



Ministério da Educação
Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em História



ÂNGELO DE OLIVEIRA GOMES TEIXEIRA

**A CAPOEIRA ANGOLA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA EPISTÊMICA E OS
CANTOS DE CAPOEIRA COMO TRANSMISSORES DE TEMPORALIDADE: AS
DIFICULDADES DA HISTÓRIA DISCIPLINAR EM NARRAR OS PASSADOS
AFROBRASILEIROS**

Mariana
2021

ÂNGELO DE OLIVEIRA GOMES TEIXEIRA

**A CAPOEIRA ANGOLA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA EPISTÊMICA E OS
CANTOS DE CAPOEIRA COMO TRANSMISSORES DE TEMPORALIDADE: AS
DIFICULDADES DA HISTÓRIA DISCIPLINAR EM NARRAR OS PASSADOS
AFROBRASILEIROS**

Dissertação de mestrado apresentada ao curso do Programa de Pós-graduação em História na da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em História Linha de pesquisa: Ideias, Linguagens e Historiografia

Orientador: Prof. Dr. André de Lemos Freixo

Mariana

2021

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

T266a Teixeira, Angelo de Oliveira Gomes.

A capoeira angola como espaço de resistência epistêmica e os cantos de capoeira como transmissores de temporalidade [manuscrito]: as dificuldades da história disciplinar em narrar os passados afrobrasileiros. / Angelo de Oliveira Gomes Teixeira. - 2021.
103 f.

Orientador: Prof. Dr. André de Lemos Freixo.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em História.

Área de Concentração: História.

1. Capoeira. 2. Historiografia. 3. Tempo. I. Freixo, André de Lemos. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 93/94

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana De Oliveira - SIAPE: 1.937.800



FOLHA DE APROVAÇÃO

ÂNGELO DE OLIVEIRA GOMES TEIXEIRA

A CAPOEIRA ANGOLA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA EPISTÊMICA E OS CANTOS DE CAPOEIRA COMO TRANSMISSORES DE TEMPORALIDADE: AS DIFICULDADES DA HISTÓRIA DISCIPLINAR EM NARRAR OS PASSADOS AFROBRASILEIROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Aprovada em 15 de março de 2021.

Membros da banca

Doutor - Andre de Lemos Freixo - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Doutora - Leda Maria Martins - (Universidade Federal de Minas Gerais)
Doutor - Eduardo David de Oliveira - (Universidade Federal da Bahia)
Doutor - Luciano Magela Roza - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Andre de Lemos Freixo, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 24/04/2021.



Documento assinado eletronicamente por **Andre de Lemos Freixo, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 26/04/2021, às 17:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0163824** e o código CRC **10613BE0**.

Agradecimentos

“Quem quiser andar ligeiro, ô meu bem, nessa vida anda só, mas pra quem quer chegar longe, acompanhado é bem melhor” (Mestre Pernalonga)

Em primeiro lugar, agradeço aos meus familiares, que mesmo com minhas ausências durante esses anos de estudo, me compreendem e me consideram como sempre foi. Em especial minha Mãe, Elizete Fontes de Oliveira Gomes, e meu Pai, Roberto Gomes Teixeira, que sempre me apoiaram e confiaram em mim, sendo minhas primeiras e mais importantes referências.

Agradeço aqui, como faço todos os dias, à minha maior companhia desde que iniciei esse trajeto universitário. Minha companheira na vida, Maria Lídia de Godoy Pinn, com quem dividi exatamente todos os segundos dessa pesquisa, os medos e as alegrias dessa jornada. Pessoa que conhece cada linha dessa pesquisa, e com ela colaborou imensamente. Sua presença tornou tudo isso possível e mais fácil.

Aos amigos de infância e adolescência da cidade de Timóteo - MG, agradeço imensamente, carrego ainda hoje nossas experiências e as guardo com zelo. Em especial, agradeço ao Pedro Castro e ao Raphael Silva, por nossa amizade resistente. Ao Pedro Barbosa, amizade antiga que a Capoeira Angola tem reforçado, meus agradecimentos pela consideração e pelas trocas sobre leituras e Capoeira Angola.

Agradeço ao NEABI - UFOP, espaço que me acolheu, me ensinou e me fez mais forte pra compreender e lidar com a academia. Em especial, agradeço à Prof^a Dr^a Kassandra Muniz, que me inseriu nesse lugar e muito me ensinou.

Agradeço, imensamente, a todo o Coletivo Negro Braima Mané, não somente por tudo que aprendi nesses anos de convivência, mas por seu compromisso em construir uma Universidade mais justa e adequada pros nossos. Agradeço ainda mais por todas as amizades que esse espaço me proporcionou e que foram combustível essencial para essa caminhada. São muitos os nomes nesses quase seis anos de coletivo e seria impossível citar todos, mas a todos agradeço igualmente. VIDA LONGA AO CNBM!!

Aos amigos que fiz na UFOP nesse período, meus grandes agradecimentos, como consta aqui na epígrafe desta página, acompanhado foi bem melhor! A amizade e a convivência com vocês, principalmente nos momentos em que precisei me esquecer desse trabalho, sempre foi e é importante. Por isso, agradeço à Ana Verena Diniz, Evandro Luís Souza, Guilherme Félix, Jordânia Marçal, Johnny Max da Costa Souza, Leliane Amorim Faustino e Melissa de Assis.

Agradeço ainda ao Felipe Alves de Oliveira, por sua amizade, pelas trocas e pela essencial importância no meu (e de muitos) processo de entrada no PPGHIS. Ao Thiago Borges Brito, agradeço pela amizade, pelas leituras deste e outros trabalhos e pelas incontáveis trocas teóricas que proporcionaram muitas das reflexões que estão aqui. À Rivalvo Félix, amizade recente que a academia me proporcionou, agradeço muito por toda consideração que tem comigo desde que nos conhecemos e que se manifestou também em atenção e conselhos para este trabalho, nos levando (eu e esta pesquisa) a rumos ainda melhores que os que planejei.

São imensuráveis meus agradecimentos à Escola de Capoeira Oxalufã e aos meus Mestres Damião Cosme Leonel e Paulo Ferreira (Paulo Brasa) que diariamente me ensinam e me educam. A confiança de vocês é preciosa, e dela espero fazer jus. De vocês não me perco nunca. À todas as pessoas que participam e frequentam nossa escola, que diariamente se dispõem a estudar e conhecer a Capoeira Angola com nossos Mestres assim como eu, meus grandes agradecimentos, espero logo reencontrar vocês. OXALUFÃ É FORÇA E UNIÃO!

Ao meu Professor na Capoeira Angola, que cada vez mais se torna um amigo, grande parceiro dos meus Mestres e da nossa Escola, Gabriel César Pereira (Gabriel Cafuzo), agradeço por toda convivência, todo ensinamento, toda confiança e toda paciência. Espero fazer valer a pena seu esforço e dos nossos Mestres.

Agradeço ao meu orientador neste trabalho, Prof^o Dr^o André de Lemos Freixo, que muito me auxiliou desde o começo. Agradeço à Pro^a Dr^a Leda Maria Martins, ao Prof^o Dr^o Eduardo David Oliveira, ao Prof^o Dr^o Luciano Roza e à Prof^a Dr^a Ana Mônica Lopes pela leitura atenta e pela orientação valiosa no meu processo de qualificação.

Os mesmos agradecimentos estendo aos professores do PPGHIS - UFOP que tanto me ajudaram nesse processo, desde a entrada até agora: Mateus Pereira e Marcelo Santos Abreu.

Agradeço ainda à CAPES, pelo essencial financiamento dessa pesquisa, sem o qual não seria possível realizá-la.

Resumo

A subordinação das temporalidades coloniais, ao relógio imperialista e à temporalidade “modernista” foi lenta e gradualmente realizada pela construção de uma história única: uma história “humana”. Assim, ao adotar essa forma de experimentação do tempo em seu método, a disciplina histórica a toma como o tempo em si (naturalizando-o), universalizando essa noção temporal tão especificamente ocidental e moderna. Nesse sentido, pode-se dizer que a história (o discurso histórico modernista e historicista) foi imprescindível na política de colonização do tempo. Com isso, propomos à disciplina conhecer e compreender a Capoeira Angola como espaço produtor e transmissor de conhecimento no que se refere ao tempo passado; que ela possui suas próprias bases teóricas e metodológicas, seu próprio regime de verdade e seus próprios agentes. Ao final, defendemos que a partir deste conhecimento pode-se extrair uma compreensão mais alargada das temporalidades, aquela que se guarda e experimenta no ritual da roda de Capoeira Angola. Pensamos que a historiografia pode servir-se dela no âmbito de uma reflexão teórica na qual decolonizar suas práticas e alargar seus horizontes éticos e epistêmicos, não no sentido de absorvê-la como parte da história disciplinar, mas sim de modo que esta última se reconheça enquanto uma das formas de se lidar com as histórias e de se codificar o passado, e não como a única, viabilizando assim o combate às práticas epistemicidas que ainda insistem em manter altos muros de isolamento de outras formas de conhecer e experimentar o tempo.

Palavras Chave: Capoeira Angola, Temporalidades, Ancestralidade, Tempo Espiral, Resistência Epistêmica.

Abstract

The subordination of colonial temporalities to the imperialist clock and to "modernist" temporality was slowly and gradually accomplished by the construction of a unique history: a "human" history. Thus, by adopting this form of experimentation of time in its method, historical discipline takes it as the time itself (naturalizing it), universalizing this temporal notion so specifically Western and modern. In this sense, it can be said that history (the modernist and historicist historical discourse) was essential in the politics of the colonization of time. With this, we propose the discipline to know and understand Capoeira Angola as a space producer and transmitter of knowledge regarding the past; that it has its own theoretical and methodological bases, its own regime of truth and its own agents. In the end, we argue that from this knowledge we can extract a broader understanding of temporalities, the one that is kept and experienced in the ritual of the Capoeira Angola wheel. We think that historiography can use it in the context of a theoretical reflection in which to decolonize its practices and broaden its ethical and epistemic horizons, not in the sense of absorbing it as part of the disciplinary history, but in such a way that the latter recognizes itself as one of the ways of dealing with stories and codifying the past, and not as the only one, thus making it possible to combat the epistemic practices that still insist on maintaining high walls of isolation from other ways of knowing and experiencing time.

Keywords: Capoeira Angola, Temporalities, Ancestry, Spiraling Time, Epistemic Resistance.

Lista de abreviaturas e siglas

CNBM - Coletivo Negro Braima Mané

MNU - Movimento Negro Unificado

NEABI - Núcleo de Estudos Afro Brasileiros e Indígenas

UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I - “Tempo ererê, tempo arará, tempo que enganou você, tempo não vai me enganar”: as temporalidades africanas na formação das temporalidades afrobrasileiras. 17	
1.1. A Capoeira Angola enquanto espaço de resistência epistêmica	17
1.1.1. Política do tempo e história: sobre epistemicídio e a “colonização” do tempo	23
1.1.2. O ritual da Roda de Capoeira Angola e os cantos enquanto ferramentas pedagógicas	26
1.1.3. A performance dos cantos de Capoeira Angola como transmissora de temporalidade	28
1.2. A temporalidade expressa no sistema nagô	30
1.2.1. A temporalidade Bantu	33
1.2.2. Reversibilidade e contiguidade: temporalidades Nagô e Bantu nos cantos de Capoeira Angola	37
1.2.3. O falso efeito de compreensão causado pela transposição da análise de Bevernage	40
1.3. O tempo que nasce da (na) encruzilhada	41
1.4. Trauma x Ancestralidade - Dois conceitos estruturantes de temporalidades distintas	47
Capítulo II - A temporalidade expressa nos cantos de Capoeira Angola	50
2.1. Ancestralidade e temporalidade	50
2.1.1. Os cantos de Capoeira Angola como expressão da reterritorialização do conceito estruturante e estrutural de Ancestralidade	51
2.1.2. Uma ética da educação e um encantamento	54
2.2. O tempo espiralar nos cantos da Capoeira Angola	58
2.2.1. Capoeira e o passado	59
2.2.2. Cantos de reverência	64
2.2.3. Cantos de reivindicação e o passado histórico	73
2.2.4. O caráter de atualização/renovação nos cantos	81
3. Conclusão	92
Fontes	97
REFERÊNCIAS	100

Introdução

A princípio, é importante mencionar aqui meu caminho de interesse e pesquisa com e sobre a Capoeira Angola. A jornada que me trouxe até este trabalho tem início ainda fora do espaço acadêmico, no ano de 2014, quando tenho meu primeiro contato com a capoeira, com a Escola de Capoeira Oxalufã e com Mestre Damião, com quem me identifiquei logo de início e comecei a estudar esta ciência que é a Capoeira Angola. Neste mesmo ano, me aproximei do Núcleo de Estudos Afro Brasileiros e Indígenas da Universidade Federal de Ouro Preto (NEABI) através do Programa Institucional de Bolsa e Incentivo à Docência, o PIBID AFRO - UFOP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Kassandra Muniz, com quem comecei minhas pesquisas sobre as questões étnico-raciais e conheci um grupo de discentes que se encontravam na mesma situação que eu, com os quais, mais adiante, viria a fundar o Coletivo Negro Braima Mané (CNBM). Vivendo nesse ambiente, entre a academia e a escola de Capoeira Angola, que em muitos aspectos se contradiziam, e em outros tantos complementam minhas reflexões, descobri-me e passei a me reconhecer enquanto pessoa negra. Embora sempre soubesse que não sou branco, me reconhecer enquanto negro foi um processo, no qual espaços como a Escola de Capoeira Oxalufã, o Coletivo Negro Braima Mané e o NEABI, assim como pessoas como meu Mestre Damião, a Prof.^a Dr.^a Kassandra Muniz e as amigas que fiz nestes ambientes, tiveram (assim como ainda tem) papel decisivo.

Neste movimento de descoberta, que pessoalmente foi muito importante, passei a compreender também os efeitos do racismo sobre nossas vidas e nossas instituições. Esses e outros motivos me levaram a me aliar a luta por maior dignidade à capoeira na cidade de Mariana - MG ao lado de Mestre Damião e seu, até então, aluno mais antigo, Gabriel Cafuzo¹. Com o tempo, aprendi também a fazer parte do que é o aprendizado da Capoeira Angola, pois esta nunca pode ser concebida de maneira separada da luta por direitos das pessoas negras. Desde então, algumas conquistas importantes foram alcançadas, como melhor espaço de acomodação para a escola;² espaço numa escola municipal para que o Mestre ministre suas aulas às crianças; e, o mais importante: o retorno de Mestre Paulo Brasa à região dos Inconfidentes, no ano de 2018, na festa de 40 anos da escola, proporcionado por intenso trabalho de busca do grupo, em especial do Treinel Gabriel, em meio à ancestralidade

¹ Gabriel Cafuzo foi formado por M. Damião à condição de Treinel de Capoeira Angola no ano de 2017, durante a festa de 39 anos da escola. O título de Treinel é a primeira graduação na escola de Mestre Damião, sendo sucedida pela de Contra Mestre e pela de Mestre. A escola possui apenas Treinéis, ainda ninguém foi formado nas outras graduações.

²Hoje a escola se localiza na rua Direita nº 63, centro de Mariana - MG. Até então, foram poucos os momentos em que a escola teve uma sede fixa.

da Capoeira Angola nacional e que nos possibilitou traçar a linhagem³ de Capoeira a qual pertence a Escola.

Neste mesmo ano foi a minha formatura como graduado em História, e nesta reta final decidi por cursar o Mestrado na área. Quando me lancei em busca de um tema que contemplasse meus estudos no ambiente da Capoeira Angola e minhas inquietações acadêmicas desenvolvidas no PIBID, CNBM, NEABI e em outros espaços e com outras pessoas. Tudo isso é importante para dizer que não foi de súbito que cheguei a esta pesquisa, ou ela a mim (como se alguma coisa assim o fosse). Também não foi um plano que elaborei durante minha graduação e nem mesmo uma continuação direta ou o desenvolvimento de pesquisas de iniciação científica. Essa dissertação é o fruto de todo o percurso de dança e luta, vida e jogo, entre academia e Capoeira Angola. Uma grande vontade minha (esta sim carrego desde que conheci a Capoeira Angola) que é a de afirmar este espaço, no qual aprendo diariamente, enquanto lugar de resistência epistêmica, como guardião e produtor de conhecimentos sobre os quais a academia ou qualquer outro ambiente formal de ensino são quase ou completamente desinformados. Eis o que veremos mais profundamente nas páginas deste trabalho.

Apesar de cursar História num departamento referência em Teoria da História e História da Historiografia, nunca havia me empenhado nos estudos sobre estes campos (afins) de pesquisa histórica. Somente no momento em que precisei formular um projeto de pesquisa, em conversa com meu orientador, Prof. Dr. Andre de Lemos Freixo (DEHIS/PPGHIS/UFOP), que compreendi que minhas inquietações sobre (e insatisfações com) a História eram fundamentalmente *teóricas*. Até então, eu não sabia o quanto aprenderia com esta pesquisa. Compreender as temporalidades africanas me levou a buscar mais sobre as cosmovisões desses povos, suas reterritorializações, principalmente no Brasil enquanto destino da diáspora africana, bem como suas influências na formação das cosmovisões que aqui se estabeleceram e se reinventaram. Além disso, esta pesquisa me permitiu acionar conhecimentos oriundos da tradição e da ancestralidade da capoeira, conciliando-os aos meus conhecimentos acadêmicos.

No 42º aniversário da nossa escola, no ano de 2020, fui formado à condição de Treinel de Capoeira Angola pelos Mestres Damião e Paulo Brasa. Esta pesquisa se encontrava ainda em desenvolvimento. Na presença de todo nosso grupo, convidados (que

³ Linhagem, é como se chama o ‘caminho’ de Mestres que liga um grupo à um africano que ensinava Capoeira. No caso da Escola de Capoeira Oxalufã, Mestre Damião foi aluno de M. Paulo Brasa, que foi aluno de M. Caixote, que aprendeu com M. Caiçara, que foi aluno de M. Aberrê, que por sua vez aprendeu a Capoeira com um africano, conforme narra a oralidade da nossa escola.

são parte da linhagem da nossa escola e da história de M. Brasa em Caxias) do Grupo de Capoeira Angola Unificar (Caxias - RJ), e de outras e outros capoeiras que prestigiaram nosso evento, tornei-me parte da história desta linhagem de capoeira que veio a florescer em Mariana. Tudo isso demonstra meu envolvimento com a Capoeira Angola e meu compromisso ético, político e epistêmico em valorizar, honrar e transmitir essa cultura que me foi (e ainda é - espero que o seja ainda por muitos anos) diariamente ensinada pelos meus Mestres. É nesse sentido que minha dissertação caminha.

Silvio Luís de Almeida (2018), pensando sobre o racismo estrutural presente na academia e na ciência, faz o seguinte apontamento, que justifica a importância de nós, capoeiras e, principalmente, pessoas negras, produzirmos conhecimento também na academia.

A ciência tem o poder de produzir um discurso de autoridade, que poucas pessoas têm a condição de contestar, salvo aquelas inseridas nas instituições em que a ciência é produzida. Isso menos por uma questão de capacidade, e mais por uma questão de autoridade. É da natureza da ciência produzir um discurso autorizado sobre a verdade. (ALMEIDA, 2018, p. 45)

Esta autoridade não é e nem pode ser autoritária. Ela demanda legitimidade. E a legitimidade pressupõe condições de possibilidade legítimas: tanto epistêmicas quanto éticas. Nesse sentido, Almeida sublinha a existência de uma prática de hierarquização entre os conhecimentos produzidos dentro e fora do âmbito científico que precisam de nossa atenção. Não significa que qualquer coisa deva ser pesada ou mensurada igualmente. Nem tudo vale como conhecimento, nem deve valer. Mas no caso deste estudo, e como capoeiras e, principalmente, pessoas negras, devemos considerar seriamente o que há de problemático na produção de conhecimento acadêmico, como modo de reforçarmos 1) o compromisso com a crítica legítima; e 2) a validade e relevância da ciência histórica num mundo cada vez mais mobilizado pela ignorância, violência, negacionismo e obscurantismo. Exatamente por isso, esse trabalho precisa ser visto como uma forma de enfrentamento ao processo de epistemicídio, denunciado por Sueli Carneiro (2005), no qual há efetiva exclusão de pessoas negras dos espaços convencionais de produção e transmissão de conhecimento científico. Falo, portanto, entre dois lugares de enunciação, de dentro de ambos: a Capoeira Angola e a História.

As páginas que se seguem foram escritas por um capoeira, um angoleiro, um homem negro e mestrando em História. Defendo que a Capoeira Angola pode ser pensada como espaço produtor e transmissor de conhecimento no que se refere ao tempo passado; que ela possui suas próprias bases teóricas e metodológicas, seu próprio regime de verdade e seus

próprios agentes. A intenção aqui não é promover uma competição entre história e capoeira, mas estabelecer um diálogo: um jogo entre estes dois campos, a história na roda da capoeira e a capoeira na roda da história. Acredito que todos perdem quando um negligencia o outro, e vice-versa, tanto por partilhar de bases excludentes ou redutoras de tudo que não é seu, quanto por desconhecimento desse outro (proposital ou não). Nossa proposta é de conhecer algumas cosmovisões africanas vindas para o Brasil e como estas concebem e experimentam o tempo, se relacionam com os passados que nos formam e os passados que a história nos informa. Ao final, defendo que a partir deste (re)conhecimento pode-se extrair uma compreensão mais alargada das temporalidades, aquela que se guarda e experimenta no ritual da roda de Capoeira Angola. Penso que a historiografia pode servir-se dela no âmbito de uma reflexão teórica na qual decolonizar suas práticas e alargar seus horizontes éticos e epistêmicos pode viabilizar o combate às práticas epistemicidas que ainda insistem em manter altos muros de isolamento de outras formas de conhecer e experimentar o tempo.

Capítulo I - “Tempo ererê, tempo arará, tempo que enganou você, tempo não vai me enganar”⁴: as temporalidades africanas na formação das temporalidades afrobrasileiras.

1.1. A Capoeira Angola enquanto espaço de resistência epistêmica

“(...) vivo na história da capoeira; e amo ela, porque vim do passado, e hoje aninho ao famosos, e preparando os famosos do futuro (...)”
(Mestre Pastinha)⁵

“Eu amo a capoeira, eu sou livre na capoeira. Eu sou filho, sou mãe e sou pai dessa capoeira.”
(Mestre Caiçara)

A história disciplinar, da forma como existe hoje, tem na noção de “tempo” um de seus pilares mais importantes, conforme defendem Bevernage e Lorenz (2013). Como tratam Araújo e Freixo (2018), as formas de experimentação de tempo, sob o olhar da disciplina história atual se torna “o tempo”, um dado que já sabemos como opera: é cindido na tríade passado, presente e futuro de modo que estas dimensões não interagem entre si; sendo o seu sentido, o do progresso. Nesse pensamento, estão implícitos ideais de progresso, que categorizam sociedades segundo essa linha do tempo, considerando algumas como ultrapassadas e outras como avançadas. É possível notar que, não seria possível considerar alguém como ultrapassado sem considerar que este experimente o tempo da mesma forma que você.

Essa concepção temporal é notavelmente a base de uma das estruturas da história disciplinar atual pois, dentre os filósofos da história, a noção de tempo histórico ainda hoje está, como assevera Bevernage (2013), relacionada a um tempo absoluto, homogêneo e vazio. Tal noção, está presente no pensamento de algumas referências da historiografia atual, sobre os quais alguns estudiosos da área já tem desenvolvido seus questionamentos, dentre estes, podemos citar Ana Carolina Pereira (2018), que levanta uma densa crítica sobre o

⁴ Ponto cantado para o Nkisi Tempo em algumas religiões de matriz afrobrasileira.

⁵ Trecho transcrito na íntegra da fonte original, preservando a ortografia de Mestre Pastinha.

pensamento de Jörn Rüsen e seu conceito de “consciência histórica”, a autora se direciona à pressupostos que o próprio autor aponta como principais para o estabelecimento de seu conceito, e afirma que estes se ancoram numa longa tradição filosófica “restrita a experiência sócio histórica do ocidente europeu” (PEREIRA, 2018, p.102). A partir daí, a autora conclui que o conceito de “consciência histórica” de Rüsen “parte de uma constante antropológica, de uma (suposta) experiência humana universal como pressuposto teórico” (PEREIRA, 2018, p.102), e, ainda tratando de um dos pressupostos teóricos deste conceito, afirma que é “a mera presunção de universalidade a partir da projeção da própria experiência como se fosse toda a experiência humana possível” (PEREIRA, 2018, p.102).

Por tudo isso, Pereira (2018) defende que devemos repensar esse caráter universalista do qual é carregado o conceito de “consciência histórica” para que, citando Chimamanda Adichie (2009), não caiamos numa história única, contada por um único ponto de vista, que no caso é o ocidental europeu. Assim ficam evidentes a instabilidade do conceito apresentado por Jörn Rüsen, entre outros, e a necessidade ressaltada pela autora de se questionar e repensar os cânones que formam a nossa área aqui no Brasil, pois a simples reprodução destes pode levar à perpetuação das estratégias do epistemicídio no interior da disciplina.

Bevernage (2013),⁶ ao atentar para a forma como Reinhart Koselleck trata a consciência histórica moderna, afirma que este diz que esta surgiu a partir da criação de um novo “horizonte de expectativas” motivado pelas inovações tecnológicas do fim do séc XVIII, que rompeu com o antigo “espaço de experiência”.⁷ Tudo isso, para Bevernage (2013) se liga à noção de distanciamento temporal apresentada pelos historiadores modernistas como caminho para alcançar a imparcialidade, que assim como a ideia de que as mudanças trazidas pelo tempo não ocorrem de forma aleatória e sim por meio de mudanças cumulativas com direção a um futuro mais sofisticado do que o agora, serviram para condecorar essa perspectiva histórica como sendo epistemologicamente superior às testemunhas oculares contemporâneas de um fato. Assim, tanto a crítica feita por Pereira (2018) quanto a feita por Bevernage (2013) evidenciam o caráter universalizante e homogeneizador da discussão sobre tempo histórico presente no discurso das principais referências da teoria da história que lemos

⁶ Bevernage é um leitor cuidadoso de Jacques Derrida, do qual se apropria de categorias como “luto impossível” e “espectralidade” para pensar o tempo. No Brasil, entre historiadores(as) ainda são tímidas (para dizer o mínimo) as leituras e apropriações da perspectiva desconstrutora de Derrida. Há, sem dúvida, trabalhos recentes importantes que se dialogam com a dimensão ético-política da abordagem derridiana, ou então que contemplam perspectivas críticas a este filósofo, na esteira da teoria da presença de Hans-Ulrich Gumbrecht. Sobre isso, ver: ARAUJO ; RANGEL (2015)

⁷ Koselleck é uma referência central para autores importantes para a problemática da historicidade, como François Hartog (2013) e Paul Ricoeur (2007).

no Brasil, uma vez que estes partem da concepção modernista de tempo como se esta bastasse para toda a humanidade.

No caso de Koselleck, ainda que este busque romper com a dada naturalidade do tempo moderno, se mostra insuficiente por guardar em si uma perspectiva de tempo progressista criticada por Bevernage (2013) e tratada acima. Assim, ao adotar essa forma de experimentação do tempo em seu método, a disciplina histórica a toma como o tempo em si (naturalizando-o), universalizando essa noção temporal tão especificamente ocidental e moderna. Seth (2013) argumenta que a escrita da história pode ser considerada como “um código cultural”, um código originalmente de caráter imperialista, que carrega a pretensão de representar todos os passados a partir de um elemento “Humano” único.

Este código cultural não é intrinsecamente mau, não é disso que se trata aqui. Ou seja, o problema é estrutural, mas pode ser revertido. Contudo, há raízes profundas na “árvore do conhecimento” que ligam a epistemologia do conhecimento histórico aos princípios especificamente ocidentais e imperialistas em questão. Por serem estruturais, elas não são o demérito de uma historiografia “positivista”, há muito “exorcizada” pela história social, mas um problema que ainda nos alcança e nos toca coletivamente aqui e agora. Se estes não forem pensados criticamente, a história enquanto disciplina pode reproduzir em seu discurso violências de muitas ordens, servindo como discurso privilegiado (e autoritário) do pensamento, no qual a legitimidade dá lugar à legitimação do colonizador, que considera inadequados quaisquer outros modos de viver, conhecer e narrar o passado, em especial os “não ocidentais”.

