

CORPO, MOVIMENTO, RITO E FESTA NA CAPOEIRA E NO CANDOMBLÉ EM BELÉM DO PARÁ

Alfredo Severiano Sampaio Magalhães¹
Leila do Socorro Araújo Melo²

INTRODUÇÃO

O presente artigo visa fazer uma discussão sobre o papel e a construção do corpo em duas manifestações de origem negra (a capoeira e o candomblé), que guardam e expressam no corpo elementos essenciais de sua história e valores sociais de grupo. Os ritos e as festas constituem momentos significativos de leitura dos valores culturais e religiosos expressos nas danças, gestos e musicalidade, processo desenvolvido através de uma elaborada aprendizagem cotidiana, na qual os sentidos do corpo (visão, tato, audição, paladar e olfato) são construídos para expressar e reafirmar esteticamente o ethos do grupo, internamente e externamente.

Os estudos sobre a relação entre corpo e sociedade têm longa produção em vários campos de conhecimento, na antropologia o famoso ensaio de Marcel Mauss sobre as técnicas corporais trouxe destaque para a discussão, na medida em que situa a centralidade discursiva do corpo enquanto objeto de reflexão teórica, carregado de possíveis leituras de mapas culturais específicos. Mauss (1974) ressalta que o corpo é o primeiro e mais natural instrumento que utilizamos e, portanto carrega consigo um intenso repertório de normas e valores em suas ações e gestos. Processos construídos em um complexo educativo de transmissão cultural e simbólica.

1) O CORPO NO CANDOMBLÉ, ENTRE SONS E EXALTAÇÃO

O candomblé, fundamentado sobre a crença em divindades, que de acordo com a herança africana são denominadas de Orixás, Inkices ou Voduns, possui a filosofia que o homem deve estar em contato contínuo e harmônico com a natureza, a qual fala aos fiéis através de vários tipos de mensagens e de vibrações captadas pelo corpo (BARBARA, 1998).

Nesta religião ainda com a inclusão de novos meios de transmissão de conhecimento ou mesmo com as reelaboração contemporâneas, ainda se mantêm por questões tradicionais a oralidade como principal meio de aprendizado e de transmissão de

conhecimento, mas esta não age sozinha tendo como grande aliado o corpo e sua comunicação não verbal.

O corpo é fundamental para o candomblé, e a comunicação feita a partir dele, comunicação não verbal, seja talvez mais importante que a comunicação verbal, haja vista que existe uma etiqueta a ser incorporada pela *abiã*³ em seu processo de aprendizagem, para assim compreender o comportamento dos demais adeptos e como deverá se posicionar a partir destes. Barbara (2002, p. 61), ao retomar o conceito de *incorporação* e de *práticas de inscrição* de Connerton (1993), nos faz entender a importância desta aprendizagem no sentido de que a “*incorporação* refere-se à memorização de posturas culturalmente específicas (como as posturas referente à hierarquia e poder)”, as quais são encontradas no candomblé.

Nesta religião, ainda se faz presente desde os rituais originários da África à tradição oral, que assim como em outros cultos tribais é forma central de aprendizagem. Os ensinamentos são repassados para os iniciados dentro das casas de culto, lugar onde os mesmos terão seu primeiro contato com seu orixá dono da cabeça, que é fixado no corpo do fiel através de *rituais privados*, correspondentes a iniciação, acompanhando-o assim ao longo de sua vida religiosa. É nesse processo de iniciação condicionado a ritmos e sons que o iniciado conhecerá a base rítmica de seu orixá dono de cabeça, bem como seus toques específicos, suas cantigas e suas danças.

Por ser uma religião iniciática, se tornam limitados os participantes nos *rituais privados* do candomblé, - os quais “são de competência exclusiva dos sacerdotes, babalorixás, ialorixás, e dos adeptos, os filhos-de-santo, que já tenham passado por algum rito de iniciação” (SANTOS, 2005, p. 12) – o que não acontece nos *rituais públicos* que são facultados para todos que quiserem participar sejam como fiel ou espectador. Esses rituais correspondem às festas públicas, que ocorrem ao longo do ano nas casas de culto tendo como sentidos o culto de orixás, a saída dos iniciados e a atribuição de cargos existentes na hierarquia do candomblé.

São nas festas públicas que podemos observar a importante ligação do som dos atabaques e dos movimentos do corpo dos adeptos, os quais formam o espetáculo religioso. É nesse momento que “a exposição de formas, cores, sons, emblemas, transe, música, ruídos, danças e outros elementos componentes da cena religiosa constituem espetáculos que proporcionam prazer e emoção àqueles que os assistem” (SANTOS, 2005, p. 14).

