



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

GABRIELA SANTOS CAVALCANTE SANTANA

A ESGRIMA AFROCOLOMBIANA: memórias, territórios e corporeidades

RIO DE JANEIRO

2023

GABRIELA SANTOS CAVALCANTE SANTANA

A ESGRIMA AFROCOLOMBIANA: memórias, territórios e corporeidades

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Performances: corpos, imagens, linguagens e cultura.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho

Rio de Janeiro

2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

S231 Santana, Gabriela Santos Cavalcante
A Esgrima Afrocolombiana: memórias, territórios e corporeidades. / Gabriela Santos Cavalcante Santana. -- Rio de Janeiro, 2023.
204 f.

Orientador: Zeca Ligiéro.
Coorientadora: Martha Esperanza Ospina Espitia.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2023.

1. Afrodiáspora. 2. Esgrima Afrocolombiana. 3. Jogo. 4. Corporeidade. 5. Performance. I. Ligiéro, Zeca, orient. II. Esperanza Ospina Espitia, Martha, coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

TESE DE DOUTORADO

A Esgrima Afrocolombiana: memórias, territórios e corporeidades

POR

Gabriela Santos Cavalcante Santana

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho (Orientador)

Profa. Dra. Martha Esperanza Ospina Espitia (Coorientadora)

Profa. Dra. Renata de Lima Silva (UFG)

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro (UERJ)

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ. Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgac/> clappgac@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
TESE DE DOUTORADO

Prof. Dra. Isabel Penoni (UNIRIO)

Prof. Dra. Denise Mancebo Zenicola (UNIRIO)

APROVADA

A Banca considerou a Tese: _____

Rio de Janeiro, RJ, em 03 de agosto de 2023.

*Para o Gran Maestro Héctor Elias Sandoval,
Don “Sando” (in memorian).*

*Para meu pai Aroldo Cavalcante Santana (in
memorian) e Yan Santos.*

*Para as mulheres da minha família, Débora,
Janaína e Valentina.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às guianças espirituais que me acompanham no movimento da pesquisa/vida. Toda rota foi permitida e auxiliada.

Às linhagens Cavalcante Santana e Santos, antepassados e familiares que fizeram por mim agora e sempre. Seguimos nos cuidando.

A Rafael Tchaickovisk Wolak, pelo amor, encorajamento, paciência e cuidados necessários comigo e com Valentina. Foram imprescindíveis para a longa caminhada e as conquistas alcançadas.

Ao orientador e mestre Zeca Ligiéro pela confiança, interlocução, escuta, leitura atenta, além do apoio sempre que necessário, abrindo caminhos e construindo redes para que a pesquisa acontecesse. O encorajamento para falar do vivido reverbera na aventura que foi esta tese. Ser orientanda e amiga é honra e alegria.

Aos mestres e mestras da Arte da Esgrima de *Machete y Bordón*: Héctor Elías Sandoval (*in memorian*), Miguel Vicente Lourido, Porfirio Ocoró, Yemaly Ocoró e seus familiares. Todos, com generosidade e verdade me confiaram seus saberes e me mostraram, no dia a dia, o sentimento de honra que é aprender esta arte. Gracias por tanto.

À mestra Alícia Castilho Lasprilla, por abrir sua casa e os caminhos para que a amizade e a pesquisa acontecesse.

À Rosa Sandoval, pelo auxílio necessário às entrevistas com Don Sando, por seu carinho e receptividade comigo e com minha família.

À mestra Martha Ospina, pela partilha abundante de saberes tão caros a esta tese e pela forma amorosa e atenta que desenvolveu a tutoria. Seus ensinamentos certamente qualificaram esta tese e meu olhar como pesquisadora no campo da Dança.

Ao professor Maurício Barros e às professoras Renata Lima, Denise Zenicola e Isabel Penoni pela preciosa leitura e todas as importantes contribuições dadas a este estudo.

À mestra Soraya Jorge, primeiramente pela oferenda do Movimento Autêntico. Ser testemunhada e aprender a testemunhar na vida, e também como artista-pesquisadora

possibilitou modos investigativos fundamentais a este estudo. Sua interlocução e seus ensinamentos continuam a alargar meu olhar como pesquisadora no campo da Dança e do movimento.

Ao historiador Carlos Velázco Díaz, pela disponibilidade e colaboração para compartilhar saberes de sua pesquisa.

Ao Professor Alfonso Gusmán, pela articulação com pessoas e instituições colombianas. Pela atenção desprendida ao longo de minha estadia em seu país. À sua família, Diana e Maia, pela alegria de compartilhar bons momentos juntos.

Ao instrutor Humberto Lucumí, pelos conhecimentos, amizade e exemplos que tanto me ensinaram.

Aos entrevistados Óscar Mina Sandoval, Eduardo Mosquera (Vamp) e Vanedis Lourido, pela generosidade na forma como compartilharam seus trabalhos e seus entendimentos sobre a esgrima de Machete y Bordón.

Ao amigo Alexander, pelos favores concedidos e acompanhamento em lugares desconhecidos sempre que preciso.

A André Lemos, pelo acesso a bibliotecas locais e pela transcrição das entrevistas desta tese e auxílio. Foram fundamentais para os estudos empreendidos.

A Hugo Andrés Rincón Montaña, pela disponibilidade e profissionalismo com o registro de imagens que fazem parte desta pesquisa.

Aos bons momentos e trocas com cada um dos amigos que a esgrima me deu: Leidy Paz Montaña, Gina, Jessy, Jorge Enrique Caycedo Sánchez e Alexander.

Às mulheres do coletivo *baile y lucha* pelo interesse e sustentação das práticas de Dança no decorrer da pesquisa de campo. Aprendi muito sobre nós, mulheres.

A capoeiragem, mestres, mestras, camaradas e aprendizes que continuam mostrando a força coletiva que somos. Este estudo é permissão.

A comunidade do Quilombo São José da Serra, especialmente Seu Toninho Canecão, Seu Jorge, Dona Teté e Gilmara do Jongu, pela confiança, partilha, generosidade e aconchego ofertado a mim e a minha filha Valentina Santos Coelho Cavalcante Santana.

A Mathias Assunção, pelo auxílio nas primeiras investidas para os estudos realizados no Quilombo São José da Serra. Caminhos, dicas e nomes que permitiram que a pesquisa acontecesse neste contexto.

A Dimitri Dracius, por me receber em São Paulo e pela experiência vital e profunda de conhecer um pouco da Arte Marcial da Martinica.

A Renan de Moraes, pelos ensinamentos ao longo das aulas de *Systema* no Rio de Janeiro, pelas trocas e estímulos constantes como artista marcial que me tornei.

Aos amigos e artistas Bruno França, Jorge Oliveira, Zeza Barral e Ananda Almeida, pela cumplicidade, pela participação e suporte nos trabalhos artísticos realizados ao longo e para esta tese.

À Bárbara Santos, Bianca Andreoli, Líria Moraes e Zeza Barral, pelo engajamento no processo de criação *Assentação*, momento inicial da pesquisa prática desenvolvida para este estudo. Foi com vocês que corporifiquei pensamentos e práticas que embasam esta tese. Irmandade se constrói na vida/pesquisa.

À Leticia dos Anjos, que generosamente compartilha a alegria de viver as palavras e os sentimentos nas trocas que nos avolumam.

À Débora Bittencourt, pela presença, quando longe e quando perto, para a produção dos vídeos produzidos ao longo e para esta tese. É um privilégio trabalhar contigo.

À Bruna Mascaró, pelas investidas nas primeiras atividades de campo desta pesquisa, facilitando a realização de um trajeto de experimentos e novos modos de fazer pesquisa.

A David Oliveira, pela elaboração estética das ilustrações que compõem essa tese e à Paula Bezerra – Pagu, pela revisão e formatação do texto. Trabalhos e suporte imprescindível na reta final.

A Olívia Von der Weid pela disponibilidade, leitura e relevante interlocução para pensar as metodologias que compõem esse estudo.

A Laís Salgueiro pela parceria nos projetos, por acompanhar a caminhada com sua amizade e suas danças. Amizade que se firma.

Às minhas amigas e parceiras em Recife, Leticia Damasceno, Maria Acelrad e Roberta R. Marques, pelo suporte nos momentos necessários.

Aos amigos Ângela Souza e Joubert Arrais, pelo acompanhamento afetivo e pelo incentivo à pesquisa, fundamentais, sobretudo nos momentos de cansaço e insegurança.

Aos professores e técnicos do Programa de Doutorado em Artes Cênicas da UNIRIO, pela expansão do conhecimento ofertada nesta instituição.

À Taiman Santana, Elvira Straus, Marcia Cristina dos Santos Silva, Serginho Oliveira e Adriane Souto Mendonça pelos cuidados e recursos vitais para re-existir e seguir, toda vez que foi preciso parar.

Ao Programa de Doutorado em *Estudios Artísticos* na *Facultad de Artes* (ASAB) da *Universidad Distrital José Francisco de Caldas*, em nome dos professores Pedro Pablo Gómez e José Assad Cuellar, por permitirem e apoiarem a realização do primeiro estágio doutoral realizado pelo Programa de Doutorado da UNIRIO.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES), pelo apoio financeiro concedido para estágio doutoral na Colômbia.

Aos discentes da UFPE, aos quais confio à dádiva do saber e do não saber, estimulando-me a reinventar perspectivas e danças em mim.

“Las artes marciales y en especial la esgrima de machete educa el espíritu, es decir, que nos hace comprender que todas las personas están en capacidad de ofender-lo a uno. Entonces, uno se prepara para contrarrestar esas posibles agresiones. Pero entonces, cuando uno le dice a las personas tiene que aprender esto y esto y esto, es por qué hay personas que pueden saber más que usted. Le está diciendo a la persona de que cualquier persona que uno desconozca puede saber más que uno, y lo puede lesionar. Entonces ¿Que nace de allí? De allí nace el respeto hacia las otras personas. ¡Porque cualquier persona puede ser superior al conocimiento y destreza que uno, cualquiera! Entonces de ahí nace el respeto. Hay que respetar a todas las personas para que uno no sabe con quién se está metiendo, y, cuando usted tiene en cuenta eso, usted va a ser muy, digamos, reto en su forma de tratar a las demás personas. Usted no se va a creer que porque usted aprendió el grima machete, usted que sabe que los demás no saben? Si usted aprendió algún arte marcial no va a creer que usted es el único que sabe y es el mejor. Ahí está el gran error. Entonces, cuando usted tiene el respeto con las demás personas, usted a toda hora va a dictar enfrentamientos y su enfrentamiento será algo que usted utilizará como último recurso, que ya no hay otra opción que hacer que le toque pelear y allí usted vas a sacar sus conocimientos, destrezas, sus malicias para no dejarse vencer. Bien por eso diría: ¡Si vas a pelear, gana!”

(Maestro Miguel Vicente Lourido, 2022)

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. **A esgrima afrocolombiana**: memórias, territórios e corporeidades. 2023. 202 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Esta tese discorre a respeito de dois estilos de jogos afrocolombianos: *Español Reformado y Remonte Relancino*, praticados com facão e bastão (*Machete y Bordón*), ensinados nos municípios de Puerto Tejada, Mazamorrero e Bajo San Francisco, todos localizados na região pacífica da Colômbia. Os jogos são analisados desde três dimensões: mnemônica, territorial e corporal. Tal abordagem resulta em escritas autoetnográficas para a compreensão de aspectos pedagógicos e didáticos desta arte. Quanto aos jogos em sua dimensão performática, são propostas análises de elementos e propriedades de matrizes e motrizes negro-africanas para posterior discussão sobre a prática do testemunho pelo Movimento Autêntico, uma abordagem somático-relacional, para a investigação no e pelo corpo dos estados de corpo que emergem da experiência desses jogos. O propósito do estudo consiste em elaborar um pensamento estético e político sobre aspectos culturais, sociais e raciais que constituem a esgrima de Machete y Bordón como arte marcial afrodiáspórica expressiva e relevante no hall das tradições culturais da América do Sul, assim como no meio das artes performativas. Com isto, visamos favorecer a interface entre as marcialidades afrodiáspóricas, como a esgrima de Machete y Bordón, e o campo da Dança, impulsionando associações e relações pouco usuais no ambiente da Dança Cênica entre Brasil e Colômbia. Deste modo, pretendemos ampliar as percepções de formas expressivas que articulam danças e lutas de povos originários e diáspóricos pesquisados periféricamente no campo hegemônico da Dança Cênica ocidental. A pesquisa é mobilizada pelas seguintes perguntas: Quais as contribuições da abordagem proposta para os estudos já realizados sobre esta arte? E o que podemos aprender com os saberes corporais próprios do *Machete y Bordón*, sendo esta uma prática que resiste historicamente a práticas colonizatórias?

Palavras-chave: Esgrima de Machete y Bordón. Marcialidades afrodiáspóricas. Memórias. Territórios. Corporeidades.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. **The Afro-Colombian fencing: memories, territories and corporeities.** 2023. 202 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

This doctoral thesis discusses two styles of Afro-Colombian games – *Español Reformado* and *Remonte Relancino*, played with machete and stick (*Machete y Bordón*), taught in the cities of Puerto Tejada, Mazamorrero and Bajo San Francisco, all located in the Pacific region of Colombia. The games are analyzed from three dimensions: mnemonic, territorial and corporal. This approach results in autoethnographic writings to understand the pedagogical and didactic aspects of this art. When it comes to the games in their performative dimension, the analysis of black-African matrices, driving elements and properties are proposed for further discussion on the practice of testimony by the “Authentic Movement”, a relational somatic approach, for the investigation in and by the body of the body states that emerge from the experience of these games. The purpose of the study is to elaborate an aesthetic and political thought on cultural, social and racial aspects that constitute *Machete y Bordón* fencing as an expressive and relevant Afrodiasporic martial art in the hall of cultural traditions in South America, as well as in the performative arts field. This way, we aim to favor the interface between Afro-diasporic martial arts, such as *Machete y Bordón* fencing and the field of Dance, promoting unusual associations and relationships in the Scenic Dance environment between Brazil and Colombia. So, we intend to expand the perceptions of expressive forms that articulate dances and struggles of original and diasporic peoples researched peripherally in the hegemonic field of Western Scenic Dance. The research is mobilized by the questions: What are the contributions of the approach proposed here to the studies already carried out on this art? And what can we learn from *Machete y Bordón's* bodily knowledge, as a practice that has historically resisted colonizing practices?

Keywords: Machete and Bordón fencing. Afrodiasporic martialities. Memories. Territories. Corporeality.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. **La esgrima afrocolombiana**: memorias, territorios y corporeidades. 2023. 202 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMEN

Esta tesis desarrolla reflexiones al respecto de dos estilos de juegos afrocolombianos practicados con machetes y bordones, enseñados en los municipios de Puerto Tejada, Mazamorrero y Bajo San Francisco, todos ubicados en la región pacífica de Colombia. Los juegos son analizados desde tres dimensiones: mnemónica, territorial y corporal. El abordaje resulta en escrituras auto etnográficas para la comprensión de aspectos pedagógicos y didácticos de este arte. Para la dimensión performática son propuestas un análisis de elementos y propiedades matrices y motrices negro-africanas para el posterior discusión de la práctica del testimonio por el Movimento Autêntico, um abordage somático relacional, para la investigación en el y por el cuerpo de los estados corporales que emergen de la experiencia de estos juegos. El propósito del estudio consiste en producir un pensamiento estético y político sobre los aspectos culturales, sociales y raciales que constituyen la esgrima de Machete y Bordón con un arte marcial afrodiaspórico expresivo y relevante en el rol de las tradiciones culturales de América del Sur, así como medio de las artes performativas. Creemos que el estudio contribuye para la interfaz entre las marcialidades afrodiaspóricas, tal como la esgrima de Machete y Bordón y el campo de la danza, estimulando asociaciones y relaciones poco usuales en el campo de la Dança Escénica entre Brasil y Colombia. De esta manera, pretendemos ampliar las percepciones de formas expresivas que articulan danzas y luchas de pueblos originarios y diaspóricos poco investigadas en el campo hegemónico de la danza escénica occidental. La investigación es movilizada por las preguntas: ¿Cuáles son las contribuciones del enfoque aquí propuesto a los estudios ya realizados sobre este arte? ¿Y qué podemos aprender del saber corporal de Machete y Bordón, siendo esta una práctica que resiste históricamente a las prácticas colonizadoras?

Palabras-clave: Esgrima de Machete y Bordón. Marcialidades afrodiaspóricas. Memorias. Territorios. Corporeidades.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Terreiro do Jongu do Quilombo São José da Serra, RJ.....	20
Figura 2	Seu Jorge Fernandes demonstrando o Jogo do Pau.....	20
Figura 3	Barracão em frente à casa grande do Quilombo São José da Serra.....	21
Figura 4	Colagem de fotografias da oficina de <i>Ladja</i> , realizada em julho de 2019.....	22
Figura 5	Flyer da Série de videodanças <i>Assentação</i>	23
Figura 6	Bastões para a prática da esgrima, ornamentados com tecidos de motivos africanos.....	24
Figura 7	Facões, estojos para os facões e bastões ornamentados.....	24
Figura 8	Avenida principal de Puerto Tejada, <i>la veinte</i>	41
Figura 9	Rua transversal a avenida <i>La veinte</i>	41
Figura 10	Calango na praça central.....	42
Figura 11	Igreja Católica Matriz localizada na praça central da cidade de Puerto Tejada.....	42
Figura 12	Fachada da <i>Academia de Esgrima de Machete y Bordón de Puerto Tejada</i>	44
Figura 13	Sala principal da Sede da <i>Asociación Casa del Cacao – Centro de Resistência Afrocultural</i>	44
Figura 14	Região montanhosa de Mazamorrero.....	45
Figura 15	Região montanhosa de Bajo San Francisco.....	46
Figura 16	Trapiche localizado em Mazamorrero.....	46
Figura 17	Trapiche localizado em Mazamorrero.....	46
Figura 18	Trapiche localizado em Mazamorrero.....	47
Figura 19	Quintal da casa de Me. Porfirio Ocoró.....	47
Figura 20	Quintal da casa de Me. Porfirio Ocoró.....	47
Figura 21	Caminho da casa de Yemarly Ocoró, Mazamorrero.....	48
Figura 22	Sub-regiões de Cauca.....	53
Figura 23	Principais <i>palenques</i> colombianos.....	55
Figura 24	QR Code Vídeo-registro sobre as cartilhas de malícia com Mestres Sandoval e Miguel.....	65
Figura 25	Cartilha do Me. Sandoval.....	66
Figura 26	Caderno de Me. Miguel V. Lourido.....	67
Figura 27	Escudo <i>Academia de Esgrima Machete y Bordón</i>	71
Figura 28	Gran Maestro Héctor Elías Sandoval (<i>in memorian</i>).....	72
Figura 29	Maestro Miguel Vicente Lourido.....	73

Figura 30	Humberto Lucumí na <i>Academia de Machete y Bordón</i> de Puerto Tejada.....	74
Figura 31	Maestra Alicia Castilho Lasprilla.....	75
Figura 32	Roda de conversa depois do treino na <i>Academia de Machete y Bordón</i> de Puerto Tejada.....	79
Figura 33	QR Code Vídeo-registro de um treino dominical na <i>Academia de Esgrima de Machete y Bordón</i> de Puerto Tejada.....	82
Figura 34	Escudo <i>Escuela de Esgrima Renacer</i>	83
Figura 35	Maestro Porfirio Orocó.....	83
Figura 36	Escudo <i>Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Raíces de Mazamorrero</i>	84
Figura 37	Contramaestra Yemarly Orocó.....	85
Figura 38	Exercício de aquecimento conduzido por Me. Porfirio Ocoró.....	87
Figura 39	Vista do local dos treinos do grupo <i>Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Raíces de Mazamorrero</i>	88
Figura 40	Treino com John Orocó.....	88
Figura 41	Valentina brincando com Curuma e Sofia, vizinhas da CM. Yemarly Ocoró.....	90
Figura 42	Vereda que leva à casa de Me. Porfirio Ocoró.....	91
Figura 43	QR Code Vídeo-registro de uma tarde de treino com CM. Yemarly em Mazamorrero.....	91
Figura 44	QR Code Vídeo-registro de uma <i>juga</i> descontraída com as crianças e jovens do Grupo <i>Escuela de Machete y Bordón Renacer de Bajo San Francisco</i>	93
Figura 45	Gabriela Santana e alunos de Me. Porfirio e CM. Yemarly Orocó... ..	94
Figura 46	QR Code Vídeo-registro de uma tarde de treino com Me. Porfirio em Bajo San Francisco.....	95
Figura 47	CM. Yemarly Orocó em momento de trabalho.....	105
Figura 48	Instrutor Humberto Lucumí em momento de trabalho.....	106
Figura 49	QR Code Vídeo-registro sobre o ritmo na esgrima de Machete y Bordón com Me. Miguel, Me. Porfirio e instrutor Humberto.....	118
Figura 50	Apresentação do Baile <i>Torbellino</i> com integrantes dos grupos <i>Escuelas de Machete y Bordón Renacer</i> e <i>Raíces</i> , de Bajo San Francisco e Mazamorrero.....	118
Figura 51	<i>Agrupación Danzas del Cauca</i>	119
Figura 52	Óscar Eduardo Mina Sandoval.....	119
Figura 53	Grupo de Dança <i>Cauca Grande</i>	121
Figura 54	Grupo de Dança <i>Macheteros de La Muerte</i>	121
Figura 55	QR Code Vídeo-registro da apresentação de um <i>torbellino nortecaucano</i> pela Cia. de Dança <i>Agrupación Danzas del Cauca</i>	125
Figura 56	Foto do caderno de apontamentos de Me. Miguel.....	130
Figura 57	<i>La Remachada y Los Tres Tiros</i>	134

Figura 58	<i>Los Cinco Tiros y La Culebra</i>	135
Figura 59	<i>Cambio de figura y Los Repetidos</i>	136
Figura 60	<i>El Florete y El Crucero</i>	137
Figura 61	<i>La Travessia Falseada y Travessias Corridas</i>	138
Figura 62	<i>Los Ocho Tiros</i>	139
Figura 63	<i>Retaguardia y Vanguardia</i>	141
Figura 64	<i>La Manca y El Boracho</i>	142
Figura 65	<i>La Corona y La Toreadora</i>	143
Figura 66	<i>Todo El Dia y Las Damas</i>	144
Figura 67	<i>Rodin del Gallo y Medio Angulo</i>	145
Figura 68	<i>Los Bolillos y 1ª y 2ª Posiciones</i>	147
Figura 69	<i>La Tremenda y La Colombiana</i>	148
Figura 70	<i>La Sultana y La Falseada</i>	149
Figura 71	<i>La Tijeira</i>	153
Figura 72	<i>El Número Uno y El Número Dos</i>	154
Figura 73	<i>Manca al Pecho y La Balanza</i>	155
Figura 74	<i>Médio Pabellón y Transversales Hacia Arriba</i>	156
Figura 75	<i>Transversales Hacia Abajo y Pabellón Entero</i>	157
Figura 76	<i>Posición de Bolillos y Angulo Hacia Abajo</i>	158
Figura 77	<i>Angulo Hacia Arriba y Posición de Bandera</i>	159
Figura 78	<i>Ronda de Malícia y Los Ocho Tiros</i>	160
Figura 79	Desenhos feitos por Valentina durante treino na <i>Academia de Machete y Bordón</i> de Puerto Tejada.....	163

SUMÁRIO

1	PREÂMBULO	17
1.1	Minha pequena diáspora	17
1.2	Introdução ao tema	25
1.3	Das Artes Marciais às Artes Cênicas: possibilidades investigativas nas Artes	29
1.4	A organização do estudo	32
1.5	Metodologia	34
2	OS TERRITÓRIOS E AS MEMÓRIAS DA ESGRIMA DO NORTE DE CAUCA	38
2.1	Afrodiáspora(s): um conceito experiência	38
2.2	Puerto Tejada, Mazamorrero y Bajo San Francisco	40
2.2.1	Territórios (de) memórias.....	53
3	O ENSINO DA ESGRIMA DE <i>MACHETE Y BORDÓN</i>: AS ACADEMIAS, OS GRUPOS E AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO EM PUERTO TEJADA, MAZAMORRERO E BAJO SAN FRANCISCO	61
3.1	Aspectos pedagógicos e formativos da Esgrima de <i>Machete y Bordón</i> no Norte de Cauca	61
3.2	<i>Academia de Esgrima de Machete y Bordón</i> de Puerto Tejada	71
3.2.1	Os responsáveis.....	72
3.2.2	Mais sobre a <i>Academia de Machete y Bordón</i> de Puerto Tejada.....	75
3.2.3	<i>Cómo extraño los domingos en Puerto Tejada: el entrenamiento como territorio de enseñanza</i>	77
3.3	<i>Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Renacer</i> de Bajo San Francisco	83
3.4	<i>Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Raíces de Mazamorrero</i> ... <td>84</td>	84
3.5	Mais informações sobre a linhagem da esgrima praticada nas veredas de Mazamorrero e Santander de Quilichao	86
3.5.1	<i>Los ensayos al crepúsculo en Mazamorrero</i>	86
3.5.2	<i>Una tarde de bailes y juguetes con el grupo Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Renacer de Bajo San Francisco</i>	92
3.6	Considerações sobre as aprendizagens: princípios de técnicas e convívio comunitário	95
4	OS SABERES CORPORAIS DA ESGRIMA AFROCOLOMBIANA	98
4.1	<i>Malicia: trampas y picardías</i>	103
4.2	<i>Los Secretos</i>	109
4.3	<i>El Ritmo</i>	113
4.4	<i>El torbellino nortecaucano: cantar, dançar, batucar e contar</i>	118
5	OS JOGOS: TÉCNICAS, FORMAS, ESTADOS E SENSACÕES ..	126

5.1	Aspectos formais dos jogos <i>Español Reformado</i> e <i>Remonte Relancino</i>.....	126
5.1.1	A técnica e o método do Jogo <i>Español Reformado</i> na <i>Academia de Esgrima de Machete y Bordón</i> de Puerto Tejada.....	127
5.1.1.1	A estrutura metodológica do Jogo <i>Español Reformado</i>	128
5.1.1.1.1	<i>Primeiro módulo: La Gimnasia</i>	128
5.1.1.1.2	<i>Segundo módulo: Clases con armas ou Cruzas</i>	131
5.1.1.1.3	<i>Clases del Juego sencillo ou Paradas simples</i>	140
5.1.1.1.4	<i>Clases del Juego doble ou Paradas dobles</i>	146
5.1.2	A técnica e o método do Jogo <i>Español Remonte Relancino</i> nas veredas do Norte de Cauca.....	150
5.1.2.1	A estrutura metodológica do Jogo <i>Español Remonte Relancino</i>	151
5.1.2.1.1	<i>La Gimnasia</i>	151
5.1.2.1.2	<i>Las Cruzas</i>	152
5.1.2.1.3	<i>Los Cajones</i>	161
5.1.3	Notas, princípios e fundamentos dos jogos de esgrima de <i>Machete y Bordón</i>	161
5.2	A Prática do Testemunho e os Estados de Jogo para criação em Dança com os Jogos de <i>Machete y Bordón</i>.....	165
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
	REFERÊNCIAS.....	181
	GLOSSÁRIO DE PALAVRAS E EXPRESSÕES.....	188
	ANEXO A – LEVANTAMENTO DE JOGOS AFROMARCIAIS NO BRASIL E AMÉRICAS.....	189
	ANEXO B – DIÁRIO DE BORDO: REGISTRO SOBRE O JOGO DO PAU DO QUILOMBO SÃO JOSÉ DA SERRA, RJ.....	191
	ANEXO C – CERTIFICADO DA ACADEMIA DE ESGRIMA DE MACHETE Y BORDÓN.....	200
	ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM.....	201

1 PREÂMBULO

“Como resposos, o tempo vai e volta em espirais e nos reinauguram em suas cinesias. Em seus voltejos, somos. Tempo ntangu, tempo sol, tempo no vento riscado, corpo experimentado. Tempo que se refaz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher. Tempo é também tanga, escrever é dança. Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila, o tempo constituinte das espirais.”

(Leda Maria Martins, 2022)

1.1 Minha pequena diáspora

Inspirada nas tradições que me guiam, o caminho até chegar nessa pesquisa começa muito antes do doutorado. Foi no ano em que carregava minha filha em meu ventre, que vivenciei o caminho de volta. Um vislumbre ancestral do que se tornou importante para minhas danças e capoeiragens até hoje.

Era 2014, eu me alegrava em completar um pouco mais do que uma década como capoeirista¹ e acabara de concluir, na condição de professora do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), um ciclo de pesquisa sobre o jogo e a improvisação na Capoeira Angola, com sete estudantes.

Nesse momento, em que vivia uma gestação e aprofundava minha experiência na prática do Movimento Autêntico² (MA), passei a dar mais atenção e qualidade às ações rituais

¹ Iniciei a Capoeira em Viçosa-MG, em 2004. Após dois meses no grupo *Cordão de Ouro*, passei a integrar o grupo *Angoleiros do Mar*, até me mudar em 2007 para Salvador e seguir por quatro anos como aluna do Mestre Zoinho, na época, professor do *Centro Esportivo de Capoeira Angola/ Academia de João Pequeno de Pastinha*. Desde então, mantenho o vínculo com o grupo, porém transitando e fazendo ações com outros mestres e mestras da Capoeira Angola, centralmente em Recife, via projetos de extensão e pesquisa como professora do curso de Dança da UFPE.

² A prática será devidamente apresentada no momento em que apresento as relações entre o Movimento Autêntico e a presente pesquisa. Por ora, localizo aos leitores que minha experiência na prática iniciou em 2012, com a professora Soraya Jorge, e segue até hoje.

na minha vida e na minha dança. Uma virada de chave que culminou em um processo de pesquisa para a criação da performance solo *Erranças*, uma investigação sobre imagens e paisagens que me conectava à experiência ritual com a Capoeira. Estas experiências rituais, em situação de treino e nas rodas, fizeram-me refletir sobre sensações compartilhadas entre eu e outros capoeiristas. Padrões mentais, físicos, energéticos, espirituais e perceptuais que emergem deste jogo. Desde aí, passei a procurar outros jogos de caráter polissêmico – luta/dança – que, como a Capoeira, ampliava percepções e entendimentos sobre sensações de fortalecimento físico e espiritual.

Nesse processo, relembrei “experiências estelares/microperformances” que ficaram guardadas em minha memória e retidas no meu corpo

[...] ora numa camada superficial do inconsciente em que a qualquer hora mostram-se disponíveis [...] ora se encravam em lugares mais recônditos [...] que, como explica o autor do conceito, emergem quando menos esperamos, muitas vezes com uma vivacidade e frescor inusitados (LIGIÉRO, 2019, p. 4).

Entre algumas dessas experiências, relembro e compartilho a sensação de atravessamento em meu corpo durante o evento de capoeira internacional *Ginga Mundo*, coordenado pelo Mestre Sabiá (2008), em Salvador-BA, quando assisti uma apresentação de um combate de *Ladja*, uma arte marcial martinicana, também nomeada *Danmyé* em sua uma forma mais amigável e menos competitiva.

Lembro-me de ver e sentir a vigorosidade e o fluxo dos movimentos executados pelos jogadores, me sentindo quente, energizada e prontificada a mover, acendendo o senso de coragem, segurança e conexão profunda comigo mesma. Naquele momento, arrebatada pelo ritual, cheguei a me imaginar entrando na roda e, silenciosamente, me perguntei o que aconteceria se eu entrasse naquele momento, naquele jogo. Linhas de força me atravessaram e hoje penso que esses atravessamentos vinham dos corpos, cantos e canções que envolveram todo o espaço, mesmo sem eu entender uma palavra em *créole*³.

Registrei as sensações, escrevi sobre... E guardei o sonho de praticar a *Ladja*. No momento oportuno, depois de onze anos, ao me preparar para a seleção de doutorado, me reconectei a esta experiência e segui rastreando outros jogos – danças/lutas afrodiáspóricas –, na esperança de imergir em uma prática que me movesse internamente, como acontece até

³ O termo *créole* designa uma língua resultante do encontro de culturas entre povos negros na diáspora africana para as Américas. Está presente em vários países da América Central, como no caso da Martinica. O mesmo termo também é utilizado para nomear homens e mulheres negros afrodescendentes, nascidos das relações entre povos colonizadores e colonizados.

hoje na capoeira e que, de alguma forma, “dialogava” do arrebatamento que senti ao assistir aquela roda.

Passei os dois primeiros anos (2018-2019) investigando práticas familiares à Capoeira no Brasil, que não acontecem mais, nos estados da Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Maranhão e Alagoas. Em paralelo, buscava informações sobre jogos no Haiti, em Porto Rico, Cuba, Venezuela e Colômbia.

Em 2018, já no programa de Artes Cênicas da UNIRIO, na cidade do Rio de Janeiro, iniciei contatos para encontrar com Dimitri Dracius, martinicano, praticante de *ladja* que residia na cidade de São Paulo. No ano seguinte, fui até ele e, após uma semana de aula, em maio, tracei planos para manter o processo de aprendizagem até que eu pudesse chegar na Martinica, como previsto no anteprojeto dessa pesquisa. Logo após essa breve etapa, retomei os diálogos com o historiador Mathias Assunção, responsável pelo filme *Versos e Cacetes: o jogo do pau na cultura fluminense*⁴ (2009). Um documentário filmado nos municípios de Vassouras, Miracema e Duas Barras, localizados no Rio de Janeiro.

Tinha em mente a ideia de correlacionar práticas marciais que tivessem o que nomeava como qualidades dançáveis, na interface com o jogo e com o movimento dançado. Por essas razões, passei a investigar o Jogo do Pau no Quilombo São José da Serra que, além da proximidade com a capital, apresentava dois jogadores, o que, aos meus olhos, se destacava pelas habilidades e forma de jogar o pau. Um jogo que acontece com a empunhadura de uma vara de mais ou menos um metro e que organiza o corpo de forma dialógica com a capoeira; com uma base dinâmica que permite pequenos saltos, pulos, rasteiras, giros e varreduras, entradas para o ataque e negaceios para as esquivas e contragolpes.

⁴ VERSOS e Cacetes: o jogo do pau na cultura afro-fluminense. Direção de Mathias Assunção e Hebe Mattos. Rio de Janeiro, 2009. Publicado pelo canal LABHOI UFF Oficial. 1 vídeo (37 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b2TlqV_bLAQ. Acesso em: 15 jun. 2023.

Figura 1 – Terreiro do Jongo do Quilombo São José da Serra, RJ



Fotografia: Gabriela Santana (2019).

Figura 2 – Seu Jorge Fernandes demonstrando o Jogo do Pau



Fotografia: Gabriela Santana (2019).

Figura 3 – Barracão em frente à casa grande do Quilombo São José da Serra



Fotografia: Gabriela Santana (2019).

Em julho de 2019, realizei a primeira visita ao quilombo, com o objetivo de conhecer o contexto e o líder da comunidade, Seu Toninho Canecão. A segunda ida ocorreu entre 16 e 20 de novembro do mesmo ano, para entrevistas e filmagens de demonstrações realizadas por alguns poucos senhores que praticavam o Jogo do Pau.

Foi com esta experiência que comecei a formular entendimentos sobre as categorias analíticas empreendidas nesta tese: memórias, territórios e corporeidades. Assim, ao final do segundo ano de doutorado, elaborava escritas e analisava os dados de tais experiências, enquanto buscava recursos para estabelecer um cronograma de maior frequência com os entrevistados⁵.

Campos abertos, eu vislumbrava a possibilidade de continuar aprendendo nos dois contextos – no quilombo, no Rio de Janeiro, e com Dimitri Dracius, em São Paulo. Todavia, esse trajeto foi interrompido pela pandemia COVID-19, em 2020. Meu último contato com Dimitri foi marcado pela produção de uma oficina⁶ no *Grupo de Dança do Maracatu de Baque Virado Maracutaia*.

⁵ Em anexo, disponho a produção de um diário de bordo do início de uma investigação em campo sobre o Jogo do Pau, no Quilombo São José da Serra-RJ. A inclusão deste documento visa apresentar ao leitor mais informações sobre o jogo pesquisado e sobre este importante quilombo.

⁶ Fotografias da oficina citada realizadas pela autora, disponíveis em: <https://flic.kr/s/aHsmKtr1Xh>. Acesso em: 15 jun. 2023.

Figura 4 – Colagem de fotografias da oficina de *Ladja*, realizada em julho de 2019



Fotografias: Gabriela Santana (2019).

Não sendo viável seguir com as pesquisas de campo, continuei apenas treinando o *Systema*, uma arte marcial antiga da Rússia, ensinada pelo professor Renan de Moraes, que frequentava um pouco mais de um ano, em paralelo às investidas aqui descritas. Elegei esta prática por seu aspecto improvisacional e pelo manejo criativo de diferentes artefatos: facas, correntes, armas e bastões. Este último, um objeto muito comum nas práticas marciais negras que buscava conhecer.

Estava segura que para fazer esta pesquisa precisava ampliar meu repertório marcial e, apesar dos caminhos sinuosos, sentia precisão no caminho percorrido, pois intuía que essas práticas me levariam a compreender a potência das marcialidades e as possibilidades de intersecção com minha prática em Dança.

Com esta base corporal, e a partir de experimentos embasados nas memórias em situação de campo, concebi, em situação de isolamento social, duas criações performáticas: *Assentação e Iê: rotas afromarciais*⁷, ambos em 2021.