Bevernage alerta para a ineficiência do modo histórico modernista de interpretar o tempo, levando em consideração a multiplicidade das interpretações existentes entre as sociedades, porém, a sua atenção está voltada às possíveis formas de se experimentar o tempo ocasionadas por traumas pelos quais passaram certas sociedades. Em *História, Memória e Violência de Estado: tempo e justiça* (2018), no qual se debruça a estudar as comissões da verdade na África do Sul pós-Apartheid, na Argentina pós-ditadura e em Serra Leoa, evidencia-se como as situações traumáticas experimentadas pelas populações destes países provocaram tensões no modo como estas experimentam o tempo histórico. Nesse livro, o autor questiona o papel da história nessas comissões da verdade e reparação a partir da própria concepção de tempo da história disciplinar. Pois, se o tempo é cindido entre passado, presente e futuro e as fronteiras dessas três dimensões ontológicas diferentes (o que foi e não

é mais; o que é; e o que não é ainda) e não interativas, de que serviria a história ali se esta não admite a modificação desse passado? Ao contrário disto que esboça a disciplina, o autor trata, por exemplo, da situação das integrantes da ONG *Madres de Plaza de Mayo Linea Fundadora* da Argentina, que anos após a ditadura no país, exigem o aparecimento dos corpos de seus filhos que sumiram durante o período. Este exemplo mostra como a experimentação temporal destas pessoas se difere da adotada pelo governo Argentino, pois para a primeira a ditadura ainda não acabou e o passado se mostra ativo, e, para a segunda, a ditadura faz parte de um passado longínquo, sob o qual não temos mais nenhuma capacidade de ação.

Pensando na situação do Brasil e das nações negras (*Ketu/Ioruba, Bantu/Angola e Jeje/Fon*) que aqui vivem, poderíamos considerar o tráfico negreiro, ou o sequestro destas pessoas e suas culturas do continente africano para serem escravizadas, como sendo um evento traumático? Algo que conferiria uma percepção temporal particular a estas pessoas, uma vez que a fronteira definida entre passado e presente pelo modo modernista de interpretação não satisfaz às vivências desses povos (ou nações)? Analogamente ao caso das *Madres de Plaza de Mayo*, o sequestro sofrido no continente africano e a situação de cativo vivida no Brasil, talvez, possam ser pensados como “um passado que não passa”. E um passado que se faz presente ainda hoje, na vida das pessoas negras, é considerado um problema, um anacronismo ou “trauma”, como se costuma dizer a partir do vocabulário da Psicanálise, na imaginação histórica ocidental. A situação torna-se paradoxal, pois o tempo da história diz: o passado passou. A escravidão e o racismo ficaram para trás. Essa página foi virada. No entanto, a institucionalização do racismo como conexo à escravidão formal (instituição social abolida em 1888) aqui contribui para que o “trauma” seja visto como um problema “superado”, que deveria ser enquadrado, portanto, nas fronteiras entre estas partições temporais como passado e não como presente. Os debates públicos e a polêmica sobre a Lei de cotas raciais⁸ evidenciam essa tensão paradoxal: de um lado, uma imaginação histórica que percebe o problema do racismo como um passado distante e “abolido” juntamente com a escravidão (o mito da “democracia racial”); e, de outro, a experiência das populações negras com o racismo estrutural que reclamam a dívida do Estado brasileiro com essas populações e a necessidade de políticas públicas que busquem uma reversão desse

⁸ A Lei nº 12.711/2012, sancionada em agosto deste ano, garante a reserva de 50% das matrículas por curso e turno nas 59 universidades federais e 38 institutos federais de educação, ciência e tecnologia a alunos oriundos integralmente do ensino médio público, em cursos regulares ou da educação de jovens e adultos. Os demais 50% das vagas permanecem para ampla concorrência.

“passado que não passa”. Uma intervenção pública sobre as injustiças que não deveriam existir mais (uma vez que se trata de “um passado que já passou”), mas que, algo fantasmagoricamente, ainda existem.

Porém, se considerarmos que o pensamento histórico que compreende o tempo de forma linear, homogênea, universal, progressiva e não-interativa como relacionado ao modernismo ocidental, devemos talvez nos questionar sobre a existência de indícios de uma experimentação temporal de outra ordem. De matrizes africanas? No território brasileiro, e, para isso, afrobrasileira? Se isso for possível, seria de inteiro interesse para a disciplina em processo decolonial (re)conhecer as formas através das quais estes povos/nações interpretam, significam, organizam e se orientam no tempo.

Neste capítulo, buscamos evidenciar a Capoeira Angola enquanto espaço de resistência epistêmica da população afrobrasileira e, portanto, seus cantos como transmissores de uma temporalidade. Buscaremos também, compreender as temporalidades transmitidas nos cantos de Capoeira Angola. Visitaremos pesquisadores dedicados à compreensão das cosmovisões africanas e afrobrasileiras que nos auxiliam na busca pelas respostas das questões que levantamos anteriormente. Faremos isto pois, se nos propomos a investigar as temporalidades experimentadas pelo povo negro no Brasil, nos parece necessário aqui, investigar como estes povos experimentava o tempo antes da diáspora africana, a fim de identificar a presença destas nas que aqui existem.

Consideramos importante esse empenho pois trabalhamos aqui com sociedades que viveram uma diáspora forçada, uma vez que foram sequestrados de seu continente pelos colonizadores e escravizados por estes em suas colônias. É neste contexto de uma diáspora africana para o Brasil que manifestações como a Capoeira Angola florescem, reterritorializando aqui conceitos estruturantes e valores civilizatórios africanos, conforme nos mostra Candusso (2016). Citando Luz (2000), Candusso defende que estes valores são os mesmos experimentados no continente africano que se re-adaptaram no desenvolvimento das cosmovisões afrobrasileiras:

“Na Afro-América, especialmente no Brasil, o legado africano se expandiu de tal forma que hoje vivemos da mesma maneira os princípios e os valores desta tradição civilizatória, apesar de algumas transformações que, todavia, não alteram em sua totalidade a dinâmica constituinte de um mesmo continuum.” (LUZ apud CANDUSSO, 2016. p. 53- 54).

Também sobre a diáspora africana para o Brasil, Leda Maria Martins (1997) afirma que:

“(...) os africanos que cruzaram o Mar Oceano não viajaram e sofreram sós. Com nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real.” (MARTINS, 1997. p. 25-26)

Estas duas considerações permitem-nos identificar como o processo entre as Áfricas e o Brasil se deu de maneira continuada, uma vez que nossos ancestrais trouxeram consigo os valores e cosmovisões experimentados lá e os reestruturaram aqui em acordo com as possibilidades e exigências deste destino. Em consonância com esta perspectiva de diáspora enquanto processo de continuidade da qual se valem as autoras, buscamos compreender seus efeitos no que diz respeito às temporalidades experimentadas no continente africano e que foram trazidas para o Brasil.

Ressaltamos que são algumas as civilizações africanas que desembarcaram no Brasil, mas aqui, escolhemos duas devido a sua numerosidade e influência no território brasileiro, sendo estas a Nagô e as Banto, que mesmo tendo dimensões absolutamente diferentes no continente africano tem suas cosmovisões trazidas para o Brasil, e aqui tem cada uma suas projeções na formação das cosmovisões afrobrasileiras e da concepção que temos destas. Sabemos também dos debates em torno das influências Nagô e Banto na formação das religiões e manifestações de matriz africana no Brasil e dos muitos questionamentos acerca das noções criadas a respeito de cada um destes, conforme apontam os estudos de Beatriz Dantas (1992) e Rogério Cappelli (2007), por isso, principalmente no caso dos nagôs, escolhemos um posicionamento específico sobre a definição destes, oferecido por Muniz Sodré, sobre o qual trataremos melhor mais adiante.

Assim, primeiramente, é importante compreendermos o lugar e a importância desses cantos na execução do ritual da Roda de Capoeira Angola, bem como a forma como os abordaremos aqui. A partir daí, passaremos as investigações de alguns intelectuais sobre as temporalidades Nagô e na sequência sobre os Banto, a fim de apreender os aspectos destas que possam ter influenciado a formação das temporalidades afro-brasileiras. Num segundo momento, passaremos às reflexões e investigações de Leda Maria Martins sobre as temporalidades experimentadas nas festas de reinado e, a partir daí, traremos para o centro do nosso trabalho o conceito de ancestralidade apresentada pela autora, e nos apoiaremos nos trabalhos de Eduardo David Oliveira para melhor compreendê-la. Nestas exposições,

aproveitaremos para acionar alguns cantos e analisá-los à luz das teorias apresentadas, a fim de compreendê-los enquanto transmissores de temporalidades, bem como compreender estas temporalidades transmitidas.

1.1.1. Política do tempo e história: sobre epistemicídio e a “colonização” do tempo

Segundo Peter Osborne (2005; e 2013), a expansão colonialista europeia definiu não apenas a política de divisão do mundo em colônias atrasadas e suas metrópoles, uma geopolítica, mas, igualmente, impôs um imperioso “relógio”. O tempo da modernidade europeia seria o tempo da indústria, do capitalismo e da civilização: a cronopolítica, ou uma política do tempo. No centro desta política, os interesses das potências coloniais eram cuidadosamente inscritos nas histórias dos Estados-Nação, que se tornaram instâncias de ciência e verdade histórica em fins do século XIX. História de progressos da indústria humana, e a civilização.

A subordinação das temporalidades coloniais (ocidentais ou não), como no caso da população afrobrasileira, ao relógio imperialista e à temporalidade “modernista” foi lenta e gradualmente realizada pela construção de uma história única: uma história “humana”. Nesse sentido, pode-se dizer que a história (o discurso histórico modernista e historicista) foi imprescindível na política de colonização do tempo. Assim, colaborou diretamente para o processo do epistemicídio (e do etnocídio) apresentado por Boaventura Sousa Santos (1995) e que, segundo Sueli Carneiro (2005), constitui um dos dispositivos mais eficazes da dominação racial, atuando através da deslegitimação do conhecimento produzido pelo subalternizado, negando com isso, estes sujeitos enquanto agentes do conhecimento. Tal relação de dominação nasce com o processo de colonização, pois se alinha à concepção de civilização que, como trata Césaire (1978), serve como uma sombra projetada sobre as barbáries da colonização a fim de torná-las menos visíveis.

Ainda de acordo com Carneiro (2005), o conceito de Santos (1995) nos possibilita compreender o processo de destruição da cultura e racionalidade do outro, mas ganha, no trabalho da autora, uma maior amplitude:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de

rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005. p. 97)

Podemos observar como o processo de epistemicídio estrutura a sociedade brasileira a partir de dados muito concretos da realidade social: como a desigualdade no acesso à educação de qualidade, e o rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material. Tudo isso é expresso pelos dados divulgados pelo IBGE (2016).⁹ De posse deles, podemos observar que apenas 12,8% dos jovens negros entre 18 e 24 anos estão no ensino superior, e que a cada 100 estudantes das universidades brasileiras apenas 34 são negros. Dados que são ainda mais alarmantes se considerarmos o mesmo levantamento em relação à população branca, que revela que 26,5% dos jovens brancos desta mesma idade cursam o ensino superior. Esses dados evidenciam a desigualdade racial, estrutural e institucional das pessoas negras, em especial nos espaços de formação acadêmica e pesquisa (espaço privilegiado de produção do conhecimento), o que contribui para um enquadramento epistêmico que naturaliza o olhar para as populações negras como espécie de “corpos estranhos” ou “outsiders”. Pereira (2018), citando Grosfoguel (2016), trata que “a estrutura epistêmica do sistema-mundo capitalista, patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista” (PEREIRA, 2018. p. 94) é erguida sob os quatro grandes genocídios/epistemicídios promovidos pela Europa Moderna, que moldaram as dimensões racistas e sexistas da epistemologia universalista que atua (ainda hoje) no interior das ciências ocidentalizadas, por via dos cânones fundacionais das disciplinas, e das suas instituições formais.

Dessa forma, podemos argumentar como o modelo epistemológico predominante nas ciências humanas e sociais, em geral, e na historiografia em particular, possui indesejáveis raízes (estruturantes e estruturais) na lógica colonialista da política do tempo que opera, desejemos ou não, hegemonicamente no interior da historiografia ainda hoje. Contemporaneamente, as limitações éticas e políticas desta epistemologia (que foi construída no auge do Imperialismo europeu) emergem na sua quase incapacidade de coexistir com epistemes que não se dobrem (ou se deixem subordinar) aos paradigmas que, apesar de algumas mudanças importantes ao longo do século XX, ainda se sustentam sobre o imperativo categórico de um tal “Sujeito universal” de conhecimento que reduz tudo o que não é “Ego” a mero “objeto” para análise - sem voz e sem razão. Tudo isso pode ser observado nos códigos da escrita da história profissional que Sanjay Seth (2013) analisou: um

⁹ Síntese de indicadores sociais : uma análise das condições de vida da população brasileira : 2017 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. - Rio de Janeiro : IBGE, 2017, 147p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98965.pdf>

esforço de representar todos os passados existentes a partir de “si” (Sujeito e voz da Razão) como se essa “consciência privilegiada” fosse suficiente para tal. Uma maneira que, se não desconsidera completamente as formas como cada cultura o faz, reduz a alguma instância inferior na escala hierárquica logocêntrica ocidental moderna.

A crítica que trazemos é teórica na medida em que indaga sobre a escrita da história. Cobra das historiadoras e historiadores que não se cinjam à atividade unicamente prática que, em geral, se espera de nós: leitores de documentos de arquivo e intérpretes do passado morto e enterrado. Como agentes de produção de conhecimento no interior da disciplina histórica, temos a responsabilidade e o dever (eis aí um outro imperativo) da crítica que nos permite desnaturalizar o processo de epistemicídio: a violência e a exclusão de outros conhecimentos, raciocínios e formas de experimentação do tempo que não se enquadram no padrão racial (e racista) hegemônico no qual apenas um “Sujeito universal” (sem raça, sem gênero, sem classe social, sem contato com a realidade sociocultural, econômica e política) pode produzir conhecimento. Que história desejamos escrever? O que significa história? E acima de tudo: que tipo de história podemos ainda vir a escrever?

Para entender o espaço da capoeira enquanto um espaço de resistência epistêmica, como é o propósito aqui, precisamos pensar sobre a presença das epistemologias africanas no Brasil, e devemos começar, talvez, compreendendo que foi justamente o conhecimento dos africanos que motivou o colonizador a trazê-los para cá na condição de escravizados. Henrique Cunha Junior (2010), afirma que os africanos trazidos para o Brasil dominavam todos os ciclos de exploração empreendidos pelo colonizador, desde o manejo da terra e das espécies cultivadas aqui até a busca por ouro e perfuração de minas para a exploração, sendo portanto o sequestro destes um processo de importação de conhecimentos específicos para serem empregados na colônia. Essa mesma constatação levou Manoel Quirino (1980) a apontar o africano escravizado como fator determinante para o sucesso da colonização do Brasil, não pelo emprego de sua mão de obra, mas pelo conhecimento que possuía e que aqui era indispensável.

Assim, nos primeiros momentos do cativo, o ambiente de trabalho era o mesmo ambiente onde eram passadas as técnicas necessárias para sua realização, e segundo Paul Gilroy (1993), a música foi a principal forma de transmissão de conhecimento entre a população negra, sendo utilizada como ferramenta didática na prática desses ambientes. Além disso, ainda segundo Gilroy (1993), mesmo após o fim do cativo, motivado pela exclusão

da população negra do acesso à educação de qualidade, a música ainda cumpre esse papel. Nesse contexto de fim do cativo oficializado, a exclusão estrutural da população negra dos espaços oficiais de produção de conhecimento (epistemicídio), esta se organiza em torno dos espaços dedicados à preservação da cultura afro brasileira como, por exemplo, o caso dos terreiros de Candomblé vivenciados por Machado (2015), os terreiros de Umbanda que existem pelo país, as casas de jongo e capoeira, os grupos de samba de roda, guardas de congado e moçambique, maracatus, entre outros: todos espaços regidos pela própria população negra dentro dos quais se ensina e aprende.

Com a subalternização epistêmica e a subsequente exclusão dos espaços formais de produção de conhecimento, espaços como o da Capoeira Angola se manifestam na condição de pontos de resistência não apenas política e cultural, mas igualmente como resistência epistêmica, pois são espaços organizados e geridos pela própria população afro brasileira, excluída e subalternizada, que mantém sua organização interior e seus processos de constituição um pouco mais distantes das forças do epistemicídio. Garantindo, assim, a existência de espaços onde as epistemologias negras - tanto as que tocam às técnicas de realização de trabalhos e de culto aos Deuses de origem africana, quanto práticas pedagógicas (formas de ensinar e aprender) próprias destas epistemologias - possam minimamente se manter, resguardando parte da cosmovisão dessa cultura como positividade e herança.

1.1.2. O ritual da Roda de Capoeira Angola e os cantos enquanto ferramentas pedagógicas

A roda de Capoeira Angola constitui-se num complexo ritual, e, ainda que haja disputas em torno do termo e não possamos definir “Capoeira Angola” como uma única coisa conforme trata Paulo Magalhães Filho (2011), existem certos códigos e métodos comuns a quase todas as linhagens desse estilo de capoeira. No ritual da roda de Capoeira Angola, são oito os instrumentos utilizados: três berimbaus, sendo um mais grave; um médio e um mais agudo (os quais possuem muitos nomes a variar de acordo com a escola, mas os mais comuns são Gunga, Médio e Viola, respectivamente), dois pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco reco. Via de regra, o berimbau mais grave é tocado pelo Mestre ou por um de seus alunos mais experientes (ou alguém designado pelo Mestre no momento), e é este instrumento que inicia o ritual, sendo seguido pelos outros dois berimbaus, pelos pandeiros, pelo atabaque e pelo agogô e reco reco, nesta ordem.

Após iniciarem os instrumentos, começa-se a cantar (atividade reservada comumente a quem está com o gunga nas mãos, principalmente nesse momento de início, mas que pode ser desempenhada por outros com consentimento do Mestre), o canto é iniciado a partir de uma Ladainha, é um canto mais longo e que pode fazer referência a alguma devoção de quem canta, a algum capoeirista antigo, alguma situação vivida por um mestre ou outro ancestral que o cantador queira louvar, etc. Este canto é sucedido pela louvação, um canto curto onde o cantador reverencia suas crenças e seus ancestrais, é também neste momento que se iniciam as respostas do coro, que acompanha o cantador repetindo seus versos. Logo após, tem início o canto corrido, no qual o cantador canta uma frase (que varia em extensão, mas é notoriamente mais curta que as ladainhas e mais longas que as louvações) e o coro responde repetindo completa ou parcialmente (o que varia de um canto para outro) a estrofe do cantador. Este último pode ser antecedido por uma estrofe chamada “quadra” a ser introduzida segundo a vontade de quem canta. É também nesse momento que inicia o jogo no interior da roda, embalado pelo ritmo da bateria e pelo canto corrido, sendo este último um fator determinante do jogo a ser desenvolvido, definindo sua estética (desde a velocidade aos golpes e movimentos empregados) e exigindo atitudes dos jogadores que ali estão.

Assim, cantos como “pega esse nêgo e derruba no chão”, cantado no LP de Mestre Pastinha (1969), ou “Meu facão bateu embaixo/a bananeira caiu” cantado pelos Mestres Boca Rica e Bigodinho, fazem alusão aos movimentos desequilibrantes (rasteiras) e proporcionaram um jogo com a predominância destes. Cantos com versos como “é lento o andamento é lento/é angola pequena quero ver você jogar” cantado por Mestre Moa do Katendê (2017) e “ô bujão, ô bujão, ô bujão, Capoeira de Angola é jogada no chão” canto de domínio público muito cantado nas rodas, é cobrado dos capoeiristas um jogo mais rasteiro, com movimentos mais baixos, sendo estes apenas exemplos do quanto se conduz o ritual a partir do canto.

Segundo Pedro Abib (2004), por meio da música se ensina e educa no interior do ritual da Capoeira Angola, não somente para a prática do jogo e do ritual como para toda a vida social, passando de uma geração a outra um conhecimento ancestral e que só se encontra ali. Pode-se identificar o papel pedagógico desempenhado pela música no ritual da Capoeira Angola. Os cantos também funcionam como ferramentas didáticas no ensino e mobilização para o ritual: sua escolha para ser cantada não é aleatória ou arbitrária. Há momentos de trazer à tona reivindicações feitas por antigos Mestres. As letras tematizam os problemas raciais de ontem e hoje, evidenciando as permanências de algo que, pelo código da disciplina

história, estaria localizado apenas num passado “distante”. Em alguns outros cantos, são feitas reivindicações em relação às injustiças históricas sofridas pela população negra no Brasil, de forma que cantá-las evidencia ainda não apenas a insatisfação desse povo com a presença das injustiças, mas uma notável compreensão desse passado em seu presente, que não o considera algo morto e enterrado, mas que lida com essa situação de maneira própria. Algo que a historiografia modernista consideraria um paradoxo ou mesmo um tradicionalismo.

1.1.3. A performance dos cantos de Capoeira Angola como transmissora de temporalidade

Tudo isto, que vimos no tópico anterior, nos permite observar que o caráter de reversibilidade do tempo, presente nessas concepções temporais da população negra no Brasil, não são opostos (ou contrários) à concepção de irreversibilidade do tempo. Isso se deve ao caráter performativo do tempo - que não é considerado como um agente externo, universal e absoluto. Assim, cantar numa roda de capoeira implica inscrever-se numa performance que promove uma interação entre as dimensões temporais. No instante em que canta, o cantador mobiliza o passado (tempo de seu ancestral que compôs o canto) e o faz manifestar no seu presente através da musicalidade e performatividade das emoções e sentimentos acionados ali. Ou seja, aqui o cantador re-apresenta as reivindicações de seus antepassados. Os mortos falam através dele e, como o canto embala o ritmo e estilo de jogo a ser feito, suas vozes são vividas como potência, como agentes do momento presente. Ainda no momento em que canta, o cantador pode escolher em seu repertório uma música que possa ser ouvida pelo público e pelo restante como uma reivindicação que é sua também, ainda que seja utilizada aqui a palavra de seus ancestrais. Essa performance evidencia uma interação entre o passado e presente: entre o tempo dos ancestrais (compositores) e o do cantador. Algo que somente é possível na performance e no ritual do jogo. O canto é dependente do ancestral (compositor), que, por sua vez, depende do canto para falar ao presente. A reivindicação registrada por seu antepassado nos versos do canto permite ao cantador dizer algo em seu tempo, o que pode sugerir um tempo no qual passado e presente não são completamente separados e não interativos, admitindo certa contiguidade entre essas partições temporais.

Ainda pensando na importância dos cantos nos rituais afro-brasileiros, trazemos a seguinte reflexão de Martins (2003):

“No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscribe, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico, e carece de uma escuta atenciosa, pois nos remete a toda uma poieses da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais. O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros de composição textual; nos métodos e processos de resguardo e de transmissão do conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nas quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve.” (MARTINS, 2003. p. 67)

Assim, percebemos que o canto aqui se trata de uma manifestação da corporeidade, uma performance corporal, artifício da oralidade, dentro do ritual da Roda de Capoeira Angola. Desse modo, é importante destacar aqui que não é simplesmente o discurso contido no canto que analisamos como meio possível para manifestação de uma temporalidade afro-brasileira, mas o ato de cantá-las em ato, através da performance completa do jogo no interior da Roda de Capoeira Angola. É neste momento que os versos cantados, aliados ao sentido que o cantador lhe dá (hálito), podem nos fornecer evidências de uma, entre várias, maneiras de experimentação temporal próprias das populações e culturas negras no Brasil. A partir disso, analisamos nos versos as memórias que estes cantos contêm e transmitem e nas possíveis performances musicais que estes oferecem na Roda de Capoeira Angola. O jogo de capoeira é o local dos encontros e transposições culturais, da dança, do conflito, da alegria, da tensão, do aprendizado. Local de manifestação de uma experimentação do tempo própria da cultura negra no Brasil, isto é: simultaneamente africana e brasileira, pois reterritorializada; simultaneamente, sob signo das temporalidades herdadas do continente africano e em constante contato (dança, tensão, luta e jogo) num diálogo único com as referências culturais e fatos históricos existentes no Brasil.

Um bom exemplo do que considero aqui como a performance musical da Capoeira Angola pode ser dado através da ladainha “Iê tava em casa”, de Mestre Caiçara (1969), onde ele conta sobre a situação na qual foi chamado em sua casa pelo delegado para depor sobre algo que não sabia e acabou sendo preso na Secretaria de Polícia. O ocorrido e narrado por Mestre Caiçara pode ser visto como parte de um processo que se deu em alguns momentos no

Brasil em que capoeiras foram incriminados e presos, como conta Carlos Eugênio Líbano Soares (1993). O que nos interessa para compreender a performance é: M. Caiçara, ao entoar seu canto, conta sua história e reivindica justiça ao tornar público o fato de ter sido preso injustamente. Um fato que não é não individual apenas. Aqui deve-se ter redobrado cuidado. Esse canto se inscreve numa performatividade que, como já apresentado, não obedece à *Razão* individualista ocidental: uma lógica cartesiana na qual a consciência e o sujeito se fundem numa ontologia (*eu sou - existo - porque eu penso*). O canto apresenta uma longuíssima série de histórias análogas, de prisões e perseguições injustas aos povos negros (que se inicia com os sequestros em África para a escravidão), funcionando no jogo como metonímia para algo que une passado e presente.

Portanto, trata-se de uma situação em que a performatividade do canto transcende a figura do Mestre - que não é seu agente ou sujeito exclusivo - ou um narrador (ou historiador) distante ou apartado desse “passado”. No caso dos discípulos de M. Caiçara, e outros capoeiristas que propõe entoar esse canto hoje, a performance possível é a de trazer a tona essa história (o passado de seu Mestre) e tornar conhecida como meio de resistência. Isso significa algo maior do que simplesmente louvar um herói e, assim, a sua memória. É um canto de louvor à resistência como elo comum entre o passado e o presente. Nesse caso, vemos duas performances com sentidos distintos produzidas a partir do mesmo canto, o que nos leva a afirmar que nossa análise vai além da dimensão discursiva do canto, pois esta não seria capaz de compreender as afrografias¹⁰ que estes carregam.

1.2. A temporalidade expressa no sistema nagô

Para pensar a temporalidade Nagô, partiremos dos estudos propostos por Muniz Sodré e, portanto, de sua definição do que é esse complexo cultural nagô, sobre a qual o autor defende:

“O universo ‘nagô’ é, na verdade, a resultante de um interculturalismo ativo, que promovia tanto a síntese de modulações identitárias (ijexá, ketu, egbá e outros) quanto o sincretismo com traços de outras formações étnicas (fon, mali e outros), aqui conhecidas pelo nome genérico de ‘jeje’”. (SODRÉ, 2015. p. 191)

¹⁰ A afrografia tem, aqui, o sentido que Leda Maria Martins (1997) confere ao termo, que é de grafias (por via do corpo e da oralidade) das cosmovisões africanas remanescentes das tentativas de apagamento destas por parte do colonizador.

Tal movimento também foi feito por Dantas (2018) que, ao situar sua compreensão de Filosofia Nagô a partir desta de Sodré, afirma que o que chama de cultura Nagô “não se limita à produção filosófica da tradição do Oeste africano também conhecido como Yorubaland, mas também da cultura construída na diáspora especialmente no Brasil” (DANTAS, 2018. p. 122). Desse modo, é assim que compreendemos aqui o complexo cultural Nagô, pensando não apenas suas características pré-diapóricas, mas também sua manifestação no Brasil, onde também se encontra a Capoeira Angola que nos propomos a analisar neste trabalho.