São através de rituais festivos, a exemplo do ritual de iniciação, que o corpo, agora dado como sacro, será construído para se comunicar, e assim perceber os demais em níveis sociais e espirituais, haja vista que este corpo já possui as marcas (incisões), aqui tidas em seu sentido simbólico como escrituras, as quais denotam os traços do ritual de passagem. As posturas e os gestos perceptíveis em alguns momentos rituais, a exemplo das reverências feitas frente aos orixás, às mães e pais de santo, assim como em algumas partes específicas do terreiro, nos mostram através dessa comunicação não verbal, se o iniciado pertence a um orixá feminino ou masculino.

O *dobale* ou o *Iká* são as reverências, saudações rituais, que iniciadas (os) fazem em determinados momentos. Essa reverência consiste em dobrar-se no chão e realizar movimentos característicos que diferem de orixás femininos e masculinos. Para Barbara (2002) esse movimento de reverência é considerado como um ideal de simetria corporal, pois na saudação ritual o corpo assume posições simétricas, equilibradas e proporcionais.



Momento do *Dobale* e *Iká*. Fonte: acervo pessoal.

Ainda segundo Barbara (2002, p. 155) existe também o *jinká* ou *jincá*, o qual seria uma saudação particular dos orixás já manifestados. Essa saudação consiste em um movimento dos ombros que é caracterizado como sendo um arrepio (frêmito) que percorre o corpo inteiro, da cabeça até o fim das costas

O corpo todo dobra-se para frente e para trás. Esse é o movimento de saudação. A cabeça permanece em linha com as costas. Os braços caem

ao longo do corpo. É um movimento que, de dentro, espalha-se para fora. As pernas ficam dobradas e paralelas para sustentar o movimento das costas.

Ao citar Drewal (1989, p. 217), a autora afirma ter nesse movimento uma dinâmica muito grande a qual é muito apreciada pelos iorubás, pois segundo informações a ela repassadas, esse “movimento dos ombros simboliza nobreza, do mesmo modo como outros movimentos simbolizam felicidade, realeza” (BARBARA, 2002, p. 158). Os movimentos dos ombros variam podendo movimentar-se muito rapidamente, ou também suavemente, o que caracterizaria o próprio orixá manifestado, sendo assim, os orixás mais ativos (Ogum, Xangô etc.) tem um *jinká* mais rápido e forte, diferente de Oxum que possui um *jinká* “mais redondo, mais leve e suave”.

Os movimentos dos ombros fazem toda a diferença nas danças dos orixás, e de tão importante e significativo o filho-de-santo é levado a aprender a soltar os ombros no momento da iniciação.

É interessante notar a postura corporal, assim como a expressão facial que o iniciado apresenta ao entrar em transe com seu orixá. Essa postura tende a variar conforme a divindade, os orixás guerreiros (Ogum, Xangô, Iansã, Oxaguiã), por exemplo, ao se manifestarem mantêm uma postura mais reta elevada para o céu, diferente dos considerados mais velhos, os quais mantêm uma postura curvada direcionada ao chão, como exemplo de Oxalufã e Nanã.

O ser humano ao fazer parte do universo (macrocosmo) é visto em sua totalidade por alguns autores (BARBARA, 2002; AUGRAS, 2008) como sendo infinitamente pequeno (microcosmo), tendo o corpo como centro onde se encontram as energias da natureza, o espelho do macrocosmo.

Juntamente com a música e o mito, o corpo transforma-se em um texto vivo, transformando o ritual em uma espécie de literatura para a sociedade do candomblé, recriando através das danças o universo mitológico da religião.

Lara (2002, p. 60) faz uma análise muito interessante do estudo de alguns autores (BASTOS, 1979; LODY, 1995; SANTOS, 1996) sobre a importância do corpo, assim como das expressões corporais, em específico da dança, colocada pela autora como a “sacralidade gestual”.

Lody (1995 *apud* LARA, 2000, p.60) assim como Santos (1996 *apud* LARA, 2000, p. 60), coloca a ação de dançar como algo, muitas vezes, inseparável do cotidiano

dos adeptos que transformam esse ato em uma comunicação internalizada com o sagrado. Lody também afirma a importância da repetição, como já colocado anteriormente, para o aprendizado quando coloca que “os saberes têm na repetição e na realização ritualizada princípios imemoriais, que revelam identidades e transmissões iniciáticas”.

