sup>xviii</sup> percebe-se, portanto, o importante papel que a arte adquire em sua centralidade no Atlântico Negro.

#### **4. A capoeira angola e sua inserção na modernidade brasileira**

Paul Gilroy afirma subjacente às formas culturais oriundas da diáspora africana um “discurso filosófico que rejeita a separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política” (Gilroy, 2001: 98). O que traz o entendimento de Gilroy ao

encontro da concepção de Muniz Sodré quando, a partir da análise da experiência negra em Salvador, define cultura como:

criatividade simbólica e agregação (ética) de valor aos dispositivos puramente instrumentais e identificatórios atuantes nas instituições sociais. O valor, os valores, enquanto núcleos orientadores da ação e da representação sociais, presidem necessariamente a qualquer esforço de mobilização ou transformação da sociedade. Em torno deles gira a dimensão cultural das formas que, de baixo para cima, propõe novos modos de gestão e ação, contornando as concepções tradicionais de exercício político (Sodré, 2003: 47-48).

Para Sodré a cultura atua produzindo uma “ideologia político-cultural de bases estéticas”. Estética aqui entendida como “afetação da vida social pelas aparências sensíveis” (Sodré, 2003: 49). Ou seja, retomando a idéia de um discurso que contraria a separação moderna entre ética e estética, e segundo a compreensão da prática cultural como exercício político, pode-se afirmar que a capoeira angola se apresenta como um excelente exemplo de forma expressiva diaspórica em que produz-se um *ethos* a partir de peculiaridades relacionadas à dimensão estética.

Conforme elucida António Sousa Ribeiro (2005) na modernidade a estética surge a partir de uma demarcação defensiva, o que traz à tona a relevância do conceito de fronteira. Isto porque a questão que inaugura na modernidade a reflexão estética é a busca de gerar um conhecimento acerca de algo que essencialmente não se define conceitual ou logicamente, o que a leva a adquirir em suas primeiras conformações teóricas um estatuto inferior. Ocorre que Kant, em sua “idéia estética”, destaca a capacidade de ser gerado um pensamento através da imaginação, sem que para isso concorra um pressuposto conceitual dando-lhe inteligibilidade (Ribeiro, 2005: 489).

Nesse sentido, observa-se no paradigma racionalista a representação da “idéia estética” como um conceito de fronteira na medida em que situa-se nas fronteiras da

razão, subvertendo-a por reivindicar um estatuto de pensamento autônomo. Idéia esta que surge no contexto moderno do pensamento acerca da possibilidade da conciliação de interesses para um bem comum, o que traz à tona a centralidade da reflexão estética na constituição da esfera pública (Ribeiro, 2005: 490).

Em sua reflexão acerca da “educação estética do ser humano” Schiller volta-se à estética como a responsável pela formação no homem da capacidade de sentir, no sentido em que supre uma incapacidade da razão na geração de uma ética comunitária (Schiller *apud* Ribeiro, 2005: 491). Nisso reforça a idéia de uma fronteira entre o racional e o sensível emergindo a cultura como um agente de conciliação. A fronteira se forma como uma limitação que age com sua aceitação voluntária para promoção da interação humana comunitária. Momento em que adquire centralidade a metáfora do jogo, uma vez que:

A implicação mais imediata do conceito de jogo - que encontra a sua forma mais acabada no jogo estético - é obviamente, apontar para um espaço de superação do antagonismo entre liberdade e necessidade: no jogo, a voluntária aceitação de limites constitui um acto de liberdade que permite ao sujeito afirmar-se no plano da comunicação e da interação em comunidade (Ribeiro, 2005: 491).

Assim, no jogo, ao conseguir-se a submissão a regras acordadas, gera-se um processo comunicativo obtendo-se uma conformação comunitária. No jogo assumem-se outras identidades, sendo ao mesmo tempo espaço do determinismo e da fluidez livre. Compreende-se o jogo, portanto, como uma metáfora para a organização social humana.