O sociólogo Muniz Sodré (2017), em “Exu inventa seu próprio tempo”, investiga a interpretação temporal Nagô estabelecida no Brasil a partir da atividade da entidade Exu¹¹. Para isso, o autor parte de um aforismo de origem nagô que faz a seguinte afirmação: Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. A análise é sobre a constituição da concepção temporal moderna, a qual, segundo Sodré (2017), pode ser pensada como uma configuração psicológico-histórica, não sendo portanto algo dado (ou o tempo em si), mas sim um construto, parte do código cultural que é a história disciplinar, para empregar novamente o conceito de Sanjay Seth (2013). Assim, é inevitável percebermos que toda sociedade constitui sua forma de experimentar e interpretar o tempo.

Ainda com Sodré (2017) a compreensão de tempo adotada na modernidade como única pode ser repensada quando traz o aforismo a noção de “do hoje ao ontem”, na qual uma ação do presente pode ter seu efeito no passado. Desse modo, Sodré (2017) afirma que a chave do provérbio está na reversibilidade do tempo, pois todo o sistema nagô gira em torno deste princípio que fundamenta tanto a lógica das oferendas mediadas por Exu Elebó (senhor das oferendas) que servem como restituição de um desequilíbrio cósmico gerado por este em seu nascimento, até a concepção temporal deste povo, fortemente definida pelos aspectos de Exu. Neste sentido, Exu e a temporalidade Nagô nos permite observar uma complexidade temporal que não é contemplada pela temporalidade adotada pela história disciplinar e que tem a linearidade e irreversibilidade como característica (recusada pela filosofia da história de Hegel, mas ainda hoje reproduzida como norma absoluta da temporalidade histórica progressista), pois nessa cosmovisão e consequentemente nessa temporalidade, a reversibilidade possui o caráter de manutenção da harmonia e, portanto, a irreversibilidade se mostra aqui como um grande equívoco:

¹¹ Conforme cita o autor: “Exu é o princípio da existência diferenciada, que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar.” (SODRÉ, 2017, p. 175)

Ora, o sistema simbólico nagô gira por inteiro em torno da restituição que é um mecanismo de equilíbrio e de harmonia. Pode ser descrito, portanto, como um eterno movimento coletivo de trocas - dar, receber, restituir - regido pelo princípio de reversibilidade, inclusive das coordenadas temporais.

(...)

No provérbio/aforismo, Exu está apontando para a inconsistência da irreversibilidade absoluta: o pássaro está em outra perspectiva ou em outro ponto de fuga temporal para que se perceba como a origem é a série infinita dos acontecimentos iniciáticos, onde tudo, absolutamente tudo, é reversível. (SODRÉ, 2017. p. 189-190)

Além disso, o autor afirma que este não é um indício de uma sociedade tradicionalista (orientada para o passado exclusivamente), anacrônica ou primitiva, pois, localiza Exu como uma entidade que preexiste em relação ao tempo e que, portanto, tem em si o princípio de temporalizar, Exu não se insere num tempo preexistente, mas sim inventa o tempo no qual precisa se inserir, mobilizando passado e futuro para executar sua ação:

Isso quer dizer que o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospectão (o passado que se modifica) e de prospecção, que se dá no “tornar possível”. Em outras palavras, esse acontecimento não é em si mesmo temporal, isto é, não está num horizonte determinado, mas é temporalizante, funda o tempo, o que implica já trazer consigo o seu poente e o seu nascente. Diferentemente da temporalidade ocidental psicanalítica do sujeito que faz do tempo a condição de aparecer do acontecimento, com Exu a temporalidade não é constituída, mas constituinte, isto é, uma dimensão da experiência que inventa o tempo por meio da articulação dos eventos regidos pela origem, isto é, por um proto acontecimento que engendra um destino comum a todos e faz aparecer até mesmo o inexistente. Nessa dimensão, o indivíduo está ao mesmo tempo atrás e adiante de si mesmo. (...) O acontecimento inaugurado por Exu não é algo que se possa inserir como peripécia numa história com passado, presente e futuro já dados, pois é ele mesmo que faz a história de seu grupo, logo, constrói o seu tempo (...) que é o da reversibilidade. Em termos mais claros, a ação de Exu não está dentro do tempo, ela o inventa (SODRÉ, 2017. pág 187-188).

Nesse momento, identificamos mais uma importante característica da temporalidade nagô que a diferencia da adotada pela história disciplinar: o tempo aqui não é concebido como algo pré existente, como entidade, o tempo aqui se funda no momento da ação, pois a ação (que aqui é Exu, que como tratamos, é movimento e dinâmica) é temporalizante, é fundadora do tempo. Dessa forma, o tempo pode seguir o sentido que lhe for empregado pela ação (do presente ao passado, do futuro ao presente, do futuro ao passado, etc.), não sendo, portanto, um agente externo no qual o acontecimento deve se localizar, pois é este quem dá sentido, forma, direção e existência ao tempo.

Essas duas características da temporalidade Nagô, de reversibilidade e de um tempo que se funda no acontecimento, demonstram perfeitamente a incompatibilidade entre esta e a temporalidade única, em geral adotada pela história disciplinar. Além disso, nos fornece ainda o conhecimento de um povo que experimenta o tempo reversível de forma tão natural

quanto a temporalidade irreversível, mas não como fruto de uma experiência traumática, como nos casos analisados por Bevernage (2018), mas como decorrente das características da entidade Exu, que em grande medida define a cosmovisão desse povo.

1.2.1. A temporalidade Bantu

Vale lembrar aqui, que o povo Nagô é somente um dentre os que desembarcaram aqui no Brasil na condição de escravizados. Outro povo muito importante nessa diáspora africana para as Américas em números de pessoas e influência cultural, ainda pouco estudado, é o povo Bantu. Conforme nos mostra Magalhães (2019) “Os negros bantus foram escravizados e trazidos para o Brasil dois séculos antes dos nagôs.” (MAGALHÃES, 2019. p. 144) e, segundo levantamento feito pelo autor, que mobiliza Dantas (1982), o pouco estudo destes no Brasil se deve à criação de um mito que afirmava serem os Nagô um povo mais puro, que guardava com menos misturas o que se trouxe do continente africano. Tal noção foi impulsionada pela ação de alguns intelectuais acadêmicos e relacionou as simbologias Nagôs à noção de africanidade, enquanto os banto passaram a ser vistos como menos puros e frutos de uma suposta imitação (MAGALHÃES, 2019. p. 143).

Esta ideia tem sido rechaçada por intelectuais como Dantas (1982) e Cappelli (2007), que buscam demonstrar a importância desse povo para a constituição da religiosidade e demais manifestações de matriz africana no Brasil. O próprio Magalhães, traz em sua tese uma entrevista com Eduardo Oliveira em que este afirma: “A tese que desenvolvo hoje é de que o culto nagô foi bantuizado, os nagôs construíram em cima de uma base bantu” (MAGALHÃES, 2019. p. 143), evidenciando essa importância da qual falamos.

Conforme aponta Nei Lopes (1942), o termo Bantu foi empregado pela primeira vez em 1862 por Wilhelm Bleek para nomear um conjunto de aproximadamente duas mil línguas africanas que tinham em comum o uso da palavra MUNTU para designar “gente”, e que alcançavam o plural da mesma através do prefixo BA acrescido do radical NTU, resultando BANTU para designar “gentes”, “pessoas” ou “seres humanos”, em tradução livre. (LOPES, 1942. p. 17). Esses povos se localizam numa área de cerca de nove milhões de quilômetros quadrados de extensão dentro do continente africano, aproximadamente da Baía de Biafra à Melinde (GIROTO, 1999. p. 19).

Um dos primeiros intelectuais que se dedicou a estudar a temporalidade desse povo é Alexis Kagame (1975), que através de um estudo linguístico, afirma que em boa parte dos idiomas falados pelos Bantu existe apenas uma palavra para designar o “ontem” e o “amanhã”, mostrando como essas duas dimensões se misturam e formam um contínuo temporal junto do presente. Com isso, Kagame (1975) afirma que o tempo para os Bantu é o tempo dos acontecimentos, pois, segundo ele, esse povo não possui uma palavra para se referir ao “tempo” e sempre que precisam fazê-lo utilizam “o tempo disto” ou “o tempo daquilo”, mostrando que o tempo está sempre condicionado a algo, a algum acontecimento, nunca sendo designado sem mencionar um acontecimento e um local, segundo o autor:

Chegamos até aí, combinando o ponto do tempo e o ponto do espaço. Dessa maneira, o movimento executado em-tal-ponto-em-tal-instante se torna uma entidade única: ele não só não se realizou no passado, como também nunca se realizará no futuro. Ele é único no conjunto dos movimentos possíveis e imagináveis. O mesmo Existente nunca repetirá um movimento análogo no mesmo ponto do espaço; será sempre um outro, pois o instante do precedente nunca se reproduz, como também nunca se repetiu anteriormente (KAGAME, 1975. p. 105).

Tiganá Santana Neves Santos (2019) um dos mais recentes e respeitados estudiosos da cosmovisão Bantu no Brasil, é também linguista como Kagame e assim como este faz seu estudo a partir do âmbito da linguagem, mas abordando aspectos filosóficos desta, uma vez que parte dos escritos de Bunseki Fu-kiau para desenvolver seus trabalhos. Nesse sentido, Santos (2019) em sua tese, dedica um momento a compreender as possibilidades de tradução ou mesmo o uso da expressão “dingo-dingo” na língua Kikongo, a qual afirma ser uma expressão que designa um processo que está sempre ocorrendo. Ao analisar a expressão, o autor demonstra que, nas línguas Kikongo, o uso de expressões formadas pela repetição de palavras trata-se de um recurso para exprimir circularidade, frequência e repetição. Assim, o autor retorna à expressão “dingo-dingo” e afirma que esta, enquanto empregada para designar um processo, requer um complemento para que designe um determinado processo, ao qual confere a característica de circular ou repetitivo. Desse modo, Santos (2019) demonstra que esta expressão guarda em si uma temporalidade, pois, nas palavras do autor:

Dingo-dingo diz dingo duas vezes, sugerindo que os processos repetem-se, não se findam, circundam.

(...)

Se tomarmos, ainda, o exemplo, em kikongo, de mbazi (amanhã) e mbazi-mbazi (depois de amanhã, ou seja, amanhã duas vezes), confirmamos o caso da expressão dingo-dingo, que guarda, também, uma dimensão de temporalidade não demarcada, aberta, em que a inscrição temporal se faz espaço de acontecimentos. (SANTOS, 2019. p. 131)

Ao falar de uma temporalidade aberta e de uma inscrição temporal que se faz espaço de acontecimentos, Santos (2019) nos mostra uma característica importante da temporalidade Bantu e que faz sua análise convergir com a de Kagame (1975), que é a de um tempo sempre atrelado à ação e, portanto, ao espaço. Ou seja, tratamos aqui de uma temporalidade que não compreende o tempo como uma entidade externa preexistente à ação dentro do qual esta se localiza, mas sim de um tempo que passa a existir à medida em que se dá a ação e termina no momento que esta se finda, sendo portanto, espaço deste acontecimento, conforme afirma o próprio autor. Nesse aspecto, esta temporalidade se assemelha também à apresentada por Sodré (2017) a partir de Exu, que como pudemos ver, também se tratava de um tempo fundado e direcionado pela ação.

Podemos citar também aqui, Veridiana Silva Machado (2015), autora que se propõe a analisar a relação com o tempo dos terreiros de Candomblé de nação Angola. Neste trabalho, Machado (2015) investiga o Nkisi¹² Tempo, ou seja, a entidade chamada e cultuada como “Tempo” nesses terreiros evidencia uma interpretação temporal completamente diferente das que vemos nos modernistas.

Machado (2015) citando sua situação no terreiro em que participa e seu lugar hierárquico de Kota¹³, afirma ser comum se dizer que tudo no Candomblé acontece com o tempo, mas que, tornar-se Kota, por exemplo, não significa ter como próximo passo a aquisição da responsabilidade de líder religioso, pois segundo a autora, o tempo ali não é linear e nem segue regras pré estabelecidas, possibilitando, por exemplo, que uma Kota tenha tomado posse num terreiro aos 17 anos de idade e aos dez de iniciada, contrariando o tempo cronológico através de outro vetor de temporalidade que determina o momento certo para tal atitude. Aqui, se percebe a possibilidade de resistência cultural nesta interpretação temporal face a concepção hegemônica adotada pelos modernistas, que pressupõe e naturaliza a linearidade e irreversibilidade de um tempo progressivo e uma historiografia narcísica que classifica tudo o que dela escapa como atemporal, primitiva, atrasada.

Nesse momento da análise de Machado (2015), podemos aproveitar para visualizar mais concretamente o que nos demonstrou Kagame (1975) e Santos (2019) a partir de suas investigações linguísticas, que é o tempo enquanto espaço do acontecimento, o tempo que não preexiste a este. Se olharmos pra esse caso, de uma Kota que tomou posse aos 17 anos, é

¹² Nkisi pode ser compreendido como uma força dos mortos que, personalizada na terra, escolhia ou era induzida a certo controle humano por meio dos rituais. (MACHADO, 2015. p. 27)

¹³ Nome dado a uma das hierarquias do candomblé, significa “irmã” (ou “irmão”) mais velha(o).

possível percebermos a expressão de um tempo que não preexiste ao acontecimento, pois nos demonstra que não há um prazo correto para se tomar posse nesse terreiro, ou seja, não é depois de o tempo (enquanto entidade externa) percorrer 10 ou 20 anos que uma pessoa iniciada torna Kota e, ao decorrer mais 10 ou 20 esta toma posse, essa demarcação não existe. O tempo de se tornar Kota assim como o de se tomar posse é o tempo que cada pessoa leva para tal desenvolvimento, que no caso citado pela autora foram dez anos desde a iniciação da menina, mas que não é o mesmo para qualquer membro do referido terreiro. É importante salientar que não se trata, portanto, de um tempo individual que considera apenas o período de desenvolvimento de cada pessoa, pois este está sempre atrelado ao tempo da comunidade, como podemos ver no exemplo citado, em que a Kota tomou posse por uma necessidade do grupo de ter uma liderança em conjunto com seu amadurecimento enquanto membro do terreiro.

Através da análise dos cultos ao Nkisi Tempo no terreiro em que participa, e em outros, Machado demonstra o caráter de renovação do qual é dotado o tempo, que, através do ritual de troca da bandeira branca que o representa num terreiro, é renovado anualmente, trazendo novidades e surpreendendo a comunidade. Mas, apesar deste caráter, o tempo não deixa de significar permanência, através da vivência nos terreiros, a autora evidencia a face permanente do Nkisi Tempo e de seu culto mesmo com a mudança da chefia dos terreiros e das pessoas que serviriam como suas receptoras, mostrando como, ainda que o Tempo seja dotado de mutabilidade, ele permanece nesses terreiros de forma que sempre é cultuado, se renovando a cada ano, anunciando mudanças na forma de cultuá-lo ou na pessoa que o receberá a partir da morte da anterior, de forma que sua presença ali seja constante:

O Tempo se afirma aqui como continuidade da vida, uma vez que, diante da morte, o Nkisi confirma sua capacidade de permanência e renovação, Tempo encerra ciclos, e imediatamente inicia outros. Apresenta-se como a vida, por meio também do processo de iniciação. (...) o Nkisi Tempo, é continuidade para os vivos e para os mortos. Para os vivos, Tempo ensina que o viver passa, mas o tempo permanece e se renova. E aqueles que aparentemente estão fora do tempo – mortos – transformam-se nas raízes do Nkisi Tempo. (MACHADO 2015, p. 112)

Ao possuir um caráter mutável mas preservar meios de continuidade com o passado, esta interpretação não separa as dimensões temporais (passado, presente e futuro), respeitando as vontades do Nkisi e, conseqüentemente, a possibilidade de interação entre estas três partições, o que podemos perceber no seguinte trecho:

O Tempo não pode ser estancado no passado, no presente, nem numa projeção para o futuro, pois tempo está presente em todas as gerações, assim, “o tempo é sempre presente”, pois o tempo dos antepassados se faz presente hoje, e o nosso próprio

tempo estará de algum modo presente no tempo de amanhã. O Nkisi Tempo se mostra como uma raiz de uma árvore “ancestral, que atravessa gerações”, orienta, organiza a comunidade, e dá continuidade ao legado deixado pelos antepassados. Tempo é o fundamento de continuação do próprio Candomblé. (MACHADO. 2015, p. 133)

Desse modo, podemos identificar que essa temporalidade guarda ainda uma dimensão importante para a qual não nos atentamos ainda. Essa condição, de preservar o que é ancestral mas ao mesmo tempo possibilitar a mudança, é importantíssima para se compreender tal temporalidade. Assim, é a relação desse povo com sua ancestralidade, por ser esta presente no agora, como demonstra Machado (2015), que sua temporalidade se desenvolve desta maneira. Como podemos observar, o tempo aqui é cultuado como um Nkisi, ou seja, o tempo é tido como um ancestral do grupo.

Portanto, pensando na história enquanto disciplina e enquanto código que pretende lidar e codificar passados que não comungam de suas bases ocidentais, como compreender historicamente este tempo sem reproduzir as violências da categorização colonial como tempo primitivo, ingênuo, atrasado, etc? Sem enquadrá-lo como estabelece a interpretação temporal imposta pela concepção temporal modernista?

1.2.2. Reversibilidade e contiguidade: temporalidades Nagô e Bantu nos cantos de Capoeira Angola

Tendo em vista estas exposições e reflexões sobre as temporalidades Nagô e Bantu, propomos aqui uma breve análise de alguns cantos de Capoeira Angola, sendo os primeiros as ladainhas “Ontem a noite eu tive um sonho” de Mestre Jogo de Dentro (2006), e “Zumbi” de Mestre Moraes (1996) que ilustram em seus versos as reivindicações a respeito do protagonismo negro na luta pela abolição da escravatura. Buscam deslocar o tradicional protagonismo da Princesa Isabel para a figura histórica de Zumbi dos Palmares. Isso pode ser identificado em versos como “Viva 20 de Novembro/Momento pra se lembrar/Não Vejo em 13 de Maio/ Nada pra comemorar” e “a escravidão acabou, pois vamos nos lembrar/Da força de Zumbi que lutou até morrer”, de Mestre Moraes e Mestre Jogo de Dentro, respectivamente. Além disso, esses cantos denunciam que a situação do cativo vivida pela população negra no Brasil tem desdobramentos ainda para os dias atuais. Como expresso nos versos “A história nos engana, diz tudo pelo contrário/ até diz que a abolição aconteceu no

mês de Maio/ a prova que isso é mentira é que da miséria eu não saio”, no qual se evidencia que a antiga situação de cativo não desapareceu, uma página virada da história do Brasil, mas se manifesta cotidianamente na miséria, violências, injustiças e desigualdades que parcela considerável da população afro brasileira vive hoje.

Mestre Paulo dos Anjos (1991), gravou a ladainha “Mundo Atrapalhado” que é de domínio público, e aparece de muitas formas diferentes no repertório dos grupos de Capoeira Angola. Nesse canto, reclama da recepção do mundo com sua pessoa que se dá de uma forma nada agradável, como expresso nos versos “Ô meu Deus o que é que eu faço/Para viver nesse mundo/Se ando limpo sou malandro/Se ando sujo sou imundo (...) Se não ligo sou covarde/Se mato sou assassino/Se não falo sou calado/Se falo sou falador” nos quais torna evidente a não aceitação do mundo para com a figura narrada no canto, que é julgado e enquadrado em estereótipos que contrastam com sua autoafirmação. Essa mesma ladainha foi analisada por Santos (2012, p. 47) e, segundo ela, mesmo não havendo explicitação das relações étnico raciais na música, esta deve ser pensada como parte da performatividade da capoeira Angola. Ou seja, uma manifestação que sempre fez parte do universo afro brasileiro, não sendo possível, portanto, que seja analisada fora deste contexto.

Assim, olhando para esses dois cantos, de M. Jogo de Dentro e M. Moraes, consideramos a performance onde se canta o “hoje” a partir do “ontem”, exigindo o reconhecimento de um protagonismo construído a partir daquilo que a capoeira também é: a luta. Uma luta localizada, segundo a concepção temporal hegemônica, “no” passado. Nesse movimento - e tudo na capoeira é movimento -, a performance criada sugere uma interação das partições temporais diferentes da temporalidade ocidental moderna que orienta a historiografia modernista. Ela converge com aquela apresentada por Muniz Sodré (2017) a partir da cosmovisão Nagô, na qual compreende um tempo em que a ação presente pode ter seu desencadear no passado. Ao contrário do tempo progressista ocidental moderno (que sempre fala a partir de um presente que pouco pode fazer em relação ao passado se não “compreendê-lo e “deixá-lo para trás” em sua caminhada rumo ao futuro), a temporalidade Nagô possibilita modificar, no tempo do agora, os elementos na luta pela abolição, sendo um mecanismo ativo de resistência, conscientização e combate às injustiças históricas. Isso retira a população afrobrasileira de uma posição de vítima (passiva) e a coloca como protagonista da sua história a partir de sua capacidade de luta e resistência. Reapresentando sua forma sob o eixo fundamental da resiliência pela modulação do seu passado-recente (escravidão), o jogo se faz com o encontro das vozes que reclamam por justiça. Ao citar a miséria na qual vive a

maior parte da população afrobrasileira hoje (como a manifestação da situação do cativo vivida por seus ancestrais) essa performance evidencia outra característica desse tempo: a contiguidade entre as partições temporais.

Esta característica também pode ser identificada na ladainha de Mestre Paulo dos Anjos. A performance no ritual da Capoeira é a de fazer em seu tempo uma transposição de tempos, demonstrando não apenas uma “continuidade”, mas presença e agência desse passado sobre o presente, característica de uma concepção temporal que não separa passado, presente e futuro a ponto de não interagirem. Essa concepção temporal foi analisada por Machado (2015) e Kagame (1975) como parte da cosmovisão Bantu, assim como também pudemos concluir por Fu-Kiau a partir de Santana (2019). Sobre a forma como os terreiros lidam com o Nkisi Tempo, como analisou Machado, e sobre os termos utilizados em algumas línguas Bantu para referir-se ao “ontem” e ao “hoje”, segundo Kagame, pode-se pensar como a cultura Bantu não separa cartesianamente as partições temporais (passado, presente e futuro), resultando numa compreensão de tempo que não privilegia nem hierarquiza o presente (ou o contemporâneo) em relação às outras, mas permite que estas interajam entre si em todos os sentidos, se entrecruzando e interpondo.

Pensando nas outras formas de cantos existentes no ritual da Capoeira Angola e ainda tendo sob nosso olhar a cosmovisão Bantu, destacamos as chamadas “Louvações”, que consiste em pequenos versos de reverência do cantador a algo que seja importante. Nessa forma do canto, é permitido ao cantador louvar o que lhe melhor convier, sendo na grande maioria das vezes frases dedicadas a seus Mestres, outros Mestres, aos instrumentos e até mesmo ao continente africano, sendo tudo isso entendido como importante por sua dimensão pedagógica: pois é fundamento da consciência de ancestralidade do povo negro. Assim, são comuns frases como “IÊ viva meu Mestre!”, “IÊ viva Zumbi” e “IÊ viva mãe África” que mostram essa vontade de se reverenciar os antepassados no jogo. A reverência aos mais velhos já é observada por Abib (2004) como parte dos costumes da Capoeira Angola que nos permite identificar a influência de uma temporalidade de matriz (ou relacionada à) cultura Bantu. Sobre esta, ao mobilizar Kagame (1975) e sua análise sobre a cosmovisão Bantu, podemos perceber a grande importância no ato de se referenciar ao passado:

Esse processo, na cultura Bantu se reveste de importância capital, pois essa cultura põe em estreita relação os antepassados e seus descendentes, convencidos estes de que não continuariam a existir no presente e não poderiam perpetuar sua linhagem sem a proteção dos antepassados. Devem, pois, segundo Kagame, voltar-se para seus antepassados para se certificar da intervenção tutelar que esperam deles, mas

isso não significa de modo algum que eles não se orientam para os tempos que virão, pois o fim último do homem, em seu sistema filosófico, é a perpetuação da linhagem (ABIB, 2004. p. 135)

Em todos esses casos, percebemos as expressões de temporalidades não lineares, com sentidos diversos, que resistem, ao seu modo, ao paradigma de tempos não interativos do qual se vale a história disciplinar para compreender a realidade.

1.2.3. O falso efeito de compreensão causado pela transposição da análise de Bevernage

Pensando as performances possíveis a partir das interpretações que fizemos desses cantos, poderíamos entender a concepção temporal da população afro brasileira guardada pela Capoeira Angola como algo que resiste à passagem imperiosa do tempo histórico de maneira análoga ao caso das “Madres de la Plaza del Mayo”, analisadas por Bevernage (2018). Entretanto, se pensarmos a partir do que nos é apresentado por Alexis Kagame (1975), Sodré (2017), Machado (2015) e Martins (2002), podemos dizer que se o tempo é performativo, o jogo se constrói no ato de jogá-lo, não sendo possível definir (ou mesmo determinar) um paradigma que o define (a priori) como reversível ou irreversível em termos absolutos. Isso também delimita compromissos éticos e políticos inegociáveis no processo. No jogo, podemos ter acesso às expressões fornecidas pela performance da Capoeira Angola. Se, por um lado, não se trata da herança do continente africano em si e por si, por outro, a ancestralidade se manifesta nas formas com que o jogo enreda e performatiza esta ancestralidade como elementos de resistência. Devemos nos questionar ainda, se esta afirmação de que a população afrobrasileira experimenta o tempo de forma “diferente” (hierarquicamente inferior - ou mera “superstição”), ou unicamente por conta do cativo, não seria um tipo pernicioso de desconhecimento (que reforça as estruturas do epistemicídio) a respeito das temporalidades que estes herdaram do continente africano e guardam em seus espaços de resistência, produção e transmissão de conhecimento.

Os grandes cânones erguidos pela disciplina histórica, como analisado por Pereira (2018), possuem suas formulações sobre o tempo e a experimentação humana e não há nada de errado nisso. No entanto, estes não parecem suficientes para compreender todos os tempos existentes sem hierarquizá-los e mesmo algumas das novas percepções a respeito desse tema que surgem com a intenção de descentralizar o tempo moderno do quadro teórico da história disciplinar, como Bevernage (2013) parece sugerir, também podem não ser, evidenciando os

limites da história modernista quando procuramos compreender a temporalidade experimentada pelas populações negras no Brasil.

Tal interpretação trazida pelo autor pode causar um falso efeito de compreensão, por considerar outras temporalidades que podem não seguir o mesmo sentido da hegemônica como fruto de situações traumáticas vividas por um coletivo. Essa interpretação pode acabar por categorizar a temporalidade experimentada pelo povo afro brasileiro como fruto da situação de cativo que viveram justamente por desconhecer a raiz africana que funda a cosmovisão desse povo e a temporalidade trazida e conservada aqui por este mesmo povo. Assim, por encontrar na história da população afro brasileira algo que, do ponto de vista do tempo ocidental e da história seria um trauma, podemos ser levados a considerar apenas este fato como condicionante da sua percepção de tempo, e que a forma com que esse povo exige que se repare esse trauma - que evidencia um tempo não linear - é fruto desse condicionamento e não o vestígio sobrevivente de concepções temporais vindas do continente africano no processo de escravização.

Então, se a população afrobrasileira possui uma temporalidade própria, construída sob grande influência das temporalidades africanas assim como constatamos aqui, como seria possível compreender essa cultura nos quadros de ferro da historiografia ocidental sem deformá-la, sem violentá-la epistemicamente? Sem reduzi-la (também ontologicamente) ao reino das superstições e “crendices” populares?

1.3. O tempo que nasce da (na) encruzilhada

Tendo visto até aqui as características das temporalidades Nagô e Bantu, nos propomos a pensar sobre como estas se comportam no território brasileiro a partir do contexto da diáspora africana para cá e como se dão em espaços não definidos ou dedicados diretamente às religiões de matriz africana, uma vez que este é o caso da Capoeira Angola, com a qual lidamos nesta pesquisa. Para tal, partiremos dos trabalhos de Leda Maria Martins e Eduardo David Oliveira, que trabalham diretamente com o conceito de ancestralidade, com a reterritorialização deste no Brasil e com suas influências para as cosmovisões afrobrasileiras.

