



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE DESPORTOS

Coordenadoria de Pós-Graduação em Educação Física



MARCELO BACKES NAVARRO STOTZ

**RITMO & REBELDIA EM JOGO:
SÓ NA LUTA DA CAPOEIRA SE DANÇA?**

Florianópolis

2010

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

S888r Stotz, Marcelo Backes Navarro
Ritmo & rebeldia em jogo [dissertação]: só na
luta da capoeira se dança? / Marcelo Backes Navarro
Stotz; orientador, José Luiz Cirqueira Falcão. -
Florianópolis, SC, 2010.
162 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
de Santa Catarina, Centro de Desportos. Programa de Pós-
Graduação em Educação Física.

Inclui referências

1. Educação física. 2. Capoeira. 3. Luta. 4.
Artes marciais. 5. Música. I. Falcão, Jose Luiz
Cirqueira. II.

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Educação Física. III. Título.

CDU 796

Marcelo Backes Navarro Stotz

**RITMO & REBELDIA EM JOGO:
SÓ NA LUTA DA CAPOEIRA SE DANÇA?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação Física.

Área de Concentração: Teoria e Prática Pedagógica em Educação Física.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Cirqueira Falcão

Florianópolis

2010

AGRADECIMENTOS & DEDICATÓRIA

À força superior que as religiões chamam por nomes diversos;

A s mulheres, representadas por minha companheira Andréa e minha mãe Dona Vidinha, sem as quais não teria chegado até aqui;

Aos educadores, presentes na memória de meu pai e corporificados na pessoa do meu orientador e camarada mestre e Doutor Falcão, nos confrades do Triplo-C e n@s funcionári@s, amig@s docentes e discentes da Universidade Federal de Santa Catarina;

Aos malungos da capoeiragem, personificados pelo professor Rudnei (in memória) e os mestres Cigano e Pop, que guiaram meus primeiros passos na Capoeira e a todos os capoeiristas que já passaram pelo Centro Cultural Camará Capoeira, companheir@s da minha eterna aprendizagem no universo da arte luta brasileira;

A todas as crianças, imaginadas quando olho para meu filho Mathias e redescubro a cada dia a missão da docência;

À CAPOEIRA, entidade misteriosa que a cada dia mais me apaixonou.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo investigar se existem e quais são as lutas praticadas ao som de músicas e apontar as semelhanças no campo das gestualidades entre estas práticas e a capoeira. Por meio de uma pesquisa bibliográfica e análises de imagens foram levantados elementos afins que apontam para a existência de traços semelhantes entre algumas manifestações combativas especialmente as geradas na diáspora africana durante a escravidão (*Ladja* e *Danmyé* no Caribe e *Moringue* das Ilhas Reunião) e a capoeira.

Palavras-chaves: Capoeira, Luta, Artes Marciais, Música.

ABSTRACT

This study aims to investigate whether there are and what are the struggles committed to the sound of music and point out the similarities in the field of gestures between these practices and capoeira. Through a literature search and image analysis have been raised related elements that point to the existence of similar traits among some militant demonstrations especially those generated in the African diaspora during slavery (*Ladja* and *Danmyé* the Caribbean and *Moringue* the Reunion Island) and capoeira.

Key-words: Capoeira, Fight, Martial Arts, Music.

Sumário

Introdução	11
O Problema	16
Objetivo Geral	16
Objetivos Específicos	16
Metodologia	17
CAPÍTULO I	
O outro “lado negro” da história	21
A procura das raízes da capoeira	27
CAPÍTULO II	
Desenvolvimento sócio-histórico das lutas	38
Trilhas sonoras guerreiras	53
CAPÍTULO III	
África: berço da Humanidade... e das lutas	71
Lutas africanas do Oceano Índico	104
O êxodo marcial africano	116
Considerações Finais	138
Referências	144
Anexos	176

INTRODUÇÃO

Em alguns casos de fenômenos da cultura corporal existe a tentativa por parte dos seus agentes de perpetuar um passado tido como apropriado. A estratégia é comumente utilizada quando uma elite precisa demonstrar sua superioridade e passa a reverenciar um passado histórico devidamente recortado para criar a idéia de uma continuidade coerente “através do recurso à invenção de cerimônias e símbolos que evocam continuidade com um passado muitas vezes ideal ou mítico” (CASTRO, 2002, p. 11).

O arcabouço teórico que procura respaldar todo tipo de argumento usado para atender a mentalidade capitalista se vale da “destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas” (HOBSBAWM, 1995, p. 13). Daí surge mitos que, de tão repetidos passam a ser aceitos como se fossem a verdade, havendo inclusive discursos acadêmicos baseados neles.

Instrumento formal da ideologia um mito é um efeito social que pode entender-se como resultante da convergência de determinações econômico-político-ideológicas e psíquicas. Como produto econômico político-ideológico, o mito é um conjunto de representações que expressa e oculta uma ordem de produção de bens de dominação e doutrinação (SOUZA, 1983, p. 25).

O uso do mito como argumento é bastante visível nos enfrentamentos ideológicos em contextos de disputas de poder, como nas discussões sobre o maior (ou menor) grau de autenticidade deste ou daquele estilo de capoeira. Como argumento costumeiro, os defensores de diferentes correntes de pensamento sempre se referem à questão da tradição. Porém, muitas vezes essas tradições são muito recentes, quando não inventadas (HOBSBAWN, 1995) e a necessidade de justificar uma “pureza” da tradição acontece

[...] quando a docência da capoeira passa a ser estruturada sob o signo da mercadoria, expresso nas ações concretas de duas escolas de capoeiras baianos, que transformaram o conhecimento da capoeira em propriedade. Dessa forma, atribui-se uma relação de troca entre mercadorias que, nas décadas de 1980 e 1990, viriam a se concretizar ob a lógica do *trabalho produtivo*. Destaca-se, como

marco, desse processo, a atuação do *Centro de Cultura Física Regional* (1936), que, sob forte influência do pensamento positivista e da forma taylorista de trabalho, materializou, nas relações diretas, a fragmentação da capoeira. Esses marcos se concretizam nos dias atuais, quando a capoeira aparta-se do seu produtor, relegando-lhe papéis secundários na sua construção. São as esferas da sociedade civil onde a capoeira se insere, a gerência na lógica dos interesses privados, em uma estrutura que une a ideologia burguesa, o estado liberal e as parcerias privadas de financiamento público (ARAÚJO, 2006, p. 7).

Apesar das pressões da ideologia capitalista sobre a capoeira, ela vem mantendo-se em eterna “metamorfose ambulante” onde “cada um é cada um”, como dizia mestre Pastinha, um dos principais personagens deste universo no Brasil. Adaptando esse dito, cada capoeirista representa uma forma de expressão da capoeira. Portanto, há tantas capoeiras quanto forem os milhões de corpos que as expressam, ou a expressaram no passado, pois “em seu conjunto de gestos, a capoeira expressa de forma explícita a “voz” do oprimido na sua relação com o opressor” (COLETIVO DE AUTORES, 1992, p. 57).

A capoeira, um elemento marcante e representativo de um fenômeno antropológico intrinsecamente ligado a diversos episódios da história política e social do Brasil, ainda carece de estudos e consequentes discussões sobre questões que, a partir de um olhar mais amplo, possam ajudar no entendimento parcial de sua historicidade.

Segundo Brito a “capoeira não se explica por ela mesma, ela é composta por entremeios e interfaces que necessitam de um diálogo aprofundado sobre esses fatores e categorias que formam o seu arcabouço” (BRITO, 2005, p. 5). O mesmo autor afirma ainda que “pensar o negro brasileiro não pode estar desconectado do continente africano e devemos nos remeter a África como o berço da humanidade (ibid, p. 15).

Para termos uma história brasileira ampla e justa se necessita da imersão na história e na cultura africana, visto que a sociedade brasileira resulta da imensa participação de africanos e afrodescendentes, transmitindo conhecimento material e imaterial para a cultura brasileira. As civilizações africanas realizaram um imenso acerto cultural e tec-nológico que foi transmitido na pessoa

de escravizados para a cultura brasileira (CUNHA JR, 2006, p. 86).

No entanto, alguns dos nossos cursos superiores em diferentes áreas do conhecimento ainda demonstram a opção arbitrária e política de educadores, docentes e lideranças políticas e econômicas em insistir na manutenção de um silêncio sobre o passado dos diversos países africanos, tão presente no cotidiano nacional, seja através das palavras faladas, da cultura, das religiões, das instituições, da economia etc (FONSECA, 2004).

Diante deste quadro, é preciso estar atento que muitas pesquisas são apenas “colagens” de outros textos, com rigor científico questionável, e por vezes acabam por incorrer em erros comuns à literatura didática, como se referir à África apenas a partir do tráfico, como se o continente não tivesse uma história anterior à escravidão atlântica.

Para entender como a capoeira se apresenta nos dias atuais, faz-se necessário recuar no tempo e investigar os traços simbólicos e culturais africanos presentes em seu escopo. Um melhor entendimento dos processos de miscigenação ocorridos ao longo da construção sociocultural desta manifestação que “encerra em seus movimentos a luta de emancipação dos negros no Brasil escravocrata” (COLETIVO DE AUTORES, 1992, p. 57) pode contribuir para minimizar os efeitos de uma aculturação gerada por sua expansão pelo mundo, que vem promovendo a recodificação de sua simbologia cultural.

Uma vez que o conhecimento é fruto de um fluxo contínuo de informações e passa por mudanças continuamente, é necessário trazer à luz da ciência teorias, lendas e equívocos que continuam a povoar os discursos de expressivo número de estudiosos e praticantes da capoeira que visam apenas a valorização e afirmação convenientes de referências simbólicas do processo civilizatório afro-brasileiro.

Seguindo esta tendência, muitos dos estudos acadêmicos sobre a capoeira alegam falta de fontes confiáveis para justificar a elaboração de textos com abordagens superficiais e partem da problematização da sua relação orgânica com o movimento histórico que a fomentou, buscando explicitar suas origens por meio apenas da análise repetitiva de experiências pessoais, de eventos e personagens históricos decisivos para tentar explicar o presente como ele se apresenta.

Ao mesmo tempo em que se abrem novas academias, a cada dia cresce a literatura sobre a capoeira. Já circulam várias revistas especializadas, dezenas de teses acadêmicas têm sido escritas no Brasil e no exterior sobre a capoeira e outros tantos

livros sobre o tema são publicados a cada ano. No entanto, a história da capoeira, tal como ela é contada nas academias, ou mesmo em muitos livros, continua veiculando uma estranha mistura de mitos e semi-verdades que se mostra muito reticente à auto-correção (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 82).

Para mudar esta realidade, um maior aprofundamento das pesquisas sobre diferentes elementos significativos que possam ter participado no processo de construção e caracterização da capoeira deve ir além da simples explanação de episódios ou de cenários constituídos por agentes sociais específicos que permeiam a trajetória histórica da capoeira. Esta temática já vem sendo bastante explorada em diversos trabalhos consistentes disponibilizados para consulta sob diferentes meios de divulgação.

Para não insistir numa abordagem repetitiva sobre o conjunto de elementos comuns que tornam possível identificar a capoeira como prática social determinada diferenciada de outras formas de lutas, ao estabelecer um paralelo entre estas manifestações, optou-se por eleger a música como fio condutor desta análise. A escolha se deu porque:

No caso da sociedade brasileira, a música popular tem uma importância capital como instrumento de dramatização da vida política, dos valores sociais, dos papéis sexuais, do poder, dos infortúnios, da morte e da doença, do amor, do ciúme, da vingança e da indiferença, do trabalhador, da boemia e da malandragem, da cidade e do campo. Importância que, nas sociedades burguesas tradicionais, é desempenhada pela literatura. Basta mencionar um tema para encontrar uma canção popular que o comentou – e o fez com inteligência e sofisticação, pondo em foco e/ou relativizando algumas de suas verdades (DA MATTA apud SÁ & MARCHI, 2003, p. 50).

Da mesma maneira, entre outras formas de expressão da capoeira, a música é um dos seus fatores identitários mais marcantes, atuando como veículo mantenedor de uma tradição oral secular, apesar de atualmente estar cada vez mais comum o uso de cantos apenas para a promoção de grupos, os cultos a personalidade, ao poder pessoal etc.

Dentre as composições poéticas elaboradas pelos negros africanos ou seus descendentes no Brasil e

vinculadas à prática da capoeira, temos as chulas, corridos e ladainhas que, por certo, só foram assim denominadas no contexto da expressão aludida, sofrendo, atualmente, pequenas variações que se evidenciam nos grupos e estilos distintos. Essas formas poéticas identificadas, indubitavelmente, serviram para preservar alguns traços culturais dos mais distintos povos traficados, revivalizando, nos dias atuais, não só os acontecimentos da vida ancestral, quer em África quer no Brasil, como os mitos e lendas, vocábulos, tradições e costumes dos praticantes célebres da luta brasileira (ARAÚJO, 2002, p. 113).

Sem desconsiderar a “possibilidade das musicalidades das rodas de capoeira(s) constituírem um capital simbólico, ou seja, em objeto de prestígio e de disputa por posições de destaque neste espaço singular, que é o universo cultural da capoeira” (CORTE REAL, 2006, p. 14) o estudo ora apresentado não tem a pretensão de discutir tais melindres, mas, dentre outras questões, problematizar afirmações do tipo “a capoeira é a única luta no mundo a contemplar acompanhamento musical através de instrumentos e cânticos” (ESTEVES, 2004, p. 43).

A asseveração de que “a capoeira é a única arte marcial que possui a música, e ela é o fundamento principal” (SANTOS, 2009) é tão recorrente no meio capoeirístico que já faz parte “do inconsciente coletivo do brasileiro, permitindo que mesmo em estudos acadêmicos rigorosos, realmente inovadores em muitos aspectos” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 84) possam aparecer citações que acabam reforçando a idéia, como evidenciado na seguinte frase: “a capoeira é conhecida como única luta no mundo em que seus lutadores se confrontam ao som de cânticos executados pelos demais componentes” (FALCÃO, 1996, p. 108).

O Problema

Investigar a veracidade da afirmação comum entre capoeiristas e simpatizantes de que a capoeira é a única luta no mundo praticada com acompanhamento musical de instrumentos e cânticos, configurou-se na constituição da problemática principal desta pesquisa, pois se constatou que, apesar da facilidade de encontrar inúmeros registros contrários, a idéia ainda persiste arraigada em parte do inconsciente coletivo, estando entre as falácias¹ (por vezes, sofismas²) mais comuns divulgadas a respeito da arte luta brasileira, podendo inclusive ser encontrada em trabalhos científicos.

Objetivo Geral

Contribuir na desmistificação da afirmação, muitas vezes defendida pelos próprios capoeiristas, de que a capoeira é a única luta que se faz acompanhada de música, disfarçando-se assim em dança.

Objetivos Específicos

Investigar se existem e quais são as lutas praticadas ao som de músicas e apontar as semelhanças no campo das gestualidades entre estas práticas e a capoeira.

Apontar indícios da existência de lutas criadas pelo ser humano que mantêm ligações com a dança e a música.

Analisar as reinterpretações de matrizes que alimentaram, em sua dimensão cultural, as artes corporais usadas para resistir à escravidão, em especial a capoeira no Brasil.

Analisar distorções e simplificações nos discursos elaborados sobre a contribuição africana na formação da capoeira.

Metodologia

Esta investigação utilizou-se de procedimentos teórico-metodológicos fundamentados na pesquisa bibliográfica e documental com abordagem qualitativa (OLIVEIRA, 2002), por meio de fontes primárias e secundárias (online, impressas e eletrônicas) como: livros, revistas, periódicos, teses, dissertações, monografias, artigos científicos publicados em bases eletrônicas de dados (Lilacs, Bireme, Scielo, Web of Science, EBSCO, portal de periódicos da Capes, Google acadêmico ou em CD-ROM), onde foram usados os descritores: “capoeira”, “artes marciais”, “african martial arts”, “martial arts”, “artes marciales” para a busca eletrônica e outras formas de registros documentais escritos em português, espanhol e inglês vinculados a esta temática.

Para responder aos objetivos propostos e incrementar as análises, além do uso de fontes bibliográficas convencionais, o presente estudo recorreu à utilização de documentos em hipermídia - vídeos, sons, hipertextos e figuras. Esse procedimento está sintonizado com as transformações contemporâneas do ambiente científico que determinam a necessidade de criar novos mecanismos de tratamento da informação (LADNER, 1996), onde a *internet* vem tornando-se gradativamente a mais importante ferramenta de pesquisa nas diversas áreas de informação (CLAUSEN, 1997, p. 182).

A preservação e a transferência de informação por meio das novas formas de registros presentes no universo das linguagens do cotidiano moderno já se constituem numa extensão do pensamento humano,

[...] mudando também os recursos e formas de produção científica em vista do aparecimento de formatos documentários variados, fruto de digitalização em meios eletrônicos. Além disso, os processos de busca e uso da informação encontram na virtualidade maior propensão à recuperação da informação rápida e efetiva, principalmente na intercomunicação entre os pares (colégios invisíveis), como por exemplo, através do correio eletrônico (email), listas de discussão, boletins eletrônicos, vídeo-conferências, entre outros (BLATTMANN & TRISTÃO, 1999).

Corroborando o dito popular de que “uma imagem vale por mil palavras”, este estudo recorreu aos recursos áudios-visuais disponíveis na rede mundial de computadores, ainda pouco utilizados para explicitar

uma dimensão investigativa sobre o desenvolvimento da capoeira. Para compor este trabalho foram utilizados vídeos relacionados ao universo das lutas que fazem parte de um acervo particular do autor, coletados por meio da utilização de *softwares*³ capazes de transformar fitas de VHS em DVDs e gravar os vídeos extraídos do endereço eletrônico *www.youtube.com*, um *website*⁴ que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital.

Dentre outros materiais foram selecionados filmes de diversas lutas africanas, afro-americanas, bem como documentários, trechos de reportagens televisivas e outras referências significativas que podem auxiliar no entendimento dos traços gestuais, simbólicos e ritualísticos de muitas práticas inseridas na diáspora africana, obtidos pela busca em endereços eletrônicos como o *youtube*⁵, usando os descritores citados anteriormente. Tal ação é capaz de apresentar centenas de resultados sobre uma infinidade de temas, inclusive excertos de conferências de várias áreas científicas encontrados em *sites* como o *Videlectures.net* (<http://videlectures.net/>).

A utilização desta variedade de recursos se tornou pertinente na realização dessa pesquisa, pois somente por meio da diversidade é que “valoriza-se a dimensão das múltiplas leituras da realidade” (FERREIRA, 2006, p. 37). Além de envolverem uma pesquisa sobre os assuntos investigados, tais produções são “construções realizadas sob a influência da sociedade em que se vive (e) se constituem em símbolos que expressam a cultura e a consciência histórica dessa mesma sociedade” (CUNHA, 2002, p. 68).

Por meio destes recursos é possível obter virtualmente registros fílmicos fidedignos de manifestações de culturas distantes que até bem pouco tempo só podiam ser vistas ou conhecidas através de uma pesquisa de campo *in locus*. Sendo que a maioria dos programas de pós-graduação não conta com recursos para o custeio de viagens para um trabalho de campo aprofundado, tal fato por si só já justifica a utilização de registros multimidiáticos.

No entanto, apesar da maior facilidade de acesso e do crescente aumento de informações nos meios de comunicação, é imprescindível selecionar, com olhar crítico, o que estes mediadores transmitem para a sociedade como real, pois toda essa gama de informações não pode deixar de passar pelo crivo rigoroso da investigação científica, já que são representações simbólicas sobre o mundo, construídas pelo homem contemporâneo que “dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam,

carregam sentidos ocultos, que, construídos social ou historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo” (PESAVENTO, 2005, p. 41).

Cabe destacar que, ao analisar a especificidade da capoeira frente a outras lutas no que tange ao uso da música em suas práticas, buscou-se uma síntese entre o universal e o singular. Isto implica num esforço em focar a discussão no movimento mais geral e evitar centrar em questões muito particulares, evitando concentrar a análise das produções na relação orgânica da capoeira com os fatos históricos cruciais que contribuíram para o seu desenvolvimento e como eles se relacionam entre si, procurando apresentar conhecimentos relacionados às lutas como manifestações culturais, até agora pouco abordados nos trabalhos acadêmicos.

A experiência do autor como mestre de capoeira e estudioso de diversas artes marciais foi determinante para elaborar a investigação da capoeira como prática corporal, de acordo com o que o professor francês Loïc Wacquant chama de “sociologia carnal”, uma sociologia do desejo corporal, teoria difundida em sua obra *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe* (WACQUANT, 1996).

Por meio de uma “participação observante” que Wacquant propõe como método ou técnica, buscou-se aproximar das três características mais gerais do conhecimento como fato, descritas por Lefebvre (1991): todo conhecimento começa pela prática, é social e tem sua especificidade histórica.

Apesar de ser notório que “a aprendizagem, a pesquisa, a interrogação fazem parte do ato educativo” (FREIRE, 1986 apud CORTE REAL, 2006, p. 180), é fundamental manter-se atento às importantes implicações metodológicas inerentes a este processo de inserção do “estudioso-jogador” (SOARES, 1999, p. 18) no campo – no sentido sociológico de Pierre Bourdieu – da capoeira, pois ao mesmo tempo em que possibilita ao pesquisador uma visão interna da dinâmica que estuda, “sem dúvida alguma, interfere nas posições que este assume quanto a aspectos doutrinários da luta” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 83).

Na primeira parte do primeiro capítulo, intitulado “O outro ‘lado negro’ da história”, se buscou apontar as dificuldades em se tratar academicamente os assuntos relacionados aos povos e culturas não-européias, em especial à herança cultural africana espalhada pelo mundo. Os aspectos eurocêntricos e racistas presentes em algumas das obras de muitos dos pensadores considerados clássicos ainda dificultam um diálogo franco com outros saberes. Tais discursos, ao ignorar a pluralidade cultural

da humanidade, buscam respaldar a pretensa hegemonia dos centros dominantes do capitalismo.

A segunda parte do primeiro capítulo destina-se a apontar referências bibliográficas sobre a capoeira, mostrando a evolução das pesquisas acadêmicas que abordam o tema. Como indica o título, “A procura das raízes da capoeira”, também são destacadas algumas tentativas de autores diversos em responder a pergunta formulada frequentemente sobre a origem da capoeira, se é brasileira ou africana. A investigação etimológica do termo capoeira foi utilizada para exemplificar as dificuldades em responder à questão, que permanece sem consenso e indica a necessidade de novos rumos.

O segundo capítulo aborda aspectos mais gerais das lutas, sugerindo algumas possibilidades para suas classificações e/ou categorizações, para em seguida elencar algumas práticas combativas que, de diferentes maneiras e em maior ou menor graus, estão associadas à música.

A África e os países que receberam os negros escravizados são tratados no terceiro capítulo, onde são apontadas algumas lutas desenvolvidas durante a diáspora africana no período escravagista, buscando identificar se há ou não características semelhantes entre estas práticas. Encerrando o trabalho são apresentadas as considerações resultantes das pesquisas realizadas, as referências utilizadas e um glossário com alguns termos específicos presentes na pesquisa.

Contrariando as normas científicas estabelecidas para citar vídeos em trabalhos acadêmicos, optou-se que tais citações fossem numeradas e estes números, precedidos da palavra “vídeo”, colocados entre parênteses logo em seguida ao texto a que se referem. Este procedimento foi adotado para que as mesmas não fossem confundidas com as referências bibliográficas. Assim, basta localizar o número nas referências ao final do trabalho que ali constará o endereço eletrônico onde o vídeo foi obtido.

CAPÍTULO 1

01. O OUTRO “LADO NEGRO” DA HISTÓRIA

Nos últimos anos uma enorme diversidade de temáticas para pesquisas realizadas por africanos e africanistas têm procurado desvendar e explicar o “Continente Negro” (a Europa seria o “Continente Branco”?) pelas mais diversificadas óticas, reunindo comprovações de fontes diversas (arqueológicas, lingüísticas, tradição oral, históricas e antropológicas) suficientes para reafirmar o protagonismo africano da evolução humana desde os primeiros hominídeos até o *Homo Sapiens Sapiens*.

Estudar a África nos diversos campos do pensamento humano se justifica por si só, pois além de ser o berço da humanidade a África é, também, o das civilizações (FONSECA, 2004, p. 24). Foi ali que surgiram a escrita egípcia e meroítica no atual Sudão; no vale do Rio Nilo há 18 mil anos atrás se deu a primeira revolução tecnológica, com o nascimento da prática da agricultura; e a criação de gado também aparece em Lukenya (atual Quênia) há 15 mil anos (apud NASCIMENTO, 1996, p. 42).

Desde o mais remoto ancestral do gênero Homo (o Sahelantropo Chadense, hominídeo de 6 a 7 milhões de anos, encontrado no Chade8), passando pela própria aparição do gênero Homo (Homo Habilis, de 2 a 5 milhões de anos) e o surgimento dos primeiros Homo Sapiens Sapiens (Homo Sapiens Idaltu: 160.000 a 200.000 anos), a história da espécie humana se confunde com a própria história da África, onde se originaram, também, as primeiras civilizações do mundo. Cada novo descobrimento da paleoantropologia ou da antropobiologia no continente africano provoca novas ondas de choques e embates entre os cientistas, pois tais descobrimentos invalidam complexos esquemas teóricos até então tidos como definitivos, complicando ainda mais o quadro das interpretações sobre a evolução humana (WEDDERBURN, 2005, p. 136).

Apesar da tendência mundial da ciência em reconhecer “o continente negro como o possível berço do gênero humano” (MAESTRI FILHO, 1984, p. 9), pois “é ali que se encontram os mais antigos e variados espécimes hominídeos fossilizados” (*ibidem*), as teorias ideológicas eurocêntricas criaram falsificações históricas e até mitos que ainda servem

como fonte das várias imagens estereotipadas sobre o continente e os africanos. Tais ideias procuram justificar como necessária a intervenção do europeu para o progresso dos povos daquele continente.

O viajante e historiador grego Heródoto (século V a.C.) autor da primeira obra conhecida como a mãe da história, já enfatizava as diferenças entre os etíopes “de pele negra” com seus compatriotas: “(...) pensem só que esta raça de negros, hoje nossos escravos e objeto de nosso desprezo, é a própria raça a quem devemos nossas artes, ciências e até mesmo o uso da palavra!” (NASCIMENTO, 1996, p. 43).

O preconceito racial e a mistificação da presença do “homem branco” como benemérita e positiva para os povos africanos estão presentes desde os primeiros intelectuais conhecidos pela humanidade, passando por autores como Rudyard Kipling e Joseph Conrad, e perduram até os modernos clichês próprios de filmes, desenhos animados e quadrinhos contemporâneos como Tarzan e Indiana Jones.

Os preconceitos eurocêntricos de uma parte da elite intelectual caucasiana não se restringem apenas aos africanos, mas se estendem a todas as populações não europeias, respaldando a ideia de hierarquização entre os povos. Tendo em vista o exposto não há como discordar do intelectual Edward Said quando este afirma que “há uma conexão explícita, nesses escritores clássicos, entre suas doutrinas “filosóficas” e a teoria racial, as justificações da escravidão e a defesa da exploração colonial” (SAID, 1990, p. 25).

A política genocida do colonialismo sustentou suas teorias durante séculos, apoiada em obras as mais diversas. A necessidade de justificar a escravidão – que nas versões tradicionais da historiografia é naturalizada por já existir em África – o tráfico negreiro e o fortalecimento da ideia de atemporalidade da África criaram a concepção de que a cultura desenvolvida no ocidente é a melhor para todos. A isso Claude Lévi-Strauss denominou de etnocentrismo, e há muitos defensores desta ideologia entre os grandes nomes do pensamento ocidental.

Um dos mais citados talvez seja o filósofo alemão Friedrich Hegel que ainda na primeira metade do século XIX defendia que o continente africano “não faz parte da história mundial; não tem nenhum movimento ou desenvolvimento para mostrar” (HEGEL, 1999, pág. 88). Para Hegel a África não tem “... interesse histórico próprio, senão o de que os homens vivem ali na barbárie e no selvajismo, sem aportar nenhum ingrediente à civilização” (HEGEL, 1946, p. 181).

Nem a cultura dos povos autóctones do antigo Egito sensibiliza o pensador alemão, pois para ele aquele país “não pertence ao espírito africano”. Ao referir-se à África negra escreve que ali [...] “não há nenhum fim, nenhum Estado, que possa perseguir-se; não há nenhuma subjetividade, senão somente uma série de sujeitos que se destróem” (HEGEL, 1946, p. 184). O filósofo alemão acrescenta que:

a principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a ideia do caráter humano [...] A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável. A tirania não é considerada uma injustiça, e comer carne humana é considerado algo comum e permitido [...] Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato inexistentes (HEGEL, 1999, pág. 83-86).

Na segunda parte de *A democracia na América*, o francês Alexis de Tocqueville, considerado um dos grandes autores clássicos da ciência política, discute sobre “o futuro provável das três raças que habitam o território dos Estados Unidos”, onde

[...] o primeiro em saber, em força, em felicidade, é o homem branco, o europeu, o homem por excelência; abaixo dele surgem o negro e o índio. Essas duas raças infelizes não têm em comum nem o nascimento, nem a fisionomia, nem a língua, nem os costumes. Ocupam ambas uma posição igualmente inferior no país onde vivem... (TOCQUEVILLE, 1977, pág. 243-244).

Sobre os negros, Tocqueville discorre depreciativamente em sua obra:

Pode-se tornar livre o negro, mas não seria possível fazer com que não ficasse em posição de estrangeiro perante o europeu. E isso ainda não é tudo: naquele homem que nasceu na degradação, naquele

estrangeiro introduzido entre nós pela servidão, apenas reconhecemos os traços gerais da condição humana. O seu rosto parece-nos horrível, a sua inteligência parece-nos limitada, os seus gostos são vis, pouco nos falta para que o tomemos por um ser intermediário entre o animal e o homem (TOCQUEVILLE, 1977, pág. 262).

Max Weber, um dos autores mais influentes sobre a sociologia contemporânea, na segunda parte da obra “*Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*”, ao discutir de passagem a ideia de “pertinência à raça” nos Estados Unidos, o autor afirma que, somado ao “propalado cheiro de negro” (WEBER, 1991, pág. 272):

Além da aparência dos negros puros, que do ponto de vista estético, é muito mais estranha do que a dos índios e certamente constitui um fator de aversão, sem dúvida contribui para esse fenômeno a lembrança de os negros, em oposição aos índios, terem sido um povo de escravos, isto é, um grupo estamentalmente desqualificado (WEBER, 1991: pág. 268).

O pensamento eurocêntrico, como não poderia deixar de ser, ecoou fortemente nos territórios colonizados pelos europeus, estabelecendo justificativas para a normalização do preconceito racial e sua aceitação pelas sociedades coloniais nas Américas. Em nosso país a questão racial foi ainda agravada pela “mistura” étnica onde, segundo o professor Kabengele Munanga:

Na vasta reflexão dos filósofos das luzes sobre a diferença racial e sobre o alheio, o mestiço é sempre tratado como um ser ambivalente, visto ora como o “mesmo”, ora como o “outro”. Além do mais, a mestiçagem vai servir de pretexto para a discussão sobre a unidade da espécie humana. Para Voltaire, é uma anomalia, fruto da união escandalosa entre duas raças de homens totalmente distintas. A irredutibilidade das raças humanas não está apenas na aparência exterior: “não podemos duvidar que a estrutura interna de um negro não seja diferente da de um branco, porque a rede mucosa é branca entre uns e preta entre outros”. Os mulatos são uma raça bastarda oriunda de um negro e uma branca ou de um branco e uma negra (MUNANGA, 1999, pág. 23).

Por meio de reflexões e conclusões ponderadas apoiadas em pesquisas científicas, é preciso criar condições para o redimensionamento teórico sobre as questões inerentes à construção política, intelectual e histórica da sociedade brasileira, passando pelo entendimento das relações sistêmicas maiores, pois o povo brasileiro é fruto de encontros e desencontros de diversos grupos étnicos ameríndios, europeus e africanos.

Paradoxalmente somos um país que publiciza a diversidade, mas não respeita a diferença. Talvez porque ao mitificarmos a mestiçagem não tenhamos conseguido ou não quisemos decodificar a narrativa-mestra que conduziu as ideias centrais acerca desse fenômeno. Brasil mestiço também quer dizer, embora não o diga explicitamente, país que tem o embranquecimento como medida para o progresso; nação que procurou diluir todo o conhecimento produzido pelos povos colonizados para tratar com a maior deferência possível o conhecimento oriundo das metrópoles coloniais; sociedade que glamourizou o escravismo e o conseqüente contato inter-racial, desconsiderando sua gênese insofismável, marcada pela violência sexual contra mulheres indígenas e negras (SILVA, 2005, p. 125).

Dentro deste contexto, sem adentrar em uma hierarquização na importância das contribuições de outras etnias para a formação da nação brasileira, mas buscando refletir sobre os significados de um passado que é fundamental para entender o tempo presente, é preciso insistir em algumas questões na tentativa de articular a reflexão teórica:

Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilizações, as características, do seu povo, foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? Quando há alguma referência ao africano ou negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra. Tampouco na universidade brasileira o mundo negro-africano tem acesso. O modelo europeu ou norte-americano se repete, e as populações afro-brasileiras são tangidas para longe do chão universitário como gado leproso. Falar em identidade negra numa universidade do país é o

mesmo que provocar todas as iras do inferno, e constitui um difícil desafio aos raros universitários afro-brasileiros (NASCIMENTO, 1978, p. 95).

As recentes ações afirmativas como a Lei das Cotas fazem parte de um esforço maior que toda a sociedade deve apoiar em desconstruir o processo de socialização racista, marcadamente eurocêntrico, onde seus agentes “pautando-se numa abordagem biológica do social, afirmam a inferioridade do negro” (REIS, 1997, p. 43) fortalecem o discurso de uma parte retrógrada da historiografia oficial que nega “ao povo qualquer participação profunda nas mudanças da sociedade” (CHIAVENATO, 1989, p. 5).

O trabalho aqui proposto trata de uma parte da cultura brasileira que se apresenta fortemente impregnada de elementos africanos desenvolvidos a partir da época da escravidão, pois investiga a capoeira como fenômeno transnacional, fruto dos condicionantes sociais de diferentes contextos e épocas. A esse respeito, nota-se que:

Aprofundar e divulgar o conhecimento sobre os povos, as culturas e civilizações do continente africano, antes, durante e depois da grande tragédia dos tráficos negreiros transaariano, do mar Vermelho, do oceano Índico (árabe-muçulmano) e do oceano Atlântico (europeu), e sobre a subsequente colonização direta desse continente pelo Ocidente a partir do século XIX, são tarefas de grande envergadura (WEDDERBURN, 2005, p. 133-134).

Um passo importante nesta direção foi dado pelo atual governo quando sancionou a lei 10639/03, hoje substituída pela Lei Federal Nº. 11.645/08, incluindo também a temática indígena, que tornou obrigatório o ensino da História da África e dos afro-descendentes em escolas do Ensino Fundamental e Médio (NATIVIDADE, 2006).

A partir da sanção desta lei a capoeira, por constituir-se “como um arquivo de memória, um resgate do passado oprimido e uma forma de promessa de libertação e emancipação” (TAVARES, 1984, p. 153), ganhou mais espaço na sociedade, e no dia 15 de julho de 2008 recebeu o registro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio cultural imaterial do Brasil, e já se apresenta como candidata a patrimônio da humanidade pela Unesco (LUSSAC; TUBINO, 2009; VASSALLO, 2009).

02. A PROCURA DAS RAÍZES DA CAPOEIRA

O longo processo de aceitação da capoeira pela sociedade teve início na década de 1960 a partir de sua disseminação junto à comunidade educacional institucionalizada. De lá para cá vem ocorrendo um aumento crescente da produção científica que trata da capoeira como objeto de estudo. São dissertações de mestrado, teses de doutorado, publicações em periódicos, comunicações em congressos e de seminários, etc.

A produção científica que trata da capoeira como objeto de estudo ocorre em diferentes campos do conhecimento e apresentam uma grande diversidade de abordagens, principalmente nas áreas de História (SALVADORI, 1990; SOARES, 1994 e 2001; PIRES, 1996 e 2001), Sociologia (VIEIRA, 1990), Antropologia (REGO, 1968; REIS, 1993), Educação Física (ABIB, 2004, BRUHNS, 1998; CASTRO JÚNIOR, 2002; FALCÃO, 1994 e 2004; SANTOS, 1990, 2002; SILVA, 2002) e, mais recentemente, na Educação.

Curiosamente a primeira dissertação de mestrado abordando a temática capoeira foi produzida em língua inglesa, por Eusébio Lobo da Silva em 1980, no The Katherine Dunham School of Arts and Research (K.D.S.A.R.), Estados Unidos da América, com o título “*Cappoeira*”, sob a orientação de Katherine Dunham (SILVA, 1980). Quatro anos mais tarde Júlio César Tavares apresentou ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília a primeira dissertação de mestrado abordando o tema capoeira no Brasil, com o título “*Dança da guerra: arquivo-armá*” (TAVARES, 1984).

De acordo com a pesquisa desenvolvida pelo Núcleo da Rede CEDES da Universidade Federal de Santa Catarina (FALCÃO et al, 2009) sobre a produção científica *stricto-sensu* a respeito da capoeira nos programas de pós-graduação do Brasil entre 1980 e 2006, uma parte significativa dos estudos produzidos utiliza-se de uma abordagem qualitativa de pesquisa, com enfoque nas Ciências Humanas e Sociais, seguidos de trabalhos produzidos a partir de uma abordagem quantitativa, com enfoque nas Ciências da Saúde. A maioria dos estudos é pautada na matriz fenomenológico-hermenêutica, seguidos de estudos efetuados sob o aporte da matriz empírico-analítica, com um número menor de trabalhos pautados numa matriz histórico-dialética.

O acesso a tais pesquisas tem sido facilitado através da consulta dos bancos de dados virtuais, como a plataforma LATTES do CNPq, Portal da CAPES, o banco de teses da Universidade de São Paulo, a

biblioteca digital da UNICAMP, o Núcleo Brasileiro de Dissertações e Teses da Universidade Federal de Uberlândia (NUTESES). A produção científica sobre capoeira no exterior é também bastante significativa e vem crescendo a cada ano. Uma rápida busca na Internet usando a ferramenta do “*Google*” ou outra similar confirma tal fato.

As tecnologias emergentes aplicadas à informação e educação, com base no armazenamento, recuperação e comunicação de informação de modo mais amplo (LÉVY, 1993) têm alterado as limitações dos processos comunicacionais e contribuído sobremaneira para a flexibilidade, desterritorialização e rapidez do processo de informação que beneficia docentes, discentes e pesquisadores, representando um recurso vital de instrumentalização de pesquisa e renovação acadêmica, criando outras possibilidades de acesso para a mediação tecnológica na produção de cultura.

Esta nova realidade põe por terra antigos argumentos usados até meados do século XX por muitos pesquisadores que afirmavam em seus trabalhos que não seria possível estudar a escravidão no Brasil – e conseqüentemente a gênese da capoeira – porque a maioria das fontes documentais havia sido destruída:

É surpreendente o quanto este mito sobrevive entre os praticantes de capoeira. Não queremos aqui negar o fato de que Rui Barbosa mandou queimar documentos referentes à escravidão no ministério da fazenda, que chefiava durante o governo provisório. Mas se tratava somente de documentos de *uma* repartição, sobretudo das matrículas de escravos criadas pela Lei do Ventre Livre (1871), cuja destruição dificultaria qualquer exigência de indenização por parte dos ex-proprietários de escravos – o que Rui Barbosa temia (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 86).

Na década de 1960 um incêndio queimou a coleção de manuscritos de posse da irmandade negra de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito no Rio de Janeiro, reforçando a ideia da ausência de documentos confiáveis para se realizar tais pesquisas. Na ausência de documentos era comum recorrer aos poucos “manuais” que descrevem os movimentos da luta brasileira, ou então à produção literária ficcional brasileira para discorrer sobre a história da capoeira. Arthur Azevedo, Raul Pompéia, Coelho Netto, Manuel Querino, Antônio Viana, dentre outros, se ocuparam do tema, ora enaltecendo a capoeira, ora atacando

sua prática, como Machado de Assis em *Balas de Estalo* (14 de março de 1883), porém sem jamais questionar suas qualidades combativas (<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000189.pdf>).

É possível citar ainda o livro “O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis” de Luiz Edmundo que registra um monólogo com o linguajar típico do capoeira daquela época, numa curiosa passagem baseada na figura do famoso Manduca da Praia (EDMUNDO, 2000). O Cortiço (1890) de Aluísio de Azevedo tem capoeiristas como personagens e descreve cenas de capoeira (AZEVEDO, 1986). Jorge Amado publicou “*Bahia de Todos Os Santos: Guia das ruas E Mistérios da Cidade de Salvador*” (1944) onde há um capítulo intitulado “*Capoeira Angola & Capoeiristas*” (AMADO, 1986, p. 342-345).

Mais recentemente, seguindo o caminho aberto pela estudiosa americana Mary C. Karasch com sua obra “*A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro - 1808-1850*”, publicada em 1987, excelentes trabalhos têm sido produzidos pelos pesquisadores contemporâneos usando outras fontes não tradicionais, como notícias de jornais, folclore e cultura material contemporânea, história da arte, tradições religiosas do século XX, registros de enterros, teses médicas, registros notariais, correspondências, petições de escravos, arquivos policiais da época de repressão à capoeiragem, como os registros das prisões diárias, autos judiciais e outras séries documentais.

Um dos pioneiros nesta linha de pesquisa foi Carlos Eugênio Líbano Soares, doutor em História pela Unicamp, professor da Universidade Federal da Bahia. Privilegiando a abordagem historiográfica da capoeira carioca ligada à escravidão, Soares escreveu dois grandes clássicos: “*A Negregada Instituição: Os Capoeiras na Corte Imperial*” (1850-1890) e “*A Capoeira Escrava e Outras Tradições Rebeldes no Rio de Janeiro*” (1808-1850), seu trabalho de doutoramento em História apresentado em 1998 à Universidade Estadual de Campinas.

Soares vasculhou arquivos em Portugal, Angola e no Brasil buscando informações em documentos policiais, jornais e outras fontes alternativas de informação e, ao revelar aspectos até então desconhecidos, sua iniciativa de inserir o tema numa perspectiva histórica fez surgir uma linha de estudo que vem conquistando cada vez mais adeptos.

Para investigar a história menos recente da capoeiragem baiana Antônio Liberac Cardoso Simões Pires também reuniu informações de documentos policiais, jornais e outras fontes alternativas de pesquisa. Tais esforços culminaram no livro *A Capoeira na Bahia de Todos os Santos*

– *um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras* (1890-1937). O entrecruzamento de fontes - primárias, secundárias, de jornais, registros policiais etc. -, além da pertinente revisão bibliográfica, também foi o caminho percorrido por Josivaldo Pires de Oliveira para escrever o excelente trabalho intitulado *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*.

Outro nome importante nas pesquisas sobre a capoeira é o de André Luiz Lacé Lopes. Autor dos livros “A Volta do Mundo da Capoeira” e “A Capoeiragem No Rio de Janeiro” (Primeiro Ensaio) importantes obras fundamentadas em registros jornalísticos antigos, Lacé foi diretor de Capoeira da Confederação Brasileira de Pugilismo, produziu e apresentou, na Rádio Roquette Pinto (Rio, 1965 e 1974), o programa “Volta do Mundo da Capoeira. Possui vasta documentação e registros sobre a Capoeira, tendo escrito mais de duzentos artigos sobre o assunto.

O pesquisador Frede Abreu também tem publicações importantes sobre o tema, assim como Letícia Vidor de Souza Reis, que publicou sua dissertação de mestrado em Antropologia Social transformada no livro “O Mundo de Pernas Para O Ar”. Vale destacar ainda as publicações de Jair Moura, membro do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e discípulo de mestre Bimba, autor de “Mestre Bimba - A Crônica da Capoeiragem”, “A Capoeiragem Carioca e as Suas Raízes”.

Os primeiros ficcionistas e outros autores que retrataram em suas obras a participação ativa da capoeira no processo político e na vida social do Brasil em diferentes períodos e sob diversos ângulos, mormente não se aprofundaram na questão da contribuição de elementos especificamente africanos na origem da capoeira. Esta tarefa vem despertando mais interesse nos pesquisadores mais contemporâneos e nas pessoas ligadas diretamente com a prática da capoeira.

Sabedores que a Capoeira Angola e a Capoeira Regional fazem parte de um mesmo universo cultural e estão impregnadas de conteúdo histórico, cada vez mais os capoeiristas, principalmente fora do Brasil, buscam conhecer todos os seus elementos para que possam desenvolver sua prática de maneira consciente. Este crescente interesse tem estimulado a produção de um grande número de trabalhos científicos dedicados ao tema capoeira.

Muitos destes estudiosos que se dedicam a investigar a capoeira se detêm de alguma forma - uns com maior profundidade, outros nem tanto - a apreciar devidamente os limites e alcances no emprego do termo “*capoeira*”, sempre diversificado em suas representações e significados,

pois possui uma dimensão polissêmica e pode ser empregado para designar realidades heterogêneas. E é a partir dessa incógnita que etimologistas, historiadores e folcloristas voltam constantemente a polemizar sobre a origem da capoeira.

O debate relacionado à questão etimológica é antigo e já foi descrito pelo professor, folclorista e artista plástico Waldeloir Rego no livro “Capoeira Angola – Ensaio Sócio-Etnográfico”, tido como uma obra fundamental para o estudo da capoeira (REGO, 1968). Fonte de informações preciosas e também de algumas afirmações polêmicas, seus escritos aparecem na maioria dos textos relacionados à capoeira publicados depois de 1968.

Segundo o antropólogo John Lewis (1992, p. 42-43), Rego apresenta as definições do termo fundamentadas na etimologia portuguesa ou na tupi-guarani e defende a tese de que a capoeira foi inventada nas terras brasileiras, onde “por uma metonímia *res pro persona*, o nome da coisa passou para a pessoa com ela relacionada” (REGO, 1968, p. 25).

Em sua obra Rego comenta diversas teorias, entre elas a ideia de Antenor Nascentes que diz que a denominação da capoeira está ligada à ave Uru (*odontophorus capueira-spix*), cujos movimentos de luta entre os machos ciumentos se assemelham aos da capoeira (REGO, 1968, p. 24). Também registra a proposta de Brasil Gerson, historiador das ruas do Rio de Janeiro, mais tarde acatada por Nascentes, de que o jogo nasceu no mercado entre os escravos que chegavam com o cesto de aves na cabeça e ali ficavam brincando de lutar, surgindo daí a capoeira (ibid, p. 25).

Nei Lopes transcreve o argumento final de Nascentes em seu “Novo dicionário banto do Brasil”, mas acrescenta que segue a linha de raciocínio estabelecida por Schneider (Dicionário Bantu do Brasil, 1993) que defende que o étimo está na palavra *kapwila* do vocabulário *umbundo*, que significa espancar, bofetada, tabefe etc (LOPES, 2003, p. 68).

Soares (2002, p. 165-169) destaca que, para o urbanista argentino radicado no Brasil, Adolfo Morales de Los Rios Filho, no capítulo intitulado “Os Capoeiras” de seu livro “O Rio de Janeiro Imperial” (1946), o termo capoeira é a junção de uma raiz indígena, tupi-guarani (*capo*), e outra portuguesa, do vernáculo luso (*eira*), “que se aplicava costumeiramente a um grupo social determinado, de baixa extração” (VIEIRA, 2006).

Anos depois de seus artigos publicados no *Rio Sportivo*, Adolfo Morales arrematou sua tese na obra sobre o Rio de Janeiro no período imperial,

de que “o cesto capoeira fora a origem do tipo social de mesmo nome e que era fartamente utilizado pelos escravos de ganho da cidade” (VIEIRA, 2006).