⁷ Performance *Iê: rotas afromarciais*. Disponível em: <https://jogodancaslutasafromarciais.tumblr.com/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

Em *Assentação*⁸, dirigi os solos criados pelas performers Bárbara Santos, Bianca Andreoli, Líria Moraes e Zeza Barral, além de atuar como criadora. Todas, incluindo eu, investigamos a tríade *memória, improvisação e ritual*. Esta tríade já alimentava, empiricamente, a forma como eu pesquisava alguns movimentos feitos com empunhadura de um ou dois bastões de madeira, como acontece em alguns jogos marciais que pesquisei nesse estudo. Contudo, as demais performers trabalharam as memórias e os estados rituais a partir de suas subjetividades e personalidades, cada uma desenvolvendo seus trabalhos com um elemento distinto, a saber: pipoca, pedra, vento e barro.

Figura 5 – Flyer da Série de videodanças *Assentação*



Fonte: A autora (2021).

Tendo em vista a especificidade do contexto da pesquisa, dei continuidade às investigações criativas com os jogos afrodiaspóricos com o solo *Iê: rotas afromarciais*. Nele, entrecruzei materiais poéticos – elaborados a partir de testemunhos que recebi e gerei em *Assentação* – com materiais coletados na primeira pesquisa de campo que realizei: vídeos e fotos que foram projetados no momento da performance, para uma improvisação guiada pelas memórias e territórios investigados.

Em paralelo e sem desistir, segui buscando editais para realizar as viagens internacionais previstas no anteprojeto da pesquisa. Nessa altura, já sabia que não conseguiria

⁸ Materiais disponíveis sobre a performance *Assentação*: Blog (Disponível em: <https://assentacao.tumblr.com/>) e Vídeos (disponíveis em: <https://youtube.com/playlist?list=PLE6wHIXosTTlJaMeds9qabd7AvccL6yys>). Acesso em: 15 jun. 2023.

chegar a Martinica, mas manteve o propósito em conhecer um dos dois jogos levantados: a Esgrima Afrocolombiana de *Machete y Bordón*⁹ (MyB).

Figura 6 – Bastões para a prática da esgrima, ornamentados com tecidos de motivos africanos



Fotografia: Gabriela Santana (2019).

Figura 7 – Facões, estojos para os facões e bastões ornamentados



Fotografia: Gabriela Santana (2019).

⁹ Conforme Desch Obi (2004), a Esgrima Colombiana, em seus diferentes estilos, aconteciam nos tempos idos com o manejo diferentes artefatos, justificando a escolha do autor em nomear tal jogo como *Esgrima con Machete*. Todavia, adotamos a forma como os mestres/as entrevistados/as comumente referem-se a tais jogos, ou seja, como *Esgrima de Machete y Bordón*, identificado neste estudo pela sigla MyB.

1.2 Introdução ao tema

Ainda que a pesquisa tenha se desenvolvido a partir do trajeto comentado acima, nesta tese discorreremos centralmente sobre dois estilos de jogos afrocolombianos: *El Español Reformado* e *El Remonte Relancino*¹⁰, vivenciados entre setembro de 2021 e fevereiro de 2022¹¹, entre Puerto Tejada – com *Maestro Miguel Vicente Lourido* e *Maestro Héctor Elías Sandoval*, Mazamorrero – com *Contramaestra Yemaly Ocoró*, e Bajo San Francisco – com *Maestro Porfirio Ocoró*. A investigação foi acompanhada e supervisionada sob o olhar cuidadoso e preciso da tutora Martha Ospina, professora da Faculdade de Artes da Universidad Distrital José Francisco de Caldas, na Colômbia.

Os jogos citados são apenas dois – os mais difundidos – dos muitos estilos de jogos que integram o universo das esgrimas colombianas. Uma arte marcial que combina o uso de um bastão fino de aproximadamente 70 cm – *bordón*, *compás* ou *grima* –, confeccionado geralmente com *guayabo* ou *berraquillo*, e um facão – *peinilla* ou *machete* – que varia entre 16 e 20 polegadas¹², além de facas curtas – menos usuais, mas parte do acervo desses jogos.

Sem ter tempo para a investigação de outros estilos, desenvolvemos uma imersão prática nos dois jogos elegidos, nos atendo a compartilhar aqui o levantamento de outros jogos pesquisados por Aguilera (2014).

En Colombia han existido una gran variedad de estilos de Grima, entre los que se encuentran: Cubano Moderno, El Costeño, el Venezolano Moderno, Juego Aventajado, Juego Mejía, Juego Cortés, Rayo Zaragozano, Relancino Viejo, Destello, Relancino Nuevo, Juego del Perro, Sombra Caucana, Sombra Japonés, Destello Relancino, Elástico de Sombra, Juego Adelantado, Juego Magia (CARVAJAL, 1990), Palo Negro, Cubano, Español, Francés, Relancino, Venezolano, Español Reformado, Remonte Español Relancino (DESCH-OBI, 2009) y Travesía (CAICEDO, 2013). Además de estos, el Maestro Ananías indica algunos otros: Granadino, Latiguero, Elástico, Juego de Cuchillo, Juede Lanza, Coralito,

¹⁰ O jogo identificado e praticado por Me. Porfirio Ocoró e CM. Yermali Ocoró advém das *enseñanzas* com os mestres Graciliano Balanta e Ananías Caniquí. Esses mestres, já falecidos, nomeavam esse jogo como *Español Reformado*. No capítulo “O ensino da esgrima de Machete y Bordón”, explicaremos mais sobre o assunto, posto que assumimos a interpretação de Me. Porfirio Ocoró, mas também compartilhamos a referência de estudos realizados anteriormente, sobre o legado desses mestres.

¹¹ Esta experiência aconteceu mediante o Programa de Bolsa Sanduíche em cooperação com o Programa de Doutorado em Estudos Artísticos da Faculdade de Artes da Universidad Distrital José Francisco de Caldas, em Bogotá-CO.

¹² *El machete* e *la peinilla* são tipos de facões. O primeiro é mais pesado e sua lâmina é bem mais larga, enquanto a *peinilla* é mais leve e sua lâmina, além de mais estreita, não possui curvas. Ambos são usados como ferramentas de trabalho e podem ser utilizadas para defesa pessoal. Apesar do uso frequente da palavra *machete* para referendar o facão utilizado no jogo em questão, a arma manejada nestes jogos é a *peinilla*. Para mais informações, ver o episódio Machete da série documental Los Puros Criollos. Disponível em: <https://www.rtvcpplay.co/series-documentales/los-puros-criollos/machete>. Acesso em: 21 mar. 2023.

Lances de Rocería, As Negro, As Blanco, Sombra con Amparo y Sombra sin Amparo (AGUILERA, 2014, p. 101).

Tais jogos estão presentes para além dos territórios que compõem os departamentos de Cauca e Valle del Cauca, dado este que complexifica a discussão sobre a circulação, assimilação e apropriação dos diferentes estilos de esgrimas praticadas por camponeses(as) de diferentes regiões e, portanto, diferentes etnias. Com isso, optamos pela investigação das dinâmicas étnicas e culturais da esgrima praticada por homens e mulheres descendentes de africanos assentados nos municípios de Puerto Tejada, Bajo San Francisco e Mazamorrero.

Por essas razões, o recorte desta tese – os jogos *Español Reformado* e *Español Remonte Relancino* – está circunscrito no pluriverso de jogos marciais afrodiáspóricos: jogos de matrizes africanas recriados fora do continente africano, pouco difundidos se comparados às artes marciais orientais e europeias. Estes jogos, singulares em seus modos organizativos, possuem dinâmicas análogas que resultam do cruzamento de diferentes formas culturais desde o projeto de colonização das Américas.

Nesse viés, a violência racial exercida contra os povos locais e àqueles forçados às diásporas, a coibição de suas técnicas, assim como a marginalização dos costumes a elas atreladas, são algumas das dinâmicas comumente analisadas nos documentos oficiais e descrições etnográficas compiladas e investigadas em sua maioria por historiadores e antropólogos homens (ASSUNÇÃO, 2004; DESCH-OBI, 2009; STOTZ; FALCÃO, 2012), ainda que haja a contribuição de mulheres precursoras nas etnografias de alguns desses jogos: Eunice Catunda sobre a Capoeira baiana (1952), Cecília Meireles com a Pernada carioca (1935), Emília Biancardi no Maculelê (1989), Katharine Duhan na *Ladja* martinicana (1936), Maribel Carvajal na Esgrima Colombiana (1990) e, mais recentemente, Elsa Dorlin nas lutas da América Central e América do Norte (2020); além de outras, que certamente não obtiveram destaque mediante a pouca visibilidade dada às suas produções.

Nessa rota para (re)conhecer práticas marciais negras e ancestrais da qual a *Esgrima de Machete y Bordón* faz parte, salientamos que, assim como outros jogos levantados no início deste estudo¹³, os jogos de MyB cumprem funções sociais para além das que aconteciam no continente africano.

¹³ Ver Anexo A.

Entre tais funções, não podemos ignorar a tradição bélica de povos africanos, sobretudo das “nações guerreiras da Costa Leste”, como relata João José Reis (2023) em sua obra *Rebelião Escrava no Brasil – A história do levante dos Malês em 1835*:

Os iorubas, por exemplo, traziam a tradição militar do império de Òyó ou a experiência de oposição e resistência ao mesmo. Com a desagregação do império ao longo da primeira metade do século XIX, formaram-se muitos grupos armados independentes e mutuamente hostis liderados por chefes guerreiros todo-poderosos, os ologuns. [...] Possivelmente havia entre os escravos que vieram para a Bahia muitos que tinham ocupado posições de liderança militar e outras. Entre os rebeldes de 1853 não se encontravam apenas fervorosos religiosos, mas homens com currículo militar nas guerras civis iorubas, indivíduos que, além de terem vivido na paz as tradições próprias de seus povos, vivenciaram a filiação étnica como fenômeno político em seu sentido mais extremo – o da guerra (REIS, 2023, p. 309-310).

Ainda assim, não é possível localizar as práticas marciais africanas dentro de um espectro único, como acontece com algumas artes marciais militares, aglutinadas em torno das Artes de Guerra, no Oriente, Ásia e Europa, como ressalta Mariana Andraus, professora de dança e estudiosa das artes orientais chinesas. Para ela, a marcialidade se dá como uma “cultura em torno da guerra, com sistematização do trabalho de corpo visando à eficiência marcial” (ANDRAUS, 2012, p. 137).

Em direção oposta, o pluriverso de expressões que circunscrevemos como afromarcialidades – marcialidades afrodiáspóricas – caracteriza-se por jogos que foram recriados nas Américas, como explica Assunção (2005):

Escravos de diferentes origens praticavam jogos de combate em toda a Plantation América em seu tempo livre, principalmente nas tardes de domingo ou durante festivais como o carnaval. Eles os praticaram ao lado de outros "passatempos", como tocar música e dançar. O que eram jogos amigáveis nesse contexto adquiriram novo significado quando as competições se tornaram mais sérias: resolver uma disputa, provar a honra de alguém ou ganhar um prêmio. As disputas de prêmios para mestres, em particular, não permitiriam que muitos dos significados africanos originais fossem transmitidos, mesmo que possam ajudar a manter vivo um tipo específico de técnica de combate. Mesmo quando usado como arma nas lutas, as técnicas de combate adquiriram novos significados, uma vez que os conflitos nas sociedades de plantação eram de ordem diferente das da África pré-colonial ou contemporânea (ASSUNÇÃO, 2005, p. 65, tradução nossa).

Desse modo, nesta tese tratamos de jogos que comumente são jogados entre duas pessoas, mesclando expressivamente técnicas de autodefesa, com ou sem armas. Alguns jogos estão diretamente relacionados a toques e cantos, como ocorre na Capoeira, outros são desdobrados enquanto performances artísticas, como os jogos de MyB que, como veremos adiante, também se desenvolvem dentro dos bailes de *torbellino* nortecaucano, em que movimento e som dialogam intimamente.

Com música ou não, grande parte desses jogos possui uma qualidade rítmica e pulsante, diferente da qualidade solene que caracteriza as artes marciais do continente asiático e europeu ou, ainda, da qualidade púgil que, em linhas gerais, identifica os esportes marciais do *mainstream* global.

Os jogos afrodiaspóricos – portanto afromarciais – são catalisadores de energias, humores e intencionalidades. Em alguns casos, possuem atos rituais ou secretos, manifestados durante os jogos, ou de forma silenciosa, por pessoas que vivem a fé e a espiritualidade na relação com os saberes transmitidos por seus ancestrais.

Por essas razões, ao situar os jogos aqui pesquisados como marcialidades afrodiaspóricas, consideramos outras práticas que desde o final do século XIX caracterizam-se como técnicas de defesa pessoal, como propõe Assunção (2005), ao discorrer sobre os jogos de combate. Para tanto, refletimos sobre os Jogos *Español Reformado* e *Remonte Relancino* a partir da discussão das dimensões mnemônicas, territoriais e corporais, elementos e princípios que compõem estas dimensões, seus sistemas simbólicos e filosóficos.

A partir dos jogos e das corporeidades intrínsecas a estes, são refletidas lógicas, dinâmicas e poéticas próprias da esgrima de MyB que “[...] pueden ser importantes de estudiar, no por la necesaria aplicabilidad que tengan en nuestras salas de aula, sino como una ampliación de nuestros referentes [...] [sobre esta arte e as pedagogias de seus mestres]” (AGUILERA, 2014, p. 20).

Fazendo coro à proposta do pesquisador-ator Jhonny Aguilera (2014), ao final da tese teremos compreensão da esgrima em sua complexidade, para o reconhecimento desta enquanto forma cultural, possuidora de saberes relevantes para o campo da Dança e das artes da cena em geral, sem com isso ser reduzida a uma ferramenta exclusivamente técnica para fins investigativos e técnicos.

1.3 Das Artes Marciais às Artes Cênicas: possibilidades investigativas nas Artes

Tendo em vista que esta tese é produzida no campo das Artes Cênicas, mais especificamente para a reflexão de associações entre marcialidades afrodiáspóricas e o campo da Dança, salientamos que os aspectos etnoculturais da esgrima de MyB destacados aqui visam o aprofundamento de questões tangentes às funções sociais que tais jogos desempenham num contexto cultural mais amplo. Tal discussão se faz fundamental, pois os aspectos sociais, políticos e históricos forjam os jogos analisados, diferenciando-se, por exemplo, de uma pesquisa a respeito de uma técnica ou abordagem elaborada para fins artísticos e pedagógicos a priori.

Discorreremos sobre aspectos étnico-raciais imprescindíveis para a apreensão de saberes corporais éticos e estéticos, pouco versados dentro do campo da Dança e das artes da Performance. Para tanto, são colocadas em cruzo ideias produzidas no campo da Dança, da Performance e dos Estudos da Diáspora para a compreensão da dimensão corpórea e subjetiva inerente aos processos de deslocamento de saberes culturais do continente africano para as Américas. Desse modo, todas as discussões traçadas neste estudo convergem para refletir os corpos, as corporeidades e as narrativas dos mestres e contramestra entrevistada. Com isso, enfatizamos a discussão da faceta performática do jogo de esgrima, sendo as corporeidades das pessoas entrevistadas, da pesquisadora e a relação entre estas os três principais materiais em que se concentram as análises aqui dispostas.

Nesta investigação, temos uma perspectiva: a do corpo que dança. É a partir desta perspectiva, que discorreremos a respeito dos aspectos pedagógicos vivenciados na pesquisa de campo, como devolutiva para as comunidades praticantes e para alimentar novas interseções no campo da Dança.

Para além da produção de escritas testemunhais produzidas no diálogo com o que acontece no corpo de uma pesquisadora-dançarina e, havendo apontamento de experiências seminais com MyB na última parte desta tese, consideramos que as escritas/passagens autoetnografadas estão alinhadas ao que acreditamos compor o fazer poético da esgrima.

No que tange o campo da Dança, compartilhamos que a escolha por este caminho investigativo firma nosso posicionamento sobre a relevância do jogo de esgrima afrocolombiana como prática estética produzida não por artistas formados no campo das danças cênicas, mas por pessoas que pensam e desenvolvem a esgrima afrocaucana dentro de

parâmetros próprios, dando a ver um rico arsenal de ideias sobre fazeres com alta plasticidade configurativa, fazendo da esgrima ora expressão de divertimento (enquanto jogo), ora defesa pessoal, ora performances em espaços públicos e/ou cênicos.

Desse modo, tencionamos o debate a respeito da investigação nas artes, posto que não estamos abordando um trabalho, processo ou proposta de criação para o campo artístico, e sim compreendendo uma prática cultural como prática artístico-cultural. Para Henk Borgdorff, estudioso do tema:

Hay tres posibilidades de preguntar qué es lo que hace a la investigación artística diferente en relación a la investigación académica y científica vigente: a través de una pregunta ontológica, una epistemológica y otra metodológica. La pregunta ontológica es: ¿Cuál es la naturaleza del objeto, del tema, en la investigación en las artes? ¿Hacia dónde se dirige la investigación? Y ¿en qué sentido se diferencia de otra investigación académica o científica? (BORGdorFF, 2010, p. 27).

Neste caso, os aspectos, elementos e princípios discutidos na tese são direcionados para uma produção de conhecimento que preza pelos saberes corporais que acontecem nos corpos e corporeidades coletivas e, por isso, são direcionados para pesquisadores interessados nos corpos que dançam, jogam, lutam e, assim, improvisam.

Uma investigação para o campo das artes que se ocupa do desenvolvimento de uma metodologia alinhada às dimensões ontológicas e epistêmicas da pesquisa, na medida em que favorece a discussão de saberes não convencionais no campo em que é produzida (Dança) e como tais saberes podem ser relacionados com este mesmo campo, a partir de métodos investigativos adequados a estas dimensões, como propõe Henk Borgdorff e como veremos no item metodologia.

Arriscamos dizer que a compreensão dos saberes corporais da esgrima apresenta-se como uma etapa elementar para o processo de corporificação, basilar para movimentos de recriação e ressignificação no campo experimental das artes, que serão desdobrados no devir deste trajeto.

Para a primeira etapa investigativa, desdobram-se perguntas como: Quais as contribuições da abordagem aqui proposta para os estudos já realizados sobre esta arte? O que podemos aprender com os saberes corporais próprios do *Machete y Bordón*, sendo esta uma prática que resiste historicamente a práticas colonizatórias?

Ainda que no Brasil tenhamos uma produção pungente de pesquisas com a Capoeira e a Dança, as perguntas nesta pesquisa buscam provocar novas perspectivas sobre os estudos já

existentes com a Capoeira, bem como de outras práticas marciais que também se organizam por meio de movimentos e gestos de combate. Desse modo, objetivamos expandir as percepções das formas expressivas que articulam danças e lutas dos povos originários e diaspóricos, dos quais o campo da Dança cênica ocidental pouco investe.

Creemos que a expressão de combate – seja nos jogos levantados nesta tese, como nas *Guerras* dançadas que dramatizam batalhas históricas – precisam de articulações com os sentidos e intencionalidades corporificadas nos movimentos e nas relações que emergem, evitando “tipificações que nos levariam a pensar a relação dança e guerra ora de forma instrumental, como preparar para lutas futuras, ora de forma representacionista, como encenação de batalhas vividas no passado” (ACSELRAD, 2022, p. 31).

Assim, com o olhar voltado para as recorrências que caracterizam as marcialidades afrodiaspóricas e para os aspectos transversais a estas e demais danças que corporificam o sentido de luta, pretendemos gerar novos fluxos investigativos. Entendemos que tais marcialidades são pouco difundidas e acessadas pelo campo da Dança, diferentemente da frequente e cíclica apropriação de formas, princípios e entendimentos filosóficos das artes marciais orientais que influenciaram a dança moderna e pós-moderna americana (ANDRAUS, 2012).

É nessa direção que enfatizamos as relações entre corpo, movimento e cultura na investigação da esgrima de *Machete y Bordón*, desenvolvida em um país, assim como nosso, localizado na América do Sul. Dessa forma, avançamos nas concepções de mundo que a sustentam e que dialogam com práticas que, por serem afrodiaspóricas, convergem para novas relações com nossas performances afrobrasileiras. Seja como técnica de luta, para um “combate real”, ou como uma expressão cênica e performática.

1.4 A organização do estudo

A primeira parte desta tese – Preâmbulo – está subdividida em três partes. Inicia-se com a apresentação da pesquisadora e suas motivações. A seguir, localizamos o tema, os propósitos e a organização do estudo. Depois, apresentamos os métodos adotados para as investigações em campo, bem como para a elaboração de uma escrita que busca potencializar aspectos relevantes no e para o campo da Dança. A elucidação do instrumental metodológico visa compreensões que associam o fazer performático aos seus contextos, recrutando, para tanto, teorias que potencializam relações entre corpo, cultura e território.

No capítulo 2, “Os territórios e as memórias da Esgrima do Norte de Cauca”, apresentamos a perspectiva pela qual a esgrima de *Machete y Bordón* é abordada. Desde ideias geradas no campo dos Estudos da Diáspora, são compartilhadas noções-chaves para a compreensão de uma abordagem que evidencia a dimensão experiencial e subjetiva dos processos diaspóricos. Desta feita, socializamos testemunhos (pessoais e dos entrevistados) a respeito dos territórios onde os jogos investigados se desenvolvem. Aspectos que os compõem – geográfica, política e simbolicamente – como territórios afrocolombianos. No tocante aos rastros dos processos históricos e dos cruzamentos culturais desta prática, as narrativas das pessoas praticantes da esgrima afrocolombiana evidenciam a compreensão da marcialidade afrocolombiana como prática transgressiva e combativa à colonialidade, estruturada desde a escravidão dos povos negro-africanos, reterritorializados nas Américas.

No capítulo 3, “O ensino da Esgrima de *Machete y Bordón*”, o foco está no compartilhamento de aprendizagens pessoais nas comunidades que praticam os estilos de jogos investigados. Iniciamos discutindo pontos, marcos e especificidades do processo histórico de ensino da Esgrima de MyB na região para, na sequência, apresentar as academias, os grupos e os responsáveis pela *enseñanza* da esgrima nortecaucana. De cada academia ou grupo, compartilhamos uma escrita autoetnográfica para refletir as pedagogias, didáticas e entendimentos corporificados treino após treino.

No capítulo 4, “Os saberes corporais da esgrima afrocolombiana”, a dimensão corporal e performática que constitui os jogos de MyB é analisada por meio da discussão de elementos fundantes e matrizes que são encontradas de forma análoga em outras marcialidades afrodiaspóricas. A discussão desses elementos, por meio de testemunhos dos praticantes e suas narrativas, assim como pelo aprendizado corporal desenvolvido em campo,

favorecem a identificação de sentidos intrínsecos ao repertório técnico-expressivo do jogo de *Machete y Bordón*. São refletidos pensamentos sobre: 1) os saberes corporais dos praticantes da esgrima dentro e fora dos treinos; 2) a malícia; 3) os secretos, 4) o ritmo, 5) as forças motrizes *cantar, dançar, batucar e contar*, que dão forma ao *baile torbellino nortecaucano*.

No capítulo 5, “Os jogos: técnicas, formas, estados e sensações”, todo conteúdo formal dos estilos de jogo *Español Reformado* e *Remonte Relancino* – repertório de movimentos, gestos, posições e sequências de golpes e defesas –, apreendidos ao longo de cinco meses de pesquisa em *locus*, é apresentado com instruções gerais e apontamentos pessoais, seguindo a lógica das *cartilhas de malícia* da arte da esgrima nortecaucana, consultadas e citadas em estudos anteriores (AGUILERA, 2014; DESCH-OBI, 2009). A segunda parte deste capítulo reúne pensamentos sobre como a pesquisa com a esgrima afrocolombiana é investigada criativamente no e pelo corpo. Para tanto, evidenciamos a Prática do Testemunho da Abordagem Somática Relacional do Movimento Autêntico (JORGE, 2019) como chave para a investigação de estados de jogo (SCHECHNER, 2006), experienciados por mim e pelos entrevistados e entrevistadas. Com isso, compartilhamos apontamentos pessoais sobre a prática da esgrima de MyB para pensar a improvisação neste e em outros jogos que apresentam uma potente interface com o movimento dançado.

Nas considerações finais, pontuamos sínteses das principais ideias e sugestões levantadas no estudo, fomentando caminhos para outras pesquisas interessadas na interseção entre as marcialidades afrodiáspóricas e o campo da Dança, compartilhando uma abordagem etnográfica e relacional, na medida em que analisa importantes dinâmicas e ensinamentos propostos pelas pessoas portadoras desses saberes, assim como aponta aproximações entre os jogos marciais da afrodiáspora para a prática improvisacional e performática no campo da Dança.

Como anexos, trouxemos primeiro o registro da pesquisa do Jogo do Pau, iniciada e interrompida em 2019, com o intuito de oferecer dados aos leitores de um jogo local que, assim como outros praticados fora do Brasil, tem origem em contexto rural de homens afrodescendentes. Depois, apresentamos o levantamento de outros jogos, investigados teoricamente.

1.5 Metodologia

Tratando-se de uma pesquisa etnográfica desenvolvida no campo da Dança, este estudo evidencia sistemas de crença, modos de pensar, agir e expressar que integram as corporeidades performadas entre a cotidianidade e os jogos pesquisados. Como propõe Theresa Jill Buckland, em seu artigo *Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança*: “A dança [neste caso, o movimento expressivo marcial], enquanto prática cultural, já não é o estudo de um outro distante, no tempo e no espaço, do pesquisador, mas um diálogo permanente entre interlocutores localizados dentro do mesmo espaço-tempo global” (2013, p. 147).

Desta feita, e reconhecendo a expansão do campo da etnografia no diálogo com teorias da Dança, dos Estudos Culturais e dos Estudos da Performance, adotamos premissas da autoetnografia para análises que evidenciam o diálogo de singularidades e subjetividades pessoais (do que me constitui pesquisadora) com as singularidades e subjetividades que forjam as **cosmospercepções** inscritas nas corporeidades e narrativas das pessoas entrevistadas nessa pesquisa.

O termo cosmopercepção é concebido pela feminista Oyèrónké Oyèwùmí (2002) em oposição ao termo cosmovisão, problematizando a lógica ocidental em que o corpo é classificado e categorizado socialmente, em detrimento da outrização das culturas e povos autóctones, que continuam sendo diferenciados sem a compreensão dos modos perceptivos e sensoriais próprios que regem suas culturas. Nesse estudo, o termo serve de inspiração, tendo em vista que a pesquisa objetivou a percepção de uma realidade cultural, tal como propõe a autora ao argumentar que “o quadro de referência de uma cultura deve ser identificado e descrito em seus próprios termos antes que se possa fazer o tipo de alegações gratuitas” (OYÈWÙMÍ, 2002, p. 42).

Desse modo, o evidenciamento de percepções e sensações pessoais nas escritas em que proponho a descrição dos treinos e vivências, dispostos no capítulo 2 “Os territórios e as memórias da esgrima do Norte de Cauca”, são realizadas buscando diálogos com narrativas e pontos de vistas dos entrevistados, sem a imposição de traduções e significações sobrepostas a tais narrativas.

Tomando por base a complexidade apontada por Fabiane Gama (2020) quanto às diferentes formas de compreender a Autoetnografia, seja como método, gênero de escrita ou

conceito, o exercício de autoetnografar nesta pesquisa revelou a intersubjetividade gerada na experiência de aprendizagem com os entrevistados, compartilhando com o leitor a corporificação de sensações, percepções e ideias pessoais, como defende Daniela Versiani (2002) ao falar sobre os processos de corporificação das criações intersubjetivas entre pesquisados e pesquisadora.

É nessa direção que as análises da autora em torno de gêneros literários que se ocupam da investigação de novas subjetividades revisitam formas clássicas de escrita, alertando os pesquisadores da cultura para o potencial da autoetnografia como alternativa para romper com dicotomias que corroboram para um olhar interpretativo autocentrado daquele que pesquisa, em detrimento da experiência intersubjetiva entre as pessoas envolvidas na pesquisa.

A lógica dicotômica de pertencer *versus* não-pertencer, da identidade *versus* diferença ou, como nas etnografias construídas a partir do modelo tradicional da etnografia, etnógrafo *versus* etnografado, sujeito *versus* objeto, o Mesmo *versus* o Outro, visualiza apenas o momento da diferença, não os processos intersubjetivos através dos quais ocorrem interações e identificação culturais. No entanto, se ao invés de focalizarmos momentos pontuais na trajetória de indivíduos procuramos focalizar, em nossas estratégias de leitura, as trajetórias dos indivíduos e as sucessivas interações culturais que se estabelecem entre eles, talvez seja possível criar condições para a visualização de diferentes subjetividades, identidades e concepções de mundo, abrindo possibilidades de negociação entre elas (VERSIANI, 2002, p. 70).

Versiani (2002, p. 70) explica o prefixo auto “[...]” como uma alerta contra a supressão das diferenças intra-grupo enfatizando as singularidades de cada sujeito/autor, enquanto o termo etno localiza, parcial e pontualmente esses mesmos sujeitos em determinado grupo cultural”. Por isso, a autora explica que nesta modalidade se faz necessário dar atenção às multiplicidades de vozes e subjetividades incorporadas às leituras e escritas que se fazem de determinado grupo, permitindo a desfixação de identidades pessoais e/ou coletivas essencializadas e/ou totalizadas em um empobrecimento das complexidades que constituem os envolvidos na pesquisa, exigindo de quem pesquisa um olhar cuidadoso para as singularidades inerentes ao entendimento restrito e totalitário dos termos.

Como propõe Versiani (2002), a autoetnografia revela, portanto, uma visão dialógica e polifônica dos pensamentos e percepções que nascem das relações entre eu, pesquisadora iniciática, e uma comunidade de praticantes heterogênea, cheia de nuances e diferenças. Desse modo, obtemos a desestabilização da:

[...] autoridade (no duplo sentido de autoridade e autoria) do etnógrafo em sua tarefa de representar o Outro, bem como um dos tradicionais pressupostos metodológicos da pesquisa de campo: a possibilidade de um real distanciamento do antropólogo em

sua condição de sujeito produtor de conhecimento em relação ao seu objeto, isto é, o grupo estudado (VERSIANI, 2002, p. 67).

No processo de reconhecimento das alteridades nos modos perceptivos entre pesquisadora e cada pessoa entrevistada, temos uma abordagem atenta a classificações precipitadas e com escuta atenta a aspectos que importavam aos entrevistados, não necessariamente às questões e curiosidades pessoais.

Nesse sentido, minha identidade – como brasileira, mãe, mulher mestiça, dançarina e artista marcial – na relação com homens e mulheres afrocolombianas, me convocou a problematizar aspectos raciais e de gênero que já se apontavam como questões, mas que num contexto distinto do meu, tornaram-se fundantes para esse estudo. Estes aspectos não estão centralizados em um capítulo, permeiam todo o texto, na medida em que comentários de sensações e pensamentos sobre tais aspectos constroem pontos de atenção às relações sutis e objetivas que emergiram das experiências inter-raciais, de gênero e classe que vivenciei e testemunhei na aprendizagem da esgrima de MyB.

Nas escritas autoetnográficas presentes no decorrer da tese, explicitarei lugares de pulsão, dúvidas, desejos, excessos e inseguranças, o que possibilitou, após o campo, rever e aprofundar percepções e entendimentos que nem sempre foram investigados em profundidade no momento em que aconteceram, devido ao turbilhão de afazeres próprios do estágio doutoral.

Neste caminho, minha trajetória como dançarina se apresenta como chave de leitura para a construção do “[...] corpo-testemunha, lembrando e representando as sensações corpóreas num esforço para superar dualidades cartesianas de análise e de comunicação” (BUCKLAND, 2013, p. 10). Sendo assim, o exercício de testemunhar o que aconteceu em meu corpo é a forma de investigar o que emerge das relações construídas em campo. Nesta pesquisa, isso ocorre por meio de proposições do Movimento Autêntico (MA), abordagem somático-relacional que será apresentada na parte final do texto, na investigação dos estados corporais emergentes ao momento do jogo – estados de jogos (SCHECHNER, 2006).

Ao fim deste estudo, espero que o corpo-testemunha, comentado por Teresa Jill Buckland (2013), tenha tomado contornos próprios, evidenciando sensibilidades de uma dançarina que ousa etnografar sua experiência em uma cultura distinta da sua, não de um etnógrafo. Apesar de fazer parte de um longo caminhar, a presente tese de doutorado se configura como recomeço para uma pesquisa que experimenta a ação de testemunhar como

estratégia de corporificação da dimensão cultural de repertórios novos e, com isso, elabora “A corporeidade do pesquisador, suas sensações e emoções em campo [...] como fontes de informação ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso (FORTIN, 2006, p. 81).

Sem saber que obra artística resultará da migração destas experiências com os jogos investigados, esta tese também me parece uma fotografia de um diálogo comprometido, engajado com memórias e intersubjetividades construídas entre eu, discípula, e mestres e mestras.

2 OS TERRITÓRIOS E AS MEMÓRIAS DA ESGRIMA DO NORTE DE CAUCA

2.1 Afrodiáspora(s): um conceito experiência

“¡No lo traiga sus machetes porque acá tenemos los nuestros!”

(Expressão popular de domínio público)

Para conhecer a esgrima afrocolombiana em sua riqueza e complexidade, iniciamos esta jornada apresentando, de forma sucinta, noções fundantes e ulteriores aos processos ancestrais dessa prática, para o reconhecimento de aspectos da Arte da Esgrima de *Machete y Bordón* (MyB) que, de forma análoga a outras marcialidades, agenciaram legados e valores africanos cerceados por um sistema colonial e escravagista, imposto desde a invasão das Américas.

Nessa direção, propomos a noção de Diáspora para além de um termo abrangente comumente utilizado para descrever a dispersão de determinados povos. Como “modo de teorização que permite conexões entre os traumas do colonialismo, mesmo quando marca distinções” (CHO, 2022, p. 13, tradução nossa). Segundo a autora:

A diáspora deve ser entendida como condição de subjetividade e não como objeto de análise. Assim, meu objetivo principal não é definir diáspora, mas argumentar vigorosamente para uma compreensão da diáspora como, antes de tudo, uma condição subjetiva marcada pelas contingências de longas histórias de deslocamentos e genealogias de desapropriação. A diáspora não está divorciada das histórias do colonialismo e imperialismo, nem é isento de raça e dos processos de racialização. Não é definido por essas histórias e práticas sociais, mas essas histórias e práticas parte crucial da condição de emergência da diáspora (CHO, 2022, p.14, tradução nossa).

Assim, o evidenciamento das tensões interraciais intrínsecas às diásporas africanas foi o meio pelo qual povos inteiros, na relação ininterrupta com seus territórios, atualizaram em seus corpos/corporeidades, tradições em constantes atualizações.

Trata-se, portanto, de uma abordagem que se ocupa dos “processos profundamente subjetivos de memória racial, de luto por perdas que nem sempre podem ser articuladas e anseios que ficam à beira da possibilidade” (CHO, 2022, p. 15, tradução nossa). Processos estes imbuídos de aspectos históricos e geopolíticos tensionados nas narrativas daqueles que

vivenciam as diásporas em sua complexidade, ou seja, não somente como deslocamento entre territórios, mas como afirmação de suas identidades pessoais e coletivas, reconstituídas durante tais deslocamentos.

Nessa direção, afirmamos o entendimento da diáspora africana considerando um conjunto de eventos plurais que vão além do brutal e extenso episódio de mais de 400 anos de escravidão nas Américas, incluindo outros movimentos afrodiáspóricos que também apresentam formas de resistência e combate à lógica colonial em diversos contextos sociais, culturais e geopolíticos.

O filósofo brasileiro Renato Noguera colabora sobre o assunto, na medida em que descola o termo da ideia de um fato único e pontual:

Por afrodiáspora se deve entender toda região fora do continente africano formada por povos africanos e seus descendentes, seja pela escravização entre os séculos XV e XIX, seja pelos processos migratórios do século XX. Ou seja, considerando a divisão do continente africano em cinco regiões – África Setentrional, África Ocidental, África Oriental, África Central e África Meridional – podemos nomear aqui a reorganização em outros continentes como a sexta região, a afrodiáspora: a “África fora do continente”, sua cultura e sua história (NOGUERA, 2019, p. 40).

Ainda que neste estudo não seja possível debater os recortes temporais apontados acima, a consciência da abrangência dos movimentos diaspóricos – desde o período de invasão das Américas até os processos migratórios do século XX – favorece a compreensão das afrodiásporas como fricções históricas, sociais e políticas em que povos, culturas e territórios são transformados a partir da “[...] escravização, colonização, migrações e expropriações forçadas, bem como do desmantelamento das estruturas políticas no continente africano com seus processos históricos e desdobramentos”, de acordo com Noguera (2019, p. 41).

Entretanto, mesmo havendo especificidades em cada um dos fluxos migratórios que compõem a diáspora africana moderna (PALMER, 1998) podemos, como propõe a antropóloga e professora Lélia Gonzalez (2020), reconhecer nossas familiaridades como povos amefricanos, com particularidades que nos permitem ter a consciência de aspectos culturais, políticos e econômicos delineados em cada contexto/território americano, sem idealizações e purismos. Ao inverso, com a consciência crítica de nossas particularidades como povos marcados pela experiência colonial.

Assim, a perspectiva adotada para a compreensão da esgrima afrocolombiana entremeia aspectos e fatos que tecem os territórios, as memórias oficiais desta prática, as

contranarrativas das pessoas entrevistadas nesta tese e o testemunho das experiências sociais e coletivas que participei ao longo da pesquisa de campo.

Pelos territórios apresentados a seguir, são evidenciados os processos de (re)construção de referências históricas e culturais compiladas pelos próprios mestres entrevistados, que generosamente apontaram as fontes aqui socializadas.

2.2 Puerto Tejada, Mazamorrero y Bajo San Francisco

Da viagem compartilhada adentro nas paisagens, relevos e ritmos das cidades e veredas em que ressoam *los sonidos de los palos y de los machetes*. Isto porque nos lugares em que a esgrima é praticada acessamos muitas temporalidades, percepções do agora e também histórias e estórias inscritas nos territórios e corpos de seus praticantes.