Para melhor pensar esse movimento, de chegada das cosmovisões africanas no Brasil e seus contatos, tanto entre si quanto com as dos nativos desta terra e dos colonizadores, Martins (1997) propõe o uso do conceito de *encruzilhada*, a fim de compreender as formulações que emergem desse trânsito. Para a autora, é desse jogo de encruzamentos que se formam as identidades afrobrasileiras, sendo necessário compreender a encruzilhada enquanto conceito epistemológico para se compreender tais identidades, pois este nos oferece a possibilidade de interpretar “o trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos” (MARTINS, 1997. p. 28). Para isso, a autora define encruzilhada enquanto um conceito epistemológico:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção signíca diversificada e, portanto, de sentidos. (MARTINS, 1997. p. 28)

Assim, é partir desse conceito que propomos pensar o tempo que nasce da encruzilhada, ou seja, o tempo que nasce do processo de diáspora africana para o Brasil, processo este que leva as cosmovisões africanas a interagirem entre si e com outras, numa encruzilhada que leva à formação das cosmovisões afro brasileiras e, por consequência, forma também suas temporalidades.

Leda Maria Martins (2002) pesquisou alguns grupos de Congado de Minas Gerais. Ela afirma que a temporalidade encontrada nos congos não segue o formato linear, que é, conforme vimos, adotado pela história disciplinar. Esta temporalidade, que a autora define como espiralar, se caracteriza pela dinamicidade de interação entre as partições temporais, onde os presentes se orientam pelos seus ancestrais para realizar o ritual, mas o fim deste se dá no agora assim como no futuro - uma vez que o ritual é também um ambiente de ensino e aprendizagem - e, tudo isso, como efeito da idéia de ancestralidade. Nas palavras da autora:

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS. 2002, p. 84)

Como trata a autora, essa temporalidade espiralar ocorre da seguinte maneira no ritual dos congados: os toques feitos pelos congadeiros nos tambores sagrados (que aqui representam os ancestrais) seguem um modelo criado pelos ancestrais, que assim se fazem presentes; mas, ainda segundo o modelo de ritual empregado, existe a abertura para o improvisado, através da qual o congadeiro pode empregar sua própria toada, sem se esquecer da formatação ancestral que existe ali, o que faz com que cada toque ou repetição tenha certa originalidade sem ser de fato algo novo. Assim, essa performance constitui um movimento pendular entre a tradição e a transmissão, que resulta nesse desenho de uma espiral que representa tal temporalidade.

Para Martins (2002), as manifestações das culturas de matriz africana no Brasil reterritorializam o que diz ser um dos mais importantes elementos da cosmovisão africana: a ancestralidade. Oliveira (2006), ao se debruçar sobre as concepções de “Universo” africanas, faz a seguinte conclusão:

O sagrado, na verdade, permeia todos os espaços do universo africano. Ele impregna com sua força vital qualquer esfera da vida comunitária dos negros, tanto em África como nos outros continentes para onde tenham ido os negros da Diáspora. Esse sagrado, porém, no caso da África, emana da ancestralidade. A ancestralidade, então, está no cerne da concepção de universo. O universo interliga todas as coisas. Logo, a ancestralidade permeia todos os seres que compõem esse universo. (OLIVEIRA, 2006. p. 19)

Em outro trabalho, ao tratar do fato de que antes da invasão européia possivelmente havia uma cosmovisão comum às sociedades africanas, Oliveira (2007) afirma:

Essa cosmovisão de mundo se reflete na concepção de universo, de tempo, na noção africana de pessoa, na fundamental importância da palavra e na oralidade como modo de transmissão de conhecimento, na categoria primordial da Força Vital, na concepção de poder e de produção, na estruturação da família, nos ritos de iniciação e socialização dos africanos e, é claro, tudo isso assentado na principal categoria da cosmovisão africana que é a ancestralidade. (OLIVEIRA, 2007. p. 41)

A partir dessas passagens é possível perceber a importância do conceito ancestralidade para os povos africanos e como ela se faz presente como base de todo pensamento e de toda cosmovisão desses, fundamentando desde a concepção de universo que possuem, até as de estruturação familiar, poder e, como nos interessa aqui mais imediatamente, a de tempo.

Assim como Martins (2002), Eduardo Oliveira também trabalha com a difusão deste conceito de tempo espiralar pelos países que foram destinos dos africanos em diáspora e, no caso do Brasil, afirma que este foi inicialmente, o principal fundamento do povo de santo e

que posteriormente se tornou um signo da resistência afrobrasileira. Para o autor, o conceito “protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros” (OLIVEIRA, 2009. p. 3-4).

Assim, podemos identificar a importância do conceito de ancestralidade no território brasileiro, pois compreende a fundamentação de diversos princípios da vida desse povo aqui. Para Oliveira, o conceito “se converte em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro” (OLIVEIRA, 2009. p. 4), se fazendo presente em todo grupo que assuma valores africanos. A partir daí, para o autor, “ancestralidade” passa a configurar uma epistemologia que problematiza o modo de organização da vida no mundo contemporâneo. Assim, esse conceito se mostra como uma determinante da cosmovisão do povo afro-brasileiro. E a concepção de tempo desenvolvida aqui pela população afrobrasileira também se mostra condicionada a tal. Para compreendermos isso, devemos nos atentar a uma outra característica do conceito também assinalada por Oliveira que é a “alteridade”:

A ancestralidade é uma categoria de relação – no que vale o princípio de coletividade – pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato. Onde tem alteridade temos relação. A ancestralidade é uma categoria de relação porque ela é um dos modos pelos quais as relações são geridas. *Stricto sensu*, diria mesmo que a ancestralidade é o princípio, ela mesma, de qualquer relação. Toda relação tem uma anterioridade que não prescinde da alteridade. Chega a ser mesmo condição para que as relações se efetivem (OLIVEIRA, 2007, p. 257).

Nesta passagem, percebe-se como este conceito regula até mesmo os contatos sociais entre os frequentadores dos ambientes em que ela se faz presente, se tornando um conceito de relação. Dessa forma, a ancestralidade pressupõe sempre o contato com o outro, pois não há relação sem a presença do(s) outro(s). Luís Thiago Freire Dantas (2010), filósofo preocupado com as influências da temporalidade moderna sobre a filosofia, também se preocupando com esta característica do conceito apresentado por Oliveira (2007), afirma que “A partir dessa contínua alteridade, a categoria de tempo não é interpretada como uma linearidade de fatos já que, sem aviso prévio, a presença do Outro pode se concretizar.” (DANTAS, 2010, p. 178), ou seja, se uma temporalidade é definida pela ancestralidade, sua representação não será uma linha reta, pois a relação ancestral pressupõe não somente a contiguidade entre presente passado como também a relação com o outro.

Eduardo Oliveira (2007), tratando de uma definição de tempo de origem africana orientada pela ancestralidade, a qual denomina “tempo ancestral” faz a seguinte descrição:

O tempo ancestral é um tempo crivado de identidades (estampas). Em cada uma de suas dobras abriga-se um sem número de identidades flutuantes, colorindo de matizes a estampa impressa no tecido da existência. Por isso não é um tempo linear, por isso não é um tempo retilíneo. Ele é um tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade que tem como referência o corrente. O devir é, portanto, o demiurgo da ancestralidade – e não o contrário! (OLIVEIRA, 2007, p. 246).

Luís Thiago Freire Dantas (2010) mobiliza esta mesma passagem de Oliveira (2007) e, a partir dela, aponta duas características que julga fundamentais: primeiro, o fato de indicar um tempo que cursa em vários sentidos e, segundo, o fato de a ancestralidade não se tratar de algo estático “como se fosse uma identidade fixa e acessada a qualquer momento, mas um jogo de potencialidades de identificações que tem o devir como organizador dessa variação” (DANTAS, 2010, p. 176). Tais apontamentos são de grande valor para nós, pois nos interessa a percepção de que uma temporalidade que tem a ancestralidade como determinante possua muitos cursos, não dependendo da linearidade; além disso, nos interessa muito neste momento perceber essa íntima relação entre a determinante ‘ancestralidade’ e o ‘devir’, onde o último serve como organizador (“demiurgo” nas palavras do autor) da primeira, pois, se é o devir que orienta a ancestralidade, não tratamos de uma temporalidade que apenas necessita do passado para vislumbrar o futuro mas que também necessita desse vislumbre para conferir sentido ao que é ancestral. Nesse ponto, fica explícita uma temporalidade onde passado - presente - futuro estão completamente interativos.

Essa característica que acabamos de apontar da relação da ancestralidade, e portanto desta temporalidade, com o devir ou futuro é o que interpretamos como um dos fatores que inspiram essa concepção metafórica de uma temporalidade "espiralar" proposta por Maria Leda Martins (1997). Pois, não podemos considerar aqui que a constante presença do passado e sua referência para construção do presente resulte numa temporalidade que possa ser representada a partir de um círculo, uma vez que nesse caso indicaríamos uma eterna repetição dos fatos. A temporalidade da qual falamos aqui, como já tratamos, é dotada de um caráter de renovação e atualização garantido pelo próprio conceito de ancestralidade que a define, conforme trata Martins (2002) ao citar as possibilidades de improviso que guardam os rituais e Dantas (2010) a partir do conceito de tempo ancestral trazido por Oliveira (2007). Desse modo, compreendemos que a temporalidade não seria cíclica, pois, com esse caráter de atualização o círculo não se fecha jamais, encontra o momento do devir e se lança à formar

outro círculo (por retrospectar à ancestralidade) que logo fará o mesmo movimento, criando uma sucessão de quase círculos que podem ser pensados como um movimento em espiral.

Aqui, podemos retomar ainda o conceito de encruzilhada proposto por Martins (1997). Este nos auxilia na compreensão da potencialidade de atualização que guarda a temporalidade da qual tratamos. Isto porque a encruzilhada possui uma característica importante que se relaciona a esta potencialidade, conforme destaca a autora, que é a de proporcionar a renovação/atualização a partir do encontro entre os diferentes. Nesse sentido, o improvisado é fruto dessa encruzilhada, é fruto do encontro do modelo de ritual criado pelos ancestrais com a identidade/vontade/toada própria do tocadador. Ou seja, para pensar na nossa reflexão sobre temporalidade, o que faz com que o círculo não feche em si mesmo e se lance a formar um outro é justamente a encruzilhada que encontra em seu caminho. Como exemplo desta abstração, Martins (1997) traz uma citação de Elisson (1966):

Cada momento verdadeiro de jazz (...) irrompe de um contexto no qual cada artista desafia todos os outros e em que cada movimento-solo, ou improvisação, representa (como as sucessivas pinceladas de um pintor) uma definição de sua identidade como indivíduo, como membro da coletividade e como um elo na corrente da tradição (ELISSON apud MARTINS, 1997. p. 29)

A encruzilhada é, portanto, espaço de possibilidade, de onde o encontro de caminhos diversos cria a possibilidade do novo, que emerge sem abandonar a carga de um destes caminhos que o constitui. Como também exemplifica Martins (1997) ao citar Elisson: “(...) porque o jazz encontra seu ponto vital numa infundável improvisação sobre materiais tradicionais, o jazzista deve perder sua identidade, mesmo quando a encontra” (ELISSON apud MARTINS, 1997. p. 29).

Ainda aqui, em acordo com a reflexão trazida por Dantas (2010), mas agora pensando a dimensão desta temporalidade que compreende passado-presente-futuro como tempos interativos e, muitas vezes, num único continuum, recuperamos a palavra de Mestre Pastinha que trouxemos como epígrafe no início deste capítulo¹⁴, na qual o Mestre se coloca como alguém que veio do passado, e vive no presente preparando os capoeiristas (famosos) do futuro. O que podemos perceber aqui, é que M. Pastinha é justamente esse ponto de interação entre passado presente e futuro, é a manifestação de seus ancestrais (com os quais viveu no passado) em sua pessoa na forma dos ensinamentos que passa a seus discípulos (presente), que permitirá a estes se tornarem famosos (futuro). Tudo isso, como podemos facilmente

¹⁴“(...) vivo na história da capoeira; e amo ela, porque vim do passado, e hoje aninho ao famosos, e preparando os famosos do futuro (...)”

verificar, é fruto do papel da ancestralidade nesse processo de ensino-aprendizagem, que é referência e estrutura da pessoa de M. Pastinha e também a quem este recorre perante a necessidade de legar uma boa capoeira e bons capoeiristas para o futuro. Portanto, M. Pastinha é, aqui, uma manifestação do que compreendemos como encruzilhada a partir de Martins (1997), ou seja, um ponto de convergência temporal de onde são produzidas as possibilidades.

Dito isto, podemos observar a influência da ancestralidade sobre a temporalidade dos povos que a tem como base de sua cosmovisão, fica evidente ainda, que a temporalidade da qual falamos aqui não é a própria temporalidade Bantu trazida por Kagame (1975) e por Santana (2019) a partir de Fu-Kiau ou a temporalidade Nagô apresentada por Sodré (2017), mas uma temporalidade afro-brasileira própria das pessoas negras trazidas para cá, que ao recriar sua cultura reterritorializam o conceito estruturante e estrutural de “ancestralidade” (como afirma Leda Maria Martins) e recriam uma temporalidade orientada e definida por tal conceito, sendo portanto herdeira das africanas, mas não exatamente idêntica a tais. Portanto, entendemos que é dessa temporalidade que trata Martins (2002), uma temporalidade definida a partir do fundamento do conceito de ancestralidade enquanto estruturante dessas cosmovisões.

Desse modo, percebemos que as formas de interpretação do tempo próprias da população afro brasileira não tem sua fundação sob os acontecimentos que foram o sequestro do continente africano e a situação de cativo vivida no território brasileiro, mas sim numa herança cultural trazida do continente africano, por séculos prescrita, condenada e perseguida como blasfêmia, paganismo, credence popular ou superstição. Herança sobrevivente e que se faz preservada no interior das manifestações afro brasileiras, seja pela ação de Exu (na cosmovisão Nagô), seja pelo culto e relação com o Nkisi Tempo (nos terreiros de Candomblé de nação Angola) ou pela relação com a ancestralidade como conceito estruturante, como nos mostra Martins (2002) e Oliveira (2007).

1.4. Trauma x Ancestralidade - Dois conceitos estruturantes de temporalidades distintas

Para que possamos diferenciar essa temporalidade das que se forjam como consequência do trauma, cabe certa discussão entre o conceito de ancestralidade que

trouxemos, o conceito de trauma utilizado por Bevernage (2013) para sustentar a ideia de luto, e o conceito de ancestralidade trazido por Martins (2002) como definitivo para se interpretar a temporalidade que encontra no ritual da festa de congado. Para Bevernage, o luto é o momento/período necessário para a pessoa (vítima) se curar, ou lidar de algum modo, com o trauma sofrido a fim de retornar à vida comum. Na análise do autor, inclusive, é a recusa por viver o luto que faz com que alguns grupos (como as Madres de la Plaza de Mayo) nunca se desprendem de seu passado, vivendo presos a ele de forma que resistem à mudança progressista proposta pelo governo de seus países, ou seja, pela ausência do luto, o passado traumático não passa, ou se naturaliza como distante, fazendo o passado ser uma constante no presente que impossibilita a preparação do futuro (como projeto).

Esta concepção modernista do luto moderno entra em choque com a temporalidade identificada por Martins (2002) no ritual do congado. A ideia de que a presença do passado, ou ainda, a recusa de se desprender do passado, prenderia o indivíduo no “tempo passado” (anacronicamente), impossibilitando-o de almejar futuro é algo muito específico de uma cultura histórica modernista - e não uma verdade universal. Segundo Martins (2002), a presença do passado, a interação do presente com o ancestral, possibilita ao congadeiro realizar seu ritual. A autora nos mostra que a linha temporal que perpassa esse acontecimento parte do sujeito que o faz, passa por seu ancestral representado pelo canto, pelos instrumentos e pelo modelo de ritual seguido, e, pensando a prática ritual como espaço de ensino/aprendizagem, perpassa ainda os recém iniciados e as crianças com a finalidade de instruí-los. Ou seja, a presença ancestral possibilita o ritual, que por sua vez possibilita a transmissão do conhecimento. Assim, a autora diz que os toques feitos no tambor pelo congadeiro são reproduções criadas por seus ancestrais que fazem parte do modelo de ritual, mas que permitem ao tocador improvisar, assim como nos cantos.

Desse modo, podemos afirmar que é a presença do passado, ocorrida a partir da interação com a ancestralidade, que torna o futuro possível aqui. Ao improvisar no toque do tambor ou no canto entoado, o congadeiro demonstra que não está simplesmente repetindo ou copiando seu ancestral, preso ao seu passado de modo que não possa criar algo novo ou diferente, pelo contrário, mostra que na presença de seu ancestral, com base naquilo que ele propõe, é que vislumbra sua criatividade, que projeta suas intenções para o “novo”, ainda que não o seja totalmente. Nesse rito, demonstra Martins (2002), o presente atrai para si passado e futuro da mesma maneira que neles se penetra.

A partir daí, nos perguntamos: qual influência das temporalidades africanas (principalmente as aqui apresentadas) podemos encontrar no ritual da Capoeira Angola? Para isso, retornamos ao que nos é apresentado por Martins (2002), pois é importante enfatizar aqui como essa temporalidade, expressa pelo canto da Capoeira Angola, está também em acordo com o apresentado pela autora em relação ao ritual do congado. O que descrevemos aqui também guarda similaridades com o conceito de ancestralidade esposada pela autora, na qual esta é definidora da temporalidade. Segundo ela, esta compõe parte importante das cosmovisões africanas que são reterritorializadas no Brasil por via das manifestações da consciência de uma ascendência africana. Como também argumentamos, Oliveira (2007) afirma que este conceito deve ser visto como uma epistemologia, que se faz presente em todo espaço que se proponha a assumir valores africanos, sendo definidora da cosmovisão de muitos povos africanos em diáspora pelo mundo.

Tal cosmovisão é que confere o formato espiralar da temporalidade experimentada nos congados. Desse modo, é o conceito de ancestralidade que se mostra como fator de continuidade entre as temporalidades africanas que apresentamos e o que se chama por tempo espiralar.

Capítulo II - A temporalidade expressa nos cantos de Capoeira Angola

2.1. Ancestralidade e temporalidade

Em um de seus trabalhos, Eduardo David Oliveira afirma que pensar a cultura negra é “pensar a reterritorialização dos negros no Brasil. (...) Foram os aspectos civilizatórios africanos que, reinterpretados no Brasil, desenharam o projeto ético-político dos afro-brasileiros” (OLIVEIRA, 2006, p. 48). O que conhecemos atualmente por cultura afrobrasileira se constitui a partir de aspectos civilizatórios trazidos do continente africano nos corpos e mentes dos africanos escravizados, que ao chegarem aqui se viram obrigados a reconstruir seus territórios. O conceito de ancestralidade, como nos mostra Oliveira (2007), tem papel estruturante nas cosmovisões africanas e, ao se reterritorializar no Brasil a partir do contexto da diáspora africana, toma a mesma importância para as cosmovisões afrobrasileiras.

Martins (2002) afirma que a ancestralidade é estruturante da experimentação temporal dos povos afrobrasileiros, a qual ela caracteriza e figura a partir do conceito de um *tempo espiralar*. Ainda segundo a autora, as manifestações da cultura afrobrasileira são as grandes responsáveis pela reterritorialização deste conceito, pois recriam aqui suas estruturas de ritualidade e organização que tem como base a ancestralidade. Pensando sobre os rituais dos reinados de congado, a autora diz que as performances dramatizadas que os constituem transcriam os saberes produzidos pelos ancestrais africanos e afrobrasileiros, sendo portanto, uma forma de grafia, de inscrição, a qual a autora denomina por *afrografia da memória*. Sobre as falas e performances orais dos congadeiros, partes dessa afrografia, a autora dá o nome de *oralitura*.

Dito isto, e a partir das reflexões do capítulo anterior, enxergamos a potencialidade da Capoeira Angola enquanto ambiente de reterritorialização do conceito de ancestralidade, portanto, como espaço de resistência epistêmica que guarda em si expressões dessa temporalidade espiralar. Tais expressões podemos perceber a partir das características de reversibilidade e contiguidade temporal que identificamos nos cantos de Capoeira Angola analisados no capítulo anterior.

Assim, neste capítulo buscaremos compreender como esta temporalidade se manifesta nas performances dos cantos de Capoeira Angola. Analisaremos alguns cantos a fim de identificar as características que servem como indicadores da temporalidade espiralar. Para isso, refletiremos primeiramente sobre como o conceito de ancestralidade é afrografado nas oralidades dos cantos, para que possamos compreendê-los como expressão do dito conceito e, portanto, como veículos de uma temporalidade definida pela mesma.

2.1.1. Os cantos de Capoeira Angola como expressão da reterritorialização do conceito estruturante e estrutural de Ancestralidade

Segundo Oliveira (2009), podemos perceber como a “ancestralidade” deixa de ser um conceito usado para designar unicamente o conjunto de antepassados de alguém ou de algum povo (a exemplo dos povos de santo) e passa a ser um conceito analítico obrigatório para se interpretar as várias esferas da vida e das organizações negras no Brasil. Por isso, essa dinâmica é central na formação das cosmovisões africanas e, a partir do processo de reterritorialização, das afro-brasileiras. O autor afirma, portanto, que a ancestralidade “é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência” (OLIVEIRA, 2007, p. 249).

Percebemos com isso, que a ancestralidade é a articulação de um tempo e espaço, formando o território onde se dão as ações. Segundo Oliveira, “a ancestralidade é uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento. (OLIVEIRA, 2007. p. 258)¹⁵, é de relação pois tem em si o princípio da alteridade, e toda alteridade é uma relação, dessa forma, ancestralidade é uma forma de se gerir as relações. É de ligação pois é o terreno onde se dão as trocas de experiência numa relação. É de inclusão, pois segundo o autor é um conceito receptor, local onde se encontram as alteridades em relação. Por isso, a ancestralidade tem comportamento ético e, por tal, é um conceito de inclusão. É também um conceito de diversidade, pois propicia trocas e relações de alteridade. O feixe de diversidades em constante relação de alteridade é o que constitui uma unidade, ou seja, esta unidade é

¹⁵ OLIVEIRA, E.. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

resultado da diversidade. Sendo a ancestralidade o ambiente onde se encontram estas diversidade, ela é, portanto, um conceito estrutural de unidade. Ainda segundo o autor, o encantamento é a finalidade última da ancestralidade, pois este diz respeito à forma de se enxergar o mundo, ancestralidade é, portanto, perspectiva de mundo (OLIVEIRA, 2007, p. 259).

Desse modo, percebemos a importância desse conceito para as cosmovisões africanas e afro-brasileiras. É certo, então, que a dinâmica da ancestralidade é parte fundamental da Capoeira Angola. Assim como para boa parte do contexto das manifestações afro-brasileiras, ela enquadra, situa e delimita o regime de verdade das interpretações históricas e seus significados. Magalhães (2019) afirma que o conceito é comumente empregado para designar certo “pertencimento identitário”, um pertencimento a uma linhagem ou conjunto de antepassados de determinado grupo social (o que chamou de pertencimento simbólico), mas destaca também sua função como referência à relação entre Capoeira Angola e espiritualidade, ou seja, “os ancestrais mortos e as entidades sagradas” (MAGALHÃES, 2019. p. 162). Passamos a enxergar aqui essas questões de linhagem e espiritualidade trazidas por Magalhães como características ou marcadores de uma cosmovisão estruturada pela sua relação com a ancestralidade, ou seja, por ter este enquanto conceito estruturante.

O próprio Magalhães (2019), nos atenta para algumas características da Capoeira Angola a partir das quais as dinâmicas da ancestralidade podem ser identificadas. Na interpretação do autor, a Capoeira é um ritual cuja gestualidade remete à capoeiristas de outros tempos, e, citando Eliade (2006) afirma que este nos permite viver momentaneamente na presença dos deuses, pois instaura um “tempo sagrado” que nos remete ao período em que outras pessoas viveram sobre a terra (MAGALHÃES, 2019. p. 162). Ao analisar o depoimento¹⁶ de Mestre Olhos de Anjo, por exemplo, o autor demonstra a relação entre o ritual da Roda de Capoeira e o culto Yorubá aos mortos, chamados Eguns, evidenciando isto como expressão da relação da capoeira e dos capoeiristas com seus ancestrais. Neste mesmo sentido, o autor trata dos cantos como exemplos dessa relação da Capoeira com os ancestrais e, neste momento, analisando outro depoimento¹⁷ de Mestre Olhos de Anjo, no qual este trata

¹⁶ “Eu tenho uma visão completamente diferente de muita gente, eu acho que a capoeira tem uma relação forte com Vumbi. Tem o samba de caboclo mas o culto a Egungun predomina dentro de uma roda de capoeira. Quando eu falo muita gente fica calada porque sabe que é verdade. Muita gente de candomblé principalmente.” (Mestre Olhos de Anjo, APUD, MAGALHÃES, 2019. p. 162-163)

¹⁷ “Vamos começar pela ladainha, que é um lamento. Se você fala de um lamento, estou lamentando por algo que aconteceu. Se eu falo de algo que aconteceu estou falando de um passado. Se eu tô falando de um passado eu tô falando da história de alguém que já viveu. Você tá vendo que a gente só fala do passado e daqueles que já morreram. Isso é um culto a Egungun. Ele não é materializado na roda de capoeira, mas ele é lembrado e

a Ladainha como um lamento, como esse lugar onde se fala dos que já morreram e do que já ocorreu, ou seja, um lugar de relação com a ancestralidade da capoeira.

Esse canto funciona como elo vivo entre o presente e passado, não de modo a unir duas partições temporais separadas e distintas, mas como um elemento que permite identificar a dinâmica da temporalidade em que passado e presente operam de maneira interativa, pois ao cantar o que se pretende não é lembrar o rememorar “os fatos” (fixos, imutáveis), ou mesmo os nomes das pessoas mencionadas e louvadas, mas sim torná-las presentes *in absentia*, ou como assevera o próprio autor: “(...) essas cantigas não celebrariam apenas a memória, uma vez que a musicalidade, na concepção afro-brasileira, é viva, produz e atrai energias. Neste caso, para além da rememoração simbólica dos ancestrais, sua evocação traria a energia, a presença deles para a roda (...)” (MAGALHÃES, 2019, p. 164). Na esteira dos estudos de Sérgio Varela (2012) sobre a evocação dos nomes de antigos Mestres nas rodas, Magalhães complementa que “os mestres falecidos contribuem para a efervescência do jogo e também atuam contra outros praticantes” (VARELA, 2012, p. 141. apud MAGALHÃES, 2019, p. 164), o que nos possibilita identificar a dimensão dual de agência desse “passado” sobre o “presente” e vice-versa.

Não se trata, portanto, de uma dinâmica passiva, como na historicidade “historicista”, por exemplo, em que o passado passou e não há nada que possamos fazer sobre ele, senão conhecê-lo, compreendê-lo ou exorcizar suas fantasmagorias (anacronismos). Trata-se de uma relação ativa, que permite, inclusive, outro modo de lidar e interpretar a realidade, interferindo efetivamente no curso dos acontecimentos. Não somente neste sentido, estas passagens permitem que observemos uma dinâmica impensável a partir da historicidade progressista de matrizes hegelianas, na qual o tempo possui sentido único, uma direção, e esta é sempre irreversível. Há agência do passado sobre o presente (e vice-versa), e não apenas o privilégio ontológico do presente (ou de uma metafísica do presente) - como no construtivismo de Hayden White e Frank Ankersmit, por exemplo, na qual o passado só pode ser entendido enquanto “representação” (produção de sentido), evocado segundo demandas de um presente autônomo.¹⁸ Do mesmo modo, não se trata exclusivamente de uma “produção

evocado. Porque quando você chama por aqueles que já foram, aqueles que já foram também atendem você.” (Mestre Olhos de Anjo, APUD, MAGALHÃES, 2019, p. 163)

¹⁸WHITE, H. *Metahistória: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: Ed. UNESP, 1990; ANKERSMIT, F. R. “Historicismo, pós-modernismo e historiografia”. In: MALERBA, J. (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006. p.95-114; ver também: _____. *Narrative Logic: a Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague/ Boston/ London: Springer, 1983.

de presença”, no sentido trabalhado por Hans-Ulrich Gumbrecht.¹⁹ Tais necessidades podem ser tanto de proteção e efervescência para o ritual, quanto de mediação do jogo por parte do cantador para conduzir eventuais conflitos que ocorram na roda, por exemplo. Neste momento, é comum o emprego de cantos como “ei dona alice não me pegue não”, quando os jogadores acabam por se agarrar ou se segurar de alguma forma (o que não é visto com bons olhos no ritual) e versos como “o pontapé de um capoeira é um aperto de mão”.