Novos pesquisadores vêm se debruçando sobre o tema, agora tratando a investigação etimológica relacionada ao termo *capoeira* de forma científica em diversas teses e dissertações. Entre estes estudiosos está Paulo Coelho de Araújo que, no seu livro “Abordagens Sócio-Antropológicas da Luta/Jogo da Capoeira”, dedica o segundo capítulo, intitulado “Capoeira: um nome, uma origem, uma nova abordagem teórica”, para apresentar suas apreciações sobre a questão.

No capítulo citado (ARAÚJO, 1997, p. 55-101) estão relacionados estudiosos da língua portuguesa como Plínio Ayrosa, João Lyra Filho, Valdemar de Oliveira, Raphael Bluteau, Macedo Soares, Clóvis Moura, Ernani Silva Bruno, Thomas H. Holloway, Flávio dos Santos Gomes, Luiz Sérgio Dias, Marcos Luiz Bretas, José Alípio Goulart, Inezil Penna Marinho, Edison Carneiro, Nei Lopes, Jair Moura, Muniz Sodré, Josefina Achaia e Luís Brisante, mas em sua análise, Araújo reconhece que (...) “a não consensualidade entre os mesmos é a tônica dominante” (ARAÚJO, 1997, p. 55).

Para o historiador carioca Carlos Eugênio Líbano Soares, já citado, o fenômeno capoeira foi muito anterior à palavra, possivelmente um vernáculo que não foi criado pelos africanos, mas pelos portugueses já no ambiente urbano, a partir da experiência colonial. A tese está em seu trabalho de doutoramento em História (Unicamp).

Segundo o autor, o termo capoeira como identificação grupal não surgiu de seus praticantes, mas foi dado pela ordem policial, aparecendo em documentação como “o jogo do capoeira”. Para comprovar sua hipótese, Soares apresenta fontes pesquisadas em Angola e principalmente no Arquivo Ultramarino de Lisboa, onde encontrou evidências de escravos com atitudes iguais a descrição do capoeira, mas não o termo capoeira.

A busca por informações fora do Brasil é uma tendência contemporânea impulsionada ainda mais pela expansão da capoeira pelo mundo afora. A globalização da capoeira fez com que surgisse, além dos milhares de praticantes estrangeiros ávidos por informações confiáveis sobre a capoeira, também pesquisadores estrangeiros interessados em investigar as raízes da luta.

E novamente a questão do nome é um ponto que suscita polêmicas acirradas com o surgimento de novas informações e teorias:

Na região Bantu de Angola, a palavra *kalpwe/re* é um verbo da língua *Umbundu (Mbundu)*, cujo significado é “bater as mãos”. Esta possibilidade, levantada por Gerhard Kubik, ainda que não se possa admitir como definitiva, merece ser considerada, principalmente em razão de que parece não haver dúvida sobre a origem angolana da capoeira (KANDUS, GUTMANN & CASTILHO, 2006).

O pesquisador americano Thomas J. Nardi afirma que “*kapwera*” vem diretamente da língua Bantu de Angola, mas alega que o significado correto é “que pretendem lutar” ou simplesmente “a luta”. A palavra estaria registrada nos diários de missionários europeus informando que os guerreiros de N’dongo (atual Angola) usavam “*kapwera*” para evitar a captura pelos escravocratas portugueses. Segundo ele a luta existia em Angola há 400 anos e apenas foi trazida ao Brasil durante o período escravocrata.

Alguns grupos de capoeira, com maior incidência da vertente da Capoeira Angola, têm incorporado tais afirmações como forma de respaldar um discurso étnico sobre a formação da capoeira. No entanto, a teoria de Nardi ainda carece de maiores comprovações e mais parece estar ligada a um esforço de alguns segmentos do movimento negro norte americano que:

No seu intuito de forjar uma identidade pan-americana, têm interesse em minimizar a contribuição da sociedade brasileira no desenvolvimento da capoeira, assim como a experiência específica da escravidão no Brasil, fazendo dela apenas uma arte bantu praticada por negros nas Américas (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 90).

Outras proposições para a origem banto do termo capoeira surgidas em pesquisas realizadas no hemisfério norte também chamam a atenção, como a palavra do umbundo *kupwila* que significa “se precipitar para, para provocar a queda”, além das propostas pelo professor Daniel Dawson e o Dr. K. Kia Bunseki Fu-Kiau (DESCH-OBI, 2008, p. 288).

Considerado um dos maiores “experts” em capoeira fora do Brasil, Dawson aponta a possibilidade que o termo “capoeira” pode ser uma derivação da palavra “*kipura*” do kikongo que no contexto cultural do Congo é usada para designar um indivíduo cujas técnicas de luta ou combate são baseadas ou desenvolvidas nos terrenos de lutas de galo.

O estudioso do Congo Dr. Fu-Kiau também acredita que o termo capoeira pode ser uma deformação das palavras do kikongo “*kipura/kipula*” (GCAL, 2009) que significam “agitar, saltar de um lugar pra outro, lutar, combater”. Ambos os termos são usados para descrever movimentos de um galo numa luta. Alguns pesquisadores estrangeiros acreditam que essa suposta prática do Congo possa ter sido um dos antecessores da capoeira. No site oficial de turismo da cidade de Salvador pode-se ler:

A Capoeira é uma territorialização da presença negra ao Brasil, às regiões diversas, embora haja uma certa polêmica entre estudiosos, admiradores e jogadores de Capoeira quanto à sua real origem. Alguns seguem a vertente que crê numa Capoeira de raízes estritamente africanas – segundo o professor Fu Kiau, a palavra Capoeira possivelmente provenha de uma variação da raiz lingüística Kikongo, na África, para o vocábulo Kipula ou Kipura, que quer dizer, entre outras coisas, ‘lutar’. Outros crêem numa Capoeira estritamente brasileira – leia-se o seu nome de possível origem indígena, por linhagem lingüística Tupi: ‘Caápuera’ quer dizer ‘mato que foi cortado’, ‘mato ralo’. Há, ainda, aqueles que são partidários de uma Capoeira de uma certa essência dupla, cuja constituição afina-se na África e no Brasil, ou seja, poderá a arte de capoeirar ter inspiração africana na Dança das Zebras, mas o seu real desenvolvimento dá-se em território brasileiro (SALTUR, 2009).

Os defensores das teorias relacionadas à raiz brasileira da capoeira reforçam seus argumentos baseados na vernaculização do tupi-guarani *caá-puêra* (*caá* = mato, *puêra* = que já foi) e apoiados em textos antigos:

No livro do padre José de Anchieta, “A Arte da Gramática da Língua Mais Usada na Costa do Brasil”, editado em 1595, há uma citação de que “os índios tupi-guarani divertiam-se jogando Capoeira”. Guilherme de Almeida, no livro *Música no Brasil*, sustenta serem indígenas as raízes da Capoeira. Martim Afonso de Souza, navegador português, teria observado tribos jogando Capoeira (SILVA, 2002, p.10).

Entre os que advogam a procedência nacional da luta “capoeira” relacionando-a a origem do termo está Luiz Carlos Krummenauer Rocha,

autor de um texto publicado na revista “Mundo Capoeira”. No artigo ele vai além e coloca que a capoeira teve origem dos movimentos da *Maraná*, luta/dança indígena usada pelos índios da cultura potiguar no Brasil. Segundo ele, *Maraná* tinha por objetivo avaliar a valentia de seus guerreiros em tempos de paz, mas também era usada em confrontos com os inimigos, quando aqueles índios brasileiros desferiam golpes mortais com as mãos e os pés (ROCHA, 1999, p. 29).

Rocha afirma que os guerreiros potiguares testavam suas habilidades guerreiras como forma de competição defrontando-se dois a dois, no centro de uma roda, até que um derrubasse o outro, como os demais batiam ritmadamente os pés e as mãos, criando um compasso que invocava seus antepassados. Eram acompanhados por tambores primitivos, chocalhos e grandes flautas de taquara, chamadas mambiras (ROCHA, 1999, p. 29).

Coincidentemente, na mesma revista em que Rocha publicou seu texto sobre a *Maraná* há outra citação sobre o termo em uma reportagem não creditada sobre o mestre baiano Silvestre Vítório Ferreira, na época com 52 anos: “um tio, Alfredo Cobrinha, com fama de desordeiro, convidou-o para aprender *Maraná*, nome pelo qual a arte era conhecida na época, segundo Silvestre” (MUNDO CAPOEIRA, 1999, p. 5).

O mesmo autor retorna ao tema em 2002 na revista “Praticando Capoeira” onde afirma que o “*N’Golo*” levado pelos angolanos para Palmares fundiu-se com a *Maraná* surgindo a Capoeira” (ROCHA, 2002, p. 11). Porém, ainda que parte da historiografia da escravidão possa respaldar tal teoria, é mister lembrar “da inexistência documental sobre a prática da luta da capoeira nos Quilombos de Palmares” (ARAÚJO, 1997, p. 200). É possível admitir que a *Maraná*, ou qualquer outra manifestação indígena, tenha contribuído de alguma forma para o surgimento de um determinado tipo de capoeira, mas de modo geral, certamente foi de maneira infinitamente menor que a participação da cultura negra. Basta “ouvir” capoeira.

De toda forma, essas novas teorias ainda não foram devidamente comprovadas sob a luz da ciência. O que aparece com mais frequência nos textos dedicados à capoeira ainda é o que está consagrado pela tradição oral dos capoeiristas, que defende que a palavra vem do tupi “*kapu’era*” e possui dois significados: mato roçado ou cortado, ou uma espécie de cesto ou gaiola que serve para carregar animais e mantimentos. A partir desse duplo sentido, etimologistas, historiadores e folcloristas continuam polemizando sobre o berço da capoeira, se rural ou urbano.

A margem desta discussão, a grande maioria dos autores que pesquisam sobre a capoeira concorda com a tese de que ela teria sido desenvolvida no Brasil por diferentes etnias de negros africanos trazidos pelos portugueses para o trabalho escravo na lavoura, na pecuária, mineração e em atividades urbanas, a partir do início da colonização.

Apesar de não se poder afirmar a supremacia de quaisquer dos grupos étnicos quanto aos elementos de musicalidade e instrumentalidade rítmica, é incontestável a sua progênie africana, mas que, no Brasil, em virtude de conjunturas diversas inerentes a cada período histórico brasileiro e, em decorrência de processos aculturativos interétnicos, lhes foram impostas alterações que em tese não as desfiguraram (ARAÚJO, 2002, p. 109).

Como exposto acima, a questão relacionada à investigação etimológica do termo capoeira já foi bastante explorada por diversos autores, ainda que não se tenha chegado a uma conclusão definitiva. Esta pesquisa se referiu à polêmica apenas como um argumento de que “a busca das raízes africanas da capoeira não é simples, pois acreditamos que diversas práticas ancestrais entraram em sua gênese, o que obriga a um vasto levantamento etnográfico do mapa cultural africano” (SOARES, 2002, p. 144).

A questão etimológica pode servir como exemplo para que se faça um esforço na busca por novas alternativas para analisar as possíveis matrizes formadoras da capoeira. No caso específico desta pesquisa, o caminho escolhido foi averiguar se existem e quais são as lutas que fazem uso de acompanhamento musical em suas práticas para tentar traçar alguns paralelos com a capoeira.

Neste sentido, o continente africano se apresenta como palco profícuo para as investigações no campo das lutas relacionadas com a música, em especial ao da capoeira. Há fortes indícios ligando diferentes manifestações guerreiras do continente africano com a luta praticada no Brasil (vídeo 001).

É de fundamental importância que estes elementos sejam investigados com maior rigor científico e destacados constantemente, sob pena de serem diluídos por uma “globalização” cultural pautada na manutenção da produção e reprodução de informações que podem levar a discriminação racial nos sistemas formais e informais (como a capoeira) de ensino brasileiro.

De acordo com a declaração final do I Congresso do Negro Brasileiro promovido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1950 no Rio de Janeiro, é fundamental que se possa estimular o “estudo das reminiscências africanas no país” como uma das formas de contribuir com os “meios de remoção das dificuldades dos brasileiros de cor e a formação de Institutos de Pesquisas, públicos e particulares, com esse objetivo” (NASCIMENTO, 1968, p. 293).

CAPÍTULO II

01. DESENVOLVIMENTO SÓCIO-HISTÓRICO DAS LUTAS

Lutar para sobreviver é inerente à vida e é anterior ao surgimento da Humanidade. Desde as eras mais remotas, o ser humano nunca deixou de aperfeiçoar movimentos específicos para conseguir êxito em um combate.

A necessidade de superar a fragilidade de seus recursos biológicos frente aos seus inimigos naturais exigiu do ser humano movimentos mais eficazes para garantir o domínio e uso de espaço, para desenvolver tecnologias de caça e pesca, por razões religiosas ou por razões lúdicas (TRUSZ e NUNES, 2007, p. 181-182).

A belicosidade humana cresceu e se voltou contra seus iguais depois que os primeiros seres humanos descobriram que podiam dominar seus semelhantes através da dor e assim resolver questões relativas à liderança, ao domínio espacial, ao controle da prole, afirmação de gênero, entre outras questões. Desde então, nenhuma outra espécie tem se dedicado tanto ao aprimoramento do ato de lutar quanto a raça humana.

O constante contato com situações de conflito corporal ocorridas entre bandos, a luta pela sobrevivência e pela liberdade fez com que a criatividade humana ampliasse as possibilidades do ato de lutar, desenvolvendo situações específicas para a aplicação dos gestos de combate.

Em todos os lugares do planeta as lutas em suas diferentes manifestações foram sistematicamente estudadas, padronizadas, treinadas, fazendo surgir complexos sistemas de defesa e ataque manifestados que vêm sendo transmitidos de geração em geração em diferentes formas organizadas para o combate, como artes marciais, jogos de luta, danças guerreiras, métodos de defesa pessoal civil e militar ou na forma de esportes de combate.

A esta forma de codificação dos sistemas de combate, Elias e Dunning (1992) chamariam de processo de longa duração, cuja evolução não foi planejada, à medida que:

[...] não constitui o resultado de ações intencionais de qualquer indivíduo único ou grupo, mas antes, o resultado inesperado do entrelaçar de ações

intencionais dos membros de vários grupos interdependentes, ao longo de muitas gerações. (ELIAS & DUNNING, 1992. p. 301).

Apesar das individualidades dos diversos sistemas de combate, todos possuem aspectos que refletem conjunturas semelhantes, pois promovem a formação de padrões de comportamento sedimentados em princípios que os tornam úteis em qualquer momento e em qualquer situação (MUSASHI, 1984). Porém, os “temperos locais” e a história de cada um de seus povos criadores fizeram surgir sistemas de combates impregnados de características únicas nas diferentes nações, decorrentes de valores educacionais e grupais próprios de cada região e cultura, assim como da organização social e política. Essa identidade local se explica porque a utilização do corpo humano depende de um aprendizado que consiste na cópia de padrões que fazem parte da herança cultural do grupo a que o indivíduo pertence (LARAIA, 2006).

Os mesmos fatores que são determinantes para a produção das diversas facetas do conhecimento humano também são vitais na construção das lutas nacionais, que por sua vez, são condicionadas pela visão de mundo do povo que as desenvolveram, com significados culturais apoiados na historicidade e formação de uma determinada população. Essas distinções, possuidoras de tradição e eficácia, denotam a forma “(...) como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 1974, p. 211).

Cada luta possui lógica própria e tem sua própria dinâmica, cuja base de sustentação encontra-se nas suas origens e nas características morfológicas e culturais dos habitantes dos lugares onde foram desenvolvidas. Em algumas ocasiões os gestos são de criação própria, em outras, imitam animais e/ou instrumentos de trabalho, ou ainda lutadores mais experientes.

Os aspectos mágico, estratégico, tático e técnico que se manifestam na estrutura de cada uma das lutas se desenvolveram a partir de condições específicas geradas nos respectivos contextos históricos, econômicos, geográficos, políticos, psicológicos e sociais que interferiam diretamente no cotidiano de seus praticantes, justificando as variedades de estilos de lutas que podem habitar um mesmo país, pois:

Pretender que, em cada sociedade, existe uma “estrutura básica de personalidade básica” dos indivíduos é elaborar uma hipótese ousada: a de que existe uma coerência entre todos os modelos de comportamento, um núcleo que assegura a

unidade das instituições primárias, uma “unidade cultural” suscetível de ser reconstruída de maneira convincente, por meio de alguns traços que formam o sistema (DUBAR, 2005, p. 47).

O impacto do ambiente natural também se reflete sobre a organização humana das técnicas corporais desenvolvidas para serem usadas em combate. É óbvio que os moradores dos topos de montanhas cobertas de gelo certamente desenvolveram lutas diferenciadas de seus vizinhos que vivem ao pé da mesma montanha ou a beira mar.

As condições geográficas afetam diretamente as escolhas de um povo por determinadas técnicas ao invés de outras. Em um ambiente mais frio seus habitantes eram forçados a usarem roupas mais pesadas o que limitava a movimentação do corpo para desferir golpes traumáticos, favorecendo o desenvolvimento de técnicas de agarramento.

O *Jiu-Jitsu* japonês seguiu esta tendência da luta corpo a corpo, tendo grande desenvolvimento ao ser utilizado pela casta guerreira dos samurais que lutavam munidos de armadura. Em contrapartida, o *Karatê* surgiu justamente pela necessidade de “quebrar” o que estava por trás desta armadura (apud FEDERAÇÃO PAULISTA DE KARATÊ, 2005).

Nas lutas chinesas também fica claro a interferência de fatores geográficos, pois nas regiões montanhosas, ao norte, a prevalência era de técnicas onde as pernas eram mais utilizadas, como que no sul, local com mais rios, plantações de arroz, pântanos, as técnicas desenvolvidas privilegiavam bases mais baixas para se ter equilíbrio, com poucos chutes (mais baixos e rápidos) e pulos para não se perder o equilíbrio, então a parte da arte mais aprimorada foi a de desferir socos.

Estes são apenas exemplos de como as lutas nacionais sempre estiveram vinculadas ao “se-movimentar” do indivíduo concreto, inserido num contexto cultural, com inerente necessidade de se movimentar na busca da emancipação e da liberdade (KUNZ, 1994). São estas características únicas que distinguem uma luta representativa da identidade de um povo das demais, como a expressão corporal peculiar, métodos de treinamento, filosofias e rituais específicos.

As diferentes práticas combativas nacionais foram perpetuadas pela coletividade na vivência em comunidade, reunindo de forma sistematizada as técnicas combativas de um determinado povo, desenvolvidas e adaptadas às circunstâncias locais, imbuídas de memória e significados próprios, transformando-se em expressões da cultura das populações que lhes deram origem (DAOLIO, 1995).

Isso equivale dizer que uma diferenciação significativa entre as diversas modalidades de lutas do ser humano está no sentido que orienta as ações de uma determinada forma de combate: um lutador é alguém que se movimenta orientado por objetivos e motivações. Ou seja, o sujeito que luta usa o corpo como uma linguagem com significado próprio dentro de uma situação específica, pois cada luta possui uma história própria e está intrinsecamente integrada a outras instâncias da vida social da população que lhe deu origem, como a religião, o lazer e o trabalho.

As lutas desenvolvidas para os campos de batalha, além do seu uso para a defesa pessoal, também eram repetidas em outras situações, como nas festas comemorativas por uma boa caça, nas disputas tribais ou celebrando uma colheita farta, para encenarem um fato passado ou homenagearem os deuses.

Utilizadas no treinamento e desenvolvimento de habilidades para o uso em tempos de guerra, em muitas culturas as lutas, durante os períodos de paz, também eram formas de se aproximar do divino, do sagrado. Hebreus, gregos, romanos, bizantinos, árabes, chineses, dentre outros povos, conservaram o treinamento para preparação militar através de suas danças, seus pugilatos, evoluções, acrobacias, originando práticas locais enraizadas em diferentes países.

Com o passar dos anos, a maioria das lutas sofreu mudanças em sua estrutura de manifestação belicosa para se transformar em expressões da cultura corporal, englobando, entre outras coisas, a defesa pessoal, o exercício terapêutico, a expressão corporal, métodos próprios de treinamento, um arcabouço ritualístico e filosófico particular.

Sobre este assunto, Green (2001) destaca que tal fato se deu, principalmente, em decorrência do avanço técnico dos materiais bélicos e devido às mudanças sociais e suas conseqüências que promoveram determinações jurídicas voltadas para a normatização e controle das condutas sociais dos indivíduos que praticavam tais lutas.

A título de curiosidade, apenas para ilustrar a enorme variedade que há no meio dos sistemas de combate, segue rol de lutas que podem ser encontradas em diversas fontes, como por exemplo, no livro *Martial Arts of the World: An Encyclopedia* (GREEN, 2001).

As lutas mais conhecidas são as orientais, como as japonesas – Aikidô, Karatê, Judô, Kendô, Ninjutsu, Sumô etc. (GREEN, 2001, p. 198); as chinesas, denominadas genericamente de *Kung-Fu* ou *Wu-Shu*, com “mais de 400 estilos diferentes entre os quais se destacam o *Tai-Chi-Chuan*, *Pa-Kua Chang*, *Wing-Chun* etc. (SANTOS, 2006, p. 5); as

coreanas - Hapkidô, Taekwondô, e suas antecessoras *Taekkyon*, *Hwarangdo*, *Bikak-sool*, *Sool-sool*, *Soo-bakki* (MIELI, 1995, p. 59).

Ainda entre as lutas asiáticas, destacam-se as tailandesas - *Muay Thai*, *Krabi-krabong*, *Lerdrit*, *Chuparsp*, *Thaiplum*, *Kemier*, *Thaiyuth* (GREEN, 2001, p. 350); *Bokator*, *Bandô*, *Banshay*, *Lethwei*, *Naban* de Mianmar; *Pradal Serey* do Cambodja, *Angampora* do Sri Lanka, *Kateda*, tibetano, *Vo Vi Nam* e *Qwan Ki Do*, vietnamitas, *Kuntao* e *Silat* indonésios, *Bersilat* da Malásia e o *Kali (Arnis)* filipino (GREEN, 2001, p. 538-550). No Paquistão encontra-se o milenar *Pehlwani* (PEABODY, 2004); no Uzbequistão a *Kurashi*, na Islândia a *Glima* (DEL'VECCHIO & FRANCHINI, 2006, p. 100); na Rússia há o *Sambo* (GREEN, 2001, p. 507) e *Systema* (video 002).

Das ilhas do Pacífico se conhece as lutas usadas pelos guerreiros nativos do Havaí, como uma forma de pugilato chamada *mokomoko* e *Lua* (“a arte de quebrar ossos”) que era disfarçada na dança *hula*, além da arte marcial contemporânea chamada *Lima Lama*; e na Nova Zelândia existe a luta *Mau*, e *Tewhatewha* em Samoa (GREEN, 2001, p. 403-409).

Nos diversos momentos históricos do ocidente, também há citações de atividades marciais. Os cavaleiros medievais podem ser considerados equivalentes aos samurais japoneses e dedicavam boa parte de suas vidas ao treinamento de lutas. Os famosos Cavaleiros da Távola Redonda, os Cruzados, os Templários, os Cântaros, os Albigenses, os Condottieri italianos e os Cavaleiros Teutônicos tinham uma enorme perícia na utilização de “armas brancas” e desenvolveram diversos métodos de combate corpo a corpo, como o Borzaghino dos cavaleiros italianos e a associação inglesa do antigo pugilato ao *Kick*, uma antiga técnica de combate corporal que usa os pés (TORRES, 2005).

Os plebeus europeus também desenvolviam suas técnicas de defesa organizadas, como *Savate* (SOET, 1991, p. 47), *Gouren* na França, a *Galhofa* em Portugal e o *Backhold* na Inglaterra (DEL'VECCHIO & FRANCHINI, 2006, p.100); o *Hopak* ucraniano, a luta corsa (WIKIPEDIA, 2010), o *Bataireacht* irlandês - usado nas brigas entre gangues retratadas nas telas do cinema no filme indicado ao Oscar de Martin Scorsese, “Gangues de Nova York” (2002) - que também era conhecido como *Uisce Beatha Bata Rince* (Dança Irlandesa do Uísque), para disfarçar sua essência como luta (DISCOVERY CHANNEL, 2009), entre outras. A inda na Europa, a Península Ibérica foi o berço do *Baratero*, a luta dos ciganos espanhóis (LORIEGA, 2005) e do Jogo do Pau português (OLIVEIRA, 1972).

Na África, encontram-se o *Laamb* (GREEN, 2001, p. 05), *Borey* e *Dioula* no Senegal; *Kadjia* em Benin (GREEN, 2001, p. 10); *Nguni* na, África do Sul; *Dambe* e *Igba Magba* na Nigéria; *Evala* e *Zvaha* em Togo; *Abotri* no Sudão; *Bassula* e *Gabetula* em Angola (ALONSO, 1997, p. 8); *Gwindulumutu* no Congo; *Tahteeb* e *Naboud* no Egito (GREEN, 2001, p. 338); *Re-Efi-Areh-Ehsee* na Etiópia (SOET, 1991, p. 43), entre muitas outras (GREEN, 2001, p. 05-11).

A diáspora forçada dos africanos para as Américas fez surgir muitas lutas no Novo Mundo. Nos Estados Unidos surgiu o *Jaillhouse Rock* (SOET, 1991, p. 61) com seus vários estilos como o *Closing Gates*, *52 Blocks*, *42*, *Strato*, *PK*, *Mount Meg*, *Comstock*, *Gorilla*, *BarnYard* (CENTURY, 2001), além do *Knocking and Kicking* no sul do país (GREEN, 2001, p. 10) e a *Ram Fight*.

Na América Central, a violência da escravidão também fez surgir diversas lutas. Em Cuba, o *Mani* ou *Bombosa*; *Chat'ou* em Guadalupe; *Dannyé* e *Ladja* na Martinica; a *Susa* no Suriname (GREEN, 2001, p. 10). *Koko Makaku* em Curaçao; *Bénolè* ou *Bénolin* além do *Sové Vayan* ou *Sovayan* em Guadalupe; *Pinge*, no Haiti; *Bangaran* na Jamaica (WIKIPEDIA, 2010). Descendo para o sul, os afro-descendentes criaram a *Broma* venezuelana (GREEN, 2001, p. 10), *Guazabara* na Costa Rica e a capoeira no Brasil.

O pequeno rol mencionado acima não inclui os sistemas híbridos de defesa pessoal de criação mais recente e os métodos militares de combate. A maioria são lutas milenares ou centenárias que passaram por mudanças e se transformaram em expressões da cultura corporal com diferentes significados.

Essa enorme diversidade das lutas torna difícil uma classificação que contemple todas as tipologias no que se refere à suas filosofias e práticas. Porém, no sentido de contribuir para uma melhor compreensão das múltiplas abordagens que o tema lutas pode abranger, é possível destacar alguns dos diferentes segmentos surgidos no interior deste universo, como os aspectos históricos (cronologia e desenvolvimento), definições (jogos de luta, danças guerreiras, artes marciais, esportes de combate), classificações quanto à indumentária, espaço físico, forma de graduação, métodos de treinamento, entre outros.

Um traço comum a todas essas formas de lutas é o combate corporal. E é justamente neste aspecto em que se pode caracterizar as diferentes formas de manifestação do ato de lutar do ser humano. O dicionário Aurélio eletrônico (1999), entre outras acepções, define luta

como “antagonismo entre forças contrárias; conflito” e “qualquer tipo de combate corpo a corpo”. De uma forma bastante ampla, nesta definição se encaixa a maioria dos esportes conhecidos, como o Atletismo, Futebol ou Basquete, por exemplo, onde um atleta ou uma equipe tenta superar os demais adversários.

Já a definição apresentada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (2001) é mais específica, indicando que as lutas são “disputas em que o(s) oponente(s) deve(m) ser subjugado(s) com técnicas e estratégias de desequilíbrio, contusão, imobilização ou exclusão de um determinado espaço na combinação de ações de ataque e defesa” (p. 70).

A luta também pode ser entendida como “um **jogo** de oposição, entre duas ou mais pessoas, no qual o alvo é o próprio adversário, existindo a possibilidade de ataque a qualquer momento e simultaneamente” (NAKAMOTO et al., 2004). Então, pode-se incluir aí as práticas com implementos, como a esgrima olímpica, o Kendo japonês, e até o jogo da queimada, onde duas equipes buscam eliminar seus adversários atingindo-os com uma bola.

As lutas são embates de domínio que visam subjugar o adversário por meio de técnicas de controle (Luta Livre), expulsão de uma determinada área (*Sumô*), quedas (*Judô*), marcação de pontos (*Karatê*), nocaute (*Muay Thai*) etc. Para estabelecer a submissão do adversário, existem lutas armadas (*Kendô*), lutas que não incluem o treinamento de qualquer arma (Boxe), mesmo que algumas treinem a defesa contra elas (Jiu-Jitsu), e aquelas que desenvolvem práticas com e sem armas (*Kali*, *Wu-Shu*).

Considerando a temporalidade, algumas lutas podem ser classificadas como tradicionais, ou seja, lutas que mantêm os traços originais e vem sendo transmitidas de geração em geração da mesma maneira (*Tai-Chi-Chuan*, *Wu-Shu*); outras são consideradas modernas, por terem sido criadas mais recentemente, a partir das experiências dos antigos mestres, mas adaptadas ao mundo atual (*Aikido*, *Jiu-Jitsu Brasileiro*).

As lutas formadas a partir da união de vários estilos (*Kajukenbo*, *Kickboxing*), bem como os sistemas militares contemporâneos de defesa pessoal (*Krav Magá*, *Kombato*) e os conjuntos de técnicas utilizados nos confrontos de “Vale Tudo” tem sido abordadas pela mídia por meio dos princípios operacionais que conduzem suas ações (NAKAMOTO et al., apud DEL’VECCHIO & FRANCHINI, 2006, p. 105), como o ato de agarrar (*grappling*) ou tocar (*striking*). Tais classificações se tornaram

populares nos eventos televisionados de combate entre estilos diversos de artes marciais, como o *Ultimate Fighting* e similares.

Os estilos “*strikers*” são baseados em golpes predominantemente de impacto, como socos, chutes, joelhadas e cotoveladas (*Karatê, Kickboxing, Muai-Thay, Tae Kwon Do*). *Grapplings* são os estilos baseados predominantemente em chaves, quedas, imobilizações, movimentos de arremesso, estrangulamentos, torções e as defesas contra estas técnicas (*Jiu-Jitsu, Judô, Luta Greco-Romana*). Também existem lutas mistas, que reúnem técnicas de bater e derrubar (Capoeira, *Hapkido, Ninjitsu*, dentre outras).

Em relação ao ensino-aprendizagem, tradicionalmente as lutas são consideradas *suaves*, quando o praticante tem mais liberdade para usar sua criatividade e adaptar a luta para suas condições físicas e mentais, ou *duras*, quando o praticante tem que se adaptar à luta. Nas lutas “*duras*” é comum a prática de **seqüências** pré-programadas (*katas, katys, hians* etc.) cuja execução é exigida nos exames de troca de graduação.

Apesar da sua obsolescência como forma de combate frente à tecnologia moderna, muitas lutas que mantiveram suas tradições seculares de buscar a superação interior do indivíduo por meio das práticas guerreiras sobreviveram até os dias atuais, auxiliando o ser humano a melhorar sua qualidade de vida, aliviando o estresse e a tensão. Além de excelentes atividades corporais para manter a saúde, as lutas possuem ensinamentos teóricos que, há centenas de anos, se refletem na maneira do indivíduo se portar perante as diversas situações do cotidiano (ALMEIDA e GUTIERREZ, 2008).

Quando os meios efetivos de aprendizado dos conjuntos de práticas corporais que derivam de técnicas de guerra passam a ter enfoque principal na formação do caráter do ser humano, uma luta passa a ser entendida como arte marcial. O termo pode ser entendido como a capacidade de se praticar e dominar os ensinamentos guerreiros com fins próprios para a obtenção de resultados (MESQUITA, 2008). Como denota o nome, isto é, marcial, ela ainda conserva suas origens na utilização como legítima defesa, mas transcende o caráter belicoso da atividade e alcança o status de arte ao desenvolver filosofias baseadas em preceitos éticos, estéticos e morais para nortear suas práticas.

A palavra marcial vem do latim *martiale* e significa, entre outras definições, próprio da guerra ou relativo a guerreiros. O termo deriva de Marte (Ares para os gregos), deus da guerra no Panteão Romano, irmão de Minerva, deusa da Sabedoria. Sob diferentes formas, aspectos e nomes

– como o deus Tezcatlipoca na América pré-colombiana e o deus indiano Kartykeya, irmão do deus Ganesha, também símbolo da Sabedoria – o mito dos deuses guerreiros simbolizava a guerra interior do Homem em busca de sua reunificação consigo mesmo através do equilíbrio entre forças opostas: Yin e Yang, o feminino e o masculino, o passivo e o ativo, o certo e o errado (SEVERINO, 1988).

A expressão “artes marciais” tornou-se popular por meio dos filmes de ação do cinema, sendo usada para se referir a todos os sistemas de combate, não importando se de origem oriental ou ocidental, com ou sem o uso de armas tradicionais. No oriente existem outros termos mais adequados para a definição destas artes. Na China são chamadas de *Wu Shu*, que significa literalmente arte da guerra: “*Wu*” - guerra e “*Shu*” – arte, mas na antiguidade o *Wu-Shu* era chamado de “*Quan Fa*” (técnicas de boxe). Outra maneira de designar as artes marciais chinesas são os termos “*Wu Gong*” - trabalho marcial, ou “*Kuo Shu*” - arte nacional (GREEN, 2001, p. 65-66).

O termo mais popular no Ocidente para as lutas chinesas é “*Kung Fu*” (trabalho árduo) que surgiu no final do século passado e significa literalmente “homem suado”. O termo foi usado pelos operários chineses que trabalhavam nas estradas de ferro nos Estados Unidos e não sabiam com traduzir a palavra *Wu-Shu* para os americanos (MELLO, 2008).

No Japão, as atitudes e comportamentos a serem seguidos por um praticante de arte marcial são chamadas de *Budô* (um caminho educacional através das lutas), designação em idioma japonês dada a todas as técnicas de cavalaria, infantaria e manejo de armas em geral, sob o ponto de vista filosófico (UESHIBA, 2008).

Na terra do sol nascente também existe o termo de *Bushido*, o caminho ético e filosófico do guerreiro. Representa o código de honra seguido pelos samurais⁷ que, entre outras coisas, tratava da fidelidade para com o senhor de quem recebiam ordens, do autodomínio e do desapego à vida. Acredita-se que os preceitos tenham sido organizados por Miyamoto Musashi, o maior dos espadachins japoneses (YOSHIKAWA, 1999).

O invicto Musashi pautou a sua vida pelo *Kenjutsu* (a Arte da Espada), um conjunto de regras baseadas no Zen, Xintoísmo e Confucionismo, e ensinava que os samurais não deveriam ser somente os melhores na espada e na palavra, mas aprender um pouco sobre todas as outras artes. Reuniu seus conselhos no clássico “O Livro dos Cinco Anéis” (1645) que, segundo as propagandas das livrarias que comercializam a

obra, são estudados até hoje como referência sobre estratégia para homens de negócios e de marketing.

O exemplo do samurai Musashi demonstra claramente que no Oriente as Artes marciais sempre estiveram relacionadas à cultura, filosofia e principalmente à religiosidade, colocando-as como destaque social, constituindo um conjunto de técnicas de aprendizado integradas a um Universo muito maior de conhecimento desenvolvido no interior de Escolas de Sabedoria ou Mosteiros.

O Ocidente também aliava a evolução espiritual ao desenvolvimento de habilidades marciais, como na preparação dos guerreiros espartanos e dos cavaleiros medievais, porém muitos pensadores, filósofos e teólogos afirmavam que os combates físicos deixavam a espiritualidade pobre. A religião ocidental afirmava que o corpo deveria ser reprimido e somente o espírito valorizado.

A marcialidade ocidental apresenta diversas referências tais como os poemas historicistas de Homero e a Eneida de Virgílio, os poemas de Edda Nórdicos, os Nibelunhos Germânicos, o Kalevala da Epopéia finlandesa, a canção de Orlando Furioso do italiano Ludovico Ariosto, além de outras citações em documentos da idade medieval, iluminismo, cultura barroca, idade antiga ocidental etc (TORRES, 2005).

No entanto, foi no Ocidente que as transformações sofridas pelas artes marciais sistematicamente incorporadas à lógica esportiva fizeram surgir os chamados “esportes de combate”. Tais modalidades, também chamadas de “lutas de contato”, apresentam regras que impedem a violência durante a prática, mas podem facilitar um distanciamento das filosofias originais, substituídas pelas necessidades inerentes ao caráter competitivo.

Para Norbert Elias (1992) o esporte equilibra as tensões do confronto na luta, onde os participantes podem exercer uma violência controlada por um conjunto de regras que possui interdependência com códigos sociais de conduta. Esse conjunto de normas que evoluiu com a crescente necessidade social de regularidade de conduta e sensibilização à violência, ao diminuir as possibilidades de ferimentos físicos mais sérios, canaliza o esporte como um meio de extravasar a violência e, ao mesmo tempo, aumentar a civilidade.

Nas lutas esportivizadas, como as modalidades de luta corporal que integram os Jogos Olímpicos (Esgrima, Boxe, *Judo*, *Taekwondo*, Luta Greco-romana e Luta Livre), o praticante deixa de ser um artista preocupado em trilhar um “caminho espiritual” como meio de adquirir

sabedoria, para assumir a postura de um atleta que busca alcançar um fim, ou seja, a vitória. Para isso, os lutadores envolvidos em competições de alto nível necessitam de um acompanhamento multidisciplinar, reunindo profissionais de diversas áreas, como Psicologia, Medicina, Nutrição, Estatística, Educação Física e Fisioterapia.

O *Jiu-Jitsu* brasileiro, *Savate* francês, *Karatê* japonês, entre outros “esportes de luta”, também se enquadram nesta situação. Para vencer é preciso estabelecer total dominância sobre seus oponentes. Contudo, quando preservados os princípios filosóficos ainda é possível praticá-las solidariamente, pois o companheiro de treinamentos é um instrumento essencial para o aprimoramento pessoal.

O aumento do interesse por questões relacionadas às diversas formas de lutas, constatado por Cox (1993) em estudo realizado nos Estados Unidos da América, foi impulsionado pela mídia nos últimos 30 anos, sendo totalmente incorporado como parte da cultura popular contemporânea, adquirindo um papel significativo na sociedade atual, mas que nem sempre tem um contato adequado com as diferentes modalidades das lutas.

A popularização dos confrontos de artes marciais impulsionou ainda mais a estrutura industrial e de serviços interessada em aproveitar tudo que o setor das lutas pode oferecer. Catapultadas por campanhas publicitárias oferecendo produtos variados para a adequação dos corpos aos modelos “ideais” propostos pela mídia, as academias de ginástica ficaram lotadas de praticantes dos mais variados estilos de lutas. Estimuladas pelo simbolismo próprio da era digital e sua virtualização no cinema e jogos de video-game, a espetacularização e comercialização como show no mercado global do entretenimento das modalidades de luta de contato atingiu seu ápice nos eventos de Vale-Tudo, onde os lutadores se enfrentam em suposta igualdade de condições utilizando-se de técnicas de várias lutas, reunidas sob o nome de MMA (*Mixed Martial Arts* – Artes Marciais Mistas).

Com o advento do culto ao corpo, entendido aqui “como um tipo de relação dos indivíduos com seus corpos que tem como preocupação básica o seu modelamento, a fim de aproximá-lo o máximo possível do padrão de beleza estabelecido” (CASTRO, 2001, p. 03) não demorou a acontecer uma simbiose e logo surgiram dezenas de sistemas de *fitness* com movimentos inspirados nas lutas mais conhecidas.

Recentemente, criaram-se manifestações corporais que se apropriaram da estética de seus movimentos

para ganho de status no interior do universo da cultura corporal de movimento e que constantemente adquirem mais adeptos. Luzentes exemplos são o “*Tae Bo*”, que oferece intenso exercício, combinando rotinas próximas às artes marciais orientais como o *Kickboxing* e o *Taekwondo*. Outra manifestação semelhante é o “*Body Combat*”, uma aula aeróbia que combina movimentos como golpes de punho, chutes, joelhadas e deslocamentos derivados de várias atividades consideradas de autodefesa e artes marciais, como o *Karatê*, o Boxe, o *Tai-chi-chuan* e *Kick Boxing*. Mas estas manifestações corporais não se definem como tal por não possuírem os valores históricos constitutivos e configuracionais das artes marciais (PIMENTA, 2007, p. 2-3).

Em suas formas originais ou adaptadas, as lutas estão presentes nas revistas especializadas, nas competições esportivas transmitidas pelas redes de televisão, nos filmes de “ação”, nos vídeos com “ensinamentos” de defesa pessoal, nos jogos de videogame, por meio da Internet, como sistemas de ginástica, no ambiente escolar (como estratégia/conteúdo); nas academias, nos clubes e nos condomínios (para a aquisição do domínio técnico ou condicionamento físico); no esporte (na preparação orgânica e funcional de atletas, organização e promoção de eventos, na preparação técnica e tática); em cursos de extensão universitária; em projetos de pesquisas em universidades e nas Federações (DEL’VECCHIO & FRANCHINI, 2006, p. 101)

Além da busca pela qualidade de vida e saúde, a procura de sistemas de defesa que ofereçam a sensação de segurança e autocontrole tornou-se mais freqüente nos dias atuais, devido ao crescimento da violência e da criminalidade urbana. A prática de lutas deixou de ser vista como uma necessidade inerente apenas aos profissionais dos segmentos da área da segurança, para tornar-se uma atividade bastante popular entre mulheres, crianças, jovens, adultos e idosos. No entanto, apesar das técnicas desenvolvidas nas artes marciais tradicionais e nos esportes de combate poderem ser aplicadas contra um agressor numa situação real de confronto, tal aplicação não é o foco principal dessas atividades.

Nas artes marciais existem códigos de honra que sublimam o respeito ao adversário. Nos esportes de luta prevalecem as regras definidas para cada competição. Já nos sistemas de defesa pessoal, como o *Krav*

Magá israelense (video 003), o *Kajukenbo* dos EUA (video 004) e o *Kombato* brasileiro (video 005), não há regras, pois estas modalidades de luta têm como único objetivo sobreviver a uma situação real de risco. Constantemente surgem novas formas de defesa própria adaptadas à realidade atual. Criam-se, inclusive, novas armas marciais, a partir de instrumentos utilizados no dia-a-dia, como é o caso do chaveiro cujo método de utilização foi desenvolvido por T. Kubota a partir de antigas técnicas chamadas *Yawara* (video 006) e o bastão retrátil ou telescópico (video 007), desenvolvido por J. Imada (GREEN & SVINTH, 2003).

Quanto à defesa pessoal desarmada, multiplicam-se os cursos baseados em técnicas testadas e aprovadas pelas principais forças de elite do mundo, com o objetivo de sobreviver ao(s) inimigo(s) a qualquer custo. Tais métodos reúnem técnicas práticas e eficientes de reação contra a ação de um ou mais agressores, armados ou não, condicionamento neuromotor, estudo e orientação sobre armas e suas características durante o combate, o seu manuseio prático com ações de reflexo etc. O treinamento voltado à defesa pessoal busca, cada vez mais, a objetividade e a instantaneidade na reação pela avaliação da oportunidade (LINCHTENSTEIN, 2006).

Como se vê, apesar de todas essas manifestações estarem ligadas ao ato de lutar, cada uma delas possui características peculiares que as distinguem das demais. Entre os praticantes é comum se dizer que toda arte marcial em sua essência é uma luta, mas nem toda luta é uma arte marcial. Da mesma forma, nem toda luta é um esporte de combate. O mesmo raciocínio se aplica em relação aos sistemas de defesa pessoal, aos métodos de combate empregados pelas forças militares e até mesmo aos jogos e danças guerreiras.

O uso como defesa pessoal implícito na filosofia e prática das artes marciais é o que as diferencia de outras lutas (sem o mesmo escopo filosófico) onde o único objetivo é vencer um oponente. Para os esportes de combate, ou as artes marciais que sofreram um processo de esportivização, o mais importante é atacar, para marcar mais pontos e vencer a competição. Já os métodos ou sistemas de defesa pessoal enfatizam técnicas de contra ataque, motivadas pela necessidade de auto-proteção. E os sistemas militares de combate visam eliminar definitivamente um inimigo.

Ao lado das artes combativas passadas dos mestres aos discípulos desde os tempos mais remotos da humanidade, ou das modernas técnicas militares de combate, os jogos de luta e as danças guerreiras também

acompanharam a evolução do homem. É provável que algumas lutas também possam ter percorrido o caminho inverso, assumindo exclusivamente o caráter de coreografias bélicas, como é o caso do Maculelê⁸ brasileiro.

Os jogos de luta e as danças guerreiras caracterizam-se pelo componente lúdico que envolve tais práticas, reunindo modalidades que vão desde o cabo de guerra, a queda de braço, brincadeiras de lutas como a do sapo (de cócoras) ou do saci (sobre uma perna só), até práticas mais complexas como a capoeira. Normalmente são disputas corporais de caráter lúdico, praticadas de forma amistosa, onde existe uma grande preocupação com a integridade física do outro.

Todas as mudanças reverberadas nas diversas formas de expressão do ato de lutar do ser humano refletem de alguma forma as transformações ocorridas nas sociedades. Atualmente, por estarem sendo transformadas em “mercadoria” pela cultura globalizada do espetáculo, muitas práticas das lutas corporais acabam afastando-se de suas essências filosóficas ao privilegiar valores que estão sintonizados com a lógica capitalista.

A espetacularização das lutas refletiu-se na transformação do seu vocabulário ao ponto de as técnicas hoje utilizadas terem se distanciado demasiado dos gestos técnicos originais. Se no passado uma técnica era valorizada pelos seus resultados em combate real, hoje é pelo seu efeito visual. Os aspectos visuais são tão marcantes para a sua divulgação que uma parte significativa das artes marciais passou a ter como objetivo responder ao anseio do espectador e a especificidades dos canais midiáticos, e não à eficácia marcial.

O desvirtuamento dos propósitos básicos inerentes à prática das lutas em suas diversas formas também acompanha “uma nova tendência no discurso das mídias sobre a cultura corporal de movimento - o ‘confundimento’ ou ‘entrelaçamento’ entre os modelos de estética corporal e o modelo do fitness (saúde/aptidão física)” (BETTI, 2004).

O avanço do capitalismo que promove a padronização e outras lógicas mercantis para a circulação dos bens culturais na sociedade contemporânea também vem ocasionando transformações radicais no processo de ensino e aprendizagem das lutas em geral. Os novos “valores” capitalistas associados às lutas resultam em um efeito colateral danoso que se reflete, em primeira instância, no aumento da violência urbana (video 008).

O atual processo de “globalização” que a tudo transforma em “bem de consumo” é um fator de tensão nas práticas das lutas, como no

caso da capoeira, que passam a se apoiar na manutenção de paradigmas e construções de ideias e conclusões equivocadas por parte da sociedade, muitas vezes baseadas em mitos de purismo relacionados ao sóciocentrismo. Tais ideias frequentemente são usadas para garantir reserva de mercado e a continuidade do processo de colonização, agora gestado pela multimídia, que impõe modas tão instantâneas quanto passageiras.

02. TRILHAS SONORAS GUERREIRAS

A proximidade das artes marciais com a música é um fato tão antigo quanto a própria civilização. Esta parceria se apresenta de forma mais marcante em algumas artes marciais que se aproximam das danças rituais. Das trombetas de Jericó no Velho Testamento, passando pelos tambores aborígenes, pelas gaitas de foles dos batalhões escoceses ou pelas bandas militares e até as trilhas sonoras para as cenas de luta no moderno cinema “de ação” hollywoodiano, a música sempre acompanhou a história do ser humano e de suas artes corporais de combate.

Transmitidas de mestre a discípulo desde os tempos mais remotos da humanidade, a definição como arte destas práticas combativas indica um efeito colateral espontâneo: a transcendência da atividade utilitária para o campo do estético, perpetuando a estruturação simbólica de uma relação do indivíduo com o Universo. São Jorge dos católicos, Ogum dos cultos africanos, Arjuna na Índia, Gessar no Tibete - entre todos os povos encontra-se a figura do santo guerreiro (SEVERINO, 1988) e em seus cultos às divindades guerreiras os devotos cantavam e dançavam imitando os gestos usados nas batalhas.