Puerto Tejada, apelidada por sua própria *gente* como Puerto, é uma cidade fundada em 1897, localizada aproximadamente a 17 km de Cali de Santiago. Caracteriza-se pelo movimento acelerado de seus transeuntes, constantemente em deslocamentos, chegando e partindo para cidades próximas em pequenos ônibus, *piratas* (carros particulares) e motos... Numerosas motos.

Um ziguezague contínuo que se intensifica pela aglomeração dos muitos comerciantes, majoritariamente concentrados na *Veinte*, avenida central da cidade, composta por lojas, restaurantes e ambulantes. Jovens, senhores e senhoras vendendo a sorte (*boletas*), *chontaduros*, *viches*, *mangos en tazas*, *carrinhos de jugos* (carrinhos de suco), *pandebono*. Produtos anunciados por suas vozes sobrepostas às músicas que ressoam das caixas de som, posicionadas na entrada dos diversos estabelecimentos ao longo da avenida.

Uma paisagem urbana localizada no centro, de um horizonte distante e verdejante, com serras, montes e rios terrosos, com pontes e estradas que atravessam a cidade: um dos principais cartões postais, o *Parque Central*. Um lugar com ritmo próprio! Uma praça ampla, com árvores frondosas que abrigam iguanas de diversos portes. Iguanas cosmopolitas à frente da igreja católica central. De segunda à sexta-feira, o parque geralmente é frequentado por poucas pessoas, sempre em clima de descanso e pausa. Nos finais de semana, jovens e famílias tomam a praça para passear, consumir e se divertir nos brinquedos instalados para a alegria das crianças da cidade.

Uma cidade contraditória, de centro farto e periferias desertas, não recomendadas para estrangeiros desavisados, tendo em vista as constantes recomendações *de la gente de Puerto* para evitar lugares desertos e abordagens violentas.

Figura 8 – Avenida principal de Puerto Tejada, *la veinte*



Fotografia: Hugo Montaña (2023).

Figura 9 – Rua transversal a avenida *La veinte*



Fotografia: Hugo Montaña (2023).

Figura 10 – Calango na praça central



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 11 – Igreja Católica Matriz localizada na praça central da cidade de Puerto Tejada



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Dois quarteirões após esta praça, em uma região mais tranquila e segura, longe do comércio e do agito, está o lar de Mestre Miguel e Mestra Alicia, uma casa que tem as portas frequentemente abertas à vizinhança, amigos e parceiros.

Durante minha estadia nesta casa, pude conhecê-los melhor. Maestra Alicia Castilho Lasprilla, mãe de três filhas, docente, escritora, gestora cultural, líder comunitária, tem papel

imprescindível na difusão e salvaguarda de expressões nordestinas, entre elas, a esgrima de MyB.

Maestro Miguel Vicente Lourido, engenheiro e professor universitário aposentado, aprendeu a esgrima ainda criança com antigos praticantes amigos de seu pai e, depois de uma longa jornada como aluno do Maestro Luiz Vidal, passou a dedicar-se ao ensino da Arte da Esgrima de *Machete y Bordón* assumindo, junto ao Gran Maestro Héctor Elias Sandoval, o papel de professor responsável pela Academia localizada em frente de sua casa.

Era 25 de setembro de 2021 quando fui recebida pelo casal como uma investigadora brasileira e capoeirista, conhecida de outra amiga brasileira da família – a capoeirista potiguara e antropóloga Stephanie Mamba – que ali esteve para aprender a esgrima afrocolombiana. Nessa altura, já reconhecia vozes, rostos, algumas histórias de vida e até mesmo alguns lugares, por meio de vídeos publicados em páginas do *Facebook*, *Instagram*, *Vimeo* e *Youtube*. Todavia, ainda que eu já tivesse alguma referência de Puerto Tejada, conhecer os costumes da cidade e outras adjacentes, me permitiu acessar a complexidade de um país que, semelhante ao Brasil, apresenta variadas realidades culturais.

Da diversidade étnica, botânica e cultural da Colômbia, *el Norte del Cauca* se revelou um território culturalmente muito distinto das capitais que eu conhecera em 2017 e 2019, Bogotá e Popayán, respectivamente. No trajeto entre estas cidades, em direção a um *pueblo afro*, testemunhei falas e comportamentos que evidenciaram os estereótipos e estigmas em torno das representações sociais e performativas, tanto de quem desconhece os costumes desses povos, como de quem as vivencia em seus contextos comunitários. No conviver com algumas pessoas, fui confirmando, paulatinamente, o desafio que estes possuem para preservar e difundir costumes e saberes historicamente invisibilizados, até mesmo dentro do país.

Foram dezenove dias até que eu me mudasse para uma casa e me tornasse vizinha dos meus anfitriões, ao habitar uma casa na esquina do espaço em que os *entrenos* aconteciam. Durante esse período, a dinâmica diária foi ritmada não só pelas músicas que ressoavam das casas vizinhas, mas também pela marcante interação com pessoas e atividades desenvolvidas na *Academia de Esgrima Machete y Bordón*, localizada dentro da *Asociación Casa del Cacao – Centro de Resistência Afrocultural*, em frente à casa dos mestres.

Figura 12 – Fachada da *Academia de Esgrima de Machete y Bordón de Puerto Tejada*



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Figura 13 – Sala principal da Sede da *Asociación Casa del Cacao – Centro de Resistência Afrocultural*



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Sob recomendações de Me. Miguel e Me. Sandoval, treinei exclusivamente em Puerto até dezembro de 2021, no intuito de evitar misturar modos de mover, de empunhar as armas e de operar repertórios que ainda não tinha uma consciência apurada, evitando imprecisões e confusões entre os modos de jogar os estilos *Español Reformado* e *Remonte Relancino*.

Além disso, me mantive em Puerto Tejada em detrimento de uma pesquisa multisituada, considerando as recomendações de todos para que fossem evitados

deslocamentos sem a presença de pessoas locais, tendo em vista que são zonas rurais marcadas por conflito armado interno, na Colômbia.

Assim, em 3 de janeiro de 2022, partimos rumo a Mazamorrero para nossa primeira breve temporada. Mazamorrero e Bajo San Francisco são *corrigimientos* (tipo de divisão de área rural) localizados a aproximadamente 14,2 km e 22,5 km de Santander de Quilichao, município de acesso, de onde partem as *chivas* (ônibus rural tradicional nas áreas rurais) para o deslocamento de famílias, homens e mulheres *montañeiros* integrados aos trabalhos de campo.

Veredas que estão no interior de uma região vasta, montanhosa e sinuosa, também margeada pelo rio de Mazamorrero, que sobe. Possuem paisagens ritmadas pelos gestos e movimentos de trabalho, dos sons dos animais que ali vivem, dos cumprimentos e breves diálogos entre *vecinos*, da buzina e do motor da *chiva* que dá “o pulso” para aqueles que vão e voltam para trabalhar nas adjacências ou na cidade.

Figura 14 – Região montanhosa de Mazamorrero



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Figura 15 – Região montanhosa de Bajo San Francisco



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Figura 16 – Trapiche localizado em Mazamorrero



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 17 – Trapiche localizado em Mazamorrero



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 18 – Trapiche localizado em Mazamorrero



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 19 – Quintal da casa de Me. Porfirio Ocoró



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 20 – Quintal da casa de Me. Porfirio Ocoró



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Para chegar em Mazamorro, saímos de Puerto Tejano para Santander de Quilichao em um pequeno ônibus, que chegou em vinte minutos ao nosso destino. Me. Porfírio nos esperava para orientar nossa viagem até a casa de Contramaestra Yemarly Orocó. Tomamos junto um café e nos separamos. Ele partiu em sua moto, depois de explicar o que deveríamos levar para nossa estadia e como procederia nossa viagem em uma *chiva*, que sai diariamente de Santander lotada de pessoas, volumes e bagagens de toda e qualquer natureza.

Rafa e Valentina guardaram lugar na *chiva* por duas horas, enquanto eu comprava legumes, grãos, carnes, água e alguns supérfluos na galeria central do município, pois são raros os lugares para compra nas veredas.

O trajeto percorrido revelou paisagens e um imaginário que foi ganhando mais nitidez dos costumes da gente que mora entre as montanhas. Durante a viagem eu me balançava no banco duro da *chiva*, que parecia absorver o contato dos pneus no caminho de pedras. E assim, enquanto eu entrava em um estado quase de vigília, me adaptava ao movimento intenso e constante do balanço provocado pela irregularidade de uma estrada longa e sinuosa. Percebi que todos que estavam na *chiva*, assim como eu, respiravam um ar de cansaço, quizá pelas condições da viagem. A diferença é que nos rostos cansados sempre havia algumas pessoas bem humoradas que conversavam e animavam o trajeto.

CM. Yemarly nos esperava quando descemos da *chiva* com nossas cinco malas e com ela continuamos a pé por um caminho de terra em direção a uma das últimas casas que podia avistar.

Figura 21 – Caminho da casa de Yemarly Ocoró, Mazamorro



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Ao entrar na casa, fui tomada por uma paradoxal sensação de alívio e gratidão, ao mesmo tempo em que rapidamente me adaptava ao espaço desconhecido. Na ocasião encontrava-se John Rainer, seu filho mais velho, na época com quinze anos.

Na casa em que ficamos havia dois quartos, um deles organizado com uma cama de casal com uma coberta forte e macia, contrastando com a aspereza do chão e das paredes cor de cinzas que me fizeram voltar no tempo de menina, na casa de meus avós: simples, inacabada e, assim como a de Yema (como carinhosamente aprendi a chamá-la), cercada de animais, como patos, galinhas, sapos e cachorros. Antes que continuasse a vagar pelas lembranças da casa de meus parentes maternos, na cidade de Sete Barras-SP, fomos convidados a comer um *sancocho* preparado por ela: um caldo típico da região do Pacífico, muito saboroso, que nutriu corpo e alma.

Yema, apesar de suas poucas palavras, se mostrava atenta e cuidadosa conosco. Uma forma materna de cuidar que se confirmou no momento em que me disse que era mãe de três filhos: Andy, Angel e John. Apresentamo-nos uma à outra e rapidamente passei a falar sobre minha vida e sobre a pesquisa, enquanto ela falava pouco, o suficiente para me sentir acolhida e bem recebida. Estar com ela foi vislumbrar um caminho de conhecimento bem assentado em seu corpo, enquanto eu tateava novas formas no meu. Ademais, Yema também me fez chegar mais perto do que me constrói como capoeirista desde 2002.

Sem ter o intuito de comparar experiências de vida tão distintas – e diga-se rapidamente nesta passagem, a começar pelo árduo trabalho que desenvolve no cultivo e corte da cana, mandioca e mineração –, Yema tem idade aproximada da minha (34 anos), é mãe, como eu, e divide-se entre maternidade, trabalho e a prática do MyB, que iniciou aos dezesseis anos.

Na ocasião, ela explicou sua aspiração como contramaestra de esgrima, buscando integrar crianças e jovens às academias para evitar que estes habitem as ruas, entregues aos vícios e, assim, tenham a consciência de sua cultura, dos valores ensinados na arte da esgrima, bem como de oportunidades de trabalho e reconhecimento pelo que sabem.

Ao longo dos dias, antes e depois dos treinos, testemunhei a realidade social de uma parte pequena da comunidade que, assim como Yema, trabalha plantando e colhendo. Acordar e dormir em sua casa, junto a ela e sua família, me permitiu acessar questões sociais que não foram apresentadas nos documentários e pesquisas acadêmicas que consultei sobre a esgrima. Tal acontecimento me mobilizou a entrevistá-la sobre tais questões.

Assim, tão importante quanto escutar Yema falar sobre os ideais que persegue como futura mestra da esgrima de MyB foi ouvi-la sobre a relação assimétrica entre a comunidade, estudiosos, pesquisadores e artistas interessados na esgrima, uma vez que a comunidade continua sendo a única responsável pela sustentação da esgrima, tendo em vista a falta de investimentos e recursos financeiros governamentais.

*Es algo que estamos buscando, hace mucho tiempo. De los grandes, los altos que nos ayuden. Porque siempre hemos venido luchando y luchando y no hemos podido llegar a la cima, como siempre hemos querido. Este deporte, siempre lo hemos sustentado con el poquito de amor que granito de arena que hemos. **Por tanto, cada uno de nosotros.** ¿Lo que quiero resaltar un poco más es que siempre nos visitan. muchos graban, llevan, pero no tenemos algún reconocimiento. [...] no tenemos una evolución adecuada; nada entonces. Los niños, los muchachos, se nos cansan de eso. Vienen y se van. ¿Los muchachos se aburren, entonces no? Aquí estamos. ¿Aquí estamos jugando para dónde vamos? Porque no es fácil sustentar este deporte. Vestirse uno. Dar una presentación. Que elegante, que bonito... Chao muchas gracias. ¿Con qué le vamos a dar? (Contramaestra Yemarly Orocó, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana, grifos nossos).*

Nesse contexto, a mirada para as questões sociais em que a esgrima afronortecaucana se desenvolve mantém o sentimento de resistência, liberdade e memória, mediante as marcas dos processos coloniais que resultam, até os dias de hoje, na alienação e marginalização dos saberes produzidos fora do eixo ocidental e, em escala menor, diria, desconhecimento desta arte em nível nacional.

Assim, o diálogo com CM. Yemarly expandiu para mim a noção da luta contida no jogo do MyB e no dia a dia de quem a mantém viva. O convívio com ela me permitiu atualizar os sentidos de força e resistência atribuídos à esgrima como técnica de combate utilizada nas guerras de independência da Colômbia, bem como nas práticas *cimarronas* de homens e mulheres negras que necessitaram defender seus territórios.

Parte desses territórios contrasta com o imaginário de um passado bucólico que se construiu em mim a partir da escuta dos jogadores de MyB. Uma narrativa que se funde ao presente, construindo no tempo de agora uma dimensão expressiva e simbólica mnemônica, tanto dos lugares comentados como das práticas que os compõem, como no caso da esgrima de MyB que, para além de uma técnica de defesa pessoal, é comentada por Me. Porfirio Ocoró como uma cultura. Para ele:

La esgrima es defensa, defensa personal y también una cultura porque ya hoy en día ya la tenemos como una cultura, porque antes tú la aprendía con esta mentalidad de que era para la guerra, para pelear, pero hoy en día ya no la aprendemos con esta mentalidad, ya lo aprendemos para uno recrearse, para mostrar al niños, que lo que hicieron nuestros ancestros, como lo hacían y todo eso, porque as veces hablamos de libertad, pero no le damos como el punto, como se dio la libertad, que hubo que

hacer para uno ganar su la libertad, entonces qué bueno que Colombia se libertó (Maestro Porfirio Ocoró, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Os aspectos históricos e as mudanças de funções da prática do MyB, destacados acima por Me. Porfirio, nos introduz as histórias da esgrima nortecaucana, nas disputas e defesas dos territórios onde esta prática aconteceu e continua acontecendo, apontando sua importância como técnica de defesa e proteção de seus territórios. Numa escala maior, na defesa dos limites que delinearão o que hoje reconhecemos como Colômbia e, em uma escala menor, na defesa de assentamentos e nas fincas manejadas por antigos e/ou atuais praticantes da esgrima que vivem da terra e seguem aprendendo esta arte para seguir protegendo seus lares e suas comunidades.

Há de se considerar, portanto, que os municípios citados estão circunscritos na região norte do Departamento de Cauca, enquanto que o município de Candelária, em que pude conhecer outro tipo de jogo com *bordón* – Venezuelano Moderno – está localizado no Departamento de Valle de Cauca. Ambos, Cauca e Valle del Cauca, fazem parte da Região Pacífica da Colômbia, que engloba ainda os departamentos de Nariño e Chocó. Todos estes, compostos por municípios banhados pela costa pacífica, mas também por municípios marcados por montanhas, vales, rios e selvas. Uma zona cultural nomeada por Velasco Díaz (2021) como Pacífico Potamoral.

La denominación de Pacífico Potamoral – subregión territorializada en articulación estrecha con la selva y los ríos – integrada por las comunidades del norte del departamento del Cauca y sur del departamento del Valle del Cauca, pero con unos elementos de conexión muy fuertes desde tiempos coloniales con el litoral Pacífico, tales como la explotación del oro, la cocina, las parentelas, las música – el bambuco como ritmo fundacional – los rituales, subregión ubicada dentro de los departamentos del Pacífico colombiano (DÍAZ, 2021, p. 36).

Trata-se de regiões majoritariamente compostas por afrocolombianos, descendentes das interações entre povos nativos, africanos e europeus (DÍAZ, 2021) desde a diáspora africana¹⁴. Do território de Candelária, atendo-me a compartilhar dados sobre meu breve encontro com a mestra do estilo Venezuelano Moderno, Maestra Rosalba e seu esposo Orlando, pois, diferente dos territórios de Puerto Tejada, Mazamorrero e Bajo San Francisco, este não conheci, tampouco habitei.

¹⁴ Segundo a cartilha *La Esgrima de Machete y Bordón como símbolo de resistencia y libertad* (INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO, 2019), 97,5% dos habitantes de Puerto Tejada reconhecem-se afrocolombianos, sendo os demais considerados por eles como mestiços ou indígenas.

Em 13 de fevereiro de 2022, após o treino dominical pela manhã na academia de Puerto, partimos eu, Valentina, Me. Miguel e Me. Porfirio, de carro, ao som de canções de Roberto Carlos, rumo à academia de Ma. Rosalba.

Em pouco mais de vinte minutos estávamos na cidade que, ao menos naquele domingo, se mostrava calma, com ruas largas e com pouca gente e poucos carros na rua. Paramos em um restaurante simples para um almoço rápido e seguimos para o local dos treinos realizados sob coordenação de Ma. Rosalba. Uma academia com dois pisos, o primeiro, com um grande salão livre e, acima dele, outro salão com aparelhos e acessórios para musculação.

Enquanto realizava a entrevista com Ma. Rosalba no piso superior, se formava no piso térreo uma grande roda de praticantes que somaram aproximadamente doze homens, a maioria entre 50 e 65 anos, e entre eles um rapaz de vinte e poucos anos. Nessa ocasião, Ma. Rosalba aproveitou para comentar o empenho e as conquistas da *Academia de Machete y Bordón* de Puerto Tejada no processo de difusão da esgrima afrocaucana como prática cultural, problematizando a distinção entre a prática da esgrima como forma cultural e como esporte marcial, sendo o objetivo dela contribuir para a esportivização do jogo Venezuelano Reformado.

Fui tomada pela experiência de escutar Ma. Rosalba (50 anos), uma mulher forte não só fisicamente, mas por suas crenças e pensamentos e pelo legado herdado de seu pai e outros mestres que a encaminharam nesta prática. Uma força que se apresentou também na firmeza do olhar e no jeito envolvente de escutar e dialogar comigo sobre suas experiências como mulher e mestra.

Igualmente, fui arrebatada pela possibilidade de ver o estilo de jogo *Venezuelano Reformado*, já que nunca havia visto qualquer demonstração da prática. Uma experiência distinta da que tive com os estilos *Espanõl Reformado* e *Remonte Relancino* que, como comentado anteriormente, alcancei antes de chegar à Colômbia, por meio de documentários e filmes difundidos pela internet.

O não conhecimento deste estilo de jogo até então, bem como a impossibilidade de novas idas a cidade de Candelária, justifica a escolha em me limitar nesta tese à apresentação de alguns dados e informações do referido jogo.

Já tão próxima ao fim de minha viagem, essa experiência reforçou a importância de novas pesquisas sobre este jogo e outras tantas expressões marciais da afrodiáspora ainda

pouco difundidas. Reafirmando a relevância de perguntas que iniciam meu movimento nos últimos cinco intensos anos de investigação no tema aqui circunscrito: Por quais razões estas práticas e seus saberes continuam reservados a poucas pessoas, tendo em vista a relevância destas na construção identitária de seus praticantes? O que podemos aprender com tais práticas e qual a importância destas para nosso passado e presente, sobretudo ao considerar as práticas eugenistas das quais sociedades colonizadas até hoje sobrevivem?

Voltei ao Brasil desta viagem com o desejo de somar com o desenvolvimento e com a pesquisa prática e teórica de outras pessoas que reconhecem e elaboram suas técnicas de luta e de jogo como pulsão de VIDA. Dancemos a luta!

2.2.1 Territórios (de) memórias

Figura 22 – Sub-regiões de Cauca



Ilustración 2 Subregiones del Cauca; fuente: Gobernación del Cauca, Plan de desarrollo 2016-2019

Fonte: Revista Sur¹⁵ (2020).

Foi da Costa Atlântica, mais especificamente de Cartagena, principal porto de envio de ouro e prata para Espanha e principal centro comercial de pessoas escravizadas de descendência africana no período colonial, quando homens e mulheres, expropriados do continente africano, foram forçados a migrar para a região pacífica.

A ella llegaron los esclavos fundamentalmente como mineros de oro en sus múltiples corrientes acuáticas, sobre todo después de 1700, aunque muchos de ellos o sus descendientes libres trabajaron posteriormente como peones en los trapiches e ingenios azucareros o en las haciendas ganaderas del Valle del Cauca, especialmente

¹⁵ Disponível em: <https://www.sur.org.co/wp-content/uploads/2020/05/Mapa-sub.jpg>. Acesso em: 18 jun. 2023.

desde 1851 hasta hoy. Casi todos entraron por Cartagena y tomaron principalmente la ruta del río Magdalena para llegar al Chocó y a las costas de los departamentos del Valle, Cauca y Nariño. Un menor número remontó el río Atrato desde Cartagena y los restantes pasaron de Cartagena o de Jamaica, a Panamá, desde donde fueron trasladados, casi siempre fraudulentamente a las bahías, o los esteros de la costa Pacífica.

La gran mayoría de estos negros entró al país en el siglo XVIII, exactamente a partir de 1700, año en el cual la minería de oro tomó un inusitado auge en el Chocó y en otros lugares de la costa Pacífica. Ya por esta época la caudalosa corriente de esclavos bantúes que llegó masivamente (sobre todo a la costa Atlántica) en el período que va de 1580 a 1640 (unión de las dos coronas) había disminuido mucho siendo reemplazada, desde la segunda mitad del siglo XVII, por negros ararás (ewe-fon) y minas (akán) los cuales siguieron predominando en el siglo XVIII cuando comparten su primacía con los carabalíes (efik e igbo) superando en su conjunto a los bantúes, pero sin hacerles perder a éstos su importancia cultural (FRIEDEMANN, 1993, p. 6).

Segundo o historiador e estudioso Carlos Velasco Díaz (2021), nesta região concentraram-se as primeiras fazendas escravistas do país, com dinâmicas laborais distintas das fazendas andinas, que exploravam exclusivamente a força de trabalho indígena. O autor explica que a história agrária da região também possuía outra importante característica, posto que tais fazendas se articulavam com a atividade de mineração de ouro, outorgando uma condição particular aos homens escravizados que, pelo desenvolvimento de suas atividades laborais, adquiriram intensa mobilidade, tanto pelos rios quanto pelos bosques tropicais (mata fechada), incorporados às grandes fazendas da região.

Tais condições se fizeram propícias às estratégias de fuga e apropriação clandestina dos espaços para a formação de “assentamentos relativamente seguros na espessura dos bosques e nas margens dos rios” (DÍAZ, 2021, p. 118, tradução nossa), caracterizando as primeiras comunidades *cimarronas*, compostas por homens e mulheres *cimarrones*. Assim se formavam os movimentos de *cimarronaje*, na prática da fuga, da apropriação e defesa de territórios livres (dos regimes coloniais escravistas), e no desenvolvimento e aplicação das racionalidades africanas e afroamericanas nesses locais (LAÓ-MONTES, 2020).

Nessa direção, Me. Miguel Lourido revela-nos que Puerto Tejada foi considerado um antigo *palenque*¹⁶ por suas características geográficas, não pelas construções de estruturas físicas para a limitação e defesa de terrenos, como aconteceu em outros sítios. Segundo ele, a região anteriormente foi nomeada como Monte Oscuro,

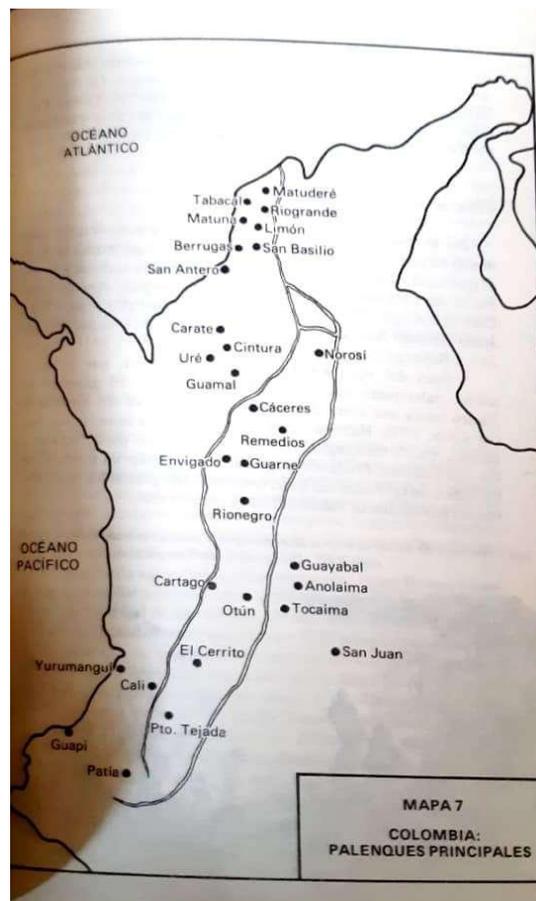
¹⁶ O termo *palenque* costuma ser discutido por suas especificidades geográficas, estruturais e arquitetônicas, bem como por suas lógicas políticas e sociais. Também é frequentemente associado ao que reconhecemos como Quilombo no Brasil, pelas motivações que deram sentido a tais movimentos, contudo se diferem por suas singularidades, como defendem estudiosos do assunto. Ver mais informações em *Quilombos e Palenques: aproximações entre educação e tradução intercultural* (MIRANDA; LOZANO, 2017).

[...] porque su vegetación era muy tupida, entonces dejaba entrar muy poco los rayos del Sol e esto eran sitios que mantenían inundados por las continuas, digamos salida de los ríos, la de Cauca, el Palo, el Paila en todo el territorio difícil de acceso para las personas que no conozcan, porque realmente tiene sus trampas (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Ele versa ainda sobre Puerto Tejada, explicando que:

Del río Palo y río Paila fuera territorio de cimarronismo extendido. Es decir que, aquí era un refugio de personas que huían de las haciendas. Pero no tenían una organización, digamos, como una estructura de digamos, como de vivienda [...] algo constituido como [...] un sitio donde todo el mundo ya se organiza como un poblado. Sí, acá la gente no tenía ese tipo de construcciones. Aquí la gente se volava de las haciendas y tomaban el sitio de refugio (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Figura 23 – Principais palenques colombianos



Fonte: Borda (1982, p. 59).

Circunscrevendo o território de *cimarronismo* estendido desde os rios *Palo* e *Paila*, Me. Miguel corrobora para o entendimento deste movimento protagonizado por homens e mulheres negras como uma prática abrangente que, entre muitas formas de ser praticada, tem

a defesa da terra como questão central. Daí a compreensão de “el sustantivo cimarrón y el verbo cimarronear se usan a menudo en el lenguaje cotidiano para significar diferentes prácticas de resistencia y autoafirmación de las/los afrodescendientes” (LAÓ-MONTES, 2020, p. 427).

Esta noção favorece as analogias explicitadas por Vamp (FORERO, 2019), esgrimista e capoeirista, em seu mestrado sobre a esgrima de MyB e a Capoeira do Brasil como práticas de resistência cultural e

expresiones de Cimarronaje porque siendo procesos históricos comunitarios son movimiento social, expresión artística, propuesta ética y expresión organizativa nacida del seno de mujeres y hombres víctimas de la esclavización que levantaron su fuerza contra la opresión (FORERO, 2019, p. 50).

No tocante a esgrima de MyB como meio de defesa pessoal de homens e mulheres negro-africanos em busca de liberdade em solo colombiano, Me. Miguel realiza uma investigação que ressoa em outros estudos, como desenvolvidos por Desch-Obi (2008, 2009), historiador nigeriano praticante da esgrima afrocaucana há mais de uma década, que se dedica ao tema das Artes Marciais Afro-Atlânticas.

A partir das representações coletivas e comunitárias das gentes de Puerto Tejada, Mazamorrero e Bajo San Francisco, os territórios são compreendidos como afrodiáspóricos, tanto pela descendência genética de seus habitantes, mas também pela composição cultural e expressiva desses lugares.

Nessa direção, o pensamento produzido pelo sociólogo Muniz Sodré (2019) sobre a contribuição dos povos negros na formação da sociedade afrobrasileira é tensionado às experiências vividas por mim na Colômbia, uma vez que, como proposto pelo autor, pude compreender a importância da dimensão corpórea nos territórios afrocaucanos. Territórios com particularidades, mas também com legados simbólicos que expressam o rastro da diáspora africana em solo colombiano.

Sodré (2019) discorre sobre a função do território na formatação das identidades grupais e individuais. Um processo que reconhece atitudes, comportamentos, pensamentos e práticas culturais que configuram uma comunidade para aqueles que não a constituem.

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que, à maneira de Raum heideggeriano, traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma

coisa é, portanto, o espaço – sistema indiferenciado de definição de posições, em que qualquer corpo pode ocupar lugar –, outra é o território (SODRÉ, 2019, p. 24).

Segundo o autor, a dimensão territorial produz identidades culturais por meio de movimentos de circulação entre diferentes grupos sociais, sendo o espaço habitado não um dado autônomo, mas um vetor com efeitos próprios que afeta a condição para a eficácia de algumas ações humanas.

Nesse sentido, retomo os movimentos de circulação identificados na primeira parte deste capítulo – incluindo a *cimarronaje* e as suposições de contágio entre técnicas de combate nas Américas – como eventos que afirmam uma identidade cultural de afirmação étnico-racial, posicionando a esgrima de MyB como uma performance cultural afrocolombiana.

Thomas Desch-Obi (2008), em seu artigo *Peinillas y participación popular: pelea de machetes en Haití, Cuba y Colombia*, levanta possíveis relações entre a esgrima Colombiana e técnicas de combate também presentes nas esgrimas Cubana e Haitiana, que utilizam de bastões em momentos de aprendizagem para assimilação de técnicas de ataque e defesa com facões convencionais ou de madeira. Por sua vez, o autor explicita que tais esgrimas são de matrizes africanas.

El machete, que durante siglos había sido el instrumento primario de la agricultura y en la guerra entre África occidental y central, siguió siendo un arma potencial bajo la esclavitud en el Caribe. Antes de su esclavización, los africanos de Biafra (hoy sureste de Nigeria) utilizaban el machete como su principal arma de guerra y en tiempos de relativa paz demostraron su dominio en competiciones deportivas utilizando palos de lucha o machetes de madera llamados abariba. El machete era el símbolo de Santiago el conquistador, y para muchos en la Cuenca de Benín seguía siendo el icono de Ogún, deidad de la guerra. Los esclavos africanos llevaron consigo tales connotaciones espirituales a su esclavitud en los Estados Unidos y también los perpetuaron en varias tradiciones religiosas del Caribe. Sin embargo, en el contexto social profano más amplio de la esclavitud racial, el machete puede haber llegado a ser ambiguo para muchos esclavos caribeños, tal vez siendo visto por algunos como un instrumento de opresión que simbolizaba su dominación y status servil (DESCH-OBI, 2009, p. 2-3).

Ainda na busca de dados sobre a descendência africana nos jogos colombianos, a partir do aprendizado pessoal na esgrima de MyB, Desch Obi evidencia o mesmo “núcleo de técnicas” entre as práticas citadas, sugerindo possíveis contágios entre esses jogos. Esta suposição é elaborada pela constatação do trânsito e deslocamento realizado por portadores da arte da esgrima entre Cuba, Colômbia e Haiti. Exemplos desta hipótese são: Abelino Rosas, conhecido como León de Cauca, militar caucano que liderou tropas de guerra no processo de independência de Cuba; e o exército de soldados negros que lutou contra a Espanha para a

independência da Colômbia, sob a promessa de liberdade feita por Simón Bolívar. Uma promessa que resultou em episódios marcados pela bravura desses homens, muitos mortos em combate e outros tantos sobreviventes que não tiveram sua liberdade garantida como prometido.

Nesse sentido, as inferências sobre as matrizes africanas, os possíveis cruzamentos com técnicas de combate em países da América Central (Haiti e Cuba) e as memórias de um passado recente, conscientiza-nos dos aspectos e dinâmicas que moldam os processos identitários performados pelos seus praticantes.

Em *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*, o jamaicano pós-colonialista Stuart Hall (2013) analisa a identidade cultural dos negros afrocaribenhos no reconhecimento de “outras forças centrípetas” – culturas afro-americanas que insurgem e se desdobram no processo de re-identificação simbólica com as culturas africanas fora do continente africano, subjugadas a povos colonos.

Em *O Atlântico Negro*, do historiador Paul Gilroy (2012), tal perspectiva ganha centralidade, uma vez em que a principal crítica do autor reside na dessencialização das culturas e identidades negras, comumente elaboradas a partir das relações entre colonizadores e colonizados. O autor desvincula o conceito de raça e etnia do soberanismo nacional estruturante dos países-Estados, perturbando a ideia mais corriqueira de que as representações culturais são resultantes da tensão exclusiva entre povos colonizadores e colonizados, sem que se considerem outros trânsitos e contaminações realizadas pela comunidade negra em nível transnacional.

Ainda que não seja possível uma pesquisa comparativa sobre as diferentes técnicas marciais aqui citadas, a coexistência do uso de artefatos comuns a diferentes jogos de combate nas Américas, facões e bastões, assim como dinâmicas performativas análogas entre elas, expandem pensamentos sobre as corporeidades de enfrentamento na afrodiáspora.

Como explica Desch-Obi (2008, 2009), tais práticas apresentam importantes contranarrativas, pois foram utilizadas como forma de resistência e contradominação, tanto no período imperial como durante a formação dos Estados-Nações, sem que seus praticantes tenham sido reconhecidos por seu engajamento nas artes da guerra.

Todavia, as inferências sobre o legado africano desta prática contam ainda com apontamentos realizados por historiadores sobre a similitude física entre sudaneses e negros

caucanos, bem como de práticas culturais comuns, como no caso da esgrima e dos bailes de *bambuco*¹⁷, registrados no norte e no sul do Departamento de Cauca.

En estudio anterior me he referido a dos tribus guerreras del Sudán inglés en las cuales encuentro profunda analogias con algunos de nuestros negros del Cauca, por su aspecto físico, su afición a la esgrima y sus bailes tan semejantes al bambuco. Tengo en poderío el trabajo ilustrado de Mr. Cooper sobre el Sudán inglés, y los negros cuyos retratos allí se presentan, no son los negros feos que he visto en los Estados Unidos y en las Antillas. Son los mismos negros de muchas regiones del Cauca; altos, fornidos, de buenas caras. Son negros que pintados de blanco serían unos blancos buenos mozos y gallardos. La nariz no es chata; la boca es fina y el ojo inteligente. Esos negros, excepción única entre los nativos de África, tienen como diversión favorita la esgrima, la misma esgrima que en el Valle del Cauca ha pasado entre los negros de generación en generación.

Siempre me pregunté: de dónde nuestros negros caucanos heredaron ese juego de esgrima?? Fue del conquistador español, del castellano viejo? ¡No! Si hubiera sido de ellos, existiría ese deporte en otras regiones de Colombia. Nadie se ha preocupado, como con el bambuco, de investigar el origen de ese juego de arma blanca. Tenemos pues, dos analogías entre los negros del Valle y los del Sudán: el aspecto físico y el juego de la esgrima. Agregaremos el espíritu guerrero, porque entre los negros de Colombia, ninguno tiene como el de Cauca, esa tradición belicosa que dio al general Mosquera sus mejores soldados. Pero, aquí viene lo más importante (MARTÍNEZ, 1940, p. 16).

Nessa direção, para além das memórias de acontecimentos que marcaram os territórios aqui apresentados, as inferências sobre as relações entre negros sudaneses e colombianos da região de Cauca solidificam um processo de afirmação étnica e cultural por parte de seus praticantes.

As memórias, sejam inscritas nos corpos ou fruto da oralidade de seus praticantes, atualizam continuamente processos identitários que marcam as corporeidades coletivas características dos praticantes da esgrima de MyB como construção simbólica entre África e Colômbia. Resultam, portanto, de uma tentativa de recuperação de memórias que compõem as subjetividades dos atuais praticantes, mobilizados pela reconstrução de fatos que sublinham eventos de resistência, transgressão e pertencimento de povos que vivenciaram a diáspora africana em solo colombiano.

Nas narrativas dos mestres e contramestra entrevistados nesta pesquisa, suas identidades, bem como as dos portadores deste saber que a eles antecedem, afirmam valores como resistência, liberdade e heroísmo por parte dos descendentes africanos – crioulos e *cimarrones* – nascidos na Colômbia que, mediante as práticas coloniais as quais foram

¹⁷ Segundo Paloma Muñoz (2004), estudiosa do assunto, *el bambuco* é um gênero musical mestiço que funde formas negras, indígenas e espanholas que possuem forte influência da cultura africana, ainda que tenha se tornado um ritmo “nacional” que desconhece suas origens. Ver mais sobre o tema no artigo *El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco* (MUÑOZ, 2004).

sujeitados, lançaram mão do conhecimento prévio de técnicas africanas de combate. Com isso, eles acabam tornando periféricas em suas narrativas maiores explicações sobre a apropriação de técnicas e saberes corporais/culturais europeus. Algo que, a meu ver, é um importante dado sobre a reinvenção dos saberes locais e ancestrais.