Seguindo o mesmo conceito da dança como meio de comunicação, porém especificando para o candomblé, nesse caso comunicação com os orixás, temos Bastos (1979 *apud* LARA, 2000, p. 60), o qual ao responder sua pergunta, “Por que a dança?”, questiona-se sobre os motivos que levaram a essa manifestação ser escolhida como forma de expressão pelos deuses. Sua resposta é: “Porque ela traz em si o poder do movimento necessário ao equilíbrio da natureza”. Completando sua idéia, este afirma que é:

através da dança os dançarinos podem expelir suas fraquezas, seus humores, tornando-os mais puros e descarregados, com capacidade de somar forças dessa purificação para benefício comum. Essa purificação advém do ingresso no mundo mítico, do transcendente e da vivência de uma gestualidade sagrada que transporta os indivíduos para tempos e espaços diferenciados [...]

Partindo da idéia de equilíbrio com a natureza e o cosmo realizado através dos ritos corporais, entende-se as conexões possíveis dentro de manifestações que guardam em sua trajetória histórica elementos simbólicos assentados nas idéias de exaltação, tradição e resistência, como o candomblé e a capoeira que fazem suas leituras particulares dentro de contextos específicos que ora se cruzam como nos momentos de perseguição e em outros realizam releituras sobre o papel e uso do corpo em seus rituais.

2) A CAPOEIRA E O CORPO COMO EXPRESSÃO DE RESISTÊNCIA

Partindo de sua trajetória histórica, a capoeira pode ser lida como uma manifestação expressiva da resistência corporal dos negros africanos no Brasil. O potencial de resistência está presente nas lutas contra a escravidão, onde o corpo do capoeira constituiu elemento de rebeldia à ordem colonial, através sobretudo das fugas. As habilidades corporais construídas no interior da ordem escravista materializam a tradição e modo de vida dos negros africanos em terras brasileiras em sua vivência com conjunto de práticas desenvolvidas nesse período, de caráter religiosa, militar, cultural ou simplesmente lúdica (SOARES, 1994).

A ritualidade gestual presente no corpo do capoeira na atualidade expressa e reconta essa historicidade através de múltiplas linguagens e diversos momentos rituais. Deteremos-nos mais especificamente ao jogo de capoeira.

De acordo com Barbosa (2005, p.1)

A capoeira é um ritual de luta, dança e jogo que funciona como um sistema recreativo, estético, ético e profissional. Mestres e aprendizes cultuam-na como um processo libertário no qual o indivíduo aprende a se posicionar no centro de si mesmo e a encontrar seu espaço de mediação, ou seja, seu ponto de referência na roda do jogo e do mundo. Para eles, a capoeira é a articulação de uma linguagem do corpo com os planos mental e espiritual

No jogo da capoeira, observa-se a busca constante dos jogadores pela ampliação do espaço, que permita o desenvolvimento da movimentação corporal na roda. O confronto, por ser indireto, procura alcançar o lugar de vulnerabilidade dos jogadores durante o desenrolar da roda. Nesse universo ritualizado, em que o sagrado e o profano apresentam-se em todo o sistema, os valores são reinterpretados numa dinâmica expressa basicamente pelo corpo.

Segundo Reis (1997:208-209), a ambigüidade profano-sagrada pode ser percebida, por exemplo, no berimbau, instrumento musical e maior autoridade no jogo e nos seus toques musicais que misturam nomes de santos católicos com outros de pessoas e regiões geográficas, como: São Bento Pequeno, São Bento Grande, Santa Maria, Angola, Idalina, Benguela e Amazonas. Tal confluência se encontra também na nomenclatura dos movimentos corporais, na qual se destacam: bênção, cruz, aú, Santo Amaro, entre outros e na própria musicalidade, que ressalta constantemente elementos do universo religioso, além disso, o berimbau guarda e carrega consigo uma memória histórica recriada constantemente no ambiente das rodas, como um instrumento que remete aos primórdios da capoeira quando servia para avisar a chegada do senhor de engenho e posteriormente da polícia em seus esquadrões de ataques aos candomblés e a capoeira (BARBOSA, 2005).

Além disso, no desempenho do jogo, seus praticantes alertam que a destreza e o controle dos movimentos são fundamentais, porém é necessário ter *manha*, *malícia* o que demonstra o conhecimento das potencialidades do próprio corpo, cuja *malícia* ou *mandinga* se sobrepõe à força física e à técnica.