Durante a trajetória de luta para arte os sistemas de combate nacionais se aproximaram de outras expressões artísticas da comunidade, como a literatura, a pintura, o teatro e, por meio da dança, com a música. A música sempre teve uma importante função social e psicológica em todas as sociedades humanas, e não seria diferente nos momentos de conflito. Segundo Frith (1987) as funções sociais da música são sua capacidade de criar identidades coletivas e singulares, administrar os sentimentos e organizar o tempo, configurando-se num importante elemento da condição humana.

As primeiras comunidades humanas possuíam danças que retratavam vários momentos de seu cotidiano: sua religiosidade, seu trabalho, seus encontros sociais e, é claro, também suas lutas. Daí a simbiose direta entre luta e dança. É possível que tenha sido desses momentos de transmissão de gestos de lutas que nasceram todas as artes marciais. Sendo assim, a África foi o primeiro local na Terra onde foram transmitidos sistemas organizados de técnicas de combate, às vezes transformando o gesto marcial em dança (ou teria sido ao contrário?).

Em todos os continentes, a música acabou se incorporando em diversas artes lutadoras, ora determinando o andamento dos combates ou então para disfarçá-las em danças aparentemente inofensivas, cujo

treinamento era realizado sob a forma de coreografias bélicas ou como exercícios musculares para o desenvolvimento da agilidade e da força, apenas como diversão ou ainda durante cerimônias religiosas.

Ainda que o objetivo deste estudo seja o de apresentar elementos concretos que problematizam a afirmação muito corrente entre praticantes de capoeira de que se trata da única luta do mundo que faz uso da música e o seu foco principal da análise esteja voltado para as lutas geradas a partir de uma herança africana, é pertinente apresentar sinteticamente outras lutas acompanhadas por música.

Assim, dentro do escopo de análise a que se propôs este trabalho, buscou-se utilizar uma nova gama de técnicas inovadoras para a investigação das lutas relacionadas com a música, como a pesquisa por meio de vídeos postados no *youtube*. No *site* é possível ver algumas dessas lutas em ação, o que acrescenta elementos interessantes à discussão da afirmação de que a capoeira seria a única luta acompanhada por música.

O fator comum entre as manifestações belicosas arroladas a seguir é a estratégia de perpetuar suas tradições marciais sob a forma de dança, também utilizada para treinar os movimentos das lutas de maneira similar as seqüências ou formas conhecidas como *katas* no *karatê* japonês, aos *punsee* do *taekwondô* coreano ou aos *katys* (*jiazii*, no dialeto mandarim) do *kung-fu* chinês.

A necessidade de ocultar o adestramento para a guerra fez com que certas comunidades, que passaram por longos períodos sob repressão, buscassem nas brechas da religião e do lúdico o espaço para transmitir suas técnicas, às vezes, debaixo das vistas do opressor. Este é caso do *Kali*, termo genérico com que são conhecidas as artes marciais das Filipinas, no Ocidente (video 009). Durante séculos os filipinos tiveram que enfrentar invasões constantes de diversas nações estrangeiras, além das inúmeras batalhas travadas entre os habitantes rivais das ilhas vizinhas (video 010).

Com a invasão dos espanhóis, um sentimento comum de repúdio aos invasores europeus uniu os moradores do arquipélago. Os nativos, proibidos de usar suas tradicionais armas de corte, começaram a utilizar bastões com a mesma finalidade, acrescentando técnicas influenciadas pelas observações dos treinos de esgrima dos espanhóis. Vem daí o nome “*Eskrima*” para definir as técnicas do Kali filipino, também conhecido como *Arnis* (KHAMOUCH, 2007, p. 12).

Para preservarem suas técnicas de combate os filipinos escreviam na língua tribal original (*tagalog*) nas paredes de suas moradias

(ALBUQUERQUE, 2005, p. 7) e criaram diversos exercícios que foram disfarçados como danças (GREEN, 2001, p. 422). Era por meio destas danças que os guerreiros filipinos transmitiam suas técnicas combativas para as novas gerações (video 011).

Para preservar a sua tradição marcial, os guerreiros filipinos viram-se obrigados a incorporar suas técnicas de luta às danças tradicionais, conhecidas como *sayaw*. Esta é provavelmente a origem do nome Arnis, pois sabe-se que os espanhóis utilizavam a expressão Arnes de Mano para designar os adornos utilizados por atores filipinos durante a apresentação de espetáculos que continham movimentos de luta com armas. (PINTO, 2008, p. 13-14).

Além do *Sayaw* existe o *Tinikling* que é hoje a dança nacional das Filipinas. O nome faz referência à ave local *Tikling* que evitava com saltitos as armadilhas de bambu armadas por agricultores de arroz (video 012). Ao som de uma pequena orquestra, um casal de dançarinos executa passos intrincados, manuseando objetos tais como leques e sombrinhas (video 013), ou equilibrando nas mãos xícaras com algum líquido, enquanto movimentam os pés entre longos pares de bambus, batidos ritmadamente uns contra os outros, às vezes cruzados perpendicularmente (video 014), aumentando ainda mais a dificuldade na movimentação dos dançarinos.

Os movimentos das pernas (*footwork*⁹) usados durante a dança para evitar as batidas dos bambus na luta se transformavam em rasteiras, bloqueios, joelhadas, chutes baixos etc. Os gestos sinuosos e giros de pulso realizados na dança filipina para não deixar cair o líquido das xícaras (video 015) ou para executar os maneios com outros objetos, quando em combate transformavam-se em pancadas, torções e bloqueios poderosos. Os mesmos movimentos também são empregados nas técnicas com as diversas armas que fazem parte do arsenal filipino (video 016).

Na série televisiva “*Mind Body & Kick Ass Moves*” (August Productions/ BBC, 2004) no episódio dedicado as lutas filipinas gravado em Manila, o apresentador Chris Crudeli entrevista o *grandmaster* Ernesto Presas que fala sobre as técnicas combativas que estão disfarçadas sob uma aparentemente inofensiva dança com bastões acompanhada por violão (video 017).

A dança apresentada no vídeo pelos discípulos do *grandmaster*, por sinal, lembra um pouco o gestual do Maculelê brasileiro. O trabalho

de pernas (*footwork*) demonstrado pelo mestre é levemente parecido com a ginga da capoeira. Nesta mesma entrevista Ernesto Presas também comenta como seu amigo Bruce Lee incorporou passos de dança ao seu sistema de luta *Jeet Kune Do*¹⁰.

Semelhante ao que autores como Areias (1983) afirmam que acontecia nas senzalas brasileiras com a capoeira, algumas danças filipinas continham movimentos de luta que eram assim transmitidos para depois serem utilizados contra os invasores europeus sem que estes se dessem conta do que estava acontecendo.

Em setembro de 1990 José Emiliano Alzona publicou um artigo na revista americana *Black Belt Magazine* (Vol. 28, n. 09, p. 46-49 e 100-101) intitulado “*Kali vs. Capoeira: Distant Arts May Be Related*” onde são apontadas algumas similaridades entre as duas lutas, como o uso da música, as semelhanças religiosas, o padrão triangular na movimentação das pernas, a falta de formas e ainda o uso de lâminas nos pés, conhecido pelo nome de *rentjong* na Indonésia e que foi associado aos capoeiristas que lutavam com navalhas entre os dedos dos pés, ou com facas atadas aos tornozelos reproduzindo movimentos semelhantes às esporas dos galos de briga.

O artigo de Alzona sugere uma possível conexão entre a luta da Indonésia com as africanas e a capoeira do Brasil. Este intercâmbio poderia ter ocorrido durante o século XVI, a era dos conquistadores, sendo os escravocratas portugueses o elo de ligação entre estes povos por meio do tráfico de escravos, que não se limitava somente aos países da África, mas também atingia os povos da Malásia.

No texto o autor afirma que os indonésios foram um dos grandes povos navegadores do mundo, chegando à África a cerca de 2.000 anos atrás. Como prova desta ascendência ele traz que a língua de Madagáscar na África Oriental pertence à família indo-malaio. Também destaca o fato de que *kali* foi influenciado pelo Aetas, uma tribo filipina com raízes africanas. Cita ainda a coincidência de existir no período pré-hispânico das Filipinas uma forma de dança chamada *barimbaw* e menciona que mestre Acordeon, em seu livro *Capoeira: A Brazilian Art Form* (1986) faz referência a um instrumento musical na ilha de Guam chamado *mbilimbau*, que parece ser uma versão reduzida do berimbau.

Para Alzona há também semelhanças ao nível místico, pois muitos praticantes dos dois estilos têm crenças religiosas formadas a partir de um sincretismo do catolicismo com outras religiões, onde as forças naturais não são nem boas nem más e podem ser usadas para determinados

propósitos. Em *Kali* esta ligação é feita por meio de um amuleto ou um feitiço, chamado genericamente de *anting-anting*, que confere diferentes tipos de habilidades, tais como permitir ver seu oponente se mover em câmera lenta. Na capoeira, o contato com o invisível é feita através de amuletos (patuás¹¹) usados como dispositivos de proteção, capazes de tornar o proprietário imune a tiros e facadas, mas essa habilidade pode ter uma explicação mais natural nas habilidades acrobáticas de evasão do capoeirista.

Além destas coincidências Alzona descreve outras semelhanças entre as duas artes, sendo a mais óbvia o padrão básico de deslocamento com os pés, onde tanto os capoeiristas quanto os lutadores de *kali* pisam nos vértices de um triângulo imaginário. Outras artes marciais também têm padrões de base triangular, como o estilo “Garça Branca” do *Wu-Shu* chinês, porém a semelhança entre o trabalho de pernas nas bases do *kali* e da capoeira não é apenas em relação ao espaço, mas também ao tempo, pois o ritmo da contagem ao percorrer o triângulo é o mesmo em ambos os casos.

Ambas as lutas são dirigidas pela música, porém com objetivos e formas diferentes. Segundo Alzona a principal função da música em ambas as artes parece ser a de inculir um fluxo contínuo na movimentação dos lutadores, vencendo aquele que consegue quebrar o *timing* (tempo de ação/reação) do seu oponente. O jogo da capoeira é comandado pelo berimbau e demais instrumentos, como que *kali* é praticado ao som de tambores ou sob o ritmo das batidas dos bastões, mas o ritmo é quase idêntico nas duas (video 018).

Na capoeira, a música controla o jogo, enquanto que em *kali* o baterista responde aos movimentos dos lutadores e altera o ritmo em conformidade com o desenrolar da luta (video 019). A música na capoeira visa proporcionar prazer e aliviar o stress; em *kali*, os tambores são usados para inculir o espírito de luta e induzir a estados de transe propícios para um combate frenético (ALZONA, 1990).

Uso semelhante da música como instigadora do ímpeto combativo também se dá no esporte nacional da Tailândia. O Boxe Tailandês ou *Muay Thai* é uma arte marcial que mantém tradições com mais de 2.000 anos de idade, como o uso do *Waikhruu*, uma dança ritual em que o lutador homenageia seus professores, sua arte e as pessoas que a praticam (video 020). Os tailandeses utilizam um conjunto musical formado por clarinetes de “Java” (*pi*), tambores (*klong kaek*, *kong*) e címbalos (*shing*) para acompanhar as canções (*sarama*) usadas para instigar os competidores

em sua principal luta nacional e demais lutas tailandesas (GREEN, 2001, p. 351). O uso de três tipos diferentes de instrumentos diretivos nas lutas de *Muay Thai* lembra a organização dos berimbaus que acompanham o jogo da capoeira (vídeo 021).

Os países vizinhos da Tailândia também possuem formas de pugilato semelhantes ao *Muay Thai* que também são praticados ao som de uma orquestra específica, como o *Bokator Pradal Serey* do Camboja (vídeo 023) e o boxe birmanês chamado *Lethwei* (vídeo 022) praticado em Mianmar, sem o uso de luvas e utilizando golpes que são proibidos na maioria das lutas de ringue, como cabeçadas e cotoveladas nas costas (vídeo 024).

Assim como o Kali filipino, o Muay Thai e a capoeira brasileira, outra arte marcial que é praticada ao som de uma orquestra é o *Silat*, ou *Pencak Silat*, que significa “lutar”, ou “lutar em defesa própria”. Acredita-se que a luta encontrada na Indonésia e Malásia (vídeo 025) tenha se originado de ermitões religiosos da Índia, que teriam viajado e vivido na região em tempos remotos e se desenvolvido como o resultado das muitas guerras entre os vários reinos e tribos nativos das ilhas malaias (GREEN, 2001, p. 524–531).

As técnicas *Silat* se concentram na fluidez e na precisão do movimento, tendo a surpresa como elemento-chave na eficácia da luta. Trata-se de um sistema complexo que possui uma grande variedade de movimentos ofensivos e defensivos baseados em diversos golpes de braço, chutes, agarramentos, arremessos, movimentos com os pés e técnicas que usam armas como facas, espadas, bastões longos e curtos (vídeo 026).

A arte é composta por quatro aspectos principais: o aspecto mental e espiritual, o aspecto da autodefesa, o aspecto esportivo e o aspecto cultural e artístico. Sob esta vertente a arte do *Silat* se apresenta como uma complexa dança ritual acompanhada por uma orquestra característica (vídeo 027).

Silat possui uma variada gama de estilos e se destaca pela rica movimentação com o corpo próximo ao solo, semelhante ao “jogo de chão” da Capoeira Angola¹² (vídeo 028). Alguns estilos possuem técnicas específicas para que um lutador sentado ou deitado no chão possa se defender de um ou mais atacantes (vídeo 029).

Além da luta agachada, *Silat* possui ainda outros golpes que lembram a capoeira, como os movimentos conhecidos pelos capoeiristas como a meia lua de compasso¹³, chapa de chão¹⁴, rasteiras¹⁵, negativas¹⁶ (vídeo 030). Tais semelhanças não passaram despercebidas em uma

reportagem sobre a capoeira veiculada pela revista francesa *Karate Bushido* (FIGHTER, 1999, p. 24).

Não serão aprofundados aqui os estilos orientais tradicionais, alguns propensos ao silêncio e meditação e outros aos gritos que liberam uma energia poderosa. No Japão, por exemplo, no processo de formação de um samurai, a partir dos 10 anos de idade, todas as noites eram reservadas para a poesia e a música, quando o aprendiz se dedicava a tocar a flauta de bambu japonesa (video 031). O Oriente conhece bem a força da música no caminho de um guerreiro, usada nos momentos de concentração ou em festas, estando presente em muitas práticas marciais ligadas à filosofias como o Budismo e o Taoísmo.

São muitas as artes de combate que estiveram ligadas à religião, como as práticas marciais do mosteiro *Shaolin*, que foram usadas pelos chineses para resistir aos ataques e opressão de comunidades opositoras, ou a *Gatka*, a arte marcial dos Sikhs e do povo do Punjab (Índia), que foi utilizada pelo exército Sikh contra as forças mongóis (império que dominava a Índia). Ainda hoje *Gatka* é um ensinamento do exercício espiritual no Sikhismo e é praticada ao som de músicas sagradas. Utiliza diversas armas básicas, como paus de um a três metros de comprimento (*Lathi*), lanças (*Barcha*), punhal (*Peshkarj*); facas (*Choori*), espadas (*Tulwar e Khanda*) e armas flexíveis, como chicotes e correntes (video 032).

Na Coréia o *Taekkyun* (*t'aek'kyoŋ*), arte que tem mais de dois mil anos, também tem a aparência de uma dança quando acompanhada com música (video 033). Em seus primórdios era praticado apenas pela alta aristocracia, mas foi proibida quando os japoneses controlavam a Coréia e por falta de interesse quase desapareceu depois que terminou a ocupação japonesa, pois logo começou a Guerra Coreana, seguida pela reforma do país quando muitas tradições foram abandonadas. Mas a partir dos anos 1980 o *Taekkyun* ressurgiu (GREEN, 2001, p. 603-608).

A movimentação básica do *Taekkyun* parece uma ginga¹⁷ invertida (*pumbalki*), possui muitos pontapés semelhantes aos da capoeira, rasteiras e até aús (movimento semelhante à “estrela” da ginástica artística) e inclusive tem algo parecido com uma “chamada de angola”¹⁸, um dos rituais da Capoeira tradicional, também conhecido como “passagem”, erroneamente interpretada como simples momentos de descanso durante o jogo, mas que na verdade visa testar a malícia dos seus praticantes e quebrar a dinâmica do jogo do adversário.

Na Oceania as técnicas de *Au'upega*, um estilo nativo de Samoa de luta com clava e nifo (gancho), também são preservadas através de danças tradicionais ligadas a uma cerimônia chamada “*Manumalo*” (video 034). Seus vizinhos das ilhas Fiji também usam do mesmo expediente para manter vivas suas tradições guerreiras (video 035).

Os maoris da Nova Zelândia, guerreiros temidos e respeitados em todo o mundo, se preparavam para a guerra com uma dança que tinha por objetivo ensinar aos mais novos as técnicas de luta para serem usadas em batalha (video 036), inculcar coragem nos guerreiros e aterrorizar os inimigos (DEL MAR, 1924, p. 75). O ritual praticado desde a sociedade maori pré-européia ainda é repetido nos dias atuais como forma de preservar a união tribal dos nativos e como apresentação folclórica para turistas (video 037).

A arte de combate do povo maori inclui técnicas baseadas no uso da lança e nas formas de ataque com clavas (GREEN, 2001, p. 405). Exemplos de lanças incluem o *taiaha*, o *pouwhenua* e o *tewhatewha*. As clavas incluem o *patu*, o *kotiate*, o *mero* e o *wahaika*. Todo o armamento maori é freqüentemente esculpido e enfeitado com penas, que servem não só a um propósito decorativo, mas em combate também ajudam a distrair o oponente. Atualmente tal armamento é presenteado a pessoas que demonstraram grande coragem ou realização incomum em um campo particular (DEL MAR, 1924, p. 150-158).

As técnicas de *Lua*, “a arte de quebrar ossos”, um sistema eficiente de luta projetada para guerra praticada pelos nativos polinésios (video 038) também eram disfarçadas danças, sendo que algumas delas atualmente ainda são executadas para entreter turistas em visita ao Havaí (video 039). Também chamada de *Kui'alua*, *Pa'Kui'alua*, ou *Kui'aholo*, hoje *Lua* é um esteio da cultura havaiana nativa (video 040).

Originalmente *Lua* era a arte marcial da família real havaiana, e nas últimas décadas do século XX foi sistematizada por Olohe Solomon Kaihewalu. Contém diferentes formas de luta (FITZGERALD, 1966, p. 18-23) como boxe (*Mokomoko*), pressão sobre pontos sensíveis (*Kui*), vários tipos de luta agarrada (*Hakoko*), como *Hakoko Noho* (luta sentado) e quebramento (*Hakihaki*). Também há muitas técnicas de armas exóticas polinésias. As técnicas são chamadas de “*ai*” e um mestre é conhecido como “*olowe lua*” (GREEN, 2001, p. 406-407). A tradição oral havaiana fala que os seus seguidores do Rei Kameahmeah conseguiram unir as ilhas havaianas usando as técnicas de *Lua*. Depois de matar um inimigo,

os guerreiros quebravam sistematicamente todos os ossos do cadáver para poder embrulhá-lo como um pacote e levá-lo para sua aldeia (KAIHEWALU, 2006).

Na Ópera de Pequim, considerada um tesouro nacional da China há mais de 200 anos, a música é usada para envolver a platéia na trama das apresentações (GREEN, 2001, p. 420). As performances combinam movimentos estilizados, cantos, diálogos e mímica, acrobacias, lutas e danças, acompanhadas por uma orquestra de músicos que tocam flautas, instrumentos de percussão e vários instrumentos de cordas: o *being jinghu* (com duas cordas e uma grande caixa de ressonância), o *yueqin* (quatro cordas, com uma caixa redonda), *anxian* (de três cordas), a *suona*, gongos, e outros (video 041).

Da mesma forma, o popular teatro *Kabuki* do Japão desenvolveu técnicas de combate estilizado (*Tachimawari*) associadas às artes marciais, como na encenação de um ataque do demônio (*Funa Benkei*), baseada no uso da espada e da alabarda (*naginata*) das artes de combate do samurai. Até mesmo o mais reservado e contido teatro *Nô* do Japão, o antecessor do *Kabuki*, foi influenciado pelas artes marciais. Em *Kabuki* o especialista em combate (*tateshi*) é responsável pelas cenas específicas de batalha, fazendo a combinação de vários movimentos acrobáticos, ou escolhendo poses utilizadas para efeito dramático. Algumas das principais escolas (*Kita*) de atores comparam a concentração e o estado mental do ator *Nô* às do artista marcial (GREEN, 2001, p. 420).

Na Rússia, a famosa dança dos cossacos reproduz movimentos de uma luta que foi desenvolvida há cerca de mil anos. Nela se podem ver movimentos muito semelhantes aos que são conhecidos na capoeira como rasteiras, armadas¹⁹, parafusos²⁰, martelos²¹ e trocas de negativas (video 042).

Há registros históricos das origens do *Systema Russkovo Boevogo Iskustvo* que remontam a 948 a.C. quando já era usada para repelir os invasores. Sua concepção se deu como resultado das habilidades e armas variadas dos invasores, sendo baseado na adaptabilidade, instinto e facilidade de aprender, não empregando exercícios coreografados ou padrões fixos de movimento (STAMATO, 2009).

Quando os comunistas chegaram ao poder depois da Revolução de outubro de 1917, a prática destas técnicas foi proibida. Somente a elite das unidades de Missão de Alto Risco das Forças Especiais soviéticas ou *Spetsnaz* (*Voiska Spetsialnogo Naznacheniya*) e a K.G.B. mantiveram

sua prática. Só com a queda da era comunista em 1991, que estas tradições de combate se tornaram disponíveis ao Ocidente (VASILIEV, 2009).

Além da versão moderna de combate militar (*Spetsnaz Systema*) o estilo antigo da luta continuou sendo passado através de gerações por meio dos movimentos das danças dos cossacos, o que permitiu aos russos praticarem suas habilidades de combate em uma atmosfera de diversão em comunidade, com música e dança (video 043). As técnicas inusitadas dessa luta e sua história foram investigadas por Roland Osborn no programa de TV *Go Warrior* produzido pelo **Discovery Channel**, em 2004.

Semelhante ao que aconteceu com o *Systema* russo, a estratégia de perpetuar as técnicas de luta por meio de danças folclóricas (video 044) também possibilitou ao ucraniano Volodymyr Pylat na década de 1980 revitalizar o *Combat Hopak*, a arte marcial de seu país baseada nas tradições guerreiras dos cossacos. Juntamente com Myroslav Shukh, especialista em dança folclórica ucraniana, ele criou a Escola Experimental para o Estudo e Pesquisa da Cultura de Luta Ucraniana em 1985. *Boyovyy* (combate) **Hopak** é praticada ao som de músicas tradicionais ucranianas e tem movimentos muito parecidos com os da Capoeira Regional, como a armada, meia luas, chapas giratórias²², rasteiras, além de aús e paradas de mão (video 045).

No passado muitas lutas foram disfarçadas como danças para poderem sobreviver. No presente parece estar acontecendo o caminho inverso: muitas técnicas das chamadas artes marciais agora são praticadas apenas como uma forma de *fitness* ou coreografias onde o aspecto estético é mais importante que a eficiência ou eficácia marcial.

Influenciados pela indústria do videogame, pelas coreografias marciais de Hollywood e, por que não, pela própria capoeira, foi criada uma modalidade (made in U.S.A.) de competição, bem ao gosto do “*american way of life*”, chamada *Musical Form's*, em que o atleta mostra o controle de movimentos, acrobacias e habilidades com ou sem armas. A música, normalmente *tecno*²³, é usada como um instrumento de incentivo e marcação do ritmo para a demonstração dos movimentos (video 046).

A modalidade tornou-se muito popular nos Estados Unidos, talvez por imprimir uma maneira espetacularizada de apresentar os movimentos característicos das artes marciais. A popularização dos “festivais de artes marciais” se deu por meio da divulgação em vídeos no *youtube*, onde são apresentadas coreografias complexas realizadas individualmente, em duplas, trios ou grupos profissionais e amadores (video 047).

A *internet* acabou impulsionando a formação de uma legião de praticantes da nova modalidade no mundo todo que postam com frequência vídeos no *youtube* demonstrando suas performances (vídeo 048) que misturam golpes das artes marciais, com destaque para a capoeira, movimentos da ginástica artística e passos de *break dance*²⁴.

Há a probabilidade do conhecimento mútuo e convivência da capoeira com o *break* nas praças e guetos em Nova York, pois a dança de rua se desenvolveu nos EUA nos mesmos anos que a capoeira chegou à terra do Tio Sam com Jelon Viera e Loremil Machado. Porém os “*breakers*” mais antigos são categóricos ao afirmar que a inspiração para muitos movimentos daqueles tempos eram copiados dos filmes de *Kung Fu*, uma febre na época. Já, hoje em dia, é inegável a influência da capoeira sobre os movimentos da “dança de rua”. E vice-versa.

Um dos elementos formadores do *breakdance* foi o *Up Rockin*, uma curiosa dança com algumas características de luta. Lembra vagamente a capoeira, mas usa mais as mãos do que os pés, com as pernas trabalhando num padrão inverso ao da ginga (GREEN & SVINTH, 2003, p. 246). No *Up Rockin* predominam os movimentos com os membros superiores, como as pernas trabalham com trocas de bases num padrão semelhante às trocas de bases do *kali* filipino (vídeo 049).

Segundo os praticantes mais antigos de *break*, quando surgiu o *Up Rockin* era um tipo de paródia das artes marciais surgida no Brooklyn, praticada como uma forma de competição cujo objetivo era colocar o oponente para fora de um espaço delimitado (uma roda?) sem o tocar. Vence aquele que interpretar melhor a música e “humilhar” seu oponente com sua criatividade ao executar os passos.

Os movimentos do *Up Rockin* simulam socos, machadadas, marteladas dentro de uma estrutura de cinco tempos. É um dos estilos de dança de rua criados em Nova York mais combativos e ritualísticos, que apresenta fortes influências das artes marciais (chinesas), das danças nativas da África e dos EUA e, mais recentemente, da capoeira.

Conhecido inicialmente como *Brooklyn Rock*, foi um estilo criado entre 1967 e 1969 pelos dançarinos (*Rockers*) Rubber Band e Apache no bairro do Brooklyn em Nova York (Estados Unidos). Rubber Band desenvolveu a dança com o passo “*Jerk*” e Apache contribuiu com o gestual das mãos, conhecido como “*Burn*”.

Muitas gangues aderiram ao estilo no início dos anos 1970 para resolverem suas diferenças sem usar violência. Logo depois o *Up Rocking*

deixou de ter uma relação apenas com os membros de gangs e passou a ser uma linguagem de dança que vários jovens aderiram.

A música é o guia não somente rítmico, mas também lírico para executar os *Burns* e *Jerks*. Dois grupos de dançarinos se formam em linha, sendo que cada indivíduo fica frente a frente. Essa formação é chamada de “*Apache Line*” (VALDERRAMAS & HUNGER, 2007). No meio dos anos 1970 a dança *Up Rocking* original desapareceu, porém deixou sua herança com os *B-Boys* do bairro do Bronx que continuaram fazendo seus passos.

No filme *Rooftops* de 1989, dirigido pelo americano Robert Wise, aparecem algumas cenas de *Up Rockin*, que no filme é chamado de “combate”. A estória gira em torno de um adolescente entusiasta da prática que faz sua moradia nos telhados de um edifício abandonado e aprende um pouco de capoeira (com Jelton Vieira interpretando a si próprio) para proteger outros sem lar de um traficante que pretende estabelecer seu “negócio” no local (video 050).

O filme demonstra que as aproximações entre capoeira e o *break* não se restringem somente aos movimentos similares. Muito do “ritual” usado nas “batalhas” da dança de rua aponta outros pontos comuns, como o seu uso por populações marginalizadas como um “*anti-stress*”. Ambas transitam entre o jogo e a dança e são um mosaico de influências variadas, transformadas por condições locais, sociais e temporais específicas (video 051).

E *break* é uma luta? Não, mas é uma disputa. Em suas raízes está o *Jailhouse Rock*, luta surgida nos EUA sob as mesmas condições que contribuíram para o nascimento da capoeira no Brasil (CENTURY, 2001, p. 78). Possivelmente o *Jailhouse Rock* é uma luta afro-americana de origem *banto*, surgida entre os negros nas prisões dos EUA (GREEN & SVINTH, 2003, p. 243).

Além do *Jailhouse Rock* existem nos Estados Unidos da América referências de outras lutas também herdadas de práticas africanas, porém a maioria delas já está extinta ou alteradas em suas essências. Uma delas, conhecida como *Jack*, era um método de combate desenvolvido por escravos no Mississippi cujos movimentos tinham nomes de animais (cobra, rã, pato, etc.) e os grandes mestres eram chamados “*tremblers*” (vibradores). Outra era chamada de *Trip N’ Flip*, luta com alguns movimentos parecidos com as quedas de quadril (golpes “ligados”) da Capoeira Regional²⁵, como o balão cinturado²⁶, banda cruzada²⁷, banda de costas²⁸, passa pé²⁹, tesoura³⁰, tesoura voadora³¹. Porém, é uma luta

semelhante ao *wrestling*, sem pancadas ou qualquer outra coisa que lembre a capoeira.

Nos estados sulistas como na Georgia e na Carolina do Sul os negros americanos praticavam o *knocking and kicking* (LEWIS, 1992, p. 20), também chamado de *pushing and dancig* (GREEN & SVINTH, 2003, p. 129) ou *yuna onse* (DESCHI-OBI, 2008, p. 88), onde predominava o uso de socos, pontapés e cabeçadas. Interessante notar a semelhança do termo “yuna”, com a antiga grafia da palavra “iúna”, usada para denominar um toque de berimbau e um jogo específico da Capoeira Regional.

Em notificação publicada no jornal South Carolina Gazette de 1733, o senhor Vander Dussen oferecia uma recompensa em dinheiro a quem fornecesse notícias ou recapturasse seu escravo Thomas Butler, conhecido na área como “*the famous Pushing and Dancing Master*”. Certamente os seus “talentos” provocavam a atenção de plantadores, mas não necessariamente a compreensão do que a dança estava representando. Este artifício pode indicar uma tentativa de manter as habilidades de combate tradicionais africanas disfarçadas numa dança (RATH, 2003, p. 86). No início do século XX a dança ainda era praticada por poucas famílias que viviam nas ilhas do mar da Georgia, mas não há mais notícias de sua existência na atualidade. A luta foi descrita há mais de 150 anos atrás por um escravo fugitivo do Kentucky chamado Henry Bibb, que afirmou que os cativos eram obrigados a lutarem entre si para divertir seus patrões: “*they grab each other by their ears, and jam their heads together like sheep*” (GREEN, 2001, p. 10). Talvez venha daí o termo *Ram Fight* para descrever tais lutas.

Essas lutas surgiram com os primeiros negros escravizados levados para os Estados Unidos. Em solo americano, os guerreiros africanos que traziam consigo suas artes de combate, mantidas em segredo por razões óbvias, passaram a praticar essas artes tradicionais de lutar em extremo sigilo, porque se descobertas significavam a morte certa para seus praticantes.

Abolida a escravidão nos EUA, os antigos estados escravocratas começaram a utilizar o sistema penal (*Black Codes*³²) para re-instituir o trabalho forçado para os negros. Neste ambiente racista hostil os sistemas marciais africanos que tinham sobrevivido ao horror da escravidão entraram no sistema penal dos Estados Unidos através de ex-escravos, onde evoluíram devido ao limite espacial e necessidades específicas.

Uma vez que os idiomas africanos tinham sido esquecidos por estarem proibidos há muito tempo, foram desenvolvidos novos nomes

regionais como referência a cada uma das artes que, transformadas em vários estilos, refletiam as diferentes realidades específicas das instituições penais onde eram praticadas (como *San Quentin*, *Mount Meg*, *Comstock*). Também eram usados nomes de ruas (42), jogo de cartas (*52 Blocks*) ou ainda metáforas ou trocadilhos (*Closing Gates*, *Strato*, *PK*, *Gorilla*, *BarnYard* etc). Genericamente estes estilos de luta foram denominados de *Jailhouse Rock* ou simplesmente *JHR*. Nas décadas de quarenta e cinquenta do século XX a luta foi chamada de “*prison karate*” pelos agentes penitenciários (CENTURY, 2001, p. 78) e ganhou as ruas dos guetos negros nos anos setenta (GREEN & SVINTH, 2003, p. 245).

O próprio termo *Jailhouse Rock* (casa da prisão de pedra) surgiu nas prisões onde o escravo era mantido até ser vendido. Devido a sua origem, a estratégia do pugilista de *JHR* é golpear com técnicas de alto impacto e terminar então com um golpe de asfixia antes que o oponente possa dar o alarme. As armas primárias são os cotovelos e joelhos, mas também são usadas as mãos, a cabeça, alguns pontapés baixos, enfim, o corpo inteiro para golpear (video 052).

A principal característica da arte é sua constante mudança, muito enganosa e livre, o que aproxima sua prática com a dança (video 053). Não há nenhuma técnica fixa, nenhum *kata* como no karate, somente princípios comuns. Algumas das técnicas teriam sido desenvolvidas a partir da situação de um preso com as mãos algemadas atrás da cabeça, que passou a ser reconhecida como a postura típica de um lutador de *JHR*.

Alguns sistemas não têm nenhum pontapé enquanto outros são baseados em “*Gangsta Locks*” que são técnicas de imobilização. A postura ofensiva e defensiva é chamada o “L”, sendo comparável à “*armação*” usada em *sambo*³³ de combate. Algumas técnicas lembram vagamente o *Muay Thay*, bem como o *Pentjack Silat* indonésio e o *Wing Chun* chinês. O estilo *52 Blocks* criado no Brooklin é descrito no livro “*Street Kingdom: Five Years Inside the Franklin Avenue Posse*” do americano Douglas Century, que afirma que algumas das estratégias de *JHR* foram usadas por pugilistas profissionais como os campeões Floyd Patterson e Mike Tyson, sendo que ambos haviam sido detentos juvenis antes de entrarem para o boxe (GREEN & SVINTH, 2003, p. 139).

O lutador de *JHR* utiliza seus ambientes (por exemplo, as paredes de uma cela) para sua vantagem e concentra muitas técnicas para se defender contra ataques de armas brancas. Um exemplo deste estilo pode ser visto na cena de luta no final do primeiro filme “*Lethal Weapon*”

(GREEN & SVINTH, 2003, p. 243). Os atores também treinaram capoeira e *jiu-jitsu* brasileiro para realizarem a cena (video 054).

Algumas das técnicas do *JHR* eram muito similares as usadas pelos integrantes da cultura subterrânea parisiense no início dos anos 1900, chamados *malin*, *coquin*, *vaurien* ou simplesmente *vagabond* - do antigo latim, *vagativu* = vadio (MISSE, 2002). Porém, um grupo de jovens de classe baixa com conexões com o mundo dos criminosos chamado de *apaches*, distinguia-se dos demais vadios e das gangues de rua francesas. O termo se remetia a ferocidade daqueles índios numa batalha. Originalmente, esse nome se referia a um revólver belga que tinha uma lâmina sob o seu tambor e a coronha tinha o formato de um soco-inglês³⁴, sendo ambas as partes dobráveis (GREEN & SVINTH, 2003, p. 678).

O *apache* francês típico era caracterizado por um subproduto interessante, a “dança *apache*”, algo um pouco semelhante ao tango, mas com ações simuladas de violência urbana que continham técnicas de combate do repertório particular do *apache* (video 055).

A dança *apache* era tão violenta que os participantes às vezes morriam por fazer “movimentos” em momento impróprio. Em pouco tempo atraiu a atenção da classe alta interessada em aprender técnicas efetivas de combate de rua. Vários instrutores de *Savate*, a luta nacional francesa, formularam contramedidas efetivas para enfrentar as habilidades de combate usadas pelos lutadores *apaches*. Os *savateurs* aplicavam técnicas defensivas e posturas utilizadas na luta com espadas misturadas à luta de rua, fortemente impregnada das contribuições dos marinheiros franceses que, por sua vez, viajavam muito à África.

No século XVIII a forma original do *Savate*, praticada sem regras, pelos vadios parisienses era chamada de *Combat de Rue*, ou *Danse de Rue*, ainda que não haja referências a um acompanhamento musical. Era uma combinação dos tradicionais métodos de luta franceses (combate de bengala, bastão e armas associadas, luta de rua parisiense) com ênfase na luta real. Teve influências das lutas praticadas nas colônias francesas na África e usava golpes com as palmas das mãos, cotovelos e joelhos, cabeçadas e técnicas de arremessos (GREEN, 2001, p. 519-524).

Em Portugal, os *apaches* franceses tinham seu equivalente na figura dos *fadistas*, personagens da marginalidade lisboeta do séc. XIX que se destacavam pelo canto do fado e pela forma singular de luta, caracterizada pelos golpes de agilidade corporal e a destreza com a navalha. Os “artistas” costumavam ocultar a arma no interior dos instrumentos musicais que usavam para interpretar uma forma popular

de canção com estrutura melódica muito simples, que foi arma de combate e canção de revolta e era o espetáculo preferido do povo e da nobreza. O fado, a guitarra e a navalha constituíam uma trindade adorada pelo lisboeta (GUERRA, 2004, p. 11).

A maioria dos povos europeus desenvolveu algum sistema de combate. Passados informalmente de pai para filho, muitas das antigas lutas européias só foram apresentadas recentemente ao grande público. O continente vivia em constantes guerras e saber lutar era uma necessidade básica para a sobrevivência. Também entre os imigrantes do Velho Mundo havia bons lutadores, que podem ter usado esse “talento especial” em benefício próprio. No mundo escravagista colonial não faltaria “trabalho” para alguém assim.

As lutas no Ocidente foram desenvolvidas para as situações de conflito nos campos de batalha, mas sem dúvida tiveram seu refinamento, e uso generalizado, nas entranhas da sociedade urbana. Com o surgimento das grandes cidades e dos “tipos de rua” urbanos, o conflito entre as classes sociais ficava evidente e, muitas (muitas) vezes, os grupos chegavam às vias-de-fato. De um lado a necessidade de sobreviver nas ruas e buscar alívio das dores de um cotidiano estressante; do outro, nos salões dos ricos, a vontade de vencer a tudo e a todos.

Em todas as grandes cidades ocidentais no alvorecer do século passado, os vagabundos representavam um elemento de contestação da ordem legal vigente. A conduta desses freqüentadores do submundo cosmopolita ocidental era considerada a antítese do comportamento de um cavalheiro. Nos momentos de conflito, que não eram poucos, o vagabundo queria era livrar a própria pele, muito mais do que salvar o bom nome, já que isso ele não tinha.

Por causa da associação primitiva entre a vadiagem com o “mundo do crime” e uma vez que os hábitos dos “vagabundos” eram naturalmente anarquistas e subversivos, eles viviam em constante contravenção, sujeitos as mais duras formas de repressão. Por freqüentarem um ambiente que misturava festas, vícios, música, dança, prostituição, flertes e romances, com pobreza, crimes, violência policial, disputas de todo tipo, etc., muitos “vadios” tratavam de adestrar-se em técnicas de defesa pessoal para poder transitar com mais segurança pelo submundo da boêmia.

Tal qual os lutadores de rua das metrópoles européias, o capoeira da mesma época nas grandes cidades brasileiras enfatizava o uso de cabeçadas, toda sorte de golpes sujos, chutes baixos, golpes de mão, projeções e um sortimento de armas padrão e improvisadas. Outros traços

comuns revelam características semelhantes no arquétipo do “lutador de rua” presente tanto nas ruas do Caribe, como na capital da França, nos guetos americanos, na África, nas noitadas da Lapa e assim em diversos outros países. Além das estórias parecidas (cafetinagem, trambiques e outros aprontos) os “vagabundos” estavam relacionados com alguma “trilha sonora” específica como o tango³⁵, calipso³⁶, samba³⁷, etc.

Em todos esses lugares a “escola da vida” do (sub) mundo das ruas se contrapunha completamente à educação nas “salas de armas” da nobreza. O embate entre as classes sociais se mostra também nas armas usadas por seus representantes. Em muitas sociedades possuir uma determinada arma branca ainda é representativo de o indivíduo pertencer a certa classe social. O manejo da espada, considerada uma arte elegante, possui inúmeras publicações históricas. Por outro lado, não se encontra facilmente literatura específica sobre a luta com faca, considerada arma própria de marginais.

Os antigos autores dos manuais de esgrima faziam referência à faca apenas como objeto de uso culinário, empregada em rixas de taberna. No entanto, com o advento e aperfeiçoamento das armas de fogo nos séculos XVIII e XIX, a espada perdeu rapidamente prestígio e utilidade, enquanto a faca seguiu como a mais popular alternativa válida de uso como arma pessoal, inclusive para a preparação militar.

Da mesma forma, enquanto a bengala fez parte da vestimenta masculina, também esteve em alta como arma para a defesa pessoal. De origem utilitária, usada como acessório pela burguesia do século XIX, a bengala evoluiu de sua função primária para fins de auto-defesa em diversas regiões do planeta. Associada aos idosos, bandidos e boêmios, ainda assim era considerada aristocrática, em contraste com o cacete plebeu, quando usada como arma especial de defesa ou agressão.

Em princípios do século XX, a bengala (*koko makaku* ou *garoti*) era uma arma defensiva e para atividades culturais e de esporte em Curaçao. Era utilizada no jogo de *tambú* que acontecia nos domingos, no final da tarde. Dançado ao ritmo de canto, tambores e palmas dos espectadores, se o perdedor sangrasses, os espectadores gritariam: “*sanger pa tambú*” (sangue para o tambor) e este tinha que deixar um pouco de sangue fluir na pele do tambor, feito de um barril de rum ou vinho (GREEN & SVINTH, 2003, p. 143).

O jogo de *tambú* é um exemplo de como os rituais presentes em alguns sistemas culturais de combate potencializavam práticas educativas informais que serviam como arcabouços de perpetuação de uma

“linguagem” corporal, onde o corpo era apropriado como um depósito do inconsciente coletivo deste ou daquele determinado grupo social.

Para se adaptarem a contextos adversos à dinamização de suas práticas culturais, os grupos sociais marginalizados desenvolviam coletivamente diversas estratégias para burlar a vigilância do opressor. As ruas eram o espaço que reunia toda sorte de marginalizados e propiciava muitas “trocas de experiências”, notadamente nas imediações dos cais nos portos, territórios férteis para um intenso intercâmbio sobre as várias técnicas de luta de diferentes lugares da terra.

Na prática contra um adversário real, os lutadores de rua se expressavam marcialmente com técnicas consideradas “sujas” pela elite, mas na informalidade, os “vagabundos” praticavam suas técnicas de luta como um jogo entre amigos, uma terapia coletiva entre seus iguais, com o aspecto lúdico bastante evidenciado. Os gestos então eram minimizados, transformando assim a ação em representação, o que aproximava a prática com a dança. Porém, muitas vezes até mesmo a brincadeira também acabava em violência, primeiro entre os lutadores e depois com a polícia.

Ao término deste capítulo, as informações arroladas até o momento já indicam um provável desfecho para a principal questão proposta por este trabalho. No entanto, esta pesquisa vai além de apontar outras lutas que, de alguma maneira, fazem uso da música em suas práticas. A intenção deste estudo é, também, ao investigar a contribuição africana na formação da capoeira, colaborar para a desconstrução das distorções e simplificações elaboradas sobre a África.

CAPÍTULO III

01. ÁFRICA: BERÇO DA HUMANIDADE... E DAS LUTAS

Há milhões de anos, surgiram em terras africanas os primeiros seres humanos. A África, “palco exclusivo dos processos interligados de hominização e de sapienização”, também é o único lugar do mundo em que se pode encontrar “em perfeita seqüência geológica, e acompanhados pelas indústrias líticas ou metalúrgicas correspondentes, todos os indícios da evolução da nossa espécie” (WEDDERBURN, 2005, p. 135).

Quando os primeiros ancestrais hominídeos perceberam que precisavam fazer frente a outros seres mais equipados fisicamente para a luta diária pela sobrevivência, passaram a aumentar sua capacidade de combate usando paus e pedras como extensões de seus corpos. Mas o aproveitamento destas habilidades exigia uma preparação para diminuir as chances de erro numa situação real. Esses “treinamentos” seriam as primeiras formas de decodificação das técnicas de luta, ou seja, os sistemas mais primitivos de “defesa pessoal” que surgiram na Terra.

Isso equivale a dizer que os sistemas de combate africanos são as primeiras artes marciais na história da Humanidade. Assim, o Berço da Humanidade também seria a semente inicial para todas as lutas. Não é difícil imaginar nossos ancestrais – os primeiros “homo-sapiens” surgidos na África – aperfeiçoando seu gesto no arremesso de uma vara de madeira pontiaguda, no uso de uma pedra amolada, no manuseio de sua “clava” pré-histórica, do arco e flecha e assim por diante.

Os gestos desenvolvidos para as situações de embate também eram repetidos em outras situações, como nas festas comemorativas por uma boa caça, ou celebrando uma colheita farta; para encenarem um fato passado ou homenagearem seus deuses. A platéia empolgada poderia acompanhar o desempenho teatral com um coro de gritos, batucar com as mãos nos próprios corpos, em troncos de madeira etc, formando as primeiras orquestras de acompanhamento das manifestações marciais. Quem sabe se não foi batendo uma flecha na corda do arco de caça que aconteceu a primeira roda de Capoeira do mundo...

As primeiras formas de sistemas de combate se espalharam por todo o continente africano, gerando outras formas de luta influenciadas pelas condições locais. Da mesma forma, a partir do continente africano a humanidade, “progressivamente e por etapas sucessivas, foi povoando o

planeta inteiro” (WEDDERBURN, 2005, p. 135-136). Os primeiros povos guerreiros saíram da África levando consigo suas lutas que, com o passar do tempo e diretamente impregnados com os “temperos” locais, vieram a gerar as lutas nacionais, o que hoje conhecemos como artes marciais.

O desenvolvimento das lutas no continente africano foi um fator básico para a sobrevivência daqueles povos, pois, se a “civilização” apareceu ali inicialmente, logo a cobiça pelas riquezas das primeiras sociedades organizadas, principalmente ao longo do rio Nilo e os impérios de Axum e de Cartago, também fizeram surgir constantes guerras.

Com efeito, desde meados do primeiro milênio a.C. até o período recente de dominação colonial pela Europa Ocidental, a África tem sido o lugar do mundo que sofreu as mais prolongadas e devastadoras invasões de diferentes povos e civilizações. Nesse período de 3.500 anos, proto-europeus (“povos do mar,” gregos, romanos, vândalos), semitas do Oriente Médio (hicsos, assírios, persas, turco-otomanos, árabes), asiáticos do sul (indonésios) e, finalmente, europeus ocidentais (espanhóis, portugueses, franceses, italianos, belgas, ingleses, holandeses, dinamarqueses, suecos, alemães...) têm invadido, conquistado e se apossado de praticamente todo o continente, às vezes de maneira irreversível, como foi o caso da África setentrional e de Madagascar (WEDDERBURN, 2005, p. 138).

Algumas das artes marciais mais antigas que se tem notícia tiveram suas raízes nas técnicas de luta desenvolvidas no nordeste da África, nas planícies do rio Nilo (FARAJI, 2003). No Egito foram encontrados hieróglifos descrevendo um tipo de luta que lembra a moderna técnica de boxe, datando de aproximadamente 4000 anos antes de Cristo. Na necrópole de Beni Hassan existem gravuras datadas de 1850 a.C. onde guerreiros executam posições e golpes ainda usados nos dias atuais (DUARTE, 2000, p. 13).

A Bíblia (Isaias 37:9, Livro de Reis 19:9) menciona o faraó Tarharka (ou Taharq), que regeu um império desde o Quênia até a borda assíria, cujos soldados treinavam várias formas de artes marciais. Este soberano tentou salvar os judeus dos assírios nos anos 600 A.C. e teria escrito um livro sobre como se exercitar e se manter em forma.