Todavia, acreditamos que a assimilação de referências europeias nesta arte complexifica e potencializa a atitude transgressora de seus agentes, uma vez que resulta em corporeidades agenciadoras de tensões sociais que acontecem e são encarnadas na própria forma de acontecer. Dessa forma, o evidenciamento de referências africanas não essencializa as matrizes africanas em detrimentos de outras, mas reconhece os agenciamentos culturais realizadas pelos praticantes do MyB que subverteram a ordem colonialista, transgredindo a subalternidade que marcou a história de povos negros nas Américas.

Sublinhar conceitos basilares e formas de organização africanos e afro-americanos não significa expressar um ideal essencialista de tradição, pensada como um depósito de materiais e de estímulos sensoriais ou como um repertório museológico do qual a cultura e seus sujeitos pinçam os elementos que traduziriam sua origem ou identidade. Significa, outrossim, salientar os processos estilísticos de refiguração e metamorfoses que foram – e são – derivados de todos os cruzamentos sógnicos e cognitivos, nos quais os signos e sua significância se apresentam em estado de transito e transição e, portanto, de transformação, inclusive estética. [...] Os valores estéticos são, assim, valores também éticos (MARTINS, 2021, p. 68).

No caso da esgrima aqui apresentada, subjazem diversos cruzamentos culturais que as constituem, na medida em que constatamos referências técnicas, nomenclaturas e expressões de outras esgrimas europeias, como veremos no próximo capítulo.

Desse modo, os efeitos heróicos dos tempos de guerra são uma das facetas que compõem os saberes corporais performados na vida e no momento do jogo. Memórias de corpos resilientes e agenciadores de imagens e paisagens sociais, construídas nas relações entre comunidade e território. Corporeidades coletivas construídas por comportamentos e atitudes que atualizam e ressignificam dinamicamente o repertório motor dos esgrimistas.

É no debruçamento sobre as relações tecidas entre corporeidade, memória e território que testemunhamos as histórias de vidas, seus imaginários, subjetividades, modos de agir, costumes e práticas que são corporificadas pelos esgrimistas de MyB nortecaucana.

3 O ENSINO DA ESGRIMA DE *MACHETE Y BORDÓN*: AS ACADEMIAS, OS GRUPOS E AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO EM PUERTO TEJADA, MAZAMORRERO E BAJO SAN FRANCISCO

3.1 Aspectos pedagógicos e formativos da Esgrima de *Machete y Bordón* no Norte de Cauca

“As artes, ofícios e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via da Diáspora circum-Atlântica e por outras rotas e contatos transculturais transnacionais.”

(MARTINS, 2021, p. 69)

A esgrima de MyB, como outras formas culturais afrodiaspóricas, tem suas práticas de ensino-aprendizagem fundadas em processos ancestrais de resistência e sobrevivência. Assim, a escuta das narrativas das pessoas entrevistadas sobre as estratégias de preservação da esgrima afrocolombianas, tal como o compartilhamento de diferentes materiais que as compõem aqui socializados (cadernos com desenhos, instruções, descrições e análises dos movimentos e gestos, expressões verbais e anedotas) são fundamentais para compreender a relação entre os modos antigos e atuais de ensinar e aprender esta arte na região do Norte de Cauca.

Por essas razões, atentamos para o fato de que, historicamente, essa esgrima, assim como outras marcialidades negras afrodiaspóricas, foi alvo de grande represália no período escravista, e também, fortemente, no período pós-escravista. Dito isso, se faz importante considerar os agenciamentos e as diferentes estratégias que esta arte desenvolveu em solo

colombiano, após lutas e combates frente à colonização espanhola. Segundo o Maestro Héctor Elías Sandoval, em entrevista¹⁸ para Forero (2019):

[...] En la guerra de 1899, más conocida como la guerra de los 1.000 días, los negros se destacaron por las famosas “cargas de macheteros” donde demostraron su valentía y arrojo, destruyendo trincheras y llevándose por delante todo lo que estuviera a su paso. Finalizadas estas contiendas, muchos soldados regresaban a sus tierras de origen y comienzan un proceso de enseñanza de la esgrima como una forma de subsistencia; primero les enseñan a familiares y amigos y luego se crean las academias que eran centros de instrucción especializados en combates de duelo (defensa personal). Los maestros o instructores, cuando un alumno terminaba su formación, le entregaban a modo de certificación un manual de esgrima elaborado a mano. [...] Finalizadas las guerras, aprender a jugar esgrima era un orgullo y daba estatus social. Después del periodo histórico conocido como la Violencia y de la masificación de las armas de fuego, la esgrima pierde vigencia como método de lucha. Algunos maestros de esgrima se resisten a ver morir este bello arte y lo incorporan a las danzas y a la modalidad escénica, montando dramas que les recuerdan vivencias del pasado. En Puerto Tejada se conservó la tradición a través de las danzas como Los Macheteros de la Muerte, Danzas del Cauca y el grupo Cauca grande [...] (SILVA, 2016, p. 54).

Apesar dos sentimentos de orgulho e bravura assumidos pelos portadores da esgrima nortecaucana de que nos fala Me. Sandoval, se faz importante atentar para os processos de cerceamento social que deram caminho aos modos de transmissão dessa arte. Em seu estudo etnográfico, a filósofa Maria Isabel Carvajal (1990) apresenta fatos que se relacionam com o tema, ainda que seu campo tenha ocorrido no departamento de Quindío e que nesse estudo os *macheteros de Cauca* sejam reconhecidos como referenciais na arte de esgrimar. Ao contextualizar o período pós-guerras de independência, ela afirma:

A partir de “La Violencia”¹⁹ (décadas del 40 y 50), la esgrima pierde su funcionalidad. El revólver y demás armas de fuego vienen a reemplazarla como arma defensiva. La represión del régimen que impone el Estado de sitio, prohíbe el porte de armas, entre ellas el machete y la peinilla (CARVAJAL, 1990, p. 48).

Ainda que o ponto elencado pela autora tenha sido a proibição das armas, é necessário recordar que povos de descendência africana tiveram na Colômbia desafios comuns a outros povos afrodiáspóricos. Nesse viés: “A exclusão do direito à defesa implicou na produção de sujeitos indefensáveis por serem considerados “perigosos”, violentos e culpados por princípio

¹⁸ Entrevista de Maestro Héctor Elías Sandoval (2015) transcrita na tese de mestrado *Aportes de las prácticas culturales de la fundación huellas africanas en el desarrollo local del Municipio de Puerto Tejada–Cauca: estudio de caso*, de Claudia M. Silva (2016).

¹⁹ *La Violencia* foi um período marcado por guerras civis motivadas pela disputa de poder entre os partidos Conservadores e Liberais. Além da extrema violência que assolou o país, uma importante consequência deste período foi a migração de famílias inteiras que precisaram para as cidades devido aos conflitos armados entre guerrilheiros, paramilitares e militares nas regiões predominantemente rurais que se encontram longe do alcance do Estado. O período histórico identificado como *Violencia* costuma diferenciar-se entre estudiosos do tema (CARVAJAL, 1990).

– mesmo que tudo tenha sido feito para torná-los impotentes para se defender” (DORLIN, 2021, p. 52).

Mediante a perseguição desta arte entre as décadas de 1940 e 1950 e o consequente estigma em torno dos *macheteros*, Me. Sandoval explica ainda que, em um passado recente, entre o prestígio social e o processo de cerceamento desta prática, os locais onde se ensinavam a esgrima tornaram-se redutos invisíveis aos olhos da sociedade, para proteção das pessoas que praticam tal arte.

Segundo Me. Sandoval e Me. Miguel, essas academias eram caracterizadas por um cômodo ou área externa localizada ao fundo da casa de seus praticantes, sem que houvesse qualquer tipo de identificação. Uma “estratégia” que, segundo eles, evitava abordagens e ou situações revanchistas.

Eran lugares cerrados grandes, lugares secretos no sé a los maestros no les gustaba que sus discípulos jugarán a la vista de todo el mundo, había muchos celos cómo habían varias academias, no, era en el campo allá, en el campo si habían varias academias ocultas, por tanto la enseñanza se daba en contextos de prohibición o camuflaje para que el arte no perdiese la efectividad (FORERO, 2019, p. 163).

Inferimos que, em alguma medida, esta preocupação reverbera nos zelos e cuidados que até hoje acompanham a prática pedagógica dos mestres entrevistados, nos fazendo compreender a fina tensão entre os processos de preservação e transmissão que seguem com a *enseñanza de la esgrima*. Nessa linha de raciocínio, Me. Porfirio²⁰ explica que o conhecimento da esgrima deve ser repassado para “[...] *persona de buenos sentimientos, que sea respetuoso y no sea agresivo, para actuar con respeto a las demás personas tanto afuera cuanto a dentro de la academia.*”

Ainda que haja outros desafios envolvidos nos processos de manutenção e difusão de expressões de tradição negro-africana, acredito que tais questões impactam as dinâmicas de ensino-aprendizagem vigentes nos municípios em que a esgrima de MyB desenvolve-se, na medida em que o ensino atual dessa arte segue sendo direcionado centralmente para as comunidades descendentes dos(as) portadores(as) deste saber e, quando muito, a um número restrito de pessoas e estudiosos que, assim como nós, buscam obter essa experiência.

O número reduzido de espaços de ensino da esgrima como arte marcial na região do Norte de Cauca contrasta com as narrativas dos mestres, repletas de lembranças daqueles que se tornaram referências da esgrima, dos encontros, apresentações e até mesmo de

²⁰ Trecho extraído da cartilha pessoal do *Maestro Porfirio Ocoró, Arte Remonte Relancino de la Escuela de Esgrima Renacer de Bajo San Francisco*, em 2022.

enfrentamentos que marcaram a história da esgrima de MyB.

Para os quatro especialistas entrevistados nesta pesquisa – Me. Sandoval, Me. Miguel, Me. Porfírio e CM. Yemarly –, suas metodologias são a transmissão de legados ancestrais, que continuam sendo pensadas e reelaboradas a partir do ensinamento proferido por seus respectivos mestres, contando, em alguns casos, com registros de desenhos e explicações descritas nas cartilhas elaboradas e manuseadas por antigos praticantes desta arte. As pessoas entrevistadas informam que essas cartilhas são datadas desde a segunda metade do século XIX e configuram-se como espécies de manuais, com desenhos e descrições do repertório de movimentos e demais informações sobre a arte dos jogos de MyB. Antigamente, a aquisição desta cartilha se atinha aos praticantes que, após o acompanhamento de seus mestres, mostravam-se aptos a executarem tais conteúdos.

Numa pesquisa realizada por T. J. Desch Obi, historiador e praticante da esgrima, Me. Sandoval explica que:

Esses livros lembravam os manuais de esgrima europeus, mas eram feitos à mão por cada mestre para seus futuros mestres. Essas cartilhas continham imagens e descrições de paradas²¹, ensinamentos e histórias transmitidas oralmente. Essas cartilhas atuavam tanto como um tipo de diploma quanto como um guia para ensinar seus próprios alunos com o mesmo padrão rigoroso para que o estilo permanecesse forte e respeitado (DESCH-OBI, 2008, p. 11, tradução nossa).

Desch Obi (2008) nos lembra que esse complexo processo de registro dos saberes marciais não é exclusivo desta Arte, ao contrário, faz parte do processo de notação gráfica de tradições marciais que acontecem em muitas outras culturas, desde sua origem e desenvolvimento. Assim, as cartilhas – também nomeadas de “Artes²²” – reiteram o cruzamento de outras referências culturais que compõem a esgrima em solo colombiano, como veremos adiante, na apresentação dos aspectos técnicos que compõem cada estilo de jogo de MyB.

Nessa pesquisa, não temos o desenvolvimento de investigações sobre modos próprios de registro das tradições marciais e militares no continente africano, contudo, este artefato se faz notavelmente peculiar quando olhamos para as marcialidades da diáspora africana,

²¹ *Parada* é o nome dado às sequências de lances e defesas. Jogos curtos que possuem princípios para posteriormente a pessoa praticante jogar de modo livre. Cada sequência inicia-se por uma posição que embeleza e identifica a sequência que será jogada e que também é identificada pelos mestres como *parada*. Ver mais informações em *La Esgrima de Machete y Bordón como símbolo de libertad y resistencia* (INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO, 2019).

²² O termo “Artes” na esgrima afrocolombiana é utilizado para referendar tanto o processo artesanal e artístico dos desenhos elaborados pelos antigos mestres, autores dessas cartilhas, como para referendar aspectos estéticos e performativos que integram a esgrima enquanto arte marcial e/ou expressão performática.

comumente transmitidas pela oralidade – uma importante dinâmica desta e das muitas outras culturas africanas transcriadas nas Américas, como explica Leda Maria Martins, professora estudiosa do assunto.

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *módus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram (MARTINS, 1997, p. 26).

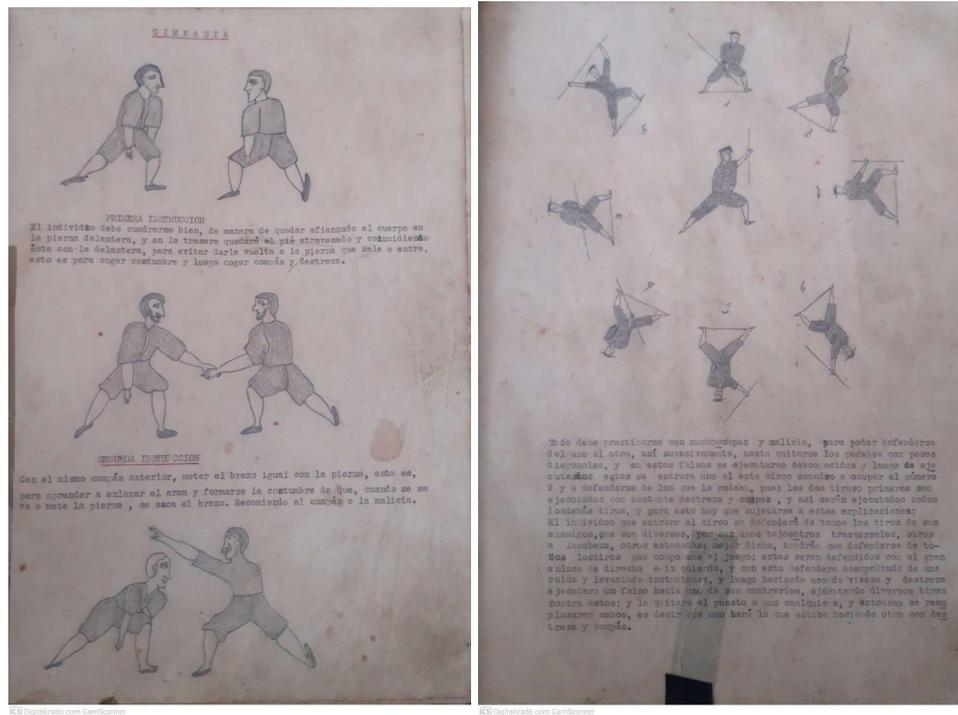
Pensar os jogos de MyB a partir desses cruzamentos é compreendê-los como uma arte subversiva que encontra modos próprios de agenciamentos por meio de recursos alheios a ela. A incorporação de signos estrangeiros a ela pode ser vista como estratégia para praticar a memória e a narrativa dos próprios praticantes, como saberes imprescindíveis ao combate do pensamento supremacista euro-ocidental.

Nesse entendimento, a noção de encruzilhada como um operador sógnico das culturas **afro-atlânticas**, como propõe Leda Maria Martins (1997), favorece a ideia de que o desenho dos movimentos não é somente a representação de algo, mas o gesto que possibilita a corporificação de saberes orais. Na ação de desenhar e registrar o que o corpo faz privilegia-se o corpo como produtor do saber, como gerador que se re-apresenta, grafa, registra e perpetua esses saberes no corpo, pelo corpo e para outros corpos.

Figura 24 – QR Code Vídeo-registro sobre as cartilhas de malícia com Mestres Sandoval e Miguel



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

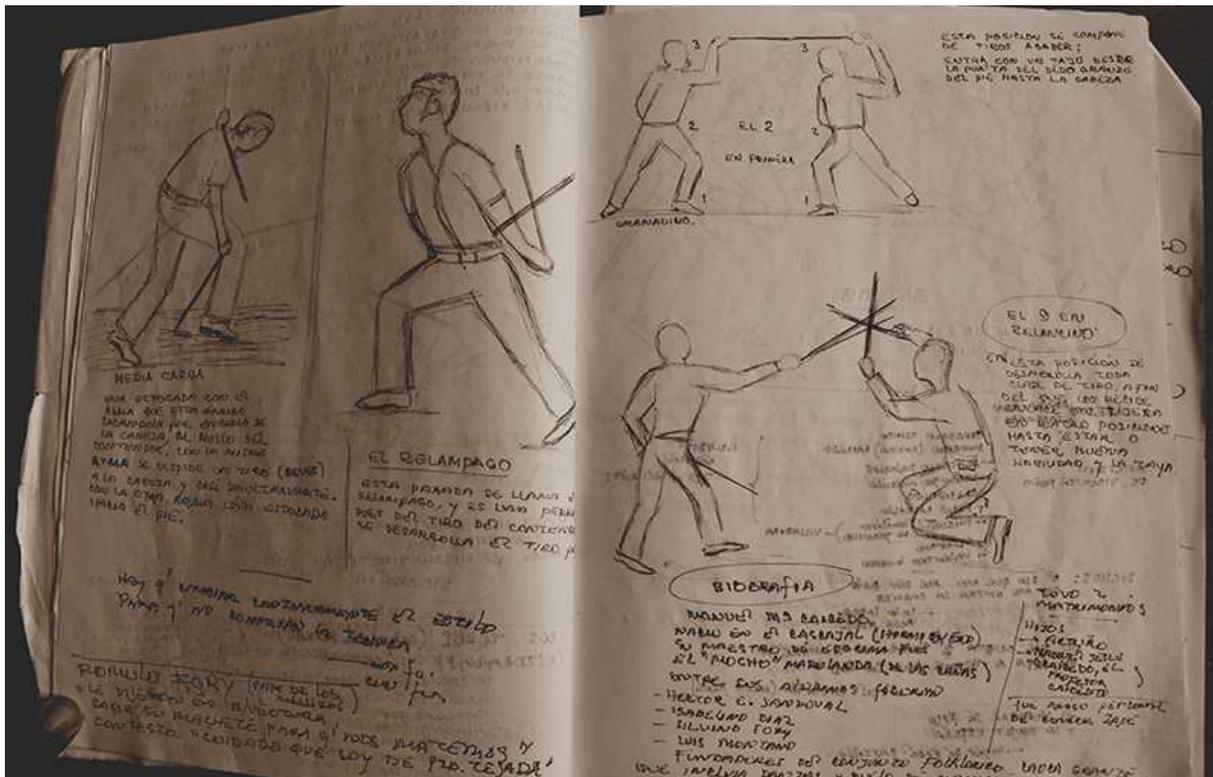
Figura 25 – Cartilha do Me. Sandoval²³

Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Tais cartilhas apresentam o detalhamento e o rigor próprio da prática de MyB, uma vez que os movimentos são desenhados e descritos em sua complexidade, muitas vezes não sendo possível serem adequadamente interpretados sem a presença de um mestre(a), conhecedor(a) dos antigos modos e linguagens próprias da história da esgrima nortecaucana. Assim, tais conhecimentos auxiliam na manutenção dos saberes, mas não dão conta dos ensinamentos que acontecem na relação entre discípulos e mestres, essenciais para compreender a esgrima.

Por essa razão, e tendo como base a consulta das cartilhas de Me. Sandoval e Me. Miguel, destaco o valor deste artefato como recurso singular na dinâmica de ensino-aprendizagem das esgrimas de MyB, ainda que os mestres que conheci optem, atualmente, por estimular seus alunos a fazerem seus próprios cadernos, de modo a fixarem o que escrevem e desenharam, em vez de presentear seus alunos formados com cartilhas elaboradas por eles.

²³ A foto da esquerda apresenta desenhos e instruções de exercícios que integram a *gimnasia* (primeiro módulo). À direita temos o desenho da última dinâmica que integra as *cruzas* (segundo módulo). Nesta dinâmica, nomeada de *pandilla* (quadrilha), a pessoa praticante defende-se e contra-ataca sete outros praticantes.

Figura 26 – Caderno²⁴ de Me. Miguel V. Lourido

Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Cadernos, cartilhas e outros textos produzidos pelas pessoas praticantes da esgrima de MyB se encontram com uma prática oral que preza pela sistematização e rigor das metodologias adotadas pelas praticantes. Pude compreender melhor tal aspecto escutando os mestres, que afirmam a importância da sistematização da técnica como garantia da preservação de tais jogos, pois, segundo eles, muitos desses jogos se perderam na medida em que muitos mestres foram morrendo, sem repassar e/ou deixar seus conhecimentos registrados para as futuras gerações.

Para mi el manual es muy importante porque no es lo mismo tener lo en la cabeza que tener en el documento. Entonces por esses muchos motivos se han perdido muchas las prácticas porque muchos maestros no dejarán los manuales de estas prácticas (Maestro Porfirio Ocoró, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Me. Porfirio resalta a importância dos documentos comentados, tendo em vista a preponderância da oralidade em sua trajetória como discípulo e atual mestre. Seu

²⁴ Caderno não pautado com desenhos pessoais de posições, movimentos, gestos, sequências e dinâmicas de movimento que fazem parte de suas metodologias de ensino. Possui instruções de movimento e conduta, ditos populares, expressões próprias do universo da esgrima, apontamentos, estudos realizados, indicações de leituras que embasam sua pesquisa pessoal, bem como a memória de seus aprendizados com pessoas, mestres e mestras, dentre outros conteúdos.

posicionamento, a nosso ver, endossa pensamentos a respeito do cerceamento que povos, grupos e comunidades de descendência africana vivenciaram em solo colombiano, uma vez que a modalidade da escrita, historicamente demarca lugares e posições sociais que se distanciam da realidade de grande parte dos homens e mulheres camponeses/as que praticavam a esgrima de MyB antigamente. De acordo com Martins:

A primazia do letramento, e conseqüente privilégio da escrita, introduzido, quer em África, quer nas Américas pelos colonizadores europeus, não apenas substitui um modo de inscrição por outro. O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus (MARTINS, 2021, p. 34).

Fato que inferimos ter colaborado para a declinação dos jogos de MyB em muitos territórios, incluindo regiões que ficaram famosas pela presença de exímios praticantes destes jogos e que hoje, devido a falta de registros e outros modos de sistematização, passaram a fazer parte dos mitos que tecem o imaginário coletivo da esgrima afrocolombiana.

No entanto, Martins (2021) também reflete sobre o impacto desses processos nos modos de transmissão próprios de grupos e comunidades afrodiáspóricas, ela desmistifica mitos a respeito da oralidade nas culturas africanas e da diáspora afro-atlântica. Segundo a autora:

África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição, mesmo nas mais antigas escritas das palavras, como a egípcia, que como a suméria e a chinesa, é uma das mais antigas, além de outras centenárias, como “a escrita bamun, de Camarões, a escrita vai, de Serra Leoa, as basa e mende, da mesma Serra Leoa e da Libéria, a *nsidibi*, da Nigéria oriental”, além das provenientes, na Idade Média, do Islã, nos informa Aguessy (MARTINS, 2021, p. 34).

A partir do tensionamento entre os pontos levantados pela autora, adotamos o conceito de **oralitura** como chave de análise para a compreensão das diferentes formas em que performances afrodiáspóricas – como a Esgrima de MyB – têm grafado, por meio de suas performances e respectivas corporeidades, modos centralmente orais, em cruzamento e reprocessamento com outros sistemas de transmissão.

Essas práticas por certo habitam o âmbito mais íntimo das relações sociais e das subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos das inter-relações em torno das quais gravitam conhecimentos e valores de múltipla natureza, de múltipla grandeza, entre eles uma concepção de tempo e de temporalidades, o tempo espiralar (MARTINS, 2021, p. 42).

Nesse sentido, o autorreconhecimento das pessoas praticantes como artistas marciais e dos jogos como artes marciais se relacionam com as estratégias de sistematização de técnicas

e métodos como dinâmica de manutenção de sentidos íntimos que justificam a existência e o desenvolvimento deste jogo/luta. O sentido da luta e a necessidade de lutar exige de seus praticantes preparação e disciplina no treinamento e, por sua vez, o treinamento exige a preservação de saberes que dizem respeito tanto às técnicas de autodefesa como às técnicas de combate.

Defesa pessoal, técnica de combate, recreação e baile são, portanto, vetores que podem direcionar uma aula, assim como acompanhamos em treinos individuais e coletivos em que Me. Miguel e Me. Sandoval enfatizavam um desses aspectos em detrimento de outros, fosse por desejo próprio, fosse pelo interesse de um aluno específico. Nessa direção, a esgrima de MyB, em seu percurso histórico e em sua variedade de estilos e técnicas, se revela complexa e plena de mistérios.

O aparente rigor nos modos de transmitir e na sistemática da *enseñaza* nos dias de hoje pode sugerir a rigidez de formas e códigos, com sequências específicas. Todavia, a nosso ver, são fundamentais para a preparação do jogador para atuar com versatilidade, assim como acontece em embates, duelos e situações variadas de ataque e defesa em que os repertórios de movimentos, bem como os recursos e habilidades apreendidos na esgrima, reverberam em modos improvisacionais de agir, estejam às pessoas praticantes com ou sem arma. Assim sendo, diferentemente do corpo que dança para compor, improvisar, criar ou celebrar, o corpo que joga e luta relaciona-se no limiar entre jogar, dançar, brincar e lutar.

Neste sentido, compreendemos que a faceta da luta ganha novos contornos pelas múltiplas funções que hoje o jogo de MyB segue desenvolvendo, como relata Me. Miguel:

[...] ha variado mucho con respecto, pues a sus inicios y al fundamento de sus inicios, digámoslo así. ¿Por qué? Hace muchos años la esgrima se aprendía realmente, como un método de defensa, como un método, digamos, de afrontar con... pues las guerras, de afrontar ya digamos, con los problemas personales, de defenderse de ataques, es decir, que había una exigencia mayor. Entonces, por esa época los maestros eran muy rígidos, muy digamos, muy exigentes (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Com tantas transformações em curso, a esgrima de MyB segue tensionando modos de visibilização e de preservação que acontecem a partir da seleção de conteúdos que são secretados, enquanto outros são evidenciados. Um processo que reafirma a flexibilidade de saberes que se fazem complexos pela natureza oral e performática que possuem e que, por isso, são repassados mediante a responsabilidade e confiança adquiridas no interior da comunidade.

O sea, muchos maestros dejaban una reserva que no le enseñan al alumno. O sea, pronto les tocaba que enfrentarse con el alumno, él tenía sus 5 paradas para contrarrestar al alumno. Yo le enseñaba a usted... si son 45, yo le enseñaba 40. Pero resulta que usted también era maestra, profesora y sabía también y tenía la misma idea y enseñaba cuántas? ¡35!. Y así ya llevan 10 menudo. Eso hay que aprender a las 35 también hacía lo mismo, le enseñaba 30 del otro, enseñaba 25, hasta que se acabó (Maestro Héctor Elías Sandoval, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Atitudes como a descrita acima nos fazem pensar sobre os processos de ensino, salvaguarda e difusão desta arte, uma vez que a sobrevivência de seus saberes continua dependendo de ações que exigem dos mestres largo tempo de experiências nos diferentes jogos que compõem o pluriverso das esgrimas afrocolombianas. Além de indicar a importância de estratégias para a popularização e amplo acesso aos saberes técnicos que foram, durante muito tempo, repassados com reservas e dentro dos limites dos territórios em que a esgrima se desenvolve.

Desse modo, se faz importante considerar que o rigor técnico e altamente sistemático dos jogos de MyB complexifica o processo de transmissão dessa arte, veiculada centralmente como prática de defesa pessoal, ainda que venha sendo performada em apresentações públicas, documentários e filmes de cinema. Nesse sentido, ressaltamos algumas particularidades da esgrima nortecaucana mediante outras marcialidades negras que, ensinadas como jogos, são potencializadas em seus aspectos estéticos e performativos, como aconteceu com a Capoeira em sua longa trajetória: de técnica de luta praticada nas ruas, historicamente marginalizada pelo racismo, até uma prática cultural presente em mais de 160 países.

Voltando à esgrima de MyB, compartilhamos que muitos estilos de jogo tornam-se parte das memórias que compõem as paisagens culturais dos contextos em que estão inseridas, enquanto outros se transformam em sínteses que continuam sendo geridas em cada contexto, de modo particular.

Mientras tanto, está claro que los estilos contemporáneos que llevan el nombre de "Venezuela", "España", "Francia" e incluso "Japón" han sido eclipsados por la profusión de las readaptaciones colombianas de estos estilos, que han sido etiquetadas como Moderno, Remontado o Reformado. Estos últimos términos se refieren a una reformulación de estilos basados en intercambios entre maestros de esgrima o por individuos que dominaron múltiples estilos y enseñaron una síntesis utilizando las mejores posturas, técnicas y secuencias de entrenamiento de cada estilo. El resultado han sido los juegos más difundidos en Colombia, incluyendo Cubano Moderno, Remonte Español Relancino, Venezolano Moderno y Español Reformado. Entre muchas cosas compartidas por todos estos estilos están el énfasis en la apertura de **las posturas llamadas paradas**, falsos (defensivo de pies), desgonces (movimientos de baja inclinación) y secuencias coreografiadas construidas sobre ocho ataques fundamentales. Aunque no limitados exclusivamente

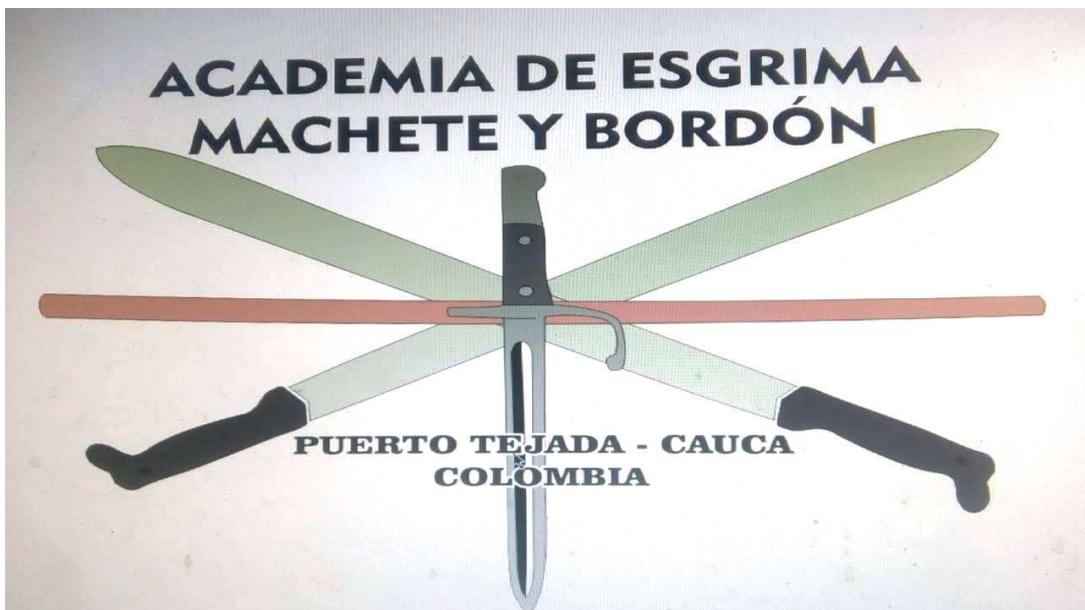
a los negros, estos estilos han sido un recurso para los afrocolombianos en sus luchas por el honor, tanto en sus comunidades como en el resto de la nación (DESCH-OBI, 2009, p. 9, grifos nossos).

Por estas razões, evidenciamos a importância e a representatividade das academias a seguir, já que, além do trabalho técnico, observamos nelas a investigação constante dos seus praticantes sobre os processos históricos da esgrima nortecaucana, bem como a transformação e atualização de entendimentos pedagógicos e metodológicos dos jogos por eles jogados.

Para avançar no compartilhamento de ideias e aprendizados que obtive no Norte de Cauca, apresento a seguir os dados de cada um dos contextos onde pude treinar, por meio de narrativas construídas por percepções, sensações e breves sínteses referentes à abordagem didática de mestre e às relações interpessoais estabelecidas nessas vivências.

3.2 Academia de Esgrima de Machete y Bordón de Puerto Tejada

Figura 27 – Escudo *Academia de Esgrima Machete y Bordón*



Fonte: Imagem cedida por Me. Miguel V. Lourido, responsável pela academia (2022).

3.2.1 Os responsáveis

Figura 28 – Gran Maestro Héctor Elías Sandoval²⁵ (*in memoriam*)



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Maestro Héctor Elías Sandoval, nasceu em 19 de janeiro de 1932 em Puerto Tejada e faleceu em outubro de 2022. Foi mestre de obra e cortador de cana, entre outros ofícios. Começou a praticar a esgrima de MyB depois de ter sido desafiado por outro homem após um jogo de azar. Seu primeiro mestre foi Manuel María Caicedo, em 1957, com quem aprendeu o Jogo *Español Viejo*, passando depois a treinar com Fidel Castillo o Jogo *Español Reformado*. Iniciou a prática querendo tornar-se mestre para difundir a esgrima, feito realizado após doze anos dedicados à arte do Jogo *Español Reformado*. Teve expressiva atuação como mestre de Dança e como diretor e coreógrafo de danças folclóricas da região. Destacou-se como folclorista, pelo seu trajeto de pesquisa nos territórios da tradição, sendo reconhecido em vida por importantes instituições, como UNESCO e Ministério da Cultura da Colômbia, entre outras. Foi o responsável pela criação do baile *Torbellino Nortecaucano*, que mescla baile, encenação e esgrima. Don Sando, a convite da professora Ana Silena Arroyave, dirigiu o grupo *Macheteros de la Muerte* e construiu importante prestígio e reconhecimento junto a intelectuais e pesquisadores, como Delia Zapata Oliveira, entre outros.

²⁵ Foto tirada na casa do mestre em 9 de novembro de 2021, em Puerto Tejada.

Figura 29 – Maestro Miguel Vicente Lourido²⁶



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Maestro Miguel Vicente Lourido nasceu em Puerto Tejada, em 1957. É engenheiro eletricitista e docente universitário aposentado. Iniciou a esgrima motivado pelas histórias que sua mãe contava sobre seus avós, sabedores da esgrima nortecaucana (Vô José Vélez e Bernardina Amú) e também por *rumores cajelleros* (situações de enfrentamento e apresentação com esgrima nas ruas da cidade). Aos dez anos iniciou com seu primeiro mestre, Maciel Ribas (*Jogo Relancino*). Depois, com Cauca (Sr Díaz), que o levou para ter aulas com Alfredo Mina, contramestre de Manuel María Caicedo (*Jogo Español Relancino*), com quem também teve aulas. Me. Miguel seguiu aprendendo e fazendo ações de investigação em outras localidades sobre outros estilos de jogos com facões e bastões. Concebeu a *Academia de Machete y Bordón* de Puerto Tejada como um centro de estudos da esgrima afrocolombiana e desenvolve um importante trabalho de pesquisa histórica e difusão desta arte, supervisionando o trabalho de pesquisadores e instrutores dentro e fora de seu país.

²⁶ Foto tirada em 18 de novembro de 2021 em sua casa, na cidade de Puerto Tejada.

Figura 30 – Humberto Lucumí na *Academia de Machete y Bordón* de Puerto Tejada²⁷



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Instructor Humberto José Lucumí nasceu em Puerto Tejada, em 1982. Trabalha em vários ofícios, entre eles, no manejo das práticas campesinas. Começou a dançar aos seis anos de idade e a praticar a arte da esgrima de MyB há seis anos. Aprendeu com os Mês. Héctor Elías Sandoval, Miguel Vicente Lourido e Porfirio Ocoró. Como dançarino folclórico da região Norte de Cauca, é integrante da *Agrupación Folclórica Danza de Cauca*. Atualmente, ensina a esgrima para crianças de Puerto Tejada e responde como instrutor da *Academia de Machete y Bordón* da cidade.

²⁷ Atrás de Humberto, da direita para a esquerda, tem-se um facão específico para corte de cana da marca *Collins*. Os quatro facões que seguem são *peinillas* utilizadas para distintas finalidades, da marca *Águila Corneta*. Um deles está dentro de uma *cubierta* (estojo para facão) típica da região. Ao lado deste, há um facão feito de madeira por M. Miguel Lourido. Todos são colombianos.

Figura 31 – Maestra Alicia Castillo Lasprilla²⁸



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Maestra Alicia Castillo Lasprilla é nascida em Puerto Tejada e mãe de três filhas. Formada em Educação pela Universidade Javeriana (magistério), é docente de profissão. Ensina crianças, mulheres e idosos, desde sua pesquisa com etnoeducação. Escreve contos e literatura sobre temas da cultura do Norte de Cauca. Atua como conselheira comunitária de *Cuenca del río Palo y la Paila* e como gestora da *Associação Centro Cultural Casa de Cacao* e da *Academia de Esgrima de Machete y Bordón*, promovendo ações de fortalecimento e difusão da esgrima nortecaucana junto aos seus portadores, com vistas a salvaguarda desta expressão a nível nacional e internacional desta expressão. Entre estas, destaca-se a coordenação do festival comunitário e anual da esgrima de MyB.