Fundada, porém, por “dicotomias insanáveis” a teoria estética de Schiller circunscreve a comunidade à dimensão estética, apartada da lógica moderna, o que distancia, em certa medida, a arte da realidade social, dando a tal concepção confluência com a idéia de Adorno da arte como “antítese social da sociedade”

(Adorno *apud* Ribeiro, 2005: 492). Trata-se de uma recusa por parte da estética dos modos dominantes da organização da sociedade, é uma atitude defensiva que traduz-se na conquista de uma linguagem autônoma. Especificidade porém que não retira sua inserção social, ou seja, constrói-se um espaço de autonomia que continua a ser, sobretudo, social.

A arte se autonomiza ao organizar-se expressivamente, produzindo um sentimento específico de forma a gerar uma comunicação diferenciada porém estruturante do ser em sociedade. Ou seja, a arte, na medida em que produz efeitos pela configuração de suas formas, é autônoma, porém não é alheia à sociedade, encontra-se, ao contrário, em seu cerne uma vez concretizando a interação comunitária e o humano em cada indivíduo.

Nesse sentido, vale considerar uma prática como a capoeira angola como produtora de uma linguagem. Algo que perpassa fundamentalmente pelo corpo em movimento, num quadro composto pela música, cantos e uma assistência que encerra numa roda o espaço da representação do interior. Configura-se uma semiótica na qual produzem-se significados fundamentalmente por uma linguagem corporal, musical e verbal.

No que se refere ao corpo a significação se dá por movimentos que comunicam numa sintonia que se torna tanto mais sutil quanto mais experientes são os jogadores. O movimento se anuncia em sua potência, tratando-se a brincadeira de uma encenação no instante de um diálogo corporal que demarca os limites da ação num respeito pelo outro. Para haver o jogo de angola deve haver reciprocidade, condição de um ritual que se apropria duma expressão combativa, ou seja, onde prevalece a lógica do ataque e defesa, para a promoção da não-violência. Vê-se aqui, portanto, a demarcação da fronteira oferecendo um limite ético e uma conformação de sentido de forma a permitir uma educação estética para a promoção da interação social humana em comunidade.

Já para a semiótica através da linguagem verbal adquire centralidade a mensagem presente nos cantos e na transmissão oral, base da propagação da sabedoria através da relação mestre/discípulo. Mais à frente ao situar a presença da África enquanto conjunto simbólico no universo da capoeira angola farei uma análise pormenorizada da produção de discursos verbais. O importante a destacar, no que se refere à semiótica verbal quanto aos cantos, é o fato das metáforas presentes nas cantigas relacionarem-se intimamente com a dinâmica do jogo. A depender do conhecimento de quem canta e da relação que este tem com os jogadores, ou com um dos jogadores, pode-se através do canto direcionar a brincadeira para algo mais intenso, rápido, vagaroso, cadenciado, ríspido ou enérgico, apenas para citar algumas das possíveis interferências da poética verbal na dinâmica do jogo.

Observa-se também na capoeira angola, em sua performance e nos diversos discursos verbais que concorrem para sua produção, elementos estruturantes de um *ethos* relacionado à adaptabilidade no contexto de chegada de um movimento diaspórico. Um ambiente que, dada a condição da escravidão e posterior marginalização, contribuiu na produção de um conhecimento voltado à auto-preservação e negociação com estruturas de poder repressoras transversais.

Uma análise da imbricação entre ética e estética centrada na performance da capoeira é a de Flávio Soares Alves (2003), que, ao observar o caráter da movimentação, sinaliza a formação de um empoderamento através de uma ontologia. Ou seja, duma série de potencialidades geradas por um modo-de-vida. Alves afirma que numa roda de capoeira os jogadores encontram-se num “estado de prontidão”, uma espécie de “relaxamento” que propicia a emergência do improviso dando ao gesto uma dimensão que vai além duma estrutura linear de compreensão da performance motora. O estado de prontidão seria uma condição psíquica diretamente interligada com a movimentação, de forma a viabilizar “a aplicação e reestruturação

de um programa motor, de acordo com as demandas de uma determinada situação” (Alves, 2003: 175-176).

Para Alves o movimento na capoeira só existe na medida de um tornar-se, ou seja, só no “momento espaço-temporal é que o gesto significa e mostra sentidos de ser” (Alves, 2003: 177). Dinâmica que surge no sujeito com um caráter ontológico já que a dimensão estética produz no ser uma dimensão ética ao valorizar a “esperteza do corpo”, dando ênfase a um poder através do ser e não “através de uma força direta e objetiva”.