Pode-se pensar a categoria *malícia* também como um dos qualificativos atribuídos aos negros na sociedade brasileira, ligado essencialmente a posição subalterna historicamente por estes ocupada, na qual estratégias de negociação são constantemente

criadas e reinventadas, visando a manutenção da autonomia de um saber-fazer particular, fator de identificação social e de diferenciação frente às demais instituições da sociedade. Deste modo, gingando, *mandingando*, ou como sugere Roberto da Matta (1983), desenvolvendo o *jeitinho*, é que se subverte a ordem e se evita o conflito direto, aprendendo a viver em uma sociedade normalizadora e rigidamente hierarquizada, mantendo controle e autonomia dos elementos essenciais que demarcam o saber da capoeira.

Por outro lado *mandinga*, segundo seus praticantes, constitui-se basicamente na capacidade de surpreender o adversário, utilizando vários artifícios como, o riso, a provocação, o olhar, a brincadeira, o uso extremo da habilidade corporal, caracterizado sempre pela surpresa em conseguir atingir o oponente no momento de sua desproteção (MELO, 1997).

A *mandinga* é adquirida pelo desenvolvimento da ginga, movimentação corporal marcada pela oposição entre braços e pernas, sincronizados em movimentos para os lados, para frente e para trás, constituindo o elemento inicial para todas as outras movimentações, visando à obtenção de um equilíbrio dinâmico, em que predomina o baixo corporal, com privilégio dos quadris e dos pés.

A ginga, segundo Reis (1997), é responsável pela codificação do corpo do capoeirista, não somente no momento do jogo, mas fora da roda, à medida que ela *inscreve* uma especificidade ao seu modo de andar, como uma tatuagem invisível, algo já observado por Mello Moraes Filho no início do século XX, ao dar destaque ao andar dos capoeiras: “{...} seu andar é oscilante, gingando e na conversa com os companheiros ou estranhos, guarda distância, como em posição de defesa” .(MORAES FILHO, s.d, p. 200)

Elemento ambíguo, a ginga remete a capoeira a uma zona intermediária situada entre o lúdico e o combativo, permitindo, segundo Reis (1997, p.216), que a mesma deslize entre as categorias: “*não é um esporte mas é, não é uma dança mas é e não é uma luta mas é*”. O aspecto lúdico, contudo, não retira o caráter combativo dessa prática que está presente na própria trajetória histórica da capoeira, onde o lúdico, durante a vigência da sociedade escravista, servia para dissimular o caráter de luta predominante no período.

Essa multiplicidade de significados que a capoeira carrega em si (jogo, luta, dança) apresenta-se ainda hoje em todo o seu sistema cultural, nos movimentos corporais cujos nomes nos remetem ao campo do lúdico e do combate, assim temos: pião, balão, armada, arpão, asfixiante, entre outros, além das músicas que destacam a capoeira como um jogo,

mas também alertam sobre o perigo, pois “capoeira é ligeira, ela é brasileira, ela é de matar”(REIS,1997, p. 216).

A orientação para o baixo corporal pode ser percebida na importância dada aos pés, os quais ganham uma nova significação nesse universo simbólico do jogo da capoeira, pois o modo de inserção se dá pela inversão corporal e desenvolvimento dos ataques e esquivas com a utilização da criatividade centrada nos pés. O embate indireto é permeado pela negociação que se dá pelo baixo corporal, ocorre desse modo: “uma inversão simbólica da ordem dominante pautada no saber ocidental, cuja racionalidade está centrada na cabeça. Assim, na capoeira os pés, a “não-razão” tornam-se sábios” (REIS, 1997, p.230) em detrimento do alto corporal. Ao passo que a cabeça no universo do candomblé mantém sua centralidade como destaca Babatunde Lawal (1983, p. 46)

A CABEÇA é a parte mais proeminente porque, na vida real, é a parte mais vital do corpo humano: ela contém o cérebro - a morada da sabedoria e da razão; os olhos - a luz que ilumina os passos do homem pelos labirintos da vida; o nariz - que serve como uma espécie de ventilação para a alma; os ouvidos - com os quais o homem escuta e reage aos sons, e a boca - com a qual ele come e mantém corpo e a alma juntos. [...] Tão importante é a cabeça em muitas sociedades africanas que ela é adorada como a sede da personalidade e destino de um homem.