3.2.2 Mais sobre a *Academia de Machete y Bordón* de Puerto Tejada

Foi no final dos anos 1990 que Me. Miguel, com o apoio do Me. Luiz Vidal (*in memoriam*) criou a *Academia de Esgrima de Machete y Bordón*. Após anos treinando alguns tipos de jogos e desejoso de seguir pesquisando a esgrima, ele fundou a academia com o objetivo de criar um espaço estendido e aberto ao compartilhamento de saberes com outros

²⁸ Foto tirada em 11 de fevereiro de 2022, em seu sítio *Finca de Alicia*, no povoado de Villa Rica (cidade vizinha a Puerto Tejada).

mestres de municípios adjacentes, como aconteceu com Me. Sandoval que, após o convite de Me. Miguel, se incorporou como *Gran Maestro de la academia*.

Desde então, a busca de Me. Miguel, junto com Ma. Alícia, tem sido promover atividades de ensino e pesquisa focadas na preservação desta arte marcial, seus estilos, técnicas, fundamentos e histórias, para preservação e difusão local e internacional.

Além dos treinos para a comunidade nas manhãs de domingo, a academia atende pessoas que buscam a prática ou informações e conhecimentos históricos sobre os jogos de MyB, sendo frequente a visita de estudiosos, historiadores, professores e cineastas. Por essas razões, cada aluno tem a arte da esgrima ensinada a partir de seu propósito, sendo reservado o ensino de todo o repertório técnico somente àqueles que querem seguir na arte da esgrima como professores, conforme explica Maestro Sandoval.

Ao entrevistar Me. Miguel sobre sua formação, ele relatou experiências nos estilos *Español Reformado*, *Espanhol Viejo*, *Remonte Relancino*, *Granadino* e *Venezuelano Moderno*, sendo sua prática de ensino balizada pela orientação e presença dos mestres mais velhos.

Nesse sentido, Me. Miguel, que desde a abertura da academia ensinava *Remonte Relancino* na companhia de Maestro Luiz Vidal (especialista neste jogo), com seu falecimento, passou a ensinar o jogo *Español Reformado*, dando continuidade aos ensinamentos de Me. Sandoval, falecido em 2022. Segundo Me. Miguel, este estilo é uma atualização do estilo *Español Viejo* que passou por reformas baseadas no princípio da eficácia da arte como autodefesa, embora seja preservada a estrutura hierárquica dos conteúdos que um praticante deve aprender.

Tais estilos de jogos diferem-se por possuírem modos diferentes de se organizar e mover, bem como de empunhar e manejar os facões e os bastões, sendo necessário considerar ainda que cada jogador cria leituras pessoais para sua forma de ensinar.

A seguir, uma breve narrativa com a compilação de minhas experiências na academia de Puerto Tejada.

3.2.3 *Cómo extraño los domingos en Puerto Tejada: el entrenamiento como territorio de enseñanza*

As aulas de esgrima em Puerto Tejada aconteciam ao longo de toda a semana, exclusivamente com Me. Miguel, porém os domingos eram especiais, pois nesse único dia da semana eu experimentava a intensa troca com outros praticantes. Tudo começava com o *tilintar dos palos*, com as conversas e os sorrisos que preenchiam o espaço da academia, muro com o fundo da casa onde eu morava. Estes *sonidos* (sons) eram como um sinal que me “diziam” que estava atrasada, que me colocava agitada, curiosa para saber das presenças, me fazendo imaginar que já perdera algo importante.

Eu apressava a família, *corria el machete*, e, como um ritual de preparação, passava rapidamente, como a maioria dos praticantes, pela porta da casa de Ma. Alicia para *saudá-la* e então seguir para a academia. Gesto de respeito ensinado por Me. Miguel, que sempre perguntava a todos: “¿Ya comprimentaste Maestra Alicia?”.

A *Academia de Esgrima de Machete y Bordón* faz parte da *Associação Casa del Cacao – Centro de Resistência Afro-cultural*. Neste espaço, são desenvolvidos ações e projetos culturais para a investigação de estudos, preservação e difusão da cultura afrocolombiana na região do Norte do Cauca.

Ao chegar à academia, encontrava no salão principal um ou outro praticante. O número variava muito a cada domingo, mas fato é que, quando eu chegava, sempre havia alguém rascunhando no corpo o desenho de alguns *tiros* (forma de nomear os golpes) com um *palo* ou uma *peinilla* no ar. Me. Miguel, que abria a academia para limpar o chão do salão principal coisa de vinte minutos antes, nesse momento, por volta das 9 h e 20 min, já emprestava seu generoso olhar, comentando o que via e o que precisava melhorar. Era nesse início de treino que testemunhávamos *Maestro Héctor Elias Sandoval*, aos 94 anos, chegando de bicicleta com sua peculiar calma e discrição, tomando um tempinho para se recuperar da longa distância que percorria de sua casa até a academia.

Quase sempre, neste começo de treino, também chegava de Bajo San Francisco, Me. Porfirio Ocoró, com sua *ruana* e mochila. Cada qual no seu tempo, Me. Porfirio e Me. Sando, como carinhosamente todos chamavam, se posicionavam discretamente mais ao fundo do salão e, em pé ou sentados, passavam a observar o movimento de cada praticante, bem como as orientações de Me. Miguel. Para todos que chegavam, Me. Miguel solicitava a mesma

coisa: que individualmente cada um fizesse o seu *calientamento*. E assim, cada um que chegava, o fazia.

A presença de três mestres, além de Humberto Lucumi, praticante experiente e em formação como jovem professor de esgrima, gerava novas sensações em mim: era um campo de atenção avolumado por comentários e correções que poderiam vir de qualquer um dos quatro personagens. Essa dinâmica contagiava a nós alunos e alunas, à medida que também incorporávamos nas atividades em dupla nossas observações e comentários, em clima de camaradagem e solidariedade. Além da marcante sensação de atenção e cuidado, eu também experimentava a percepção de um espaço que se organizava de forma plástica e pluricêntrica, pois cada um de nós, ou para cada dupla formada, era fundamental desenvolver uma mirada de 360 graus.

Com os olhos, eu gerenciava o espaço e aprendia os caminhos e os modos de mover; com os ouvidos, buscava explicações e outras informações que me escapavam, tanto pela minha atenção excessivamente visual, quanto por não compreender expressões e modos de falar *de la gente* de Cauca. Com o tato e com o sentido do movimento, percebia as distâncias, os limites e a sensação de *defensa* ativada pelo manejo dos artefatos (*machetes y bordones*) no salão.

Por isso, e no meio disso tudo, muitas vezes me via capturada por um jogo ou uma conversa que dispersava minha atenção por minutos, sobretudo quando o acontecimento envolvia os mestres que, assim como os demais participantes, estudavam os movimentos, relembrando e comparando modos de executar e apresentar didaticamente os movimentos ensinados aos seus discípulos.

Assim, muitas vezes treinávamos cada qual em uma parte do salão, até que um acontecimento literalmente abrisse espaço para que todos pudessem observar. Momentos preciosos de atentar para os detalhes e para as correções. Situação que gerava breves rodízios de duplas para que uma mesma combinação (*cruza* ou *parada*) pudesse ser experimentada e corrigida de dois em dois, numa dinâmica similar aos treinos de Capoeira no Brasil.

A possibilidade de observar dois ou mais mestres jogando e dando instruções aos seus alunos corresponde aos propósitos de Me. Miguel Lourido, que em entrevista apresentou a academia como um centro de estudos para valorizar os saberes dos antigos mestres que, saudosamente, compartilham lembranças, memórias e histórias sobre a esgrima.

*En cierta ocasión le dije al maestro Héctor: Héctor, porque nosotros no hacemos una cosa, porque no salimos, no hacemos un recorrido, visitando pues a los maestros que encontremos **para que tengamos oportunidad**, lo que puedan venir a la Academia, por lo invitamos, los otros vamos y conversamos con ellos y que nos den, pues, información al respecto. Y así comenzamos a salir, a buscar maestro por un lado... Por otro, y a compartir pues lo que llaman, digamos nuestro conocimiento. Como súper técnicas y esa vaina. Entonces, explicaba. Lo que ellos conocían de pronto, secretos... De pronto... Y, pero todo lo que se vivía en esa época con los... Era difícil, digamos, a veces encontrar a un maestro que quisiera compartir la información con uno o un jugador. Porque había mucho temor, porque ya antes había pasado que ellos habían sido perseguidos por enseñar los juegos, entonces o por evitar, digamos, conflictos con otras personas (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana, grifos nossos).*

Figura 32 – Roda de conversa²⁹ depois do treino na *Academia de Machete y Bordón* de Puerto Tejada



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

A descrição das atividades acima, mais frequentes nos treinos de domingo, não esgota a variedade de dinâmicas experimentadas, sendo todas muito ricas e particulares, tal como o *calientamiento* coletivo, em que cada participante, um por um, dispostos em fila, espera sua vez para realizar determinado movimento com o mestre, além das atividades em dupla supervisionadas por eles, ou ainda, como os jogos assistidos para observação de correções e demonstrações.

No entanto, arrisco dizer que o que se mantinha permanente em todos os treinos era o bom humor. Uma característica que aos poucos fui compreendendo o quanto favorecia a

²⁹ Na foto, em 31 de outubro de 2021, estão presentes Me. Sandoval, Me. Miguel, eu, Me. Abelardo, Andrés, Humberto e Me. Porfirio.

apreensão de dinâmicas que, apesar de *sabrosas*, exigiam repetição e, em muitos casos perseverança, não somente física, mas, sobretudo mental. O divertimento e a leveza dos encontros caracterizam uma pedagogia focada na particularidade de cada aluno, sem cobranças, mas com atenção a cada particular trazido em cada corpo e história, respeitando a máxima de Me. Sandoval: “*Poucas matas porém bem sembradas*”.

Depois de pelo menos duas horas de treinamento, era corriqueiro que um aluno, com dinheiro dado pelo mestre, saísse para comprar um *gaseosa* ou pontualmente uma cerveja para uma pausa que poderia dar o tom de conclusão do treino ou, como ocorreu muitas vezes, um tempo de descanso até que Me. Miguel solicitasse algum novo exercício. Sempre me impressionava com estes recomeços, pois me parecia especial a forma como os mais experientes, depois de quase 15 ou 20 minutos sentados e totalmente relaxados (assim me pareciam) conseguiam voltar a treinar.

Essa dinâmica me remete a vadiação³⁰ da capoeira, uma atitude corporal e mental focada no prazer e na brincadeira. Mas no contexto da esgrima, depois de sentar sentia meu corpo literalmente desarmando, enquanto alguns poucos praticantes mais experientes iam ao centro do salão chamar os mais novatos para novos aprendizados. Era um desafio *jugar relajada* (jogar relaxada) e, como ensinava Me. Miguel, *aflojar el movimiento* (dar fluxo ao movimento)!

Não ser vencida por mim mesma em momentos de cansaço, como alertava Me. Miguel, foi um grande ensinamento, talvez porque na Capoeira e na Dança já tenha automatizado modos de operar. No entanto, esse particular só é colocado aqui porque falamos de resistência no e pelo corpo, procurando desatrelar a ideia de resistência da ideia de força, ou melhor, atrelando a ideia de resistência a seguir *flojando* no treino, nas relações e na vida, mesmo diante da aspereza que alguns encontros e situações apresentam. Uma resistência distinta que contrastava com o tom amistoso e descontraído ao mesmo tempo insistente e cirúrgico, com que os mestres corrigiam a mim e aos demais participantes.

Ao repetir uma mesma correção, muitas vezes éramos alertados para não deixar o corpo viciar em automatismos que prejudicam o progresso da pessoa praticante ou, ainda, favorecem o ataque do oponente. Em oposição à ideia de enrijecimento e mecanização dos

³⁰ A historiadora Adriana Albert Dias (2006) explica que o termo vadiação foi, por muito tempo, utilizado para caracterizar homens e mulheres que possuíam ocupações esporádicas e, portanto, eram marginalizados, mediante a condição marginal que viviam, em uma sociedade racista e colonial. Hoje em dia, a expressão é positivada por nós capoeiristas que entendemos a vadiação como um hábito saudável. Ver mais informações em *Trajetérias da capoeira baiana: do mundo das ruas a símbolo da identidade nacional* (FREITAS, 2015).

movimentos, a intensa repetição das formas se revelou imprescindível ao domínio de uma prática que tem códigos e dinâmicas próprias. Além disso, a repetição no contexto da esgrima favorece a precisão e o conhecimento técnico para o manejo prudente de armas que são em si perigosas se manejadas sem domínio.

Assim, contrapunha ao rigor da técnica ensinada pelos mestres a alegria dos encontros marcados pelas pausas para um cacau aberto ali mesmo, colhido no quintal da academia, para comer frutas trazidas por Gina (uma das alunas/mães da academia) e pela alegria de estarmos juntos. Eu, na maioria das vezes, procurava retribuir toda a generosidade recebida por meio de meu engajamento. Buscava dilatar meu tempo de escuta, chegando muitas vezes a conflitar com meu tempo interno.

Já perto da hora do almoço, me via preocupada com meu companheiro e com Valentina, há muitas horas por ali, ainda que estivessem interagindo com os demais participantes. Nessa dinâmica me dava conta que as mães saíam antes, com ou sem seus filhos, me dava conta que elas não permaneciam até o final do treino – e que talvez nem eu me autorizasse a estar ali por completo. Mesmo assim, encantada e incomodada, perdurava um pouco mais, me reconhecendo parte da história de muitas que, como eu, driblava seus afazeres para treinar.

Ali estava eu, me testemunhando na relação com esse novo contexto, me refazendo como mulher e atualizando sensações que experienciei quinze anos atrás, na cidade mais negra do Brasil – Salvador, Bahia – em busca de referências culturais que orientaram meu percurso como dançarina e capoeirista. Entretanto, Puerto Tejada não me revelava memórias corporais ou rastros da minha descendência. Não tinha ali qualquer parentesco nem família, nem a narrativa de meu pai que, como um guia, me falava em vida sobre sua infância na cidade, seus caminhos, nossos familiares e antepassados. Na Colômbia me sentia mais estrangeira, não tinha como referendar a ninguém meu passado. Ali, eu também estava para interagir com uma cultura diferente da minha.

Ainda assim, algo se repetia, como acontecia no Brasil, pois na esgrima eu experimentava – como na Capoeira e nas aulas de *Systema* (Arte Marcial Russa) que frequentei no Rio de Janeiro – uma oscilação na presença das mulheres que frequentavam os treinos. Uma situação que me inquieta e me faz pensar na descontinuidade dos processos formativos de instrutoras, professoras e mestras. Por essas razões, reverberavam fortemente

em mim as falas dos entrevistados e entrevistadas sobre a importância das mulheres na esgrima afrocolombiana e sobre os desafios destas para a permanência nesta prática.

[...] con todas esas normas que tenemos en cuanto a la igualdad, en cuanto a la equidad, [...] las mujeres tienen que cumplir muchos roles. El rol de trabajar; el rol, de estudiar; el rol de mamá, el rol de cocinar; entonces hace que que las mujeres no piense, no se piense mucho en ella y no se piense mucho en este proceso histórico por todas esas actividades que se tienen. [...] y algo de resaltar y enmarcar es que el maestro Miguel Vicente Lourido él tiene esa imposición de de que de él que todas las personas que quieran aprender la esgrima, de mujeres, lo hacen los domingos, sí? Pero igual, las mujeres siguen teniendo dificultades porque el domingo se enmarca, porque pues hay unas costumbres acá en, digamos de ir a la galería y es el único día que se está como con la familia. Entonces todos esos son unos, digamos, un obstáculo, pero no obstante tenemos mujeres que están que están siendo resiliente a esta, digamos, a todas estas y obstáculos que se presentan en el en la en su vida cotidiana y están aprendiendo la esgrima, eh, yo diría que que hay que ser muy persistente y que hay que digamos tener una comprensión mayor con la mujer para que pueda continuar estos procesos de aprendizaje y de empoderamiento de la esgrima (Maestra Alicia Castilho Lasprilla, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Nessa dinâmica, eu “tomava o tempo”, esticava o que podia, porque já entendia aquele lugar para além de um espaço de elaboração técnica, um território precioso de convívio e fortalecimento comunitário. Diferentemente dos demais dias da semana (de segunda a sexta), em que treinava o repertório marcial do MyB exclusivamente com Me. Miguel, outros saberes eram evidenciados aos domingos. Na presença dos que compareciam aos domingos, podia testemunhar as relações entre discípulos, praticantes mais experientes, visitantes e mestres. Aos poucos, sentia o desejo de pertencer aflorando em mim e, mesmo na diferença, experimentava um sentimento de camaradagem, tal como vivencio na capoeiragem.

Figura 33 – QR Code de Vídeo-registro³¹ de um treino dominical na *Academia de Esgrima de Machete y Bordón* de Puerto Tejada



Fonte: elaborado pela autora (2023).

³¹ Registro realizado por Gabriela Santana em câmera fixa, em 23 de janeiro de 2022.

3.3 Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Renacer de Bajo San Francisco

Figura 34 – Escudo *Escuela de Esgrima Renacer*



Fonte: Imagem cedida pelo esgrimista Eduardo Mosquera (2023).

Figura 35 – Maestro Porfirio Ocoró³²



Fotografía: Gabriela Santana (2022).

³² Foto tirada em 4 de janeiro de 2022, em frente à antiga casa de CM. Yemarly Ocoró, no município de Mazamorrero.

Maestro Porfirio Ocoró nasceu na vereda de Mazamorrero, município de Buenos Aires, porém se mudou para o município de Santander de Quilichao, onde reside atualmente com sua esposa Yasmim. Na vereda de Bajo San Francisco segue dedicando-se ao plantio e colheita de mandioca e ao seu ofício como mestre do Grupo *Escuela de Esgrima Grupo Renascer Machete y Bordón*. Me. Porfirio iniciou seus estudos com Graciliano Balanta, mestre nascido em Lomita, responsável pela introdução da Esgrima com MyB a praticantes de seu município e de municípios vizinhos. Dentre os discípulos de Graciliano esteve Maestro Ananias Caniquí, a quem Balanta confiou a responsabilidade de seguir ensinando a Porfirio Ocoró. De Me. Ananias, seu tio consanguíneo, Porfirio herdou sua técnica, os valores e os fundamentos que hoje transmite aos seus alunos. Após a morte de seu tio, Me. Porfirio segue revisando a metodologia apreendida por ele, pesquisando as origens e o desenvolvimento dos diferentes estilos de jogos. Tais estudos podem ser percebidos, dentre muitos aspectos, pela forma como o mestre atualmente chama o jogo que pratica como *Remonte Relancino* e não mais *Español Reformado*, como Me. Ananias Caniquí chamava. Para além de seu grupo, Me. Porfirio ensina associações e comunidades que o buscam para adquirir as técnicas de defesa armada para seus territórios. Me. Porfirio preserva, além do ensino da esgrima como arte marcial, os ensaios e as apresentações da esgrima como performance e recreação, apresentada ao som das *jugas* e *torbellinos*, por ele coreografado.

3.4 *Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Raíces de Mazamorrero*

Figura 36 – Escudo *Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Raíces de Mazamorrero*



Fonte: Imagem cedida pelo esgrimista Eduardo Mosquera (2022).

Figura 37 – Contramaestra Yemarly Oroco³³



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Contramaestra Yemarly Ocoró nasceu em 1989, é mãe de três filhos e trabalha em ofícios variados – como cortadora de cana, nas técnicas agrícolas e na mineração. Iniciou a esgrima com dezesseis anos com seu tio-avô Me. Ananias Caniqui, e seguiu treinando com seus tios Porfírio Ocoró e Rogélio, com quem também treinou na cidade de Cali no *Grupo Graciliano*. Atualmente, é acompanhada por seu tio e Maestro Porfírio Ocoró que, além de ensiná-la, lhe acompanha supervisionando seu trabalho como contramestra na *enseñanza* da esgrima com crianças e jovens de Mazamorrero. CM. Yemarly destaca-se por sua experiência, por sua técnica e liderança na comunidade a qual pertence. Tem como aspiração tornar-se maestra da esgrima em nível nacional e internacional.

³³ Foto tirada em 5 de janeiro de 2022, em frente à sua antiga casa, em Mazamorrero.

3.5 Mais informações sobre a linhagem da esgrima praticada nas veredas de Mazamorrero e Santander de Quilichao

Como comentado anteriormente, minha iniciação no jogo *Remonte Relancino* foi marcada por breves temporadas com Me. Porfirio e CM. Yemarly Ocoró. Reconhecendo os limites dessa experiência, reforço que o compartilhamento dos saberes aqui apresentados está respaldado nas explicações dos referidos mestre e contramestra.

Segundo explicações oferecidas a Aguilera (2014), a nomenclatura utilizada por Graciliano Balanta, *Español Reformado*, corresponde à mistura dos sete estilos de jogo praticados por ele. Todavia, Me. Porfirio nos explica em entrevista que o jogo que aprendeu com Me. Ananías Caniquí, seu tio, mescla três jogos: *Relancino*, *Granadino* e *Español*.

Pelo pouco tempo que permaneci nos territórios citados, não foi possível uma análise pormenorizada das metodologias de Me. Porfirio e CM. Yemarly. Contudo, se mostrou evidente a oralidade como modo central de transmissão dos conhecimentos transmitidos por estes, dando sequência a dinâmicas próprias das *enseñanzas* de que os ensinou: Me. Ananías Caniquí. Deste modo, é importante considerar as interpretações de cada mestre a partir de suas experiências, evitando classificações que desfavorecem conhecimentos orais em prol de arquivos e outros documentos escritos.

Outra importante característica da linhagem da esgrima praticada nas regiões de Santander de Quilichao e Mazamorrero diz respeito à forma como seus respectivos grupos potencializam os ensaios dos jogos, as apresentações cênicas da esgrima, e a relação entre este estilo e outras expressões de dança e música da região nortecaucana.

3.5.1 *Los ensayos al crepúsculo en Mazamorrero*

A experiência de aprendizagem no Jogo de *Remonte Relancino* foi marcada por dias intensos de aprendizagem, com muitas idas e vindas, pois se constituiu de breves temporadas, entre dezembro de 2021 (uma semana) e janeiro de 2022 (três dias). Minha chegada em Mazamorrero rompeu a agitação rotineira que vivia em Puerto, com as várias atividades em que estava envolvida na cidade. Em Mazamorrero, desde o primeiro dia vivi um ritmo diferenciado, mais dilatado e com longas pausas para nossas conversas.

Todos os dias, até chegar a hora do treino, passava as manhãs me organizando, anotando impressões e pensamentos, conversando com quem estivesse por perto. Fosse com minha família, fosse com John (filho mais velho de Yema), ou com alguns poucos vizinhos que demoravam um pouco mais que o tempo de um breve aceno. Em alguns dias assumíamos a responsabilidade de fazer o café da manhã e o almoço, já em outros, acompanhava Yema e seu filho, que generosamente preparavam nossas refeições.

Os treinos em Mazamorrero aconteciam a partir da disponibilidade de Yema, na maioria das vezes iniciados após sua jornada de trabalho. Nos primeiros dias ensaiamos dentro de sua casa, na época em fase de construção, com o chão batido e janelas grandes, fechadas provisoriamente com tiras de bambu. Sentia o tempo devagar até que esse momento chegasse, e rápido, a partir do momento em que o treino começava. Com o escurecer do dia, a casa com pouca luminosidade me envolvia e eu me testemunhava habitando em um lugar longínquo, distante de minha casa e de outros olhares, como lia e escutava dos mais antigos que me ensinavam. Me comovia em estar na casa de Yema, sendo cuidadosamente orientada.

Figura 38 – Exercício de aquecimento³⁴ conduzido por Me. Porfirio Ocoró



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Depois de alguns dias, passamos a treinar em frente à casa que Yema habitava temporariamente. Perto dali, estava o espaço visto nos documentários que acessava do Brasil.

³⁴ Na foto, o mestre lança os bastões em direção aos meus pés, enquanto realizo um salto para desviar do artefato.

Um lugar amplo à sombra de árvores frondosas que em dia de sol abrigavam as crianças e jovens, integrantes do grupo *Escuela de Esgrima de Bórdon y Machete Raíces de Mazamorrero*.

Figura 39 – Vista do local dos treinos do grupo *Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Raíces de Mazamorrero*



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 40 – Treino com John Ocoró



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Os treinos, com duração média de uma hora e meia, eram diversificados entre eles. Nas primeiras aulas, CM. Yemarly introduziu o aquecimento e revisou as primeiras cruzas do repertório do jogo de *Remonte Relancino*, ensinadas por Me. Porfírio nos domingos na

academia de Puerto. Foi também com ela que aprendi alguns *cajones* – dinâmicas de treinamento de seu grupo, caracterizadas por sequências que combinam mais que duas *cruzas*.

Me. Porfírio encontrava brechas para se juntar a nós, após passar o dia semeando e colhendo mandioca. Em algumas aulas em que estive presente, revisava o que havia sido feito com Yema, avançava no ensino das *cruzas* mais complexas, ensaiava algumas *paradas* de *Español Reformado* comigo e tomava *un rato de tiempo* para conversar e conceder as entrevistas. Com ele, acessei mais informações dos jogos praticados pela linhagem de seus antecessores e pude escutar perguntas que vem sendo amadurecidas por ele, em seu processo de maestria na esgrima.

Para além das *cruzas* e *cajones*, o convívio com Yema e Porfí (jeito carinhoso que costumeiramente são chamados) me permitiu imaginar a esgrima de anos atrás, dentro daquele habitat. Segundo eles, a esgrima faz parte dos costumes da gente de Cauca e segue como atividade semanal para os mestres e para as crianças e jovens que, diariamente, dividem seu tempo entre atividades escolares e outros afazeres junto a suas famílias.

Pelas narrativas de Me. Porfírio foi possível imaginar a natureza celebratória e comunitária da esgrima, complementando meu olhar sobre esta prática, uma vez que meu aprendizado em Mazamorrero, até aquele momento, se restringia a aulas técnicas.

Eso era muy bonito, cuando se hacían encuentros de esgrima, que venían maestros de otro lado, que esos maestros venían con sus alumnos y el maestro de aquí con sus alumnos. ¡No, mejor dicho, eso se amontona la gente. Eso era una recreación! [...] venían de Lomita por decir, venían aquí porque aquí ya había maestros. Por decir, Graciliano, que fue el maestro que enseñó aquí, traía contra maestros de Lomita o de Buenos Aires o de Timba, o de aquí iban a Timba y así, sucesivamente, entonces hacían como esa integración, y eso era muy bonito (Maestro Porfírio Ocoró, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Essa narrativa após os treinos, como outras em que Me. Porfírio descrevia os ensaios dos bailes de *Torbellino* de antigamente, foram mais bem compreendidas na experiência de ver e participar de um ensaio com seu grupo. Com isso, pude registrar seu trabalho junto às crianças e as particularidades da esgrima praticada por sua família.

Nesta etapa da viagem estávamos somente eu e Valentina, absorvidas pela intensidade e pelo cansaço dos deslocamentos necessários para as atividades em campo, reafirmando laços de amizade e procurando garantir o que, naquela altura (último mês de nossa viagem), cada uma precisava viver para voltar ao Brasil. Mãe e filha, juntas, cultivamos o sentimento de gratidão, de acolhimento e de saudade que começava a despontar em nós.

Assim, dentro do pouco tempo que tínhamos, na terceira ida a Mazamorrero, em 4 de fevereiro de 2022, tomamos mais tempo para conhecer Angel e Andy, os filhos mais novos de Yema. Dessa vez não treinamos, experimentamos um pouco mais do território, entramos no rio de Mazamorrero para refrescar, como é costume da gente que vive ali. Enquanto Valentina vivenciava o livre brincar na natureza abundante de Mazamorrero, eu testemunhava sua segunda temporada em campo. A primeira, dois anos antes, também por meio da pesquisa, com outras crianças e paisagens, no Quilombo São José da Serra, no Brasil.

Figura 41 – Valentina brincando com Curuma e Sofia, vizinhas da CM. Yemarly Ocoró



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Em clima de passeio, dormimos na casa de CM. Yemarly. Na manhã seguinte, partimos com ela, seus filhos e alguns de seus alunos para Bajo San Francisco, região onde Me. Porfírio vive e ensina. Até este momento da pesquisa, não havia chegado à casa do mestre, pelos constantes avisos sobre os perigos, tensões e conflitos gerados pelo trânsito de guerrilheiros na região. O trajeto até Bajo San Francisco não apresentou nenhuma nova situação. Como de praxe, seguimos em uma *chiva* cheia, descemos na estrada principal e caminhamos por uns dez minutos subindo um caminho de terra onde era possível ver a vastidão e exuberância da região, para depois descer uma pequena vereda que dava na casa de Me. Porfírio e Yasmim.

Figura 42 – Vereda que leva à casa de Me. Porfirio Ocoró³⁵



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 43 – QR Code Vídeo-registro de uma tarde de treino com CM. Yemaly em Mazamorrero



Fonte: elaborado pela autora (2023).

³⁵ Na foto, jovens do grupo *Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Raíces de Mazamorrero*, CM. Yermaly Ocoró e minha filha Valentina.

3.5.2 *Una tarde de bailes y juguetes con el grupo Escuela de Esgrima de Machete y Bordón Renacer de Bajo San Francisco*

A acolhida aconteceu na cozinha da casa de Yasmin, que esteve ao longo de todo o sábado preparando o café da manhã e nosso almoço. No momento da chegada, Me. Miguel (também convidado de Me. Porfírio) esperava por nós, sentado na cozinha. Em sua casa, Me. Porfírio generosamente nos recebeu, tomando tempo para a conversa, para a brincadeira, a comida, a bebida e o baile. Uma experiência que me fez imaginar mais facilmente as narrativas dos mestres sobre as histórias e sobre os momentos de festividades que incluíam *el entreno* de MyB.

Foi somente ao visitar Bajo San Francisco que me dei conta da importância desta ação, tendo em vista os raros encontros entre Me. Miguel e Me. Porfírio em Santander de Quilichao, e quão preciosa essa atividade se fizera, mediante as responsabilidades geridas por cada mestre. Tanto no contato mais frequente com a CM. Yemarly, como na intensidade dos encontros pontuais com Me. Porfírio, a cotidianidade foi testemunhada para além do que se apresentava como acontecimento nas paisagens e territórios; por meio dos “ambientes de memória, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (MARTINS, 2003, p. 69).

Naquela tarde, as espirais do tempo se atualizavam, na medida em que se repetiam atos rituais que eram oralizados performativamente. Em clima de festa, ao som de uma *playlist* de *jugas*, tocada em uma caixa de som, Me. Porfírio tocava relaxadamente seu violão.

Juntos, Me. Miguel e Me. Porfírio cantaram, lembraram fatos e ensinamentos e orientaram seus alunos nos exercícios, até que Yasmim anunciasse que o *sancocho* estava pronto para ser servido. Sim, enquanto estávamos todos praticando, Yasmim continuava no preparo da comida e dos afazeres da casa, repetindo uma dinâmica frequente nas situações de campo na Colômbia, mas também no Quilombo São José da Serra, que se tornavam imprescindíveis para a organização dos eventos culturais da comunidade.

Yasmim era um exemplo tangível do importante papel das mulheres, como testemunhas e contadoras de todos os conhecimentos que tem a esgrima, dando o alimento e somando para que outras mulheres que ali estavam – *alumnas* e *contramaestra* – pudessem treinar a esgrima, como falou-me Maestra Alicia:

[...] *aunque la mujer no esté de una manera practicando en la academia, la mujer ve, observa y es y es consumidora, directa e indirecta de esa intimidad, de esa intimidad cultural, y aprende...y aprende cuando escucha, cuando observa, y hace que esa parte también sea muy significativa, y que ella pueda, digamos, generar dentro del marco familiar, esos conocimientos, transmitir esos saberes a través de diferentes simbologías que que sí, sí tonces. Yo creo que la mujer siempre estará presente y está presente, aunque no conozca de una manera muy intensa todas esas, esas técnicas y metodologías de la esgrimas de machete y bordón* (Maestra Alicia Castillo Lasprilla, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Além da experiência ímpar de estar na companhia de todas e todos, me dava conta dos esforços necessários para que esta ação acontecesse, apesar da relativa proximidade geográfica entre os mestres e praticantes de esgrima, mas, sobretudo para mim, que vinha de tão longe. Em que pese o esforço de cada um dos praticantes que conheci, essa experiência me fez pensar na importância das parcerias e articulações entre os praticantes que, como dito, não contam com nenhuma política pública, desfavorecendo uma mobilização em torno dessa prática, justamente pelas dificuldades enfrentadas por cada um(a) para a manutenção de suas atividades.

A dedicação mútua entre professores e crianças foi testemunhada pela disponibilidade e engajamento de todos e todas. Na firmeza da condução dos mestres e na escuta atenta dos alunos e alunas, me fazendo pensar nas palavras proferidas por Me. Porfirio, ao dizer da importância da esgrima para “[...] *respectar e a ser respectado, para a valorarse uno como persona*”³⁶.

Na ocasião, crianças e jovens executavam *cruzas* e *cajones*, assim como outras formas coreográficas que fazem parte das *jugas* ensaiadas pelo mestre, para que eu pudesse ver e com eles aprender.

Figura 44 – QR Code Vídeo-registro de uma *juga* descontraída com as crianças e jovens do Grupo *Escuela de Machete y Bordón Renacer de Bajo San Francisco*



Fonte: elaborado pela autora (2023).

³⁶ Maestro Porfirio Orocó, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana.

Animada pela forma envolvente com que se divertiam e escutavam as explicações de seus mestres, propus um treino de Capoeira Angola ao grupo que, após a permissão de Me. Porfírio, rapidamente se organizou. No treino, propus que as crianças e jovens presentes experimentassem as formas básicas da Capoeira Angola, o que exigia muitas adaptações de todos, a começar pela forma de se relacionar com o chão, já que, diferente da esgrima, na Capoeira as mãos se apoiam com firmeza no solo, que era de terra na ocasião.

Uma vez que muitos não possuíam referências da Capoeira Angola e, percebendo o esforço e o cansaço para a execução de movimentos no nível baixo, fui abrindo mão aos poucos de algumas correções que inicialmente indicava, de forma lenta e individualizada, para propor formas mais lúdicas e dinâmicas, como meia-lua e parada de mão.

Figura 45 – Gabriela Santana e alunos de Me. Porfírio e CM. Yemarly Orocó³⁷



Fotografia: Me. Miguel V. Lourido (2022).

Essa experiência me levou a considerar a complementaridade entre exercícios usuais da Capoeira Angola e a *gimnasia* praticada pelos jogadores do *Remonte Relanciño* para o manejo flexível e ágil dos corpos próximo ao solo, uma vez que neste estilo os praticantes transitam com vigorosidade entre os níveis alto, médio e baixo.

Esta foi a última atividade realizada antes de confraternizar entre nós, comer e tomar *ron* com os mestres. Perto das 15h nos despedimos de Yasmim e, já na estrada, à espera da

³⁷ Na foto, alunos e alunas de Me. Porfírio e CM. Yemarly Orocó experimentam exercícios que compõem a metodologia do método de Capoeira Angola do Mestre João Pequeno de Pastinha (AJPP/CECA Matriz-Salvador, BA).

chiva, tomamos alguns copos de cerveja para brindar o encontro no território de Me. Porfirio Ocoró, depois seguimos com Me. Miguel para minha casa em Puerto.

Figura 46 – QR Code Video-registro de uma tarde de treino com Me. Porfirio em Bajo San Francisco



Fonte: elaborado pela autora (2023).

3.6 Considerações sobre as aprendizagens: princípios de técnicas e convívio comunitário

Neste capítulo, as passagens autoetnografadas descrevem situações de ensino-aprendizagem e evidenciam pensamentos sobre aspectos pedagógicos e criativos que materializam às memórias nos territórios e nos corpos de seus praticantes, como propõe o capoeirista e pedagogo Luiz Rufino (2019). Segundo o autor, outras experiências, linguagens e gramáticas étnicas e raciais (como as apresentadas nos jogos de MyB) exercem o combate a uma educação colonizante, que até hoje cerceiam saberes alternos como saberes pedagógicos e educacionais.

A pedagogia como a reivindico compreende-se como um complexo de experiências, práticas, invenções e movimentos que enredam presenças e conhecimentos múltiplos e se debruçam sobre a problemática humana e suas formas de interação com o meio. É nessa perspectiva que a educação, fenômeno humano implicado entre vida, arte e conhecimento, torna-se uma problemática pedagógica (RUFINO, 2019, p. 74).

As narrativas dispostas, assim como os acontecimentos que compõem os treinos, foram descritos procurando evidenciar as sensações e percepções pessoais em diálogo com as narrativas, instruções, explicações e demais acontecimentos, dando a cada ação vivida sentido. Sentido este que não se esgota na pura significação linguística (SODRÉ, 1983), e que, em vez de afirmar as verdades universais, está atrelada à ação de simbolizar, “permitindo engendrar limites, diferenças, tornando possível a mediação social de identidades culturais” (SODRÉ, 2019, p. 48).

Partindo da premissa de todo e qualquer território ser “o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura” (SODRÉ, 2019, p. 25), as duas narrativas compartilhadas evidenciam o treinamento dos jogos como “lugar” em que se corporificam modos de pensar e agir.

Do treino dominical em Puerto Tejada, evidenciaram-se as estruturas de ensino-aprendizagem – desde dinâmicas metodológicas e aspectos didático-pedagógicos – que se mostraram importantes para as percepções que fazem da esgrima de MyB uma prática que extrapola a ideia de treinamento como ação exclusivamente técnica, uma vez que as relações entre os jogadores geram sensações, percepções e atitudes que dão forma ao modo como a esgrima é pensada e praticada, como um legado comunitário e ancestral.