Salim Faraji defende a origem africana de todas as artes marciais em seu livro *Montu Scholar: The Rebirth of Ancient Egyptian & Nubian Martial Arts: The Ausar Form* (2003). A obra trata da história e prática de lutas africanas, particularmente as do Vale de Nilo, bem como as formas mais contemporâneas de artes marciais surgidas com a diáspora africana, como *Dannyé* na Martinica e a capoeira brasileira.

No artigo *Nuba Wrestling: The African Origins of the Martial Arts Revealed* (1999) Nijel Binn, escultor, escritor e artista marcial afro americano, afirma que as escritas mais antigas que se tem notícia sobre o uso do arco e flecha como arma militar foram encontradas na Núbia (Sudão). Também faz referência aos túmulos dos monarcas Baqet III, seu filho Khety, e o filho deste Amenemhat, soberanos da 11^a e 12^a dinastias. Separadas em quatro túmulos foram encontradas imagens desenhadas em seqüência retratando centenas de pares de lutadores africanos executando centenas de técnicas sofisticadas de várias formas de artes marciais que eram usadas para fins militares já em 2800 a.C.

No artigo citado o autor comenta que ilustrações semelhantes também são encontradas na tumba do príncipe Khemenhotep. As pinturas mostram pares de guerreiros que utilizam técnicas pontapés e socos e outros lutadores usando armas como bastões longos e curtos, arco e flechas, lanças e punhais (BINN, 1999, p. 30).

Segundo Binn os gregos aprenderam técnicas de combate com os nubianos, povos sudaneses da África que habitavam uma região conhecida como “terra do arco” e, além de arqueiros, aquela casta de guerreiros adestrava-se diariamente em várias formas de combate corpo a corpo, com armas e desarmado. O mesmo autor se refere ao Templo de Medinet-Abou (Alto Egito) construído por Ramsés III em 1190 a.C. onde existe um baixo-relevo retratando uma competição onde os esgrimistas utilizam equipamentos de proteção e competem diante de um júri.

Os egípcios confeccionavam facas e adagas de cobre para combate desde 4500 anos a.C. e, por volta de 700 a.C., as facas egípcias já eram de ferro. No templo de Medinet-Habu próximo a Luxor, também no Egito, relevos que datam de aproximadamente 1190 a.C. mostram esgrimistas competindo (LOHMANN & AVILA, 2006).

A moderna esgrima ocidental teria suas raízes no Egito, há cerca de quatro séculos antes dos jogos olímpicos da Grécia antiga.

A arte egípcia, cheia de majestade e beleza, revela, por meio de preciosos testemunhos, que a prática dos exercícios físicos, muito antes do milagre grego,

ocupou importante lugar na brilhante civilização que floresceu na terra dos faraós. A luta livre, o boxe, a esgrima com bastão, disputando primazia com a natação e o remo, foram, talvez, os desportos de maior aceitação. Os romanos, mais tarde, aperfeiçoaram muitos golpes egípcios e estabeleceram regras de competição, criando assim a luta greco-romana. O “catch”, forma espetacular e moderna de competição, está cheio de elementos da luta do antigo Egito (RAMOS, 1982, p. 17).

No artigo “*The Martial Art Of The Pharaohs*” publicado na revista *Black Belt Magazine* a autora discorre sobre outra luta egípcia, chamada *Sebekkha*, questionando se esta pode ser a mais antiga arte marcial do mundo civilizado. Baseada em criaturas sagradas como o crocodilo e o falcão, a luta possui milênios de história e era um modo dos altos sacerdotes egípcios manterem a boa forma física (HALLANDER, 1988).

Nos fóruns de discussão sobre artes marciais africanas na *internet* é possível ler sobre outras formas de sistemas marciais que os egípcios praticavam, porém não existem estudos científicos ou registros confiáveis sobre tais lutas. Há referências ainda sobre *Kuta*, a arte de boxear, praticada pelos guarda-costas dos Faraós por ser considerada o modo mais eficiente e efetivo para defender o rei. Resquícios desta luta teriam chegado aos dias atuais e evoluído para uma “ciência de autodefesa” chamada *Hikuta* divulgada em um *site* da *internet* (<http://www.hikuta.net/>).

Outra luta egípcia frequentemente relacionada pelos internautas era chamada *Ahah*, ou *Mariama*. As formas eram baseadas em animais como a cobra, macaco e gato, comuns na cultura egípcia. Sua prática incluía tanto a meditação espiritual como a fortificação do corpo, combate de mãos vazias e com armas, e uma forma de “jogo” de chão, que eram baseados na cobra, focalizando o controle de energia com ataques em pontos de alta sensibilidade, como “a grande cobra que subjuga uma pantera” (SHIELDS, 2009).

O Egito sempre foi pródigo em lutas e sua prática era extremamente popular entre os egípcios antigos, a julgar pela frequência com que o esporte aparece na arte egípcia. Representações de vara de combate e competições de *wrestling* (luta agarrada) muitas vezes aparecem juntas, o que pode indicar que as mesmas pessoas que participaram em ambos os eventos (CARROLL, 1988, p. 123).

A influência das artes combativas dos egípcios, notadamente a esgrima de bastões e o *wrestling*, pode ser um indicativo da predileção

dos povos africanos pelos jogos de combate com estas características, pois ambas são muito populares em todo continente (video 056) e responde por nomes diversos entre os diferentes povos africanos.

Um dos povos que mais sofreu a influência egípcia foi os moradores da antiga Núbia, a região situada no vale do rio Nilo que atualmente é partilhada pelo Egito e o moderno Sudão, mas que na antiguidade abrigava o que se pensa ser a mais antiga civilização negra da África. O termo “nubiano” no Egito era usado em um sentido coletivo para referir-se aos povos negros não-egípcios (CARROLL, 1988, p. 130).

Os nubianos se destacam por seus jogos guerreiros, que já foram alvo da atenção do famoso fotojornalista George Rodger que em 1951 retratou lutadores das montanhas Nuba em fotos publicadas pela *National Geographic*. Em uma delas o vencedor é carregado aos ombros do vencido (video 057). Colaborador de revistas como *Time* e *Life*, Rodger inspirou o trabalho da cineasta e de fotógrafa alemã Leni Riefenstahl no pós-guerra que também voltou suas lentes para aqueles africanos (FARIS, 1993).

Semelhante à imagem fotografada por Rodger, na parede da tumba de Tyanen, um oficial egípcio que morreu em 1410 a.C., há um desenho que mostra lutadores marchando juntos, sendo que apenas All but one of the men have Nubian physical characteristics. Apenas um dos homens não tem características físicas nubianas, The contrast between the Nubian wrestlers' girth and the trim Egyptian, is prPerhaps the Nubians were a detachment of wrestlers. com o último homem carregado por dois lutadores (CARROLL, 1988, p. 122).

A luta ritual nubiana referida no parágrafo acima é semelhante à Luta Livre (video 058), também praticada com propósitos sociais e religiosos. A tradição desta forma de combate ritual se mantém popular a centenas de anos e é parte seminal da cultura nubiana mantendo conexões com ritos de fertilidade, adoração ancestral e convicções animistas. Praticada há mais de três mil anos, é um das formas mais antigas de esporte de luta e tem permanecido inalterado durante séculos (CARROLL, 1988, p. 137).

Além do *wrestling* os nubianos praticam jogos de luta com varas em eventos sociais que reúnem toda a comunidade com propósitos sociais e religiosos, ligados a ritos de fertilidade, adoração ancestral e convicções animistas. Um conselho de anciões decide quando e onde acontecerão os encontros. Através destas competições os melhores lutadores alcançam um status que os segue por toda vida.

A contenda pode ser entre dois lutadores individuais de aldeias diferentes, ou entre duas aldeias, coletivamente. Todos os participantes fazem suas orações antes de lutar, independentemente de serem cristãos, muçulmanos ou seguidores de convicções espirituais africanas. Como parte do ritual preparatório para as lutas, os homens dançam imitando animais e desta maneira lançam seus desafios aos adversários (CARROLL, 1988, p. 133).

Para começar a partida, são formados círculos humanos e os lutadores mais velhos iniciam o jogo. Durante as lutas de vara do povo nuba, as meninas cantam continuamente, como elogiando um lutador, comparando-o com um touro, um leopardo, um elefante ou um leão; e chamando o outro competidor de covarde, desordeiro etc. Se acaso um dos lutadores fica muito ferido, ele será compensado com uma reparação simbólica, como uma vaca (in: NUBA SURVIVAL FOUNDATION, 2007).

Para minorar os efeitos dos golpes de vara os lutadores nubianos amarram tiras de panos grossos ou mantas rasgadas ao redor do corpo. Alguns contendores usam chapéus feitos de sementes e lama para proteção, e são enfeitados com manteiga como indicação de grande riqueza. Segundo o *site* da fundação “*Nuba Survival*”, uma das tribos nubianas que se destacam na luta de vara é o povo Moro (video 059).

Muitas destas tradições da esgrima de varas são semelhantes com as de outras lutas espalhadas pelo continente. A classe de guerreiro iorubá da Nigéria e Benin (*Ijala*) tem seu sistema de luta com varas e bastões, comparável às artes de luta das Filipinas (Arnis, Kali e Escrima). No Senegal há um tradicional sistema de luta com varas e mãos nuas chamado *N’oboro. El Matreg* é a luta geralmente praticada como entretenimento na Argélia, onde dois jogadores lutam usando varas longas (MILLER, 2008).

Uma destas práticas que sobreviveram até os dias atuais foi o *Tahtib*, ou *Tahteeb*, uma representação de uma luta onde os homens atacam ou defendem-se com cajados nas mãos, conhecido como *shoumas*. Originária dos nômades dos planaltos ao sul do Egito que tangiam seus rebanhos com bastões, já existia nos tempos dos faraós, como testemunham desenhos nas paredes dos antigos túmulos dos reis em Beni Hassan, que mostram figuras praticando a arte (GREEN, 2001, p. 338).

Tahtib pode ser praticado como uma verdadeira arte marcial a pé ou no dorso do cavalo; é praticado como uma dança combativa entre homens; como dança solo mais social por homens; é dançado por mulheres

como uma versão mais atraente dos movimentos reais da luta. Durante a dança *Raks El Assaya* (dança da bengala), a mulher apresenta toda a sua habilidade, equilíbrio e charme. O estilo moderno de *Tahtib*, apresentado em festivais e outras reuniões sociais, é muito distante da natureza selvagem da luta. Altamente coreografado, combina os aspectos de combate e o aspecto estético, assim como o conceito de jogo e a música (video 060).

Atualmente para reforçarem a unidade dos aldeões, os membros do *Ikhwaan-al-Muslimeen* (irmandade muçulmana) mantêm a tradição de realizar em suas escolas religiosas esta dança masculina com música própria que utiliza instrumentos musicais característicos como o *tahvol* (baixo tambor) e *oud* (tubo estridente). Outro estilo usando uma vara mais curta ou bengala é encontrado entre os beduínos e é chamado *naboud* (GREEN, 2001, p. 562).

Nos *sites* referentes às ilhas São Tomé e Príncipe, um estado insular localizado no Golfo da Guiné, há referências a um jogo com cacetes chamado *bligá* (que significa brigar), um misto de dança e jogo lúdico, em que a sofisticada gestualidade faz lembrar certas artes marciais orientais. Porém todos os gestos são minimizados, transformando assim a ação em representação. Resultado de uma síntese cultural secular entre a Europa e a África, *bligá* foi um modo de escravos exercitarem uma arte de autodefesa sem que as autoridades se apercebessem disso. Há quem veja o *bligá* como um dos possíveis formadores da capoeira.

Outros povos africanos têm sistemas semelhantes de luta com varas, provavelmente derivados da luta com espada. O componente ritual dessas práticas também é muito forte, presente desde a preparação da arma como no comportamento dos lutadores. Grande parte dessas práticas de alguma forma está associada com a música, tanto na preparação para o combate, como durante os confrontos e nas celebrações ao final deles (GREEN, 2001, p. 4).

Os etíopes da etnia Surma praticam uma forma ritual de combate com varas longas chamadas *Donga*. O nome da luta é uma referência ao órgão genital masculino e também denomina a vara de 2 metros de comprimento, usada como arma pelos jovens *suris*. A luta é a base para uma complexa e competitiva estrutura social e outrora servia para incitar a hostilidade coletiva antes de atacar uma tribo inimiga (video 061).

A luta dos *suris* já foi tema de três séries televisivas inglesas: *Tribe*, realizada em 2008 (video 062), retornando em 2010 no *Human Planet*, ambas do canal BBC, e em um episódio de *Last Man Standing*

(vídeo 063) do *Discovery Channel*. Todos os programas revelam detalhes desta tradição guerreira.

A luta é praticada exclusivamente por homens para demonstrar masculinidade, para acertar diferenças pessoais ou ganhar uma esposa. As regras são poucas, a principal é que não se pode matar o oponente. Mas os combates são muito violentos e a prática é potencialmente letal, pois a principal proteção usada é a pintura do corpo com desenhos mágicos. Se uma fatalidade acidental acontece, são banidos o assassino e a família dele da aldeia e perdem todas as propriedades (vídeo 064).

Os campeões de povoados diferentes se enfrentam individualmente numa luta no período que coincide com o final da colheita. Durante a caminhada para o confronto com os rivais os homens vão cantando canções de incitamento e provocações, ou que relatam a história de grandes campeões do passado. Essas canções fazem parte da tradição oral daqueles povos e estão intrinsecamente associadas à prática da luta.

Cerca de cinquenta homens podem participar ao mesmo tempo em cada torneio, todos os lutadores são extremamente qualificados e há rigorosos códigos de conduta e de combate ritual. O campeão ao final do torneio é carregado sobre os ombros dos outros lutadores e tem o direito de escolher entre um grupo de mulheres jovens qual delas será sua esposa. Seus feitos serão lembrados em canções entoadas por muitas gerações.

Prática semelhante ocorria no Congo com a luta chamada *Mousondi*, que alguns pesquisadores acreditam que foi transplantada para o Caribe (WARNER-LEWIS, 2003, p. 203) onde passou a ser conhecida como *Kalenda*, dança de luta com vara que se encontra em quase todas as ilhas das Antilhas (Haiti, St. Domingo, Porto Rico, Cuba, Trinidad, Martinica, Guadalupe, Carriacou) onde freqüentemente leva o título de *calinda*. A luta era acompanhada por três percussionistas que tocavam dois tambores do Congo e um terceiro percutia uma tábua ou bambu com baquetas (DESCH-OBI, 2008, p. 282).

As lutas africanas mantêm um forte vínculo com as tradições tribais e é bastante comum a prática de técnicas combativas em forma de jogo acompanhado por música, durante as festas tribais e nas cerimônias que estão relacionadas com ritos de passagem das crianças para a fase adulta. São eventos importantes para a comunidade e acontecem em datas especiais, com muita festa, música e rituais. Os adolescentes africanos começam a aprender desde cedo a função utilitária dessas tradições tribais, desenvolvendo habilidades físicas e atitudes mentais necessárias para a sobrevivência.

A atitude mental dos jovens nômades da cultura *Fulani* na Nigéria é colocada a prova de maneira radical no ritual *Sharo* (*Shadi* ou *Soro*). O ritual é realizado duas vezes por ano em um festival que tem a duração de uma semana, durante a estação seca da Guiné e na festa muçulmana de *Id-el-Kabir*. Ocasionalmente, o ritual pode também ser realizado durante um casamento, na cerimônia de nomeação do filho primogênito de um grande expoente *sharo* de renome, ou então como uma disputa entre diferentes clãs ou ainda para homenagear um chefe (<http://www.onlinenigeria.com/festivals/>).

A música também desempenha um papel importante no ritual que apresenta um sistema complexo. Este teste de masculinidade e resistência que se acredita ter originado entre os *Fulani Jaful* é praticado como uma forma de iniciação dos jovens solteiros à idade adulta ou como um esporte de equipe, onde os competidores golpeiam um ao outro no tórax com varas. O objetivo da competição é permanecer sorrindo apesar dos golpes (MORITZ, 2009, p. 23-25). Talvez este orgulho guerreiro possa ter contribuído para que muitos africanos não se deixassem abater diante dos suplícios da escravidão nas Américas.

Os festivais dos *fulani* atraem homens e mulheres de todas as idades que se reúnem para assistir vários tipos de entretenimento como a dança das donzelas, performances de conhecidos trovadores, mas estas apresentações são apenas um prelúdio para o principal: a sessão de flagelação. Quando o *sharo* está prestes a começar, dois rivais com aproximadamente a mesma idade e tamanho vêm para o centro da roda formada por espectadores e percussionistas. Eles são escoltados por lindas garotas e acompanhados por uma animada bateria que entoam cantos de elogios e recitam encantamentos. O ritmo da música proporcionado pela bateria acelera os ânimos.

Os jovens realizam uma apresentação individual mostrando suas habilidades no manejo da vara assumindo uma pose desafiadora. Quando a excitação e a música estão no ponto mais alto, um dos desafiantes sai brandindo uma vara flexível com cerca de meia polegada de espessura, e atinge o concorrente, tirando sangue, mas a vítima permanece com uma perna cruzada sobre a outra e os braços levantados segurando um pano ou um espelho em que ele olha o adversário com aparente indiferença. A vítima não se mexe, mostra indiferença à dor e ainda zomba de seu atacante gritando por mais.

Os demais competidores atuam como árbitros e avaliam se os golpes são fortes e se o fustigado suporta a dor sem pestanejar. Se ele é

capaz de conseguir isso, sua família e amigos vêm rodeá-lo com alegria, oferecendo presentes e felicitações e a partir daí é considerado digno de uma mulher. Depois é tratado com medicamentos à base de plantas que curam as feridas rapidamente, deixando cicatrizes para todos verem a prova de sua masculinidade (NDUKWE, 1996, p. 27-30).

Outro grande grupo de africanos que tem seus sistemas organizados de artes guerreiras onde se destaca a luta com varas são os povos *Nguni* da África do Sul, conhecidos genericamente como *zulus*. Lingüisticamente e culturalmente, o *Xhosa*, *Pondo* e *Thembu* são *Nguni* do sul, como o *Zulu*, *Swazi* e *Ndebele* são *Nguni* do norte.

Segundo pesquisas de Marié-Heleen Coetzee (2002) a história mais recente da luta de vara desses povos está associada ao legendário rei *zulu* Shaka, que viveu de 1787 a 1828. Durante seu reinado o império *zulu* se transformou em um estado rigidamente organizado e com forte poder militar. Todos os habitantes do sexo masculino dos 14 aos 60 anos eram militares e obedeciam às ordens de generais (*induma*) que comandavam regimentos (*impi*) diferenciados pelas cores dos escudos e armados com o *assegai*, lança curta de ponta comprida e cortante nos dois gumes, própria para o combate corpo a corpo.

Shaka *Zulu* organizou um exército que desprezava as próprias baixas e não dava chance aos inimigos. Selecionou armas, estratégias e táticas que haviam sido testadas em batalhas por grandes guerreiros que o precederam, e introduziu o treinamento sistemático das habilidades necessárias para a guerra. Entre estes treinamentos estava a prática da luta de varas, que com o tempo se transformou em um jogo (*Izinduku*), uma forma para os *zulus* se distinguirem como guerreiros e ganharem respeito na comunidade.

Com o fim do império *zulu*, a luta de vara passou a funcionar como uma expressão de etnicidade *zulu*, seguindo um código de conduta onde não era permitido que se causasse danos sérios ao adversário. Servia como um meio de solucionar disputas internas quando os combatentes usavam os cabos de suas lanças, mas não a lâmina. As técnicas são idênticas aquelas usadas pelos *zulus* na guerra tradicional, a única diferença são as armas usadas.

Durante o regime do *apartheid*³⁸ os *zulus* não podiam possuir armas ou exibir armas tradicionais em público, o que incentivou o uso de instrumentos como guarda-chuvas e bengalas como substitutos para o *izinduku* tradicional. A luta de vara também foi utilizada para arregimentar afiliados para o *Inkatha* (Partido da Liberdade *Zulu*). Muitos acreditam

que esta associação para ganho político afetou a arte negativamente, chegando a ser considerada com desprezo por alguns que a viam apenas como uma forma de violência.

Sob a forma de uma dança guerreira (video 065) os *zulus* preservaram muitas técnicas combativas da luta de varas, usando as canções que acompanhavam o jogo como parte da perpetuação do legado cultural dos *zulus* (video 066). A luta de varas autêntica ainda acontece em algumas de áreas rurais como uma tradição cultural, continuando a agir como um processo de socialização, transmitindo as normas sociais da comunidade na qual opera através das gerações (video 067).

O uso de bastões e varas de madeira como arma apareceu no mundo no momento que o primeiro humano usou um pedaço de madeira para defender-se ou para caçar. Desde então lanças, flechas, porretes, bordões, cacetes, bordunas, bengalas, “grimas” e outras formas de se machucar alguém com um pedaço de pau acompanham a história de todas as culturas do planeta. Da mesma forma que armas surgiram de um galho de árvore, outras nasceram de uma pedra amolada e foram se transformando com o passar do tempo.

Na África uma arma que desperta curiosidade é a faca de pulso, freqüentemente exibida como uma jóia, e que pode ser encontrada em várias partes do continente africano, como no Quênia, Somália e Etiópia (GREEN, 2001, p. 3). Na África Ocidental referem-se a ela como *kwaraya*, no Egito os nubianos a chamam *auau* e é chamada *zuar* em outras áreas, sendo mais conhecida pelo nome de *Baura* (IYI, 1989, p. 65).

Segundo a revista *Black Belt Magazine* (Vol. 27, n. 4, abr 1989, p. 65-66) o jogo da *baura* é uma forma de arte marcial altamente desenvolvida. Os mestres de combate com *baura* são considerados como heróis pelos seus pupilos que se esforçam em copiar o estilo do lutador mais popular. A música tradicional acompanha o jogo da *baura*. O instrumento básico é o tambor, no qual os ritmos da luta tradicional são tocados. Acompanhando a música estão canções individuais cantadas por cada lutador, contando sua história e os nomes de seus ancestrais.

A *baura* é também parte do currículo para jovens adolescentes, preparando-os para a guerra e combate pessoal. Quando os adolescentes alcançam a puberdade, os jovens recebem o primeiro nível de segredos de luta de suas famílias como parte de sua iniciação na masculinidade. Os iniciados são levados para fora da aldeia e ensinados por seus “tios” (homens mais velhos) que usam facas falsas de cipó trançado em volta dos pulsos dos aprendizes para o treinamento.

Tradicionalmente, as competições com *baura* são realizadas durante a estação seca, seguindo a colheita anual. Quando em combate, a pulseira é empurrada sobre a parte mais baixa da mão para aplicar golpes, sendo usada em conjunção com um pequeno escudo seguro pela outra mão. Os chutes, freqüentemente combinados com as técnicas de *baura* e geralmente dirigidos para a metade mais baixa da perna, são mais usados para desequilibrar o oponente. Chutes altos são evitados devido ao risco que apresentam para receber cortes feitos pelo adversário.

Qualquer golpe é legal, mas o alvo mais comum é a cabeça. Os combatentes fecham a distância entre cada um usando movimentos enganosos e rítmicos. Uma vez na linha de proximidade, os lutadores usam manobras de armadilha, agarramento, chutes abaixo da linha da cintura, imobilização das pernas e arremessos.

Embora as competições sejam certamente perigosas, as mortes são raras devido ao treinamento altamente desenvolvido e habilidade dos competidores. A competição é interrompida quando um lutador admite a derrota, está sangrando em profusão, ou obviamente não pode continuar. Um empate é freqüentemente declarado quando dois oponentes são regularmente iguais.

Os juizes são ex-lutadores com muita experiência em assuntos de jogos de *baura*. O lutador com o número mais alto de pontos ganhos é declarado o campeão. Isto aumenta seu prestígio e posição na vida e também lhe assegura que ele se casará dentro de uma boa família. Canções de louvor serão cantadas sobre seus feitos e ele será comparado a um búfalo, leopardo ou um leão. Seu estilo pessoal de luta também será imitado pelos jovens (IYI, 1989, p. 65-66).

O arsenal africano inclui ainda muitas outras armas exóticas, cujo treinamento e uso podem se aproximar do que no ocidente é chamado de arte marcial. Entre os diversos armamentos usados pelos guerreiros africanos as lutas com bastões e varas são as mais comuns, sendo amplamente executadas na África Austral, Central, Ocidental e Oriental (ASSUNÇÃO, 2005, p. 45). Mas as lutas que são mais populares no continente são aquelas praticadas sem nenhum tipo de armamento e que estão se encaminhando para a esportivização por meio da sistematização de regulamentos de competição e metodologias de treinamento (VIEIRA, 2004, p.10).

No *Manuel de Lutte Africaine*, os esportes de combate estão classificados em quatro tipos: luta à distância, luta a meia-distância, luta corpo-a-corpo

e lutas “*au pagne*” (em que é permitida a pegada na vestimenta, uma espécie de bermuda feita de tecido enrolado no corpo). Há uma variação muito grande nas técnicas adotadas em cada modalidade específica, mas percebe-se que há um significado que aproxima diversas práticas de lutas africanas: em geral estão associadas a aspectos culturais importantes e não são apenas modalidades esportivas, da forma como encaramos a maioria das atividades físicas no ocidente (VIEIRA, 2003, p. 11).

Segundo Assunção (2005) as formas de *wrestling* são especialmente importantes na África Ocidental, bem como em muitas outras partes do continente, incluindo Angola e Moçambique. A luta tradicional de pugilato (boxe) ainda é importante na atual Nigéria e Camarões. Já a prática de lutas ou jogos que usam chutes e cabeçadas são mais limitadas a alguns grupos da África Central, em Madagáscar e outras ilhas do Oceano Índico, onde os escravos africanos foram introduzidos (ASSUNÇÃO, 2005, p. 45).

Os sistemas africanos de luta que enfatizam técnicas de *wrestling*³⁹ (*grappling*) são os mais populares entre os povos africanos (GREEN, 2001, p. 6-7). Toda aldeia tem seu próprio ringue e os lutadores se agrupam de acordo com suas realizações. São empregadas várias técnicas e a música desempenha um papel importante nestas ocasiões, onde os tambores são os instrumentos principais (video 068).

Em países como a Tanzânia, Guiné, Mali, Costa do Marfim, Somália, Senegal, Camarões, Uganda, Togo, Angola, Burkina Faso, Quênia, Madagáscar, essas lutas assumem diferentes nomes como *Magba*, praticada pelos *igbos* (DESCH-OBI, 2008, p. 68), *Laamb* dos povos *wolof* do Senegal (GREEN, 2001, p. 11), *gigdibo* dos iorubás, entre outros (DESCH-OBI, 2008, p. 82).

Da mesma forma que as lutas de varas, muitas dessas lutas servem para propósitos diversos como, por exemplo, escolher entre vários pretendentes aquele com quem uma moça irá se casar e resolver disputas individuais ou entre aldeias. Assim é a luta tradicional do povo *Kabye* do norte de Togo, *Evala*, usada em cerimônias como forma de iniciação para os jovens que procuram renovar as relações com os antepassados e mostrar a própria virilidade (video 069). As disputas de *Evala* acontecem no meio do ano em um festival organizado na cidade de *Kara* reunindo vários

times de lutadores vindos de toda a África Ocidental. Os competidores são animados por tambores e cantos (video 070).

Entre as lutas africanas de corpo a corpo (*wrestling*), talvez a mais popular seja a *Laamb* (video 071), palavra do *wolof* que se traduz por “luta” (DESCHI-OBI, 2008, p.82). A luta está presente em diversos países africanos como Benin, Nigéria, Costa de Marfim, Togo, Gana, Burkina, Mali.

De acordo com o *site* oficial da República do Senegal (in: <http://www.amadou.net/ho/wrest.html>) *Laamb* é uma atividade tanto espiritual como física. Cada luta dura apenas alguns minutos, mas é precedida por horas de preparação física e espiritual, fanfarra e música. Há duas formas de *Laamb*: uma permite aos lutadores golpear um ao outro com as mãos nuas; a outra é mais acrobática, e não é permitido bater. Em ambos os estilos o vencedor tem que conseguir bater os joelhos, ombros, ou as costas do oponente na areia.

Os praticantes têm seus treinadores, são organizados em equipes (muito semelhante ao *Sumo* do Japão) e viajam pelas aldeias para desafiar novos lutadores. Normalmente são da etnia *Wolof* e *Mandinga*, povo de religião predominantemente maometana, que vive na parte norte da África ocidental, dos vales do Senegal e do Níger, eram originários da região da atual República do Mali, na África, e foram guerreiros conquistadores, tornados muçulmanos.

Conhecidos no Brasil como *mandingas*, eram povos totêmicos, chamados pelos espanhóis de *mandimença* e *masmol*, *maniinga* (do radical *mani* ou *mali*, o hipopótamo, + terminação *nke*, povo), tidos como feiticeiros contumazes, daí o termo “mandinga” ser usado no Brasil relacionado com mágica ou feitiçaria, como explica Artur Ramos em “Culturas Negras no Novo Mundo” (RAMOS, 1979).

Entre os capoeiristas a palavra mandinga se refere aos ardis e movimentos que um capoeira usa para testar o outro jogador. É sinônimo de falsidade, malandragem e conhecimento. Também é a reza que se faz para pedir proteção antes de iniciar um jogo. Certamente foi um elemento essencial para que a Capoeira superasse os anos de repressão e se transformasse no ícone de brasilidade pelo mundo afora.

Assim como a capoeira e a *Ladja* da Martinica, *Laamb* também está ligada à música e práticas mágicas (LEYMARIE, 1999, p. 69). Os lutadores se ocupam de vários rituais preparatórios para lutar. Invariavelmente os treinamentos incluem uma reunião com o feiticeiro local (*marabou*) para preparar o guerreiro, para protegê-lo contra espíritos

maus e a feitiçaria dos outros lutadores. Alguns enterram amuletos na areia e recitam encantamentos mágicos.

O “*marabou*” faz adivinhações sobre o futuro do lutador e lhe dá encantamentos especiais, conhecidos como “*Gri-Gri*” ou “*Juju*”, que são usados junto com óleos especiais com supostos poderes mágicos. Todo lutador usa amarrados nos braços, pernas e cintura, vários tipos de amuletos, equivalentes ao patuá brasileiro e das mandingarias para “fechar o corpo” dos capoeiras.

Cada lutador de *Laamb* tem seu próprio grupo de tocadores de tambor e fala freqüentemente com eles. Na noite anterior às competições os bateristas constroem tambores novos e dentro deles colocam proteções, talismãs pessoais do lutador. Também passam a noite na casa do lutador para que ele não faça sexo. Nenhum lutador ousa entrar no ringue sem o seu “*marabou*” ou sem participar da cerimônia preparatória.

As lutas acontecem freqüentemente durante a noite ou à tarde no centro das aldeias, os competidores comparecem vestidos com a tanga tradicional (*guimbe*) dos lutadores africanos, constituída por “envolturas” ao redor da cintura, providas pelas noivas ou parentes femininos. A multidão se reúne ao redor de uma cova arenosa e todos cantam, dançam e contam histórias de um passado glorioso embalados pela batida dos tambores e a voz dos cantores (MENESES, 2009).

Os tambores anunciam a preparação mística (*Baccou*) que antecede o começo da luta. A fala do *griot*⁴⁰ encoraja os lutadores (LEYMARIE, 1999, p. 71), dando ritmo às danças e anunciando cada competidor, que dança ao redor da arena para impressionar os adversários. O ritmo é chamado *Barambaye*, e só os homens dançam para mostrar sua força para os outros lutadores. As mulheres adultas dançam (*Ndawrabine*) durante as lutas.

A competição entre os tocadores de tambor (*sabar*) que representam cada um dos competidores (video 072) é quase tão importante quanto a que acontece entre os lutadores. Os tocadores de tambor pertencem à casta dos “*griots*”, homens que encarnam a cultura do seu povo em si próprios, e que têm a tarefa de mostrar as contribuições de cada grupo familiar para o progresso da sociedade, geração por geração. Também chamado de *Djeli*, cada *griot* é um historiador, músico, dançarino e artista que ensina crianças e adultos, e é freqüentemente um conselheiro no tribunal real (HENRICH, 2001, p. 24 - 27).

Como o *griot* faz seu elogio, dançando o lutador chega mais perto dos músicos com gestos rápidos e aos arrancos. Pedindo emprestada a

fala ao *griot*, o lutador canta sua força e invencibilidade recitando os poemas de luta chamados “*bakks*”, um tipo de canto de improviso para encorajar os atletas. A multidão aplaude a cada performance (LEYMARIE, 1999, p. 69). Os tocadores de tambor até 1980 eram exclusivamente masculinos, pois há tabus contra mulheres tocando tambor. Porém, hoje já existem algumas bateristas femininas no Senegal. Todos aprendem a tocar tambor com os pais de maneira informal.

Atualmente *Laamb* está se tornando popular também nos EUA, onde há uma grande comunidade imigrante senegalesa, porém estão se incluindo elementos estrangeiros para ajustar o esporte aos gostos ocidentais. As lutas são patrocinadas e são pagos prêmios em dinheiro (GREEN, 2001, p. 11).

Os movimentos usados nas danças performáticas durante o ritual que antecede as lutas (*mbàppat*) de *Laamb* (video 073) - quando os competidores se apresentam para os espectadores ao som dos tambores e cantorias – são considerados por alguns pesquisadores como um dos principais elementos constitutivos do *Danmyé* no Caribe.

Muito semelhante à *Laamb* é o *Borreh*, também chamada de *Borey*, a luta do povo *mandiga* da Gâmbia e do Senegal. Nas noites de domingo na maior cidade de Gâmbia, *Serekunda*, acontece a reunião de times de *Borey* representantes das várias tribos do país: Wolof, Mandika, Jolu, Jova, etc. As lutas acontecem em arenas cobertas de areia, ao som de tambores. Enquanto um lutador tenta trazer o adversário ao chão, os músicos circulam entre os espectadores para coletar dinheiro. O vencedor faz uma “dança de vitória” ao redor do ringue, sempre seguido do seu grupo de músicos.

Além das técnicas de corpo-a-corpo utiliza chaves para quebrar os ossos do oponente, além de pontapés, joelhadas, cabeçadas e estrangulamentos (video 074), podendo apelar para outros expedientes menos lícitos como arremessar areia ou cuspir nos olhos do adversário. O mesmo artifício não é raro entre os capoeiras, especialmente no “universo sem lei” das chamadas rodas de rua⁴¹, sendo famoso o caso do capoeira Ciríaco que venceu o campeão de *jiu-jitsu* no Rio de Janeiro em 1909 usando este recurso (MOREIRA & FERREIRA, 2008, p. 6).

É sabido que a tendência natural durante uma luta entre dois adversários é de um tentar segurar o outro, ou para bater, ou para apanhar menos. Em ambas as situações, o conhecimento de técnicas apropriadas de combate corpo a corpo, como projeções, imobilizações, chaves e estrangulamentos, é decisivo para a vitória. Isto está mais que provado

pelo *Jiu-Jitsu* Brasileiro, luta praticada pela maioria dos vencedores de centenas de confrontos de vale-tudo no mundo inteiro.

Também está claro que muito das técnicas de combate aprendidas pelos africanos em sua terra natal vieram com eles durante a diáspora da escravidão negra. Porém, aqueles primeiros guerreiros logo perceberam que não era prudente atracar-se com seus opressores numa luta corpo a corpo, uma vez que os brancos queriam justamente impedir-lhes a fuga, restringir-lhes os movimentos, privá-los da sua liberdade para transformá-los em escravos.

No caso do escravo, perseguido pelos capitães do mato (e mesmo mais tarde, o malandro perseguido pela polícia), agarrar-se com um adversário poderia garantir sua captura, pois os outros atacantes teriam condições de abatê-lo, ou ao menos dominá-lo. Além das tradicionais armas brancas, os escravocratas também tinham armas de fogo. Certamente a estratégia mais coerente era não deixar-se agarrar, derrubar os atacantes que acaso estivessem atrapalhando a rota de fuga e sumir. Essa característica é comum a muitos sistemas organizados de combate desenvolvidos pelos africanos na América durante os anos de escravidão.

Provavelmente o “*feed back*”⁴² dessas antigas formas de combates agarrados, apesar de suas características corporais não terem sido aproveitadas diretamente, tiveram influência na construção do gestual das lutas desenvolvidas pelos africanos nas Américas. Conhecendo técnicas de agarramento os escravos podiam criar ou adaptar novos golpes que anulassem tais formas de lutar. E uma boa forma de treinar essas técnicas para evitar ser agarrado era por meio das danças, que também serviam para “ensinar” esses movimentos a outros lutadores, da uma forma semelhante ao que acontecia com as danças pírricas gregas, ou ainda como é feito com os *katas* do Karatê (GREEN, 2001, p. 3).

Tudo indica que, mais do que as lutas de *wrestling* africanas, foram os rituais que acompanham essas lutas na África que mais contribuíram para “organizar” as técnicas de combate selecionadas que, somadas com a música, emprestou-lhes o aspecto de dança aos olhos dos opressores. Isto fica bem evidente em relação à teoria da influência da *Laamb* senegalesa na formação do *Dannyé* caribenho.

Diversas manifestações guerreiras africanas também parecem ter contribuído na formação da capoeira. O fundador da associação Abadá Capoeira⁴³, mestre Camisa, após uma de suas viagens à África em 1989 para pesquisar as lutas daquele continente, declarou:

Cada nação africana tem uma forma de lutar: uns usam armas, outros cotovelos, outros cabeça, outros só mão, outro desequilíbrio. *Camangula* (boxe de mão aberta), *bassula* (quedas), a capoeira tem um pouco de todas elas. Na África estas lutas não se misturavam por rivalidades tribais e diferenças geográfica; no Brasil na época dos escravos é que isto veio a acontecer e daí surgiu a cultura afro-brasileira e com ela a capoeira (ALONSO, 1997, p. 8).

A *Camangula* ou *Kambangula* é uma luta africana onde se usa somente as mãos abertas para nocautear o adversário. É disputada dentro de rodas formadas por outros lutadores, que batem palmas e cantam, porém sem acompanhamento de instrumentos musicais. As lutas de pugilato (*striking*) parecem não ser tão comuns entre os povos africanos quanto as de *wrestling*, mas são sempre muito intensas.

Muito antes de surgir nos EUA o “fenômeno cultural” retratado no filme “Clube da Luta” (Fight Club) do diretor David Fincher, entre os povos *venda* na África do Sul já existia uma tradição guerreira com mais de três séculos de existência onde homens - desde crianças até os que já passaram dos 60 anos - se enfrentam em uma competição selvagem chamada *Musangwe* (vídeo 075). *Vendas* do norte e do sul do país se encontram uma vez por ano para enfrentarem uns aos outros em combates muito violentos usando golpes desferidos com os punhos, cabeçadas, cotoveladas, joelhadas e rasteiras (vídeo 076).

Contrastando com a prática do *Musangwe*, que mais se aproxima de um “vale-tudo”, os povos *Ga-Damgbe* da costa do ouro de Gana desenvolveram uma complexa expressão científica do combate chamada *Abotri Tahuumo*. A palavra *Tahuumo* significa literalmente ciência da guerra. A arte é segmentada em diversas áreas de estudo, como luta agarrada e de chão (*Abotri*), a arte de chutar (*Intia Shimo*), combate de mãos vazias (*Akwele Nomo*), a arte das acrobacias (*Adjemlekutu*), combate com lâminas (*Kakla Nomo*), combate com armas de arremesso (*OkplemiNomo*), combate de vara (*Tso Nomo do*), entre outras (*Mlindjee*, *Mo Haa* e *Ataalai Gbamo*) (DE-BORDES, 2007). Todos os treinamentos são praticados com acompanhamento musical (vídeo 077).

Hoje se sabe que existiram, e algumas ainda existem, outras formas complexas de sistemas de combate africanos, com centenas de anos de existência. Porém, poucas foram devidamente documentadas. Entre as exceções podem-se citar as referências ao idioma *kikongo* onde

existe a palavra *sanga*, o mesmo que *sanguar* em *Ndongo*, para definir as técnicas angolanas e congolosas de combate desarmado, o uso de varas e outras armas, como também a habilidade para torção, pulo, e evasiva para evitar setas ou os golpes de oponentes. Todas essas habilidades são instruídas na forma de uma dança acompanhada por música. Os especialistas em *Sanga* eram chamados *imbare* (*kimbare* ou *quimbare*) freqüentemente tirados de populações de escravos e recrutados para aprender a arte (WARNER-LEWIS, 2003, p. 205).

Sabe-se que os exércitos congolês e angolano eram formados por guerreiros exímios na luta corporal. Vários cronistas destacaram a habilidade com que eles evitavam golpes, jogando o corpo para o lado de maneira imprevisível e confundindo o adversário (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 64).

Segundo Richard Cullen Rath no artigo *Drums and Power: Ways of Creolizing Music in Coastal South Carolina and Georgia, 1730-1790*, de acordo com as anotações do pesquisador John Thornton, “exibições públicas impressionaram não só os africanos, mas observadores holandeses, italianos, portugueses e (que) uma delegação estatal congolosa pasmou os observadores no Brasil com uma exibição de suas habilidades em 1642” (RATH, 2003, p. 87).

Um artigo do pesquisador norte-americano John K. Thornton sobre as tradições bélicas dos antigos povos de Angola fala de uma misteriosa “dança de guerra” dos povos do Reino do Congo, descrita pelo monge capuchinho Cavazzi, na qual os guerreiros aprendiam a se desviar de flechas e lanças do inimigo (SOARES, 2002, p. 143).

Diversas lutas africanas chamam atenção por seu exotismo e o caráter inusitado na aplicação de suas técnicas. O artigo de Ron Bruster “*Testa: a brutally beautiful african martial art*” publicado na revista americana *Inside Kung Fu* (Vol. 9, n. 10, p.49-54) em 1982, descreve a luta africana *Riesy*, que enfatiza técnicas em que a cabeça é a arma principal. O termo africano significa simplesmente “cabeçada”, “cabeça que luta” ou “luta de cabeça”, mas a arte se tornou mais conhecida como *Testa* (cabeça), palavra italiana usada pelos povos etíopes para se referirem a ela.

Também chamada *Yangumi*, a luta sobreviveu através da tradição oral, pela prática entre membros de uma mesma família, que podia ser desafiada por outra família, e na forma de um jogo acompanhado por

música. Quando praticado de forma amistosa, o estilo é freqüentemente interpretado como uma dança devido à percussão estimulante que acompanha o passo da “briga”, emprestando ritmo e intensidade aos combatentes. Se os tambores silenciam, a partida é parada imediatamente.

O acompanhamento musical é usado estritamente na sua forma de entretenimento, para desempenho em público onde muitas vezes a exibição tem por objetivo obter dinheiro. Assim, escondida em sua forma festiva, simulando uma dança ritual, *Testa* e outras lutas africanas clandestinas podiam ser exibidas sem mostrar para o que verdadeiramente foram criadas.

As características citadas no parágrafo acima remetem a algumas semelhanças com a capoeira, e não param por aí. Um exemplo é um exercício utilizado na preparação do lutador de *Testa* que é idêntico ao movimento conhecido pelos capoeiristas como “pião de cabeça”⁴⁴, utilizado para fortalecer a musculatura do pescoço.

O pesquisador Líbano Soares ao comentar o uso da cabeçada entre os cariocas no período compreendido entre os anos de 1808 e 1850 aponta a possibilidade de uma variante descritiva da capoeiragem, ainda que muito rara, na expressão “jogando as cabeçadas” (SOARES, 2002, p. 84). Segundo o historiador Soares, o pintor alemão Rugendas foi um dos primeiros observadores a associar o golpe à capoeira, descrevendo-a como uma dança de cabeçadas.

Golpe clássico da capoeira escrava, era usado exaustivamente na cidade. Para cativos que não podiam andar armados, sob pena de severos castigos, a cabeçada era um recurso fácil para intimidar adversários. Até forros e livres faziam uso dela para afastar desafetos (SOARES, 2002, p. 75).

As primeiras referências à capoeira no Brasil também se referem à “luta do bode”⁴⁵ e, coincidentemente, nos EUA havia a “*Ram Fight*”, ambas lutas de africanos e pródigas nos golpes desferidos com a cabeça. Como sempre havia algum escravo gravemente ferido nesses combates, pois costumavam se chocarem cabeça com cabeça, havendo até mortes, logo foram extintas. Sem dúvida a cabeçada é um golpe tão violento que até mesmo nos atuais eventos de *Mixed Martial Arts* (vale-tudo) seu uso está proibido.

Voltando ao artigo de Ron Bruster, o autor afirma que um observador casual ao ver um praticante de *Testa* em combate real dificilmente identifica isto como uma arte marcial africana. Ele pode

pensar que o lutador está “possuído” por algum espírito maligno ou sob o efeito de alguma droga alucinógena poderosa.

A aparência selvagem se dá porque muitas das técnicas de *Testa* foram desenvolvidas para uso em situações de combate extremamente crítico. Como a ênfase principal sempre esteve na “sobrevivência”, não era incomum ver um homem de *Testa* afundar os dentes na traquéia ou na virilha de um oponente. Ou ainda cortar um dedo da mão ou do pé, desta mesma maneira belicosa. Por isso, muitas táticas do lutador de *Testa* eram rotuladas de “sujeira” ou “selvageria”.

Em seu artigo Bruster escreve que basicamente existem dois estilos de *Testa*, ambos com a intenção tática de incapacitar o oponente rapidamente e de maneira definitiva, conservando energia e tempo. Um usa exclusivamente a cabeça para golpear. O outro é complementado através de pontapés, bloqueios e outras técnicas, mas a ênfase também está em golpear com a cabeça. Nesse estilo, os golpes com os pés são embelezados com acrobacias extravagantes que dão para o adepto da luta maior mobilidade.

Em *Testa* moderna, o objetivo é poder chutar de qualquer posição como também saber quando empregar certos tipos de pontapés. Porém estes pontapés especiais e acrobacias conduzirão inevitavelmente a um ataque com a cabeça, sempre inesperado, oportuno, decisivo.

As técnicas de mão (“mãos serpenteando”) são complicadas, sendo usadas para “negar” os golpes de um oponente ou técnicas de agarramento, restringindo o movimento do adversário e ao mesmo tempo preparando o alvo para um ataque de cabeça oportuno. O punho de *Testa* também é usado como uma lâmina (estendendo a unha do polegar entre os dedos indicador e mediano), ou para bater como um martelo (BRUSTER, 1982, p. 49-54).

As técnicas de mãos também são destaque entre os povos *haussas* da Nigéria que praticam uma modalidade bastante popular chamada *Dambe*, uma luta tradicional semelhante ao boxe, porém os golpes são aplicados somente por um dos punhos, enquanto a outra mão é usada para bloquear os golpes recebidos e manter o equilíbrio (video 078).

A mão dominante do lutador que é usada para atacar é envolta em um pedaço de pano chamado *kara*, sobre o qual é trançada uma corda chamada *zare*. No passado este cordão amarrado ao redor do punho por vezes era untado com óleo e cacos de vidro. Os lutadores podem atacar em qualquer parte do corpo com o punho, cabeça ou os pés, porém os golpes com as pernas são poucos (video 079).

A origem da luta *Dambe* remonta aos tempos coloniais, quando os chamados *bouchers* lutavam para entreter os camponeses ricos no final da estação da colheita. *Dambe* vem se profissionalizando ultimamente, com partidas realizadas ao som dos tambores, em três assaltos de trinta segundos cada, onde vários pugilistas, distribuídos em times, lutam várias vezes no mesmo evento (POWE, 1994, p. 18-20)

Antes da luta começar os músicos fazem seus louvores para cada representante de uma determinada região. Animado com a música, o pugilista começa a tremer (*tsuma*) e com os braços estendidos, grita seus próprios insultos e louvores (*kirari*), preparando-se mentalmente para o combate. Os músicos também podem oferecer desafios (*kiranye*) em nome dos pugilistas. A percussão é interrompida durante a luta, mas volta depois em homenagem ao vencedor. Se os músicos assim o desejarem, são dados presentes pelos espectadores ao vencedor, antes deste desfilar. Por sua vez, depois de ser ridicularizado pelo *kwarijo*, uma espécie de palhaço, às vezes o perdedor recebe quantias menores de dinheiro pelos espectadores para “ajudar a curar suas feridas” (POWE, 1994, p. 19).