Na leitura de busca de uma autonomia sobre si, nesse mundo invertido na capoeira, não somente o corpo ganha uma nova dimensão ao refletir a inversão de valores, a própria idéia de trabalho regrado, disciplinado pelas horas, reproduzido mecanicamente é criticada e rejeitada, pois no espaço da roda privilegia-se o “não-trabalho”, a vadiagem é positivamente exaltada na musicalidade e nos gestos, subvertendo valores e recriando representações dominantes, busca-se a autonomia do corpo pela percepção das *amarras* que limitam o desenvolvimento das potencialidades tidas como *naturais*. Essa volta as *origens* do potencial corporal é ritualizado com o outro no momento do jogo, pois:

{...} em uma roda de Angola, o outro te compreende. Você faz uma mandinga, uma malícia, o outro te compreende, você estabelece o diálogo corporal, entende? O diálogo de corpos é a movimentação corporal que eu faço e que eu pergunto pra você, e eu quero respostas, porque quando você acaba não dando mais essas respostas, você acaba perdendo o jogo. O jogo já foi estabelecido, eu já lhe prendi você já ficou sem movimentação, ou então, você espera com paciência, ocultando seu pensamento, não expressando em seu rosto suas intenções no jogo, mas tendo em mente que assim como você pode perder nessa conversa, pode sair vencedor também. (mestre de capoeira, 37 anos).

Essa *conversa corporal* pode tomar vários rumos, desde o ensinamento até a briga, dependendo do desenrolar do jogo e da própria vivência no mundo da capoeira, pois as construções diferenciadas e conflitantes podem ocasionalmente aflorar na roda. Contudo, a preservação da integridade física dos praticantes é ressaltada pelos direcionadores do ensino como ponto fundamental, pois se afirma que a capoeira fortalece para a vida, de que maneira?

{...} Quando, de cabeça para baixo, você é obrigado a desmontar um movimento; ou desmontar um rabo de arraia e sair; ou quando você toma uma rasteira e aprende a levantar. Ao resolver essas dificuldades, você estará também se preparando para as dificuldades da vida. Tanto na roda como no cotidiano, se você tomar uma rasteira e levantar brabo, estará fazendo o que o outro quer: guerrilhar. Agora, se você levanta e ri, o problema (ou o outro) se torna pequeno. (REVISTA IÊ, CAPOEIRA, ANO I, p. 14-19.

Deste modo, configura-se a idéia de uma capoeira que liberte as potencialidades individuais vivenciadas coletivamente. Na efetivação prática desta visão a função primordial do ensino seria a de recriar formas de atuação na sociedade, a partir de uma reflexão crítica da mesma, reforçando os fundamentos e ritualizando técnicas, passadas de geração a geração, tendo o corpo como veículo.



Começo de Jogo após a ladainha. (Acervo Pessoal)

O momento da roda de capoeira em seu conjunto (o som dos instrumentos, as palmas, as músicas, a forma de organização e suas ritualizações) constitui forma de relacionamento, comunicação, ensino-aprendizagem, a partir do fato de que os movimentos guardam em si significados variados como o respeito, a sátira, a exaltação, o

agradecimento e a desaprovação, nos quais a forma lúdica permeia esse diálogo de corpos que vão no desenrolar da prática, abrindo e descobrindo novas possibilidades, vinculadas sempre a uma história de resistência e luta pautada essencialmente na esperteza e malandragem

Esse posicionamento reatualiza aspectos da própria história da capoeira, reinterpretados hoje em Belém, particularmente os momentos de grande repressão dessa prática, buscando nas formas de contestação à ordem institucionalizada, o foco de reelaboração de um discurso coerente com a idéia de *viver sobre si*.

Salvadori (1990, p.15), tratando da idéia de autonomia sobre si, mas tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro do final do Séc. XIX e início do Séc. XX e a relação entre capoeiras e malandros, ressalta que as malandragens cotidianas não significavam apenas vadiagem e negação do trabalho em si mesmo; tratava-se antes, de um modo de escapar da disciplinarização do trabalho imposta por padrões rígidos de horários, os quais roubavam dos sujeitos a possibilidade de conduzirem-se de acordo com suas necessidades, hábitos e tradições.

O universo da malandragem, nesse contexto, cria em seu interior novas formas de relacionamento, assentadas no carisma, na valentia pessoal, na tradição, no respeito, que ganham um valor mais determinante do que o dinheiro. Esses novos valores desenvolvidos no mundo do malandro carioca tinham eco, eram compartilhados e estavam presentes na figura do capoeira, como: uma imagem visual diferenciada, devido a um padrão próprio de elegância, a questão da origem comum (pobre e negra), além de uma acentuada descrença em relação ao trabalho, herança das experiências vivenciadas na escravidão e na percepção do lugar social oferecido aos pobres pela nascente ordem Republicana.