Por exemplo, tivemos a diversidade das dinâmicas empregadas – ora em duplas, ora individualmente, entre discípulos e mestres – e as entradas e saídas do salão – momentos de paragem e descanso, seja por cada um dos praticantes, sejam pela condução do mestre. Ao equilibrar o tempo de prática com o tempo das conversas e brincadeiras que emergem ao longo do treino, se afirma uma relação expandida e diferenciada com o tempo, com a experiência e com os saberes ali desenvolvidos. Um momento especial de troca de saberes de diversas textualidades, em que se atualizam gestos, movimentos, memórias, lembranças, e histórias.

Ao longo dos treinos, as sensações e percepções construídas em situação de treino reverberam em atitudes performáticas, seja nos momentos em que estão treinando ou se apresentando publicamente.

El estado cuando estoy enseñando, que estoy pendiente de todo lo que está pasando... si éste, tengo una... digamos una correspondencia allí directa. Pero ya en un juegos ya serio hay que estar pendiente de otras cosas. Entonces no da tiempo para eso. Acá nosotros nos reímos... esa cantidad de cosas cuando estamos enseñando, hacemos picardías. Precisamente para tener ese estado de ánimo y que la persona se acostumbre a no estar tan tenso, porque cuando uno está tenso, los movimientos no salen bien. Los digamos los tiros que se hacen se hacen ya no con la destreza y la cadencia que uno necesita. Se hacen rígidos y fuertes, mientras que ya tú te acostumbras a jugar descansado a jugar tranquilo eso, entonces todo te va a fluir (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

As percepções e sensações geradas durante os treinos reforçam a Esgrima de MyB como um legado cultural em que valores, princípios e fundamentos são apreendidos e que, por isso, devem ser pensados como territórios onde percepções de vida são alinhadas aos entendimentos cosmológicos que embasam sua prática, reiterando o entendimento de **cosmopercepções** comentadas por Oyëwùmí (2002) dentro das culturas africanas. Nos treinos

analisados, é possível perceber o imbricamento de lógicas culturais que são reelaboradas como narrativas oficiais e contranarrativas marcadas pelo saber oral de seus praticantes.

Nesse espaço, o senso de comunidade é fortalecido no estar juntos para treinar, mas também no tomar tempo para escutar, comer, beber e sorrir, justificando a compreensão da Esgrima de MyB como parte do quadro de costumes e não como esporte ou linguagem artística, posto que nestas modalidades a experiência corporal é objetivada em detrimento da ideia de alta performance ou da forma estética e não relacional, tão vital para os jogos de esgrima.

Na descrição dos ensaios com Me. Porfirio e com CM. Yemarly, são incluídas as narrativas de dois momentos: o treino no fim do dia, como uma atividade integrada na rotina semanal de seus praticantes, e o treino enquanto evento, como acontece em Santander de Quilichao na casa de Me. Porfirio Ocoró. Ambas as experiências favoreceram o desenvolvimento de ideias sobre o ensino-aprendizagem da esgrima no contexto rural.

A rotina da CM. Yemarly e seus filhos ilustram uma dinâmica recorrente à maioria dos atuais praticantes. Jovens e adultos que estudam, trabalham e praticam a esgrima. Ancorados à paisagem cotidiana, ensaiam os movimentos da esgrima dentro ou na parte externa da casa. Já o treino realizado pontualmente no quintal da casa do Me. Porfirio exemplifica eventos sazonais que fazem parte da história da esgrima local, assentando temporalidades diversas, restaurando tais jogos em sua faceta festiva, em que os envolvidos experienciam, com liberdade e de modo recreativo, outras expressões familiares, como o *torbellino* e as *jugas*, comentadas anteriormente.

Tratam-se de dois eventos de natureza complementares para a apreensão da esgrima de MyB como forma cultural polissêmica e multidimensional, na medida em que cumpre enquanto treino funções distintas do momento em que se torna um livre brincar, mediado por outros elementos e dinâmicas que, ao serem repetidos, tornam-se atos rituais.

4 OS SABERES CORPORAIS DA ESGRIMA AFROCOLOMBIANA

No capítulo 2, “Os territórios e as memórias da esgrima do Norte de Cauca”, discorreremos sobre as memórias que compõem os territórios e o imaginário dos esgrimistas afrocaucanos. Refletimos como tais territórios nortecaucanos são inscritos nos corpos de seus praticantes, na medida em que historicamente a esgrima foi praticada – e em algumas regiões, continua sendo – como defesa pessoal e comunitária, sempre em adaptação às dinâmicas sociais vigentes.

Tendo em vista a discussão de tais aspectos, passamos à análise da dimensão performativa desta Arte a partir da apresentação de saberes de matrizes negro-africanas reprocessados na esgrima de *Machete y Bordón* e, de forma mais ampla, na cultura nortecaucana.

O destaque destes componentes em detrimento de muitos outros, possíveis de discussão, acontecem pela nossa percepção de que estes caracterizam a esgrima afrocaucana enquanto expressão polissêmica – marcial e artístico-cultural – estreitando assim, diálogos com práticas contemporâneas e improvisacionais no campo da Dança.

Por essas razões, debatemos a noção de corporeidade, tendo em vista a experiência subjetiva entre homens e mulheres negras que coletivamente forjaram – e continuam forjando – modos de se relacionar com o contexto sociocultural em que estão inseridos. Formas estas de fortalecimento de práticas comunitárias de resistência identitária para sobreviverem ao racismo, herdado das práticas colonizatórias que recaem sobre seus corpos até os dias de hoje.

Portanto, assim como autores dedicados ao estudo das corporeidades afrodiaspóricas, entre tantos Gomes (2011), Martins (2022) e Tavares (2022), quando apresentamos ideias e conceitos relacionados a corpo(s) negros/a(s), nos afastamos da noção moderna e ocidental do corpo como categoria universal, que ambigualmente universaliza e objetifica o corpo como objeto de análise que, segundo Le Breton (2007), marca a sociologia na passagem do século XVI para o século XVII. Como faz o autor, nos aproximamos do entendimento de que “No fundamento de qualquer prática social, como mediador privilegiado e pivô da presença humana, o corpo está no cruzamento de todas as instâncias da cultura, o ponto de atribuição por excelência do campo simbólico” (LE BRETON, 2007, p. 31).

Neste viés, quando destacamos falas em que os/as entrevistados/as comentam sobre seus corpos, quando convocamos conceitos e metáforas para dialogar com estes

corpos/sujeitos, quando recorremos a impressões sobre meu corpo como pesquisadora, estamos evidenciando a dialética entre corpo e corporeidade negra pensada pela pedagoga Nilma Lino Gomes (2011), pois, como explica a autora:

Isso não significa que estejamos a negar o negro como identidade pessoal, subjetividade, desejo e individualidade. Há aqui o entendimento de que, assim como “somos um corpo no mundo”, somos sujeitos históricos e corpóreos no mundo. A identidade se constrói de forma coletiva por mais que se anuncie individual (GOMES, 2011, p. 51).

As corporeidades aqui destacadas valorizam as memórias de lutas e processos libertários vividos transversalmente, entre o “viver diário” e os momentos em que tais performances aconteciam em situações comunitárias, fosse em sua expressão marcial – como modo de defesa pessoal e ou comunitária –, fosse em meio aos momentos de celebração – em que era praticada como expressão de recreação e/ou exibição cênica. Como em grande parte das tradições afrodiáspóricas, reconhecemos esse processo como parte de uma memória corporal e coletiva que segue sendo reiterada e atualizada por meio de dinâmicas próprias.

Para Júlio César Tavares (2012), professor brasileiro estudioso da diáspora africana, em seu livro *Dança de Guerra*, a dimensão arquivística do corpo está necessariamente relacionada com o fato dos corpos negros serem vistos e tratados sempre na relação exclusiva com o trabalho, exigindo estratégias de preservação e “[...] fortalecimento do corpo como instrumento de transmissão da cultura, isto é, dos hábitos socialmente adquiridos – arquivos –, ao mesmo tempo como instrumento de organização das defesas físicas, individual e comunitária – arma” (TAVARES, 2012, p. 26). Dessa forma, a noção de arquivo está inexoravelmente relacionada à estratégia de luta, ao mesmo tempo tornando o corpo arma para resistir e combater as situações de opressão às quais tais povos foram submetidos. Desse modo, subjaz uma noção de luta para além da sua dimensão física, composta ainda por dimensões políticas e espirituais.

Segundo Tavares (2012), a resistência e o enfrentamento de africanos escravizados durante o período colonial estão encarnados nos esquemas corporais e nas estratégias de comunicação não verbal dos afrodescendentes no Brasil. Nesse sentido, ele evidencia a transgressão da subalternidade imposta pelo cotidiano colonizante através da desnormalização do corpo explorado que, desenvolvendo a função de “arquivo arma”, se expressa a partir das atividades lúdicas, como a religiosidade, culinária, arte e luta. Para o autor, na diáspora africana o corpo em deslocamento tornou-se

[...] o tradutor de experiências cósmicas (no plano das tradições religiosas e dos múltiplos estados de consciência correspondentes àquela cultura) e cotidianas (no plano das vivências estabelecidas no agir do corpo no aqui-agora do mundo colonial), que derivam em ação (TAVARES, 2012, p. 63).

A compreensão do saber corporal nas expressões afro-brasileiras, tal como a Capoeira, discutida por Tavares (2012) como estratégia de combate ao projeto colonial, é deslocada para este estudo, para um diálogo com a esgrima de MyB e outras expressões marciais afrodiaspóricas. Uma vez que tais atividades estão conectadas a outras memórias imbricadas a experiências comunitárias que potencializam valores civilizatórios, interconectadas às **cosmopercepções** das comunidades negras africanas e também de seus descendentes.

Ao compreender a corporeidade coletiva de jogadores da arte da esgrima de MyB como resultantes de processos históricos colonizantes e colonizatórios, situo a localização da performance na vida cotidiana. Esse *continuum* – entre os modos de agir no dia a dia e a corporeidade manifesta no momento do jogo/performance – é conceituado por Frigério (2003, p. 56) como a “[...] ubicuidad de la performance en la vida cotidiana”, algo que, segundo ele, se apresenta como uma das seis qualidades das Artes Negras nas Américas.

Frigério (2003, p. 56, tradução nossa) explica que esta qualidade diz respeito a performances gestadas em culturas em que “não existe uma rígida separação entre as formas artísticas [...] tão pouco existe uma rígida separação entre performers e públicos, em que não há uma separação muito marcada entre situações de representação e a vida cotidiana”. Assim, tais marcas e registros nas corporeidades coletivas próprias das/dos esgrimistas afrocolombianos são compostas por outras dinâmicas sociais, para além das memórias das lutas daqueles que estiveram presentes em situações de combates. Isto porque, antes mesmo de aderirem aos exércitos de combate, seus praticantes atuavam como mão de obra dentro das fazendas escravistas, e, mesmo posterior às guerras, seguiram na condição de exploração social, fosse em situação de servidão perante os colonos, fosse lutando e reivindicando o direito à terra.

O trabalho em engenhos, fazendas e minas são exemplos de dinâmicas laborais vivenciadas cotidianamente por grande parte da população de afrodescendentes, dispersa em veredas e assentamentos que se tornaram lares de muitos deles, em condições de trabalho para a subsistência familiar e comunitária. Nesse sentido, cabe explicitar que o fim do período escravagista não foi suficiente para cessar os ininterruptos ciclos de exploração com os quais mulheres e homens negros continuam a lidar.

Um pensamento que coaduna com o entendimento do corpo e da dança como “arquivos sensíveis do poder colonial”, proposto no artigo *Cuerpo y Danza: artículos sensibles del poder colonial* escrito por Martha Ospina (2014), professora colombiana de dança. Assim como Tavares (2012), o pensamento da autora está centrado nas danças de tradição, produzidas em contextos comunitários e definidas por ela como **danças-vivas**. Danças comunitárias que corporificam transcursores históricos e dinâmicas sociais que organicamente convergem para o seu constante desenvolvimento, ajustando-se dinamicamente às mudanças e adaptações que alteram internamente seus desenhos, assim como as dinâmicas sociais que estas danças produzem em suas comunidades. Para a autora, a noção do corpo colonial se dá

[...] como espacio conceptual y retórico de constitución de un registro sensible de la violencia ejercida en el dominio colonial latinoamericano, en donde el “yo psicológico” se constituyó con la esclavitud, la estigmatización racial, la discriminación y la instauración de discursos y prácticas que avasallaron los sentidos vitales de los pueblos colonizados (OSPINA, 2014, p. 104).

A discussão proposta por Ospina reitera a tese de Fanon (2008) sobre a estruturação do esquema corporal de homens e mulheres negras mediante a noção de raça como categoria central entranhada na lógica colonizante e pautada por valores civilizatórios eurocêntricos. Valores estes que, como argumenta a autora, estão atrelados à visão cristã-católica que destituiu povos autóctones de humanidade. Na tessitura teórica proposta por Ospina reside o poder do corpo como arquivo, mas também como caminho para o processo de descolonização, posto que:

[...] la condición humana encarnada, que, comprendida en el terreno existencial de la cultura, nos muestra una práctica presente que se ha adaptado y recreado, protagonizando la supervivencia “esperanzada” de los pueblos latinoamericanos y nombrando en silencio aquello que aún genera sentidos de vida y convida al encuentro (OSPINA, 2014, p. 104).

Tais atualizações convergem ainda para ideias elaboradas por Diana Taylor, estudiosa do campo dos Estudos da Performance. No livro *O arquivo e o repertório: a memória cultural performática nas Américas* (2013), ela se debruça sobre as conexões entre trauma social, conhecimento corporificado e subjetividade, a partir de uma análise sobre teatros e performances realizados em países da América Latina.

Neste livro, a autora faz sua análise discorrendo sobre dois tipos de memória: a memória do “arquivo” e a memória do “repertório”. Para ela, a memória de “arquivo” é decorrente de materiais que resistem à mudança, não sendo modificado em sua materialidade,

mas na forma como estes podem ser interpretados e mesmo corporificados, como registros, documentos, resíduos arqueológicos e ossos. Já a memória do “repertório” preserva a memória do corpo, temporária e transitória, uma vez que é materializada por acontecimentos efêmeros, como performances, gestos, oraturas, movimentos, danças, cantos, lembranças, repetições e alucinações (TAYLOR, 2013).

Apesar da distinção entre arquivo e repertório, o pensamento de Taylor (2002, 2013) se aproxima das elaborações de Tavares (2012) e Ospina (2014), que utilizam a metáfora do arquivo para pensar a relevância do gesto e do movimento na relação direta com as memórias coloniais e de trauma.

A memória do corpo, por ser “viva” e incapturável, excede o arquivo. Mas isso não significa que a performance – como uma ação ritualizada, formalizada, ou reiterativa – desapareça. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, apesar de estarem em estado de um constante refazer-se. Eles se reconstituem na transmissão das memórias coletivas, histórias, e valores de um grupo ou geração para os seguintes. Atos corporificados e performados, apesar de pertencerem ao repertório, em si mesmos gravam e transmitem conhecimentos, por meio do movimento físico (TAYLOR, 2002, p. 17).

A mirada da autora para as memórias arquivísticas e performáticas é aqui sublinhada não para gerar oposições, mas, ao contrário, para que possam ser pensadas em diálogo e, a partir disto, refletidas pelas suas especificidades, bem como pelo que produz no corpo – singular e coletivo – daqueles que performam tais memórias.

Neste caso, “entre o arquivo e o repertório, e mesmo superando-os, os sistemas de conhecimento e memória constituem um vasto espectro que pode combinar as práticas “permanentes” e “efêmeras” de diferentes maneiras” (TAYLOR, 2013, p. 18). São exemplos, o cruzamento das dinâmicas orais e outros registros gráficos presentes nas cartilhas para a manutenção de técnicas corporais, através de desenhos, escritas, anotações e dizeres que reapresentam a memória e a oralidade dos corpos na esgrima.

La esgrima de Machete y Bordón es una... es una expresión libertaria que hizo posible la libertad de muchos esclavizados y esclavizadas que pelearon y defendieron, lucharon por la patria, nuestra patria, Colombia y lucharon sí, desde para alcanzar su libertad, la esgrima de Machete y Bordón es, es, esa, esa expresión, digamos muy sublime para nosotros porque es desconocida. Y en estos momentos, desde, desde esos procesos de patrimonio que hacemos y estamos empoderando a la comunidad para que conozca quién, quiénes, quiénes somos y qué hicimos y podemos ser; digamos, incluidos en esa, en ese pensamiento, en ese pensamiento nacional de los afro, de los afro nortecaucano y por qué no, también de los afrocolombianos (Maestra Alicia Castillo Lasprilla, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

No conjunto de saberes mnemônicos e basilares que compõe a filosofia do corpo na esgrima de MyB, adentraremos, agora, na malícia. Um componente interconectado às **cosmopercepções** das comunidades negras diaspóricas, mas também de seus descendentes.

4.1 Malícia: *trampas y picardias*³⁸

“la malicia, es algo del diario vivir [...] la malicia es anticiparse a algo que les pueda acontecer a uno”.

(Maestro Miguel V. Lourido)

Iniciei a investigação da malícia na esgrima de MyB perguntando a Me. Miguel se para ele, a malícia é um componente exclusivo das marcialidades de matrizes negro-africanas. Como respondido por ele, a ideia de malícia, para além do repertório marcial do MyB, compreende não só um jeito de jogar, mas sim, um legado fruto das relações entre pessoas e seus territórios. Assim sendo, o argumento de Me. Miguel corrobora para o pensamento da malícia em outras marcialidades “nascidas de uma análoga situação colonial e experiência da escravidão negra” (SODRÉ, 2008, p. 85).

Pues, digamos, digamos que todas [as artes marciais] tienen. Pero las nuestras [malicias], son producto de nuestras luchas que se han ido transmitiendo de generación en generación. No es lo mismo una persona que venga de la ciudad a caminar por árboles a, digamos, a una persona que todos los días lo hacen. Una persona que está en el monte o en o en el campo fácilmente descubri quién está escondido detrás de un árbol. El que viene a la ciudad no observa eso, en la persona que viene del campo que tiene el contacto con la, hace un manejo, está en las sombras mismos. Pues, distinguírte de la sombra de un árbol con respecto a la sombra de una persona, aunque sea una parte no la sombra completa, pero toda esa cantidad de cosas, se le dan a un medio, el medio en que uno vive es el que le crea esas malicias (Maestro Miguel V. Lourido, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Assim sendo, apresentamos a malícia como repertório de atitudes, estratégias e técnicas adotadas para o agenciamento de situações de opressão e coação no dia a dia, ou, como diz Assunção (1999, p. 63), “como una forma de resistencia de personas de posición social muy desfavorable, como lo era el esclavo o el negro horro en la sociedad brasileña”.

³⁸ Malícia: armadilhas e travessuras.

Me ha llamado, particularmente, la atención, la importancia atribuida por los maestros de garrote a la malicia, al engaño. Aunque existen las fintas en las esgrimas de tipo europeo, no se llega nunca a constituir la malicia en categoría central en esas artes. Por lo contrario, la malicia es un concepto fundamental también en el arte marcial afro-americano más difundido y estudiado hoy en día, la Capoeira (ASSUNÇÃO, 1999, p. 63).

A partir daí, sem a intenção de confirmar hipóteses, consideramos interpretações consensuais sobre os saberes corporais de domínio de povos negro-africanos que justificariam as habilidades de homens e mulheres que foram escravizadas nas Américas.

Edward L. Powel, pesquisador das marcialidades negras, compartilha seu entendimento sobre este pluriverso, explicando as artes marciais como³⁹ “combate físico envolvendo ousadia e tomada de riscos contra qualquer tipo de adversário” ([s.n.], p. 1), podendo, segundo ele:

[...] ser outra pessoa (como na Capoeira de Angola do Brasil), um animal (como na dominação do touro Savika de Madagascar), um objeto (como nas acrobacias de pólo Mallar Khambam de Tamil Nadu), um elemento de natureza (como caminhar sobre pedras aquecidas em Fiji), ou mesmo a si mesmo (como no doloroso ritual de açoitamento Sharo dos pastores de gado Fulani da Nigéria ou o ritual Tamil Kavadee de Maurício e Índia) (POWEL, [s.n.], p. 1).

Nessa linha de raciocínio, considerando os legados africanos dialógicos às técnicas de esgrima desenvolvidas no Norte de Cauca⁴⁰, Me. Miguel reforça a intimidade de povos negro-africanos assentados na Colômbia com artefatos que, desde o continente africano, foram utilizados tanto para as artes da guerra, por exércitos de militares em África⁴¹, como para fins de trabalho.

En las artes, por ejemplo, que el emprendador puede ser si aprende artes marciales o artes propias de territorio, porque a ellos les tocaba en Sudáfrica primitiva defender su territorio sea de problemas grupales o triviales o de esta de los mismos animales, digámoslo así. Entonces, ellos comienzan a desarrollar técnicas. ¿Usted cree que esa gente... cómo aprendieron ellos? Con el llamado al ser ellos pastores. Sí, lleva arreando su ganado a defenderse de un tigre de un león con un palo. Sí, entonces

³⁹ Transcrevo aqui a citação completa destacada do texto para que o leitor acesse os exemplos dos quais o autor fundamenta seu argumento: “Por “negro” entendo aqueles de origem africana, melanésia, dravídica e/ou aborígene australiana, incluindo sua diáspora, em várias partes do mundo e por artes marciais entendo um combate físico envolvendo ousadia e tomada de riscos contra qualquer tipo de adversário. Na minha definição, o adversário pode ser outra pessoa (como na Capoeira de Angola do Brasil), um animal (como na dominação do touro Savika de Madagascar), um objeto (como nas acrobacias de pólo Mallar Khambam de Tamil Nadu), um elemento de natureza (como caminhar sobre pedras aquecidas em Fiji), ou mesmo a si mesmo (como no doloroso ritual de açoitamento Sharo dos pastores de gado Fulani da Nigéria ou o ritual Tamil Kavadee de Maurício e Índia)” (POWEL, [s.n.], p.1).

⁴⁰ Como abordado no capítulo 2, “Os territórios e as memórias da esgrima do Norte de Cauca”.

⁴¹ No livro *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*, Mathias Assunção (2004) versa sobre a impossibilidade de afirmar correspondências entre técnicas próprias de sociedades africanas em contextos de plantação nas Américas, tendo em vista o contato de diferentes técnicas marciais nestes contextos.

mira, yo creo que murieron muchos. Pero ya, como ellos comienzan por su territorio, por su cuestión ambiental, porque el ambiente es un factor determinante. Ellos aprenden a defenderse si ya puede con el palo largo ahuyentando a Leo..Eso (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Nas Américas, o manejo de lanças, paus e facões desde África foram transformados pelas novas funções que se apresentaram para homens e mulheres forçados ao trabalho nas fazendas escravistas.

*[...] por ejemplo, el campesino nuestro que maneja el machete. Para cortar, deshojar, para sus actividades laborales desarrolla una habilidad en la mano que después de esa habilidad, le es sumamente importante y fácil a él, a la hora de desarrollar digamos un arte marcial. Si vas a blandir un palo, el ya por el trabajo de campo la tiene ese desarrollo y a él le va quedando **muy fácil y a la vez va creando cosas**, aunque él no quiere hacerlo, el día que utilicé um machete o un compás, un palo para defenderse, él ya tiene esa destreza que le dio, ese hacer en el campo (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana, grifos nossos).*

Estas correlações – entre o jogo de MyB e as práticas campesinas locais – foram também testemunhadas ao longo da pesquisa, uma vez que alguns dos praticantes que conheci foram ou são também cortadores de cana ou trabalham com *las peinillas* para o cultivo de outros alimentos, como Humberto Lucumí, CM. Yemarly Ocoró e o próprio Me. Porfirio Ocoró.

Figura 47 – CM. Yemarly Orocó em momento de trabalho



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 48 – Instrutor Humberto Lucumí em momento de trabalho



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Assim sendo, tais dinâmicas colonizatórias construíram memórias e corporeidades ancestrais e coletivas em que a malícia se tornou atitude regulatória e necessária para o gerenciamento de forças, esforços, habilidades perceptuais e outras estratégias e recursos que moldaram corpos maleáveis, flexíveis e resistentes à sobrevivência de relações perigosas, até mesmo hostis. Perigosas pelos mistérios e riscos inerentes à própria natureza e ou quaisquer outros espaços hostis, pelas práticas sociais de violência racial e marginalização direcionada aos seus corpos.

Desta feita, inferimos que a malícia combina o desenvolvimento de habilidades e estados perceptuais à destreza e domínio do manejo de artefatos usados como armas, sejam *bordones*, *machetes* ou qualquer outro artefato – como chapéus, *ruanas* e *lapiseros*, que foram utilizados em situação de treino para encenar recursos de malícia –, ou mesmo o próprio manejo do corpo que, sem arma, é capaz de fugir, esquivar ou, se decidir lutar, vencer.

Sendo a malícia “*el arte de vivir prevenido [...] y cierta cosa que se hace para evitar que otra persona te sorprenda*⁴²”, podemos entender os jogos marciais afrodiaspóricos como práticas mobilizadas pelo constante exercício de manter-se protegido e íntegro mediante um sistema colonizante e opressor que segue orientando racismos de diversas ordens, inclusive cultural. Assim como defendeu Mestre Decânio (2002), ao observar e definir a Capoeira do Brasil como um jogo que, em ambiente seguro, desenvolve em seus jogadores memórias – em nível muscular e inconsciente – de repertório eficiente de defesa para situações reais de perigo.

Diante disso e atenta ao risco de dualizar jogo e cotidianidade, percebemos que o jogo

⁴² Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana.

prepara para a vida, assim como o cotidiano prepara o jogo, não sendo possível pensar a esgrima de MyB apartada das histórias e experiências sociais vivenciadas pelos povos afrodiáspóricos. Nesse sentido, outro ponto importante sugerido por Hubert Godard:

[...] as mitologias do corpo que circulam em um grupo social se inscrevem no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos torna-se um meio dessa mitologia. Uma certa concepção do corpo, que emerge hoje em todas as telas de cinema e televisão, participa da construção dessa mitologia. A arquitetura, o urbanismo, as visões do espaço e do ambiente em que o sujeito se desenvolve terão também uma influência determinante no seu comportamento gestual (GODARD, 2003, p. 21).

A habilidade manual com *machetes* e *bordones* seria, portanto, preponderante também para o manejo criativo desses artefatos, como podemos ver, além dos golpes precisos, nas manobras de engano e ludíbrio.

Como manobras de engano e ludíbrio, identifico técnicas que iludem e envolvem o oponente, camuflando intencionalidades para surpreender os mesmos. Exemplos desses são os *amagues y transportes*: movimentos sinuosos, indiretos e curtos, que na maioria das vezes são feitos para contra-atacar, entre um *tiro* e um movimento de esquiva e defesa. São movimentos ágeis e sincopados, caracterizados por movimentos *maquiados* (pendulares) do corpo todo para distrair e rapidamente golpear o oponente, ou ainda, ao contrário, por meio de movimentos lentos e sustentados que possibilitam estudar melhor o rival, para um ataque inesperado, assim como acontece, por exemplo, no momento em que um praticante ronda ao outro.

A ação de rodear o oponente, procurando o momento certo de fazer um lance com o *machete* ou com o *bordón*, assegura uma distância de proteção para praticar estratégias como inverter o sentido do movimento, fazer *falsos en diagonal* para direita ou esquerda (zigue-zagueando para um lado ou para o outro), ou *encontrar-se*⁴³ (aproximar-se do oponente repentinamente para um bloqueio, lance ou desarme). São infundáveis os gestos e movimentos que se caracterizam como movimentos de malícia, no entanto, para além de alguns movimentos do repertório e do gestual da esgrima de MyB, ou mesmo de outros jogos de matrizes africanas em que a malícia é categoria é central (ASSUNÇÃO, 2008), devemos considerá-la como uma atitude que extrapola repertórios codificados de movimento e que, como dito, possui relação com uma memória corporal ancestral.

⁴³ Expressão própria da esgrima, comumente utilizada pelos esgrimistas do Norte de Cauca.

Nessa direção, a motriz malícia é entendida como uma atitude peculiar na forma de mover e improvisar a partir dos princípios que cada arte marcial negra possui. Não se trata exclusivamente de saber executar tecnicamente padrões e movimentos, e sim de agir com astúcia para distrair o oponente e se defender de forma preventiva. Neste sentido, pensamos a malícia como uma dinâmica elemental para modos de improvisação que compõem o jogo e o dia a dia de seus praticantes.

Esta improvisação, por sua vez, é realizada por meio da combinação de movimentos/comportamentos, bem como por meio da modulação da percepção sobre as sensações, acontecimentos, aspectos e elementos que se apresentam no momento de jogar. Mesmo havendo um repertório rigoroso de movimento, assim como habilidades perceptivas elaboradas para o jogo de MyB, devemos sempre considerar os princípios que regem esses saberes corporais e que definem a organização desses jogos.

Assim sendo, neste jogo, a improvisação maliciosa está sobre a tríade *ojo, tiempo y distancia*, na medida em que seus jogadores aprendem a ler, minuciosamente, o movimento do outro para agir no momento certo ou mesmo antecipar uma defesa ou ataque, gerindo tempo e distância de forma vantajosa.

Esses princípios se relacionam diretamente com a ideia do esgrimista possuir recursos e saber gerenciá-los durante o jogo, quando já possuem maior domínio das técnicas e jogam *abierto*, ou seja, sem predefinir cruzas ou paradas.

Então, é um jogo de estratégias... Quem consegue algo com o que se improvisa ou com o que se imagina que está sendo improvisado pelo outro, porque isso é mentalmente rápido. Toda improvisação está lá, em um jogo aberto. Sim, você pode improvisar de várias maneiras [...] você sempre pode improvisar quando você sabe que seus princípios ou sua improvisação não entra em conflito com a verdadeira base dos jogos (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana, tradução nossa).

Para o desenvolvimento da improvisação relatada em entrevista, Me. Miguel sublinha a importância de se treinar a malícia cotidianamente, a partir do exercício de ler e analisar os acontecimentos à nossa volta, na observação de pré-movimentos, tensões corporais, intencionalidades, e até mesmo projeções mentais que podem ser testemunhadas quando o jogador possui mais experiência.

Trata-se do treino e exercício para outras formas perceptivas que acontecem no corpo de que nos fala Sodré (2008), ao relacionar a malícia ao simbolismo coletivo composto por

gestos, posturas, direções do olhar, signos e inflexões microcorporais que apontam formas perceptivas das culturas africanas em diáspora.

4.2 *Los Secretos*

Como vimos, a malícia pode tomar diversas formas dentro e fora do jogo de MyB, sendo algumas vezes secreto e, por isto, desconhecido por muitos praticantes. Pelas explicações dadas pelos praticantes, estes *secretos* costumam ser invocados e aplicados pelos mais antigos diante de situações de extremo perigo, envolvendo ameaças e risco de morte. Portanto, fora das dinâmicas corriqueiras em que a esgrima é ensinada, como forma cultural e/ou esportiva.

Segundo Sodré (1983, p. 137, grifos do autor): “A palavra secreto vem do latim *secretum*, passando do verbo *sacernere*, que significa separar, colocar à parte. Realmente, é de separação o ato inaugural do segredo, um ato de hierarquia daquele que sabe “alguma coisa” – que outro não sabe”. De acordo com o autor, o segredo é uma das duas dimensões que compõem as culturas negras, sendo a outra a dimensão da luta.

Pormenorizando a conceituação de Sodré (1983), a noção de segredo é indissociável da relação dual entre detentores e aprendizes dentro de um sistema comunitário. Assim, “a própria dinâmica do segredo estrutura as relações no interior do grupo” (SODRÉ, 1983, p. 139) e, para obterem sentidos para os mesmos, não se revelam (como acontece em atos/performances rituais religiosas e/ou espirituais que possuem tal função social).

O diálogo com os mestres entrevistados acerca deste assunto se mostrou insuficiente para aprofundar ideias da dimensão corporal dos *secretos*, havendo muitas possíveis explicações para isso. A princípio, consideramos que os poucos testemunhos compartilhados sobre os *secretos* que compõem a esgrima de MyB está diretamente relacionada ao fato do assunto ser investigado por uma pesquisadora estrangeira, ou seja, uma pessoa não pertencente à comunidade local. Ademais, consideramos que o tema apresenta complexidades e nuances tendo em vista as gradações sobre quem conhece, mas também quem maneja o tema.

A fala de CM. Yemarly Ocoró é um exemplo disso, ao dizer que não pode colaborar com informações sobre o assunto, por não ter ouvido seus mestres falarem sobre os *secretos*.

Este fato mostra que, mesmo sendo uma contramestra com grande responsabilidade no ensino do jogo de MyB, alguns saberes, como no caso dos *secretos*, acontecem com o acúmulo de experiência e tempo. Ao mesmo tempo, nos mostra que, para ela, a aprendizagem está centrada no conhecimento oral deferido pelos mais sábios, diferente de como acontece com outros estudiosos que, na busca do conhecimento sobre o tema, recrutam a análise de outros repertórios que não a oralidade, à exemplo da consulta de fontes, como entrevistas, documentos e literaturas sobre o tema (AGUILERA, 2014; DÍAZ, 2021; OSÓRIO, 1992; ZULUAGA, 1998).

Uma vez que a transmissão dos *secretos* está pautada na manutenção de saberes que não são difundidos facilmente, estes preservam mistérios e conservam a potência de conhecimentos que devem ser zelados, na tensão elástica com dinâmicas que podem levar ao desaparecimento de tais saberes.

Cada mestre é soberano dentro da sua prática, criando interpretações pessoais sobre o assunto. Assim, por meio de seus mecanismos, os *secretos*, nas expressões afrodiáspóricas, geram identificações e simbologias que delineiam a diferença entre pessoas que compõem um grupo – iniciados e não-iniciados. Assim, como explica Sodré ao falar dos rituais na cultura nagô⁴⁴, o segredo dentro das culturas negras se distancia da ideia de manifestação da verdade ocidental, “que virá para salvar alguém ou alguma coisa” (1983, p. 139), universal e salvadora.

No jogo de MyB, os *secretos* se apresentam como um componente especial nas anedotas e memórias de mestres e praticantes, apresentando múltiplos sentidos, sendo o “não saber” uma lógica de transmissão de ensinamentos coibidos e marginalizados que muitas vezes não são ensinados, mas, de formas distintas, são transmitidos tacitamente.

Entonces, por ejemplo, aquí había muchos peleadores que utilizaban, digamos, oraciones, digámoslo as , o conjuros, o otros que utilizaban imágenes tatuadas en el cuerpo que ellos pensaban que les iba a ayudar a mantenerse bien, a salir, digamos ilesos en un combate. Pero todo es cuestión de creer, de creer. Por ejemplo, si t  crees todo, es posible (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Nas explicações de Me. Miguel, o combate se apresenta por meio de “recursos” visíveis e não visíveis, integrando os sistemas de crenças espirituais e religiosos de seus povos. Assim, o jogo de MyB integra o rol de expressões culturais da região pacífica da

⁴⁴ Sodré (1983) refere aos Nag s a partir da análise de lógicas e crenças interiores às expressões religiosas desse povo.

Colômbia e possui seus *secretos* envoltos por crenças específicas de sua gente. Díaz (2021), ao identificar três dimensões que integram a cosmologia desta região, colabora para o assunto:

Las categorías de africanos, afro-razales y afrocolombianos son claves para entender la configuración de los mundos del Pacífico Potamoral, la manera como los africanos llegaron con toda su cosmomexistencia; en los afro-razales se da una especie de transición y mezcla de los tres saberes: europeo, nativo y africano. Finalmente, los afrocolombianos son el resultado de las tres culturas sin la pretensión de jerarquizarlas, en este sentido encontramos la existencia de tres mundos, **el invisible inferior, el visible o mundo terrenal y el invisible superior** (DÍAZ, 2021, p. 207, grifos nossos).

Para além da evidente alusão ao seres superiores nas orações feitas por seus praticantes, nas canções e ocasiões de celebração típicas da região – como *los bundes del angelitos* e *las adoraciones al Niño Dios* –, destacam-se no imaginário dos antigos praticantes do jogo de MyB, entidades e seres mágicos do inframundo. Seres que aparecem na narrativa dos *juegos con ventajas*⁴⁵. Jogos que acontecem com a intersecção de seres que são evocados e presentificados por meio de orações, conjuros e pactos. Esses seres – duendes, *brujos* e *diablos* – são comentados por Zuluaga (1998) e, de modo geral, inspiram a literatura local, como aborda Juan Cárdenas (2019), em um romance em torno dos saberes da esgrima nortecaucana.

El-Que-Ya-Sabemos se limpió la sangre de la cabeza con la crin del caballo y me dijo: Ya veo que sos bueno pa la grima y que tenes todos los talentos de todas las artes. Eso me da mucha envidia porque vos sabés que yo puedo hacer de todo pero lo hago a medias, sin el acabado bonito que da el conocimiento del arte. Y como castigo te voy a condenar a que de aquí a otros tres mil años no podás enseñarle a ningún hombre tu habilidad con el machete. Cualquiera que se arrime a vos pidiéndote instrucción en el arte de la esgrima, sufrirá también un castigo (CÁRDENAS, 2019, p. 32).

Voltando para a investigação dos *secretos* no campo vivenciado ao longo dessa pesquisa, é importante destacar que a maioria dos praticantes entrevistados enfatiza que os *secretos* são crenças pessoais, que possui um valor e uma importância particular para cada um.

[...] *por ejemplo a la oración o a, o a un ser superior [...] pues que nos proteja, o esas cosas, sí, Digamos, se manejan. [...] invocaciones a digamos, a dioses, a una una cantidad digamos de deidades, llamémoslo así, que uno cree que le pueden ayudar. Sí, ayudan, pero esa ayuda es más que todo nuestra, interna de nosotros, y nosotros creemos en que ciertas cosas [...] porque esto me ayuda, porque yo digo esto me ayuda a mi cuerpo. Yo lo preparo y confío en mi cuerpo porque creo que tengo una ayuda, algo, algo extra, algo extra que me pueda ayudar* (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

⁴⁵ Ver mais informações sobre esta modalidade de jogo na tese de doutorado de Aguillera (2014), pois neste estudo encontra-se rico detalhamento da narrativa de praticantes da linhagem da esgrima Ocoró.