Em tempos remotos no *Dambe* eram usadas também técnicas de agarramento (*wrestling*) chamadas *Kokawa*, que acabaram formando uma luta dissociada do atual *Dambe*. Em *Kokawa* o ritmo de dois tambores - *kwairama* e *gunduwa* - anima os lutadores que tentam arremessar um ao outro ao chão. As lutas são realizadas em feiras onde “o público pode oferecer notas e moedas, que são recolhidas pelo lutador vitorioso. Os combates vão se sucedendo ao longo de toda a tarde, ao som de instrumentos musicais” (VIEIRA, 2004, p. 11).

Os *haussas* têm ainda luta de varas, uma de luta de pontapés chamada *Kwambo* e o *Korokoro*, uma luta ritual entrelaçada com a dança, e também praticam uma outra forma de pugilato chamada *shanci* (video 080). Todas as práticas citadas acontecem ao som de tambores e cânticos relacionados aos eventos e seus personagens.

No norte de Benim durante as festas rituais ligadas às celebrações da colheita do inhame, é praticada uma modalidade de luta chamada *Kadja*, praticada pelo povo *bassantché* ao som de tambores e flautas. Esta manifestação guerreira é apontada pela pesquisadora Josy Michelin em seu livro “*Le Ladja – Origines et Pratiques*” como uma provável origem da *Ladja* na Martinica, um jogo corporal que guarda semelhanças com a capoeira (VIEIRA, 2004, p. 11). A coincidência na sonoridade dos nomes é, no mínimo, um indicativo desta possibilidade, porém a *Kadja* se aproxima mais do *wrestling* do que de uma luta de pancadas, incorporando

um vasto leque de técnicas para ser usado quando um guerreiro perde suas armas (GREEN, 2001, p. 10).

Outros pesquisadores indicam que a *Ladja* caribenha teria suas origens em uma outra manifestação guerreira africana, o *N'golo*. Na língua *kikongo*, falada em algumas regiões de Angola, a palavra *n'golo* significa força ou poder, mas o termo também faz referência à zebra e a maneira daquele animal lutar. Os gestos da zebra eram reproduzidos pelos jovens dos grupos *mucupes* e *mulondo*, na região do atual sul de Angola, durante as festas dos rituais de puberdade das moças, quando os homens se enfrentavam no centro de um círculo formado por cantores e possíveis combatentes, que animavam a competição (SOARES, 1999, p. 24).

Segundo o pesquisador americano Deschi-Obi, autor do livro *Fighting For Honor: the history of african martial art traditions in the atlantic world*, as lutas de *N'golo* eram precedidas por combates em que os adversários se enfrentavam com golpes de mãos abertas, a *kandeka* (que Neves e Sousa chamou de *liveta*). Em ambas as lutas, como lutadores se revezaram individualmente no interior de um grande círculo, um círculo exterior de membros da comunidade ajudava os competidores a manter um ritmo constante batendo palmas e entoando canções de chamada e resposta em que todos os presentes respondiam o coro (ASSUNÇÃO, 2005, p. 51-53).

Depois que a música tomava conta da multidão, um lutador entrava no círculo e levantava as mãos abertas acima da cabeça, como um desafio a todos os presentes. Outro lutador, geralmente aquele que se sentia próximo ou acima do nível de habilidade do adversário, entrava no círculo com passos dança e levantava as mãos abertas, palmas para frente, aceitando o desafio (DESCHI OBI, 2008, p. 35).

Por meio da chamada “dança das zebras” os homens da tribo buscavam provar a capacidade de poder cuidar bem da futura esposa. A disputa acontecia durante o ritual de iniciação denominado *mufico*, *efico* ou *efundula*, que marcava a passagem da moça para a condição de mulher, geralmente entre os 12 e os 15 anos de idade. Os pretendentes aplicavam cabeçadas e chutes apoiados com as mãos no chão, sendo que quem caísse primeiro ou desistisse, perdia a luta, dando o direito ao campeão escolher sua noiva sem pagar um dote ao futuro sogro (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 62).

Além da *Ladja* da Martinica, existem outras manifestações guerreiras que tem suas raízes atribuídas ao *N'Golo*, como é o caso do *Mani* ou *Bombosa* em Cuba (SOARES, 1999, p. 143) e o *Moringue* das

ilhas Reunião. O *N'golo* também é apontado por alguns capoeiras como o antecessor direto da Capoeira Angola. No Brasil esta teoria tornou-se popular a partir da década de 1960, depois que o pintor Albano Neves e Sousa, vindo de Angola, em visita a academia de mestre Pastinha (1889-1981) afirmou que tinha visto na África “uma dança semelhante ao tipo de capoeira que o mestre baiano ensinava. Só que lá se chamava *N'Golo*” (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 62).

As semelhanças entre os movimentos da capoeira e do *N'golo* podem ser constatadas nas reproduções dos desenhos feitos no sul de Angola por Neves e Souza nos anos 1950, retratando o *N'golo* (DESCHI OBI, 2008, p. 219). No entanto, ainda que estas gravuras guardadas no Arquivo Histórico de Angola ajudem a “confirmar as semelhanças com os golpes da capoeira antiga” (SOARES, 2002, p.145), não há comprovação científica da teoria do vínculo ancestral entre o *N'golo* e a capoeira brasileira.

Vale lembrar que o encontro entre o velho mestre angoleiro e o pintor Albano Neves e Sousa se dá em um período em que os intelectuais no Brasil ainda estavam empenhados no projeto de elaboração de uma identidade brasileira “autêntica”, apoiados no paradigma culturalista característico da política fortemente nacionalista do governo Vargas e que persistiu com seus sucessores.

Cria-se então um mito de origem, ou uma “fábula das três raças” (Da Matta 1993), cristalizada na obra de Gilberto Freyre, segundo a qual três elementos (o negro africano, o português branco e o nativo indígena) teriam se fundido harmoniosamente no Brasil. A partir de uma perspectiva em que as fronteiras entre raça e cultura não são tão claramente delimitadas como se poderia supor (Martínez-Echazábal 1998), o folclore – e mais especificamente as festas e os jogos – passa a ser considerado o lugar por excelência da cordialidade que perpassa as relações entre os diferentes grupos sociais e étnicos, celebrando a condição sincrética da cultura e da raça brasileiras (Vilhena 1997).

Paralelamente, os estudos sobre o folclore que marcam o período situado entre os anos 1930 e 1960 são orientados por uma política de resgate das manifestações culturais populares (VASSALO, 2006, p. 71).

É neste ambiente - onde a mestiçagem é vista como uma singularidade cultural capaz de criar uma solução unificadora da nação - que os argumentos de Neves e Souza para a origem da capoeira também convencem ao folclorista Câmara Cascudo, que passa a defender a ideia de que “o *N’golo* é a capoeira” (CASCUDO, 1967 p. 185).

Depois de sua viagem ao Brasil e de seu encontro com a capoeira, o pintor explicou a Cascudo, numa longa carta, suas ideias sobre as origens dessa arte. O folclorista potiguar encampou a teoria, tanto que citou longos trechos da carta do pintor no seu livro *Folclore do Brasil* (1967) e incorporou a explicação no seu *Dicionário de Folclore* (1972, 3ª ed.). Baseado nas informações fornecidas pelo amigo, Cascudo deu mais detalhes sobre a dança da zebra e sua trajetória até se transformar em capoeira. Explicou que o *n’golo* seria típico entre os povos pastores do sul de Angola. O ritual era precedido por uma luta de mãos abertas, a *liveta*. O jovem que ganhasse no *n’golo* teria o direito de escolher sua noiva entre as meninas recém-iniciadas, sem ter de pagar dote. Cascudo sugeriu que o *n’golo* teria chegado ao Brasil através do porto de Benguela (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 66).

As ideias de Cascudo foram contestadas um ano após sua publicação:

Em livro recente, Luís da Câmara Cascudo defende a estranha tese que existe em Angola a nossa Capoeira nas raízes formadoras e é, como supunha, uma decorrência de cerimonial de iniciação, aspecto que perdeu no Brasil. Lamentavelmente, o raciocínio e documentação que passa a desenvolver, para explicar sua proposição, não convencem, devendo-se, portanto, tomar conhecimento da referida tese, com bastante reserva, até que seu autor a elucide com mais desenvoltura e rigorosa documentação, dando o caráter científico que o problema está a exigir (REGO, 1968, p. 32).

No já citado livro de Deschi-Obi, o autor afirma que hoje os ritos de passagem⁴⁶ da puberdade (o *efico* feminino ou *efundula* e o *ekwendje* masculino ou *etanda*) continuam a ser a principal ocasião para o *engolo* (*N’golo*) e também em outros festivais quando lutadores conhecidos de outras regiões estão visitando uma aldeia. No entanto, Assunção “com

todo o respeito devido ao importante trabalho de campo efetuado por Desch-Obi” acredita que esta, como muitas outras conclusões, permanece totalmente não comprovada, (ASSUNÇÃO, 2005, p. 53), confirmada apenas pelas afirmações de Neves e Souza.

As gravuras da dança do *N'golo* de autoria de Neves e Souza e as justificativas elaboradas por Cascudo tornaram-se argumentos que, “repetidos e reproduzidos inúmeras vezes, viraram referência obrigatória no meio. O *N'Golo* acabou por transformar-se num mito de origem, numa ‘tradição ancestral’” (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 67-68), principalmente entre os praticantes da Capoeira Angola.

Não se pode avaliar com precisão qual a influência do saber dito erudito sobre as convicções de muitos capoeiristas mais antigos, mas é de se supor que as informações prestadas por pessoas consideradas pela sociedade mais “cultas”, como o pintor angolano e o folclorista brasileiro, possam ter contribuído na formação de uma opinião de alguns praticantes de capoeira quanto à questão das raízes da luta brasileira.

É mais provável que tais informações tenham sido usadas para justificar o anseio de uma pretensa ancestralidade deste ou daquele grupo de praticantes que até então não tinham nenhuma argumentação respaldada por figuras de notório saber entre as elites.

A discussão prossegue entre detratores e defensores da teoria proposta por Neves e Souza e posteriormente defendida por Cascudo, que se baseou quase que exclusivamente nas informações fornecidas pelo artista angolano para fazer sua descrição mais detalhada do *N'golo* (ASSUNÇÃO, 2005, p. 47).

São muitos os defensores da proposta de Câmara Cascudo, a maioria deles representantes da Capoeira Angola. Entre eles está João Oliveira dos Santos, o mestre João Grande, que vive atualmente em Nova York, onde recebeu um título de doutor *honoris causa* em reconhecimento pela riqueza de seu trabalho.

Em entrevista publicada na revista República (no. 30, abril de 1999) ao ser questionado sobre a ascendência da “dança das zebras” na capoeira, mestre João Grande declara:

Quando eu fui com Pastinha para Dakar, em 1966, vimos três meninos. Um tocava um *balafo*, e os outros dois dançavam com um chocalho amarrado no pé. Faziam todos os movimentos de capoeira. Pastinha perguntou o que era aquilo, eles disseram que era a dança deles (ZIGGIATTI, 1999, p. 8).

Em outra entrevista, publicada um ano antes na Revista Capoeira (ano 1, número 3), mestre João Grande foi mais enfático e afirmou ao entrevistador Adriano Chediak:

Eu vi a “Dança de N’angolo”, há 25 anos, em Dakar e ela foi apresentada como dança típica do folclore angolano, como uma arte dos negros angolanos. Não posso dizer realmente se eles praticam regularmente essa dança até hoje, naquela região. Acredito que ela deva ainda existir e ser praticada, como dança, em povoados pequenos ou qualquer outra parte mais tradicionalista de Angola (CHEDIAK, 1998, p. 11).

Já o próprio mestre Pastinha, alguns anos depois de seu encontro com Albano Neves e Souza, ao ser entrevistado por Roberto Freire para a Revista Realidade (1967) é mais cuidadoso ao se referir ao *N’golo*: “tem muita história sobre o começo da capoeira que ninguém sabe se é verdadeira ou não. A do jogo da zebra é uma” (FREIRE, 1967, p. 79). Mas, na mesma reportagem não deixa dúvidas de sua certeza na ascendência africana da capoeira: “Já viajei bastante pelo Brasil, já fui até na África. Em Angola, não, mas quero ir. Só para comparar capoeira daqui e a de lá” (*ibidem*, p. 82).

Da mesma forma que existem defensores ferrenhos desta teoria, há quem não identifique quaisquer semelhanças da capoeira com o *N’golo*:

Sobre a tão falada dança da zebra, o *N’Golo*: é de origem *Mucupe*, do sul de Angola, e era comum durante a *Efundula* (festa da puberdade). Pessoalmente, presenciei uma destas apresentações, quando morei em Angola como missionário. Nada constatei de semelhante com a nossa capoeira (ROCHA, 1999, p. 28).

Contraditoriamente, este mesmo autor, ao comentar em artigo publicado em uma revista especializada em capoeira sobre as influências indígenas nas raízes da luta brasileira, afirma que o “*N’Golo* levado pelos angolanos para Palmares fundiu-se com a *Maraná* surgindo a Capoeira” (ROCHA, 2002, p. 11). Sem discutir o mérito desta afirmação, sobre a qual caberia um estudo mais pormenorizado, vale lembrar que, como já foi citado anteriormente, não existe nenhuma comprovação documental que permita “concluir que os integrantes do famoso quilombo tenham praticado capoeira ou alguma outra forma de luta / jogo” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 84).

Se, por um lado “foi através da tradição oral, nas histórias contadas de boca em boca, que muito da história de resistência e luta dos escravizados e explorados se manteve viva” (BRITO, 2005, p. 22), esta mesma situação possibilitou que uma parte significativa dos fatos relativos às teorias criadas sobre a origem da capoeira acabasse sendo contaminada por opiniões e estórias contadas por pessoas que não presenciaram os acontecimentos. Este parece ser o caso das alegações relativas ao surgimento da capoeira no Quilombo de Palmares. E talvez da teoria do “parentesco” da capoeira com o *N’golo*.

Cabe lembrar que ainda “não existe nenhum estudo rigoroso que procure realmente mostrar semelhanças concretas entre a capoeira os movimentos e o ritual do *N’Golo*, ou de qualquer outra manifestação bantu” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 96). A breve declaração da hipótese de Albano de Neves de Souza que acompanha suas ilustrações – “*N’Golo*, a Dança da Zebra, é possivelmente a origem da capoeira, a dança de luta do Brasil” (ASSUNÇÃO, 2005, p. 47) - assim como a tese defendida por Luís da Câmara Cascudo baseada em informações do artista angolano, reproduzida muitas vezes sem maiores questionamentos, ainda carece de pesquisas mais aprofundadas.

Para começar, não foi transmitido pelos mestres africanos aos seus alunos brasileiros via tradição oral. Aceitar literalmente o mito implica, além disso, um tremendo anacronismo, ou seja: como pode uma manifestação documentada apenas no século XX ser “a origem” de uma capoeira que existe pelo menos desde o início do século XIX? Pensar que o *N’Golo* teria sobrevivido inalterado desde a época do tráfico negreiro é ignorar as profundas mudanças pelas quais passaram as sociedades do território angolano nesse período (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 67-68).

Como se vê, é preciso estar atento para não “ser dogmático na gênese das coisas em que é constatada a presença africana; pelo contrário, deve-se andar com cautela” (REGO, 1968, p. 31) para não incorrer em falhas graves no uso de referências bibliográficas, pois muitas das descrições divulgadas de artes africanas de combate consideradas “tradicionais” no século XX são frutos de uma amálgama de informações inconsistentes advindas de diferentes fontes e épocas distintas e, portanto, não constituem dados seguros para análise dessas mesmas práticas em períodos anteriores (ASSUNÇÃO, 2005, p. 46).

Para uma parte dos interessados em encontrar uma conexão da capoeira com a África “a necessidade da legitimação pelas origens remotas é tão grande que pode chegar até mesmo à manipulação das fontes e dos fatos para que estes se conformem à visão linear e essencialista da história da capoeira” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 85). Talvez isso se dê com o propósito de reforçar o prestígio e a credibilidade deste ou daquele estilo.

Ao colocar ênfase na ideia de que determinados grupos são de uma “linhagem direta” com o passado, estes grupos procuram validar que o conjunto de seus ensinamentos não foi alterado de alguma forma ao ser transmitido através dos tempos, o que lhes conferiria um maior grau de autenticidade ou tradição, abolindo “a complexidade das ações humanas, atribuindo a elas a simplicidade de ‘essências’, suprimindo toda dialética e qualquer procura que vá além do imediatamente visível” (ASSUNÇÃO, 2005, p. 8).

Essa “vontade de adequar a realidade e as fontes históricas a modelos pré-estabelecidos não se limita ao discurso de mestres capoeiristas, mas existe da mesma forma no mundo acadêmico” (*ibid.*), o que acaba por fortalecer trabalhos onde são divulgadas evidências incompletas que respaldam discursos onde as informações podem levar a interpretações equivocadas.

Por exemplo, Albano Neves e Souza no seu livro “*Da minha África e do Brasil que eu vi*” atribui uma das razões por creditar a origem da capoeira ao *N’Golo* devido a presença de um instrumento similar ao berimbau usado no jogo da capoeira entre os povos pastoris da Swazilândia, na costa oriental da África, mas comenta que seu uso é “tipicamente pastoril”, sem relacioná-lo diretamente com o *N’Golo*. No entanto, tal informação aparece alterada no parágrafo transcrito abaixo:

O *n’golo* é um torneio constituído de três fases. A primeira é a *Liveta*, luta de mão aberta, que, em certos momentos, lembra as negaças da capoeira e tem caráter eliminatório. A segunda é a *C’hankula*, uma dança em que os velhos descrevem o comportamento de seus touros prediletos, fazendo com os braços a forma da cornadura daqueles. A terceira é a luta propriamente dita, o *n’golo*, de Benguela, também chamado de *bássula* em Luanda, ao som do *urucongo*, o berimbau, *hungu* ou *m’bolumbumba*, instrumento pastoril (ANJOS, 2003, p. 89-90).

Causa certa estranheza a descrição da terceira fase do *N'golo* no texto acima, pois pelo que se sabe a capoeira é a única luta que está diretamente associada ao uso do berimbau em seu acompanhamento musical. Aqui novamente é ignorado o fato de que este instrumento nunca foi associado ao *N'golo* ou qualquer outra luta na África (ASSUNÇÃO, 2005, p. 50). Tudo indica que é mais um exemplo de uma tentativa em “projetar a capoeira do presente sobre as escassas fontes do passado, procurando adequá-las às exigências atuais” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 86).

Quanto à *bassula*, de acordo com relatos orais de capoeiristas que estiveram em Angola, é uma luta tradicional acompanhada de palmas e cantos, mas sem berimbau, praticada pelos pescadores da comunidade da Ilha do Cabo em Luanda, desde tempos anteriores à chegada dos portugueses na África. Os nativos, chamados de *muxiluandas* ou *axiluandas*, trajando a saia multicolor tradicional, o *dikombo*, se enfrentam na areia dos litorais de Angola, onde o risco de acidentes mais graves diminui consideravelmente.

De acordo com o dicionário online de Língua Portuguesa da Porto Editora (<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-ao/bassula>) a palavra *bassula* (do quimbundo *kubasula*, «quebrar») se refere a “golpe que provoca queda, em luta corpo a corpo; rasteira”. Porém, na carta que enviou a Luis da Câmara Cascudo, Neves e Souza dá outro significado à palavra. Ele afirma que “os piores bandidos de Benguela em geral são *muxilengues*, que na cidade usam os passos do *N'Golo* como arma. Em Luanda, esses passos, possivelmente trazidos do Sul, são chamados *Bassula*” e interpreta a palavra *Ba-ssula* como “aqueles do sul”, sugerindo que a luta teve origem entre o povo pastoril do sul (NEVES E SOUZA apud ASSUNÇÃO, 2005, p. 50).

Contrariando Neves e Souza, quem presenciou a luta *Bassula* mais recentemente afirma que ela possui características que estão distantes da descrição conhecida do *N'golo* e também não apresentam semelhanças com a capoeira como ela é conhecida atualmente, talvez apenas o seu contexto social. Não utiliza golpes traumáticos, com exceção da cabeçada, guardando maiores semelhanças em suas técnicas com o Judô ou outras formas de luta corpo-a-corpo (*wrestling*). Apesar de existirem imobilizações e luta no chão, o objetivo maior é derrubar, não imobilizar (ASSUNÇÃO, 2005, p. 55).

Assim como outras formas de lutas ou jogos de combate africanos a *Bassula* pode até ter contribuído de alguma forma para a formação da

luta brasileira, mas tudo indica que a origem da *Bassula* seja muito recente. Segundo Assunção (2005, p. 55) os pescadores *axilundas* são um grupo étnico relativamente moderno, resultado da miscigenação entre *Bakongos* e *Mbundus* (falantes de *Kimbandu*) que, por viverem ao longo da costa foram expostos ao contato freqüente com pessoas de todo o mundo.

Há também fortes indícios da influência das artes marciais asiáticas na *Bassula* contemporânea. Acreditar que a *Bassula* é um ancestral da capoeira “só porque é ou foi praticada em Angola parece satisfazer o estereótipo de uma comunicação estritamente unidimensional dentro do Atlântico Negro, apenas da África para as Américas” (*ibidem*). Portanto, ainda há mais perguntas do que respostas sobre as manifestações guerreiras africanas que possam ter contribuído na formação da capoeira, incluindo aí o *N'golo*.

Surpreende que hoje, em Angola, o *N'golo* seja completamente desconhecido, assim como seu papel como mito fundador da capoeira. Devido à longa guerra civil que vitimou o país e todas as transformações das últimas décadas, ninguém mais dança, por exemplo, o *N'golo* de *tchincuane* (tanga de couro), como foi retratado por Neves e Sousa meio século atrás (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 68).

Esta situação se repete com outros tantos antepassados possíveis para a capoeira, cujas referências se perderam durante a colonização da África. Numa das raras exceções da existência de documentação sobre manifestações guerreiras africanas, Artur Ramos em 1935 chamava a atenção sobre a *cufuinha* da Lunda (RAMOS, 1935, p. 132), pois havia registros dessa dança de combate simulado antes da integração do Estado Central Africano Lunda ao Império Português.

A *cufuinha* foi descrita em seu aspecto pré-colonial por Henrique de Carvalho, um expedicionário português enviado em uma missão diplomática a África Central. Carvalho relata que a *cufuinha* acontecia em várias ocasiões, porém não menciona nenhum pontapé, destacando o uso de facas longas, o que sugere que a maioria das técnicas não era tão semelhante à capoeira. No entanto, a ideia de uma ligação entre as duas práticas convenceu ao pioneiro estudioso da capoeira Edison Carneiro, que escreveu que considerou a *cufuinha* como a “origem remota da capoeira” (ASSUNÇÃO, 2005, p. 53-54).

Certamente é mais prudente não afirmar categoricamente que a capoeira – ou qualquer um dos seus “parentes” africanos, americanos e/

ou caribenhos – tenha se desenvolvido especificamente desta ou daquela luta africana. Vale destacar que:

Os cronistas coloniais não forneceram descrições pormenorizadas das técnicas nem dos rituais desses antigos jogos de combate, o que torna impossível qualquer tentativa de aproximá-los da capoeira como hoje a conhecemos. Os significados culturais desses rituais também mudaram ao longo dos séculos, acompanhando a intensa transformação socioeconômica e cultural por que passou a África a partir do século XVII. Até as fronteiras étnicas foram redesenhadas antes que se chegasse à configuração atual. Assim, todas as manifestações que porventura existem hoje em Angola são expressões contemporâneas, e só têm relações tênues com os jogos de combate do tempo do tráfico negreiro (ASSUNÇÃO & PEÇANHA, 2009, p. 65).

As novas pesquisas que vêm sendo divulgadas em trabalhos acadêmicos forçaram uma mudança no discurso referente à origem da capoeira, que passou a ser relacionada “com ‘várias manifestações culturais incluindo a antiga prática do *N’Golo*’ (Morales / GCAP, 1996, p. 37). Esta postura, mais elaborada sem dúvida, reflete as acirradas discussões dos últimos anos em torno do tema” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 90-91).

Ainda assim a atribuição da origem da capoeira ao *N’Golo* permanece cristalizada nos discursos de expressivo número de estudiosos e praticantes da capoeira, que também vêm outros possíveis ancestrais da capoeira que estariam em Angola, como é o caso da *bassula* e de uma dança chamada *umudinh* praticada exclusivamente pelos *quilenges* ao som de palmas e cantos. Esta dança foi testemunhada pelo etnógrafo português Augusto Bastos no início do século XX (ASSUNÇÃO, 2005, p. 53).

É certo que os jogos de combate e as lutas africanas tiveram papel decisivo na formação da capoeira, “mas discordamos de que sua origem possa ser menoscabada, simplificada como uma simples transladação” (SOARES, 1999, p. 576). A desconcertante variedade de técnicas de lutas na África, especialmente as formas pré-coloniais que são muito pouco documentadas, dificulta as chances que apareçam provas concludentes sobre a origem monogenética da capoeira (ASSUNÇÃO, 2005, p. 56).

Talvez o mais correto seja imaginar o *N'golo* e as outras lutas e jogos de combate ainda existentes na Angola contemporânea como primos mais ou menos distantes da capoeira brasileira. Findo o tráfico negreiro, as técnicas de combate corporal que existiam dos dois lados do Atlântico teriam evoluído em direções diversas, o que explicaria não só suas semelhanças, mas também suas tremendas diferenças (ASSUNÇÃO & PECANHA, 2009, p. 68).

Na busca das raízes africanas da capoeira também são relacionadas outras danças rituais com características de luta como a *Cujuinha*, a *Uianga*, a *Cuissamba* (ZULU, 1995, p. 2) e o *Cungu*: “os negros da Angola quando vieram para a Bahia trouxeram uma dança chamada *cungu*, em que se ensinava a brigar. *Cungu* com o tempo virou mandinga e S. Bento (JOÃO DO RIO, 1987, p. 79).

A pouca documentação existente sobre as lutas primevas africanas antes da invasão dos colonizadores europeus - sendo que às vezes tais documentos refletem apenas um olhar preconceituoso sobre essas práticas - tem contribuído para dificultar a desconstrução de um quadro até então considerado praticamente definitivo por alguns estudiosos:

Sendo imprecisas as considerações sobre as diversas expressividades corporais africanas no Brasil, desde os seus primórdios e mesmo até a primeira metade do século XX, creio serem insuficientes os registros documentais acerca dos elementos das danças e das músicas originárias do continente africano, que permitam a realização de trabalhos precisos e fundamentados cientificamente, essencialmente, por toda a capacidade adaptativa e sincrética dos contingentes populacionais traficados para o país (ARAÚJO, 2002, p. 110).

No entanto, se no século passado as gravuras de Neves e Souza reproduzindo figuras estáticas foram capazes de gerar muitas dúvidas e uma ampla discussão devido às aparentes semelhanças no gestual da capoeira com o *N'golo*, atualmente o enorme avanço das tecnologias de informação e comunicação é capaz de dar um novo impulso às pesquisas, pois com o advento da chamada “Era da Informação” já é possível buscar imagens e textos sobre as lutas africanas, onde a música exerce um poder hipnótico sobre os lutadores, criando um transe sobre eles e atraindo os espectadores.

02. LUTAS AFRICANAS DO OCEANO ÍNDICO

No Oceano Índico são encontradas algumas manifestações guerreiras africanas significativas para este estudo, onde “as mais importantes nesta região são *Mrengé* (Comores), *Morengy* (Madagáscar), e *Moringue* (Reunião). Como os nomes semelhantes sugerem, estes três jogos de combate estão intimamente relacionados” (ASSUNÇÃO, 2005, p. 54). Outra forma de pugilato chamada *Nkodézaitosomal* é praticada em Ngazidja, na ilha de Grande Comore (FUMA, 2006, p. 3).

O *Mrengé* de Mayotte, praticado pelas classes trabalhadoras, é fortemente enraizado nas tradições da ilha. Como o *Moraingy* do norte de Madagáscar, os praticantes usam os punhos nus e lutam ao som de dois ou três *Ngoma*, tambores que dão o ritmo da batalha. Os tambores são acompanhados por um objeto transformado em instrumento de percussão que produz um som metálico. O *Ngoma* é um tambor tradicional feito no tronco de uma árvore, que pode ser tocado de pé ou no chão entre pernas do percussionista. Nos Comores este instrumento é tocado por homens, mulheres e crianças que por meio da música enviam mensagens de encorajamento para apoiar os combatentes.

Assim como acontece em Reunião e Madagáscar, os lutadores e o público fazem um círculo em torno dos bateristas. As ações preliminares da batalha podem durar por vários minutos, período em que os músicos aquecem a multidão com o ritmo binário da percussão. Os lutadores, cruzando várias vezes o espaço circular e brandindo o punho para cima ou horizontalmente, convidam um rival a surgir. Após um tempo, um lutador acaba aceitando o desafio e a luta acontece sob o controle de um ou dois árbitros para garantir condições justas e não descambar em uma briga selvagem. Quando a violência é extrema e os lutadores não querem parar, a platéia intervém para ajudar os árbitros e parar a luta.

Assim como outras formas de combate associadas ao uso de um acompanhamento musical, o *Mrengé* despertou o interesse de alguns estudiosos, como o professor Edward L. Powe. Referência constante nos diversos trabalhos que investigam as lutas e jogos de combate resultantes da diáspora africana no período escravista, Powe disponibilizou na *internet* os textos de sua autoria que fazem parte de um conjunto de obras denominado “*Black Martial Arts Series*”.

Em sua *home page* (*The Black Languages, Arts, & Culture Foundation* - <http://blacfoundation.org/>) é possível encontrar um capítulo do livro *Combat Games of the African Indian Ocean* (2001) dedicado ao

“*The Mrenyé Combat Dance Tradition of Moheli*” de onde foram extraídas as informações que se seguem.

Ali pode se ler que a República Federal Islâmica de Comores é um arquipélago equidistante das costas da África e Madagáscar, ligeiramente acima da entrada norte do canal de Moçambique, constituído por quatro ilhas principais (Grande Comore, Moheli, Andjouan e Mayotte) e numerosas ilhas menores. A população é uma mistura de africanos, árabes, malgaxes, melanésios e malaios unificados pelo islamismo, com costumes e tradições comuns, falantes do *shikomoro*, língua *banto*, dialeto do suaíli.

Powe prossegue afirmando que a tradição dos jogos de combate acompanhados por canções peculiares aparece em todo o arquipélago, mas prospera com mais vigor a sudeste da Grande Comore, na ilha de Moheli, nas aldeias de Fomboni, Ziroudani, Wanani e Nioumachoua, onde se encontra uma tradição chamada *mrenyé ntsi* (*Mrenyé*) possivelmente originada em Moçambique e difundida na diáspora africana para Comores. Já era praticado desde tempos imemoriais, especialmente após a colheita ou em outras celebrações, quando lutadores de todas as idades participavam da luta para alcançar honra e prestígio ou apenas como diversão.

Segundo Powe, o historiador local Salim Djibir afirma que há fortes indícios de que Moheli teria sido povoada entre o século II e o século VI por negros africanos, provavelmente de origem banto, vindos da bacia do rio Congo e da costa da Guiné, que levaram para lá suas técnicas de pecuária e pesca, organização social, agricultura, e também suas formas de lutar. Djibir acredita que possivelmente *Mrenyé* foi uma tradição *bantu* trazida para Moheli pelos *Washenzi* (as pessoas “incultas”) e que desde os primeiros tempos era considerada uma “dança dos escravos”, pois estes eram os únicos que a praticavam.

Apesar de que a única ilha onde a tradição já não existe em plena pujança seja na Grande Comore, Powe informa que há quem veja ali a origem da arte, em um ritual de lutas (*nkode za miorsyani* ou *nkode za itsoni*) que se constituía em organizar combates de acordo com peso e idade entre os jovens de um bairro contra os de outro, chamado *Shitso*. Aos poucos a prática foi se transformando no *Mrenyé*, que dali migrou para as outras ilhas. Ali a tradição enfraqueceu, mesmo com o esforço de Buzini Naridjiduzé que em 1995 tentou reanimar a arte na Grande Comore, onde também recebe o nome de *Kwedé*.

De acordo com as pesquisas de Powe, para os nativos *Mrenyé* ou *Mrenyé wantsi* como também é conhecida, teve origem em Comoro

quando um rei de Fomboni, querendo ver quem era o mais forte de seus súditos, selecionou um deles e disse a outro: “*mrengé* (leve-o!)” e seguiu assim até que se sentiu suficientemente entretido.

Powe acredita que a origem da palavra usada para designar essa tradição está ligada a diversos termos associados com o combate, pois a palavra *mrengé* deriva do verbo *urenga* (ter) da língua *shikomoro*, mas é usada com o significado de “levá-lo!”, no sentido de arrastar, tomar, dominar, ou ainda *mdenga*, na língua *ovambo* do sudoeste da África que quer dizer “bater-lhe”.

Em suas pesquisas Powe constatou que o combate envolve um desafio ritual, o uso de amuletos e “medicamentos mágicos” e os lutadores são mais conhecidos pelos seus apelidos. O combate é caracterizado principalmente por socos (com o dedo médio saliente do punho, conhecido como *Ntsoma*) e pontapés, mas cabeçadas também podem ocorrer. No entanto, em alguns lugares (em Mayotte, por exemplo) o uso de golpes com os pés é limitado ou inexistente.

O punho *Ntsoma* de *Mrengé* (bem como no *Morengy* em Madagascar e no *Moringue* na Reunião) é usado para perfurar e se caracteriza por manter o dedo médio da mão acima dos demais dedos, de tal forma que a ponta da unha do dedo médio se situe entre a primeira e a segunda articulação dos dedos vizinhos, abrangendo a primeira articulação do dedo médio com a articulação superior do polegar.

Por meio de entrevistas com praticantes mais experientes, Powe verificou que, em tempos remotos, a orquestra que acompanhava a luta era composta exclusivamente por tambores e uma flauta de três furos (*ndjumari*), mas hoje seu uso foi abandonado. Atualmente são usados com mais frequência os seguintes instrumentos: *dori*, um tambor pequeno apoiado em torno da cintura que é percutido com uma mão e uma vara para produzir um som agudo; *fuba*, um tambor grande também batido com uma mão e um pedaço de pau; *shingangwa*, um tambor médio colocado no chão e percutido com duas varas; *gadza*, duas placas fechadas de fibra com grãos dentro; e *garando*, um instrumento parecido com um balde que é batido com varas de madeira. Alguns músicos têm inovado incluindo outros instrumentos, como o *kabosy*, um instrumento de cordas semelhante a um cavaquinho, e outros mais modernos introduzidos a partir de França, como guitarras e até mesmo sintetizadores.

Em seu livro Powe descreve um evento acontecido no dia 13 de outubro de 1999 na cidade de Nioumachoua e transcreve algumas canções tradicionais utilizadas para animar as lutas de *Mréngé*. Algumas dessas

músicas possuem uma estrutura semelhante aos “corridos” cantados nas rodas de capoeira, onde o refrão é cantado após cada verso de duas linhas. Assim como na capoeira as canções têm diversas funções, como conservar as tradições locais e perpetuar as histórias daquela população.

Muitas vezes os ânimos são alterados quando os cantores zombam ou provocam alguém, por meio das “músicas do ridículo”, algo semelhante às “cantigas de escárnio e de mal dizer” na capoeira (REGO, 1968, p. 235-240). Este mesmo uso das cantigas ocorre em outras práticas como *Dambe* do norte da Nigéria, *Ladjia* da Martinica e *Kalenda* de Trinidad. Uma possível razão para tais canções é fazer com que as emoções levem a uma disposição apropriada para a luta.

Segundo Powe, as lutas são precedidas por danças em que os lutadores desafiam seus opositores. Os adversários iniciam o confronto ficando de cócoras no centro do círculo, frente a frente e então passam a empregar várias técnicas e estratégias visando colocar o concorrente fora de combate. Pode se bater o adversário em qualquer lugar, chutar, morder, jogar areia, cuspir, vale tudo. Entre adultos é considerado normal alguns subterfúgios como lançar areia nos olhos do adversário ou atacá-lo pelas costas, mas é considerado desleal usar qualquer coisa além de seu corpo para vencer.

O texto de Powe informa ainda que um lutador em desvantagem pode parar a luta a qualquer momento, levantando os braços no ar e mostrando as palmas das mãos, bem como indicar que está pronto para continuar batendo palmas. Se alguém for ferido ou morto durante uma competição, não há direito de recurso.

Depois de assistir alguns desses embates, Powe destaca o papel dos lutadores mais velhos, respeitados pela comunidade e chamados de *fundi* (professor), que atuam como árbitros. Quando as lutas descambam para a violência gratuita, eles separaram os contendores armados com longas varas. Também usam estas armas para afastar o público e fazer a platéia respeitar o círculo reservado para “o campo de batalha”.

Powe conclui seu texto sobre a arte de combate das ilhas Comores reafirmando que a tradição não é exclusiva de Comores, que ela existe em diferentes formas em outros lugares como Madagáscar (*Morengy*), Reunião (*Moringue*), Panamá (*Congo*), Martinica (*Ladjia*), Guadalupe (*Mayolé*), Trinidad (*Kalenda*) e no Brasil.

Dentre as práticas citadas por Powe, chama atenção aquela oriunda da Ilha Reunião, no Oceano Índico. Os habitantes desta ilha são, na sua maioria, de origem afro-malgaxe. No momento da libertação

jurídica dos escravos em 20 de dezembro de 1848, setenta por cento da população da ilha Reunião provinham de Madagáscar e da África, ainda que a mestiçagem que se desenvolveu após a abolição da escravatura os ligue também à Índia, China e França.

Na ilha Reunião é praticado o *Moringue*, luta que se utiliza de movimentos extremamente semelhantes aos da capoeira, como aús, armadas, chapas⁴⁷ e pisões⁴⁸, rabos de arraia⁴⁹, meia luas de frente⁵⁰, queixadas⁵¹, etc. Porém, não existe a ginga, a preparação para o golpe se dá com um gestual mais próximo do nosso samba duro⁵² ou do Batuque⁵³, com uma movimentação que lembra o Maculelê ou até mesmo o Frevo⁵⁴ (video 081).

A movimentação do *Moringue* também se parece muito com o jogo de *Samango* (video 082), uma criação do mestre Canjiquinha, que também criou um toque específico de berimbau para acompanhar o jogo (CORTE REAL, 2006, p. 111). Quanto à ritualização do *Moringue*, aparentemente lembra mais o Batuque ou a Punga⁵⁵ do Maranhão (video 083) do que uma roda de capoeira (video 084).

O historiador Sudel Fuma, especialista da parte africana da ilha na Universidade da Reunião e membro do “*Espace Afrique*”, uma associação que milita em prol da revalorização da África na ilha, é autor de diversas obras relacionadas com o tema da escravidão. Entre elas está o livro “*Le Moring, art guerrier réunionnais: ses origines afro-malgaches*” (1992). Em suas 54 páginas o autor discorre sobre a arte de luta ritual que associa música, expressão corporal e a mágica simbólica herdada das tradições de guerra e dos cultos afromalagasianos praticada em segredo pelos escravos africanos levados principalmente de Moçambique e de Madagáscar para a ilha Bourbon, no Oceano Índico (mais tarde chamada de ilha de Reunião) e forçados a trabalhar nas explorações agrícolas a partir do meio do século XVIII.

Alguns trechos da obra de Fuma que estão disponíveis na *internet*, reproduzidos em diversos sites de associações de praticantes de *Moringue*, serviram de fontes para as informações transcritas nesta pesquisa, bem como uma palestra do mesmo autor no colóquio “*Expériences et mémoire : partager en français la diversité du monde*” realizado em Bucarest, em setembro de 2006, onde Sudel apresentou o trabalho intitulado “*Le Moring, art de combat afro-malgache: Une mémoire interculturelle de l’esclavage dans les petites îles du sud-ouest de l’océan Indien occidental*”.

Segundo Fuma (1992), antes da proclamação oficial da abolição da escravidão em 1848, o *Moringue* era considerado como o lazer exclusivo dos *Kaf* (nome *crioule* dado aos negros da Reunião) e por isso visto como uma atividade degradante para a sociedade colonial. Até 1848 somente os negros praticavam a luta, no meio das plantações de cana-de-açúcar e café, pois o ritual incomodava seus senhores. Nenhum branco e nem sequer o *creole* (criolo) a praticavam.

A partir do início do século XX o *Moringue* adquiriu um caráter mágico que atraiu também os “crioulos de cor” de origem africana e os “pequenos brancos”. Toda a população passou a praticá-la como cultura “*cafre*” (pertencente ao *crioule*) por excelência, reagrupando músicas e danças inicialmente ligadas à religião e à cultura dos *marrons* (escravos que escapavam das plantações).

Até Primeira Guerra Mundial, as lutas de *moringue* eram a principal atividade de lazer da Reunião e seus rituais de magia tinham um papel importante então na vida da população, permitindo livrar momentaneamente a mente do corpo torturado pelos problemas sociais diários acumulados, servindo como um modo de transferência e expulsão das pressões de uma ordem social traumática e rígida.

Em 1946, a Colônia francesa do Oceano Índico se tornou um departamento ultramarino da França e o estilo de vida local passou a sofrer mudanças profundas. O passado colonial e a escravidão foram negados em uma surpreendente perda coletiva de memória, incluindo o *Moringue*, substituído por outras atividades de lazer que não tinham a mesma significação cultural. A dança-luta esteve proibida até os anos 1960 pelo governo francês, quase desapareceu no final dos anos 80 e renasceu em grande parte graças a Jean René Dreinaza (campeão europeu de Boxe-Francês) que trabalhou durante anos para o reconhecimento e o desenvolvimento desta disciplina cultural, alegre e tradicional. Depois de anos de busca minuciosa, em 1989 Dreinaza e outros pesquisadores, como o historiador Sudel Fuma, conseguiram recuperar rastros das origens do *Moringue*, especialmente em Madagáscar.

A descrição dos gestos, as passagens e rituais transmitidos de pai para filho pela tradição oral, foram permitindo aos pesquisadores recuperar algumas características das formas de expressão corporal dos ex-escravos. Porém, a arte não renasceu com as suas formas idênticas aos tempos coloniais, perdendo um pouco de sua autenticidade de origem e hoje é mais similar à capoeira do Brasil do que ao *Moringue* tradicional de Madagáscar ou Comores (FUMA, 2006, p. 7).

É possível que o sucesso da internacionalização da capoeira tenha contribuído para a descaracterização do *Moringue*, porém esta influência parece ter interferido também positivamente para o seu ressurgimento. Talvez um passo importante nesse processo tenha se dado com a visita de um pequeno grupo de mestres de capoeira à Ilha de Reunião em outubro de 1984 para participar do Festival de Temoignages. Entre outros objetivos, os promotores da viagem tinham a intenção de “revitalizar o *Moringue*, muito semelhante à capoeira, agonizante em Reunião, mas praticado ainda em várias ilhas da região, em Madagáscar (*Moraingy* e *Ringa*) e na África continental” (LOPES, 1999, p. 81).

A partir do esforço de seus praticantes e com o apoio governamental, o *Moringue* passou a ser tratado como esporte, cultura e espetáculo de povo da ilha da Reunião, sendo reconhecido como esporte pelo “*Ministère de la Jeunesse et des Sports*” em 13 de setembro de 1996, quando criou-se a Federação Francesa de *Moringue*.

Como esporte de combate o *Moringue* se parece um pouco com o Boxe Francês, porém os pontos são concedidos para o lutador que tem sucesso em alcançar algumas partes do corpo do adversário com as pernas e os pés (as mãos servem mais para proteger), sendo que o objetivo é tocar (e não bater) sem ferir. Os alvos de contato são a cabeça, o tronco e as pernas e os toques reais são obrigatórios para definir um vencedor. Um árbitro central supervisiona tudo. Se acaso os dois *moringueurs* somarem o mesmo número de pontos, o vencedor será aquele que mostrar melhor talento musical fazendo uma demonstração rápida tocando um instrumento de música (*Doum Doum*, *Djembé*, ou o *Piker*).

Os lutadores são separados de acordo com as categorias de peso e idade. Se os lutadores são jovens, o ritmo é rápido, se forem de uma idade mais avançada, o som torna-se mais surdo e mais lento. Nas categorias júniores, seniores e veteranos, é fixado o tempo de luta em oito minutos distribuídos em quatro períodos de dois minutos cada, com uma pausa de um minuto entre os quatro períodos (o tempo das paradas é deduzido). Para os “*cadets*”, é fixado o tempo em seis minutos distribuídos em três períodos de dois minutos, com uma pausa de um minuto entre cada período, como a luta dos “*benjamins*” tem a duração de quatro períodos de um minuto, com uma pausa de um minuto entre os períodos.

Durante os intervalos o espectador pode assistir apresentações que podem ser animados com *Maloya*, a música e dança tradicional da ilha Reunião, cultura “dos pretos” da África e Madagáscar trazida junto com os escravos que vieram para trabalhar nas plantações na época

colonial. A música é semelhante à utilizada para animar os combates de *Moringue*. Caracteriza-se por uma alternância de palavras entre o solista e o coro que prolongam a oração do cantor ou as respostas a ele. Foi proibida até o começo dos anos 80, por causa de seu poder de “juntar as multidões”. Além das vozes, os principais instrumentos do *maloya* são o *roulèr*, o *kayamb*, o *bobre* e o *pikèr*.

O local onde acontecem as competições (*l'enceinte*) possui quatro partes distintas: a) uma área circular de barro-batido chamada “*le rond*”, reservada aos lutadores; b) uma área delimitada reservada aos músicos; c) um espaço reservado aos “*officials*”; e d) duas zonas de espera para o *moringueurs*. Algumas demonstrações de caráter esportivo podem acontecer num ringue de boxe, em três “*rounds*” de um ou dois minutos.

Há ringues de *Moringue* espalhados por quase todas as comunidades da ilha: “*Coeur-saignant*” no Porto, “*la Barrage*” na Saline, “*le Butor*”, “*la Petite-ne*”, “*les Lantaniés*” em Saint-Denis, *le quartier de la Rivière de l'Est* em Sainte-Rose, “*La Mare*” em Sainte-Marie, “*Trois-Mares*” em Tampon, “*la Ligne Paradis*” em Saint-PielTe.

O *Moringue* esportivizado ainda busca seu espaço, mas não há dúvidas que em sua forma popular de um jogo, já não corre mais o risco de desaparecer. Em ambas as formas o combate é animado por um grupo de músicos que cantam e batem tambores de procedência afro-malgache. “*Le tambour*” (o tambor) é um termo genérico que designa uma seção constituída por cinco percussionistas onde um tambor principal dirige a seção musical inteira, regulando o progresso da luta. Alma ressonante da atividade, o tambor controla o combate fazendo as variações necessárias para modular a intensidade da luta de acordo com fases técnicas precisas e de acordo com a idade do *moringuer*.

A seção musical mais comum inclui três *djembés*: grave, médio e agudo, que executam funções semelhantes ao trio de berimbau da orquestra da Capoeira Angola. Assim como o berimbau mais grave (*gunga* ou *berra boi*) na capoeira, o último *djembé*, o de som mais alto, é o instrumento principal que orienta os lutadores no caso de desrespeito das regras técnicas (descontrole dos golpes, desproporções de força entre dois lutadores, situações de risco etc), e na ausência de árbitro.

Os *djembés* alternam acompanhamentos, variações e solos; os *doums-doums* (tambores horizontais de duas peles) mantêm a marcação de um modo cíclico, sendo o couro batido com uma vara segura numa das mãos, como a outra manipula um sino metálico; o *pikèr* completa o

acompanhamento: um pedaço de bambu é percutido com duas varas em vários lugares, produzindo diferentes sons.