Em casos como estes, pode-se perceber o modo como o canto manifesta outra característica da dinâmica da ancestralidade: a relacional. A ancestralidade operacionaliza-se numa relação, no mesmo movimento em que “ela é um dos modos pelos quais as relações são geridas” (OLIVEIRA, 2007, p. 258). Ainda pensando neste conceito como mediador das relações, o autor afirma que “O conflito é ritualizado na lógica da ancestralidade. Ele é resolvido a partir da sabedoria ancestral produzida na experiência africana” (OLIVEIRA, 2007. p. 258), tal afirmação, Oliveira faz a partir da interpretação de dois itãs que narram dois conflitos, um entre Oxalá e Exu, outro entre Oxalufã e Odudua, nos quais os desentendimentos são resolvidos a partir da mediação de Ifá. Sobre isso, o autor afirma:

A briga entre Oxalá e Exu e a disputa entre Oxalufã e Odudua são exemplos do modo pelo qual se dão as relações no universo de referência africano. Em qualquer dos casos a ancestralidade funciona como o regime geral de referência, transformando-se, por isso, no significante da Ética e da Filosofia da Terra. (OLIVEIRA, 2007. p. 258)

2.1.2. Uma ética da educação e um encantamento

Ao tratar a ancestralidade como forma de se gerir as relações e os conflitos, outra característica pode ser identificada: uma ética. Pois, se pensamos o caso da mediação dos conflitos na roda de Capoeira, percebemos que esta característica se manifesta também neste momento, uma vez que o cantador, percebendo tal demanda de mediação, recorre à ancestralidade (canto) para fazê-la, ou seja, esta se apresenta enquanto regime geral de referência de valores e modos de conduta enquanto uma sabedoria prática e, portanto, enquanto uma ética do jogo/dança/luta. Interessante destacar também que nesse caso, a ancestralidade enquanto ética ou forma de se gerir as relações pode se manifestar de forma múltipla, pois se faz presente tanto pelo canto em si, composto pelos ancestrais e portanto

¹⁹ GUMBRECHT, H.-U. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-RIO, 2010.

presença destes, quanto pela figura e atitude do cantador, que geralmente é um mestre ou pessoa mais velha que mobiliza, então, toda a cadeia de mestres anteriores a ele e que o ensinaram como agir e o que cantar neste momento. Esse saber opera no interior de uma estrutura epistêmica (como conhecimento) e uma ética da educação. A autoridade não é arbitrária. Não é só do mestre, como se fosse propriedade sua, privada, mas da própria tradição que se faz viva na atuação do Mestre, em atualidade, porém na esteira daqueles que o antecederam.

Ao pensar neste aspecto ético da educação precisamos associá-lo a outra característica da ancestralidade com a qual a historiografia modernista possui enorme dificuldade: a de *encantamento*. Como Eduardo Oliveira analisou, a “ancestralidade converte-se no princípio máximo da educação” (OLIVEIRA, 2007. p. 260). Esse encantamento é exatamente a ferramenta complementar da ética educadora da Capoeira, pois encanta a forma de se ver o mundo, ensina encantando, educa o olhar para ver o mundo segundo a sabedoria ancestral. Ora, o que seria então o canto se não uma forma de educar pelo encantamento? Cantos como os que demonstramos anteriormente podem não significar nada aos ouvidos de quem os ouve de fora do ritual ou dos que não o compreendem, mas aos atentos capoeiristas no interior da roda ou que dela participam de algum modo, fazem todo sentido. Eis aí a “magia” do encantamento, ao tratar da interpretação do mundo pelo mito e seu poder de encantamento, este tanto revela quanto oculta, pois ao revelar oculta, e ao ocultar, revela (OLIVEIRA, 2007. p. 242).

Ao entoar um canto, muitos sentidos são produzidos para os que sabem do que se trata, para os que se deixam encantar. Ao se evocar os nomes dos mestres e demais ancestrais, estes se fazem presentes no ritual, pois “no território do encantamento cabe tudo: o visível, o invisível, o antigo, o contemporâneo, a violência, a harmonia, a festa, o culto, a tristeza, a ilusão, o simulacro (...)” (OLIVEIRA, 2007. p. 260) mas tudo isso pode passar despercebido por quem não compartilha do efeito de encantamento produzido pela ancestralidade, pois no ritual está “(...) tudo marcado com a tinta branca do encanto que habita tudo e não se mostra evidente a não ser que capturado pelas teias do encantamento” (OLIVEIRA, 2007. p. 260).

Portanto, a capacidade educadora dos cantos e encantos é a potência da ancestralidade, pois esta é um modo de ser e estar, observar e interpretar o mundo, de produzir sentido nas experiências humanas. Falamos aqui de uma forma encantada de enxergar o mundo, e isto é exemplo de resistência epistêmica do povo negro por meio da

Capoeira, pois como trata Oliveira (2007), “se a modernidade produziu o desencantamento do mundo, a ancestralidade produz um mundo encantado” (OLIVEIRA, 2007. p. 260). Ter ancestralidade como forma de se ver o mundo, como conceito estruturante de uma cosmovisão, é então resistência.

Desse modo, pudemos observar algumas formas de manifestação do conceito de ancestralidade nos cantos de Capoeira Angola, algumas já destacadas por outros autores como Magalhães (2019). Isto nos permite verificar a Capoeira Angola enquanto ambiente de reterritorialização do conceito de ancestralidade no Brasil e concluir que tais cantos podem ser encarados como formas de expressão dessa reterritorialização, ferramentas do ritual da Capoeira Angola que tem, dentre suas funções, a de transmitir este conceito em suas diversas formas. Ou seja, conforme nos diz Martins (1997) ao observar os Reinados de Congado, e para empregar aqui os conceitos da autora, a performance oral dos cantos no ritual da Capoeira Angola são oralituras que transcriam e inscrevem aqui, no Brasil, conhecimentos produzidos por nossos ancestrais africanos, aqui no nosso caso, mais especificamente a ancestralidade, que como nos mostra Oliveira (2009), trata-se de uma epistemologia (OLIVEIRA, 2009. p. 4).

Destacamos ainda, que certamente não é apenas através da performance dos cantos que a ancestralidade se manifesta no ritual da Capoeira Angola, mesmo porque a performance oral enquanto transmissora de conhecimento é composta ainda por outros elementos, Abib (2006) destaca alguns destes em seu trabalho e, a partir de entrevista feita com Mestre Cobra Mansa demonstra a importância do toque nessa tarefa e que o Mestre menos verbaliza do que conduz seu discípulo pelo toque, definindo, como já tratamos aqui, o que chama de pedagogia do africano. Na entrevista, Mestre Cobra Mansa nos explica que se passa mais do que somente a palavra nesta relação de proximidade que se estabelece entre discípulo e Mestre, se passa a alma, e isso é algo que só se encontra nas tradições orais, pois como afirma o Mestre: “(...)é legal você ler um livro, mas a emoção de alguém estar te contando uma coisa, te passando alguma coisa, tem todo um gesto, um brilho nos olhos, que você sente uma alma sendo passada para você.” (Mestre Cobra Mansa, APUD: ABIB, 2006, p. 90). Com isso, podemos verificar a importância da proximidade entre Mestre e discípulo, ou seja, a importância do corpo presente para o sucesso desse método que é a transmissão oral, evidenciando que esta não se limita à palavra e sim a toda performance da oralidade.

Este aspecto da palavra oral difere do texto escrito. Essa é uma dificuldade enorme para historiadores(as). Tradicionalmente, apoiados sobre uma longa tradição da memória cultural ocidental,²⁰ essencialmente apoiada sobre documentos escritos, “historio-grafia” (a escrita da história),²¹ ou a história enquanto escrita, a oralidade só muito recentemente foi aceita como parte das engrenagens da história. Apesar disso, a chamada história oral (metodologia das fontes orais) igualmente transforma a oralidade em texto, documento escrito. Não há nada de errado com isto. Apenas acontece que o texto é oferecido ao destinatário, uma(a) leitor(a) solitário(a), a palavra estática (uma imagem fixa). Na oralidade, a palavra existe no momento de sua execução performática, quando “articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades” (MARTINS, 1997. p. 146). Pode-se pensar, também, na esteira de Juana Elbein dos Santos para afirmar que a transmissão oral é “uma técnica a serviço de um sistema dinâmico, a linguagem oral está indissolúvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, (..) é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada” (SANTOS, 1976. p. 49).

Portanto, não concebemos que os cantos sejam a única forma de manifestação da ancestralidade, pois além destes outros aspectos que compõem a performance oral, a ancestralidade enquanto conceito estruturante das cosmovisões afro brasileiras, define todo o ritual. A temporalidade espiralar e a relação entre discípulos e mestres e do grupo com seus antepassados que nos mostrou Magalhães (2019) são alguns exemplos das outras formas como este conceito se apresenta neste espaço. Entretanto, nos atentamos aqui especificamente às performances orais dos cantos, pois nos interessa a potencialidade destes enquanto oralidades que afrografam no Brasil conhecimentos transpostos do continente africano para a diáspora, estando entre estes conhecimentos a dinâmica da ancestralidade.

²⁰ Segundo Jan e Aleida Assmann, em crítica ao modo exclusivamente historiográfico com que Pierre Nora decretou a “morte da memória” pelas mãos de uma história crítica, pode-se, esquematicamente, pensar em dois tipos de memória (com funcionalidades e papéis distintos): 1) a memória comunicativa - relacionada à transmissão de lembranças e saberes no cotidiano, através da oralidade; 2) a memória cultural - registros para gerações posteriores objetivadas e institucionalizadas, que podem ser armazenadas, repassadas e reincorporadas ao longo das gerações. A memória cultural é materializada em textos, ritos, monumentos, celebrações, objetos, escrituras sagradas e outros suportes mnemônicos que funcionam como instrumentos para a produção de sentido. Longuíssima tradição (e duração) remonta aos tempos míticos, do sagrado, cristalizando experiências coletivas do passado para sua transmissão. Um tipo de tradição que restringe o poder da palavra escrita aos iniciados. ASSMANN, Aleida. **Espaços de Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

²¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

2.2. O tempo espiralar nos cantos da Capoeira Angola

Aqui, defendo que a Capoeira Angola é um ambiente de reterritorialização de uma importante conceito das cosmovisões africanas, a de ancestralidade, e que os cantos entoados neste ambiente se mostram como evidências dessa reterritorialização ou manifestações deste próprio conceito. Tendo isso em vista, podemos voltar aos cantos que analisamos no capítulo anterior, assim como em outros, e perceber que estes, por serem parte dessa cosmovisão estruturada pela ancestralidade, também guardam uma temporalidade definida por esta.

Pensando na dimensão performativa do canto, como já tratamos, ao escolher cantar uma ladainha que reclama uma questão que já aconteceu, como o caso do sequestro do continente africano e outras injustiças raciais, para tratar de um assunto do seu tempo presente, o cantador apresenta a necessidade e a possibilidade de agência do passado sobre o presente como abertura para o futuro. Além disso, a própria estrutura dos cantos entoados no ritual da Capoeira Angola evidenciam semelhanças com a temporalidade espiralar, a exemplo, podemos citar as Louvações que como já tratamos é uma divisão do canto de Capoeira na qual o cantador reverencia seus ancestrais, sejam eles outros Mestres ou entidades espirituais. Semelhante às louvações neste caso, são as ladainhas, que como já tratamos são veículos verbais da história de antigos Mestres, capoeiristas e ou rezas para santos de devoção, sendo também indispensáveis para o ritual da Roda de Capoeira.

Direcionando nossa observação para além da estrutura dos cantos e voltando a tratar das performances possíveis a partir destes passaremos agora a uma nova análise de alguns cantos de Capoeira Angola. Para isso, trago aqui o corrido gravado em CD pelo Contra Mestre Rafael de Lemba (2016), chamado “Agora sim que mataram meu Besouro”, no qual o cantador canta “Agora sim que mataram meu Besouro/depois de morto Besourinho Cordão de Ouro”. Nesse canto, é feita uma reverência à Besouro Mangangá²², importante capoeirista que viveu e morreu na região da fazenda de Maracangalha, no recôncavo baiano, e que após sua morte é tido como uma entidade chamada Besouro Cordão de Ouro, a quem se recorre sempre nas rodas de capoeira a fim de se obter a presença e a benção.

²² Famoso capoeirista da Bahia, viveu entre os anos de 1895 e 1924 na cidade de Santo Amaro - BA.

Ao entoar esse canto, a performance produzida é a de reverência a um ancestral que pode ser encontrado no passado, mas não está lá, num passado distante, mas que se faz presente a partir do canto, que, por sua vez, só pode vir a ser graças ao ancestral, ao qual pede sua benção para que a roda e o jogo que se inicia aconteça. Esse corrido, assim como a própria estrutura dos cantos que analisamos, permite que pensemos a temporalidade definida pela ancestralidade, pois demonstra bem a relação estabelecida entre passado, presente e futuro que ocorre no ritual. Ao evocar o ancestral e fazê-lo presente a partir do canto como forma de garantir o bom decorrer do ritual, o cantador mobiliza todas as partições temporais e as faz interagir naquele momento, atraindo passado e futuro para o presente.

2.2.1. Capoeira e o passado

No site organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Marrom e Alunos, de Mestre Marrom, encontramos o canto “Navio Negreiro”, que se trata de um corrido onde o cantador canta “Navio negreiro de Angola chegou/cheio de negros, trazendo o Rei Nagô”, e o coro responde com a mesma frase. A música, que não é de autoria de M. Marrom, e é cantada em muitas escolas, tem como tema o sequestro sofrido por nossos ancestrais no continente africano, assim como outros dos cantos que já trouxemos aqui. O discurso presente no canto, por si só, nos mostra uma questão importante sobre os africanos trazidos para cá: muitos destes eram reis e rainhas, realezas em seus países de origem. Num verso que vem a seguir, na versão do canto encontrada no site do grupo de M. Marrom, o cantador diz: “Quando eu cheguei na Bahia, na senzala do sinhô,/fui lá em cachoeira, para ver o rei nagô”, e aqui podemos compreender que essas pessoas tinham grande importância para seus iguais que também vinham trazidos de África, sendo reconhecidos por estes enquanto reis e rainhas aqui no território brasileiro.

Uma performance possível a partir desse canto e que devemos considerar aqui, é a de trazer a tona o fato de que muitos dos africanos aqui escravizados eram membros da realeza de diversos povos no continente africano, reivindicando assim contra o imaginário historicamente constituído de que os negros afro brasileiros descendem de escravos. Tal imaginário é altamente problemático e amplamente criticado pelos movimentos negros que se

organizam no Brasil,²³ pois considera que a história do povo preto brasileiro se inicia na escravidão e não no continente africano, apagando toda uma rica história que inclui reis, rainhas e até cientistas conforme já tratamos aqui.

Rego (1968) em seu trabalho de pesquisa desenvolvido em meio a capoeiragem baiana, transcreve a ladainha “Torpedêra Piauí”, que conta a história de Pedro Mineiro, um capoeira nascido na cidade de Ouro Preto que se muda para Salvador e se torna um conhecido “valentão” no lugar. O fato narrado na ladainha é a morte de Pedro Mineiro que foi assassinado por um marinheiro do *Encouraçado Piauí* dentro da secretaria de polícia da cidade de Salvador, o caso se deu depois de uma confusão entre os dois ocorrida dias antes e que motivava a visita de ambos à secretaria para dar depoimento, tudo isso é relatado por Adriana Albert Dias (2005) em artigo publicado na revista Afro-ásia, no qual segundo a autora, o caso é bastante controverso e deixa dúvidas sobre a culpa de Pedro Mineiro, que chegou a ser preso no dia do ocorrido. Assim, ao cantar essa ladainha, as performances possíveis para o cantador da época são algumas: reverenciar Pedro Mineiro enquanto um ancestral da capoeira e ou trazer à tona uma reivindicação contra as injustiças sofridas pela população negra. Ao trazer essa reivindicação, o cantador pode optar por utilizá-la para lembrar o ocorrido com seu ancestral ou para reivindicar contra as injustiças sofridas tanto por ele próprio quanto pelas pessoas negras de seu tempo.

Mestre Traíra (1963), grava a ladainha “Tava em casa”, no qual este conta sobre o momento de uma pessoa que fora recrutada para a chamada “Guerra do Paraguai”, conforme expresso no trecho: “Iê tava em casa, sem pensar sem imaginar/Quando bateram na porta [O meu bem]/Salomão mandou chamar/Para ajudar a vencer [O meu bem]/A guerra com Paraguai”. Esta guerra, conforme afirma Rego (1968), pode ser considerada um dos principais acontecimentos da realidade histórica dos capoeiristas, por ter ocorrido no auge da atividade capoeirista e dos confrontos sociais com a perseguição e estigmatização desses, além de ter sido marcada pelo enorme recrutamento forçado de negros escravizados e homens livres, dentre os quais muitos eram capoeiras. Uma das possibilidades performáticas para esse canto é, como na anterior, da reivindicação contra as injustiças raciais - pois ainda que não seja citado o pertencimento racial do cantador, de acordo com Santos (2012), a capoeira não deve ser vista fora desse contexto.

²³ Ver o artigo: <https://www.geledes.org.br/negros-nao-sao-descendentes-de-escravos/>; e também: discurso de Osmar Soares da Silva Filho, feito para a abertura do I Seminário Geparrei e publicado na revista Nganhu Vol.1.

Assim, em ambos os cantos percebemos o uso do passado como forma de reclamar injustiças sentidas e sofridas no presente. Vale lembrar ainda, que tais cantos ainda são entoados nas rodas de capoeira nos dias de hoje, demonstrando essa agência e presença tanto do tempo de Pedro Mineiro, quanto de M. Traíra, e no das pessoas negras atualmente. Ao cantar esses cantos hoje em dia, utilizando das palavras de Mestre Traíra para falar ao seu presente, a performance empreendida pelo cantador demonstra sua insatisfação com a situação enfrentada pela população negra brasileira, assim ao expô-las, exige que sejam modificadas, tanto em relação ao passado (no que toca a memória de Pedro Mineiro) quanto no presente e futuro.

Todos estes cantos que aqui discutimos, tanto o corrido cantado por M. Marrom que trata do sequestro do continente africano, quanto o de M. Traíra que trata de uma injustiça racial, tem como possíveis performances para quem as escolhe cantar hoje em dia duas: louvar e reverenciar seus antepassados, ou acionar a voz e história destes para reclamar no presente. Esta atitude pode ser enquadrada sob a lógica da reparação histórica, onde se exige que atos passados com efeitos no presente sejam reparados a fim garantir equidade entre as partes para que possam disputar ou pleitear algum espaço no futuro.

Para além de tudo isso, devemos considerar uma coisa que é parte da própria estrutura do ritual da Capoeira Angola. Como já tratamos a partir de Abib (2004), através da música se educa e ensina na roda de capoeira, ou seja, é a palavra dos ancestrais mediada pelo cantador que serve de instrumento educacional no ritual. Martins (2002) ao tratar desse caráter educador dos rituais, afirma ser, a palavra vocalizada, um instrumento de retransmissão do legado ancestral. Para a autora:

Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico do qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS. 2002, p. 85)

Desse modo, ao se ouvir um canto numa roda de capoeira, seja este uma ladainha, corrido ou qualquer outro, não apenas se conhece o passado mas também se pensa o futuro. Como nos mostra Oliveira (2007), a memória é um meio de acesso à ancestralidade, tal reflexão nos revela o canto como um desses caminhos de acesso à ancestralidade, que se manifesta no conhecimento passado através dos cantos. Como também demonstra Oliveira

(2007), a ancestralidade é organizada a partir do devir, necessita da expectativa de futuro para que tenha sentido, e aqui, essa orientação e sentido se manifestam na escolha do canto por parte do cantador. Pois, se o canto busca ensinar e educar, ensina-se e educa-se para algo, e essa expectativa é que orientará o cantador na escolha de seu canto, na escolha do fragmento de memória que dará acesso à sua (e nossa) ancestralidade, de forma que essa se manifeste com o sentido desejado para os que ouvem (principalmente, mas não apenas, os que se encontram envolvidos no ritual).

Assim, todos os cantos que analisamos aqui trazem em si a tarefa de educar no interior do ritual, e portanto estabelecem esse movimento assinalado por Leda Martins que vai do ancestral ao performer e ao mais recente iniciado. Cantar estes cantos no ritual da roda de capoeira provoca então uma performance que não pode ser compreendida pela concepção temporal linear adotada pela disciplina histórica, o tempo do ritual é fundado no momento em que este inicia e a presença do passado é fundamental tanto para a boa execução do rito quanto para a garantia de que este continuará acontecendo futuramente a partir dos mais novos que ali se encontram prontos para o aprendizado. Assim, em concordância com a citação que acabamos de trazer, o ritual da Capoeira Angola abole não o tempo, mas sua forma linear, consecutiva e estática, da qual se vale a história disciplinar.

Uma importante característica dos cantos corridos é a possibilidade do improviso que este guarda, no canto de domínio público que trouxemos, por exemplo, é comum a frase “capoeira de angola é jogada no chão” ser substituída por outras que formem a rima como “capoeira de angola é um aperto de mão” ou “capoeira de angola não tem agressão”. Assim, o improviso encontra espaço em meio a tradição ancestral (a qual o resguarda) de forma que o cantador não tenha necessariamente que reproduzir o canto, mas improvisa sobre ele se atentando às necessidades do jogo que se acontece ali.

Tudo isso, está bem relacionado ao que aponta Martins (2002) em sua análise no momento em que destaca os possíveis improvisos nos toques de tambores dos Congados, afirmando que os tocadores não estão se distanciando da ancestralidade do ritual, mas fazendo uso de uma característica resguardada por este próprio e imprimindo sua própria toada em meio à reprodução do toque recebido dos ancestrais. No ritual da capoeira, não é apenas no canto que o improviso encontra espaço, o jogo, diretamente influenciado pelos cantos, o que demonstra mais uma vez certa contiguidade/agência entre passado, presente e futuro, também é lugar de criação e novidade. Não uma novidade completa, contemporânea,

mas uma expressão da criatividade dos jogadores que surge em meio à orientação ancestral de forma a complementá-la, pois ainda que sob influência do canto este se desenvolverá ali sem qualquer combinação prévia. Dessa forma, passado presente e futuro aqui se unem em um só, mas ao mesmo tempo se dividem dando espaço ao surgimento de novas possibilidades.

Assim, conforme tratamos anteriormente neste mesmo tópico, se os cantos ensinam e educam (ABIB, 2004), sua escolha no decorrer do ritual certamente não é aleatória e há um conceito de ética que pode ser crucial nessa orientação. Para isso, novamente retornamos à Oliveira (2007) sobre o conceito de ancestralidade, o qual afirma ser um conceito de inclusão, receptora das alteridades e território de suas relações. Para o autor, ancestralidade é ética, tem comportamento ético e, portanto, é um conceito de inclusão. (OLIVEIRA, 2007. p.259)

Dessa forma, podemos considerar se seria a ancestralidade a responsável pela orientação da escolha desses cantos, e assim podemos retornar ao trecho do trabalho de Oliveira (2007) a respeito do tempo ancestral onde afirma que “Ele é um tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade que tem como referência o corrente. O devir é, portanto, o demiurgo da ancestralidade – e não o contrário!” (OLIVEIRA, 2007. p. 246). A partir disso, vemos como o acesso, e portanto a transmissão, ao conhecimento ancestral (oferecido aqui pelo canto) se dá a partir da necessidade demandada pelo corrente, ou seja, um canto só será trazido à tona pelo cantador se for de acordo com a necessidade educativa demandada pela situação que se desenvolve na roda em que estão. Ora, se a escolha dos cantos é feita em acordo com a necessidade do devir e este organiza o acesso à ancestralidade, podemos compreender que o devir aciona o caráter ético desse conceito de acordo com sua demanda e esta se manifesta na forma dos cantos, desempenhando seu papel educativo.

Por isso, consideramos a questão: seria o conceito de ancestralidade responsável por uma ética empregada no interior do ritual da Capoeira Angola? Bom, não buscamos aqui responder tal questão, devido ao novo estudo de caso que esta pode demandar, mas enxergamos na abrangência do conceito demonstrada por Oliveira (2007) uma possibilidade para tal, uma vez que a Capoeira Angola, conforme tratamos, é espaço de reterritorialização deste conceito tão caro aos povos africanos, em África e em diáspora.

2.2.2. Cantos de reverência

Como pudemos compreender até aqui, são muitos os cantos empregados na Capoeira Angola e mais ainda as funções que cada um destes desempenha. Conforme já discutimos, estes cantos são responsáveis pela manutenção do ritual, do jogo e da conduta dos participantes dentro e fora da roda, servindo então como ferramenta de comunicação entre o presente ritual e sua ancestralidade, constantemente referida a fim de se fazer presente e propiciar a boa execução deste. Dentre estes cantos, pensaremos agora naqueles que se dedicam a reverenciar os ancestrais da espiritualidade africana e afrobrasileira, tanto os ligados diretamente à capoeira - como antigos mestres e capoeiristas - quanto os tidos como heróis da história e resistência negra.

Destacamos também aqui, que ao reverenciar ancestrais negros, estes cantos podem fazer referência tanto à antepassados que já morreram quanto a Mestres e outras pessoas importantes que se encontram vivas, o que se deve ao fato de que nos interessa compreender aqui o quanto este movimento de reverenciar “quem passou antes por onde passo agora” é produto de uma cosmovisão que tem a ancestralidade enquanto conceito estruturante, podendo então ser este tanto uma pessoa que viveu num passado remoto quanto alguém que ainda se faz presente em vida. Um Mestre de Capoeira Angola já morto e que componha a linhagem de um referido grupo, é constantemente reverenciado por seus discípulos através do canto enquanto um ancestral importante para a construção do espaço e manutenção do conhecimento que todos ali compartilham, do mesmo modo, o Mestre ou mais velho vivo deste mesmo grupo também deve ser reverenciado em canto pelos membros, pois tem similar contribuição para o ambiente ao de seu falecido mestre.

Dito isto, propomos aqui analisar alguns cantos que podem ser enquadrados neste conceito que chamamos “cantos de reverência”, a fim de identificar tal reverência como expressão do tempo espiralar e, portanto, do conceito de ancestralidade. Faremos isto com cinco cantos distintos que reverenciam pessoas/entidades/ancestrais diferentes, sendo estes compostos e cantados por Mestres diferentes, de escolas diferentes e em períodos diferentes, a fim de diversificar nossas fontes. Tais cantos são as ladainhas “Menino quem foi seu Mestre?” gravada por Mestre João Pequeno (2000); “Essa Noite eu tive um sonho”, de Mestre Roxinho (2005); “São Benedito”, de Mestre Felipe de Santo Amaro (2005) e “Tradição”, de Mestre Moraes (2003), além do corrido “Nkosi Biolé Sibiola”, cantado por

Mestra Janja (2003). Além destes, traremos ainda alguns outros cantos que possam nos auxiliar em nossa análise, seja por ilustrar nossos temas ou por possibilitar e facilitar nossa compreensão sobre algumas questões que traremos.