Para além do entendimento dos *secretos* como recursos espirituais incorporados aos jogos, destacamos outros citados por Me. Miguel, tais como: padrões de movimento, lances, saídas, modos de ludibriar, sequências de movimentos e outras técnicas de empunhadura e manejo de artefatos não convencionais. Assim sendo, dentro da noção de *secretos*, cabem diversos saberes guardados a sete chaves, envoltos em ritualidade e mistério, utilizados para na hora do jogo surpreender o/a oponente.

Como dito, não aprofundaremos na dimensão corpórea e sensorial dos *secretos*, uma vez que para isto seria necessário uma experiência imersiva em recursos que ainda não foram suficientemente experienciados. Contudo, pontuamos investigações em outros jogos afro-marciais que nos aproximam das questões aqui levantadas. Por esses motivos, ainda que não tenhamos aprendido conjuros, rezas e orações, associamos os *secretos* à ritualidade presente em outras artes marciais afrodiáspóricas, uma vez que saberes rituais na maioria destas práticas tomam forma de códigos, signos e símbolos que também são manipulados após uma trajetória sólida nessas expressões. Consequentemente, inferimos que o manejo dos *secretos* pode ser pensado como uma forma de maliciar, e pode ocorrer durante o jogo e a luta ou, ainda, em ações ordinárias que fazem parte dos modos de preparação do jogo.

Na Capoeira, compreendemos que as ações rituais comumente identificadas como *mandingas*, são recursos para proteção e fortalecimento pessoal. São exemplos: o riscado feito com as mãos na saída do jogo, ao pé do berimbau, gestos de proteção e de ludíbrio realizados ao longo da brincadeira, assim como a louvação de entidades religiosas (algumas sincretizadas com santos católicos) do Candomblé e da Umbanda cultivadas por capoeiristas iniciados nestas religiões.

Enquanto a Capoeira tomou forma enquanto jogo, dança, luta e ritual por meio de um processo de escolarização e adequação cultural, saindo das ruas para ser praticada como esporte e expressão cultural, a esgrima de MyB manteve fortemente sua expressão de combate e luta, como técnica de defesa pessoal e/ou da comunidade e seus territórios, ainda que também tenha se desenvolvido como expressão cultural festiva e artística, dentro dos bailes de *torbellino*, ou ainda como performance cultural, entre shows e celebrações locais junto a outras expressões culturais.

Por todas essas razões, a aproximação entre ritualidade e *secretos* deve ser compreendida em suas singularidades e especificidades, ampliando entendimentos para não cair em reducionismos na procura de similitudes e correspondências grosseiras.

4.3 *El Ritmo*

Seja qual a forma como a esgrima é praticada, como arte marcial ou expressão artístico-cultural, outro importante fundamento para sua análise é a compreensão do ritmo. Na esgrima, este elemento está associado ao dia a dia, às memórias e aos territórios em que seus praticantes transitam.

Sendo assim, o ritmo está alinhado às culturas e concepções filosóficas negro-africanas, indo além de um conhecimento técnico-expressivo. Ou seja, está como dinâmica vital, imbricada à vida e às relações que se estabelecem entre seres (humanos e não-humanos), como modo encarnado de pensar, agir e interagir nos interiores das comunidades negro-africanas.

[...] el individuo se “traspasa” abandonándose a las fuerzas vitales de los otros hombres y a las ondas del cosmos. Sin la imagen ritmada el negro africano no podría salir del mundo superficial de los hechos, traspasar lo cotidiano y lo individual, transformar su vida descubriendo con gozo el sentido del mundo, los ritmos profundos de la ciudad y del universo (GONZÁLEZ, 2008, p.13).

Dentro dos estudos desenvolvidos por Maria Jesús Cuende González (2008), a relação rítmica e sensível de povos negro-africanos em seus contextos originários está embasada nos estudos de Senghor⁴⁶ sobre ritmo enquanto fenômeno sensível e vital que constitui a vida.

É a mais sensível e a menos material das coisas. É o elemento vital por excelência. É a condição primeira e o signo da Arte, como a respiração o é da vida; a respiração que se precipita ou esmorece, torna-se regular ou espasmódica, conforme a tensão do ser, o grau e a qualidade da emoção. Assim é o ritmo na sua pureza primitiva, assim o é nas obras primas da Arte Negra, particularmente na escultura. Ele é feito de um tema- forma escultural - que se opõe a um tema irmão, como a inspiração e a expiração, que é repetido. A simetria não engendra a monotonia, o ritmo é vivo, é livre... É assim que o ritmo age sobre o que há de menos intelectual em nós, despoticamente, para nos fazer penetrar na espiritualidade do objeto; e essa atitude de abandono que nos é própria, é, ela própria, rítmica (SENGHOR, 1939 apud FANON, 2008, p. 113).

Entre os estudos sobre o ritmo no continente africano e o reprocessamento de formas culturais negras nas Américas:

Corpo-movimento e som-ritmo mesclam-se e daí, espoucam em espaço lúdico em direção ao resgate do cotidiano vivido e sequestrado pela ação colonizatória, assegurando, simultaneamente a possibilidade de se intensificar a sociabilidade entre os agentes do processo (TAVARES, 2012, p. 80).

⁴⁶ SENGHOR, Léopold Sédar. Ce que l’homme noir apporte. L’homme de couleur, p. 291-313, 1939. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

No diálogo entre González (2008) e Tavares (2012), interpretamos que o corpo – sensível e interacional com os “rítmos sensíveis com a cidade e com o universo” (GONZÁLEZ, 2008, p. 81) – encontrou formas pulsantes de resistir, combatendo ações colonizantes e mortificantes, gerando formas expressivas que desdobram sentidos em novos padrões rítmicos. Segundo Tavares:

Os métodos utilizados pelo colonizador reforçavam ainda mais, a evidência da dimensão corporal da consciência vital que, nos negros escravizados, pelas características das culturas africanas (bem com pelos agentes sociais), sempre tiveram maior relevo que no Ocidente. [...] Resistir significa manter-se vivo e, antes de mais nada, a necessidade de preservar-se inteiro, fisicamente íntegro, assegurando a pulsão daquele corpo, cotidianamente massacrado pelas engrenagens extensivas agromanufaturada exportadora (TAVARES, 2012, p. 81).

Na aprendizagem da esgrima de MyB são vivenciadas percepções rítmicas e sonoras que marcam a qualidade marcial e dançante deste jogo de forma singular, se confrontadas com outros jogos afro-marciais como a Capoeira e a Ladja, uma vez que estes ocorrem na relação direta entre o cantar, dançar e batucar (LIGIÉRO, 2011).

Na esgrima de MyB, conforme apontado nos relatos dos treinos, quando treinamos desenvolvemos uma especial atenção para o que é demonstrado, assim como para o que é dito, uma vez que, pela palavra, somos constantemente instruídos e também estimulados para o desenvolvimento de habilidades perceptivas e cinéticas. Além de orientações, vibram no espaço expressões, interjeições, ditos populares, anedotas, cantos e melodias, que acompanham ou se intercalam a determinados gestos e movimentos.

Por essas razões a oralidade, matriz estrutural dessa e de outras artes de matrizes africanas, possui importância fundamental no momento do jogo/treino. Trata-se de uma oralidade criativa que, durante o treino, indica ensinamentos, caminhos, comentários e, sobretudo, estados de ânimo. Uma oralidade orgânica, performativa, imbricada às sensações e situações que se apresentam na ação de jogar.

Abaixo, segue um diálogo inventado por mim e inspirado nas memórias dos treinos, das expressões muito particulares, faladas por seus praticantes.

M. Miguel levanta da cadeira e com passos firmes ocupa o centro do salão, enquanto Humberto, respondendo a provocação com igual firmeza posiciona-se no espaço, golpeando duas vezes os facões (*tin, tin*), como que respondendo ao mestre.

¡Bien parado!, diz o mestre.

¡Vamonos, camine... que arranque!, continua o mestre.

O instrutor sorri e solta um tímido *¡Ai, caramba!*

O mestre começa “cantando” os tiros: *¡Uno (tin) se fué (tin), Dos (tin, tin) se fué, se fué. Tres, Cuatro, Cinco (tin)!*

Enquanto todos animados sorriem, outra aluna mais experiente fala baixinho. *¡No, no, no, ya se fuera!*, ao mesmo tempo em que outro mestre diz: *¡sigue, sigue, hagale!*, estimulando o instrutor a continuar o jogo.

Humberto pendula o corpo de um lado para o outro, procurando uma forma de recomeçar o jogo, enquanto o mestre mais uma vez adverte: *¡ No, no señor, por ay no, tramposo!*

Então, mais uma vez, o aluno, *bien parado*, em segunda posição, até que o mestre lhe surpreende, com um *tiro transversal (tin)* e outro *tajo encentrado (tin)*, falando: *¡Kio, kio, hagale!*

O mestre, percebendo o aluno perdido no jogo, vira as costas dizendo: *No, ya me fue pá mi casa.*

Enquanto outro aluno mais experiente e no meio de gargalhadas de todos solta um sonoro *¡Sabroso!*, o mestre mais experiente presente no salão complementa: *¡Tiro que no se ves, no se defende!*

Desde o momento em que duas pessoas jogam, expressões, interjeições e gestos rítmicos delineiam a personalidade de cada artista marcial, sendo mais corriqueiro aos mestres interjeições e expressões de provocações que afetam seus alunos e também ilustram como agir nas situações de desafio e divertimento.

Assim, vocalizações, palavras e sons proferidos oralmente pelos praticantes, intercalados aos gestos e movimentos marciais que configuram o jogo, geram uma **oralitura** rítmica caracterizada por dinâmicas corporais ora cadenciadas ora sincopadas, em que *palos* e *machetes* ressonam, compondo uma melodia singular.

Aprofundando o assunto, as percepções dessa ritmicidade devem ser compreendidas na esgrima de MyB desde a pluralidade de estilos existentes, cada um construído por padrões rítmicos corporais particulares (AGUILERA, 2014). O pesquisador – que aprendeu a esgrima de Me. Ananías Caniquí – enfatiza que para o estudo das diferenças entre cada estilo de jogo é necessário compreender o padrão rítmico das *cruzas* que os compõem.

[...] todas las cruzas practicadas en este estilo [Granadino] de Grima tienen una estructura binaria, en cuanto se realiza un ataque por la izquierda y otro por la derecha o uno arriba y otro abajo. Es decir, en términos musicales, todas las cruzas del juego Granadino⁴⁷, según lo observado [...], tienen dos tiempos (o lances). Por el contrario, como es posible ver en páginas siguientes de este trabajo, en las cruzas enseñadas por el Maestro Ananías encontramos una variedad rítmica, que puede ser observado en el hecho de que hay cruzas de dos, tres, seis y ocho lances (AGUILERA, 2014, p. 108-109).

⁴⁷ A análise do autor acontece mediante a apreciação do vídeo, em que podemos ver Me. Teófilo Arboleda, do município de Suárez (Departamento de Cauca), ensinando um grupo de jogadores. Me. Teófilo faleceu em 2022 e foi um dos mestres reconhecidos e homenageados pela *Academia de Machete y Bordón* de Puerto Tejada.

Compreendemos que a polirritmicidade observada por Aguilera (2014) dialoga com padrões rítmico-corporais afrodiaspóricos, em que a síncope se apresenta não somente nas estruturas sonoras, mas também nos movimentos *maqueados*, isto é, realizados por meio de um balanço corporal.

O tilintar do toque entre os *compás* e as *peinillas* é produzido pela interação criativa entre os corpos, que se aproxima da interação dinâmica do som como observado e comentado na pesquisa de Juana Elbein dos Santos (1972). Em seu estudo sobre o sistema religioso da cultura Nagô, ela discorre sobre o som como fundamento dos rituais realizados por instituições religiosas jeje-nagôs do Brasil. Segundo a autora, “O som é resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento” (SANTOS, 1972, p. 25). No caso da esgrima de MyB, a aparição do terceiro termo é decorrente da interação entre duas pessoas e, sobretudo, entre duas ou mais esgrimas (sejam *palos* ou *peinillas*) manejadas por cada jogador.

Apesar da associação entre universos tão distintos, a recorrência de elementos matrizes em tais contextos, tal como o ritmo, vai ao encontro dos sentidos que esses elementos geram em seus praticantes. Ainda que a investigação de Santos (1972) esteja direcionada para contexto religioso do candomblé, sua argumentação nos serve, uma vez que no contexto de treino e aprendizagem da esgrima vivenciamos energias e ritmos coletivos que pulsam a comunhão de corpos integrados em uma mesma energia. Assim, sentimos o fortalecimento e os sentimentos de pertencimento e ancestralidade que ali se constroem com a presença dos mais antigos e com aprendizes que dão continuidade a esta arte.

Todo som emitido que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo o ritmo que ele adere, leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (SANTOS, 1972, p. 25).

De uma análise mais objetiva sobre os ritmos próprios da esgrima de MyB até o pulsar coletivo e comunitário que se apresenta nos ritmos vivenciados corporalmente, em situação de treino, parece-nos importante lembrar da importância da relação do ritmo na preparação dos exércitos de *macheteros* em tempos de Guerra, como se escutara falar que ocorria nos exércitos africanos.

Em entrevista, Me. Miguel, assim como Me. Sandoval, compartilha referências históricas da presença da música para o aquecimento e encorajamento dos soldados

combatentes liderados pelo general Tomás Cipriano de Mosquera nos anos 1860⁴⁸. No entanto, eles sublinham que, em suas trajetórias junto a outros mestres, a música não estava presente em seus treinamentos, acrescentando que esta condição seria uma medida de cuidado por seus antigos praticantes para não alardear a esgrima de MyB perante olhares curiosos, resguardando-os silenciosamente de determinadas situações de busca e intimidação.

Sem mais pistas sobre o tema, Me. Sandoval e Me. Miguel defendem que a ausência de música na esgrima atual dialoga com dinâmicas sociais que moldaram a arte de esgrimar ao longo dos tempos, a exemplo do ocultamento da esgrima em recintos fechados em determinados períodos históricos, como comentado no capítulo 2.

Para estes mestres, a relação entre a esgrima e a música está restrita a fins cênicos, como nos bailes de *torbellinos nortecaucanos*. Um gênero musical encenado em forma de baile por meio da dramatização teatral, em que a esgrima é ilustrada por duelos previamente coreografados, contextualizando os costumes da gente de Cauca.

Contrariamente, Me. Porfirio Ocoró, ao ser perguntado sobre a presença/ausência da música no jogo de MyB, destaca alguns ritmos da região que, segundo ele, são bailados como modo de iniciar ou encerrar seus treinos. Tais como as *jugas*, ritmo derivado do *bambuco* dividido em cinco tipos de rituais sociais: *jugas de adoración*, *jugas catolizadas*, *jugas de diversión*, *jugas de laboreo* y *jugas bundeadas* (DÍAZ, 2021).

Segundo Me. Porfirio, *las jugas* servem de base para outros tipos de bailes, além dos *torbellinos nortecaucanos*, como o *caña dulce* e *el trapiche*. Para ele, assim como para os mestres com quem aprendeu, Ananías Caniquí e Graciliano Balanta, a presença ou ausência da música nos treinamentos da esgrima “*se debe hacer, porque la juga, la esgrima, eso es de los negros. Entonces lo que es la cultura de los negros, eso importa. ¿Sí o no?*”⁴⁹.

O levantamento das singularidades de cada mestre nos lembra das especificidades de cada jogo e, mais ainda, de cada interpretação dada por eles, fazendo jus a ideia de que este campo é pluriverso, não sendo nosso objetivo classificar ou unificar nuances que enriquecem este campo de saberes.

Assumindo a diversidade de estilos e entendimentos presentes nos dois jogos comentados nesta tese – *Español Reformado* e *Remonte Relancino* –, podemos concluir que o

⁴⁸ A presença de homens negros nas bandas militares de Mosquera, assim como de *macheteros* em seu exército foi registrada em 1860, em episódio em que seu exército, confrontando o partido conservador, tomou Bogotá. Ver mais informações em: ARIAS, Ricardo Trujillo. *Elogio del Machete*. In: **Notas sobre el folklor colombiano**. (Manuscrito sin publicar en la colección de la Universidad de Antioquia), 159.

⁴⁹ Maestro Porfirio Ocoró, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana.

ritmo na esgrima está na forma como se luta, mas também na transposição do jogo em contexto folclórico, como veremos a seguir.

Figura 49 – QR Code Video-registro sobre o ritmo na esgrima de Machete y Bordón com Me. Miguel, Me. Porfirio e instrutor Humberto



Fonte: elaborado pela autora (2023).

4.4 *El torbellino nortecaucano: cantar, dançar, batucar e contar*

Figura 50 – Apresentação do Baile *Torbellino* com integrantes dos grupos *Escuelas de Machete y Bordón Renacer e Raíces*, de Bajo San Francisco e Mazamorrero



Fotografia: Gabriela Santana (2022).

Figura 51 – *Agrupación Danzas del Cauca*



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Figura 52 – Óscar Eduardo Mina Sandoval⁵⁰



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Óscar Eduardo Mina Sandoval é docente na área artística e cultural na cidade de Puerto Tejada. Ministra aulas para crianças, jovens e adultos de música e dança na Casa da Cultura de sua cidade. Atua também como bailarino e coreógrafo de dança nos estilos de dança Moderna e Tradicional e como instrutor da Arte Marcial Afrocolombiana. Coordena o grupo *Agrupación Folclórica Danza de Cauca*. Seu mestre de esgrima foi *Gran Maestro*

⁵⁰ Foto tirada em 23 de fevereiro de 2021, em minha casa em Puerto Tejada.

Héctor Elías Sandoval, seu avô. Seu objetivo é manter e difundir o trabalho iniciado por seu avô.

[...] *Dos culturas que no se pueden, no se pueden dejar. Si tú sabes, si tú practicas esgrima, tienes que practicar también el torbellino o la jugará la música de violín. Porque ellos, Como te digo, son son son de la mano. En los antepasados, y hasta donde yo me recuerdo en la vereda era así, no? Academias y conjuntos de música de cuerda. Terminan los ensayos de de esgrima y ahí mismo cuadrar la botella. Bueno y se agarran a bailar torbellino y lo que fuera con música e entonces eso eran dos...eso eran dos culturas que que la gente se relajaban. Ah no* (Maestro Porfirio Ocoró, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana, grifos nossos).

O *torbellino nortecaucano* é uma das formas culturais intimamente imbricadas à esgrima de MyB. Assim como *las jugas*, caracteriza-se como expressão cultural e recreação, junto a brincadeiras, músicas e danças típicas da região. Sendo divertimento, presente em situações sociais distintas dos treinos ofertados com fins marciais, o *torbellino* faz parte do que os mestres nomeiam como “*cuadro de costumes de la gente del Cauca*”.

Segundo Óscar, o baile *torbellino nortecaucano* recebe o mesmo nome de um ritmo típico da região, sobretudo nos interiores. Um ritmo marcado pela melodia de *violines, bombos y guitarras*, regados a comida e licores característicos do local. Segundo ele, os *torbellinos* de antigamente eram bailados em *festines* e ocasiões especiais, como casamentos, bodas, noivados e aniversários de quinze anos: “*las parejas eran seleccionadas por qué, pues no todo el mundo podía salir a bailar el torbellino porque se le daba, pues como relevancia a los maestros y a las personas conocedoras de la esgrima.*” (Óscar Eduardo Mina Sandoval, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Com o passar do tempo, os saberes do *torbellino* ficaram restritos àqueles que possuíam domínio do ritmo, da dança e da esgrima, até que esta expressão tomasse os palcos como uma expressão do folclore da região. Uma iniciativa notoriamente reconhecida como feito de Maestro Sandoval que, além de ser pioneiro no tratamento cênico da esgrima, teve papel importante na pesquisa e reconstrução de danças típicas da região na década de 1970, até então pouco difundidas.

Aqui, abrimos parênteses para localizar a importância do trabalho do Me. Sandoval, que fez sua trajetória como mestre de Dança, a partir do reconhecimento de artistas estudiosos da cultura do país, como Délia Zapata Olivella e Leonor Gonzalez Mina, entre outros. Como coreógrafo, dirigiu os grupos *Macheteros de La Muerte* e *Grupo Cauca Grande*. O primeiro, composto por doze homens e uma mulher, para exibição de esgrima de MyB, e o segundo dedicado à representação das danças de tradição do Norte de Cauca.

Figura 53 – Grupo de Dança *Cauca Grande*



Fonte: Acervo pessoal Me. Sandoval (s.d.).

Figura 54 – Grupo de Dança *Macheteros de La Muerte*



Fonte: Acervo pessoal Me. Sandoval (s.d.).

Bueno, eh, todo el tiempo yo estuve haciendo investigaciones referente a la cultura nuestra por acá. Yo trabajaba en el ingenio Bengala y lo que era los sábados, los domingos yo me destinava, me metía unas aguardientico al bolsillo, metía cigarrillo, metía tabaco, metía periódico por no saber a la parte donde llegaba a investigar qué les gustaría. Como un don de convencimiento, y así sucesivamente me destinava por el campo. Salía por aquí, por Guachené, salía por Juan Ignacio el Palito, el Cantarito, toda esas partecitas iba haciendo averiguaciones en todas partes. Llegaba por allí donde unas personas y les preguntaba, tal y tal cosa: No, ya eso ya no se ve... no sé qué. Otros me decían: vea, no me acuerdo, si no hay un pedacito así... y de esa forma que se iba insertando hasta que lleguesse a fortalecerme, de lo que era esa parte cultural de acá al norte del Cauca (Maestro Héctor Elias Sandoval, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Foi com Me. Sandoval que acessamos os principais motes e narrativas que são dramatizadas na estrutura coreográfica dos *torbellinos*, atualmente apresentados nas praças e eventos artísticos da cidade por grupos de danças folclóricas da região. A seguir, um exemplo descrito em entrevista concedida para este estudo:

[...] *Llegó una ocasión un jovencito a Don fulano, pues, Antorillo.*

Jovencito: Yo estoy enamorado de su hija y vengo a pedirle como esposa, a pedir la mano de ella para esposarme con ella. (Entonces Don Antorillo apareció y le dice)

Don Antorillo: ¿Y usted si se siente con las capacidades de un hombre? ¿Pues pues hace con mi hija?

Jovencito: Le dice con toda al doctor, y vio con toda! voy a probar a ver si es cierto! Y le sacaba un palo de guayaba, eso que la gente así y un hacha y así me raspé el palo.

Antorillo: Puede que tenga capacidad para casarse con mi hija.

Jovencito: Entonces, el muchacho el cogía la rachay. Rajado el palo.

Don Antorillo: Ay lo felicito si tiene capacidades. Voy a llamar a mi hija para presentarlo: Anacleta, llamaba la hija.

Anacleta: Señor!

Don Antorillo: Vea, aquí te presento a tu futuro esposo.

Anacleta: Mi futuro que, (decía ella).

Don Antorillo: El futuro esposo.

Anacleta: ¿Y quién dijo que yo vaya a casarme con un hombre que yo ni lo conozco ni sé quién es? Y, sin embargo, sin si quiera casarse conmigo, me tiene que demostrar que es todo un hombre.

¿Y entonces el jovencito dice: cómo quiere que le voy a hacer, señorita?

Anacleta: Enfrentándose a las armas con yo e ganándome la pelea de grima.

Jovencito: A si es el no, pues hoy no hay problema, ahora cuenta que ya tengo esposa.

Está bueno con superniña.

El momentico ella ya que pone tumba el machete. a él y cuando lo vas a hallarlo, lo para y, en seco, cuando el paquete ella al mismo él dice alguien.

Jovencito: Antorillo venga, yo venía a buscar esposa no maestro de esgrima, y aí se fué.

Eso son parte de la vida real y eso era la vida real (Maestro Héctor Elías Sandoval, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Como podemos ver, o momento da *pelea* é o ápice da encenação e ocorre por meio de sequências de ataques e defesas previamente ensaiadas. Assim como o momento do desafio com o *machete*, a dança que constitui o baile de *torbellino* é cuidadosamente coreografada por meio de desenhos espaciais, realizados por casais de homens e mulheres que formam rodas, arabescos e caracóis que preenchem o espaço.

Este desdobramento – de uma arte marcial em uma expressão cênica –, apesar de apresentar características muito próprias no MyB, é recorrente em outras marcialidades afrodiáspóricas, como aconteceu com a capoeira (Brasil), com o *garrote venezuelano* (Venezuela), com a *ladja* (Martinica) e a *kalenda* (Trinidad e Tobago). Trata-se do desenvolvimento de novas funções que estas marcialidades assumiram, na medida em que foram reprocessadas por “comportamentos lúdicos corporais” (LIGIÉRO, 2011), a partir da realidade cultural de cada país, como também observa Reis (2023):

[...] as comunidades escravas e afro-americanas reconstituíram sua vida cultural a partir, sobretudo, de princípios cognitivos mais gerais, partilhados ou negociados entre africanos com experiências históricas diversas, além da decisiva e inevitável influência do modo de vida e da visão de mundo dos colonizadores e escravistas europeus e seus descendentes. Com o tempo estes últimos foram igualmente envolvidos na dinâmica cultural africana (REIS, 2023, p. 310).

No que tange o deslocamento do MyB de seu contexto primeiro de ensino (grupos e academias) para espaços públicos de exibição, é necessário compreender as dinâmicas que dizem respeito às transformações de lógicas e sentidos que as expressões de matrizes africanas desenvolvem nas Américas, como discute Ligiéro (2019) a partir do conceito de **motrizes culturais**. O termo motriz, amplamente utilizado nos campos da Filosofia, da Antropologia, das Artes e da Literatura, é utilizado “como processo de entendimento da continuidade de performances africanas no Brasil, no lugar do termo “matriz”, largamente conhecido e empregado entre adeptos e admiradores das performances afro-brasileiras” (LIGIÉRO, 2019, p. 198).

Inspirado no trabalho do filósofo kongolês Fu-Kiau, Zeca Ligiéro propõe a noção de “motrizes culturais” – *cantar, dançar, batucar e contar* – como dinâmicas que foram “desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes, presentes também na diáspora, em celebrações festivas e ritualísticas no continente americano, independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos dos seus habitantes” (LIGIÉRO, 2011, p. 112).

No caso dos *torbellinos*, a re-apresentação dos idos tempos de “*la gente del Cauca*” revela a influência de elementos culturais europeus, como podemos ver em alguns gestos que estão no *torbellino* e em outras contradanças que, por vezes, incorporaram o imaginário afrocolombiano. Ou seja, são resultantes da experiência intercultural de homens e mulheres descendentes de africanos, indígenas e europeus. Assim sendo, convém pensar que a transformação do quarteto *cantar, dançar, batucar e contar*, este componente fundante das culturas negro-africanas, em cada assentamento afrodiáspórico ganhou inúmeras formas e

expressões, já que estes possuem elementos culturais próprios, gerando, conseqüentemente, formas rítmico-sonoras particulares. Assim, o *torbellino nortecaucano* traz em sua estrutura expressões, sonoridades, signos, anedotas e narrativas que são teatralizadas, alinhavando a dança memórias que compõem a prática da esgrima de MyB.

Pelo reprocessamento da esgrima de MyB junto à dança, a música, o canto e o conto, podemos pensar que praticantes dessa arte também contribuíram para novas sínteses, como acontece em outros bailes de matrizes africanas na Colômbia, como o *baile bullerengue*, típico da Costa Atlântica, comentado por Ospina (2014).

El cuerpo-gesto-movimiento danzado es archivo que narra y muestra la síntesis de la construcción de subjetividades que se hilvanó para América Latina durante la Colonia y que revela lo que los discursos no logran así ni completar ni ocultar. Constituye así un importante material que contribuye al análisis de la condición humana encarnada, que, comprendida en el terreno existencial de la cultura, nos muestra una práctica presente que se ha adaptado y recreado, protagonizando la supervivencia “esperanzada” de los pueblos latinoamericanos y nombrando en silencio aquello que aún genera sentidos de vida y convida al encuentro (OSPINA, 2014, p. 104).

Em seu argumento, Ospina interpreta expressões culturais que se reinventaram a partir das marcas colonizantes inscritas no esquema histórico-racial destas danças. Ela considera a potência das relações entre o que está sendo cantado, bailado e ritualizado, bem como os sentidos implícitos, suas memórias e esquecimentos, “*haciendo de volatilidad e inestabilidad de los recuerdos y la voz una inscripción inamovible*” (OSPINA, 2014, 102). Ao comentar a indissociabilidade entre música e dança e a integração destas práticas a atos rituais no continente africano, a autora destaca o baile como espaço de reconexão com modos próprios do viver africano, uma característica que persevera em muitas práticas de matrizes africanas nas Américas.

As questões levantadas por Ospina (2014) nos permitem inferir analogias ao jogo de MyB, seja pela forma como a prática se estrutura ritmicamente enquanto arte marcial, seja por sua inserção como performance coreografada no interior dos bailes de *torbellinos nortecaucanos*. Além disso, como evidenciado na narrativa de dois entrevistados (Me. Porfirio e CM. Yemarly), a esgrima enquanto baile – entre formas coreografadas, música, toques e falas teatrais –, está integrada a situações de comunhão e celebração nas comunidades em que é praticada, no mesmo momento em que outros ritmos e outros tipos de baile acontecem, como uma dança que integra o repertório dos antigos praticantes da esgrima de MyB. Desse modo, o *torbellino* é compreendido como uma forma cultural que também é

parte do repertório mnemônico e corporal dos praticantes de esgrima de MyB, como defende Maestra Alicia:

La esgrima es una manifestación amplia y cultural que, digamos desde la tradicionalidad [...] nuestros antepasados, nuestros ancestros la han podido salvaguardar en los procesos dancísticos de la región. Tenemos el torbellino nortecaucano que hace parte, digamos de esa de esa expresión, de cómo mostrar que no solamente ha sido he trabajado desde los combates para alcanzar libertades y que sigue siendo, digamos, ese proceso de libertad en nuestras comisiones de territorio de comunidad, y lo hacemos a través dancísticos con nuestras danzas (Maestra Alicia Castillo Lasprilla, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Desse modo, sublinhamos a relevância do *torbellino nortecaucano* na popularização da esgrima de MyB enquanto bem material, reafirmando outras funções e sentidos e difundindo a esgrima do Norte de Cauca para muitos que ainda não a conhecem. Neste caso, o movimento marcial da esgrima está a serviço da dança, gerando novos arranjos, ainda que, como dito anteriormente, algumas marcialidades de matrizes africanas aconteçam na relação direta com toques e cantos. Consideramos, portanto, o *torbellino* como uma faceta da esgrima de MyB que desdobra em si outros sentidos.

Todavia, é importante ressaltar as limitações deste estudo sobre o assunto, uma vez que abordamos o *torbellino* em seu contexto originário, não sendo possível avançar em uma análise sobre seu processo de folclorização⁵¹ e as implicações deste processo na preservação e modificação dos bailes em seus contextos originários ou, ainda, no processo de salvaguarda e difusão da esgrima de MyB, protagonizado pelos praticantes da esgrima nortecaucana.

Figura 55 – QR Code Vídeo-registro da apresentação de um *torbellino nortecaucano* pela Cia. de Dança *Agrupación Danzas del Cauca*



Fonte: elaborado pela autora (2023).

⁵¹ A análise sobre o processo de folclorização das danças-vivas, realizada por Ospina, apresenta análise densa sobre aspectos subjetivos e políticos inerentes a estas, evidenciando lógicas que interferem diretamente na produção e recepção das mesmas, a depender do contexto em que estão inseridas (entre seus nichos originais e em contextos cênicos e públicos de difusão). Em seu doutorado *El bullerengue colombiano: entre el peinao y el despelunque* (2015), a autora avança sobre as lógicas de valorização e adequação dessas expressões por instâncias governamentais e políticas públicas que, como argumenta, exercem alto impacto nas subjetividades coletivas de seus dançarinos.

5 OS JOGOS: TÉCNICAS, FORMAS, ESTADOS E SENSações

Após compartilhar pensamentos, sensações e percepções decorrentes dos treinos e vivências com mestres e praticantes da esgrima, neste capítulo nos dedicamos a dois importantes aspectos. O primeiro se refere à materialidade dos jogos – formas, padrões e orientações que tecem a corporalidade dos estilos *Español Reformado* e *Remonte Relancino*. Para isso, reunimos textos sínteses que apresentam a metodologia dos jogos e desenhos que ilustram seus repertórios. O segundo aspecto diz respeito aos estados de jogo decorrentes das sensações e intenções ulteriores a tais formas, gestos e movimentos. É sobre a pesquisa que se inicia em meu corpo como aprendiz da esgrima e segue se desenvolvendo para novas interseções, primeiramente entre a esgrima e dança, com vistas a abrir novos diálogos entre as diferentes marcialidades que venho praticando e a dança.

5.1 Aspectos formais dos jogos *Español Reformado* e *Remonte Relancino*

As técnicas formais dos jogos *Español Reformado* e *Remonte Relancino* foram organizadas a partir de lógicas da tradição de ensino da arte da esgrima. Assim, tomamos por base a cartilha pessoal de Me. Sandoval. Sua cartilha possui 52 instruções, *cruzas* e *paradas* que compõem a metodologia na íntegra do estilo *Español Reformado* ensinado por ele. No entanto, as ilustrações a seguir apresentam somente os movimentos que aprendi, correspondentes ao terceiro módulo da metodologia repassada por ele e Me. Miguel.

A forma como os desenhos, instruções e notas são dispostas foram inspirados no caderno pessoal de Me. Miguel. Todavia, em seu caderno, os desenhos são registros de corpos em movimento, enquanto os desenhos⁵² que trazemos procuram representar alguns dos portadores dos jogos estudados, afirmando e perpetuando a memória daqueles que são responsáveis pelo ensino desta arte.

⁵² Os desenhos foram elaborados em 2023 por David Oliveira, *designer* gráfico, a partir de um acervo de fotos tiradas para a catalogação das posições que identificam cada uma das *cruzas* e *paradas* que compõem os jogos estudados. As fotos são de posturas e posições feitas por alguns praticantes ou por mim. Neste último caso, coube ao designer, por meio do estudo de outras fotos dos entrevistados, criar proporções mais próximas a cada pessoa representada. Sinalizamos a ausência da representação da CM. Yemarly, pois os registros dela não correspondiam aos ângulos corretos para registro do movimento, sendo nosso interesse incluir os desenhos dela a partir da próxima temporada de aprendizagem com ela.

Neste documento, primeiro são apresentadas explicações gerais sobre cada jogo, alguns pensamentos e dizeres dos mestres, sua estrutura metodológica (suas etapas e exercícios), e, posteriormente, os desenhos com a instrução de cada *cruza* ou *parada*.

5.1.1 A técnica e o método do Jogo *Español Reformado* na *Academia de Esgrima de Machete y Bordón* de Puerto Tejada

“*¡Aprenda bien para que enseñe bien!*”

(Gran Maestro Héctor Elias Sandoval)

Me. Miguel, atual responsável pelo ensino do estilo de jogo *Español Reformado* nos últimos anos e, sob a companhia de Me. Héctor Elias Sandoval (até 2022), orienta as práticas de ensino de acordo com aprendizados que obteve em sua trajetória com seus respectivos mestres. Com isso, ele preserva a estruturação do processo de formação nesta prática por meio de cinco módulos: 1) *Gimnasia*, 2) *Juegos con armas*, 3) *Clases de juego sencillo*, 4) *Clases de juego doble* e 5) *Del ataque y defensa*⁵³. Após esses módulos, os/as praticantes estão aptos a *jugar abierto*, ou seja, livre, sem predefinir sequências.

Neste estilo, os praticantes iniciam suas aprendizagens com apenas uma arma, somente depois de apresentar domínio nos exercícios, passam a manejar duas armas nas *cruzas* que as possuem.

Cada etapa possui exercícios específicos, compostos por posições (posturas), movimentos e sequências que apresentam, consequentemente, instruções específicas. Segundo as anotações feitas na cartilha de Me. Sandoval, são 52 instruções no total.

Me. Sandoval aponta, em sua cartilha escrita a próprio punho, que seis instruções dizem respeito à parte da *gimnasia*, enquanto as demais equivaleriam às 46 sequências, correspondentes às etapas que compõem o método. Das 46 instruções, onze (11) são referentes às *cruzas* do *juego sencillo*; catorze (14) referentes às *paradas de juego sencillo*; oito (8) referentes às *cruzas* de *juego doble* e treze (13) referentes às *paradas de juego doble* (ataque e defesa). Tais etapas/módulos se complexificam gradativamente, de modo que o

⁵³ No dia a dia dos treinos, os módulos acima citados 2) *Juegos con armas*, 3) *Clases de juego sencillo*, 4) *Clases de juego* e 5) *Del ataque y defensa* são identificados como: 2) *Cruzas*, 3) *Paradas sencillas*, 4) *Paradas doble*.

praticante domine habilidades básicas e outras, mais refinadas, necessárias para a finalização do processo formativo, num repertório altamente codificado e sistematizado.

Segundo Me. Miguel, a formação, com uma aula por semana, dura em média quatro anos, com possibilidade de conclusão antes ou após este tempo, a depender da dedicação e realidade de cada aluno. Na academia de Puerto Tejada, até a morte de Me. Sandoval, tal processo desenvolvia-se a partir do acompanhamento de Me. Miguel e a verificação de Me Sandoval, preservando uma tradição na forma de ensinar, como recorda Me. Miguel.