Em sua forma popular o combate acontece dentro de uma roda formada pelos assistentes e existe todo um ritual antes da confrontação para provar a superioridade de um time ou de um indivíduo sobre outro. O ritual começa com uma festa regada a música e rum onde todos se divertem e acertam as lutas. O rum dá coragem aos lutadores e excita os partidários. Antes de lutar, os *moringuers* consultam um feiticeiro.

Numa primeira fase, cada um dos *moringueurs* tenta intimidar o adversário executando alguns movimentos: saltos mortais, equilíbrios invertidos e acrobacias. Depois é a vez do desafio, por meio de gritos de guerra ou com o desafiante dando voltas ao redor da roda, falando sobre si mesmo ou dos prováveis adversários. Quando um *moringueur* pára no meio do círculo (*la roulèt*) designa seu adversário apontando o braço direito em sua direção. Quem aceita o desafio levanta seu próprio braço direito e “entra na roda”. Uma vez face a face, os dois *moringueurs* pegam um pouco de terra com as mãos e a esfregam neles mesmos, nos flancos, no estômago e no cabelo. As provocações se concretizam em choques entre os *moringueurses* que, saltando para o alto, colidem tórax contra tórax e a luta começa.

No princípio do século XX, os golpes de punhos eram permitidos, mas hoje estão em desuso. Uma luta não estava limitada pelo tempo e poderia durar como os adversários tivessem força para lutar, só terminando quando um dos dois adversários imobilizasse o outro ou o obrigasse a colocar os dois ombros em contato com o solo. O perdedor tinha que gritar “*tire*” (“basta” ou “ajuda” em *crioule*) para que o outro o soltasse. Hoje em dia, com a exceção do choque de tórax contra tórax (*le coq*), não é permitido nenhum contato físico. É a agilidade dos lutadores com suas acrobacias e senso de ritmo que faz o espetáculo. Várias associações e clubes ensinam esta dança guerreira.

O *Moringue* tem diversas semelhanças com a capoeira. As técnicas acrobáticas (golpes altos com os pés, saltos, tesouras, rasteiras, paradas de mãos etc), a própria indumentária dos lutadores (torso e pés nus, calças compridas brancas) e o uso de instrumentos de música para dar ritmo às lutas (dois *djambés*, um *piker* e um *doum-doum*). Os combates acontecem tradicionalmente no centro de um círculo formado pelos participantes, como numa roda de capoeira.

O uso de apelidos também é uma tradição entre os *moringuers*. Através da tradição oral e das cantorias durante o jogo, grandes lutadores

que marcaram a história da ilha como “*Laurent le diable*”, “*Coco l’enfer*”, “*Henri la flèche*”, “*Cadine*”, “*Chou-fleur*”, “*La Marc Café*” sobrevivem na memória dos atuais praticantes.

Alguns dos pontapés circulares são aplicados com uma mão apoiada no chão, não são permitidos socos ou agarrões e certos movimentos são extremamente parecidos com os de capoeira (*Kas kou* – aú; *Kaskou san tous* – vôo do morcego; *Kou d’talon* – pisão; *Kou d’pié la Roulet* – martelo; *Kou d’pié Têt* - martelo com a mão no chão; *Kou d’pié bou y rent* – benção; *Kou d’pié Sizo* – ponteira; *Talon Z’hirondel* - meia-lua-de-compasso; *Zanbek Croc em Janbe* - tipo de rasteira). Todos os nomes dos golpes são exclusivamente no dialeto *crioule*. Os *moringueurs* também usam calças compridas brancas, algo comparável ao abadá⁵⁶ brasileiro, chamadas *mauresque*.

Há indícios que as técnicas de pontapés do *Moringue* foram emprestadas de outro esporte de Madagascar chamado *Diamanga*, que acontece ao som de instrumentos de percussão, que comandam o ritmo e a situação do jogo. A arte de combate *Diamanga* também é chamada *Dakabé* e foi praticada pelos negros nas plantações em Madagascar. As técnicas de pontapés lembram um pouco as lutas asiáticas, com chutes altos e acrobáticos. Tudo indica ser uma das matrizes do *Moringue*, pois muitas técnicas das duas artes são idênticas. Assim o “*tsipak’akoho*” - planta dos pés que batem -, o “*manitra de kopola ou miamboho*” - corte dos pés - ou o “*ambadiha invertido*” o “*tokana de kapa* – golpe com o salto do sapato - ou o “*dongomby*” - projeção em direção do tórax do adversário - são golpes semelhantes às técnicas do *moringue*.

Há indícios que o *Moringue* tenha sido praticado nas ilhas Maurícias e Seychelles, mas hoje está desaparecido completamente naqueles locais. Uma dança de guerra chamada “*Tingue*” que existia nas Seychelles incorporava algumas técnicas de *Moringue*. O significado do termo “*tingue*” se aproxima da palavra “*ringa*”, que significa luta ou combate. Em *shikomoro* o termo *ringa* significa “movimento de tropeçar” e é provável que seja do tronco banto, não tendo etimologia em malgaxe, a língua de Madagascar.

A palavra *Ringa* é usada em Madagascar ocidental e do sul para designar as lutas de *wrestling*, que em outras partes de Madagascar (especialmente no planalto), são denominadas “*tolona*”. Também é usada como sinônimo para outra luta malagasiana, o *morainguy*. O termo *morainguy* pertence ao idioma malagasiano e parece ser a origem da palavra *moringue*. O *morainguy* é uma arte de combate malagasiana,

também chamada de *Moraingue* ou *Moraingy*, praticada preferencialmente nas aldeias litorâneas e mais apreciada pela população rural. A luta foi muito praticada nos dias de festa ou circuncisão em Madagascar durante o período de rei Andrianapoimerina no século XVI, quando as lutas eram mortais, pois o vencedor no final das competições tinha direito a escolher uma moça para passar a noite consigo.

Atualmente a luta tornou-se um tipo de jogo tradicional entre membros de aldeias vizinhas, um evento alegre que reúne os aldeões nos momentos de festa ou em rituais. Ao contrário do *Moringue* da Ilha Reunião, os pugilistas de “*morainguy*” em Madagascar usam somente os membros superiores, não usam os pés e não se pode bater nos pontos vitais. O *Morainguy* é praticado ao som de tambores, num ritmo rápido e violento, dentro de um círculo formado pelos aldeões. O canto das moças (*katrehake*) serve de incitamento à luta (video 085).

Depois de acabada a colheita, os jovens de diferentes localidades se reúnem nos fins de semana para este tipo de esporte. A luta acontece nas noites de lua cheia, dentro de um círculo formado pelos aldeões. Antes do combate, há um período de preparação em que os lutadores dão voltas ao redor do círculo formado no meio da praça central da aldeia. O objetivo é levar o adversário a encostar a cabeça no solo, através de uma série de técnicas cujos segredos são transmitidos de pai em filho. Um juiz é o responsável de parar o combate se a luta começa a ficar muito violenta. Geralmente não há vencedores nem vencidos, pois nos dias atuais o *moraingy* tem mais um caráter festivo do que de uma verdadeira competição.

Existem referências datadas de 1658 das variantes das diversas lutas que vieram a se transformar nos jogos de combate como o *Mrengué* de Mayotte e o *Moringue* da Reunião. Assim como a capoeira, foram desenvolvidos por escravos de diferentes origens - de Comores, annosy, betsimisaraka, sakalava, antandroy – que as praticavam à noite ou nos finais de semana, enquanto o senhorio e o pessoal responsável pelo monitoramento dos escravos estavam em repouso (FUMA, 2006).

Todas as expressões guerreiras citadas podem ter contribuído para que o africano escravizado viesse a desenvolver suas lutas clandestinamente nas Américas. Para muitos pesquisadores as lutas praticadas em terras americanas que vieram marcar fortemente o contexto cultural de cada nação seriam simplesmente uma variação dessas danças, da fusão das lutas africanas e indígenas, e de mais algumas expressões culturais desconhecidas.

Durante este processo, para resistir aos escravocratas e as autoridades coloniais que se opunham a qualquer expressão de identidade dos africanos e seus descendentes, os grupos sociais marginalizados pela escravidão foram obrigados a desenvolver coletivamente diversas estratégias para burlar a vigilância do opressor. Dispersos no território americano, os povos africanos retiveram uma parte de sua cultura original para desenvolver uma nova identidade que manifestava-se por intermédio de todas as suas ações, seja por meio da arte, da dança, da culinária, da filosofia ou da religião.

Para se adaptarem a contextos adversos à dinamização de suas práticas culturais, as comunidades potencializaram práticas educativas informais onde, por meio da música, o corpo era apropriado como um depósito do inconsciente coletivo e arcabouço de perpetuação de uma nova “linguagem” que seguindo o ritmo da música, atuava como um “canal de conexão entre o sensível e o intagível” (CORTE REAL, 2006, p. 171).

03. O ÊXODO MARCIAL AFRICANO

As sociedades negras que se desenvolveram nas Américas durante a escravidão africana se caracterizam por uma grande variabilidade cultural e social, possuindo “inúmeras diferenças e semelhanças em suas populações, em suas formas de organizações, de ocupações dos espaços e outras” (AMANTINO, 2005, p. 1). As relações com o meio ambiente, como a topografia e outras características físicas dos locais, os padrões de exploração do território, as circunstâncias históricas de ocupação do espaço, as formas de organização econômica, os modos de sociabilidade, os costumes dos países colonizadores e até mesmo a língua falada no país são diferenciais que vão interferir na construção de “novos saberes” e determinar especificidades únicas a cada uma destas comunidades.

A extrema violência vivida durante o período escravagista estimulou o surgimento de diversas estratégias coletivas que se tornaram muito úteis em situações de confronto corporal contra o branco opressor. A partir das tensões que os praticantes sofriam no seu cotidiano, foram criadas artes que combinam jogo, música e dança a técnicas marciais, sendo todas estas características manifestadas ao mesmo tempo, sem assumir efetivamente nenhuma isoladamente.

Na luta pela edificação de espaços por onde a identidade cultural fosse preservada, difundida e usada como instrumento de libertação, surgiram diversas manifestações simbióticas que asseguravam aos negros a conservação de memórias oriundas do contexto sócio-cultural de seus ambientes de origem (TAVARES, 1984).

Durante os séculos de escravidão, a população negra nas Américas só podia recorrer ao canto e a dança como diversão. Quando se reuniam em torno de cultos religiosos e mágicos nos terreiros das senzalas, à sombra das confrarias ou nos momentos de paz nos quilombos, por meio de contadores e cantadores, os negros puderam resgatar a tradição oral africana que traziam da memória e compartilhar uma infinidade de contos, lendas, ditos, crenças, cânticos, etc.

Através dessas reuniões para cantar e dançar é que o negro, de uma ou outra forma, manteve sua cultura, sua união, sua identidade. Para as culturas negras, a dança não tem um sentido próprio, único: ela está sempre ligada a um culto e à música e, assim, tem relação com a religião e a arte.

Unindo diferentes técnicas corporais das antigas tradições e seguindo o ritmo da música dos tambores, os africanos escravizados

criaram diversos métodos de luta disfarçados em danças, assim como a capoeira no Brasil. Ainda que muitas destas formas de combate não tenham conseguido sobreviver até os nossos dias, o professor Melville J. Herskovits da Universidade de Northwestern (Illinois) já na primeira metade do século XX informava ter visto jogos semelhantes à capoeira em vários pontos do continente americano.

Desde a década de 1940, antropólogos como Herskovits têm apontado para a existência de “danças de combate” “semelhante ao jogo (*da capoeira*)” “na África e em vários pontos da América” (Almeida, 1942, p.155) – reflexões que foram ignoradas durante 40 anos porque não cabiam na ótica nacionalista da capoeira como “única” forma de luta dos africanos nas Américas, inventada no Brasil. Pelo contrário, como pesquisas dos últimos anos têm mostrado, existiram e ainda existem lutas / danças / jogos de escravos africanos nas Américas, alguns dos quais continuam existindo até hoje, embora tenham sofrido transformações similares às da capoeira brasileira (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 95).

Todas essas lutas tinham na sua origem uma estratégia comum: bater e correr. Sob o jugo da escravidão o negro nas Américas precisava utilizar golpes que pudessem abrir um espaço para a fuga. Sempre “empurrando” o adversário para longe, procurando sempre incapacitar ou comprometer severamente a habilidade de lutar daqueles que pretendiam lhe agarrar (feitores, capitães do mato, militares, delinquentes, desafetos em geral etc).

Os deslocamentos contínuos (que mais tarde se transmutaram em passos de dança) contribuía para evitar ser agarrado; os movimentos circulares mantinham o(s) outro(s) adversário(s) afastado(s); as esquivas eram essenciais para livrar-se dos agarrões e de ataques com chicotes, facões, espadas e outras lâminas; o apoio das mãos “invertia o mundo” e colocava o senhor aos pés do negro.

Em resposta ao novo ambiente, a união de diversos grupos africanos fez surgir uma nova cultura, articulando elementos já tradicionais de diferentes bagagens culturais, como a língua e a dança, onde a música era um elemento importante para ajudar a aliviar as dores do espírito e treinar o corpo sob o disfarce da dança. Sob este aspecto as lutas afro-americanas serviam como um pólo de união de grupos diversos, da mesma

forma que outras manifestações culturais de origem africana (vodu, candomblé, congo, etc.).

A maioria das lutas, danças guerreiras e jogos de combate de raízes africanas têm em comum o uso do tambor como instrumento básico, onde são tocados diferentes idiomas rítmicos que estabelecem uma ligação entre os músicos, a platéia e os lutadores. Tal qual a capoeira, acompanhando o ritmo dos instrumentos de percussão os praticantes entoam cânticos que atuam como o “elo entre o presente e o passado e se constituindo como cenário perene para a compreensão de um imaginário ali representado” (MOREIRA & FERREIRA, 2008, p. 2) e “podem ser examinados sob o ponto de vista lingüístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico” (REGO, 1968, p. 126).

A música que estimula essas práticas é fortemente marcada pelo ritmo sincopado, ou seja, pela presença de “uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte” (SODRÉ, 1988, p. 25). Segundo Sodré, o vazio rítmico entre a batida forte e fraca incita o ouvinte a preencher este espaço com seu próprio corpo, fazendo com que o corpo seja também instrumento da canção, conduzindo a um diálogo entre um tempo real vivido e o cosmológico, referenciado pelas tradições e ancestralidades (SODRÉ, *ibid.*).

Por meio da violência controlada e ritualizada as pessoas privadas da liberdade e de suas raízes culturais buscavam (re) construir, mesmo que momentaneamente, uma ordem social semelhante às sociedades tradicionais africanas. Por meio dos rituais aqueles grupos buscavam construir uma renovação da identidade perdida e acrescentar ao caráter étnico o *status* de “africanos” em oposição à condição de escravos.

Além da raiz africana, as práticas coletivas como a festa, o jogo e a luta estiveram associadas historicamente a busca por suprir a necessidade humana de voltar a unir-se em torno do sagrado. Essas práticas tinham no corpo o principal agente histórico das relações sociais, trazendo em si mesmo todos os meios necessários aos processos de informação cultural e revolucionária. Na polissemia do corpo, transformado num suporte de signos, ele pode ser uma ferramenta para a revolução, para a materialização do inconformismo social do ser humano, dos grupos, das classes que, quando não conseguem acordos e entendimentos com o Poder que controla toda a sociedade, expressa o desejo de mudança por meio da luta, da revolução.

O corpo, principal eixo da existência africana durante os anos de escravidão, passou a ser um dado da personalidade usado para resistir às

imposições do cotidiano, negando uma condição específica e supostamente imutável (SALVADORI, 1990, p. 127), pois era por meio dele que se fazia a mediação entre ser e mundo e, portanto, era seu único instrumento para tentar reverter sua condição.

Na busca para se reintegrar e reconquistar sua cultura, o negro escravizado percebeu que as práticas africanas reelaboradas no interior da situação de degradação que normalmente caracteriza as relações do sistema escravagista podiam servir como uma espécie de mecanismo compensatório, como um espaço mítico capaz de criar meios para se vivenciar uma nova interação social, tanto para o grupo, como entre este e a sociedade envolvente (DAMATTA, 1998).

Marginalizado pela escravidão o negro buscou a renovação de sua identidade por meio das práticas religiosas ou pelo adestramento para as lutas. Segundo Tavares (1984) em sua dissertação “*Dança da guerra: arquivo arma*”, o corpo negro era o receptáculo de um “saber-corporal”, um recipiente das marcas de uma cultura ancestral que “nucleia um conjunto de atitudes configuradas como estratégia, cuja finalidade é a edificação de espaços por onde a identidade sócio- cultural seja preservada” (TAVARES, 1984).

Combinando música e luta, diversão e ritual, se criou uma nova forma de comunicação onde “a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical” (SODRÉ, 1979, p. 23). O uso ritual da música gerou um novo papel social do corpo nas comunidades negras, estabelecendo uma interação por meio do movimento - visto não apenas como um simples deslocar-se no espaço, mas sim como uma linguagem não verbalizada e, portanto, não dependente de um idioma para a sua compreensão (WEIL & TOMPAKOW, 1986).

Semelhante ao que ocorreu com a capoeira no Brasil, onde “as musicalidades aparecem como estratégia de organização dos seus rituais” (CORTE REAL, 2006, p. 229), outras comunidades escravizadas espalhadas pelo mundo também se beneficiaram da capacidade da música em criar uma identidade coletiva e singular.

Além das afetações sentidas no plano corpóreo (vibrações), cognitivo (reflexão) e afetivo (sentimentos e emoções), a música permite uma reorganização da memória coletiva e singular, sendo capaz de gerar um sentimento de apropriação como bem simbólico, pois “ao ‘possuir’ uma música, fazemos dela parte de nossa própria identidade e a colocamos dentro de nosso próprio sentido de ser” (FRITH, 1987, p. 9).

Para Araújo (2002, p. 110):

Incontestavelmente, foi o elemento negro africano escravizado marcado profundamente nas suas práticas sociais pela influência do ritmo, evidenciando, quer nos seus espaços de origem, quer nos países onde foi intenso o tráfico negreiro, a imagem de grande dançarino, cujas coreografias confirmaram toda a sua agilidade e destreza corporal e toda a sua capacidade criativa, adaptativa e de improvisação. Tais capacidades concorreram para que os contingentes africanos preservassem, na tentativa de supressão das suas manifestações culturais pelo branco colonizador, tendências integradoras e antiaculturativas, as quais vieram possibilitar a sobrevivência de muitas das suas manifestações ancestrais, exteriorizadas pela diversidade das suas danças (Lyra Filho, 1974).

No tempo em que qualquer manifestação religiosa de matriz africana era proibida no Brasil, a capoeira esteve muito ligada aos terreiros e seus tambores. Os capoeiras enfrentavam a polícia que atacava as festas de surpresa. Durante esta convivência simbiótica, muitas trocas culturais podem ter acontecido, inclusive o aprimoramento do papel da música na capoeira, inicialmente com os tambores e depois com o berimbau.

Há também quem diga que a ligação da capoeira com os tambores vem de suas raízes indígenas ou que aconteceu durante a convivência nos quilombos. Porém, diversos pesquisadores destacam que a tese da formação da capoeira nos quilombos ainda carece de comprovação mais elaborada. No entanto, em outras partes da América o processo simbiótico entre nativos e africanos escravizados pode ter acontecido com uma maior participação dos povos indígenas.

A existência de locais onde se escondiam os indivíduos que fugiam deste sistema é uma situação ubíqua em todo o continente e podem ser identificados na documentação que trata tanto de fugitivos indígenas como de negros. Dependendo da região receberão denominações diferentes: palenques na Colômbia, quilombos e mocambos no Brasil, marrons no Haiti e nas ilhas do Caribe francês, cumbes na Venezuela e outros. Todavia, em todos foram localizados grupos que fugiram do sistema econômico escravista e conseqüentemente, mantiveram relações sociais com outros segmentos

das sociedades em um território que era o cerne da disputa (AMANTINO, 2005, p.1).

O intercâmbio de técnicas de combate entre silvícolas nativos e fugitivos africanos ocorreu comprovadamente na Costa Rica com a *Guazabara*, luta desenvolvida por escravos fugitivos abrigados nas aldeias dos povos indígenas Taino, habitantes da ilha de Boriken, atual Porto Rico (GONZÁLEZ, 2009). Não se pode afirmar qual tribo africana contribuiu mais para a *Guazabara*, mas provavelmente foram os da região de Congo, como o Mandinga, Mende, Dahomey ou Yoruba, uma vez que a comida, idioma e religião (*Santeria*) desses povos tiveram uma forte influência sobre todas as ilhas caribenhas.

A palavra Taino literalmente se traduz como “o calmo”, mas quando os espanhóis invadiram suas terras, os nativos desenvolveram um método específico de combate que usa o *macana* (clava de guerra) e o *machete* (facão) para lutar contra as espadas de Toledo. No final do século XIX o invasor espanhol foi expulso de Boriken. Porém, o Taino não foi extinto como indicado por muitos registros europeus. Os lutadores *Jibaro* (povos da floresta, os montanhese pobres da ilha e a coluna vertebral da cultura de Puerto Rico) aperfeiçoaram a *Guazabara* e aderiram ao velho costume de resolver disputas locais por meio de desafios, ligando as mãos ou pernas de um ao outro com uma corda para lutarem com *machete* ao som dos tambores (<http://www.guazabara.com/taino.htm>).

O facão foi uma arma bastante utilizada pelas populações afro descendentes nas Américas, uma vez que era o seu principal instrumento de trabalho. Assim, por todo continente americano se encontram lutas utilizando-se o *machete* ou bastões com a mesma função. Tais práticas são praticadas nos países que foram antigas colônias de nações européias como, por exemplo, no Haiti (video 086), na Colombia (video 087), na Venezuela (video 088), entre outros.

A Venezuela fez parte das colônias espanholas durante 300 anos. Foi neste tempo que o *Garrote Larense* foi criado, para lutar contra a espada espanhola. *Garrote* significa “vara” e *Larense* é o local de origem. É possível que existiam diversos estilos, mas este é o único conhecido na atualidade. A arte venezuelana de lutar com bastão, facão e faca não é muito conhecida mundialmente (video 089).

Possivelmente o *Garrote Larense* foi influenciado pelo Kali das Filipinas, uma vez que, durante a ocupação espanhola das Filipinas (1521-1898), o espanhol navegava extensivamente de colônia para colônia fazendo um intercambio cultural entre os bens nativos de cada uma delas.

Porém, não usa ângulos como faz os estilos de luta com bastões filipinos; é muito distinto em seu estilo e métodos, usando golpes e defesas específicas (video 090). Também existe a possibilidade que os africanos possam ter contribuído substancialmente para o desenvolvimento de *Garrote*.

O princípio primário do *Garrote*, ao invés de bloquear, é se evadir dos ataques (video 091) por meio de uma movimentação se aproxima um pouco da ginga da capoeira e confere o aspecto de dança à luta. A preservação da arte se deve em grande parte devido a sua prática em um padrão preorganizado de dança religiosa que é apresentada no festival de Tamanangue, em honra a Santo Antonio (DESCHI-OBI, 2008, p. 142).

Chama atenção no ritual executado durante os embates de *Garrote* que acontecem no transcorrer do festival chamado *La Batalla* alguns aspectos que remetem a outras formas de jogos e danças de combate de raízes africanas. Por exemplo, na orquestra que acompanha a peleja dos *garroteros*, tal qual acontece em outras práticas combativas, como na *Ladja* e *Danmyé* da Martinica, ou na *punga* do Maranhão, também é encontrado o tambor deitado no chão que é percutido pelo músico sentado sobre ele (video 092)

Semelhante ao “passo a dois” da Capoeira Angola, onde um jogador, depois de uma “chamada”, conduz com os braços abertos o outro jogador que tenta desfazer este movimento, cuidando sempre para não ser atingido de surpresa por um golpe inesperado, os jogadores de *Garrote* também caminham de forma bastante similar, armas cruzadas, primeiro de um lado, depois do outro e repentinamente passam ao combate. Também a troca de *garroteros* lembra o “jogo de compra” da Capoeira Regional, quando um terceiro jogador toma o lugar de um dos participantes da dupla que está lutando (video 093).

Os movimentos de ataque, esquivas e bloqueios com bastões na luta de *Garrote* são muito parecidos com os que aparecem no filme “Versos e cacetes. O jogo do pau na cultura afro-fluminense” (*Verses and Cudgels*), patrocinado pelo Projeto Capoeira Viva 2007, com direção e roteiro de Matthias Röhrig Assunção e Hebe Mattos, com consultoria de Martha Abreu (Laboratório de História Oral e Imagem – LABHOI, Universidade Federal Fluminense-UFF).

O documentário de Assunção e Mattos focaliza a tradição de jogo de combate com pau do vale do Paraíba e sua inserção na cultura afro-fluminense. Além de servir para resolver conflitos e como forma de defesa pessoal, o “jogo do pau” também era praticado sob a forma de uma

brincadeira amistosa, mas que atualmente em muitos locais só permanece na lembrança de seus velhos praticantes.

Ainda que o “jogo do pau” carioca não fosse necessariamente acompanhado por música, a sua prática sempre esteve associada aos bailes de calango, onde dois ou mais cantadores, acompanhados de sanfona, tambor e pandeiros, se desafiavam através de versos improvisados. Muitas vezes estas festas terminavam em briga onde os homens se enfrentavam a golpes de cacete ou rasteiras.

Os autores do documentário “Versos e cacetes” afirmam que a memória do jogo do pau pode conduzir a novas pistas sobre a história da capoeira. O raciocínio é coerente, pois se for feita uma comparação com outras formas de jogos e danças de combate presentes no continente americano, provavelmente pode se constatar que algumas lutas de pugilato também se originaram de jogos de combate com varas ou bastões.

O exemplo mais claro desta associação das lutas de varas com os jogos de combate desarmados se dá com um jogo combativo com varas, proibido durante muitos anos na Martinica e no Haiti, nomeado como *Konba Baton*, ou *koujanlib* ou ainda, em algumas regiões (St Esprit, Vauclin, Trinidad) “*ladja baton*” (video 094). Praticado com ou sem tambor, para dois ou para vários grupos de dois jogadores face a face, como jogo era proibido bater na cabeça e abaixo dos joelhos, mas como luta real podiam ser atingidas todas as partes do corpo e as lutas às vezes iam até a morte.

Em alguns *foruns* de discussão sobre lutas na *internet* é possível encontrar afirmações de que alguns anciões da ilha de Trinidad dizem que todas as formas do *Danmyé* e *Ladja* vêm da *Ladja baton*, “o real *ladja* é o *ladja baton*... este *ladja*, sem vara, não é *ladja*, é *danmyé*”.

Nas regiões de St. Joseph, Ducos, Schoelcher, Co Marie, também na Martinica, um estilo semelhante ao *Konba Baton* foi usado na luta contra o colonialismo. Era chamado de *Konba Épi Zam* e as bases posturais e rítmicas, os gestos e os deslocamentos eram exatamente os mesmos que os da “vara de *konba*”, porém eram usadas armas brancas como o sabre, o facão, a faca, a navalha, substituindo a vara (<http://nubiennes.skyrock.com/148.html>).

Assim como aconteceu no Brasil com a bengala “Petrópolis”, às vezes esculpida e encastoadada, fabricada na cidade fluminense de que recebeu o nome, usada com porrete tanto pelos capoeiras nas maltas do Rio de Janeiro, como pelos agentes de polícia carioca, em princípios do século XX, a bengala estava na moda em diversos países. Na França ainda

hoje se pratica “*La Canne Française*”, esporte associado ao *Savate* onde os lutadores estão armados de uma bengala. Alguns praticantes insinuam em *forums* de debate pela *internet* que o método francês de luta com bengala é o mesmo que a *Kalinda* caribenha, só que praticado sem acompanhamento musical e com um bastão rígido ao invés da vara flexível.

Em Guadalupe, no Caribe, a partir de uma luta com varas desenvolveu-se uma forma ritualizada de dança marcial chamado de *Sové vayan* e também de *Mayolè*, ou ainda *Mayolet*, ou ainda de *Bénodin*, *Bénolè* ou *Bénolin*. É acompanhada por um ritmo característico de tambores e canções tradicionais e guarda semelhanças com outras artes nativas do Caribe de influência africana, que também se apresentam como uma fusão da dança, acrobacia e luta de bastão ou vara (video 095).

Segundo a revista *Destination Guadeloupe* (n. 22, Mars Avril Mai 2006) algumas concordâncias entre os textos históricos - mencionando estas práticas desde 1781 - e testemunhos guardados pela tradição oral levam a acreditar que esta dança poderia ter vindo do Congo. Várias tribos africanas que foram traficadas para Guadalupe praticavam lutas com bastões ou varas, como por exemplo, os Bambarases da sociedade de N'Tomo, mas é impossível determinar com precisão o lugar ou as regiões do continente africano donde viria a dança dos *mayoleurs*.

Esta luta permitiu a população servil se defender contra agressões de todos os tipos. Para deter este fenômeno, o governo local proibiu o porte de armas - e por extensão de varas - para pessoas de cor. Mas apesar disto o *Mayolè* continuou sendo praticado pela população negra, em segredo ou em público, de acordo com as circunstâncias. Com o tempo transformou-se numa forma ritualizada de dança marcial, onde o isolamento geográfico dos habitantes dos Grands-fonds, afastados do centro de Guadalupe e das capitais comerciais e administrativas (Pointe-à-Pitre e Basse-Terre), contribuiu para manter uma certa estabilidade dos comportamentos culturais, reforçando a coesão social dos *mayoleurs*, o que permitiu manter a tradição até nossos dias.

As lutas geralmente ocorrem de noite e no fim de semana, desde o princípio do ano. Na ocasião de um duelo, é preparado um local grande o bastante que permita abrigar os lutadores, músicos e espectadores. Os espectadores, muitos dos quais são também lutadores, formam um círculo ao redor dos dançarinos, acompanhando o ritmo característico dos tambores (chamados *ka*) e os encorajam com palmas de mão e canções tradicionais cantadas em crioulo, dialeto muito usado no Caribe.

O *Mayolè* geralmente é acompanhado por dois músicos que tocam o *ka* (tambor - *tambouyé*) e de um cantor (*chantè* ou *comandè*), que desenvolve um tema em duas ou três orações curtas, onde os lutadores que estão descansando servem como coro (*répondè*). O vocabulário musical usado é relativamente sumário, mas é o suficiente para determinar a violência dos ataques e o momento que culmina a luta.

As canções são semelhantes a outras formas de expressão achadas em Guadalupe (*gro-ka*). As peças interpretadas pelos *mayoleurs* começam com a introdução solene do cantor acompanhado pelos *tambourinaires*. O ciclo das canções contém um verso e um coro, o *commandè* começa a canção e o coro responde a chamada do cantor. As estrofes têm comprimento variável, articuladas de uma maneira desigual. O ritmo é reforçado pelas palmas dos assistentes e evolui para um acelerando que marca o momento culminante da luta. A tradição ressalta em particular o respeito às formas musicais, à improvisação e a variação das cantorias e aos efeitos expressivos de cada interpretação.

O cantor figura ao primeiro plano, flanqueado dos dois lados pelos *tambourinaires*, os tocadores de tambor. O *tambourinaire* que segura o papel de solista (*makè*) é o responsável pela harmonia entre música e a dança. Sentado em um banco minúsculo, ele bate um tambor pequeno de som agudo, dirigindo o dançarino colocado primeiramente no círculo. Seu acompanhante toca outro tambor mais volumoso (*boula*), montado no próprio instrumento. A técnica instrumental consiste em tocar o tambor fazendo de vez em quando um pouco de pressão na membrana do *ka* com ajuda do salto de sapato. Este procedimento geralmente é chamado de *baï talon* (colocar o salto do sapato) ou *taloné*. O domínio destas técnicas, bem como da cantoria, confere a alguns artistas um renome inabalável.

Antes de começar a luta, cada *mayoleur* recita uma oração, para se proteger de um golpe mortal que pode acontecer durante o combate. Depois, um homem se afasta dos demais e se posiciona no meio do círculo. Cumprimenta os músicos e começa a fazer evoluções. Sua dança provoca a entrada de um outro lutador que passa a imitá-lo. Os homens se aproximam, segurando verticalmente as varas, cruzando-as três vezes. A luta começa com cortesia, mas logo fica violenta. O que entrou por último é encarregado da ofensiva; depois disso, o defensor se tornará atacante e vice-versa. Eles evoluem com agilidade apesar da idade avançada de alguns. A duração de cada duelo é variável, depende da combatividade dos protagonistas.

A dança do *mayoleurs* se compõe de três momentos básicos, que podem acontecer simultaneamente: (1) *la garde* - a guarda - um passo de dança que oscila entre o avançar e o recuar, algo semelhante ao gingar da capoeira; (2) *l'attaque* - o ataque - movimentos cujo princípio é levar o adversário a cometer uma falha e ser pego de surpresa. Um jogador pode ser tocado várias vezes, mas o verdadeiro perdedor é o que se deixa desarmar; (3) *l'esquive* - a esquiva – técnicas com as quais os diferentes golpes de varas são evitados ou bloqueados pelos dançarinos, sem nunca perderem o equilíbrio. Os deslocamentos são usados para evitar os golpes do adversário e acontecem em perfeita sincronia com a música, usada como forma de comunicação.

Graças a alguns sons, uma ligação é estabelecida entre o *tambourinaires* e os dançarinos, que se deixam guiar pelos ritmos do tambor nas suas evoluções e os incita a atacar ou recuar. Este idioma é composto de celas rítmicas diferentes providas de significações precisas. Na luta são usadas varas de 1m05cm a 1m10cm no máximo, feito de tipos locais de madeira. Em Marie-Galante, três tamanhos são usados: 55, 70 e 90 cm no máximo. A vara é segura numa só mão (DESTINATION GUADELOUPE, 2006).

Nos anos 50 os jogos de luta reuniam muitos peritos na região de Grande-Terre e em Guadalupe. Escolas de *mayoleurs* se desenvolveram notavelmente ao redor das regiões do Moule, de St François e d'Anse Bertrand. No presente, há poucos adeptos e tornou-se uma prática quase que exclusivamente masculina. No passado as mulheres participavam com brio nos jogos de luta com varas, mas hoje em dia elas aparecem apenas no papel de corista. Nos anos 70 as canções e danças dos *mayoleurs* foram associadas ao movimento de identidade cultural, um fenômeno de moda que permitiu a ocidentalização das músicas ancestrais, mas também deu um novo fôlego à prática, que se fortaleceu ainda mais depois da chegada da capoeira em Guadalupe no início do século XXI.

A dança pode acontecer buscando um desses três objetivos: “*le chapô*”, que consiste em tirar a arma do defensor; “*le touché*”, quando buscam as laterais do corpo para bater; e “*le bouké*”, cujo objetivo é capturar um buquê de flores mergulhadas em uma garrafa de rum no meio da roda. Coincidentemente a capoeira tem um momento parecido no “jogo do lenço” ou “apanhe a laranja no chão tico-tico”, onde dois capoeiristas disputam o dinheiro arrecadado na roda de capoeira e colocado no centro da roda. Através de movimentos lentos e precisos, cada jogador tenta impedir que o outro o apanhe com a boca.

Outro processo bastante semelhante ao que acontece na capoeira é a forma de ensino da arte dos *mayoleurs* que assim como outras tradições orais, é transmitida para os discípulos pelo “*maître*” (mestre), título de grande prestígio concedido pela comunidade e só adquirido ao termo de anos longos de lutas vitoriosas. Os estudantes mais adiantados são encarregados da iniciação dos aprendizes, num treinamento que dura vários meses, ou até mesmo um ano ou mais. Uma parte fundamental deste aprendizado é dominar todos os aspectos ritualísticos, que incluem tocar os instrumentos musicais e conhecer uma grande variedade de cantigas.

Assim como no *Mayolé*, a música desempenha um papel fundamental em todas as práticas de origem africana desenvolvidas no Caribe. Uma das muitas formas musicais mais populares é o *Calypso*, resultado da colisão do africano com as culturas européias no Mundo Novo. Devido à proibição de tambores durante a era de escravidão, *Calypso* não manteve tão fortemente as tradições percussivas do uso de tambores que sobreviveram em outros lugares - notavelmente no Brasil e em Cuba.

No *Calypso* foi dada mais ênfase no lado melódico e lírico do que ao elemento rítmico forte. Evoluiu de uma concatenação da balada francesa e da música espanhola com instrumentos de corda, com *Kalinda*, um tipo de canto iorubá de chamada-e-resposta usado como um acompanhamento para as lutas de bastões caribenhos. O ritmo foi proibido freqüentemente, como depois da abolição de escravidão em 1830, que trouxe um Carnaval tumultuado e violento com gangues de lutadores de vara (*Kalinda*) que competiam entre si e também com a polícia (ASSUNÇÃO, 2005, p. 61).

A palavra *Kalenda* foi aplicada no Mundo Novo para várias danças diferentes. Segundo o testemunho de haitianos mais velhos, *calinda* era uma dança de vara também conhecida pelo nome de *Mousondi* (COURLANDER, 1960, p. 133), luta de varas originária do Congo na África (TAYLOR, 2005, p. 123).

O Caribe conta com numerosas danças de luta com bastões. Esta tradição se encontra em todas as ilhas das Antilhas, onde freqüentemente leva o título de *Calinda*, ou *kalenda* (*Calinda*, francês; *Calenda*, espanhol), estilo de dança/luta de vara caribenha que lembra vagamente o Maculelê do Brasil, porém mais voltada para os aspectos de combate (video 096).

O nome *Kalinda* designa uma forma de cantoria anterior ao calypso, mas também é atribuído a diversas formas de combates com

bastões ou varas, praticadas no Caribe e que chegou aos Estados Unidos através do porto da cidade de Nova Orleans. Assim eram chamados também os grupos ou gangues de lutadores de vara que caminhavam pelas ruas de Trinidad durante o Carnaval tocando tambor e cantando canções de *Calypso*. Quando eles encontravam outra gangue, as brigas aconteciam freqüentemente, por isso os europeus proibiram o uso de tambores. Mas a tradição se espalhou em várias ilhas das Antilhas como o Haiti, St. Domingue, Puerto-Rico, Cuba, Trinidad, Martinica, Guadalupe, Carriacou.

Por volta de 1860 já havia competições onde homens, mulheres e crianças se juntavam para cantar, dançar e se entreterem com as “brigas de vara”. As regras do jogo eram poucas. Bater “debaixo do cinto” ou golpear um jogador caído ou quando ele foi forçado a se ajoelhar, era uma infração. Qualquer parte acima da cintura podia ser golpeada com o bastão e não era um fato raro a morte de um dos lutadores quando atingido na cabeça. No centro do ringue havia o “buraco de sangue”, um buraco no chão com o propósito de ali escoar o sangue de um jogador que estivesse com o crânio cortado.

Em cada aldeia havia um “ringue” onde os desafiadores visitantes lutavam com os “reis” locais. Nestes quintais com nomes fantásticos como “Jardim do Inferno”, “Portão de Pedágio”, “Atrás da Ponte”, “Jardim Concreto”, “Jardim de Mafoombo”, se reuniam bandidos, lutadores, prostitutas, tocadores de tambor, cantores e dançarinos. Cada jardim tinha seu “Rei de Kalinda” que conduzia a faixa de um determinado grupo, que desenvolvia seus próprios guerreiros, campeões e peritos. As sangrentas brigas de vara eram como os duelos na Europa e América. Com o passar do tempo os torneios se tornaram característicos dos feriados, principalmente segunda-feira de Páscoa, primeiro de agosto e Dia de Natal.

Da mesma forma que o corte da madeira para se fazer um berimbau envolve determinados preceitos, havia fórmulas secretas para cortar a madeira e preparar uma vara para a *Kalinda*. Um método era cortar uma vara quando “a lua era fraca” e a noite escura. A vara, que media entre três e quatro pés de comprimento, era descascada e empurrada no coração de um tronco de bananeira durante sete dias e sete noites. Tirada de lá era coberta com sebo, e enterrada em um monte de adubo onde “curava” durante quatorze dias. Era então escondida em um lugar escuro durante mais sete dias antes que fosse considerada pronta para uso. Lutadores de Kalinda ainda costumam dar para suas armas nomes assustadores como “Domador”, “Gemendor”.

A dança/luta de vara caribenha *Kalinda*, apesar de ser mais voltada para os aspectos de combate, nos dias de hoje sobrevive principalmente como uma forma de luta coreografada que inclui canto e dança - uma representação artística da luta real (video 097). Ela continua acontecendo na ilha de Trinidad antes do Carnaval de cada ano, quando os lutadores se apresentam com roupas coloridas como os moradores daquela região entoam as canções de *Kalinda*, primeiramente chamadas de *carisoes* e mais tarde de *calipsos*.

Os competidores são acompanhados por um *chantwell* (ou *shantwell*), um cantador que elogia e encoraja sua própria equipe e ridiculariza os outros lutadores que vão competir contra eles, num procedimento comum não só na Capoeira, mas em diversas lutas e jogos de combate de origem africana, tanto nas Américas, como na própria África também, onde “ritmo, melodia e dança interagem em vários níveis” (MARKS, 2003, p. 22).

Prática semelhante foi criada pelos descendentes de escravos das colônias francesas do Caribe (GREEN, 2001, p. 563), especialmente em duas comunidades de Carriacou (Mt. Desire e La Resource) na ilha de Trinidad. Porém, a luta dançada com vara denominada *Bois* é uma arte de contato total que pode ser mortal. Como na maioria das artes de raízes africanas, a música é muito importante. Os “*batonniers*” são estimulados por canções numa forma de música anterior ao calypso e pelo som de instrumentos de percussão (video 098).

Existem referências a estas demonstrações musicais e coreográficas de luta com varas pelo mundo todo, desde a baixa Califórnia até o Brasil, pelos os mares do sul da Austrália e Ásia, África e Europa (GREEN, 2001, p. 556-564). Porém, vale destacar que as “lutas-danças que usavam esgrimas ou bastões de madeira como arma eram freqüentes nas América, especialmente no Caribe, e os escravos reputados exímios lutadores” (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 96).

Acredita-se que nos países do Caribe se concentre uma parcela significativa de manifestações surgidas como uma herança marcial africana para enfrentar a escravidão. Dentre eles, se destaca a ilha de Martinica, onde o conjunto de artes de luta praticadas com ou sem armas recebe o nome de *Jés Djéryé*. Talvez a mais conhecida seja a *Ladja* ou *Laggia* (ou *Laggya*), também chamada de *Laghia*, *ronpoin* ou *kokoyé*, diferentes formas que co-existem na tradição oral. Chamava-se também *Ladja* ao praticante, um *bon-vivant* do submundo caribenho que corresponde um pouco ao nosso malandro do início do século passado (video 099).

A *Ladja* sempre é acompanhada por cantos no dialeto nativo crioulo e por instrumentos de percussão, como o tambor deitado onde o músico senta-se em cima e bate nele entre as pernas, como alguém atrás percute na madeira com duas baquetas. Da mesma forma que acontece com os capoeiristas, para os praticantes de *Ladja* a música é indissociável à prática, sem a qual ela simplesmente não existe (GREEN, 2001, p. 9).

(...) a semelhança com a capoeira é, de fato, impressionante. Não só do ponto de vista técnico da execução dos movimentos (*verifica-se a presença de movimentos como a armada, queixada, meia-lua e diversos outros*) como, o que é mais importante, o fato de congregarem aspectos lúdicos, musicais (*pratica-se ao som de atabaques*) e de combate corporal (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 95).

Em algumas regiões da América Central, o uso de golpes com os pés em posição agachada ou usando as mãos para apoiar é chamado *wolo*. Em outras regiões (Trinidad, Grande Escuro, Co-Marie, Vauclin, Correntes de Arlets, Preachy, Schoelcher) se diz que *wolo* é a prática do *Ladja* na água. *Ladja* usa também algumas projeções, algo próximo às quedas da Capoeira Regional em que os jogadores encostam o quadril um no outro, mas sem corpo a corpo prolongado.

A prática requer uma preparação longa e rigorosa do *majò* (mestre), um domínio de elementos paranormais e sobrenaturais e a observância de determinados procedimentos, como a ingestão de alimentos específicos, banhos especiais, entre outras coisas que ajudam o praticante a se tornar “um com o cosmos” (DIÈNE, 2001, p. 339). Essa ligação com aspectos rituais, que alguns qualificam como “*quimbois*”, um equivalente ao vodu haitiano, além do uso da música para se comunicar com as divindades africanas, talvez explique porque a *Ladja* foi perseguida pela igreja católica.

Um dos primeiros artigos sobre *Ladja* apareceu na revista *Esquire* em 1939, escrito sob o pseudônimo de Kay Dunn por uma famosa dançarina e coreógrafa Katherine Dunham (06/22/1910 - 05/21/2006), pesquisadora e antropóloga afro-americana considerada uma das principais influências na dança afro-americana. Dunham abriu caminho para as danças negras na Broadway, além de influenciar futuros professores e coreógrafos de jazz.

A *Katherine Dunham Company*, composta apenas por bailarinos negros e especializada em temas exóticos, nas danças primitivas e

principalmente no folclore negro, permaneceu atuante até os anos 60, coreografou e dançou em Hollywood, atuando tanto na área artística como na educação. Em sua passagem pelo Brasil, Dunham foi pivô de um caso de discriminação racial ao lhe ser negada hospedagem em um hotel na capital de São Paulo. O fato teve tamanha repercussão que Afonso Arinos de Melo Franco, “membro de uma das mais tradicionais famílias da elite mineira, redigiu a lei de repúdio ao preconceito racial” (MAGGIE, 2008, p. 899). Aos 82 anos Katherine Dunham fez uma greve de fome (por 47 dias) em protesto contra a política de deportações de imigrantes do Haiti.

Em sua viagem ao Caribe Dunham registrou em filme diversas danças, entre elas a *Ag'ya (Ladja)* em 1936, onde pode se perceber algumas semelhanças entre a *Ladja* e a capoeira (vídeo 100). Um trecho do vídeo mostra alguns movimentos muito parecidos com os que aparecem na cena de Capoeira do filme *Barravento* (1961) de Glauber Rocha (vídeo 101). Mas são os movimentos que se parecem e nem tanto a prática em si, onde a ginga e o berimbau são os elementos decisivos para marcar claramente as diferenças entre ambas.

Outras cenas de *Ag'ya* que também fazem parte da Coleção Katherine Dunham foram gravadas em 1947, no Teatro Studebaker em Chicago, EUA, por Ann Barzel (vídeo 102). Os participantes do combate são Vanoye Aikens e Tommy Gómez. Mais uma vez fica visível a similaridade dos movimentos com a Capoeira. Além deles, as histórias semelhantes e a ritualização presente nas duas manifestações apontam para uma provável origem comum africana (VIEIRA & ASSUNÇÃO, 1998, p. 95).

Na década de 1960 quando o pesquisador americano Alan Lomax viajou o mundo inteiro para gravar os sons da raça humana, ele registrou a música característica da *Ladja* no Caribe (vídeo 100). A música acompanha os movimentos dos jogadores, acentuando a execução de determinados golpes, de tal forma que o tempo e as batidas da música sejam sincronizados com os golpes desferidos pelos lutadores (MARKS, 2003, p. 15).

Assim como na capoeira, a prática da *Ladja* pode acontecer em três níveis: a diversão ou *parada*, um jogo mostrando golpes ou tocando, mas sem percutir os mesmos; a dança que constitui um treinamento para a luta, às vezes chamada de *Danmyé*, uma forma onde domina o ritmo, os deslocamentos e a habilidade de se movimentar com graciosidade; e o “*goumen*” onde os golpes procuram o nocaute ou a morte.

As várias formas regionais de *Ladja* foram relacionadas à luta africana *Kadja* (ou *Kadjia*) de Benin, uma forma ritualística praticada em conjunto com cerimônias agrícolas, mas que enfatiza ações de agarrar e derrubar (*wrestling*), em vez de golpes percutidos (GREEN, 2001, p. 10). Considerada como uma herança marcial africana no Caribe, uma dança guerreira de origem escrava, principalmente de congos e cabindas, é mais provável que a *Ladja* tenha sua origem em partes diferentes da África incluindo Benin e Zaire.