Na capoeira angola, especificamente a dimensão da produção ética aparece ainda mais exacerbada em razão das peculiaridades próprias a seu caráter performático e valores subjacentes. Pautada por um jogo em que se prioriza o equilíbrio e o domínio corporal, transita-se rapidamente de um movimento fluido, vagaroso e gracioso para ataques e defesas rápidos e contundentes. O que faz com que nessa vertente de capoeira<sup>xix</sup> o movimento em potencial adquira um significado ampliado. O capoeirista angoleiro, já ouvi de Mestre João Pequeno de Pastinha, “deve ter o corpo manejado, quando leva o seu movimento e o outro não se defende, você freia seu pé, quem tá de parte vê que não bateu porque não quis”.

Mestre Faísca - discípulo de Mestre João Pequeno de Pastinha e dirigente do Centro Esportivo de Capoeira Angola do Rio Vermelho, na cidade de Salvador - ensina que não se deve abaixar próximo ao pé de ninguém, muito menos do angoleiro, de forma desprotegida e desatenta uma vez que esse gesto pode dar margem a um ataque inesperado, mesmo que não se esteja num jogo dentro da roda de capoeira. O estar atento na capoeira angola adquire uma dimensão que extrapola o jogo para todas as dimensões da vida.

Outra dimensão da arte que parece fundamental à sua caracterização no conjunto das formas expressivas contraculturais anunciadas por Gilroy (2001) é seu modo primordial de transmissão de conhecimento. Como já citado, a oralidade se

apresenta como marca essencial de transmissão de conhecimento na capoeira angola. Segundo o pesquisador Fred Abreu, até o final da primeira metade do século XX, quando do surgimento das primeiras academias de capoeira por Mestre Pastinha e Mestre Bimba, a capoeira era aprendida através da “oitiva”. Este método é marcado pela inserção do aprendiz numa roda, experiência a partir da qual se desenrolava o aprendizado (Abreu *apud* Abib, 2005: 178).

Luiz Vítor Castro afirma que a capoeira educa através de uma dimensão estética baseada na descoberta, a partir de uma comunicação “motora, simbólica e oral” (Castro *apud* Abib, 2005: 180). Já Pedro Abib faz referência à expressão “pedagogia do africano” que afirma como marca da capoeira angola preservada por mestres tradicionais. Concepção de ensino marcada pela proximidade entre mestre e discípulo, aproximação muitas vezes traduzida pelo toque, momento em que o mestre não apenas corrige o movimento do discípulo como também estimula seu aprendizado conduzindo seus movimentos a partir de um contato corporal (Abib, 2005: 179).

A idéia da “pedagogia do africano” e a representação da África enquanto centro irradiador simbólico conduz, nesse momento, a uma análise de como a mesma se expressa e de seu papel na construção de um modo de ser.

## **5. Uma ideia da África como centro irradiador de símbolos e valores**

Passo nesse momento a investigar, a partir de diversos discursos verbais, a potência que a idéia da África assume na capoeira angola como eixo a partir do qual desenvolve-se um *ethos* e uma conseqüente *praxis*.

Ao refletir sobre o desenvolvimento de determinada concepção de identidade diaspórica, Stuart Hall relata que crescendo na Kingston dos anos 40 e 50 não se recorda de ouvir declarações referentes a uma identificação com a África. O autor

atribui a emergência da África nos movimentos culturais jamaicanos a uma descoberta cultural que se dá pela mediação do contexto das revoluções pós-coloniais africanas, da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, e do pan-africanismo influenciador da cultura do rastafarianismo e da música reggae (Hall, 1993: 398).

O movimento anunciado significou para Hall a descoberta de uma nova África enquanto jornada espiritual no Caribe, uma África necessariamente diferida tal qual uma metáfora espiritual, cultural e política (Hall, 1993: 398). O autor afirma que essa África original não está mais lá, uma vez que não pode comungar com a visão ocidental que congela a África nalguma zona primitiva imutável e fora-do-tempo. Tal idéia pertenceria assim a uma comunidade imaginada, conferindo senso de pertencimento ao contrastar o próximo com o distante. A essa África presente no imaginário caribenho analisado por Hall não se pode, literalmente, retornar (Hall, 1993: 399).