O primeiro canto que trazemos trata-se de uma ladainha, composta por Mestre João Pequeno e gravada em seu CD chamado Capoeira Angola, onde é interpretada pelo Contra Mestre Alex Muniz, que participa de todo o CD. Para facilitar a compreensão, transcrevemos o canto a seguir:

Menino, quem foi seu mestre ?
quem te ensinou a brincar
o teu mestre foi Besouro
aprendeu com Mangangá
eu aprendi com Pastinha
quero contigo Brincar
a capoeira de angola
africano quem mandou
Na capital de Salvador
foi pastinha que me ensinou
na roda de capoeira
reconheço esse valor (JOAO PEQUENO. 2000.)²⁴

Neste canto, a primeira frase é que dá título à música e nos remete logo à ideia de ancestralidade: “menino quem foi seu mestre?”, e completa o cantador “quem te ensinou a brincar?”, já sugerindo a ideia de que a pessoa aprendeu com um Mestre a brincar a Capoeira Angola. Ao performar este canto no ritual da roda, o Mestre indaga a alguém sobre a linhagem a que pertence e, logo na sequência, demarca a sua e portanto seu lugar na história da Capoeira. É explícita aqui a importância que é para o capoeira pertencer a alguma linhagem, ter um Mestre e ser um discípulo, como podemos ver neste primeiro verso e nos seguintes, onde M. João Pequeno afirma ter aprendido com Pastinha.

Assim, esta é uma ladainha que nos permite verificar a importância da figura do Mestre para os capoeiristas e compreender isto do ponto de vista do pertencimento à determinada linhagem e também da relação de ensino-aprendizado, quando se coloca este Mestre na posição de quem ‘ensinou a brincar’. Além disso, ao fim do canto temos os seguintes três versos: “foi pastinha que me ensinou/na roda da capoeira/reconheço esse valor”, nos remetem ao ambiente da Capoeira como espaço de se reconhecer a importância destes Mestres, conforme temos tratado, sendo portanto os cantos uma das ferramentas para se fazer isto. Ou seja, aqui o ritual da Capoeira é sinalizado como um ambiente de lida com os

²⁴ Para ouvir, acessar a faixa 10: <https://velhosmestres.com/br/destaques-21> .

ancestrais, de fazê-los presentes através da identificação de sua linhagem e da reverência que a eles se presta.

Consideramos interessante interpretar este canto junto de outro, que leva o mesmo nome mas que, sendo mais antigo, pertence ao domínio público. Apesar de levar o mesmo nome, este canto não apresenta os mesmos versos, sendo apenas o primeiro igual ao do anterior. Assim como fizemos anteriormente, o transcrevemos a seguir:

Iê!
Menino quem foi seu mestre?(bis)
Meu mestre foi Salomão!
Sou discípulo que aprendo
Meu mestre me deu lição
O mestre quem me ensinou
Tá no engenho da Conceição
A ele devo dinheiro,
saúde e obrigação
O segredo de São Cosme
Quem sabe é São Damião
Camará... (Domínio público)²⁵

Aqui, mais uma vez vemos referência à importância da imagem do Mestre e ao reconhecimento de si enquanto discípulo, membro de uma linhagem, o que é mais evidente nos primeiros quatro versos. Adiante, nos interessa destacar o momento em que o cantador afirma “a ele devo dinheiro/saúde e obrigação”, evidenciando que, embora seja o ritual, o jogo, os cantos e etc. formas de se valorizar os Mestres, a questão não deve se encerrar aí, a valorização deve se dar também no espaço extra ritual. Tal valorização torna-se evidente nesse momento pois o cantador, ao performar este canto, reconhece sua dívida para com seu Mestre. Para continuar nossas análises e reflexões neste tema, trazemos o próximo canto, uma ladainha gravada em CD por Mestre Moraes que leva o nome de “Tradição”, na qual se versa também sobre a importância dos Mestres:

Iê!
Quando se tem pai famoso (bis)
Filho sempre fala nele
Mas se o pai não tem história
Nem se lembra o nome dele
Usar o nome do pai
Pra fugir da confusão
E quem não tem pai nem Mestre,
Também não tem tradição
Aos bobos até convence,
Pra quem pensa é armação
Todo o filho tem um pai
Não tem este que não tenha
Mesmo que a mãe trabalhe

²⁵ Disponível em: <http://www.capoeiradeangola.net/p/capoeira-music.html>

De madrugada na feira
Vendendo pra todo mundo,
Mesmo sem ser quitandeira
Também coisas deste tipo,
Existem na capoeira
Camará.. (MORAES, 2003)²⁶

Mestre Moraes fala, assim como os outros cantos que trouxemos, sobre a importância dos Mestres na Capoeira e, nos primeiros versos, ainda nos atenta para o fato de que os discípulos gostam de se assumir parte da linhagem de Mestres famosos, sugerindo que o faça para ostentar ou se aproveitar dessa fama, o que não ocorre quando se trata de Mestres desconhecidos. Adiante, o Mestre nos mostra como é importante o pertencimento do capoeira a alguma linhagem e como isso afeta suas relações no ambiente da capoeira, o que fica evidente no verso “usar o nome do pai/prá fugir de confusão”, que sugere que a pessoa pode se livrar de certos problemas apenas demonstrando se vincular à determinado Mestre, o que compreendemos ser efeito do respeito conquistado por este e que se estende a seus discípulos. A esse efeito, M. Moraes completa que “quem não tem pai nem mestre/também não tem tradição”, o que nos leva a compreender novamente a necessidade de se estar vinculado à história de um Mestre, figurando como parte desta para se ter tradição ou fundamento, como é de costume tratar na Capoeira.

Neste canto, é interessante destacar ainda o fato de que não é mencionado o nome de nenhum Mestre, o que demonstra que o cantador não fala especificamente da sua ou de alguma outra linhagem. No caso do canto de domínio público, o nome Salomão aparece relacionado ao título de Mestre, mas de acordo com Rego (1968), este faz referência a Rei Salomão, personagem bíblico que aparece em alguns cantos de Capoeira. No primeiro canto, os nomes de Besouro e M. Pastinha são invocados na condição de Mestres, o que nos leva a perceber que estes cantos de reverência aos antigos mestres podem tanto citar seus nomes quanto representá-los de forma lúdica através de outro nome. Nesse sentido, trata-se de cantos que reverenciam a própria ancestralidade, que versam sobre a importância de se prezar pela ancestralidade e os ancestrais. A seguir, transcrevo a ladainha “Essa noite eu tive um sonho” de Mestre Roxinho, gravada por este no CD “Capoeira Angola: Tradição e resistência” com participação de Mestre Jaime de Mar Grande:

Num dia, eu subi numa ladeira
a ladeira do retiro
parei dei dois passos para trás

²⁶ Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=87XdXNZwLvs>

quando vi num berimbau, era o Mestre Virgílio
cantando, cantando uma ladainha falando de espinho remoso
velho mestre de valor nesta terra nos deixou
Ensinou, ensinou bons professor
como o Mestre Virgílio que também mestre virou
e passou a seu zé do lenço também a tradição da capoeira de angola
no bairro da ??? do carneiro tem também sua tradição
tradição de angoleiro, camará (ROXINHO, 2005.)²⁷

Aqui, vemos uma performance um pouco diferente da anterior, pois aqui são listados os nomes dos Mestres que compõem a linhagem a qual pertence M. Roxinho, conhecida como a linhagem de Mestre Espinho Remoso conforme se pode verificar na árvore genealógica construída por Magalhães (2011). Nesse caso, trata-se também de um canto de reverência à ancestralidade, mas especificamente a esta referida linhagem, pois estão sendo reverenciados os Mestres Espinho Remoso, Virgílio e Zé do Lenço, todos ancestrais e antepassados do cantador M. Roxinho. Em versos como “velho Mestre de valor” e “ensinou bons professor”, é notável a intenção de valorizar a posição de Mestre e, com isso, demonstrar respeito e transmitir tudo isso aos ouvintes envolvidos no ritual. Vale contar aqui ainda que dos Mestres mencionados apenas M. Espinho Remoso não é mais vivo, os outros todos se encontram em vida e em atividade.

A linhagem de um grupo de Capoeira Angola é algo de extremo valor para esta, pois garante uma identidade ao grupo. Por linhagem, compreendemos o caminho de mestres que nos liga a um africano que, vindo para o Brasil na condição de escravizado, trouxe para cá o conhecimento que originou a capoeira e, portanto, nos liga ao continente africano. Conhecer tal caminho é então muito importante para os grupos, e esta importância existe como efeito da ancestralidade enquanto estruturante da cosmovisão que se presente na Capoeira Angola, é ela que faz com que o grupo e seus integrantes valorizem seus mais velhos e antepassados. Desse modo, fica evidente para nós essa forma de manifestação da ancestralidade nos cantos de Capoeira, nos permitindo compreender que esta se dá ao reverenciar os Mestres que compõem certa linhagem, como neste último exemplo, e também ao se falar da importância de reverenciar tais Mestres, como nos cantos anteriores. Ainda que o termo “linhagem” nos remeta a uma linha reta, não se trata disso aqui, pois essa sucessiva cadeia de Mestres é ordenada, constituída e fundamentada na ancestralidade, que como sabemos não comporta essa noção retilínea e, em sua dinâmica de prospecção e retrospectão, produz curvaturas que fazem interagir diferentes pontos disso que chamamos por “linhagem”, produzindo mais uma

²⁷Para

<https://open.spotify.com/album/3M5Yp0dVnDPA0IIXYw7U0H?highlight=spotify:track:7t3GgAtcx7WIAURwXPGZOr>

ouvir:

teia de possibilidades do que uma linha de sucessão, uma corrente que possui início ou fim, com elos que podem se conectar a qualquer outro ao longo do todo, o que é expresso pelas falas²⁸ dos Mestres que trouxemos na epígrafe do primeiro capítulo deste trabalho, onde estes se colocam como causa e efeito, princípio e meio, na Capoeira.

Além desses cantos que vimos até aqui, podemos mencionar ainda as performances de reverência aos ancestrais sagrados cultuados nas religiões de matriz africana, constantemente referidos nos cantos de Capoeira Angola. Aqui, falamos não de antepassados sacralizados de um específico grupo como vínhamos tratando anteriormente, mas dos chamados Nkisis e Orixás, tidos como entidades, aos quais os capoeiras sempre recorrem em canto com finalidade similar à que se tem ao invocar os Mestres antigos: obter a presença e proteção destes para os integrantes a fim de garantir uma boa execução do ritual. Para pensarmos nisso, trago a seguir o canto corrido Nkosi Biolé Sibiólala, gravado em CD pelo Grupo Nzinga de Capoeira Angola, sendo executado por Mestre Janja (2007):

Nkosi biolé sibiólala
Nkosi biolé sibiólala
Nkosi biolé sibiólala, eme kajamungongo,
Nkosi biolé sibiólala, eme kajamungongo...
Nkosi biolé sibiólala. (JANJA, 2007)²⁹

A cantiga se refere à Nkosi, Nkisi cultuado nos Candomblés de nação Angola e vem parar na Capoeira Angola através dos trânsitos musicais instituídos entre estas manifestações, conforme nos mostra Flávia Diniz (2010). Mário César Barcellos (1998), nos aponta uma possível tradução para o canto que diz ser “O Guerreiro dá risadas quando vence.../O Guerreiro dá risadas quando vence.../O Guerreiro dá risadas quando vence,/Meu protetor.../O Guerreiro dá risadas quando vence.” (BARCELLOS, 1998, p. 37). Desse modo, trata-se de uma performance de reverência a um Nkisi, entoada para louvá-lo, fazê-lo presente e pedir sua proteção para o ritual.

Outro canto que trazemos aqui como exemplo de reverência é a ladainha São Benedito, de Mestre Felipe de Santo Amaro, gravada por este em CD. Neste canto, M. Felipe faz uma prece direcionada a São Benedito, conforme vemos a seguir:

²⁸ “(...) vivo na história da capoeira; e amo ela, porque vim do passado, e hoje aninho ao famosos, e preparando os famosos do futuro (...)” (Mestre Pastinha)
“Eu amo a capoeira, eu sou livre na capoeira. Eu sou filho, sou mãe e sou pai dessa capoeira.” (Mestre Caiçara)

²⁹ Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=YLG1d4slsSo>

Vou fazer o meu pedido
vou fazer o meu pedido
aiaiai para o meu São Benedito
porque ele é um Santo negro
Santo negro eu acredito

Meu Santo Bendito
meu Santo Bendito, colega velho
é meu santo protetor
me proteja nesta roda
neste lugar que eu estou
faca de ponta não me fura
ehh e jamais é de furar

Olho gordo não me enxerga
ai meu Deus e jamais me enxergará
arma de fogo não me queima
aiai ai São Benedito apagará

Meu santo benedito
meu santo benedito
ora meu Deus
é meu santo protetor
protejeu ao negro escravo
que era carente de carinho e amor
camaradinha... (FELIPE DE SANTO AMARO, 2005.)³⁰

Aqui nesta ladainha alguns apontamentos são importantes, como por exemplo o fato de se tratar então de um santo católico, ou seja, cultuado na religião católica, ao contrário do Nkisi trazido acima. Nesse caso, é importante destacar o lugar racial que o cantador demarca para Santo Benedito ao dizer ‘*porque ele é um santo negro/santo negro eu acredito*’, pois lendo estes versos podemos compreender que M. Felipe não se faz devoto de santos católicos, mas abre exceção ao caso de Santo Benedito justamente por se reconhecer nele por sua condição racial de pessoa negra e por isso faz prece a ele. Além disso, nessa ladainha é ainda mais perceptível a intenção do cantador em obter proteção para si, o que fica explícito nos versos “*meu Santo Benedito, colega velho/é meu santo protetor/me proteja nessa roda/nesse lugar que eu estou*” sendo tudo reforçado nos versos seguintes onde o cantador pede proteção contra arma de fogo, faca de ponta e olho gordo.

Dessa forma, estes dois últimos cantos se tratam de reverências a entidades sagradas, mais especificamente, um Nkisi e um Santo, ambos referentes às crenças dos cantadores que as executam. São algumas as semelhança entre estes últimos e os anteriores, uma delas é o motivo de estarem todos estes nesta etapa de nossa investigação: são todos cantos de reverência à ancestralidade, seja à esta enquanto pilar importante da capoeira, seja aos Mestres e à linhagem específica de um grupo ou mesmo à entidades sagradas das religiões de

³⁰Para ouvir: <https://youtu.be/QMTdDKLO3Xk?t=2965>

cada cantador. No mesmo sentido, todos estes cantos são entoados com a intenção de invocar os nomes dos ancestrais, tornando-os presentes no espaço do ritual, pois como já tratamos, essa é uma das características da música afro brasileira, trazer para o ritual a presença dos nomes evocados. (MAGALHÃES, 2019. p. 164).

Assim, percebemos nos cantos que chamamos ‘de reverência’ algumas formas de manifestação da ancestralidade enquanto conceito estruturante das cosmovisões afro brasileiras. Primeiramente, destacamos o próprio ato de reverenciar os antepassados, pois como nos mostra Abib (2004):

O culto aos antepassados que se manifesta na capoeira angola, influência direta da concepção bantu de tempo, se nota com muita ênfase através dos cantos e ladainhas (...) em que os ancestrais da capoeira são sempre lembrados, e mesmo através da forma como esses antepassados são reverenciados, seja nos discursos dos mestres e alunos, seja na presença de fotografias, imagens e pinturas (...), seja ainda na forma pela qual a maioria dos angoleiros fazem questão de se referirem à sua “linhagem” – a árvore genealógica da capoeira –, como prova de pertencimento à tradição herdada de determinado mestre considerado importante nesse universo. (ABIB, 2004, p. 135)

Conforme temos pensado até aqui, esta característica da temporalidade Banto se deve justamente ao fato de esta ter também a ancestralidade enquanto conceito estruturante, resultando numa experimentação temporal que valoriza a presença do passado no tempo contemporâneo. Ao encontrar então esta expressão da cosmovisão Banto nos cantos de Capoeira Angola, falamos não do processo de reterritorialização desta temporalidade aqui no Brasil, mas sim do conceito de ancestralidade, que da mesma forma que moldou a cosmovisão Banto, molda também as afro brasileiras.

Ao reverenciar então um antepassado numa roda de Capoeira Angola através da performance oral, da oralitura dos cantos, o cantador o evoca, ou seja, o faz presente no ritual, sendo possível aos presentes experimentar sua energia e contar com sua proteção. Quando isto ocorre, está se manifestando então uma característica do *tempo espiralar*, uma temporalidade em que o passado se manifesta constantemente no presente, como forma de conferir sentido a ele e possibilitar o vislumbre do futuro. Ora, como discutimos anteriormente neste trabalho quando colocamos frente a frente de maneira antagônica os conceitos de “ancestralidade” e “trauma” como definidores de temporalidades distintas, nas cosmovisões africanas e afro brasileiras e conseqüentemente no tempo espiralar, é a presença desse passado que torna possível o futuro, um presente e um futuro sem a agência e presença do passado seriam portanto vazios. Pensando no nosso caso, é a presença dos ancestrais no ritual (que aqui são o passado) que garante a boa realização deste.

Quando Oliveira (2007) nos mostra que o devir é o demiurgo da ancestralidade, estamos lidando com a mesma característica de temporalidade que se manifesta aqui: a necessidade que se apresenta, de obter proteção dos ancestrais e garantir a boa execução do ritual, orientam o cantador a acessar sua ancestralidade e invocar o nome dos ancestrais, promovendo a interação do passado como tempo presente a partir de uma necessidade do devir. Desse modo, os cantos que chamamos por cantos de reverência, são uma forma de manifestação da temporalidade espiralar na Capoeira Angola, pois expressa bem sua característica de interação entre presente e passado, de modo que estes não constituem duas partições temporais isoladas mas sim um único contínuo temporal que abriga e se constitui a partir de ambos.

Este ato de reverenciar os mais antigos, por si só, se dá aqui como marca da ancestralidade. Quando, anteriormente, mencionamos a espiral como figura que ilustra este tempo que Martins (2002) chama de espiralar, demonstramos como este principia à desenhar um círculo que ao encontrar a possibilidade de atualização se lança à construir outro círculo que repete esse processo sucessivamente, resultando numa espiral. Martins (1997) nos mostra que esta curvatura na linha temporal é causada pela própria ancestralidade e, neste mesmo raciocínio, observamos ainda que o sentido da seta dessa espiral é o sentido anti-horário, ou seja, o sentido da ancestralidade, sentido do que veio antes, o que evidencia essa reverência como agente importante na construção dessa curvatura, que não se encerra no passado mas continua seu percurso rumo ao devir, que novamente a direciona ao passado e logo ao devir, impregnando-os com este (passado) e criando um espaço temporal onde todos estes convergem. Desse modo, a reverência aos ancestrais é uma das características dessa temporalidade que a faz curvar o tempo rumo ao passado, aos ancestrais, e que o configura como uma espiral, o que nos leva a encarar essa reverência como marca também dessa temporalidade nos cantos de Capoeira Angola. É este efeito que nos leva a pensar a sucessão de Mestres que citamos anteriormente como uma teia ou uma corrente com elos que podem se ligar a qualquer parte do todo.

Neste caso, vale ainda destacar uma característica desse tempo, que é a de não existir previamente, ser fundado pela ação ou no nosso caso, mais precisamente, pela palavra, pela performance, ou seja, pela oralitura dos cantos. Assim como no sistema Nagô que vimos a partir de Sodré (2013), aqui também o tempo é criado como espaço de acontecimento, não se trata portanto de um tempo vazio ou pré existente, o que podemos ver quando Magalhães (2019), ao pensar sobre a ancestralidade e espiritualidade na roda de Capoeira nos diz:

Nos lembremos de Eliade (1996) quando fala do rito, que atualiza o mito e instaura um tempo sagrado, que remete ao período em que outros estiveram aqui sobre a terra. “A experiência religiosa da festa, quer dizer, a participação no sagrado, permite aos homens viver periodicamente na presença dos deuses” (p. 55). A roda de capoeira é também um ritual cuja gestualidade remete a capoeiristas de outros tempos, cujos feitos e histórias são louvados nas cantigas. (MAGALHÃES, 2019. p. 162)

Assim, compreendemos então a roda de capoeira e a performance que se desenvolve como fundadora de uma temporalidade, como temporalizante. Exemplo disto, é o que nos trás Magalhães (2019), ao dizer que o ritual da capoeira remete a capoeiristas de outros tempos e que estes são louvados nas cantigas, pois como tratamos, louvar estes ancestrais em canto é fazê-los presentes na roda, é então, como demonstra o próprio autor, instaurar um tempo sagrado que permite aos participantes experimentar a presença de seus antepassados, dos antepassados daquele ritual.

Desse modo, compreendemos a performance dos cantos como uma forma de grafia do conceito de ancestralidade (um importante conhecimento vindo do continente africano) aqui, neste destino da diáspora africana. Por meio desta performance se recria aqui a característica deste conceito de se reverenciar os ancestrais, de se pedir a estes proteção e sua presença para que o presente e o devir se deem da forma que nós e eles queremos. Os cantos que se entoam na Capoeira Angola como forma de reverenciar os ancestrais são marcadores da presença e agência desse conceito nesse ritual, sendo portanto marca de que este espaço experimenta uma temporalidade espiralar, fundamentada sobre a ancestralidade.

2.2.3. Cantos de reivindicação e o passado histórico

Além dos cantos de reverência dos quais falamos, há ainda outros no ritual da Capoeira Angola que trazem, grafadas na performance oral que compõem, o conceito africano de Ancestralidade. Assim como os que vimos anteriormente, estes cantos também estão carregados de expressões do que Martins (1997) chama por tempo espiralar, pois performam a temporalidade a partir de uma cosmovisão estruturada pela ancestralidade reterritorializada no Brasil. Neste tópico, escolhemos trabalhar um grupo de cantos que decidimos chamar de cantos de reivindicação, por trazerem e narrarem histórias que reclamam sobre questões caras à população negra como o sequestro do continente africano, o

cativoiro no Brasil (e muitas situações ocorridas neste período) e o próprio racismo e seus efeitos nas vidas das pessoas negras.

A proposta aqui, é analisar estas performances orais e compreender tais reivindicações como marcas da experimentação do tempo espiralar no ritual da Roda de Capoeira Angola, para tal, escolhemos a ladainha “Cativeiro”, encontrada no site organizado pelo Grupo de Capoeira Angola Marrom e Alunos - Chile, onde a autoria é atribuída ao próprio Mestre Marrom; a ladainha “Dona Isabel que história é essa?”, gravada em CD por Mestre João Pequeno e Contra Mestre Alex (2000) e a ladainha “Ai que saudade do meu grande Mestre”, encontrada no site organizado pelo Grupo de Capoeira Angola South London, que atribui a autoria à Mestre João Grande. Do modo como fizemos antes, traremos também, quando necessário, alguns outros cantos que possam nos auxiliar na compreensão destes que citamos.

O primeiro canto a ser tratado aqui é a ladainha Cativeiro, de Mestre Marrom, a qual transcrevemos integralmente aqui, conforme retirado do Blog organizado pelo grupo de M. Marrom:

Ié! Chora meu cativoiro
Quanta tristeza me dá
O meu pai falava assim
não me esquecerei jamais.

Negro era transportado
em um navio negreiro
com promessas de trabalho
pra ganhar muito dinheiro.

Negro apanhava tanto
só recebia chicotada
foi aí que foram ver
ó que vida amargurada.

Negro trabalhava tanto
morriam todos de doenças
uma delas era o banzo
a doença da tristeza.

No dia 13 de maio
apareceu uma mulher
não libertou todos os escravos
a princesa Isabel

Chora meu cativoiro
quanta tristeza guardou
O meu pai falava assim
tudo aquilo que herdou.

Menino toma cuidado
com a magia do saber
e praticar a capoeira

pra poder se defender, camarada. (MARRROM, 2017.)³¹

Aqui, o cantador conta sobre o sequestro sofrido pelos africanos de seu continente por parte do colonizador a partir do que lhe contava seu pai, conta sobre o sofrimento da tortura e do descaso que levava à morte por doença, além de relatar sobre o banzo, definido por Nei Lopes (2003) como “uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil”, um sentimento experimentado pelos africanos escravizados e seus descendentes, e cujo nome, segundo Lopes (2003) tem origem no Quicongo, *mbanzu*: pensamento, lembrança; e no Quimbundo, *mbonzo*: saudade, paixão, mágoa. Além disso, o autor trata da questão da imagem da Princesa Isabel, associada ao fim da escravidão institucionalizada na América Portuguesa, afirmando que ela não libertou os escravos, levantando um questionamento a respeito de seu protagonismo nesse processo. Na última estrofe, o cantador faz referência à capoeira como ferramenta de defesa, aqui, não para os africanos escravizados durante a escravidão institucionalizada dos quais falava, mas para si mesmo, pois este é um conselho que recebe de seu pai.

O canto que traremos a seguir trata do tema na mesma perspectiva deste, e por isso o transcrevemos na sequência para continuarmos nossas reflexões, trata-se do canto “Dona Isabel, que história é essa?”, uma ladainha que tem autoria referida à Mestre Toni Vargas, um Mestre ligado à vertente de capoeira que se conhece como Contemporânea. Mesmo não sendo composta por um Mestre de Capoeira Angola, esta ladainha é constantemente performada nestes rituais, sendo bastante difundida entre os Mestres desta capoeira, tendo sido, inclusive, gravada no CD de Mestre João Pequeno na voz de seu Contra Mestre Alex Muniz, de onde a transcrevemos:

Dona Isabel, que história é essa,
Ô, Isabel, que história é essa
De ter feito abolição
De ser princesa boazinha
Que acabou com a escravidão
Estou cansado de conversa,
Estou cansado de ilusão
Abolição se fez com sangue
Que inundava este país
Que o negro transformou em luta
Cansado de ser infeliz
Abolição se fez bem antes
E ainda há por se fazer agora
Com a verdade da favela,
Não com a mentira da escola

³¹ Para ouvir: <https://youtu.be/tGnuVnjxOow?t=372>

Ô, Isabel, chegou a hora
De se acabar com essa maldade
E de se ensinar aos nossos filhos
O quanto custa a liberdade
Viva Zumbi, nosso guerreiro,
Que fez-se herói lá em Palmares
Viva a cultura desse povo,
A liberdade verdadeira
Que já corria nos Quilombos,
Que já jogava Capoeira (JOAO PEQUENO, 2000.)³²

Nesse canto, é explicitamente questionado o protagonismo da Princesa Isabel na luta contra a escravidão e reclamada a imagem de Zumbi dos Palmares como representante da agência negra nessa luta. Tal reivindicação encontramos também na ladainha anterior e em outros cantos de Capoeira como a ladainha “A história nos engana”, de Mestre Moraes, que tratamos no capítulo anterior. Além disso, esta reivindicação é encontrada também no histórico de lutas do Movimento Negro Unificado (MNU), que no ano do centenário da abolição reclamou o dia 20 de Novembro, data da morte de Zumbi, como dia da Consciência Negra em oposição ao dia 13 de maio. (DOMINGUES, 2007. p. 115)

Ao performar esse canto na roda de Capoeira Angola, o cantador mobiliza o presente e os presentes para reclamar algo ocorrido no passado, demonstrando sua indignação com a relação entre Princesa Isabel e abolição da escravatura existente ainda hoje. Demonstra-se ainda a necessidade de se repensar esse posto de Isabel para a vida das pessoas negras que vivem hoje e das que ainda hão de viver, como expresso na estrofe que diz que *Abolição se fez bem antes/E ainda há por se fazer agora*, que evidencia ainda a agência das pessoas negras do presente nesse processo de abolição que ainda não se concluiu. Desse modo, conforme já tratamos, a performance mobiliza ocorridos em tempos diferentes dentro do presente, o que identificamos aqui como característica do tempo espiralar descrito por Martins (2002) como um tempo que “atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge” (MARTINS, 2002. p. 85).

Além disso, algo que percebemos nesta última performance é a continuidade estabelecida entre a escravidão - institucionalizada, como ocorreu - e a atual situação da pessoa negra no Brasil, que podemos verificar no verso que trouxemos acima onde o cantador afirma que a abolição ainda precisa ser feita agora, o que indica uma continuidade entre passado e presente durante a performance. Tal continuidade pode ser percebida também no primeiro canto quando este traz a narrativa dos ocorridos durante o período de cativo, pois

³²Para ouvir: <https://velhosmestres.com/br/destaques-21> . Faixa 5.

ao fazer isso, o cantador está demonstrando que estas injustiças cometidas contra o povo negro não se estacaram no passado, sendo necessário ainda hoje se reclamar sobre elas.