Existem variantes regionais do jogo, que refletem na sua denominação. Assim, o estilo mais combativo da região sul é conhecido como *Ladja*, como ao norte é denominada *Danmyé* (GREEN, 2001, p. 9), uma forma mais branda praticada pela comunidade negra da ilha de Martinica. *Danmyé* é uma luta dançada, surgida de diversas artes de luta africanas e presumivelmente inspirada pela cerimônia de iniciação de “*N’golo*”.

Alguns pesquisadores acreditam que os escravos do Senegal e outros lugares em trânsito pela ilha de Gorée criaram uma arte de lutar cuja fonte principal de inspiração seria o ritual que antecede a luta senegalesa *Laamb*. Porém, não é possível ser categórico nesta afirmação, pois várias práticas culturais que existem na África também podem ser apresentadas como origens do *Danmyé* que, somado às condições históricas e sociais de vida na Martinica, lhe imprimiram sua identidade específica (video 103).

Arrisca-se afirmar que *Danmyé* surgiu como uma consequência de artes de luta africanas (mas não exclusivamente) trazidas para as Antilhas de regiões situadas na Costa dos Escravos (de países como o Togo, Gana, Benin, Guiné e Senegal) durante o tráfico de escravos. Em 1947 decretos governamentais proibiram a prática de *Danmyé*, mas graças à contribuição do *Balé de Le Martiniquais* e suas competições coreográficas a luta ressurgiu.

O aspecto de dança do *Danmyé* foi registrado por Katherine Dunham na década de 1930 quando ela filmou trabalhadores do porto na capital da Martinica dançando *Danmyé* (MARKS, 2003, p. 15). As semelhanças entre os locais, os personagens e a ação pode levar a quem vê as cenas sem saber onde foram filmadas a dizer que são estivadores brasileiros dançando em algum porto como no Recife, Rio de Janeiro ou Salvador (video 100).

Como luta *Danmyé* tem a característica distintiva de combinar preensão com percussão. São incluídas, de um modo específico, formas

de agarrar (*Kakan*), de luta a meia distancia e de combate corpo a corpo, além de outros elementos enxertados de outras artes marciais e jogos esportivos de combate, como a luta-livre e o boxe. É provável que suas próprias bases já continham esses mesmos princípios de luta, onde o objetivo é derrubar o oponente pondo suas costas no chão (video 104).

A luta lembra um pouco a movimentação da Capoeira, existem inclusive chutes semelhantes aqueles que os capoeiristas conhecem como rasteiras, queixadas, armadas etc. Outra semelhança é quando, na fase introdutória da disputa, os lutadores dançando determinam o espaço para a luta (video 105). Este aspecto ritual da *Danmyé* muito se parece com a “volta ao mundo” da Capoeira Angola e é chamado *Kowi Lawon* (corrida circular, em crioulo), momento em que cada jogador vai para o centro do círculo formado pelos espectadores, em sentido anti-horário, e dança em direção aos percussionistas, criando um círculo invisível que representa um espaço mágico onde qualquer pessoa que entrar naquela roda é seu oponente (MARKS, 2003, p. 15).

Quando praticado sob a forma de esporte, um lutador pode ganhar depois de aplicar um golpe julgado decisivo pelo árbitro, se somar uma maior quantidade de pontos em uma luta de 2 minutos, erguendo seu oponente fora do chão, ou imobilizando-o. Porém, todas os golpes devem ser contidos e só podem ser dados caso o oponente se recusar a lutar.

Como já foi dito, alguns anciões em Trinidad dizem que todas as formas do *Danmyé* e *Ladja* vêm da *Ladja baton*, “o *ladja*, sem vara, não é *ladja*, é *danmyé*”. Outros dizem que os escravos e seus descendentes na Martinica associaram o uso dos punhos, mãos, braços, pés, joelhos e cabeça (*Ladja*) com luta agarrada e imobilização (*Kakan*) e daí surgiu o *Danmyé*, que é uma forma mais branda da *Ladja*. Para outros a diferenciação do nome é regional, sendo *ladjia* no sul, *damié* no norte (GREEN, 2001, p. 9).

A “*Ladja*” ou “*Laggia*” (chamada pelos mais antigos de *Ag’ya*), presumivelmente surgiu de artes de luta dos povos bantos vindos de regiões do Benin e Zaire, como a *Kadja* e provavelmente teria sido inspirada pela cerimônia de iniciação do “*N’golo*”. A criação de uma dança guerreira em Cuba, chamada *Mani* ou *Bombosa* também é creditada aos povos bantos da África Ocidental, como congos e cabindas, mais especificamente da Serra Leoa (ASSUNÇÃO, 2005, p. 25).

Qualquer semelhança com a capoeira parece não ser mera coincidência. Segundo o historiador Líbano Soares, eram os congos e cabindas que também predominavam nas maltas cariocas, em número

desproporcional à sua presença no Rio de Janeiro. Isso aponta uma possibilidade de que o *Mani*, a capoeira e a *Ladja* possam ter recebido influências comuns de formas de luta documentadas na região da foz do Rio Zaire e da costa ao Norte da África (SOARES, 2002, p. 143).

Supostamente extinto (há controvérsias quanto à sua existência na atualidade) o *Mani* cubano surgiu no final do século XVIII entre os escravos de plantações açucareiras o “baile de combate”, chamado pelos cubanos de *Mani*, também conhecido como *Bombosa*. Bonito e perigoso ao mesmo tempo, os golpes eram desferidos preferencialmente com as mãos, mas cabeçadas, cotoveladas, varreduras e pontapés também podiam ocorrer. Cheio de movimentos enganosos com o corpo, era acompanhado por canções características em *kikongo* ou *criole* ao ritmo dos tambores de *yuka*, um tipo de tambor do Congo ainda hoje utilizado na ilha (DESCH-OBI, 2008, p.136).

Os espanhóis proprietários de escravos em Matanzas, província produtora de açúcar a leste de Havana no século XIX, patrocinavam festivais nos domingos, chamados *conguerías*, onde formavam times de escravos lutadores de *Mani* para apostarem nos vencedores (MARKS, 2003, p. 16). Ao mesmo tempo, *Mani* também era utilizado nas revoltas. Os praticantes eram chamados *maniseros* e utilizavam-se também de paus e facas.

Há gravuras e escritas antigas que descrevem *el Baile del Mani* como uma disputa pugilística entre dois homens que se movem no ritmo dos tambores *yuka*. Ao som das canções dos “*gallos*”, solistas que competiam entre si, um dançarino no meio de um círculo começava a fazer movimentos que imitavam um combate e escolhia um “adversário” para entrar na “roda”. O eleito entrava no círculo e, em harmonia com o outro dançarino, ambos faziam movimentos entre a dança e a luta (LEÓN, 1974, p. 67).

Assim como a *Ladja* e *Danmyé* na Martinica, a música acompanhava o desempenho dos lutadores, acentuando determinados golpes, alguns semelhantes aos encontrados na capoeira, como a rasteira. Em 1965 foram registrados em áudio alguns cantos e toques de tambores com a ajuda de um antigo *manisero*, mas “nesta época, o gênero já havia, há muito, se tornado obsoleto” (MARKS, 2003, p. 16).

Mas não se trata apenas da *lagya* da Martinica e do *mani* cubano. Até mesmo na Venezuela temos indícios de lutas marciais de origem africana aparentadas com a capoeira. Muitas já fazem parte

do roteiro folclórico do Caribe, mas também foram lidas por militantes negros norte-americanos, nos anos 60, como legados da secular luta racial no continente e, em menor medida, por intelectuais brasileiros interessados em resgatar um passado esquecido a partir de novos olhares (SOARES, 2002, p. 143).

Durante o período da escravidão na Venezuela foi desenvolvida uma luta chamada *Broma* ou *Bruma* (“brincadeira” em espanhol), de origem e influência africana. Atualmente seus praticantes se concentram na cidade costeira de Curiepe e vem incorporando novas influências. O estilo tradicional enfatizava o uso de pontapés, cabeçadas, e varreduras (GREEN, 2001, p. 10). Sob a forma de uma dança guerreira guarda alguma semelhança com a Capoeira, porém como luta pode se utilizar de armas (faca, *machete* e bastões) e técnicas de combate encontradas na África Central e do Oeste, como aquelas em que a cabeça é a arma principal. Também são utilizadas quedas semelhantes à luta senegalesa *Laamb* e à luta dos povos nubianos.

Um relato creditado a John Stedman descreve uma dança com características de luta do Suriname nos anos 1770, praticada pelos escravos trazidos do reino independente de Loango, situado nas margens do rio Congo, que golpeavam um ao outro apenas com as pernas, nunca com as mãos (TAYLOR, 2005, p. 225-226). Fala-se também da dança *Susa* praticada pelos povos Saramaccan e Ndyuka no Suriname que teria alguns movimentos semelhantes com a capoeira. Era acompanhada por tambores e palmas e teria origem no século XVII a partir de uma luta africana chamada *Nsunsu* (GREEN, 2001, p. 10).

Não só na Venezuela, como por todo o Caribe, em Cuba ou no Brasil, onde quer que houvesse escravidão negra, nascia ali um conjunto de técnicas de ataque e defesa entre os escravos que também servia como um pólo de união de grupos diversos que, por meio da prática marcial repartiam uma parte de sua cultura original para conservar sua identidade de grupo. Ao (re)criar sua cultura nas Américas, o africano utilizou-se desse “feed-back” que era guardado no corpo e transmitido através das gerações para, misturado aos condicionantes locais, gerar uma nova cultura.

No auge das plantações de cana de açúcar nos períodos coloniais no continente americano, as heranças culturais africanas regadas pelo sangue da escravidão nas Américas fizeram florescer diversas manifestações de resistência não só física, mas também cultural, em que

a destreza e o vigor físico se aliavam a uma sofisticada corporalidade e gestualidade para buscar na memória as matrizes da organização das técnicas de luta apropriadas para reagir a escravidão.

Combinando música e luta, diversão e ritual, essas práticas permitiam a renovação de uma identidade perdida, onde a magia dos “jogos de luta” tinha um papel importante então na vida da população escrava, permitindo livrar momentaneamente a mente do corpo torturado pelos problemas sociais diários e trazendo em si mesmos os meios necessários aos processos de informação cultural e revolucionária.

Essas técnicas de luta teriam evoluído para novas formas de combate, pois boa parte dos conhecimentos que veio com os escravos no bojo dos navios negreiros teve que ser adaptar a uma nova realidade, violenta e covarde. Muitas delas seriam continuações modificadas das lutas ritualizadas praticadas na África. Por exemplo, as técnicas de combate agarrado, tipo Luta Livre, não tinham muita serventia, uma vez que as situações de combate aconteciam pela necessidade do escravo conseguir se desvencilhar de seus atacantes, e isso era impossível se ele se agarrasse a um deles.

Os primeiros guerreiros africanos logo perceberam que não era prudente atacar-se com seus opressores numa luta corpo a corpo, uma vez que os escravagistas queriam impedir-lhes a fuga, restringir-lhes os movimentos, privá-los da sua liberdade para transformá-los em escravos. Então o mais coerente era não deixar-se agarrar, derrubar os atacantes que acaso estivessem atrapalhando a rota de fuga e sumir, por isso as lutas criadas pelos africanos durante a diáspora forçada para as Américas nos anos de escravidão se desenvolveram com poucas técnicas de imobilização ou luta no chão.

A estratégia mais comum da maioria dos sistemas organizados de combate desenvolvidos pelos negros escravizados era derrubar e fugir. Assim, foram descartadas algumas técnicas das lutas originais africanas e privilegiados alguns princípios básicos, como a esquiva como início do “revide”, a movimentação constante (ginga), os golpes predominantemente circulares e rasteiros, a movimentação com o apoio das mãos, os saltos para afastar-se rapidamente, etc.

Apesar da origem comum, da ligação com um plano mítico e da transformação do corpo em arma, as especificidades de cada uma das manifestações de resistência cultural geradas nas Américas a partir de uma herança marcial africana parecem ter sido definidas, em parte, pela utilização de determinados instrumentos musicais, por adotar ou não o

uso de armas, pelas formas e equipamentos usados para reprimir seus praticantes, através do emprego de determinadas ferramentas de trabalho, máquinas e outros utensílios com que o homem atuava sobre a natureza, etc.

Tudo indica que os negros escravizados trazidos para as Américas, em resposta a esse novo ambiente, criaram uma nova cultura como forma de união de grupos diversos. Esse processo contribuiu para o desenvolvimento de artes de combate que, interagindo em cima de elementos tradicionais de diferentes bagagens culturais minimamente articuláveis, como a língua e a dança, foram capazes de combinar música e técnicas marciais, manifestando tais práticas como jogo, como luta e como dança, sem assumir efetivamente nenhuma destas características isoladamente, mas sendo todas ao mesmo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da origem da música estar ligada com a experiência humana com o sagrado, em tempos de guerra também desempenhava outras funções: como meio de comunicação e como uma arma psicológica. Talvez isso explique porque que no Olimpo o deus Apolo acumulava os departamentos da música e também da arte do arco e flecha. A peça formada por uma haste flexível com as extremidades ligadas por uma corda ou correia – compondo com a flecha uma arma de arremesso – coincidentemente também pode ser utilizada como um instrumento musical. Talvez o mais antigo do mundo.

Considerado o precursor da harpa, o arco musical é utilizado pelo homem desde a Idade da Pedra Lascada, sendo que há evidências de que já estava em uso por volta de 15.000 a.C. (SHAFFER, 1977, p. 7). Não é difícil imaginar nossos ancestrais pré-históricos retornando de uma caçada ou de uma batalha bem sucedida e “tirando um som” de seu arco, transformando o instrumento marcial em musical (ou teria sido ao contrário?) como seus companheiros dançavam para reproduzir os movimentos usados na batalha. Teria sido esta a primeira roda de capoeira do mundo?

Ainda hoje o arco musical desempenha um papel de destaque na música tradicional da Oceania e de alguns povos da África, como os san, os xosa e os zulus. Recentemente o instrumento ganhou fama mundial na forma do berimbau que acompanha o jogo da capoeira. Até o final do século XIX o berimbau era usado apenas por músicos de rua e pregoeiros (vendedores ambulantes) para anunciar seus produtos, mas depois que foi associado à roda de capoeira tornou-se emblemático que é considerado essencial à prática da luta-jogo brasileira.

Berimbau e capoeira. Talvez a simbiose ideal da força ao ritmo, o casamento mais perfeito entre a música e a luta. Mas não é o único. O ufanismo de alguns escritores nacionalistas do passado, que continuam a servir de referência inclusive em trabalhos recentes, apresentam a capoeira como manifestação esportiva singular da nação brasileira, que não encontra semelhante em nenhum lugar do mundo. Esta exclusividade teria seu distintivo maior no uso da música para o acompanhamento da luta.

Um dos textos mais conhecidos é de autoria de Dias Gomes que descreveu o capoeira como “um artista e um atleta, um jogador e um poeta”. As belas palavras publicadas no encarte do LP *Capoeira, Luta de*

Bailarinos (Ed. Xauá, s.d., 1960 a 1968) que retratam a capoeira com lirismo de rara beleza, vêm sendo repetidas à exaustão em diferentes mídias como *sites*, livros, *folders*, vídeos e trabalhos acadêmicos, e perpetuando o equívoco em afirmar a exclusividade da presença da música em sua prática.

Ao contrário do que algumas pessoas acreditam e às vezes ainda é propagado erroneamente, a capoeira não é a única luta cuja prática está associada visceralmente com a música. Apesar de ser uma das mais conhecidas, ela não é a única forma de luta que se beneficiou da aparência de dança para enfrentar o afã de seus opressores.

Assim como acontece na capoeira e em outras manifestações surgidas durante o período da escravidão negra, a música, a dança, o teatro, estão ligados de forma visceral em muitas lutas que combinam os aspectos de combate com o aspecto estético, assim como o conceito de jogo e a música com propósitos sociais e religiosos, mantendo conexões com ritos de fertilidade, adoração ancestral e convicções animistas. De acordo com os resultados preliminares apontados neste trabalho, esta situação não se restringe aos países da África, mas acontece em todos os continentes.

No caso das pessoas privadas de suas raízes e marginalizadas pela escravidão, elas buscaram a restauração de uma ordem social próxima das sociedades tradicionais por meio da “ritualização” do conflito que, segundo Líbano Soares (1999) era um dos aspectos mais importantes da cultura construída pelas maltas de capoeiras na Corte no século XIX, pois servia como uma espécie de espaço mítico que possibilitava uma interação social.

A aproximação com um plano mítico possibilitou a criação de uma atitude contestatória por parte dos escravos dentro do meio que os oprimia. O escravo-lutador era por si só um emblema da contestação. Em toda a história suas atitudes e estratégias para sobreviver de acordo com seus próprios princípios geraram admiradores entusiasmados e inimigos ferrenhos. Transformados em lutadores de “corpo fechado” eram a personificação da ameaça física aos escravocratas.

Semelhante ao que aconteceu com a capoeira no Brasil, após o fim da escravidão comunidades negras no Caribe e em algumas regiões da África continuaram a aperfeiçoar as técnicas brutas oriundas das lutas africanas, refinando seus gestos, passando a praticar suas lutas numa forma de jogo amistoso, onde o acompanhamento musical sempre teve papel fundamental. A aproximação com a dança era manifestada no intuito de

mostrar plasticidade nos movimentos utilizados durante essas práticas e gerou uma atividade lúdica dentro da comunidade, mas que também era muito útil nas situações de confronto corporal.

Em todas essas manifestações de luta com raízes africanas existem semelhanças evidentes, sendo a mais notória o uso da música, não só para comandar o andamento dos combates, mas também como forma de comunicação para a transmissão do aprendizado marcial, sem a necessidade da comunicação escrita. Acompanhando a música, como forma de comunicação numa dimensão educativa, são interpretadas canções contando histórias ancestrais, os feitos dos grandes campeões, orientando os lutadores, etc.

A música também é, e sempre foi, um importante elemento para ajudar a aliviar as dores do espírito – e treinar o corpo. O uso da música nestas diversas práticas era uma forma de preparar as pessoas para resistir física e psicologicamente às diversas formas de violência. Por meio do ritmo criado por instrumentos de percussão se desenvolve um eficaz senso inato de coordenação e noção de tempo (*timing*) no praticante, bem como deslocamentos funcionais para a esquiva e ataque precisos (como a ginga da capoeira) que acabam escamoteando a verdadeira função dos movimentos (GREEN, 2001, p. 4).

É bem possível que, por estes padrões de treinamento terem sido vistos apenas como “danças de guerra” ao invés de exercícios marciais, a associação da música com as práticas dos guerreiros africanos tenha sido um dos principais fatores que permitiu que essas estratégias de resistência marcial frente à escravidão lograssem êxito. O exemplo mais conhecido atualmente é, sem dúvida, a capoeira, mas outras lutas com aspectos e histórias semelhantes já começam a ser mais divulgadas, ao menos em trabalhos acadêmicos.

Durante esta pesquisa verificou-se inclusive que algumas destas práticas foram revitalizadas depois que a capoeira foi introduzida naqueles países, quando o exemplo da luta brasileira estimulou a busca de suas raízes autóctones. Talvez seja razoável creditar que o longo processo de aceitação da capoeira no Brasil e sua posterior disseminação mundo afora se deu, é claro, por sua riqueza de conteúdos - com destaque para a sua musicalidade - mas também por fatores específicos que ocorreram em nosso país e que não tiveram ocorrências semelhantes em outros lugares onde havia práticas similares a capoeira.

De crime nacional a modismo internacional, uma prática associada a malandros e vagabundos transmutou-se em uma atividade ligada a ações

sociais promovidas por educadores populares, passando inclusive de “coisa do demônio” a ser utilizada como instrumento de evangelismo. Essas transformações recentes da capoeira promoveram mudanças significativas em seu interior, algumas positivas, outras nem tanto.

A necessidade de atender aos anseios da classe social dominante visando, entre outras coisas, tornar-se uma fonte rentável para servir como meio de subsistência aos seus praticantes, muitos deles inseridos nas rixas de grupos articulados com uma visão esportivizada, acabou gerando a desarticulação de sua simbologia metodológica revolucionária para colocá-la a serviço do sistema.

O efeito mais visível da lógica perversa do sistema capitalista que torna a capoeira em mero produto comercial foi a disputa por espaços no mercado consumidor da capoeira. O desvirtuamento dos valores intrínsecos à capoeira desenvolveu um perfil alienador na prática, manifestado na apropriação de elementos de outras lutas já consagradas, no uso de anabolizantes, em episódios de violência estimulados pelos pseudo-mestres, entre outros.

Além do embate físico, a polêmica acirrada relacionada ao grau de “purismo” deste ou daquele estilo ou grupo de capoeira também se transformou numa disputa que só tem contribuído para dificultar a união dos capoeiristas que, ao menosprezar a questão da pluralidade e da diversidade das práticas da capoeira, acabam esquecendo os próprios discursos em que afirmam que a capoeira é uma “luta libertária” e “livre como o vento”.

Uma das questões mais recorrentes nas diferentes linhas de capoeira é a constante menção aos conhecimentos históricos relativos ao passado. Alguns fatos, convenientemente recortados, são apropriados pelos capoeiristas e divulgados em relatos orais e escritos por mestres, ou sobre eles, e também em músicas cantadas durante as rodas.

Sem diminuir a importância da contribuição da história oral, é preciso estar atento quando a mitologia assume exclusivamente o papel das fontes básicas para explicar a trajetória da capoeira, dando significados diferentes aos momentos históricos para justificar determinados atos como, por exemplo, a adoção de determinados recursos de ensino.

Uma vez que muitos mestres de capoeira não tiveram acesso à educação formal, a maioria das vezes a interpretação histórica feita por eles não se dá por meio de uma coleta de informações criteriosa, obedecendo a critérios metodológicos científicos. Neste contexto, são repassadas informações selecionadas de recortes específicos da História

do Brasil, como aquelas divulgadas pela ditadura de Getúlio Vargas, quando o Estado Novo buscava obter a simpatia das minorias excluídas.

Dentre as ideias favoráveis ao regime ditatorial populista de Getúlio Vargas, algumas transformadas em *tradição* pelos escritores da Direção da Imprensa e Propaganda do Estado Novo, aparecem o mito da escravidão “branda” em terras brasileiras e a exaltação da capoeira como a luta “mestiça” capaz de refletir o patriotismo brasileiro em episódios como o levante das tropas estrangeiras em 1828 no Rio de Janeiro e a participação das tropas brasileiras na Guerra do Paraguai.

O desenvolvimento do conhecimento científico e o uso de tecnologias emergentes de informação - principalmente dos recursos da *internet* - já permitem conhecer outras lutas que também fazem uso da música, mesmo que de forma diferenciada ao que acontece com o jogo da capoeira.

Ainda que a capoeira reúna características específicas que a diferenciam de outras manifestações africanas que migraram para os países onde houve a escravidão negra, como o protagonismo do berimbau em relação aos tambores, caracterizado pela criação de toques como aquele que funcionava como um sinal de alerta indicando a vinda das forças da repressão, parece haver muito pouco espaço para dúvidas que existem características semelhantes entre ela e outras lutas desenvolvidas nas Américas ou nas ilhas do Oceano Índico por africanos e seus descendentes.

A relação da música com as lutas desenvolvidas durante a diáspora africana nos anos da escravidão deixa evidente a influência decisiva do “gens” africano. Além da musicalidade que atesta a ligação dessas lutas com o continente africano, os rituais semelhantes e os componentes lúdicos e ritualísticos similares presentes nestas práticas são fortes indicativos da contribuição africana. Nas tradições africanas, principalmente entre os povos chamados *banto*, a luta tem características de dança e como tal, é acompanhada por algum tipo de música.

A partir da “memória marcial” resgatada pelos povos africanos traficados, a construção do gestual dessas artes combativas também sofreu, ainda que num grau menor, a influência de outras culturas. Inclusive a européia, mesmo que indiretamente, pois era contra os colonizadores que o escravo precisava lutar. O conflito permanente entre as classes - opressores e oprimidos - foi determinante para o desenvolvimento dessas lutas, pois a necessidade de desenvolver estratégias para ocultar as técnicas de combate usadas para se defender de seus algozes foi decisiva para a caracterização de cada uma delas.

Não é à toa que alguns sociólogos definem a sociologia como um esporte de combate, onde a própria sociedade seria um espaço de lutas entre os diferentes grupos sociais. Neste quadro, a questão das artes marciais surge como uma ferramenta para as lutas sociais, pois seus praticantes desenvolviam estratégias coletivas de resistência cultural e de luta social em favor de seus interesses que tinham alguma coisa a ver com ideia do mundo de seus criadores. Dentro deste contexto, as lutas funcionavam como uma espécie de “espelho” dos movimentos sociais, no sentido de cada grupo repassar às novas gerações filosofias próprias, inscritas no corpo que luta, no corpo educado para se comportar de acordo com a cosmovisão do mundo em que cada indivíduo vivia.

Ao longo deste trabalho de investigação sobre a relevância da música na prática da capoeira, buscou-se dar uma pequena contribuição para a pesquisa da dimensão educativa que envolve tais relações, visando reforçar os aspectos e valores positivos relacionados a essas práticas frente às pressões impostas pela mentalidade “globalizada” pelo capitalismo no sentido de diminuir “o impacto dos seus modelos de consumo sobre as visões de mundo dos agentes ligados a essas práticas culturais” (CORTE REAL, 2006, p. 160).

Mais do que apresentar subsídios teóricos que respaldem sob diferentes tipos de argumentos a aspiração de um “sentido objetivo” para se estudar as aproximações da capoeira com outras lutas no contexto da música, o presente trabalho busca acrescentar novos questionamentos para futuras análises do fenômeno. A intenção é provocar outros trabalhos – ou ao menos a discussão – sobre o tema que, ao que parece, até então tem sido tratado apenas secundariamente ou de maneira muito restrita nos trabalhos acadêmicos.

O esforço desta pesquisa ao relacionar algumas das lutas que são praticadas com acompanhamento musical, é de contribuir para que a capoeira, além de uma prática lúdica possa ser também cada vez mais lúcida, fornecendo subsídios preliminares para que se questione a afirmação de “não haver, no continente africano e nos outros países influenciados pela raça negra, nada parecido com a capoeira” (SILVA, 2002, p. 11).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo. **Kali Silat**. Revista Fighter Magazine, n. 10, p. 06-11, ISSN 1518-9066. Editora Escala, 2005.

ALMEIDA, M. A. B. e GUTIERREZ, G. L. **A regulamentação da profissão de Educação Física no Brasil: aspectos legais**. Revista Digital, Buenos Aires - Ano 12 - N° 118 – Mar. 2008. Disponível em: [http://www.efdeportes.com/efd118/a-regulamentacao-da-pofissao-de-educacao-fisica-no-brasil-aspectos-legais.htm](http://www.efdeportes.com/efd118/a-regulamentacao-da-profissao-de-educacao-fisica-no-brasil-aspectos-legais.htm). Lecturas: EF y Deportes Revista Digital (www.efdeportes.com) Acesso: 06/04/2008.

ALONSO, Marcelo. **A essência da capoeira - entrevista com mestre Camisa**. In: Revista Kiai, ano V, n. 26. Sportpress, São Paulo-SP, 1997

ALVES, F. C. O.; BARRETO, D. B. M. **A percepção de professores do ensino regular sobre a utilização da capoeira como tema transversal no projeto pedagógico da escola**. 2007. 24 f. Trabalho de conclusão de curso - Universidade do Oeste de Santa Catarina, Joaçaba, 2007.

ALZONA, José Emiliano. **Kali vs. Capoeira: Distant Arts May Be Related**. Black Belt Magazine, Vol. 28, n. 09, Active Interest Publication, p. 46-49 e 100-101, set. 1990.

AMADO, Jorge. **Bahia de todos os santos: guia de ruas e mistérios**. Ilustrações de Carlos Bastos, 37a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

AMANTINO, Márcia. **A convivência entre Índios e negros nas danças folclóricas brasileiras: uma análise histórico-antropológica**. In: LIGIERO Z. & SANTOS C. A. (Org.). Dança da Terra: tradição, história, linguagem e teatro. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2005, v. 1, p. 91-117. Disponível em: <http://www.escravidao.xpg.com.br/T%20Simp%F3sio/marciaamantino.pdf>. Acesso em: 23/10/2009.

ANJOS, Eliane Dantas dos. **Glossário terminológico ilustrado de movimentos e golpes da capoeira: um estudo término-lingüístico**. Dissertação de mestrado, USP, 2003. Disponível em: <http://www.capoeiraunb.com/textos/DOS%20ANJOS,%20ED%20>

% 20Educacao% 20fisica% 20e% 20reordenamento% 20no% 20mundo% 20do% 20trabalho.pdf. Acesso em: 11/03/2008.

ARAÚJO, Benedito Carlos Libório Caires. **A capoeira na sociedade do capital: a docência como mercadoria-chave na transformação da capoeira no século XX**. Dissertação (Mestrado em Educação). Florianópolis-SC, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

ARAÚJO, Paulo Coelho de. **Capoeira – Abordagens Sócio-Antropológicas da Luta/Jogo da capoeira**. Maia. Instituto Superior – Série “Estudos Monografia”. 1997.

_____. **O revivalismo africano e suas implicações para a prática da capoeira**. In: Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte – Ano 1, Número 1, 2002, p. 107-116. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCBS/Cursos/Educacao_Fisica/REMEFE-1-1-2002/art9_edfis1n1.pdf. Acesso em: 04/12/2008.

ASSIS, Machado de. **Balas de Estalo** (14 de março de 1883). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000189.pdf>. Acesso em: 10/12/2009.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig, PEÇANHA, Cinésio Feliciano (mestre Cobra Mansa). **A dança da zebra**. In Raízes Africanas - Revista História da Biblioteca Nacional (no bolso). Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro, Editora Sabin, 2009, p.62-69.

_____. **Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art**. Taylor & Francis Inc. USA & Canada, 2005.

AZEVEDO, Aluízio. **O cortiço**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BETTI, M. **Corpo, cultura, mídias e educação física: novas relações no mundo contemporâneo**. Revista Digital - Buenos Aires - Ano 10 - Nº 79 – Dez. 2004. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd79/corpo.htm>. Lecturas: EF y Deportes Revista Digital (www.efddeportes.com) Acesso: 07/06/2008.

BINN, Nijel. **Nuba Wrestling: The African Origins of the Martial Arts Revealed**. Black Karate Federation Magazine, Black Belt Inc. California-USA, 1999. Disponível em: <http://forwardmotion.home.att.net/nuba.html>. Acesso em 15/03/2007.

BLATTMANN, Ursula & TRISTÃO, Ana Maria Delazari. **Internet como instrumento de pesquisa técnico-científica na engenharia civil**. Revista da ACB: Biblioteconomia em Santa Catarina, v. 4, n. 4, p. 28-46, 1999. Disponível em: http://www.ced.ufsc.br/~ursula/papers/civil_net.html. Acesso em: 23 mar 2006.

BORGES, M.; FREITAS, J.; FERREIRA, L.; JESUS, P. **Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade: o Carnaval de Barranquilla e o Palenque de San Basílio (Colômbia) e o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (Brasil)**. Revista Brasileira do Caribe, CECAB, Goiânia, vol. VII, nº 14 jan./jun. 2007.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: educação física / Secretaria de Educação Fundamental**. – 2ª. ed – Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

BRITO, V. A. **A (In)visibilidade da contribuição negra nos grupos de capoeira de Florianópolis**. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

BRUSTER, Ron. **Testa: a brutally beautiful african martial art**. Inside Kung Fu, Vol. 9, n. 10. CFW Enterprises, out. 1982.

CARNEIRO, Edison. **Capoeira**. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, Cadernos do Folclore; n. 1, 1975.

CARROLL, Scott T. **Wrestling in ancient nubia**. Journal of Sport History, vol. 15, No. 2. Departamento de História, Gordon College, 1988. Disponível em: <http://www.aafila.org/SportsLibrary/JSH/JSH1988/JSH1502/jsh1502b.pdf>. Acesso em: 28/11/2009

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil (Pesquisas e notas)**. Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1967.

CASTRO, Ana Lúcia. **Culto ao corpo e sociedade: mídia, cultura de consumo e estilos de vida**. Tese de doutorado 04-07-2001 Orientador: Jose Mario Ortiz Ramos Instituto de Filosofia e Ciências Humanas UNICAMP Campinas, SP. Acesso: 07/06/2008.

CASTRO, Celso. **A invenção do Exército brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

CENTURY, Douglas. **Ghetto Blasters: Born in prison, raised in the hood, the deadly art of 52 Blocks is Brooklyn's baddest secret**. Details Magazine, Vol. 19, n.9, p. 77-79, ag. 2001.

CHEDIAK, Adriano. **João Grande: a técnica e a mandinga da Angola**. Revista Capoeira, ano 1 n. 3, p. 8-11. Editora Candeia, São Paulo, set/out 1998.

CHIAVENATO, Júlio José. **As lutas do povo brasileiro: do "descobrimento" a Canudos**. São Paulo, Moderna, 1989.

CLAUSEN, Helge. **Online, CD-ROM and Web: is the same difference?** Aslib Proceedings, v. 49, n. 7, p. 177-183, Jul./Aug., 1997.

COETZEE, Marie-Heleen. **Zulu Stick Fighting: A Socio-Historical Overview**. In InYo: Journal of Alternative Perspectives, sept 2002. Disponível em: http://ejmas.com/jalt/jaltart_Coetzee_0902.htm. Acesso em: 12/01/2008.

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino de Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.

CORTE REAL, Marcio Penna. **As musicalidades das rodas de capoeira(s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores**. Tese de Doutorado, Centro de Ciências da Educação, UFSC. Florianópolis, SC, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp054089.pdf>. Acesso em 02/01/2008.

COURLANDER, Harold. **The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People**. Berkeley, University of California Press, 1960.

COX, J. C. **Traditional asian martial arts training: a review.** Quest, 1993.

CUNHA JR, Henrique. **História Africana para compreensão da História do Brasil.** In: História e cultura afro-brasileira e africana: educando para as relações étnico-raciais / Paraná. Secretaria de Estado da Educação. Curitiba: SEED-PR, 2006.

CUNHA, M. F. **Cantando o Brasil pós-64.** História e Ensino. Londrina: Eduel, v. 8, p. 67-81, 2002.

DA MATTA, Roberto. **Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões.** Rio de Janeiro. Edições Pinakotheke, 1981.

_____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DAÓLIO, J. **Da cultura do corpo.** 8. ed. Campinas: Papyrus, 1995.

DE-BORDES, Richard Crabbe. **Abotri Ke Tahuumo Ga Martial Science.** Disponível em: <http://gamartialsciences.com/home.html>. Acesso em: 5/12/2009.

DEL MAR, Frances. **A year among the maoris; study of their arts and customs.** Ernest Benn Ltd, 1924, London. Disponível em: <http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-MarYear-t1-body1-d12.html>. Acesso em: 23/01/2009.

DEL'VECCHIO, F. B. & FRANCHINI, E. **Lutas, artes marciais e esportes de combate: possibilidades, experiências e abordagens no currículo da Educação Física.** In: Formação Profissional em Educação Física – Estudos e Pesquisas / Samuel de Souza Neto, Dagmar Hunger (orgs.). Rio Claro: Biblioética, 2006.

DELBÓ, Adriana. Nietzsche: **Apolo e o estado para promoção da cultura.** In: Philósofos 11 (2): 185-213, ago./dez. 2006. Disponível em:

<http://200.137.221.132/index.php/philosophos/article/viewFile/4719/3958>. Acesso em: 03/07/2009.

DESCH-OBI, M. Thomas J. **Fighting for honor: the history of african martial art traditions in the atlantic world**. University of South Carolina Press, Columbia-USA, 2008. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=HNYwa1VeLIIC&printsec=frontcover&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false. Acesso em: 03/10/2009.

DESTINATION GUADELOUPE **Le mayolé, une « danse au bâton » synonyme de résistance culturelle**. Destination Guadeloupe Magazine, n. 22, Mars Avril Mai 2006. Disponível em: <http://www.guadeloupe-fr.com/magazinedestinationguadeloupe/article=25602/>. Acesso em: 23/10/2009.

DICIONÁRIO AURÉLIO eletrônico; século XXI. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Lexicon Informática, CD-rom, versão 3.0. 1999.

DISCOVERY CHANNEL. **Bataireacht**. 2009. Disponível em: http://www.discoverybrasil.com/artes_marciais_home/europe_intro/europe_bataireacht/index.shtml. Acesso em: 02/12/2009.

DUARTE, Orlando. **História dos Esportes**. São Paulo-SP, Editora Senac, 2000.

DUBAR, C. **A socialização: construção das identidades sociais e profissionais**. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2005.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social. As formas elementares da vida religiosa**. In: Coleção Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de janeiro no tempo dos vice-reis (1763-1808)**. Brasília: Senado Federal, 2000.

ELIAS, N.; DUNNING, E. **A busca da excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

ELIAS, Norbert. **Ensaio sobre desporto e violência**. In: Elias, N. & Dunning, E. A busca da excitação. Lisboa: Difel. p.223-256. 1992.

ESCOBAR, Micheli Ortega. **A Produção de Conhecimento em Educação Física e o Materialismo Histórico Dialético como Método**. Salvador, 2002. Disponível em: http://www.faced.ufba.br/destaques/micheli_ortega.htm. Acesso em: 18/09/2008.

ESTEVES, Acúrsio Pereira. **A “capoeira” da indústria do entretenimento - corpo, acrobacia e espetáculo para “turista ver”**. Salvador-BA, Bureau, 2004.

FALCÃO, José Luis C.; PARAÍSO, Cristina Souza; STOTZ, Marcelo B. N.; SAVENHAGO, Daniel Cristiano; GASPAS, Rafael Affonso. **A capoeira na “roda” científica brasileira (1980 a 2006): pluralidade e/ou fragmentação?** Anais do XVI CONBRACE e III CONICE, setembro de 2009, Salvador. Disponível em: <http://www.rbceonline.org.br/congressos/index.php/CONBRACE/XVI/paper/view/866/55>.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **A escolarização da capoeira**. Brasília, DF: Royal Court Editora, 1996.

FARAJI, Salim. **Montu Scholar: The rebirth of ancient Egyptian and Nubian martial arts, the Ausar Form**. Los Angeles: Amen-Ra Theological Seminary, 2003.

FARIS, James C. **Leni Riefenstahl and the Nuba peoples of Kordofan province, Sudan**. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Volume 13, 1 ed. University of Connecticut, Taylor & Francis Group, 1993, p. 95 – 97

FEDERAÇÃO PAULISTA DE KARATÊ. Disponível em: <http://www.midiamix.com.br/karate/apresent.asp>. Acesso em 25/08/2005.

FERRARO, A. & MACHADO, N. **A pesquisa-ação na construção de políticas públicas**. In FERRARO, A. & RIBEIRO, M. (org). Trabalho, educação lazer: Construindo políticas públicas. Pelotas: Educat, 2001.

FERREIRA, H. S. **As Lutas na Educação Física Escolar**. *Revista de Educação Física*, no. 135, pág. 36/44. Nov. 2006. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, CE. Disponível em: <http://>

www.revistadeeducacaofisica.com.br/artigos/2006.3/aslutas.pdf. Acesso: 06/04/2008.

FIGHTER, Alex. **La capoeira brésilienne: une danse de pour combatte**. In Karate Bushido, Editeur Européenne de Magazines, 1999.

FITZGERALD, James T. **The ancient art of bodyguards of hawaiian kings**. Black Belt Magazine, Vol. 04, n. 11, Active Interest Publication, p. 18-23, nov. 1966.

FONSECA, Dagoberto J. **A história, o africano e o afro-brasileiro**. In: Cadernos de Formação – Ensino de História, São Paulo: Programa Pedagogía Cidadã, PROGRAD, UNESP, 2004.

FONSECA, Dagoberto J. et. Al. **O continente africano, seu legado e suas história**. In: Nossas Raízes Africanas, Org. Vilson C. de Sousa Jr., São Paulo: Atabaque, Centro Atabaque: Cultura negra e teologia, 2004.

FREIRE, Roberto (texto) e ZINGG, David Drew (fotos). **É luta, é dança, é capoeira**. Revista Realidade, p. 76-82. Editora Abril, fev. 1967.

FRITH, S. **Toard in aesthetic of popular music**. In: McLary, S. & Leppert, R. (Ed), Music and Society: the politic of composicion, performance and recepcion. Cambrige: Cambrige University Press, 1987.

FUMA, Sudel. **Le Moring, art de combat afro-malgache: Une mémoire interculturelle de l'esclavage dans les petites îles du sud-ouest de l'océan Indien occidental**. Colloque: Expériences et mémoire: partager en français la diversité du monde. Bucarest, sept 2006. Disponível em: <http://www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/b2006/Fuma.pdf>.

_____. **Le Moring, art guerrier réunionnais: ses origines afro-malgaches**. Commentaires & Illustrés par Jean-René Dreinaza. St. Denis. Université de la Réunion, 1992.

GCAL, Grupo de Capoeira Angola London - Grupo de Estudo FICA. **What is Capoeira Angola? A definition from International Capoeira Angola Foundation (FICA)**. 01/08/2009. Disponível em: <http://>

capoeiraangolalondon.blogspot.com/2009/08/what-is-capoeira-angola-definition-from.html. Acesso em: 16/11/2009.

GILLMOR, Dan. **Nós os Media**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

GONZÁLEZ, Francisco J. **Guazabara: Notes on warfare in the pre-columbian Caribbean**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/18415960/Guazabara-Notes-on-Warfare-in-PreColumbian-Caribbean>. Acesso em: 07/11/2009.

GREEN, T. A. & SVINTH, Joseph R. **Martial Arts in the Modern World**. Santa Barbara: Praeger Publishers, 2003.

GREEN, T. A. **Martial Arts of the World: An Encyclopedia**. New York: ABC-CLIO, 2001.

GUERRA, Maria L. **Fado 100 anos após a primeira gravação**. Pessoas Magazine. Ano IV, n. 16, p. 10-11, Genebra, Suíça, dez. 2004.

HALLANDER, Jane. **The martial art of the pharaohs**. Black Belt Magazine. Volume 26, no. 07, p. 54/57 e 99, Active Interest Publication, julho de 1988.

HEGEL, G.W. Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília, Editora da UnB, 1999.

_____. **Lecciones sobre la Filosofia de la História Universal**. Buenos Aires, Revista de Occidente, 1946.

HENRICH, Daniel J. **The griot storyteller and modern media**. In Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research, Volume 27, p. 24 - 27, 2001.

HOBSBAWM, E. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IYI, Kilindy. **The baura wise knife**. Black Belt Magazine, Vol. 27, n. 4, abr 1989, p. 65-66.

JOÃO DO RIO. **Presepes**. In: A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, p.75-81, 1987.

KAIHEWALU, 'Olohe Solomon. **The Ancient Hawaiian Family Martial Art of Kaihewalu Lua**. Hawaii, Ohana Publishing, 2006.

KANDUS, Alejandra; GUTMANN, Friedrich Wolfgang; CASTILHO, Caio Mário Castro de. **A física das oscilações mecânicas em instrumentos musicais: exemplo do berimbau**. Rev. Bras. Ensino Fís., São Paulo, v. 28, n. 4, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-11172006000400004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14/09/2009.

KHAMOUCH, Mohammed. **1001 Years of Missing Martial Arts**. Manchester - United Kingdom, 2007. Disponível em: http://www.muslimheritage.com/uploads/1001_Years_of_Missing_Martial_Arts%20.pdf. Acesso em: 26/08/2008.

KUNZ, E. **Entrevista concedida à Revista Pensar A Prática**. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/feff/article/viewFile/73/71>. Acesso: 20/03/2008.

_____. **Transformação didático-pedagógica do esporte**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1994.

La Enciclopedia Practica de las Artes Marciales. Vol. I, II, III e IV. Madrid: Ediciones Nueva Lente, 1981.

LADNER, Sharyn. **Mutual fund information on the Worl Wide Web: part 1. Issues and global resources**. Business Informatio Review, v. 13, n. 2, p. 91-99, Jun., 1996.

LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. 19ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. São Paulo, Moraes, 1991.

LEÓN, Argeliers. **Del canto y el tiempo**. La Habana: Pueblo y educación, 1974.

LESSA, Andrea. **Rituais de sacrifício: a sobrevivência de uma antiga dimensão do corpo humano**. Hist. cienc. saude-Manguinhos [online]. 2007, vol.14, n.3, pp. 907-919. ISSN 0104-5970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “**Introdução à obra de Marcel Mauss**. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Edusp, 1974.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1993.

LEWIS, J. Lowel. **Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira**. Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

LEYMARIE, Isabelle. **Les griots wolof du Sénégal**. Ed. Maisonneuve & Larose, Paris, 1999.

LINCHTENSTEIN, K. **Krav-Magá: A Filosofia da Defesa Israelense**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

LOHMANN, Liliana & AVILA, Régis Trois de. **Esgrima**. In Atlas do Esporte no Brasil. Rio de Janeiro, CONFEF, 2006. Disponível em: <http://www.atlasesportebrasil.org.br/textos/49.pdf>. Acesso em: 23/09/2009.

LOPES, Nei. **A presença africana na música popular brasileira**. In: Revista Espaço Acadêmico nº 50, da Universidade Federal de Uberlândia, 2005. Disponível em: http://afro-latinos.palmares.gov.br/_temp/sites/000/6/download/brasil/artigo-musica-01.pdf. Acesso em: 02/10/08.

_____. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. Pallas, 2003.

LORIEGA, J. **Manual of the baratero, or: the art of handling the navaja, the knife, and the scissors of the gypsies**. Brochura, editado pelo autor, 2005.

LUSSAC, R. M. P.; TUBINO, M. J. G. **Capoeira: a história e trajetória de um patrimônio cultural do Brasil**. Revista da Educação Física/UEM, Maringá, v. 20, n. 1, p. 7-16, 1. trim. 2009.

MAESTRI FILHO, Mário José. **O escravo gaúcho: resistência e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGGIE, Yvonne. **Pela igualdade**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 16, n. 3, Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000300011&lng=en&nrm=isso.

MARCUSE, H. **Liberdade e agressão na sociedade tecnológica**. Traduzido da revista Ciencias Políticas y Sociales, no. 9 43/44, janeiro-março/abril-junho, 1966, por Anamaria de Vasconcellos. Publicado em Revista Civilização Brasileira, no. 18, ano III, março-abril de 1968.

MARKS, Morton. **Capoeira Angola. Brincando na roda 2** (encarte do CD) Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Washington, DC: Smithsonian Folkways Recordings, 2003.

MARTINS, José Clerton de Oliveira. **Festa e ritual, conceitos esquecidos nas organizações**. Rev. Mal-Estar Subj., mar. 2002, vol.2, no. 1, p.118-128. ISSN 1518-6148.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

MELLO, L. **O Desenvolvimento do Budismo por meio do Kung Fu**. Disponível em: http://www.institutolohan.com.br/pg_artigos4.html. Acesso: 08/06/2008.

MENESES, Juan Pablo. **La lucha libre en África**. Disponível em: http://www.soho.com.co/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=9437.

MESQUITA, C. **Arte Marcial: educação ou violência**. Disponível em: http://www.kyokushinrio.com/layout_novo/curiosidades/a-marcial-vio-educ.htm. Acesso: 06/04/2008.

MIELI, Luís. **Coréia: a disputa por territórios e cargos no governo incrementou a prática das artes marciais no país**. In: Artsports - Guia independente das artes marciais. Ano II, n. 5. Zorx, 1995.

MILLER, Germon. **From Afrikan Soil To American Shores**. Disponível em: <http://akeruforever.com/AFrikanHistory.pdf>.

MISSE, Michel. **Tradições do banditismo urbano no Rio: invenção ou acumulação social?** Revista Semear, n. 6, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/semiar_6.html. Acesso em: 14/03/2008.

MOREIRA, Jorge Felipe Fonseca; FERREIRA, Nilda Teves. **Da proibição a institucionalização: o processo de ressignificação da capoeira**. Educação Física em Revista, Vol. 2, No 1, 2008. Disponível em: <http://portalrevistas.ucb.br/index.php/efr/article/viewArticle/888>. Acesso em: 23/05/2009.