A África a que se pode voltar no movimento cultural jamaicano seria o que ela se tornou no “Novo Mundo”, a que é recontada a partir da interação da política, memória e desejo. A partir de Benedict Anderson, Stuart Hall afirma que as comunidades não existem para serem distinguidas por uma falsidade/autenticidade e sim pelo estilo, pelo modo em que são imaginadas (Hall, 1993: 399).

Além da já referenciada “pedagogia do africano”, é comum no cotidiano do aprendiz ter ouvido referências à África de diversas formas. Presente em diversas cantigas a idéia da África, mais especificamente de Angola, alimenta o imaginário dos praticantes em suas vadiações mundo a fora. O que se verifica em cantigas como: Angola ê ê/ Angola ê/ Angola<sup>xx</sup>; Vou me embora/ Vou me embora/ Vou me embora para Angola; Sou angoleiro que vem de Angola/ Toco pandeiro<sup>xxi</sup>, atabaque<sup>xxii</sup> e viola<sup>xxiii</sup>; e Que navio é esse que chegou agora/ É o navio negreiro com os escravos de Angola.

Percebe-se, portanto, a idéia de uma África narrada por um discurso diaspórico que relaciona caminhos e origens de forma a construir o que Gilroy (2001) denomina de esferas públicas alternativas. Estas caracterizadas enquanto formas de agregação comunitária com vínculos além do espaço-tempo do Estado-nação, concorrendo para uma inserção com diferença. Ao enaltecer a África e sua presença ressignificada, práticas culturais diaspóricas atuam politicamente conferindo auto-estima a uma população de negros e mestiços. Isto além de ampliar os horizontes simbólicos de identificação com matrizes de conhecimento historicamente reprovadas, que ao serem incluídas, o são sob a pecha exotizante e subalternizante do folclore ou do étnico.

Esta reapropriação também encerra suas contradições uma vez que pode ser assumida na forma de uma essência identitária e gerar sectarismos. Um exemplo de apropriação essencialista no universo da capoeira angola pode ser verificado no discurso exteriorizado por um mestre sobre sua ida ao continente africano:

Meu coração batia muito forte. Estava realizando um dos meus sonhos. Ao chegar em São Vicente, mais uma vez, pisei o solo com o pé direito. Quanto mais eu me afastava do avião, mais eu me enchia de felicidade, mais meu coração batia. Eu sentia que algo me puxava. Foi aí que ouvi o som mágico de um instrumento sagrado: o berimbau. E lá estava eu diante de uma belíssima roda de capoeira. Eu me senti levitando de tanta felicidade. Toda aquela gente esperando para ver vadiar, pela primeira vez, em Cabo Verde, um dos guardiões da capoeira angola da Bahia. Até então eles não conheciam essa arte. Essa roda se tornou a mais importante de minha vida. Vadiar na terra-mãe África e poder ajudar a contar a história da trajetória de resistência do povo africano em terras brasileiras.

Nos dias que passei lá, houve momentos em que eu fiquei muito decepcionado com o jeito de ser dos moradores da ilha de São Vicente. Eu não entendia nem o porquê de tanta vontade das pessoas de usarem roupas, bonés, toalhas com a bandeira americana,

nem a afinidade deles com a Europa. Todos sabem da história de exploração do continente africano pelos povos europeus e norte-americano.

Numa entrevista que dei a uma emissora local, a jornalista me perguntou se o que eu tinha visto até então, em Cabo Verde, era o que eu estava esperando e o que eu levaria dessa viagem na minha volta para o Brasil. Eu respirei fundo e, lembrando da identificação do afro-descendente, na Bahia, com as suas raízes negras e da sua luta pelos seus direitos, respondi que eu tinha vindo da África e não sabia (Mestre Renê, s/d).

Atribuo relevância a esta transcrição na medida em que exemplifica não só a apropriação da idéia da África como um símbolo emancipatório, no sentido de fomentar a luta por cidadania, como também a persistência de um essencialismo que atribui à África uma série de características que não correspondem à diversidade de um continente e de suas dinâmicas culturais. Ou seja, persiste a África como uma comunidade imaginada e recriada a partir da experiência diaspórica, o que não implica negar a possibilidade de continuidades, de africanismos, e sim saber dos fluxos, das trocas, das apropriações e lutas culturais no lugar de destino.