Nesta mesma perspectiva, trazemos aqui o canto “Ai que saudade sinto do meu grande Mestre”, cuja autoria é referida à Mestre João Grande:

Ai que saudade
Sinto do meu grande mestre
Se aqui ele estivesse
Isso não acontecia
Todos vocês têm no peito uma paixão
Mas paixão igual a minha
Essa não existe não
Trago no peito as marcas da escravidão...
Dos açoites das senzalas
Das noites de solidão
Era um banzo doença de nostalgia
Negros vindo pela sorte
Ou mortos na travessia
Saudade eu tenho
Lá de casa onde morava
Saudade eu tenho
Do reinado onde reinava
Mesmo sem poder ter casa
Retratei em ladainha³³

Nesse canto, assim como no primeiro de autoria de Mestre Marrom, são retratadas as injustiças em forma de castigo que foram empregadas contra o povo negro. O que podemos perceber aqui ao relacionar esses dois cantos é uma perfeita ilustração dessa continuidade entre passado e presente do qual falamos, pois o que Mestre Marrom diz ter ouvido de seu pai como uma narrativa do que ocorreu com as pessoas africanas sequestradas e escravizadas, Mestre João Grande afirma trazer em si, conforme podemos conferir nos versos *Trago no peito as marcas da escravidão.../Dos açoites das senzalas/Das noites de solidão*. Destacamos que, ao fazer tal afirmação, M. João Grande não diz ter vivido no tempo da escravidão - institucionalizada - mas demonstra o mesmo que encontramos no verso *a escravidão se fez bem antes/e ainda há por se fazer agora* do canto anterior, que é a agência desse passado de cativo e tortura no presente das pessoas negras que descendem destas que para cá foram trazidas.

Tudo isso expressa uma continuidade entre passado e presente que se mostra em muitos outros cantos da Capoeira Angola, como o que trazemos a seguir:

³³ Disponível em: <http://www.capoeiradeangola.net/p/capoeira-music.html>

Vou rezar lá na senzala
Vou rezar lá na senzala
Pedir a deus nosso senhor
Eu sou negro mas sou gente
Também tenho meu valor
Fui trazido lá de longe
Trazido não sei por quem
Fui vendido àquele moço
Por apenas um vintém
O meu corpo não tem brilho
Só tem marca de chicote
Eu vou jogar capoeira
Só a deus eu peço sorte (FELIPE DE SANTO AMARO, 2019.)³⁴

Esta ladainha foi gravada no CD Capoeira Angola Vol. 1, organizado pelo projeto Mestres Navegantes, na voz de Mestre Felipe de Santo Amaro. Nele, é contada uma narrativa que nos remete ao tempo da escravidão oficializada, onde um escravizado conta sobre sua vinda forçada do continente africano para a colônia portuguesa hoje chamada Brasil, como podemos ver quando se canta *Fui trazido lá de longe/Trazido não sei por quem*, onde “lá de longe” remete ao continente africano. Sobre sua desumanização e a de todas as pessoas negras no processo de escravidão conforme o verso *eu sou negro mas sou gente* que em sua continuação nos mostra que essa desumanização não não foi assim aceita pelo negro que diz *também tenho meu valor*. Conta ainda sobre a categorização do negro enquanto coisa vendível e, como se não bastasse, coisa barata, quando diz ter sido vendido por apenas um vintém. Na sequência, fala sobre seu corpo não ter brilho, apenas marcas de chicote, trazendo assim mais um relato de violência para a narrativa.

Conforme tratamos anteriormente, performar no ritual da roda de Capoeira Angola uma ladainha que traz uma narrativa como esta é contar, em performance oral, a história da população negra que teve esse país como destino na diáspora africana. Mas, além disso, é também trazer ao presente o conhecimento de uma série de injustiças empreendidas contra essa mesma população e reivindicar que esta não seja vista como algo estanque num passado fechado e encerrado, é evidenciar que o povo negro sofre ainda hoje com essas atrocidades cometidas pelos colonizadores e que tudo isso ainda faz parte do presente desse povo. Tudo isto, indica para o efeito de continuidade/contiguidade entre passado e presente que é característico de uma temporalidade pertencente à uma cosmovisão que tem a ancestralidade como definidora. Tal continuidade se dá entre a situação de cativo e escravidão que assolou a vida das pessoas negras naquele período e a atual situação dos negros decedentes desses no Brasil e no mundo. Um canto que pode nos elucidar sobre isso é a ladainha “Rei

³⁴ Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6OZIG4IORE>

Zumbi dos Palmares”, gravado por Mestre Moraes em seu CD “Capoeira Angola from Salvador Bahia”, da qual já tratamos aqui mas que neste momento convém trazê-la na íntegra:

A história nos engana
Dizendo pelo contrário
Até diz que a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova dessa mentira
É que da miséria eu não saio

Viva 20 de novembro
Momento pra se lembrar
Não vejo em 13 de maio
Nada pra comemorar
Muitos tempos se passaram
E o negro sempre a lutar

Zumbi é nosso herói
Zumbi é nosso herói, colega velho
De palmares foi senhor
Pela causa do homem negro
Foi ele quem mais lutou
Apesar de toda luta, colega velho
Negro não se libertou, camarada! (MORAES, 1996.)³⁵

Aqui, a primeira estrofe nos permite identificar o caso que tratamos, principalmente, nos versos *Até diz que a abolição/Aconteceu no mês de maio/A prova dessa mentira/É que da miséria eu não saio*, que demonstram que a condição de miséria da qual o Mestre diz não sair é consequência da abolição que, para ele, não ocorreu e portanto é parte do seu presente. Nos versos *Muitos tempos se passaram/E o negro sempre a lutar* e também *Apesar de toda luta, colega velho/Negro não se libertou, camarada!*, a mesma ideia torna a aparecer, evidenciando novamente a continuidade/contiguidade entre passado e presente, característica também do tempo espiralar.

Assim, então, compreendemos que esse movimento de trazer a tona as injustiças sofridas no tempo do cativo institucionalizado é manifestação do fato de que estas ainda são presentes na vida da pessoa negra e, portanto, traço da resistência do povo negro, que não compreende a escravidão como algo preso e finado no passado, pois experimentamos ainda hoje suas consequências e trazemos em nossos corpos suas marcas. Estes cantos continuam sendo performados nas rodas de Capoeira Angola, servindo para dar conta do passado histórico, da sua história, com foco nas injustiças históricas. Além disso, novos cantos continuam sendo compostos no interior dos grupos de Capoeira, demonstrando a necessidade

³⁵ Para ouvir: <https://youtu.be/PFRuwPhsMKw?t=9>

de ainda se manifestar e reivindicar justiça e reparação através destes. A letra da ladainha “Vai a flor, fica a semente”, gravada no CD *Capoeira Angola 2*, organizado pelo projeto Mestres Navegantes, na voz de Mestre Janja, deixa isso bastante claro:

Foi no Rio de Janeiro
Num dia de quarta-feira
Mataram mais uma preta
Mataram mais uma preta
Mataram uma companheira

Sua vida, minha colega
Sempre foi de muito risco
Pra que luta todo dia
Contra o machismo e o racismo

Mas é na luta que aprendemos
Vai a flor, fica a semente
Enquanto estivermos juntas
Marielle está presente
camaradinha (JANJA, 2019.)³⁶

Nesta ladainha, Mestre Janja trata sobre o caso de Marielle Franco, mulher, negra e bissexual oriunda da favela da Maré, vereadora eleita pela cidade do Rio de Janeiro, lembrada por sua luta pelos direitos humanos, igualdade racial e de gênero,³⁷ que foi executada brutalmente na noite de 14 de março de 2018, ao lado do motorista do veículo no qual se encontravam, Anderson Pedro Gomes, num atentado no qual foram disparados 13 tiros contra eles. A ladainha foi composta por Mestre Janja e postada no canal do Youtube do Instituto Nzinga de Capoeira Angola³⁸ como protesto ao primeiro mês de investigação sem respostas sobre o caso. A execução, termo que caracteriza um crime político,³⁹ segue ainda em investigação, com dois suspeitos já presos, mas sem que os mandantes do crime tenham sido identificados.⁴⁰ Até a defesa desta dissertação, a pergunta “quem mandou matar Marielle Franco?” segue sem resposta.

No canto, percebemos que Mestre Janja reclama também sobre uma injustiça cometida contra uma pessoa negra, assim como nos cantos que trouxemos anteriormente. Visto isso, compreendemos como essas injustiças não se estancam no passado não apenas

³⁶ Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3FGh5EM7Nk>

³⁷ Instituto Mariele Franco: https://www.institutomariellefranco.org/quem-e-marielle?gclid=CjwKCAiA_9r_BRBZEiwAHZ_v15NgTeGMQSFN4KPAws0zJZDvKqYuoZJITSh-e7H6xIDjM8dHa8qTbBoC4t8QAvD_BwE

³⁸ Link para a ladainha no canal do grupo: https://www.youtube.com/watch?v=F_WwaNNiziQ

³⁹

<https://www.cartacapital.com.br/opiniao/crime-politico-de-marielle-e-um-marco-irreparavel-na-historia-do-rio/>

⁴⁰

<https://www.dci.com.br/politica/1000-dias-com-mais-perguntas-do-que-respostas-entenda-o-caso-marielle/56818/>

porque aquelas ainda reverberam nos dias atuais, mas porque não deixaram de acontecer de lá pra cá. Desse modo, podemos refletir que o canto composto por Mestre Janja não nos remete somente sobre a injustiça sofrida por Marielle Franco, mas também pelas que sofrem todas as pessoas negras atualmente, assim como as que sofreram as pessoas narradas nos cantos trazidos anteriormente. Neste mesmo sentido, as ladainhas anteriores ao narrar sobre a situação das pessoas africanas sequestradas de seu continente, aqui escravizadas e mantidas em cativeiro, também servem para se reivindicar, por exemplo, sobre a injustiça sofrida por Marielle Franco.

Assim, compreendemos como as performances dos cantos de reivindicação afrografam o conceito africano de ancestralidade no ritual da roda de Capoeira Angola enquanto estruturante da cosmovisão experimentada na Capoeira Angola. Por ser assim, essa performance promove a curvatura da temporalidade experimentada nesse ritual ao ponto que, conforme nos explica Martins (2002), o tempo linear passa a não existir mais ali, fundando então um tempo que atrai para o momento do canto - o presente - tudo que foi no passado e o que ainda será no futuro, assim como também lança o presente sobre estes, formando assim o que a autora chama por tempo espiralar. Dessa forma, esses cantos são uma das expressões dessa temporalidade espiralar no ritual da Capoeira Angola.

2.2.4. O caráter de atualização/renovação nos cantos

Os cantos que fazem reverência aos antepassados e mais velhos, assim como os que apresentam reivindicações do povo negro e da capoeira, são compreendidos por nós como manifestações do que Martins (1997, 2002) chama por *tempo espiralar*. Como já tratamos, nem só os cantos podem manifestar tal temporalidade no ritual da Capoeira Angola, assim como não são apenas estes dois tipos de canto que podem fazê-lo. O caráter, ou a possibilidade, de atualização, conforme já tratamos aqui, é definitivo para a concepção dessa temporalidade espiralar, uma vez que este que faz com que o que seria um tempo cíclico se torne um tempo espiral.

Dito isto, buscaremos neste tópico apresentar como essa possibilidade de atualização se mostra nos cantos de Capoeira Angola e porque isto se trata de uma manifestação do tempo espiralar e, portanto, evidência de reterritorialização do conceito africano de

ancestralidade, afrografando no território hoje chamado de Brasil, um dos destinos da diáspora africana, esse conceito que é parte estruturante do conhecimento trazido por estes. Para tal, analisaremos alguns cantos de Capoeira Angola buscando neles marcas dessa temporalidade, mais especificamente, de seu caráter de atualização. Antes disso, nos atentaremos novamente à estrutura de cantos existente no ritual da capoeira, pois esta nos ajudará a compreender o espaço da atualização neste ritual.

Pensemos então nos tipo cantos de Capoeira Angola dos quais já tratamos: Ladainha, louvação e canto corrido; cada um destes apresenta esta possibilidade de atualização de alguma forma, e é isto que buscaremos compreender aqui. No caso das ladainhas, estas contam histórias mais longas e são cantadas na abertura do jogo, durante sua execução não se tem a resposta do coro, apenas o cantador a entoava enquanto os demais participantes ouvem atentos os ensinamentos transmitidos ali. Neste tipo de canto, pouco se tem do improviso propriamente dito se comparado aos outros, isto porque estes cantos buscam contar aos presentes algo do tempo dos Mestres e capoeiristas antigos pertencentes ou não à linhagem do grupo em questão, a fim de ensinar sobre a história do grupo e da capoeira em geral. Mas, estes cantos também podem servir como forma de se falar a estes presentes a partir da voz dos ancestrais, conforme já tratamos anteriormente, cumprindo assim um papel regulador do ritual, cobrando postura dos jogadores ou dos demais, como no caso da seguinte ladainha de Mestre Pastinha:

Menino, preste atenção no que eu vou dizer:
O que eu faço brincando, você não faz nem zangado,
Não seja vaidoso, e nem despeitado,
Na roda da Capoeira, há-há,
Pastinha já tá classificado. (PASTINHA, 1964.)⁴¹

Neste canto, é cobrado do jogador uma postura de respeito perante seu mais velho, representado no canto por Mestre Pastinha, mas que sendo cantado no ritual pode se referir ao Mestre ou mais velho do lugar. Dessa forma, esse canto é cantado exatamente desta mesma maneira desde que fora composto, transitando no interior das rodas e transmitindo seu ensinamento aos participantes, e cumprindo seu papel no ritual. Assim, percebemos que não há aqui manifestação do que é o improviso, literalmente, mas isto não esgota nossa reflexão sobre este tipo de canto, e passamos agora a pensar sobre os cantos compostos mais recentemente por Mestres, em muitos casos, ainda vivos. Como exemplo, trazemos a

⁴¹ Para ouvir: <https://youtu.be/bg1cdnQJFpc?t=682>

ladainha, gravada por Mestre Moraes, que aparece em seu CD “Meu Viver” na faixa de nome “Amarrado”:

Nem todo cesto é balaio
nem cangalha é caçuá
um serve pra levar dentro
o outro pra pendurar
nunca fui quem leva os dois
deixo pra quem tem tendência
abro a porta da porteira
pro que tem mais competência
seguiu Maria e José
viajando em penitência
mas se vê um mais sabido
baixa o dorso em reverência (MORAES, 2010.)⁴²

Nessa ladainha, Mestre Moraes traz a mesma questão de Mestre Pastinha no canto anterior, cobrando dos ouvintes o respeito com os mais velhos como podemos ver nos versos *abro a porta da porteira/pro que tem mais competência e nos seguintes mas se vê um mais sabido/baixa o dorso em reverência*. O que nos interessa aqui, é que M. Moraes compôs esta ladainha, ou seja, não se trata de um canto aprendido com um Mestre mais antigo e sim de sua própria voz. É importante destacar que este não é um caso exclusivo ou inédito, o CD onde se encontra a referida ladainha de Mestre Moraes conta também com outras compostas por ele, assim como outros Mestres também tem suas composições próprias⁴³.

Neste sentido, vale lembrar a definição de improviso/atualização oferecida por Martins (1997), que é a toada empregada pelo executor do canto, sua identidade expressa sobre o modelo de ritual criado pelos ancestrais. Dito isto, consideramos o caso dessas ladainhas compostas por Mestres, em certa medida mais contemporâneos, como exemplos dessa impressão da identidade dos compositores no modelo de ritual. Isto porque, ao compor tais cantos os Mestres não o fazem sem referência, pois seguem o modelo de ritual já existente na Capoeira Angola, a composição é feita no formato da ladainha obedecendo, por exemplo, a regra de não se ter resposta do coro. Desse modo, tratam-se de composições que trazem a identidade, a toada do compositor, mas respeitando e partindo do modelo de ritual empregado na Capoeira Angola, sendo então exemplo de como ocorre essa atualização e como o próprio ritual resguarda espaço para estas em seu modelo.

Assim, passamos então ao momento das louvações, onde certamente encontraremos mais nitidamente um espaço dedicado ao improviso, principalmente se compararmos com as

⁴²Para ouvir: <https://youtu.be/vINQ3QeliyA?t=1065>

⁴³ Mestre Felipe de Santo Amaro e Mestra Janja são exemplos.

ladainhas que até agora mencionamos. Isto porque as louvações, como definimos anteriormente, são frases/trechos curtos dedicadas em sua maioria a louvar alguma entidade, algum lugar, alguma pessoa ou alguma coisa que para o cantador seja importante, sendo este espaço previamente definido pelo próprio modelo de ritual como lugar de expressão da identidade de quem canta. Mais uma vez, vemos a manifestação da identidade do cantador sobre o modelo de ritual criado pelos ancestrais, que ao resguardar em si espaço para essa expressão, também se fazem presentes na condição de mediadores desta, pois o cantador louva o que tem vontade de louvar, mas no momento em que o ritual (criado pelos ancestrais, que aqui então os faz presentes) o permite. Aqui neste ponto da performance oral, é importante notar, já se tem a resposta do coro ao cantador, sendo que esta segue seu improviso, ou seja, se o cantador entoia *iê viva meu Mestre* todos respondem *iê viva meu Mestre, camará*, ou se este escolher louvar seu orixá ou nkisi, todos respondem em coro sua louvação, o que veremos ser diferente para outros cantos.

Logo, chegamos então aos cantos corridos, que como já tratamos anteriormente marca o início do jogo na roda de Capoeira Angola, sendo caracterizados por frases cantadas pelo cantador com resposta do coro, tais frases variam em extensão, o que faz também variar a rítmica do jogo. Além disso, o que é dito pelo cantador nesses cantos exerce forte influência no desenvolvimento do jogo corporal que ocorre no interior da roda, pois como já tratamos, o canto é uma ferramenta de manejo do ritual, sendo possível, através dele, cobrar um jogo lento ou rápido, rasteiro ou alto, pacífico ou agressivo, etc. Como exemplo disso, trazemos o seguinte corrido, que já utilizamos neste trabalho:

cantador: ô bujão, ô bujão, ô bujão,
capoeira de angola é jogada no chão
coro: ô bujão, ô bujão, ô bujão,
capoeira de angola é jogada no chão. (domínio público)⁴⁴

Conforme tratamos anteriormente, este canto pede um jogo rasteiro, jogado no chão, como ele mesmo diz. Conforme vemos sinalizado na transcrição, o cantador leva o primeiro verso e o coro o acompanha, repetindo exatamente o que este diz, adiante, o canto retorna ao cantador, sendo este o momento do improviso. Neste momento, o cantador aproveita para cantar sobre o que deseja, sendo possível fazer alterações no verso que cantou primeiramente ou até cantar outro completamente diferente. O canto corrido de domínio público “Baraúna caiu quanto mais eu”, é constantemente performado em rodas de Capoeira Angola, tendo sido

⁴⁴ Disponível em: <http://maltanagoa.blogspot.com/2006/03/msica.html>

gravado algumas vezes, como pelo já aqui citado Mestre Moraes, que em seu CD “Capoeira Angola from Salvador Bahia” a cantou da seguinte forma:

Moraes: Baraúna caiu quanto mais eu
quanto mais eu, quanto mais eu
Coro: Baraúna caiu quanto mais eu
Moraes: êê quanto mais eu, quanto mais eu
Coro: Baraúna caiu quanto mais eu (MORAES, 1996)⁴⁵

Aqui, pode-se observar que o coro também segue cantando o mesmo verso do cantador de maneira idêntica. Ao escutar a gravação, percebemos também que, após o coro, Mestre Moraes retoma o canto repetindo a mesma estrofe, de forma idêntica, que é devolvido ao coro que o repete, e assim sucessivamente até que se finde a faixa do CD. Porém, se observarmos a gravação deste mesmo canto feita por Mestre Paulo dos Anjos, podemos notar uma boa ilustração do improviso possível para o cantador neste espaço do canto corrido que até aqui temos destacado, para tal, transcrevemos aqui este canto exatamente como o canta M. Paulo dos Anjos:

Mestre: Barauna caiu quanto mais eu
Quanto mais eu, quanto mais eu
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: Quanto mais, quanto mais eu
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: E, valei-me nossa Senhora
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: E, me livre nossa senhora
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: Mas isso é imagem do cão
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: Eu vou-me embora dessa terra
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: (Ai meu Deus) Porque já disse que vou
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: Eu não sou querido aqui
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: Mas na minha terra eu sou
Coro: Barauna caiu quanto mais eu
Mestre: E Mãe de Deus da Conceição
Coro: Barauna caiu quanto mais eu... (PAULO DOS ANJOS, 1991.)⁴⁶

Aqui, vemos ilustrada a situação que relatamos: na primeira vez que o Mestre canta o canto, ele indica a forma como o coro deve respondê-lo e, daí em diante fica livre para fazer os improvisos. Tais improvisações podem ser feitas com frases comumente utilizadas na capoeira, como o caso dos seguintes versos: *vou-me embora dessa terra ; como já disse que*

⁴⁵ Para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=NXr0crSlpX0>

⁴⁶ Para

ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=0ejrmZDSxFw&list=PLgWmvxm3NkoaMsGgUhDODFD8B73Yw70Bg&index=3>

vou ; eu não sou querido aqui ; mas na minha terra eu sou, utilizados por M. Paulo dos Anjos que são cantados em outros cantos principalmente neste espaço de improvisação, ou mesmo sob a forma de quadras⁴⁷. Além disso, pensando na característica do canto e do cantador de mediar o jogo e os acontecimentos na roda, servindo assim como ferramenta de comunicação entre o Mestre que canta e as pessoas que jogam (não somente, pois uma vez que os cantos são a palavra dos ancestrais, trata-se de uma comunicação entre estes e o ritual), o improviso pode ser feito também a partir dessa necessidade de mediação. A este respeito, trazemos aqui o canto “Ô lá, ô laê, vo bater quero ver cair”, que é cantado da seguinte forma em gravação do grupo Semente de Angola em seu CD Capoeira Angola Vol. 1:

Cantador: Olá, ola ê
eu vou bater quero ver cair
Coro: Olá, olá ê
Cantador: vô bater quero ver cair
Coro: Olá, olá ê
Cantador: vô bater quero ver cair (Mestre Jogo de Dentro, 1999, Faixa 6)

Neste canto, é exigido um tipo específico de jogo dos participantes, um jogo onde um bate e outro cai, incentivando golpes que levem o adversário ao solo, como as rasteiras por exemplo, e explorando as técnicas das pessoas envolvidas no jogo tanto para bater quanto para cair. Este mesmo canto, é entoado por M. Jogo de Dentro numa roda realizada em um treino na cidade de Campo Grande, em 2012, que foi gravada e disponibilizada na plataforma do You Tube⁴⁸. Trazemos o canto performado numa roda gravada porque, dado a circunstância que buscamos analisar (do improviso gerado pela necessidade de mediação do jogo) a gravação de um CD, feita em estúdio e sem a ocorrência de uma roda em conjunto, provavelmente não nos ofereceria esta possibilidade. Assim, M. Jogo de Dentro, ao se acorar ao pé do berimbau e receber seu próximo companheiro de jogo, inicia o canto que transcrevemos a seguir:

M. Jogo de Dentro: Olá, olá ê,
vo bater quero ver cair
Coro: olá, olá ê
Mestre: vo bater quero ver cair
Coro: olá, olá ê
Mestre: menino preste atenção
Coro: olá, olá ê
Mestre: no que eu vou lhe falar
Coro: olá, olá ê
Mestre: olha bem a capoeira

⁴⁷ Os dois últimos versos citados, por exemplo, são cantados no canto “Vou me embora pra São Paulo”, gravado no LP de Mestre Pastinha (1969).

⁴⁸ CAPOEIRA Angola com Mestre Jogo de Dentro. Brasil, 17 set. 2012. Disponível em: <https://youtu.be/T-3I7w4JdZs>. Acesso em: 12 dez. 2020.

Coro: olá, olá ê
Mestre: mas não queira atravessar
Coro: olá, olá ê
Mestre: é um conselho de coração
Coro: olá, olá ê
Mestre: que agora eu vou falar
Coro: olá, olá ê
Mestre: cabeçada e rasteira
Coro: olá, olá ê
Mestre: hoje não vão me pegar⁴⁹

Nesse momento, vemos Mestre Jogo de Dentro utilizando do espaço de improvisação que lhe proporciona o canto corrido para se comunicar com seu companheiro de jogo, passando-lhe inclusive algumas lições do seu lugar de Mestre, como podemos perceber nos versos *olha bem a capoeira, e, mas não queira atravessar*. É provável que o apontamento feito pelo Mestre se deva a algum comportamento de seu companheiro de jogo que, nós como espectadores do produto audiovisual gerado a partir do ritual, talvez não possamos conceber. Mas, mais adiante M. Jogo de Dentro inicia o jogo e passa o canto à pessoa que toca o berimbau Gunga⁵⁰, que, em determinado momento faz uso de seu local de cantador da seguinte maneira:

Coro: Olá, olá ê
Cantador: menino tome cuidado
Coro: olá, olá ê
Cantador: vo bater quero ver cair
Coro: Olá, olá ê
Cantador: menino preste atenção
Coro: olá, olá ê
Cantador: quando ele joga no chão
(...)
Coro: olá, olá ê
Cantador: cuidado com a frieza dele⁵¹

Nestes versos, vemos em ato como o improviso pode servir para mediar o jogo, nesses caso, transmitindo informações à uma das pessoas envolvidas para que esta tenha cuidado ao jogar com um Mestre, um adversário mais qualificado na capoeira. Nessa perspectiva, concebemos o improviso como ferramenta de comunicação entre os envolvidos no ritual, mas trataremos agora, de como esta comunicação pode ser feita também para fora do ritual, para as pessoas que o assistem, por exemplo. Por isso, transcrevemos aqui o corrido “Venha, senta aí”, que encontramos no site organizado pelo grupo de Capoeira Angola Palmares:

Cantador: Venha, senta aí
Senta aí, Senta aí, senhora

⁴⁹ Para ouvir: <https://youtu.be/T-3l7w4JdZs?t=240>

⁵⁰ Para ver: <https://youtu.be/T-3l7w4JdZs?t=316>.

⁵¹ Para ouvir: <https://youtu.be/T-3l7w4JdZs?t=355>.

Venha conhecer
Nossa capoeira angola
Coro: Venha, senta aí
Senta aí, Senta aí, senhora
Venha conhecer
Nossa capoeira angola⁵²

É possível perceber aqui, que o cantador se dirige à uma senhora que assiste à Roda de Capoeira Angola que ali é executada, convidando-a a se sentar e conhecer o referido ritual, demonstrando que o canto em sua forma original, sem precisar do artifício da improvisação, serve para estabelecer comunicação entre o interior e o exterior do ritual. Porém, Mestre Moa do Katendé, em gravação feita no CD Angoleiro Sim Sinhô, do grupo de mesmo nome, canta este corrido mas fazendo uso de seu espaço de improvisação, conforme transcrevemos a seguir:

Mestre Moa: Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
venha conhecer nossa capoeira angola
Coro: Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
venha conhecer nossa capoeira angola
Mestre: A senhora que é mãe do contra mestre Plínio
veio ver como é que anda, o axé desse menino.
Coro: Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
venha conhecer nossa capoeira angola
(...) (MOA DO KATENDE, 2013.)⁵³

O grupo Angoleiro Sim Sinhô, responsável pela organização e gravação, é dirigido por Mestre Plínio, antigo aluno de Mestre Moa do Katendé, e este último esteve presente na condição de convidado, gravando algumas músicas no CD do grupo, assim como outros Mestres. Tendo conhecimento disto, é simples perceber que no trecho acima M. Moa faz uso da possibilidade de improviso para se comunicar, especificamente, à mãe de M. Plínio (contra-mestre na ocasião da gravação) que ali se encontrava assistindo o ritual, o que foi possível pelo fato de esta não se tratar de uma gravação em estúdio e sim da captura do áudio de uma roda executada pelo grupo.