Deste modo, não só a noção de trabalho ganha outra interpretação, as festas solenes, oficiais, visando reforçar os poderes constituídos eram contestadas e seus valores invertidos.

Salvadori (1990) afirma, no caso das festas religiosas, que a presença dos capoeiras conseguia expressar essa política de autonomia sobre si, através da aliança do corpo com o humor, ocorrendo um processo de *relativização* e *profanação* de comportamentos como o respeito e o medo, desse modo: O humor, o riso, as *chufas*, se fazem presentes nestas inversões realizadas pelos capoeiras. Aliados aos movimentos do corpo estes elementos revelam uma forma de interpretação do mundo que desafiam crenças, mitos e heróis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leituras e reinterpretações do universo sócio religioso do Brasil realizado por sujeitos sociais ligados a uma herança afro constituem ponto relevante de reflexão. As ligações ritualísticas e interpretativas expressas no corpo dos adeptos do candomblé e dos praticantes de capoeira na atualidade reatualizam através das danças, cantos e toques as ligações com uma trajetória de lutas e resistência, bem como a busca de uma maior integração com a natureza humana.

Como alerta Barbosa (2005) ainda que não haja uma relação direta entre a capoeira e os rituais religiosos afro brasileiros, expressões e concepções cotidianas como *corpo fechado*, *receber o axé*, além das músicas de domínio público expressivas do imaginário religioso brasileiro e expressivas de sua multiplicidade, onde encontra-se referências aos santos do catolicismo brasileiro e entidades do universo afro brasileiro.

Nos rituais de início de roda de capoeira e iniciação no candomblé a relação corporal com elementos personificados da natureza fica clara na postura de seus praticantes, seja na reverência feita aos instrumentos musicais, ao chão, tido como elemento de inserção simbólica nesse espaço ou através da organização ritualizada compartilhada pelos participantes como apenas espectadores, em seus lugares determinados ou através do acompanhamento no coro de músicas e posicionamento correto na estrutura da roda ou terreiro.

Notas

- 1- Graduado em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará
- 2- Mestre em Antropologia Social e docente da Universidade do Estado do Pará
- 3- Aspirante, literalmente o que ainda vai nascer

REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. O Duplo e a Metamorfose: A identidade mítica em comunidade nagô. 2. ed. Petrópolis (RJ)

BARBOSA, Maria José Somerlate. Capoeira: A gramática do corpo e a dança das palavras. *Luso-Brazilian Review* 42:1, Board of Regents of the University of Wisconsin System, 2005, p.78-98

BARBARA, Rosa Maria. A dança das Aiabas: dança corpo e cotidiano das mulheres do candomblé. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. A terapia musical no candomblé. São Paulo, 1998. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/58592684/A-Terapia-Musical-No-Candomble> >. Acesso em: 15 dez. 2008.

CARDOSO, Angelo. APRENDIZAGEM no candomblé: inovações e pluralidade. Bahia, 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao13/angelo_cardoso.pdf >. Acesso em: 15 nov. 2008.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983

LARA, Larissa Michelle. DANÇA de orixás e educação física: delineando perspectivas a partir dos rituais de candomblé. Revista da Educação Física/UEM. Maringá, 2000. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RevEducFis/article/viewFile/3792/2607>>. Acesso em: 05 abr. 2009.

LAWAL, Babatunde. A arte pela vida, a vida pela arte. Revista Afro Ásia, 14, Salvador, 1983, p. 40-93.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo, EPU/EDUSP, 1974. 2 volumes.

MELO, Leila do Socorro Araújo. Capoeira, Religião, Ludicidade: A Capoeira Angola em dois grupos de Belém. Monografia (Especialização em Teoria Antropológica), DEAN/UFPA, Belém, 1997.

MORAES FILHO, Alexandre Melo. Festas e Tradições Populares do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A, s/d.

REIS, Leticia Vídor de Sousa. O Mundo de pernas para o ar. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

Revista IÊ, Capoeira!. Empório Editorial. Ano I, n. 5, p. 14-19

SALVADORI, Maria Ângela Borges. Capoeiras e Malandros: Pedacos de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação (Mestrado em História), CFCH/UNICAMP, Campinas, 1990

SANTOS, Eufrazia. Religião e Espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé. São Paulo. 2005

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. A negregada Instituição. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1994