## **6. Conclusão**

Neste ensaio busquei situar a capoeira angola no âmbito da diáspora africana nas Américas. Parti de uma idéia de diáspora que possibilita compreender o futuro de manifestações surgidas do violento processo do tráfico negreiro, escravidão e posterior marginalização. Concepção que não limita a diáspora a certo padrão ideal, compreendendo antes as repressões, resistências, trocas e hibridações próprias à inserção no contexto de destino do movimento diaspórico. Esta idéia de diáspora é relevante pois não concebe continuidades sectárias, dando margem à observação das negociações próprias à formação das práticas culturais diaspóricas.

Elegendo a capoeira angola como exemplo de prática cultural diaspórica desenvolvida com a interação africana no Brasil, ficaram evidentes, pela análise do percurso histórico da manifestação, as diversas estratégias de sobrevivência cultural e os significados atribuídos. Momento em que foi empreendida uma análise de sua relação com a modernidade, observando-se a fundamentalidade da concepção moderna de estética para argumentar em favor da centralidade da arte na promoção da interação social comunitária.

Dessa forma, compreender a capoeira angola a partir da diáspora africana no Brasil, significa observar seu atributo de conformar um *ethos*. O que, em sua interação com a modernidade, conduz à consideração da gestação de um aprendizado pela sensibilidade, de forma a gerar uma sociabilidade comunitária num contexto de desigualdades e opressões historicamente consolidadas.

---

<sup>i</sup> Termo que se refere ao jogo, ou à roda de capoeira, sendo predominante na vertente intitulada: capoeira angola.

<sup>ii</sup> Este texto foi apresentado como comunicação oral no XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais.

<sup>iii</sup> O termo angola aqui aparece grafado em minúsculo por se referir a um estilo de capoeira, não ao Estado angolano.

<sup>iv</sup> Traduzido por mim do termo em inglês polythetic.

<sup>v</sup> Tradução minha de combat games no texto original.

<sup>vi</sup> Mestre João Pequeno de Pastinha foi reconhecido como doutor *honoris causa* pela Universidade Federal da Bahia e pela Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>vii</sup> Descrição que pode ser encontrada no vídeo presente no sítio <http://www.youtube.com/watch?v=cBVXORuQZAM>.

<sup>viii</sup> Tradução minha da versão em inglês.

ix A proposta do Centro Esportivo de Capoeira Angola será retomada mais à frente, momento em que situo a capoeira angola e a Bahia no Atlântico Negro.

x O conceito de cronótopo foi desenvolvido por Bakhtine no estudo de textos a partir de uma conexão espaço-tempo, uma constelação espaço-temporal específica que determina o acontecimento analisado.

xi Aqui segue-se a tendência de Pinho (2004) que utiliza a denominação da unidade federativa brasileira para tratar da cidade de Salvador e do Recôncavo baiano, tendência corrente na tradição baiana.

xii Religião afro-descendente gestada a partir da experiência africana no Brasil.

xiii Os blocos afro caracterizam-se por associações musicais carnavalescas que buscam referenciais simbólicos para compor sua poética na África e demais países representantes da diáspora africana, como por exemplo a Jamaica. Pioneiro nesse movimento cultural é o bloco Ilê Aiyê fundado em 1974 no bairro da Liberdade em Salvador.

xiv O termo afro-baiana é usado por Patrícia de Santana Pinho e creio pertinente para expressar o caráter de manifestação produzida com a diáspora africana na Bahia. Assim como nos blocos afro, o afro aqui não remete a nenhum local geográfico específico do vasto continente africano, sinalizando sim a marca da influência cultural decorrente da experiência diaspórica.

xv Citação retirada das páginas 12 e 13 dos manuscritos “Quando as pernas fazem miserê”.

xvi As imbricações entre ética e estética serão desenvolvidas mais à frente ao tratar-se da performance da capoeira e sua relação com a modernidade ocidental.

xvii Termo comumente utilizado para referir-se aos mestres mais velhos, isto numa matriz de conhecimento em que ancestralidade confere legitimidade.

xviii Termo que se refere aos praticantes da capoeira angola, as angoleiras e os angoleiros.

xix Existem marcadamente dois estilos de capoeira: a capoeira angola e a capoeira regional.

xx Tomo a liberdade de grafar as cantigas, todas de domínio público, da forma mais assemelhada à sua pronuncia melódica.

xxi Instrumento musical percussivo tal qual um disco de madeira forrado por uma pele de animal.

xxii Outro instrumento tradicional de pele semelhante a um tambor.

xxiii Espécie de berimbau, instrumento percussivo composto basicamente de um arco musical tendo uma cabaça como caixa acústica.