Tendo em mente tudo isso, percebemos que o improviso é parte constituinte do ritual, pois existe em sua estrutura e desempenha funções nesta. O improviso aqui, nos leva de volta a pensar no que nos mostra Martins (1997) sobre os rituais de manifestação da cultura afro brasileira, quando esta diz que estes transitam do ancestre ao infans, pois é isto que vemos na performance oral da Capoeira Angola, um ritual que comporta em si a preservação da tradição criada pelos ancestrais (expressa no modelo de ritual, nas formas e tipos de cantos,

⁵² Disponível em: <https://www.capoeirapalmares.it/2020/04/venha-senta-ai/>

⁵³ Para ouvir: <https://youtu.be/us8fE9rlOqI>

etc.) e a expressão da pessoa que no momento performa a oralidade, sem que nenhuma das partes seja menos ou mais contemplada. Trata-se de um ritual que resguarda em si a necessidade da presença *in absentia* dos ancestrais (passado) mas que a demanda a partir das necessidades do ritual que se executa (presente e futuro).

Ao compor um novo canto, um Mestre está deixando na Capoeira sua identidade, sua marca pessoal, mas sem descaracterizar o ritual que seus antepassados criaram, pois, ainda que motivado por questões de seu agora ou visando solucionar demandas de seu futuro, o modelo de sua composição o remete ao tempo de seus ancestrais. Do mesmo modo, ao improvisar durante um corrido, o cantador não está a cantar unicamente segundo sua vontade, pois pode fazê-lo inclusive a partir das palavras dos ancestrais (como no caso do canto de M. Paulo dos Anjos) que servem para falar ao seu agora. Mas, mesmo quando improvisando livremente a partir de seu próprio vocabulário, o cantador ainda não se encontra fora do modelo de ritual criado pelos ancestrais, uma vez que este resguarda em si esta possibilidade enquanto mesmo uma necessidade.

Quando o cantador canta o primeiro verso (composto no tempo dos ancestrais), o coro passa a repeti-lo dali em diante, e ao usar seu momento para cantar um improviso o cantador provoca uma performance oral - uma oralitura, para usar novamente o conceito de Martins (1997) - que em ato funda a experiência de uma temporalidade espiralar, onde a vontade do cantador (presente) traz para o rito o passado (canto composto pelos ancestrais) e o direciona ao futuro, ao imprevisível (improviso). Tal improvisação, conforme já tratamos, pode ser feita a partir de uma demanda que se apresenta no ritual que ali se desenvolve, levando o cantador a proclamar sua ancestralidade (cantos) a partir dessa demanda (futuro) e performá-la no ritual (presente), criando com isso um presente impregnado por passado e futuro e que também os impregna. Na Capoeira Angola, a possibilidade de atualização se mostra como importante ferramenta para o ritual, pois neste, passado, presente e futuro são indissociáveis e indispensáveis para sua boa execução.

Ao improvisar na performance oral da Capoeira Angola, o cantador está imprimindo ali sua identidade, sua vontade, mas não deve de modo algum se esquecer ou se perder do que é proposto pelo modelo de ritual do qual participa, pois isto seria descaracterizá-lo, seria sobrepor ao passado (modelo) o presente e futuro (identidade do cantador e demanda que se apresenta no rito). Do mesmo modo, um ritual onde o canto não conversasse com as necessidades que ali se mostram não seria capaz de garantir uma boa execução deste. Nesse

ponto, o que ordena o modelo de ritual da Capoeira Angola, é que estes tempos conversem e interajam, pois a temporalidade que este rito funda é assim, o que exige que a performance do cantador também assim seja, costurando entre seu tempo, o de seus antepassados e o dos que ainda virão, entre sua identidade (expressa no seu improviso) e a necessidade coletiva (à qual este improviso busca atender), como um jazzista, conforme Martins (1997) nos mostra a partir de Elisson (1966), que improvisando sobre a tradição que lhe fora ensinada deve “perder sua identidade ao mesmo quando a encontra” (ELISSON apud MARTINS, 1997. p. 29).

Ora, sendo assim, estamos corretos em concluir que compreender e seguir o modelo de ritual da Capoeira Angola é o caminho para que o cantador expresse sua identidade durante a performance, aqui então, vemos expresso o que tratamos anteriormente neste trabalho como característica da temporalidade espiralar: a necessidade da presença do passado para que se possa vislumbrar e lidar com o futuro. Mas, cabe aqui destacar novamente uma fala de Martins (1997) acerca dessa temporalidade, quando ao tratar dos improvisos do jazz afirma que “Nesse movimento, a própria noção de centro se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação rítmica e melódica” (MARTINS, 1997. p. 29), o que nos ajuda a compreender que o que temos aqui não é uma temporalidade onde o passado ocupa o centro, mas sim uma temporalidade que tem na ancestralidade o seu pilar estruturante, uma ancestralidade que habita não somente o passado, mas também presente e futuro, pois os compreende como um único contínuo temporal. O tempo fundado no rito da Capoeira Angola pela ação da oralidade ali é, portanto, um tempo espiralar, um tempo regido pela ancestralidade. Tal performance é, então, afrografia de - como mesmo diz Martins (1997) - uma complexa pletora de conhecimentos vindos do continente africano, dentre eles o conceito de *ancestralidade*.

Para além disso, mas ainda neste sentido, é importante compreender que ao deslocar essa noção de centro, a improvisação funda então o espaço das possibilidades, das interações, o que, conforme tratamos anteriormente a partir de Leda (1997), nas cosmovisões africanas que se instalam no Brasil a partir da diáspora, é compreendido a partir da ideia de *encruzilhada*, pois ela é isto, é “lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.” (MARTINS, 1997. p. 28). Dessa forma, o improviso é, aqui no ritual da Capoeira Angola,

manifestação da *encruzilhada* enquanto conceito e ferramenta epistemológica, ocupando inclusive, importante função no manejo do rito.

3. Conclusão

O espaço da Capoeira Angola é guardião tanto de conhecimentos relativos à sua prática (como técnicas de construção de instrumentos, de canto, de execução de instrumentos e etc.) quanto ligados à história e cultura do povo negro em geral (como narrativas sobre personalidades e acontecimentos importantes a este povo, histórias e práticas relativas à espiritualidade africana e etc.), mas em igual importância, guarda também formas de se ensinar e educar também advindas do continente africano, o que aqui, assim como no universo da Capoeira, chamamos de pedagogia do africano (ABIB, 2006). Assim, o espaço da Capoeira Angola se manifesta como espaço de produção e transmissão de conhecimento próprio do povo negro, mantendo suas próprias formas de fazê-lo.

Os cantos de Capoeira Angola são importantes ferramentas dessa pedagogia, sendo responsáveis pela transmissão desses conhecimentos neste espaço. Pelo canto se ensina e se educa neste ritual, através deles se conta sobre acontecimentos e personalidades referentes mais especificamente ao contexto da história da capoeira (como o caso de Pedro Mineiro, Besouro Mangangá e outros capoeiristas) como também de questões não tão restritas a este contexto (como sobre a abolição, a figura de Zumbi e do próprio Quilombo de Palmares, por exemplo), sendo tudo isto, narrativas sobre a história do povo negro entre o continente africano e o Brasil enquanto destino da diáspora forçada. Além disso, estes cantos se mostram como importantes transmissores dos conhecimentos trazidos do continente africano por nossos ancestrais, reterritorializando e afrografando aqui importantes aspectos das cosmovisões africanas que para cá vieram. Como nos mostra Martins (1997), o conceito de *ancestralidade* é uma das mais importantes do aparato filosófico africano - sendo parte estruturante das cosmovisões destes - e se reterritorializa aqui a partir da diáspora estruturando também as visões de mundo que aqui se formam como afrobrasileiras.

Martins (1997), destaca que, neste movimento, tal conceito molda também a experiência temporal desse povo, a qual chama por *tempo espiralar* e da qual encontramos expressões nos cantos de Capoeira Angola. Estes cantos, ao narrarem injustiças históricas do tempo dos mais antigos ancestrais e reverenciá-los constantemente, provocam uma performance oral que funda uma temporalidade onde passado, presente e futuro são impregnados uns pelos outros ao ponto de se tornarem um. Uma temporalidade que, por ser fundada pelo ato, pode percorrer em qualquer direção, não sendo o progresso o seu sentido.

Ao performar esses cantos, o cantador funda um tempo que permite ao passado estar no presente, no futuro e vice-versa, os ancestrais se fazem presentes a partir da reverência feita a eles, as reivindicações contidas em cantos compostos noutros tempos (pelos ancestrais) trazem à tona a voz destes e as fazem comunicar ao tempo presente com sentido que não deixa haver distinção entre estas partições temporais, funda-se um tempo que não é linear ou progressivo, mas composto de todas as partições que se juntam no agora para fazê-lo ter sentido.

A forma como um povo experimenta o tempo é determinante para a forma como este lida com seu passado e, portanto, com sua história. Tal afirmativa compreendemos melhor ao comparar essa temporalidade a temporalidade linear e progressiva adotada pela história disciplinar, da qual Bevernage (2018) e Seth (2013) expõe as dificuldades desta em lidar com outros passados, ou com o passado dos Outros. Ao experimentar uma temporalidade espiralar, como no caso da Capoeira Angola, não se lida com um passado distante, fechado e terminado como no quando se experimenta um tempo linear e progressivo (exclusivo). Do mesmo modo, quando se experimenta a primeira, não se vive a ideia de que o passado é mais arcaico que o presente e o futuro, nem a expectativa de um futuro certamente melhor (mais evoluído) do que o presente por estar mais distante do passado. No nosso caso, o passado não é um problema para o presente ou para o futuro (nem para o vislumbre deste), pois é parte deles, sua presença é que os torna possíveis. Por isso, este mesmo passado é reversível em nosso caso, pois não é desconexo do presente, e sendo também um tempo que se funda na ação (na palavra dita, no gesto feito) permite que a ação parta do presente ao passado ou à qualquer outro momento, o progresso não corre justamente no sentido do passado ao futuro.

Isto é o que se experimenta no ritual da Capoeira Angola e se expressa nos cantos, nas performances orais que compõem o rito, um tempo performativo, fundado no ato da ritualização e que coloca no mesmo plano temporal os antepassados, os presentes e os que ainda virão; as pessoas e as divindades, pois este é o poder da performance, do gesto e da palavra para estes ritos. Tudo isso, é efeito da reterritorialização do conceito de ancestralidade e de sua importância na constituição das cosmovisões tanto africanas quanto afrobrasileiras, e, portanto, na que se guarda na Capoeira Angola. Sendo decisiva na formação da temporalidade experimentada por este povo, o conceito define também a forma com que este lida e interpreta seus passados e suas histórias. Desse modo, compreendemos então a Capoeira Angola enquanto espaço de lida do próprio povo negro com suas histórias e seus

passados, e os cantos como ferramentas de transmissão e produção de conhecimento histórico, o que verificamos quando vemos os cantos guardarem e transmitirem narrativas sobre a história tanto da própria Capoeira, quanto da vinda, chegada e presença negra no Brasil. Não somente, percebemos que estes cantos transmitem também alguma forma de se lidar e interpretar esses passados que narram, quando verificamos nestes as expressões de uma temporalidade espiralar, que é transmitida em sua instauração no ato da performance oral. Tal performance, conforme também já tratamos, não se resume à palavra ou ao verbo, a performance oral nesses espaços, assim como também a música, está sempre ligada ao corpo, ao gesto, e portanto tudo isso é veículo, expressão e manifestação, da ancestralidade. Tudo isso compõe o que aqui chamamos de performance oral, sendo o corpo uma dimensão que se faz central aqui, pois é o que permite e viabiliza tais performances.

Dito isto, partilhamos do inquietamento de Seth (2013) que questiona a eficiência da história disciplinar em narrar passados não ocidentais uma vez que esta, enquanto código, partilha de bases fundacionais estritamente ocidentais, como o caso da temporalidade linear da qual se vale. Esse questionamento, fazemos não no sentido de exigir ou imaginar que a disciplina venha a adotar a temporalidade espiralar como parte de seu código, e por isso partilhamos de Seth (2013) noutro ponto, quando este trata da necessidade dessa disciplina conceber que outros códigos são possíveis sem necessariamente incorporá-los ou pensá-los como mais verdadeiros para a escrita da história, mas sim compreendê-los como mais adequados à forma como aquele determinado povo lida com seu passado.

Sendo a Capoeira Angola espaço próprio de lida do povo negro com sua história, a disciplina história pode compreendê-lo como tal, sem a necessidade de incorporar sua forma de fazê-lo, mas procurando sempre aprender com o Outro. O que buscamos demonstrar aqui, não é que todo esse conhecimento que se afrografa pela performance dos cantos e que se encontra no interior da Capoeira Angola *deva* (imperativo moral sempre tão categórico) ser oferecido e acolhido como parte da história disciplinar. Trata-se de, provocativamente, pensar (teoricamente) se a disciplina deseja reconhecer as outras formas de se lidar com o passado, e mesmo com o passado histórico, sempre como ameaça ou objeto a ser desacreditado por uma *ultima ratio* metódica? Se a história é um dos meios de se codificar o passado, mas não a única (e nem a melhor), talvez possamos reconhecer que as dificuldades atuais descendam (pensando aqui em termos exclusivamente históricos, claro) de uma política do conhecimento imperialista, que não sabe se comportar civilizadamente diante de outros povos, outros passados, culturas e as outras “histórias”, porque não. Não argumentamos assim, que a

história faça o jogo da Capoeira Angola ou vice-versa, nossa proposta é de que estas joguem uma com a outra, respeitando as técnicas, habilidades e compreensões de mundo e jogo uma da outra, mas compreendemos, assim como Seth (2013), que pra isso é necessário que a história disciplinar assuma e renuncie de seu comportamento imperialista de escrita. O jogo é o do “vem jogar mais eu mano meu”, mas pra isso é necessário compreender a subjetividade do adversário e respeitá-lo enquanto tal, ou então não há jogo, não há roda, resta o exibicionismo que busca silenciar, subjugar e exterminar o outro.

Fontes

CAIÇARA, Mestre. **Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara**. Copacabana: 1969. 1 Disco sonoro. Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=glhbxXxgIgU> acesso em 22 de julho de 2018.

FELIPE DE SANTO AMARO, Mestre; CLÁUDIO, Mestre. **Angoleiros do Sertão e do Recôncavo**. Compositor: Mestre Felipe de Santo Amaro. Brasil: GUGA Fittipaldi, 2005. CD-ROM, Faixa 24. Disponível em: <https://youtu.be/QMTdDKLO3Xk?t=2965> Acesso em 12/12/2020

FELIPE DE SANTO AMARO, Mestre. **Capoeira Angola 1**. Brasil: Zapipa Produções, 2019. Vol. 2, Faixa 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6OZIG4IQRE> Acesso em 12/12/2020

MARROM, Mestre. **Navio Negroiro**. 2017. Disponível em: <http://capoeiraosorno.blogspot.com/2017/02/navio-negroiro.html>>. Acesso em: 15 out. 2018

MARROM, Mestre. **Cativeiro**. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/tGnuVnjxOow?t=372> Acesso em 12/12/2020

MOA DO KATENDÊ, Mestre. **Angola Pequena**. [Compositor e intérprete]: Mestre Moa do Katendê. Paris: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T-WGzRmOgeE>. Acesso em: 12 jul. 2020.

MOA DO KATENDÊ, Mestre; In: Plínio, Mestre. **Angoleiro Sim Sinhô**. Compositor: Mestre Moa do Katendê. Brasil: Pôr do Som, 2013. CD-ROM, Faixa 3. Disponível em: <https://youtu.be/us8fE9rlOqI> Acesso em 12/12/2020

MORAES, Mestre. **Capoeira Angola From Salvador Brazil**. Bahia: Smithsonian Folkways, 1996. 1 CD. Faixa 1. Disponível em: <https://youtu.be/PFRuwPhsMKw?t=9> acesso em 13 de julho de 2018.

MORAES, Mestre. **Brincando na Roda 2**. Bahia: Smithsonian Folkways, 2003. CD-ROM, Faixa 2. Disponível em: <https://youtu.be/IOmMPer9aQA?t=220> Acesso em 12/12/2020

MORAES, Mestre. **Capoeira Angola from Salvador Brazil**. Bahia: Smithsonian Folkways, 1996. CD-ROM, Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87XdXNZwLvs> Acesso em: 12/12/2020

MORAES, Mestre. **Capoeira Angola from Salvador Brazil**. Bahia: Smithsonian Folkways, 1996. CD-ROM, Faixa 25. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NXr0crSlpX0> Acesso em 18/12/2020

MORAES, Mestre. **Meu Viver**. Bahia: Smithsonian Folkways, 2010. CD-ROM, 5. Disponível em: <https://youtu.be/vINQ3QeliyA?t=1065> Acesso em 12/12/2020

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Eternamente**. Salvador: DT Editora, 1964 CD-ROM, Faixa 3 Disponível em: <https://youtu.be/bg1cdnQJFpc?t=682> Acesso em 18/12/2020

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Mestre Pastinha e sua Academia**. Philips, 1969.1 - Lado B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=iOuxaIrluN4>. Acesso em: 12 jul. 2020.

PASTINHA, Vicente Ferreira.: **Mestre Pastinha e sua Academia**. Philips, 1969. Faixa 3 - Lado A. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=iOuxaIrluN4>. Acesso em: 12 jan. 2021.

PAULO DOS ANJOS, Mestre. **Capoeira da Bahia**. Curitiba: Gramophone Produtora, 1991. Vinil. Lado A, Faixa 3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ejrmZDSxFw&list=PLgWmvxm3NkoaMsGgUhDODFD8B73Yw70Bg&index=3> acesso em 11 de julho de 2018.

JANJA, Mestra. **Nzinga Capoeira Angola**. Compositor: Mestra Janja. Brasil: Atração Fonográfica, 2003. CD-ROM, Faixa 10. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YLG1d4sIsSo> Acesso em 12/12/2020

JANJA, Mestra. **Capoeira Angola 2**. Brasil: Zapipa Produções, 2019. CD-ROM, Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3FGH5EM7Nk> Acesso em 18/12/2020

JOÃO GRANDE, Mestre. **Ai que saudades sinto do meu grande Mestre**. Brasil, n/s. Disponível em: <http://www.capoeiradeangola.net/p/capoeira-music.html>. Acesso em: 10 jan. 2021.

JOÃO PEQUENO, Mestre. **Capoeira Angola**. Compositor: Mestre João Pequeno. Brasil: WR Discos, 2000. CD-ROM, Faixa 05. Disponível em: <https://velhosmestres.com/br/destaques-21> acesso, 18/12/2020

JOÃO PEQUENO, Mestre. **Capoeira Angola**. Compositor: Mestre João Pequeno. Brasil: WR Discos, 2000. CD-ROM, Faixa 10. Disponível em: <https://velhosmestres.com/br/destaques-21> acesso, 18/12/2020

JOGO DE DENTRO, Mestre. **Capoeira Angola tem Fundamento**. [S.l.]: 2006. Vol 2, CD. Faixa 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5dRQ_J6WGAI acesso em 19 de julho de 2018.

JOGO DE DENTRO, Mestre. **Capoeira Angola Vol. 1**. [S.l.]: 1999 Vol 1, CD. Faixa 1

RAFAEL DE LEMBA, Contra Mestre. **Quando os Berimbaus se Encontram**. São Paulo: in, 2016. 1 CD. Faixa 11. Disponível em: <https://youtu.be/6H4ojuV86UY?t=1376> Acesso em 19/06/2018

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola/ ensaio sócio-etnográfico**. Bahia: Itapoá, 1968

ROXINHO, Mestre. **Capoeira Angola Tradição e Resistência**: ECAMAR. [Compositor e intérprete]: Mestre Roxinho. Brasil: Catapulta, 2005. CD-ROM, Faixa 1. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3M5Yp0dVnDPA0IIXYw7U0H?highlight=spotify:track:7t3GgAtcx7WIAURwXPGZOr> Acesso em 12/12/2020

TRAÍRA, Mestre. **Capoeira da Bahia**. Bahia: Xauã, 1963. 1 Disco sonoro. Faixa 1/
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l6FbnSZEtk> Acesso 12/06/2019

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola: cultura popular o jogo dos saberes na roda** - Campinas, 2004.

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo da história única**. Intérprete: Chimamanda Adichie. [S.l.]: TED, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt. Acesso em: 12 jul. 2020.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BARCELLOS, Mário César. **Jamberesu: as cantigas de Angola**. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

BEVERNAGE, Berber. **História, memória e violência de Estado: tempo e justiça**. Mariana: Editora Milfontes, 2018.

BEVERNAGE, Berber; LORENZ, Chris. (ed). "Introduction". In. **Breaking up Time – Negotiating the borders between Present, Past and future**. Bristol: Vandenhoeck, & Ruprecht, v.7, 7-35, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/9665197/_ed._with_Chris_Lorenz_Breaking_up_Time_Negotiating_the_Borders_between_Present_Past_and_Future acesso em 15 de julho de 2018.

CAIÇARA, Mestre. **Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara**. Copacabana: 1969. 1 Disco sonoro. Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=glhbxXxgIgU> acesso em 22 de julho de 2018.

CAPPELLI, Rogério. **Saindo da Rota: Uma discussão sobre a pureza na religiosidade afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2007.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf> acesso em 11 de julho de 2018.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DANTAS, Beatriz Gois. **Vovó Nagô e papai Branco: usos e abusos da África no Brasil**. 1982. 220 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279007>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

DANTAS, Luís Thiago Freire. **Filosofia desde África: perspectivas decoloniais**. Curitiba, 2018.

DANTAS, L. T. F. **A FILOSOFIA NAGÔ E A TEMPORALIDADE DA VERTIGEM. ODEERE**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 120-132, 2018. DOI: 10.22481/odeere.v3i6.4304. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4304>. Acesso em: 22 out. 2020.

DINIZ, Flávia Cachinesi. **Capoeira Angola: identidade e trânsito musical**. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2011.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo [online]**. 2007, vol.12, n.23, pp.100-122.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIROTO, Ismael. **O Universo Mágico-Religioso Negro-Africano e Afro-Brasileiro: Bantu e Nágó**. 1999. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 1999. doi:10.11606/T.8.1999.tde-20062011-140307. Acesso em: 2020-10-26.

GUMBRECHT, H.-U. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-RIO, 2010.

HARTOG, François. **Regime de historicidade: presentismo e experiência do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JOGO DE DENTRO, Mestre. **Capoeira Angola tem Fundamento**. [S.l.]: 2006. Vol 2, CD. Faixa 1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5dRO_J6WGAI acesso em 19 de julho de 2018.

JUNIOR Henrique Cunha. **Tecnologia africana na formação brasileira**. Rio de Janeiro: CeaP, 2010.

KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento Bantu. In: **As culturas e o tempo: Estudos reunidos pela UNESCO**. Paul Ricouer (org). Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

KATENDÊ, Mestre Moa. **Angola Pequena**. [Compositor e intérprete]: Mestre Moa do Katendê. Paris: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T-WGzRmQgeE>. Acesso em: 12 jul. 2020.

LOPES, Nei. **Novo dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACHADO, Veridiana Silva. **O cajado de Lemba: O tempo no candomblé de nação Angola**. Ribeirão Preto, 2015. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/59/59137/tde-11052016-110936/pt-br.php> acesso em 7 de abril de 2019.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana** / Paulo Andrade Magalhães Filho. – Salvador, 2011.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Tudo que a boca come: a capoeira e suas gingas na modernidade** / Paulo Andrade Magalhães Filho. - Salvador, 2019

MARCONDES, Mariana M. [et al.]. **Dossiê mulheres negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil**. Brasília: Ipea, 2013.

MARROM, Mestre. **Navio Negroiro**. 2017. Disponível em: <http://capoeiraosorno.blogspot.com/2017/02/navio-negroiro.html>>. Acesso em: 15 out. 2018

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, L. M.. **Performances do tempo espiralar**. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, v. 1, p. 69-92

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

MORAES, Mestre. **Capoeira Angola From Salvador Brazil**. Bahia: Smithsonian Folkways, 1996. 1 CD. Faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUSW-GmvS88> acesso em 13 de julho de 2018.

OLIVEIRA, E.. **Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. 3. ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006. v. 500. 188p .

OLIVEIRA, E.. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, E.. **Epistemologia da Ancestralidade**. Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins, v. 1, p. 1-10, 2009.

OSBORNE, Peter. **The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde** London: Verso, 1995; 2nd ed. 2005

OSBORNE, Peter ‘Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of the Philosophy of Historical Time’, in **Breaking Up Time: Negotiating the Borders Between the Present, the Past and the Future**, org. Chris Lorenz and Berber Bevernage. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2013; 69–84.

PASTINHA, Vicente Ferreira (mestre Pastinha), **Capoeira Angola - Como eu Penso? Despeitados?**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1964.

PASTINHA, Vicente Ferreira.: Pega Esse Nêgo, Derruba No Chão. Intérprete: Mestre Pastinha. Compositor: Domínio Público. In: **Mestre Pastinha e sua Academia**. [Compositor e intérprete]: Mestre Pastinha. [S. 1.]: Philips, 1969.1 - Lado B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=iOuxaIr1uN4>. Acesso em: 12 jul. 2020.

PAULO DOS ANJOS, Mestre. **Capoeira da Bahia**. Curitiba: Gramophone Produtora, 1991. Vinil. Lado A, Faixa 3. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ejrmZDSxFw&list=PLgWmvxm3NkoaMsGgUhDODFD8B73Yw70Bg&index=3> acesso em 11 de julho de 2018.

PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. **Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na Teoria da História**. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 88 - 114, 2018. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/2175180310242018088/8521> acesso em 7 de abril de 2019.

QUERINO, Manuel Raimundo. **O colono preto como fator da civilização brasileira, Afro-Ásia**, n. 13, pp. 143-158, 1980. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20815> acesso em 11 de julho de 2018.

RAFAEL DE LEMBA, Contra Mestre. **Quando os Berimbaus se Encontram**. São Paulo: in, 2016. 1 CD. Faixa 4

RANGEL, M. DE M.; DE ARAUJO, V. L. Apresentação - Teoria e história da historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 8, n. 17, 29 abr. 2015.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola/ ensaio sócio-etnográfico**. Bahia: Itapuã, 1968

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007

SANTOS, Desirée Francine dos. **Relações étnico-raciais e construção identitária na linguagem performativa das ladainhas de capoeira**; Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1976

SANTOS, S. Boaventura. **Pela Mão de Alice**. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki FuKiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. - São Paulo, 2019.

SETH, Sanjay. **Razão ou Raciocínio? Clio ou Shiva?** História da Historiografia. Ouro

Preto. n. 11, p. 173-189, 2013. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/554> . acesso em 16 de agosto de 2018.

SILVA FILHO, Osmar Soares da. Discurso de Abertura: Saudação aos Ancestrais. **Nganhu: Dossiê do I Seminário Geparrei 'Tornar-se Negro': uma homenagem a Neusa Santos Souza**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 16-20, out. 2016. Disponível em: <https://cp2.g12.br/ojs/index.php/nganhu/article/view/1852/1324>. Acesso em: 13 abr. 2020

SOARES, Carlos Eugenio Libano. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro 1850-1890**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. 1993.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros : identidade, povo e mídia no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015, p. 191.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

TORAL, André Amaral de. **A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai**. *Estud. av.*, São Paulo , v. 9, n. 24, p. 287-296, ago. 1995. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200015&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 11 jul. 2018.

TRAÍRA, Mestre. **Capoeira da Bahia**. Bahia: Xauã, 1963. 1 Disco sonoro. Faixa 1/

WHITE, H. *Metahistória: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: Ed. UNESP, 1990; ANKERSMIT, F. R. "Historicismo, pós-modernismo e historiografia". In: MALERBA, J. (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006. p.95-114; ver também: _____. *Narrative Logic: a Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague/ Boston/ London: Springer, 1983.