MORITZ, Mark. **Disentangling Honor Psychology and Pastoral Personality: An Ecocultural Analysis of Herding Routines of Fulbe Children in West Africa**. Disponível em: http://www.wou.edu/~moritzm/honor_psychology.pdf. Acesso em: 23/11/2009.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1999.

MUNDO CAPOEIRA. **Do teatro à capoeira**. Ano I No. 1, p. 5. Editora Cia das Artes, 1999.

MUSASHI, Miyamoto. **O Livro de Cinco Anéis**. Rio de Janeiro. Tecnoprint. 1984.

NAKAMOTO, H.O.; PUCINELI, F.A.; DEL VECCHIO, F.B. et al. **Ensino de lutas: fundamentos para uma proposta sistematizada a partir dos estudos de Claude Bayer**. IN: Anais do 3º Congresso Científico Latino-Americano de Educação Física da UNIMEP. 9 a 12 de junho, Piracicaba/SP, p. 1297, 2004. [cd-rom].

NARDI, Thomas J. **Kapwera: the afro-brazilian martial art that features everything from zebra strikes to kicks with a sharp surprise**. World of Martial Arts, mar/apr, 1996, p. 34-37.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **O negro revoltado**. Rio de Janeiro, Edições GRD, 1968.

NASCIMENTO, Elisa Larkin, E.N. **Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

NASCIMENTO, J. V. do. **Formação do Profissional de Educação Física e as novas diretrizes: reflexões sobre a reestruturação curricular**. In: Formação Profissional em Educação Física – Estudos e Pesquisas / Samuel de Souza Neto, Dagmar Hunger (orgs.). Rio Claro: Biblioética, 2006.

NASCIMENTO, P. R. B. do; ALMEIDA, L. de. **A tematização das lutas na Educação Física escolar: restrições e possibilidades**. Movimento, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 91-110, set./dez. 2007.

NATIVIDADE, L.. **A Capoeira nas Aulas de Educação Física nas Escolas Municipais de Barra Mansa, hoje um passo, amanhã uma caminhada**. Revista Digital, Buenos Aires, ano 10, n. 94, Mar. de 2006. Disponível em: <<http://www.efdeports.com/>>. Acesso em: 14 de setembro de 2009.

NDUKWE, Pat Ikechukwu. **Fulani (The Heritage Library of African Peoples)**. The Rosen Publishing Group Inc, 1a. ed., 1996.

NUBA SURVIVAL FOUNDATION. **Nuba stick fight**. Disponível em: <http://www.nubasurvival.com/Nuba%20Culture/4.%20Nuba%20stick%20fighting.htm>. Acesso em: 15/09/2009.

OLIVEIRA, E. V. de. **O Jogo do Pau em Portugal**. In: suplemento da Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa, Geographica, n.º 32 - ano VIII, out. 1972.

OLIVEIRA, S. L. **Tratados de Metodologia Científica: projetos de pesquisa**, TGI, TCC, monografias, dissertações e teses. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

PASTINHA, Mestre (Vicente Ferreira Pastinha). **Capoeira Angola**. 3ª ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988. (1. ed. 1964).

PEABODY, Norbert. **Combat, Ritual, and Performance: Anthropology of the Martial Arts**. In Journal of the Royal Anthropological Institute, Vol. 10, 2004. Disponível em: <http://www.questia.com/googleScholar.qst;jsessionid=LJ3QjKMLVx7T8V7vxnKfyYvpGfc1wyKCMc1tmxJ1pQGG3WM5LPT1!-852814118!1201110973?docId=5007356134>. Acesso em: 05/10/2008.

PESAVENTO, Sandra J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIMENTA, T. F. da F. **A constituição de um subcampo do esporte: o caso do taekwondo**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Defesa: Curitiba, 2007.

PINTO, Maurício Viegas. **Arnis, Kali, Eskrima: desvendando os segredos da arte marcial filipina**. Brasília: Ícone Editora e Gráfica, 2008.

POWE, Edward L. **Black Martial Arts Volume I: Combat Games of Northern Nigeria**. The Black Languages, Arts, & Culture Foundation On line, p. 18 – 20, 1994. Disponível em: <http://blacfoundation.org/nigeriasample1.pdf>. Acesso 05/01/2009.

_____. **The Mrenyé Combat Dance Tradition of Moheli**. The Black Languages, Arts, & Culture Foundation On line, 2001. Disponível em: <http://blacfoundation.org/examplepaper.pdf>. Acesso em: 18/12/2009.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro do Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1935.

_____. **As culturas negras no Novo Mundo**. 4 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

RAMOS, Jayr Jordão. **Os exercícios físicos na história e na arte - do homem primitivo aos nossos dias**. IBRASA. São Paulo-SP, 1982.

RATH, Richard Cullen. **Drums and Power: Ways of Creolizing Music in Coastal South Carolina and Georgia, 1730-1790**. Disponível em: <http://way.net/creole/drumsandpower.html>. Acesso em: 10/10/2006.

_____. **How early America sounded**. Cornell University, New York, 2003.

REGO, Waldeloir. **Capoeira angola: ensaio sócio-etnográfico**. Salvador, Editora Itapuã, Coleção Baiana, 1968.

REID, Howard. & CROUCHER, Michael. **O caminho do guerreiro: o paradoxo das artes marciais**. São Paulo: Cultrix, 1983.

REIS, Letícia Vídor de Sousa. **O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil**. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

ROCHA, Luiz Carlos Krummenauer. **A capoeira é brasileira**. Revista Mundo Capoeira. Ano I No. 1, p. 28-29. Editora Cia das Artes, 1999.

_____. **Teses que comprovam a brasilidade da capoeira**. Revista Praticando Capoeira. Ano II, n. 17. Editora D+T, São Paulo-SP, 2002.

SÁ, Simone Pereira de; MARCHI, Leonardo de. **Notas para se pensar as relações entre música e tecnologias da comunicação**. In: ECO-PÓS, v. 6, n. 2, agosto-dezembro 2003, p. 47-59. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/viewPDFInterstitial/213/208>. Acesso em: 24/08/2009.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SALTUR, Site Oficial de Turismo da Cidade de Salvador. Salvador da Bahia - Capoeira. Disponível em: <http://www.saltur.salvador.ba.gov.br/Template.asp?IdEntidade=3918&Nivel=0001000700010006>. Acesso em: 16/11/2009.

SALVADORI, M. A. B. **Pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)**. Dissertação (Mestrado em História). Campinas-SP, Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, 1990.

SANTOS, Márcio R. dos. **O desenvolvimento das Inteligências Múltiplas Psicomotoras através da Capoeira**. Disponível em: http://www.educacaofisica.com.br/colunas_mostra_artigo.asp?id=276. Acesso 13/10/09.

SANTOS, Paulo Alexandre dos. **Uma forma de adquirir consciência corporal através da arte marcial chinesa conhecida por kung-fu**. Trabalho acadêmico da disciplina de Atividades Rítmicas, curso de Educação Física, Universidade Federal do Paraná. 2006. Disponível em: <http://www.shaolincuritiba.com.br/Artigo.pdf>. Acesso em: 07/04/2008

SARTI, Cynthia A. **A dor, o indivíduo e a cultura**. Saude soc. [online]. 2001, vol.10, n.1, pp. 3-13. ISSN 0104-1290.

SEVERINO, R. **O Espírito das artes marciais**. São Paulo: Ícone Editora Ltda, 1988.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. FUNARTE, 1977.

SHIELDS, Debra L. **Hip-hop's latest secret**. In Inside Kung-Fu (on line), 2006. Disponível em: <http://www.insidekung-fu.com/content/view/77/36/>. Acesso em: 23/10/2009.

SILVA, E. L. **Capoeira**. Dissertação (Mestrado em Artes). The Katherine Dunham School of Arts and Research (K.D.S.A.R.) Estados Unidos da América, 1980.

SILVA, Gladson de Oliveira - **Capoeira: do engenho a universidade**. São Paulo - Cepeusp- 3ª ed. - 2002.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. **Africanidade e religiosidade: uma possibilidade de abordagem sobre as sagradas matrizes africanas na escola**. In Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal n. 10.639/03. Coleção Educação Para Todos. MEC/BID/UNESCO, 2005, p. 121-130.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2a. Ed.rev. E ampl. Campinas-SP, Editora da Unicamp, 2002.

_____. **A negrada instituição: os capoeiras na Corte Imperial - 1850 -1890**. Rio de Janeiro: Access, 1999.

SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro, Manati, 2002.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro-RJ. Codecri, 1979.

SOET, John. **Martial Arts Around The World**. Inside Kung-fu Magazine. Burbank: Unique Publications, 1991

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

STAMATO, Guilherme Eduardo. **Systema arte marcial russa**. 2009. Disponível em: <http://systemabrasil.blogspot.com/>. Acesso em: 12/11/2009.

TAVARES, J. C. **Dança da guerra: arquivo-arma**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Brasília-DF, Departamento de Sociologia, UnB, 1984.

TAYLOR, Gerard. **Capoeira: the Jogo de Angola from Luanda to cyberspace**, Volume 1. North Atlantic Books, California - USA, 2005.

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1985.

TOCQUEVILLE, Alexis. **A democracia na América**. Belo Horizonte, Editora Itatiaia / São Paulo, Editora da USP, 1977.

TORRES, J. A. M. **Artes marciais no ocidente**. Revista Fighter Magazine, n. 10, p. 12-14, Editora Escala, 2005.

TRUSZ, R. A. e NUNES, A. V. **A evolução dos esportes de combate no currículo do Curso de Educação Física da UFRGS**. Revista Movimento, v.13, n. 01, p.179-204,. Porto Alegre, RS. Jan/abril de 2007.

UESHIBA, M. **Budo: Ensinaamentos do Fundador do Aikido**. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2008.

VALDERRAMAS, Caroline Guimarães Martins & HUNGER, Dagmar. **Origens históricas do Street Dance**. Revista Digital de Educação Física e Desportes, ano 11, n. 104. Buenos Aires, janeiro de 2007. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd104/street-dance.htm>. Acesso em: 26/09/2008.

VASILIEV, VLADIMIR. **Russian Martial Art - Systema Headquarters 2009**. Disponível em: <http://www.russianmartialart.com/home>.

VASSALLO, S. P. **O registro da capoeira como patrimônio imaterial: novos desafios simbólicos e políticos**. Educação Física em Revista, v. 2, p. 1-16, 2008.

_____. **Resistência ou Conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira**. Campos - Revista de Antropologia Social (UFPR), v. 07, p. 71-82, 2006. Disponível em: <http://www.capoeiraunb.com/textos/VASSALLO,%20SP%20-%20Resistencia%20ou%20Conflito.pdf>.

VIEIRA, C. R. & ASSUNÇÃO, M. R. **Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira**. Revista de Estudos Afro-Asiáticos. Universidade Cândido Mendes, n.34, p. 81-121, dezembro de 1998.

VIEIRA, Luiz Renato. **A capoeira e a cultura internacional-popular**. Revista Praticando Capoeira, n. 18, set. 2002.

_____. **Notas sobre danças de combate e lutas africanas - II**. Revista Praticando Capoeira, Ano II, n. 22, p. 10-11. Editora D+T, São Paulo-SP, 2003.

_____. **Notas sobre danças de combate e lutas africanas - final**. Revista Praticando Capoeira, Ano II, n. 24, p. 10-11. Editora D+T, São Paulo-SP, 2004.

VIEIRA, Rodrigo Janiques. **Os desordeiros: do mundo do crime ao mundo da cultura**. História em Foco, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/hrio02.htm>>. Acesso em: 23/08/2009.

VOLPATO, Gildo. **Jogo e brinquedo: reflexões a partir da teoria crítica**. Educ. Soc. [online]. 2002, vol.23, n.81, pp. 217-226.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Cultura – Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe**. Rio de Janeiro: Relume Duma-rá, 2002.

WARNER-LEWIS, Maureen. **Central Africa in the Caribbean: transcending time, transforming cultures**. West Indies Press, Kingston - Jamaica, 2003.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Vol 1. Brasília, Editora da UnB, 1991.

WEDDERBURN, Carlos Moore. **Novas bases para o ensino da história da África no Brasil**. In Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal n. 10.639/03. Coleção Educação Para Todos. MEC/BID/UNESCO, 2005, p. 133-166.

WEIL, Pierre e TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal**. Petrópolis: Vozes, 1986.

WIKIPEDIA. **List of Martial Arts**. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_martial_arts. Acesso em: 08/06/2008.

YOSHIKAWA, E. **Musashi**. 8ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

ZIGGIATTI, Manoela. **João Grande foi à América mostrar a capoeira do Brasil**. Revista Universo Capoeira. Ano I No. 4. Editora Cia das Artes, São Paulo-SP, 1999.

ZULU, Mestre. **Idiopraxis de Capoeira**. Brasília; o Autor, 1995.

LISTA DOS VIDEOS

video 001 - ONGOLO PREDECESSOR? In: neuroanimal, 17 de fevereiro de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zlqnRIMAtTc>. Acesso em: 04/01/2010.

video 002 - CTV TRAVEL'S GO WARRIOR: RUSSIA, 2004. Acervo particular.

video 003 - KRAV MAGÁ JP in: rennanrn, 30 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TH4nquoT5tg>. Acesso em: 03/01/2010.

video 004 - MAESTROS DE COMBATE - KAJUKENBO 1/6 in: ivarela2000, 5 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=YYOKuWXykoo>. Acesso em: 07/11/2008.

video 005 - KOMBATO MARINHA 10 ANOS in: Kombato, 15 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SzkQ7pnoDL4>. Acesso em: 04/01/2010.

video 006 - KUBATONS & YAWARAS in: contemporaryfighting, 22 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zlw9Mo4g5Ak>. Acesso em: 03/01/2010.

video 007 - LE BÂTON TÉLÉSCOPIQUE - TELESCOPIC STICK in: martialartsvideo, 18 de maio de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LlwA2OYL0PI>. Acesso em: 03/01/2010.

video 008 - DIÁLOGO SOBRE ARTES MARCIAIS E CULTURA DA PAZ NA UNB TV 1 in: LoraineRibeiro, 1 de outubro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kHeDhV2aMoM>. Acesso em: 04/01/2010.

video 009 - REPORTAGEM SOBRE ARNIS KALI DA UNB TV in: LoraineRibeiro, 11 de março de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KcKWNLSyuw8>. Acesso em: 03/04/2009.

video 010 - KALI SILAT BRASIL 2006 in: deminator2000, 14 de agosto de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oo0wnWTlt8c>. Acesso em: 03/01/2010.

video 011 - LEYTE DANCE THEATRE - WAR DANCE - BAYANIHAN in: zebra1057, 4 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1FiIbWmkTPk>. Acesso em: 03/01/2010.

video 012 - TINIKLING in: aznshotsta10, 11 de dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=62zfIM45skY>. Acesso em: 03/01/2010.

video 013 - PHILIPPINE FOLK DANCE SINGKIL in: docAga73, 20 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=G070Bii0-tg>. Acesso em: 03/01/2010.

video 014 - LEYTE DANCE THEATRE 'S KA SINGKIL VERSION BAYANIHAN DANCE in: zebra1057, 4 de maio de 2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=oFSWZYS2t_o. Acesso em: 04/01/2010.

video 015 - STEVE COTTER - SERVING TEA CUPS in: scorpiondiver, 15 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=j4EgqJqDGnA>. Acesso em: 04/01/2010.

video 016 - TRADITIONAL FILIPINO WEAPONS in: RonOrGina, 21 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LNlQJ-funAQ>. Acesso em: 03/01/2010.

video 017 - MIND BODY & KICK ASS MOVES - HIDDEN FIGHT SYSTEM in: kickasstv, 13 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=krxYkRkJ69E>. Acesso em: 03/01/2010.

video 018 - WAY OF THE WARRIOR - ESKRIMA, THE PHILIPPINO WAY [3/4] in: Akab6, 16 de maio de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OQfnJYKbmGA>. Acesso em: 03/01/2010.

video 019 - SIFU PAUL VUNAK AND PFS JKD DEMO TEAM AT SHARK CITY NATIONAL KARATE TOURNAMENT in:

ExecutivePFS, 27 de julho de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZUdVdjcAFyE>. Acesso em: 03/01/2010.

video 020 - WAIKHRU - MUAY THAI in: BHF46, 27 de março de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OPK5JtxjIM0>. Acesso em: 03/01/2010.

video 021 - MUAY THAI (THAI BOXING) IN CHIANGMAI, THAILAND in: bowlingninja44, 22 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fIXKukhi07U>. Acesso em: 03/01/2010.

video 022 - BURMA LETHWEI KICKBOXING in: shwefist, 13 de dezembro de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=daCOCCY_bMw. Acesso em: 02/01/2010.

video 023 - BOKATOR/PRADAL SEREY, ANGKOR WAT CAMBODIA 1930S in: spawncore, 16 de agosto de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=YItQW4ydVEI>. Acesso em: 02/01/2010.

video 024 - INSIDE MARTIAL ARTS EPISODE ON BURMESE BOXING AND AFS in: BurmeseBoxing - 14 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CvsuWkRkh5k>. Acesso em: 25/03/2009.

video 025 - SILAT GAYUNG KEDAH in: serunaifaqir72, 11 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=onEQfPrRpdE>. Acesso em: 04/01/2010.

video 026 - PENCAK SILAT [MEN] FROM INDONESIA in: fenrismaelstrom, 3 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=beeRyGyOLn4>. Acesso em: 03/01/2010.

video 027 - GENDANG LELING - KEDAH in: serunaifaqir72, 15 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UKrdy2oWk7Y>. Acesso em 30/12/2009.

video 028 - PENCAK SILAT WEST JAVA in: cimandefrance, 17 de outubro de 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vc3t3Pxm9YE>. Acesso em: 03/01/2010.

video 029 - SILAT SUFFIAN BELA DIRI - GROUND FIGHTING - 1ST ITALIAN SEMINAR 2007. in: Maul565, 3 de junho de 2007. in: <http://www.youtube.com/watch?v=XjumGcLXS0Q>. Acesso em: 03/01/2010.

video 030 - PENCAK SILAT TECHNIQUES in: muridsilat, 17 de fevereiro de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=F78Mx6_DaFs. Acesso em: 04/01/2010.

video 031 - SHAKUHACHI SOLO in: back2japan, 12 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=spO-WvyoOgI>. Acesso em: 04/01/2010.

video 032 - GATKA BY BBC SHOW “DESI DNA” in: randeepvirdee, 27 de abril de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6PllesuGevI>. Acesso em 30/12/2009.

video 033 - ABOUT KOREAN MARTIAL ART TAEKKYON in: turtlepess, 11 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3-Xd9JOgucv>. Acesso em: 02/01/2010.

video 034 - SAMOAN WARRIORS & REAL OLD SAMOAN SONG in: SacTownUso, 11 de março de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yoSL2qcfbcc>. Acesso em: 03/01/2010.

video 035 - SAMOA & FIJI CANNIBAL ISLES in: SacTownUso, 9 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CXAQkhno-3E>. Acesso em: 03/01/2010.

video 036 - MAORI HAKA in: spuddy1984, 13 de março de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=KjuF8o_7FQA. Acesso em: 03/01/2010.

video 037 - DANCES OF LIFE (MAORI EXCERPT) in: smpwxc, 19 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3BoNmpvkavo>. Acesso em: 02/01/2010.

video 038 - LUA, HAWAIIAN MARTIAL ART in: mayadorje, 26 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=csM0ac-RaoI>. Acesso em: 04/01/2010.

video 039 - HULA in: NationalGeographic, 16 de março de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yXtQNVXNu-A>. Acesso em: 11/09/2009.

video 040 - HALAU NA PUA ME KEALOHA HULA KAHIKO COMPETITION in: AlohaRon, 11 de abril de 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=58ZuAsJfUJc>. Acesso em: 03/01/2010.

video 041 - LES ACROBATES DE L'OPERA DE PEKIN in: videovalence, 11 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9-Ydp1SBCN0>. Acesso em: 03/01/2010.

video 042 - DANCES OF THE COSSAKS in: elenahsu85, 28 de outubro de 2006. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=BvnJS_zkaMY. Acesso em: 04/01/2010.

video 043 - FESTIVAL DES ARTS MARTIAUX DE BERCY 2008 COMBAT RUSSE in: stoblaz, 11 de abril de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nW6XdRrddf4>. Acesso em 30/12/2009.

video 044 - MUNDO GRANDE DO SUL. Hopak dança folclórica ucraniana in: folcloreorel, 1 de agosto de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J4eZmlsQTsQ>. Acesso em: 10/12/2009.

video 045 - HOPAK in: mrchimpz, 13 de setembro de 2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=60knT_rI8-g. Acesso em: 04/01/2010.

video 046 - DÉMONSTRATION MIKE CHAT in: netbudo, 27 de junho de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=vxJ1rx_nMs8. Acesso em: 04/01/2010.

video 047 - TEAM CASCADE À LA NUIT DU SHAOLIN 2006 in: imaginarts, 15 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0A1-RgPTkaA>. Acesso em: 03/01/2010.

video 048 - LATEEF CROWDER WITH SOME CAPOEIRA MUSIC in: pennytaco, 2 de julho de 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RB6yIODLoeE>. Acesso em: 03/01/2010.

video 049 - TRIANGULAR FOOTWORK in: nathancarlen, 24 de junho de 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Jse6aKkehC8>. Acesso em: 03/01/2010.

video 050 - ROOFTOPS - TRAILER 1989 in: EREZONE69, 23 de julho de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=MWsaEY4Ufrk>. Acesso em: 03/01/2010.

video 051 - CONSTELLATION'S BIG K ON 52 BLOCKS COMBAT AND BREAKDANCE in: FarisiDaniel, 9 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=f589VIZzwKY>. Acesso em: 02/01/2010.

video 052 - THE OFFICIAL 52 BLOCKS DOCUMENTARY in: FarisiDaniel, 1 de junho de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=F_II2-705YM. Acesso em: 03/01/2010.

video 053 - CONSTELLATION PRESENTS: THE 52 COMBAT TRAINING FAMILY in: FarisiDaniel, 8 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QTeyT67qeHg>. Acesso em: 02/01/2010.

video 054 - MEL GIBSON BY TRIANGLE CHOKE in: cashaca, 21 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PnSHQHxvaTU>. Acesso em: 10/02/2008.

video 055 - CICELY COURTNEIDGE PERFORMS AN APACHE DANCE in: fivnten, 3 de fevereiro de 2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_nJtqE7P33g. Acesso em: 02/01/2010.

video 056 - LESOTHO HERDBOYS STICKFIGHTING in: goober31107, 23 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=NLWIoPSMM4k>. Acesso em: 04/01/2010.

video 057 - NUBA WRESTLING in: lanfia80, 5 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rWzIqVeyl-4>. Acesso em: 04/01/2010.

video 058 - SUDAN TRIBES WRESTLE IN GREETING - 26 AUG 07 in: AlJazeeraEnglish, 26 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gHcvCKJE2uE>. Acesso em: 03/01/2010.

video 059 - THE BARANGA in: lanfia80, 6 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hdq70dt-KIo>. Acesso em: 04/01/2010.

video 060 - TAHTIB in: Adibnessim, 8 de março de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BfukcTjWJyA>. Acesso em: 03/01/2010.

video 061 - THE DONGA in: ns6288, 1 de outubro de 2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=k3zAwYg_xM0. Acesso em: 04/01/2010.

video 062 - SURI / SURMA OF - ETHIOPIA AMAZING STICK FIGHTING - PART 1 in: AfricaTeacher, 22 de março de 2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=5i2_gfK5ZAY. Acesso em: 03/01/2010.

video 063 - ETHIOPIAN SURI STICK FIGHTING BBC - LAST MAN STANDING in: Sabityp, 21 de abril de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kBakUqf959A>. Acesso em: 04/01/2010.

video 064 - ETHIOPIA THE OMO VALLEY (4) in: catfishbores, 25 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zdhU3-6SNfs>. Acesso em: 04/01/2010.

video 065 - ZULU DANCE in: Hadezul2, 20 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vHhwNkDkDN0>. Acesso em: 04/01/2010.

video 066 - JOHNNY CLEGG (DOCU) - UN ZOULOU BLANC - THE DANCER in: deminator2000, 24 de junho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=eo8tkruO2KE>. Acesso em: 04/01/2010.

video 067 - ZULU STICK FIGHT in: ngiyaxolisa, 4 de abril de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7vH600iNUHE>. Acesso em: 04/01/2010.

video 068 - THE DADJAKA lanfia80, 13 de junho de 2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=3p1EVe9_EqE. Acesso em: 04/01/2010.

video 069 - LES EVALA IN KARA (TOGO) EXPRO IAAS TOGO in: toon3sen, 29 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LgI5gaibtho>. Acesso em: 03/01/2010.

video 070 - LES EVALA IN KARA (TOGO) in: toon3sen, 29 de dezembro de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_uo-Jwe-fsw. Acesso em: 03/01/2010.

video 071 - LAAMB - SENEGALESE TRADITIONAL WRESTLING in: lanfia80, 26 de março de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=e28JD_J8bdE. Acesso em: 03/01/2010.

video 072 - LUTTE LAMB SENEGAL BAKOU BALLA GAYE in: razorbad212, 29 de agosto de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=c-nbnwFu_oY. Acesso em: 03/01/2010.

video 073 - SABAR-SENEGALESE WRESTLERS DANCE in: whichone22, 23 de julho de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=foXkpEVe5bI>. Acesso em: 03/01/2010.

video 074 - THE GAMBIA CULTURE: WRESTLING in: freepost007, 22 de outubro de 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ndOBiM9GVjw>. Acesso em: 03/01/2010.

video 075 - VENDA in: kgutsitsem, 9 de abril de 2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ZQcR_3hALTU. Acesso em: 04/01/2010.

video 076 - MUSANGWE - FIGHT CLUB - 52MIN. DOCUMENTARY.
In: journeymanpictures, 11 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5dkzfW4H3cQ>. Acesso em: 04/01/2010.

video 077 - 2006 1ST WARRIOR GATHERING ABOTRI GA-DANGBE
MARTIAL SCIENCE in: Kwamedave, 5 de abril de 2007 in: <http://www.youtube.com/watch?v=x5hfyfAQqEY>. Acesso em: 02/01/2010.

video 078 - [CNN] TRADITIONAL NIGERIAN 'DAMBE' BOXING
2008.07.14 in: NewsRevue, 14 de julho de 2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=aWF_ARr91bs. Acesso em: 02/01/2010.

video 079 - DAMBE AT THE ARGUNGU in: lanfia80, 19 de fevereiro
de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bUp1D81kLW8>. Acesso em: 02/01/2010.

video 080 - THE WASSAN SHANCI in: lanfia80, 14 de outubro de 2007.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LNvcUx6sta4>. Acesso em: 03/01/2010.

video 081 - MORINGUE AU THÉÂTRE SOUS LES ARBRES MAI
2007.. in: Hilevideo 19 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nugosGppL4w>. Acesso em: 03/01/2010.

video 082 - AULA DO MESTRE CANJIQUINHA: CAPOEIRA (PARTE
1) in: Teimosia, 16 de junho de 2006. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=8vzhS-iCBak>. Acesso em: 02/01/2010.

video 083 - PUNGA MARANHENSE in: teimosia, 4 de março de 2007.
Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=c_G9ZGFD1jM. Acesso em: 04/01/2010.

video 084 - MORINGUE: NOUT RACINE in: Hilevideo, 25 de março
de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jjK6nMsvI7Q>. Acesso em: 03/01/2010.

video 085 - TIHAREA @ AFRO-PFINGSTEN FESTIVAL 2001 in: Afropfingsten, 15 de janeiro de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TwZ0SLB1V-A>. Acesso em: 03/01/2010.

video 086 - HAITIAN MACHETE FIGHTING 01, in: generalrelative, 16 de fevereiro de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gDZWotBO9zg>. Acesso em: 03/01/2010.

video 087 - ESGRIMA CON MACHETE DE COLOMBIA XI - BASTON Y MACHETE 3 in: guidofcx, 3 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZPB67eyw5GY>. Acesso em: 04/01/2010.

video 088 - SIETE LINEAS in: elgarrotero, 13 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CnaNtITzZY0>. Acesso em: 03/01/2010.

video 089 - EL JUEGO DE GARROTE VENEZOLANO Ó JUEGO DE PALOS in: HectorRamosBarrios, 7 de junho de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gI7DV9sg-F0>. Acesso em: 13/11/2009.

video 090 - GOLPEROS Y TAMUNANGUEROS PALAVECINO (BATALLA 4-4) in: alvaradoleonel, 14 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SZNvmZM3Qiw>. Acesso em 30/12/2009.

video 091 - JUEGO O PELEA A PALOS VENEZOLANA in: augustojjaramillo, 10 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=IyYSRjEd8bI>. Acesso em: 04/01/2010.

video 092 - GOLPEROS Y TAMUNANGUEROS PALAVECINO (BELLA 2-2) in: alvaradoleonel, 14 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=AbEPPFeN33k>. Acesso em 30/12/2009.

video 093 - GOLPEROS Y TAMUNANGUEROS PALAVECINO (BATALLA 1-4) in: alvaradoleonel, 13 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CGmwor9WDrk>. Acesso em 30/12/2009.

video 094 - KONBA BATON 2.5 in: nomadicstar, 19 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PxuVESVjE6E>. Acesso em: 04/01/2010.

video 095 - LIN CANFRIN LE MAYOLÉ in: Raymond PHILOGENE, 2005. Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/x3lffx_lin-canfrin-le-mayole_music. Acesso em: 03/01/2010.

video 096 - STICK FIGHT 2006, CHAGUANAS, TRINIDAD AND TOBAGO in: justsebastian, 13 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KVle9Cs3Tqg>. Acesso em: 03/01/2010.

video 097 - POINT FORTIN KALINDA (STICKFIGHT) WARMUP in: mtdanceprojects, 6 de dezembro de 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=y7nTMq1f_sI. Acesso em: 04/01/2010.

video 098 - STICKFIGHTING 1 (Bois in Arima, Trinidad) in: rositaandclementina, 17 de fevereiro de 2009. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=O1v_TUBAoco. Acesso em: 03/01/2010.

video 099 - LADJA 5 FÉVRIER 2009 in: tidada, 28 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TNyIqiY6TZk>. Acesso em: 04/01/2010.

video 100 - AG'YA DANMYE LADJA COMPILATION in: capoeirascience, 21 de dezembro de 2006. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Rl4CEEse_fI. Acesso em: 02/01/2010.

video 101 - BARRAVENTO – SAMBA E CAPOEIRA in: teimosia, 11 de março de 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KKIbZLraWnQ>. Acesso em: 02/01/2010.

video 102 - AG'YA in: teimosia, 30 de novembro de 2006. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=iM8xp_1R9Ew. Acesso em: 02/01/2010.

video 103 - DÉMONSTRATION DANMYÉ TI-MANMAY À MADIANA MARTINIQUE F.W.I in: VENIMEUX, 5 de fevereiro de 2010. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cHKVF_nvSfc. Acesso em: 04/01/2010.

video 104 -DAMYÉ LADJA MARTINIQUE SPORT DE COMBAT ET TAMBOUR in: martiniquevibe, 6 de janeiro de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kfFY7ouljDc>. Acesso em: 02/01/2010.

video 105 - AN KOUT-TANBOU DANMIE in: Wanakera, 23 de março de 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sujM5lPsoqc>. Acesso em: 02/01/2010.

GLOSSÁRIO

01 - FALÁCIA Argumento logicamente inconsistente, sem fundamento, inválido ou falho na capacidade de provar eficazmente o que alega, destinado à persuasão e que pode ter validade emocional, psicológica ou emotiva, mas não validade lógica.

02 - SOFISMA (do grego antigo σοφισμός -sôphismòs, derivado de σοφίζω -sôphizô "fazer raciocínios capciosos") Em filosofia, é um raciocínio aparentemente válido, mas inconclusivo, pois é contrário às próprias leis. É um conceito que remete à ideia de falácia, sem ser necessariamente um sinônimo. Atualmente, no uso freqüente e do senso comum, sofisma é qualquer raciocínio caviloso ou falso, mas que se apresenta com coerência e que tem por objetivo induzir outros indivíduos ao erro mediante ações de má-fé.

03 - SOFTWARE Nome dado ao comportamento exibido por uma seqüência de instruções quando executada em um computador ou máquina semelhante.

04 - WEBSITE Site, sítio, websítio, sítio na web, ou sítio eletrônico é um conjunto de páginas web, isto é, de hipertextos acessíveis geralmente pelo protocolo HTTP na Internet.

05 - YOUTUBE Nome do site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital.

06 - MANDUCA DA PRAIA Famoso capoeira carioca temido pela polícia e até pelos próprios capoeiristas, teria vivido por volta de 1850. Era capoeirista por conta própria, sem se ligar a nenhuma malta. Respondeu a 27 processos por lesões corporais leves e graves, e não foi punido por nenhum, devido a sua grande influência.

07 - SAMURAI Classe de guerreiros da aristocracia do Japão entre 1100 e 1867. Pelo fim da era Tokugawa, os samurais eram burocratas aristocráticos ao serviço dos daimyo, com as suas espadas servindo para fins cerimoniais.

08 - MACULELÊ Misto de dança e jogo de bastões (grimas) ou facões com os quais os participantes desferem e aparam golpes ao final de cada frase da música.

09 - FOOTWORK Literalmente “trabalho de pernas”, movimentos usados nas trocas de bases nas lutas.

10 - JEET KUNE DO (Chinês: *bóbS • Cantonês: Jitkyùndou Pinyin: Jiéquándào, lit. “O modo de se interceptar o punho”) Neo-sistema de combate que é uma síntese dos pensamentos do artista marcial e ator Bruce Lee, que não se resume a uma técnica, mas essencialmente à uma filosofia advinda principalmente da corrente Taoísta, com influências do Zen Budismo, e de Krishnamurti.

11 - PATUÁ Amuleto protetor conhecido por sua fama de “fechar o corpo” contra todo tipo de perigos físicos ou malefícios diabólicos, protegendo quem o carrega de agressão física produzida por quaisquer instrumentos. O mesmo que breve.

12 - CAPOEIRA ANGOLA Denominação comum ao estilo de capoeira caracterizado por toques de berimbau, filosofia e rituais específicos na prática do jogo, considerada por muitos a “Capoeira Mãe”. Tal denominação teria surgido a partir da necessidade de se diferenciar a capoeiragem (original ou primitiva) praticada por aqueles que não seguiam a Luta Regional Baiana criada por mestre Bimba.

13 - MEIA LUA DE COMPASSO Golpe em que o capoeirista avança um passo, ficando de costas para o oponente, flexiona esta perna, apóia as duas mãos no chão e ergue a outra perna descrevendo um semicírculo no ar, retornando à posição inicial.

14 - CHAPA DE CHÃO Movimento em que o capoeirista, de costas para o adversário e com as duas mãos e um pé apoiados no chão, eleva a outra perna flexionada e estende chutando o oponente com a planta do pé.

15 - RASTEIRA Movimento desequilibrante em que o capoeirista, apoiado nas mãos (ou não), se agacha sobre uma perna, enquanto a outra, esticada, descreve um semicírculo para frente, colocando o pé ou a perna entre as

de outra pessoa, e ao arrastá-la provocar-lhe a queda; calço, cambapé, pernada, rabanada, passapé, travessa.

16 - NEGATIVA Posição defensiva em que o capoeirista tendo uma das mãos apoiada no chão e a perna do mesmo lado estendida para frente, senta-se agachado na outra perna e protege o rosto com a outra mão.

17 - GINGA Movimento do corpo de um lado para outro, ritmado, do qual partem todos os golpes ofensivos ou defensivos da capoeira, e em que o capoeirista, agitando-se sem deixar de manter a base de apoio, em conjugação com as mãos, procura iludir e desnortear o adversário. É a movimentação corporal basilar do capoeirista, que impede o confronto direto entre os capoeiristas, fazendo com que a Capoeira deslize entre uma zona intermediária e ambígua situada entre o lúdico e o combativo.

18 - CHAMADA DE ANGOLA Momento de ruptura do jogo de Angola, quando um dos capoeiras “chama” o outro para o “passo a dois”; tem como objetivo testar o conhecimento de seu oponente e ao mesmo tempo é usada para reiniciar o jogo. Em qualquer chamada o angoleiro deve ir ao pé do berimbau, fazer a saudação para atender a chamada. Existem várias formas de chamar, as mais comuns são: de frente, agachado (sapinho) e de costas.

19 - ARMADA Golpe contundente rodado em que o capoeirista faz um giro com o corpo ereto, elevando uma perna para atingir o alvo com a borda externa do pé.

20 - PARAFUSO Movimento em que o capoeirista dá uma armada e simultaneamente chuta um martelo com a outra perna, caindo primeiro com a perna que deu a armada e depois com a que deu o martelo.

21 - MARTELO Golpe traumatizante em que o indivíduo levanta a perna flexionada estendendo e chutando o adversário com o dorso do pé, girando o pé de apoio e o tronco para o lado que a perna levantada chuta.

22 - CHAPA GIRATÓRIA Golpe onde o capoeirista gira o tronco e, de lado para o adversário, eleva uma perna flexionada e estende chutando o oponente com a planta do pé.

23 - **TECNO** Nome utilizado para designar um estilo musical eletrônico que surgiu em meados de 1980. Refere-se primariamente a um estilo em particular criado nos EUA com influências alemãs e desenvolvido nos arredores da cidade de Detroit, subsequentemente adotado por produtores europeus. O termo techno é freqüentemente utilizado erroneamente para descrever todas as formas de música eletrônica.

24 - **BREAKDANCE** Um dos elementos da cultura do Hip Hop. B-boying, Popping e Locking, por convenção, chama-se todas essas danças de Break Dance. Apesar de terem a mesma origem, são de lugares distintos e por isso apresentam influências das mais variadas. A dança é inspirada nos movimentos da guerra.

25 - **CAPOEIRA REGIONAL** Criação de Manuel dos Reis Machado, o mestre Bimba, onde os movimentos são mais rápidos e houve a introdução de golpes de outras lutas. Tem caráter desportivo e é praticada com método, exercícios físicos, regras e campeonatos.

26 - **BALÃO CINTURADO** Movimento em que o capoeirista abaixa-se, encaixa seu ombro na altura da cintura de seu camarada (que entrou numa parada de mão começada por um aú) fazendo uma alavanca, ergue o corpo arremessando-o para cima.

27 - **BANDA CRUZADA** Queda em que o capoeirista entra segurando a perna do adversário com uma das mãos e o ombro com a outra, passando uma rasteira por dentro da perna que está no chão.

28 - **BANDA DE COSTAS** O capoeirista entra no golpe do adversário, abaixa e segura com uma das mãos a perna do oponente, e com a outra empurra o peito, arremessando-o por cima de suas costas.

29 - **PASSA PÉ** Movimento semelhante ao da rasteira, aplicado de pé em frente ao adversário.

30 - **TESOURA** Assim são chamadas as quedas aplicadas com ambas as pernas envolvendo o corpo do adversário para em seguida torcer o quadril e jogá-lo no chão.

31 - TESOURA VOADORA Qualquer tesoura onde o indivíduo salta sobre seu oponente para aplicar o golpe.

32 - BLACK CODES Conjunto de leis usadas pelos antigos estados escravocratas para re-instituir o trabalho forçado para os negros após a abolição da escravidão nos EUA.

33 - SAMBO (em Russo: Сàìáí) Arte marcial moderna originariamente desenvolvida na União Soviética e reconhecida como esporte pela URSS desde 1938. Sambo é um anagrama de “CAMíçàùèðà Áâç Oðóæèÿ” (SAMozashchita Bez Oruzhiya), que em tradução livre pode significar “autodefesa sem armas”. O praticante de Sambô é denominado samboca ou sambista (do Russo ñàìáèñð - sambist).

34 - SOCO-INGLÊS Também chamada de soqueira é uma arma feita de metal, com quatro orifícios para se encaixar aos dedos como anéis, causando mais dano e ferimentos à vítima atingida pelo soco. O objeto foi criado na Inglaterra, apesar de ser chamado de “*coup de poing american*” na França, o que em português significa “golpe de punho americano”.

35 - TANGO Tipo musical e uma dança a par. Tem forma musical binária e compasso de dois por quatro. A coreografia é complexa e as habilidades dos bailarinos são celebradas pelos aficionados.

36 - CALIPSO Genero musical caribenho.

37 - SAMBA Genero musical de onde deriva um tipo de dança de raízes africanas, surgido no Brasil e tido como o ritmo nacional por excelência.

38 - APARTHAID Política estabelecida na África do Sul até 1991, baseada no desenvolvimento separado das raças. Esse regime foi condenado por todos os países membros da ONU, que votou, contra ele, um embargo sobre as armas em 1977 e, a partir de 1985, sanções econômicas em diversas ocasiões.

39 - WRESTLING Desporto onde dois oponentes lutam entre si pela vitória usando apenas o próprio corpo. Semelhante à luta Greco-Romana consiste em imobilizar o oponente, dando muita ênfase em levar o

adversário ao chão com quedas. De acordo com a Federação Internacional de Estilos Associados de Wrestling (FILA), as quatro principais formas de wrestling amador competitivo praticadas internacionalmente nos dias de hoje são o Wrestling Greco-Romano, o FreeStyle wrestling, o Judo wrestling e o Sambô wrestling. É esporte olímpico desde a criação dos Jogos Olímpicos da era moderna, tendo somente falhado a edição de 1900.

40 - GRIOT Na tradição africana é a pessoa que encarna a cultura do seu povo em si próprio. Esse artista profissional desempenhou um papel crucial como historiador nas monarquias reinantes entre os séculos X e XX em várias áreas da África. O costume teria surgido há muito tempo atrás, numa aldeia Wolof em guerra com uma aldeia vizinha. Aquelas pessoas decidiram escolher alguém para acompanhar os guerreiros nas batalhas, para cantar elogios para eles, enaltecendo suas virtudes, para estimular a confiança e a moral dos combatentes. Essa mesma pessoa voltaria para casa para anunciar à aldeia o resultado da guerra, quem tinha morrido, quem tinha sobrevivido, e o que cada um tinha feito. Em tempos de paz, passou a ter a função de lembrar a comunidade toda grandeza de suas tradições, e das realizações dos que vieram antes deles. Esses contadores de histórias vivem hoje em muitos lugares da África ocidental, incluindo Mali, Gâmbia, Guiné, e Senegal, e estão presentes entre os povos Mandê ou Mandingas (Mandinka, Malinké, Bambara, etc.), Fulbe (Fula), Hausa, Songhai, Tukulóor, Wolof, Serer, Mossi, Dagomba, árabes da Mauritânia e muitos outros pequenos grupos. A palavra pode derivar da transliteração para o francês “guiriot” da palavra portuguesa “criado”.

41 - RODA DE RUA Roda de capoeira que acontece tradicionalmente em locais públicos, sem vínculo direto com grupos, academias ou associações, onde não se usa uniformes e não há regras pré-estabelecidas, imperando a ética da malandragem e ninguém sabe o que pode acontecer.

42 - FEED BACK Palavra em inglês que no português é usada com o significado de retorno, resposta, crítica, análise crítica.

43 - ABADÁ CAPOEIRA A Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte - Capoeira, criada em 1988 por mestre Camisa, é um dos maiores grupos de Capoeira do mundo. Tem representação em mais de 25 países e em todos os Estados do Brasil.

44 - PIÃO DE CABEÇA Movimento em que o indivíduo apóia a cabeça e as mãos no chão, abre as pernas, dá um impulso com as mãos tirando-as do chão, girando de 360 graus.

45 - LUTA DO BODE Estranha luta praticada no Brasil colonial por escravos que se parecia com uma briga de bodes, onde os dois contendores usavam a cabeça para atacar e derrubar os adversários.

46 - RITO DE PASSAGEM Celebrações que marcam mudanças de status de uma pessoa diante da sua comunidade. Existem em todas as sociedades e servem para reafirmar os seus valores. O termo foi popularizado pelo antropólogo alemão Arnold van Gennep no início do século XX para caracterizar o conjunto de representações simbólicas que preparam a criança para se tornar adulto, ou gama de desafios obrigatórios necessários para o jovem integrar-se plenamente ao grupo a que pertence. Outras teorias foram desenvolvidas por Mary Douglas e Victor Turner na década de 1960. Essas cerimônias frequentemente eram ligadas ao derramamento de sangue (pela procriação ou pela alimentação) e significavam a integração daquela pessoa como membro produtivo da tribo, simbolicamente misturando o seu próprio sangue ao sangue do seu clã. Os ritos de passagem são realizados de diversas formas, dependendo da situação celebrada; desde rituais místicos ou religiosos até assinatura de papéis, representando a progressiva aceitação e participação do indivíduo na sociedade na qual se insere, tendo tanto o cunho individual quanto o coletivo. Todas essas cerimônias marcam pontos de desprendimento. Velhas atitudes são abandonadas e novas devem ser aceitas.

47 - CHAPA Golpe traumatizante em que o capoeirista, de lado para o adversário, eleva uma perna flexionada e estende chutando o abdômen do oponente com a planta do pé.

48 - PISÃO Golpe traumatizante onde o capoeirista lança rapidamente a perna que está atrás na ginga contra o adversário, atingido a região do abdome com o calcanhar.

49 - RABO DE ARRAIA Golpe traumatizante em que o jogador gira o corpo sobre a cabeça com o tronco baixo, em grande velocidade e levanta uma das pernas em semicircunferência para atingir o adversário, no tronco ou na cabeça, com o calcanhar. Meia-lua de compasso sem o apoio das

mãos no chão. Meia lua de compasso na Capoeira Angola. Movimento em desuso, quando o capoeirista, depois de se abaixar para frente, apóia as mãos nos dois pés do adversário, ou segurando em suas calças, lança o próprio corpo contra o outro, com os pés na direção do rosto, caindo sentado sobre ele.

50 - MEIA LUA DE FRENTE Golpe traumatizante em que o indivíduo, na posição da ginga, ergue a perna que está atrás descrevendo um semicírculo de fora para dentro no ar, retornando a posição inicial.

51 - QUEIXADA Golpe em que o capoeirista cruza uma perna por trás da outra, ficando de lado para seu adversário, levantando a perna que está na frente e, descrevendo um semicírculo no ar, retorna à posição inicial.

52 - SAMBA DURO Samba só para homens onde soltam golpes tentando derrubar os adversários.

53 - BATUQUE Designação comum a certas danças africanas e brasileiras acompanhadas de cantigas e de instrumentos de percussão. Culto, relacionado com o babaçûê, que incorpora ao ritual jejê-nagô elementos rituais e entidades dos candomblés de caboclo, da pajelança, do catimbó e da umbanda. Baile popular ao som de instrumentos de percussão; batucada. Folguedo originário do ritual da procriação, praticada no Recôncavo Baiano com sapateado e palmas, executado ao som de cantigas acompanhadas de tambor, na forma de um jogo semelhante à capoeiragem, que consistia numa disputa onde um negro ficava plantado dentro de uma roda, enquanto que outro tentava projetá-lo ao solo com golpes de perna ou projeções, também usando alguns golpes com os membros superiores.

54 - FREVO [Dev. de frever, por ferver.] Dança carnavalesca de rua e de salão, essencialmente rítmica, em compasso binário e andamento mais rápido que o da marchinha carioca, e na qual os dançarinos (passistas) executam coreografia individual, improvisada e frenética. Desordem, arrelia, barulho, rolo. Dança de rua e de salão, música de ritmo sincopado e frenético, nascida depois que a polícia desbaratou as gangues de capoeira de Pernambuco. O passo, que é a movimentação do frevo, é descendente da capoeira.

55 - PUNGA Tipo de samba de roda praticado em São Luis do Maranhão, jogado por homens, cuja coreografia envolve meneios, umbigadas, chamadas, tombos e choques. É acompanhado pelo som de tambores e canto.

56 - ABADÁ [Do ior.] Camisolão folgado e comprido usado pelos nagôs, similar ao traje nacional da Nigéria, usada pelos maometanos na África. Os malês, negros muçulmanos que desembarcaram principalmente na Bahia, trajavam-se nas orações e outros rituais de cunho religioso com uma espécie de camisolão branco chamado abadá. Atualmente, a roupa branca (calça e camisa) ou só a calça do capoeirista, também são chamados de abadá.