### Referências Bibliográficas

Abib, Pedro (2005), *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Salvador: Edufba.

Alves, Flávio Soares (2003), “Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira”. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/09n3/13Alves.pdf>. Acedido em: 07.01.2009.

Arroyo, Miguel (2007), “A pedagogia multirracial e o sistema escolar”, in Nilma Lino (org.), *Um Olhar além das Fronteiras: educação e relações raciais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Assunção, Matthias Rohring (2005), *Capoeira: the history of an afro-Brazilian martial art*. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Cadena, Marisol de la (2006), “The production of Other Knowledge and its tensions”, in Gustavo Lins Ribeiro; Arturo Escobar (orgs.), *World Anthropologies: disciplinary transformations within systems of power*. Berg: Oxford.

Canclini, Nestor G. (1998), *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

Clifford, James (1997), *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Londres: Harvard University Press.

Conrad, Robert Edgar (1986), *World of Sorrow: the African slave trade to Brazil*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Falcão, Júlio L. C. (2006), “A capoeira é do Brasil? A capoeira no contexto da globalização. Florianópolis”. Florianópolis: CED/UFSC, 01-12. Disponível em: <http://www.rizoma3.ufsc.br/>. Acedido em: 15.01.2010.

Hall, Stuart (1993), “Cultural identity and diaspora”, in Patrick Williams; Laura Chrisman (orgs), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a reader*. Londres: Harvester Wheatsheaf.

Gilroy, Paul (2001), *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Melo, Sávio Fernandes (2009), “Cantigas de capoeira: uma fonte de saber e ensino da história e cultura afro-brasileira”. Disponível em: <http://www2.uel.br/revistas/boitata/N%C3%BAmero-4-2007/Artigo%20Salvio.pdf>.

Acedido em: 15.12.2009.

Mestre Renê (s/d), “Mestre Renê na África”. Disponível em: [http://www.acanne.org/pt\\_historia\\_reneafrika.php](http://www.acanne.org/pt_historia_reneafrika.php). Acedido em: 18-11-2011.

Mignolo, Walter D. (2000), *Local Histories/Global Designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*. Princeton University Press. Princeton.

Moura, Jair Fernandes de (2009), *A Capoeiragem no Rio de Janeiro através dos Séculos*. Salvador: JM Gráfica e Editora.

Oliveira, Josivaldo Pires de; Leal, Luiz Augusto Pinheiro (2009), *Capoeira, Identidade e Gênero: ensaios sobre a história social da Capoeira no Brasil*. Salvador: Edufba.

Pastinha, Vicente Ferreira (1960), *Quando as pernas fazem mizêrer*. Disponível em: <http://www.portalcapoeira.com/Downloads/Manuscritos-e-Biografias/View-categor>.

Acedido em: 07.11.2009.

Pastinha, Vicente Ferreira (1989), *Capoeira Angola*. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Salvador.

Pinho, Patrícia de Santana (2004), *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo: Annablume Editora.

Quijano, Anibal (2009), “Colonialidade do poder e classificação social”, in Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (orgs.), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina.

Rego, Waldeloir (1968), *Capoeira Angola - Ensaio Sócio-Etnográfico*. Salvador: Editora Itapuã.

Ribeiro, António de Sousa (2005), “A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira”, in Boaventura de Sousa Santos (org.), *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez.

Santos, Boaventura de Sousa (2009), “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”, in Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (orgs.), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina.

Schwartz, Stuart (2001), *Escravos, Roceiros e Rebeldes*. Bauru: EDUSC.

Sodré, Muniz (2003), “Cultura, estética e mobilização popular”, in José Rebelo (org.), *Novas Formas de Mobilização Popular*. Porto: Campo das Letras Editores.