Aprenda bien para que enseñe bien. Es decir que ya con esas palabras los estaban proyectándole [el alumno] a que uno llegara a ser un maestro, y ellos [maestros] como tal siempre se fijaba mucho en las cualidades del alumno, en la facilidad de aprender. El todo maestro cuando sabía que uno tenía él toda esa facilidad de moverse, de catar rápido, lo que ellos querían que uno hiciera, entonces ellos decían: Si este me sirve, este pelado, vas a ser bueno, y entonces comenzaban a trabajarlo a uno. Y ya después, le daban confianza a uno, y para que uno repasara a los que iban al llegando nuevos. Entonces le daban esa oportunidad a uno y entonces ellos conservando que uno explicará bien y, se los presentará el maestro más tarde. Maestro esto ya está bueno, este ya se aprendió los tres tiros, este ya aprendió los cinco tiros o ya aprendió tal cosa? Entonces el maestro, de así, este proceso va bien encarrilado y seguía a uno y, ya cuando uno ya está a uno de contra maestro (Maestro Hector Elias Sandoval, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Contudo, segundo Me. Miguel, para que um aluno torne-se *maestro*, vários outros aspectos e questões precisam ser amadurecidas, havendo neste caso, outro tempo e outros parâmetros a serem analisados.

Aqui, me atenho a compartilhar a organização e a descrição metodológica das aulas e do repertório de movimentos que obtive acesso e que compõem o Jogo *Español Reformado*, na Academia de Puerto Tejada.

5.1.1.1 A estrutura metodológica do Jogo *Español Reformado*

5.1.1.1.1 Primeiro módulo: *La Gimnasia*

A primeira etapa de aprendizagem da esgrima é chamada de *gimnasia*. É composta por exercícios ministrados para o desenvolvimento de aptidões físicas e habilidades técnicas, que favorecem a execução dos movimentos e formas que compõem o repertório da esgrima de MyB. São exercícios que aquecem, preparam e condicionam corporalmente os jogadores para

agirem com precisão, flexibilidade, destreza e agilidade, nos níveis alto, médio e baixo.

Com e sem os *bordones*, estes exercícios *calientam* não somente o corpo, mas também o mental, favorecendo um estado de jogo e de alegria para que, com bom ânimo e em clima de divertimento, os participantes evoluam nos desafios da prática. São exemplos desta etapa inicial exercícios como:

- Mobilização, aquecimento e soltura dos ombros e braços por meio de giros com os mesmos, um braço por vez;
- *Barra*: ação de passar por baixo da barra com a coluna fletida e as pernas flexionadas (agachados), defendendo-se de *tiros* vertical e *tajo*, de cima para baixo e de baixo para cima, respectivamente. Estes, realizados pelos mestres ou instrutores posicionados na ponta da barra;
- *Banca*: a partir da estrutura dos *falsos*, os jogadores procuram alcançar o oponente por meio de um *torno*. O *torno* acontece ao mesmo tempo em que as pernas executam o *falso*, e consiste em passar a arma por trás da cabeça antes de desferir um golpe;
- Exercícios no nível baixo: defender-se de *tiros* em posição de cócoras e caminhar sentado nos calcanhares com os joelhos totalmente fletidos.

Além destes exercícios, fazem parte do aquecimento exercícios realizados a partir de uma organização corporal adotada como base para os demais. Esta base caracteriza-se sempre com uma perna à frente e outra atrás, sendo o tronco – torço e ombros – levemente torcido para o lado da perna que está atrás, perfilando o corpo e evitando a exposição de partes do corpo que podem ser golpeadas.

Figura 56 – Foto do caderno de apontamentos de Me. Miguel⁵⁴

⁵⁴ O desenho acima, feito por Me. Miguel, ilustra a posição inicial de uma parada chamada *La vibora*. Possui



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Nesta organização (de corpo) são realizados os exercícios feitos em dupla, mantendo uma distância de segurança entre os jogadores. A dupla deve avançar e recuar *en línea* (em linha) (um de frente e outro de costas), alternando quem lidera o movimento.

- *Avances y recues*: avanços e recuos a partir de pequenos saltos em que os pés se juntam no ar, como um “galope”;
- *Molinetes*: avançar em *falso recto* com os dois braços girando por trás até tocar as mãos do oponente, primeiro pela direita e depois para a esquerda. Quem avança, depois de no mínimo dois *molinetes*, recua, em *falso recto* fazendo o mesmo movimento;
- *Ejercicios de manos*: (exercício de mãos) avançar inclinando o corpo para frente e estendendo as mãos que se tocam cruzadas na altura dos tornozelos. É um exercício para introduzir o *tiro a la pierna*, posteriormente com as armas;
- *Gancho*: avançar em *falso recto* fazendo um gancho com o braço, enquanto o oponente se agacha retrocedendo. É um exercício para introduzir o *tiro* transversal, posteriormente com as armas.

Neste primeiro módulo, o professor serve como modelo e condutor dos exercícios, que são realizados individualmente, em dupla ou coletivamente. A ordem desses exercícios, bem como variações no modo de conduzir estes, acontece organicamente ao gosto do mestre, sendo possível a alteração, supressão e/ou adição de exercícios que cumprem a função de

jeito específico de portar as armas, porém é apresentada aqui para facilitar a visualização da organização diagonalizada do corpo.

aquecer e dar as bases de deslocamento do jogo.

Além dos alunos/as aprenderem os exercícios separadamente, existe a possibilidade de o mestre solicitar alguns circuitos, combinando dois ou três exercícios. Ao final desta etapa é apresentado ao praticante iniciante, o *falso*: movimento que se define por “*finta* ou *amague* para realizar um deslocamento para terminar em uma posição contrária à da esperada pelo adversário” (INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO, 2019, p. 19, tradução nossa).

O *falso* consiste em recolher a perna que está à frente até o pé que está atrás, abrindo ao lado, para que a perna que está atrás assuma a posição da frente. Esta alternância de pernas pode acompanhar a mudança de direção do corpo no espaço, existindo assim diferentes tipos de *falso*: *recto*, *diagonal*, *de ângulo*, *sexto tendido*, *de recogida*, *falsete* e *aire*. Em linhas gerais, os diferentes tipos de *falso*, bem como o caminhar na primeira e segunda posição, são a base para o jogador realizar ataques e defesas, assim como para se deslocar no espaço. Segundo Me. Miguel, o *falso* equivale à ginga da capoeira.

Uma vez que os praticantes estão aquecidos e organizados corporalmente, com uma base sólida para se mover, o treinamento segue com os exercícios que compõem o módulo de jogos com armas.

5.1.1.1.2 Segundo módulo: *Clases con armas* ou *Cruzas*

Entende-se por *cruzas* o aprendizado de sequências em que o jogador exercita os modos de atacar e suas respectivas defesas, a partir de sequências que combinam lances realizados com as mãos, inicialmente com um *bordón* ou com reproduções de *peinillas* feitas em madeira. Estes artefatos são mais leves que as *peinillas* de aço, que são introduzidas após certo domínio do praticante, favorecendo assim uma aprendizagem mais confortável e segura para todos, ainda que as *peinillas* usadas em treino não sejam amoladas.

Nesse estilo, as *cruzas* são treinadas majoritariamente em linha para, segundo Me. Miguel, auxiliar o praticante a compreender melhor a distância de proteção entre os jogadores. Contudo, também acredito que em linha, o praticante consegue ater-se a detalhes que favorecem uma boa organização corporal e, conseqüentemente, um bom desempenho técnico-expressivo.

É importante atentar para o fato de que o aprendizado das cruzas coordena os movimentos de ataque dos braços e mãos com o deslocamento das pernas ao mesmo tempo, nunca separadamente. O encadeamento dos movimentos dos braços com os das pernas desenvolve o domínio da empunhadura das armas e habilidades como malícia, ritmicidade e fluidez, necessárias para conquistar recursos cruciais ao jogo de esgrima: destreza, agilidade e precisão.

Os iniciantes aprendem tais *cruzas* (assim como as *paradas* de *juego sencillo* e de *juego doble*) pelas posições iniciais, lembrando que, no caso dos *juegos libres* (jogos livres), isto é, nos jogos em que não existem pré-definições de movimento, os tiros iniciam sempre da primeira ou segunda posição.

No referido estilo de jogo – *Español Reformado* – são ensinadas 11 cruzas, executadas em dupla e em linha, a partir do revezamento de papéis: enquanto um avança atacando, o outro recua defendendo, depois o inverso. Tal dinâmica favorece uma didática mais eficiente para que o aluno compreenda a distância e, assim, possa treinar a execução dos tiros com maior precisão, para posteriormente experimentar as *cruzas* e as *paradas*, em ronda.

A aprendizagem dos tiros acontece com a mão de preferência do aluno ou aluna. Durante as sequências, muitas vezes Me. Miguel estimula a alternância das mãos, para maior domínio da técnica. A seguir, os nomes e descrição das formas básicas de ataque e defesa com uma arma:

- *À bajo* ou *a la pierna*: lance direcionado ao tornozelo. A defesa é igual ao ataque, porém com o *bordón* bloqueando, a frente da perna, o *tiro* do oponente;
- *Vertical* ou *a la cabeza*: lance direcionado à cabeça, a partir da rotação do braço de trás para frente. A defesa é com *bordón* bloqueando o *bordón* do oponente direcionado à cabeça;
- *Estocada* (antigamente nomeado também como *puntazo*): lance direcionado ao centro do corpo do oponente em trajetória retilínea. A defesa é com o *bordón* direcionado para frente do corpo;
- *Transversal (a la cintura)*: lance direcionado a cintura em um “corte” transversal. A defesa é com o *bordón* posicionado com a ponta para baixo, na frente do corpo, bloqueando o tiro do oponente;
- *Carrilero*: lance direcionado ao peito em uma trajetória diagonal de um ombro ao quadril. A defesa é com o *bordón* cruzado à frente do corpo em diagonal;

- *Tajo*: lance realizado de baixo até o centro do oponente. A defesa é com o *bordón* bloqueando o tiro;
- *Sobaquero*: lance executado como um *tajo* ascendente dirigido a axila do oponente.

Para que as cruzas possam ser compreendidas dentro dos parâmetros aqui descritos, os registros a seguir buscam facilitar a visualização das posições iniciais e a descrição das sequências de movimentos que compõem as cruzas, assim como os fundamentos mais elementares contidos nas formas básicas de defesa. Entretanto, após certo domínio dos conteúdos, os mestres estimulam os alunos a improvisarem e defenderem *à cuerpo*, isto é, sem as armas, esquivando, ludibriando, contra-atacando ou ainda, surpreendendo o oponente com bloqueios e recursos variados.

Apesar do treinamento das cruzas em linha, por estímulo dos mestres, pode experimentar a execução das cruzas em ronda, ou por meio dos *falsos*, ziguezagueando de um lado para o outro.

La esgrima es cultural por una parte y por otra esencial. Esencial, por qué aprendiendo a manejar el cuerpo, parte saludable, uno se puede defender no solamente de la agresión de otra persona, si no de cualquier objeto (Maestro Héctor Elías Sandoval, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Figura 57 – La Remachada y Los Tres Tiros



Figura 58 – Los Cinco Tiros y La Culebra

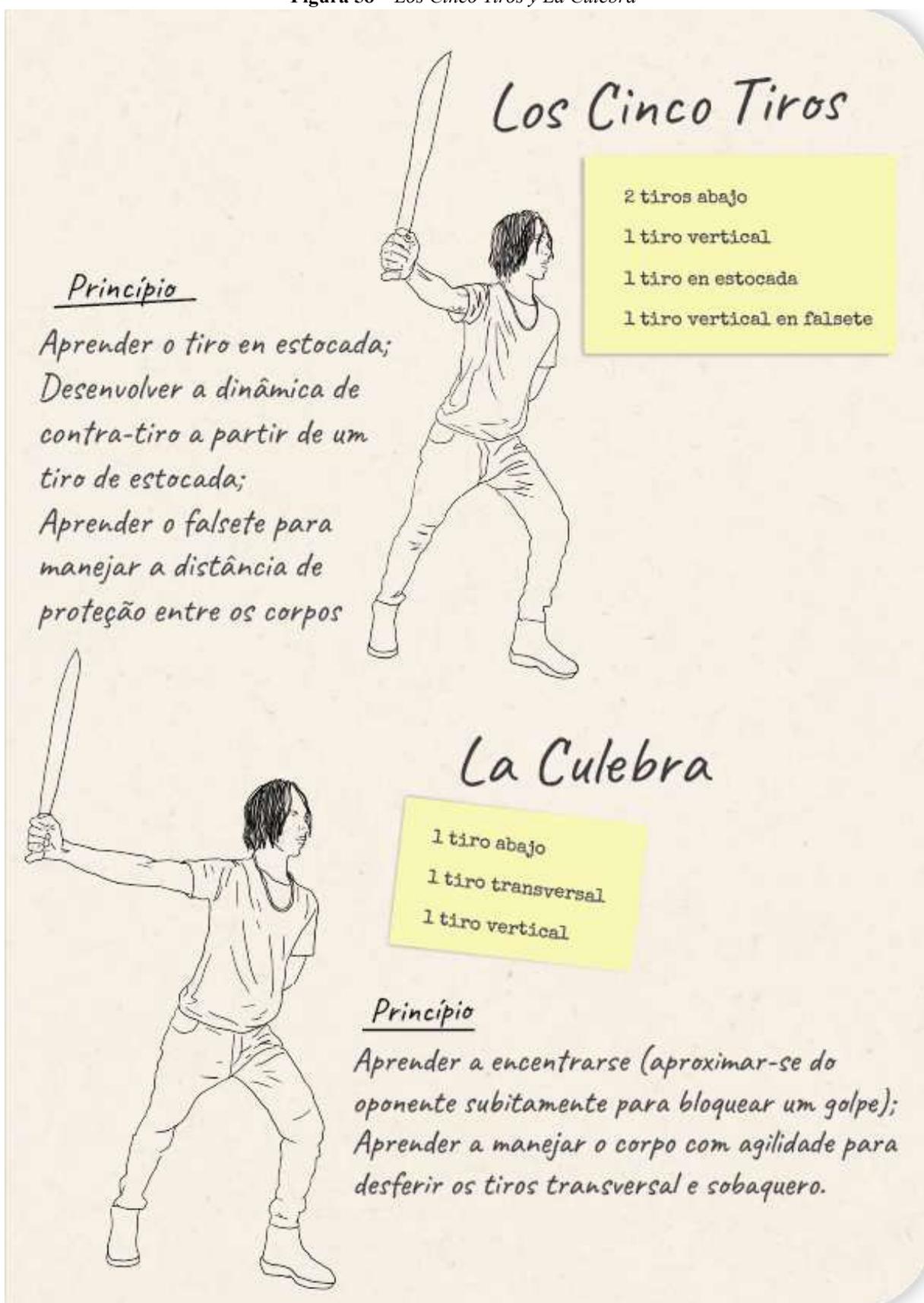


Figura 59 – Cambio de figura y Los Repetidos



Cambio de Figura

Começar a sequência de cruza girando por trás com 2 tiros transversales

1 tiro carrilero (em diagonal descendente)

Observação: O oponente que se defendeu do carrilero recomeça a cruza girando por trás.

Principio

Aprender a fazer um tiro em meia-volta na direção do bastão (costas do oponente);

Aprender o tiro carrilero.

Los Repetidos

2 tiros abajo com resposta de 2 tiros abajo

2 tiros verticales com resposta de 2 tiros verticales

Observação: A última pessoa que faz os tiros verticales recomeça a cruza com 2 tiros abajo.

Principio

Aprender a responder com o mesmo tiro e trabalhar a agilidade.

Figura 60 – El Florete y El Crucero



Figura 61 – La Travessia Falseada y Travessias Corridas



La Travessia Falseada

1 tiro transversal en falso ángulo

1 tiro vertical en falso ángulo

Principio

Aprender a desferir os tiros en falso ángulo, mudando de direção com agilidadade.

Travessias Corridas

CUALQUIERA POSICIÓN

1 tiro abajo

1 tiro transversal en línea (em linha)

ANTES DA TRAVESSIA FALSEADA!!!!

Principio

Aprender a defender se saindo (agachando-se em falso retrocesso com agilidadade).

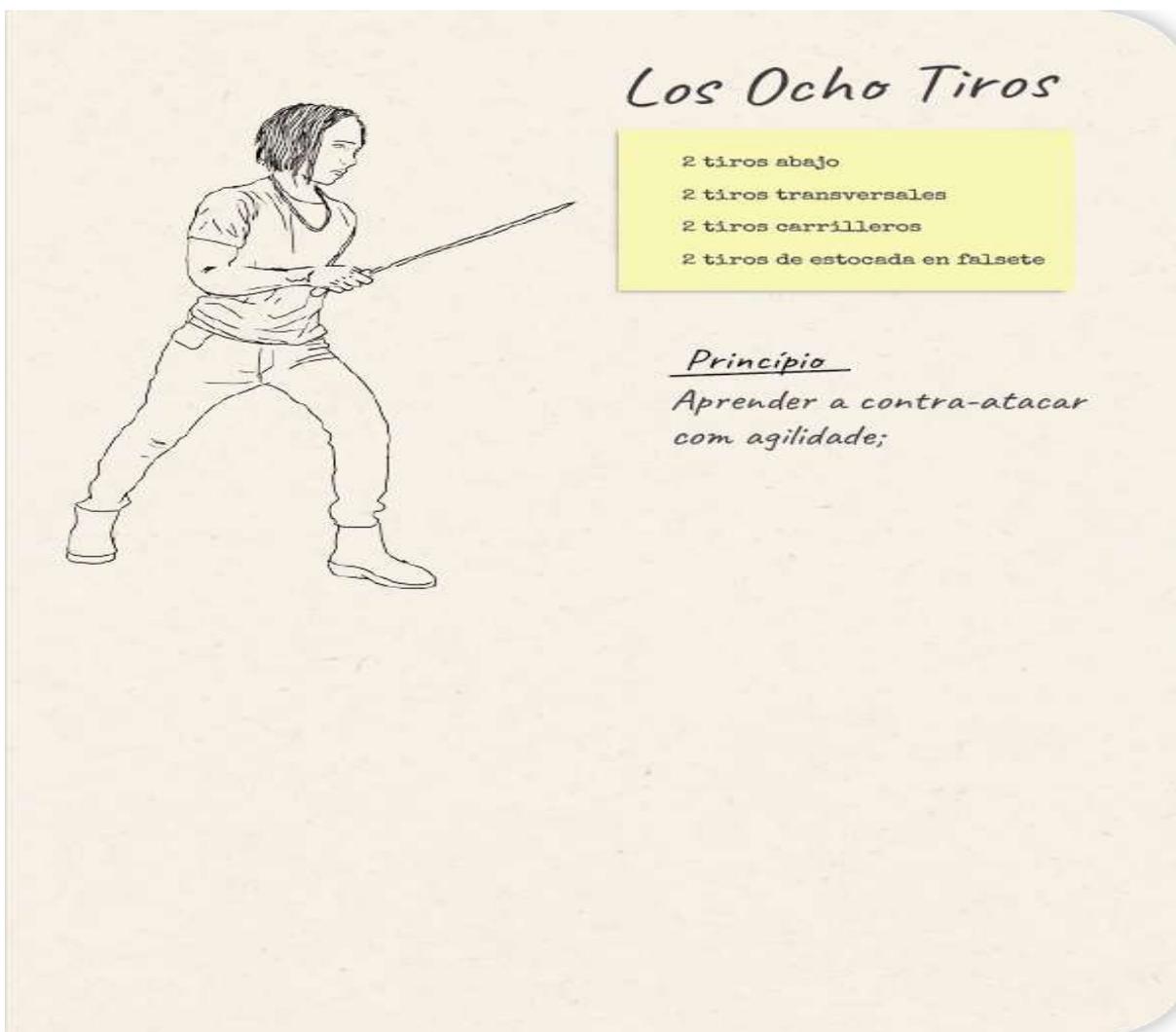
Figura 62 – *Los Ocho Tiros*

Ilustração: David Oliveira (2023).

Observação: Como aprendemos os *tiros* a partir das *cruzas*, então aprendemos a desferi-los desde as posições iniciais, mas durante um *juego libre* os *tiros* sempre sairão ou de primeira ou segunda posição.

5.1.1.1.3 *Clases del Juego sencillo* ou *Paradas simples*

Neste módulo, os jogadores iniciam o treinamento das *paradas*. *Paradas* são dinâmicas de treinamento que consistem em jogos com movimentação previamente estipulada e de maior complexidade do que as *cruzas*, uma vez que os ataques são respondidos não somente por meio de suas respectivas defesas, mas por meio de outros ataques ou contra-ataques, executados em ronda ou por meio dos *falsos*.

Comumente com *bordón*, no caso dos alunos menos experientes, e/ou com *peinillas*, para aqueles que possuem mais domínio. *Paradas* são realizadas em ronda ou *falseando*, com apenas uma arma. Assim sendo, as *paradas* exigem dos jogadores maior dinamicidade entre as ações de atacar e defender no que tange ritmo e também espaço, pois os jogadores devem agir com maior autonomia para responder aos golpes, que podem ser desferidos com maior imprevisibilidade e plasticidade, valendo-se de fintas, *amagues*, transportes e outros recursos técnicos que caracterizam a malícia neste jogo.

Neste módulo existem quatorze *paradas*. A seguir, descrevo apenas dez destas, uma vez que não aprendi quatro restantes: *Media Bandera*, *La Boba*, *La Media Carga*, e *del Jinete*. Esta última não mais ensinada por ser uma *parada* em que o/a praticante deve estar montado/a a cavalo.

Figura 63 – Retaguardia y Vanguardia



Figura 64 – La Manca y El Boracho

La Manca (Seis Tiros)

- A - 1 tiro estocada por cima, en línea
- B - Defensa de vertical impulsando a arma do oponente para cima em falso, recuando en línea e 1 tiro vertical à cabeça
- A - Defensa de um tiro vertical com a arma
- A - 1 tiro en tajo em falso diagonal
- B - Outro falso diagonal
- A - 2 tiros transversales buscando as costas do oponente
- B - 2 defesas com arma e uma estocada de quinta
- A - 1 tiro de estocada em quinta
- B - Defensa a cuerpo bem agachado, marcando distância com a arma



Principio

Manejar o bastão e o facão - por meio de outra forma de segurar estas armas - e aprender a manejar faca curta, uma vez que este jogo é praticado com uma distância mais curta entre os corpos.

El Borracho (Diez Tiros)

Nesta parada, cada tiro é respondido da mesma forma que o primeiro oponente faz:

- A - 3 tiros tajos respondidos por B com 3 tiros tajos em falso diagonal
- A - 3 tiros transversales respondidos por B com 3 tiros tajos em falso diagonal
- A - 4 tiros verticales respondidos por B com 4 tiros verticales

**EMPEZA CAMINHANDO
COMO UN BORRACHO
(COMEÇA CAMINHANDO
COMO UM BEBADO))**

Principio

Defender-se a cuerpo e responder os tiros repetindo-os de forma ágil.

Figura 65 – La Corona y La Toreadora

La Corona (Ocho tiros)

A - 1 tiro vertical
 B - 1 tiro vertical
 A - 2 tiros transversales
 B - 2 tiros transversales
 A - 2 tiros estocadas
 B - 2 tiros estocadas
 A - 1 tiro carillero
 B - 2 tiro tajos

Principio

Nesta parada, o oponente treina se manter no posto até que o oponente inicie o jogo aqui descrito.



La Toreadora (Cinco Tiros)

A - 1 tiro estocada na direção da mão do oponente
 B - Defesa em falso recto e 1 tiro qualquer
 A - 2 tiros transversales
 B - Defesa a cuerpo em falso diagonal
 A - 1 tiro vertical e 1 tiro estocada
 B - Defesa en caída

Figura 66 – *Todo El Dia y Las Damas*

Figura 67 – Rodin del Gallo y Medio Angulo

Rodin del Gallo (Dos Tiros)

A - 1 tiro transversal en cambio de figura

B - Defensa acontece ao mesmo tempo e da mesma forma

A - 1 tiro vertical en cambio de figura

B - Defensa acontece ao mesmo tempo e da mesma forma



Médio Ângulo (Siete Tiros)



A - 1 tiro transversal en cambio de figura

B - Defensa acontece ao mesmo tempo e da mesma forma

B - 2 tiros en estocadas

A - 2 tiros tajos en falso diagonal e en falso recto

B - 2 tiros verticales

Dibujos de Me. Miguel

5.1.1.1.4 *Clases del Juego doble ou Paradas dobles*

Neste módulo, o praticante passa a treinar com duas armas, exigindo maturidade, percepção e preparação refinada para defender-se e atacar com duas armas. Aqui, a complexidade aumenta, uma vez que os praticantes precisam ler e antever os ataques com prontidão e justeza quanto ao tempo entre um lance e outro, pois com duas armas o intervalo entre lances e contra-ataques é ainda menor e, portanto, exige agilidade, mas também precisão para que os jogadores se movam com harmonia. Nesta fase, tensões e compensações corporais dificultam o ataque e a defesa.

Por fim, sublinho que os jogos descritos a seguir, apesar de serem classificados por Me. Sandoval e Me. Miguel como *cruzas*, durante a pesquisa pude testemunhar e também experienciá-las enquanto *paradas*, uma vez que são praticadas em ronda ou por meio dos *falsos* diagonais, sendo que as duas primeiras – *bolillos* e *1ª e 2ª posiciones* – foram também treinadas em linha, permitindo que cada um dos jogadores que compunham a dupla realizasse os papéis de ofensor ou defensor.

A seguir, seis (6) das oito (8) paradas que compõem o quarto módulo das paradas de *juego doble*.

Figura 68 – Los Bolillos y 1ª y 2ª Posiciones

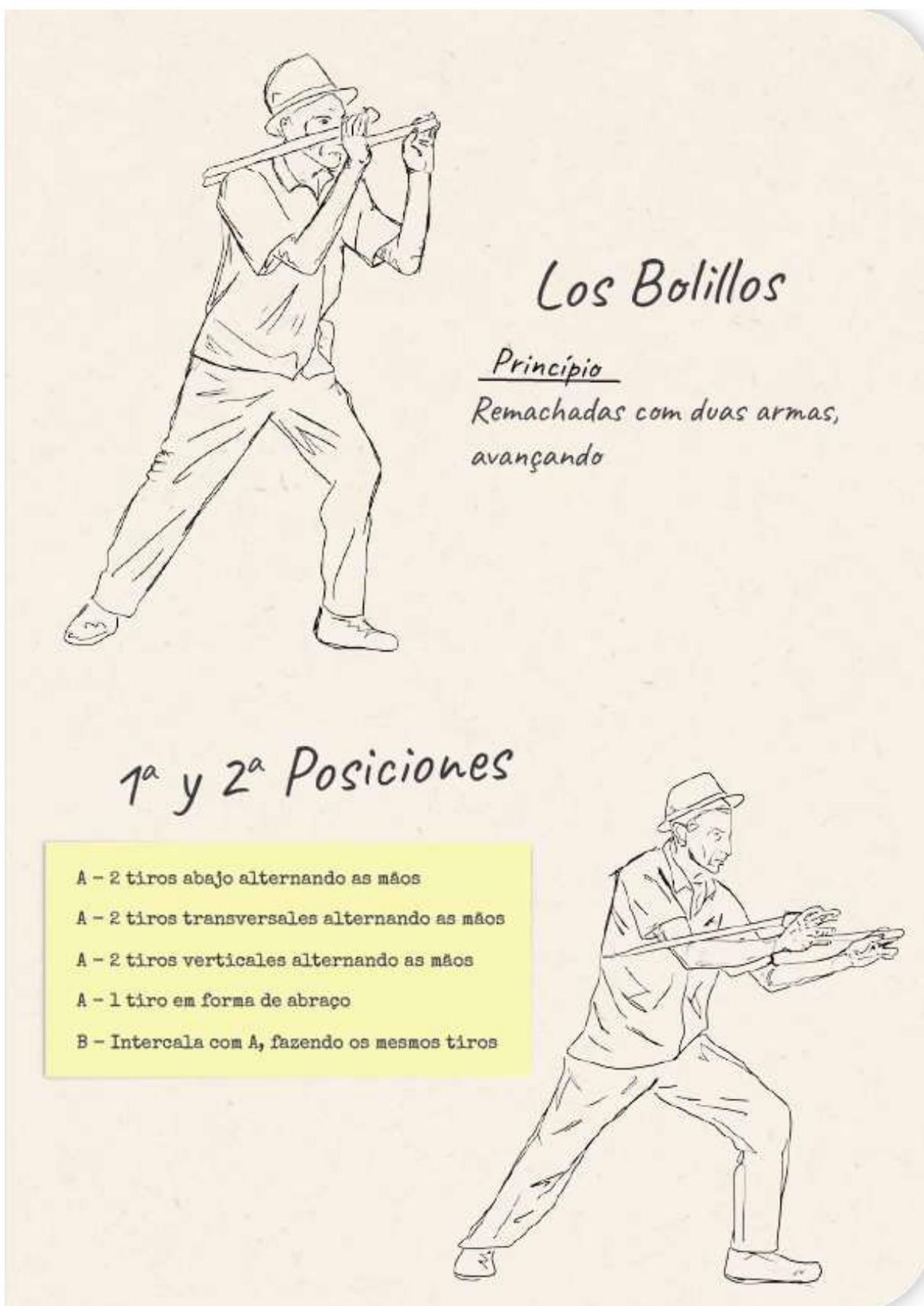


Figura 69 – La Tremenda y La Colombiana

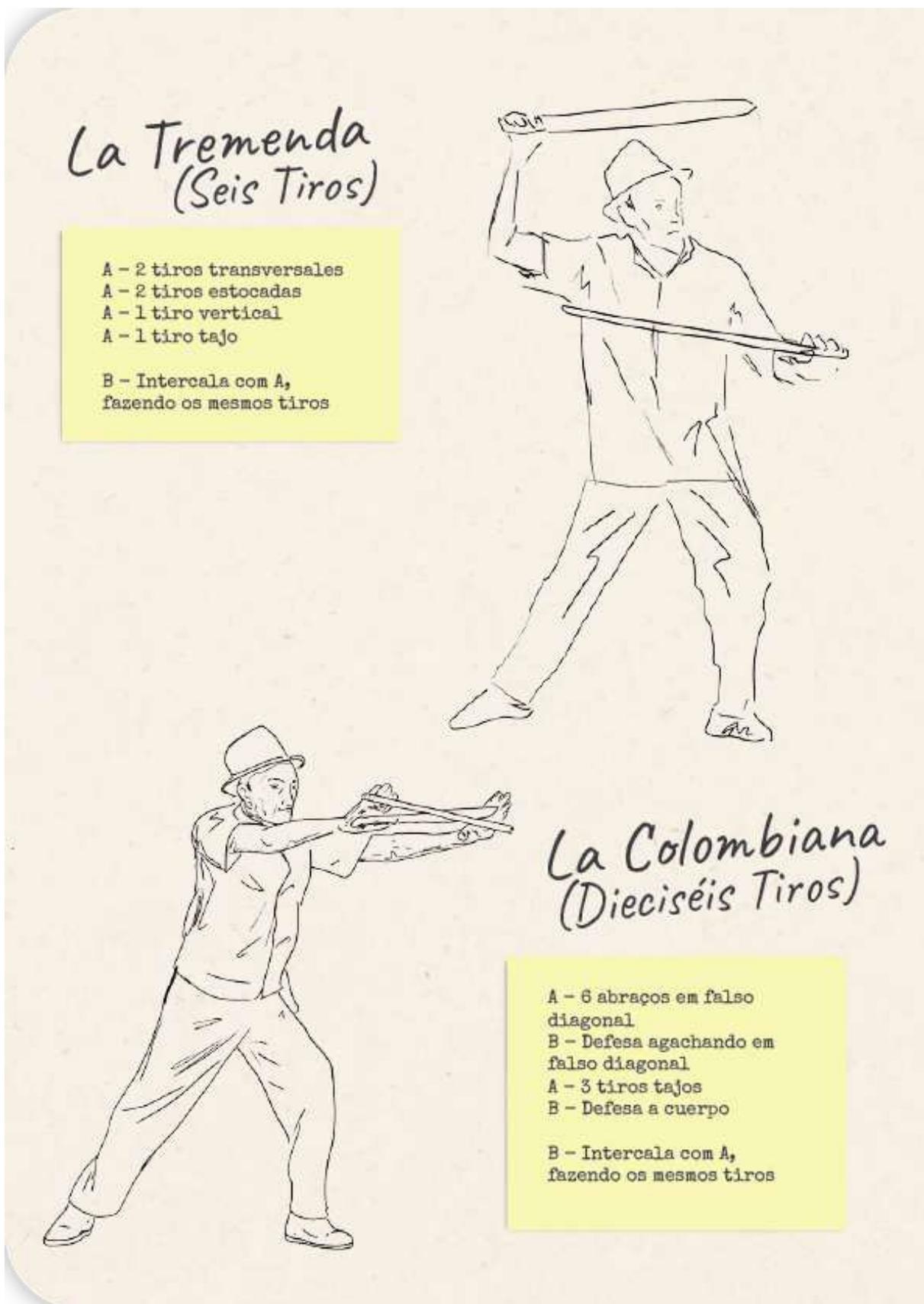


Figura 70 – La Sultana y La Falseada



Observação: O quinto módulo é composto por treze (13) paradas de juego doble (ataque e defesa) que não são ilustradas aqui, uma vez que não foram aprendidas. São elas: *El Diablo, La Carga, El Ángulo arriba, El Ángulo a bajo, El Angel, El Cristo, El Boracho Tendido, La Bandera abierta, La Víbora, La Fantasiosa, El Relampago, La Azucena, Las Damas*.

5.1.2 A técnica e o método do Jogo *Español Remonte Relancino* nas veredas do Norte de Cauca

O estilo *Remonte Relancino* – praticado pelos grupos *Escuelas de Esgrima Renacer e Raices*, coordenados por Me. Porfirio e CM Yemarly, respectivamente – é sempre jogado com duas armas, desde o estágio mais simples ao mais complexo deste jogo. A *peinilla* utilizada é de 16 polegadas e os *bordones* são leves e finos, com aproximadamente 70 cm de comprimento. Seu método é composto por quinze (15) cruzas e a criação de sequências de ataques e defesas, chamadas de *cajón*.

Os treinos são chamados de ensaio pelos mestres e praticantes e, conforme explica Aguilera (2014, p. 109-110), “se realiza tanto para una utilización marcial como para una exhibición artística; es decir, sus alumnos son entrenados en ambas direcciones: práctica artística y defensa personal”.

Como dito anteriormente, esse estilo de jogo, assim como os demais, recebem interpretações distintas por cada praticante que, conseqüentemente, apresentará o estilo de jogo a partir do que aprendeu.

Assim sendo, as *cruzas* e os *cajones* próprios do Jogo *Español Relancino* foram ensinados por Me Porfirio que, por sua vez, assim como seus mestres, Ananías Aniqui e Graciliano Balanta, revisaram e atualizaram seus métodos e técnicas a partir dos saberes aprendidos ao longo de suas vidas. Em entrevista, Me Porfirio nos explica que a técnica do Jogo *Español Remonte Relancino* possui forte influência dos Jogos *Español Reformado, Granadino e Relancino*.

5.1.2.1 A estrutura metodológica do Jogo Español Remonte Relancino

5.1.2.1.1 La Gimnasia

O aquecimento ministrado pela CM. Yemarly Orocó, assim como por Me. Porfirio, possui um repertório rico de dinâmicas e movimentos, sendo possível ordenar de diferentes modos. Esses exercícios elevam a temperatura do corpo e desenvolvem agilidade e destreza corporal. Alguns são feitos com as esgrimas, tais como: desviar, saltar e agachar para se proteger do lançamento dos *bordones*, um por vez; lançar e pegar o *bordón* no ar entre você e uma pessoa; arquear a coluna para trás, com um *bordón* apoiado nas costas para passar por baixo de outro *bordón*, posto horizontalmente à frente do jogador.

Além destes, existem ainda três importantes dinâmicas que caracterizam a metodologia do Maestro Porfirio e da Contramestra Yemarly, sendo eles: exercícios de *desgonce*, *estrella* e *conocer sala*.

- 1) O *desgonce de las manos*, que “consiste en una dinámica de estiramientos de cada uno de los dedos de las manos y de ejercicios de elasticidad y soltura de la muñeca, y los brazos” (AGUILERA, 2014, p. 6).
- 2) *La estrella*: depois de formar uma estrela de oito pontas no chão, composta por oito triângulos abertos nas pontas e unidos por um centro formado pelos mesmos bastões, os Mestres nos ensinam a posicionar-se em cada um desses espaços em V, em primeira posição (perna direita à frente) e a deslocar-se continuamente para os triângulos por meio de *falsos diagonales*, ou seja, revezando a perna de trás para frente (esquerda) e, no triângulo seguinte, recolhendo a perna da frente para o lado, enquanto a que estava atrás é colocada à frente novamente, até que um ou mais alunos passem pelos oito triângulos.
- 3) *Conocer sala*: consiste caminhar em ronda (em círculo) de forma cautelosa, calma e sincronizada com outro praticante até que se inverta o sentido do caminhar e, portanto, da ronda. Para esta inversão, é necessário que no momento da troca, isto é, durante um passo para frente, o praticante se volte para o lado oposto pela perna que está atrás, evitando que durante um passo, o mesmo cruze a perna da frente para ir para o outro sentido, se expondo e deixando desprotegido seu corpo.

5.1.2.1.2 *Las Cruzas*

Os movimentos de ataque e defesa (os *tiros*) são ensinados a partir das *cruzas* que, por sua vez, são ensinadas em duplas que avançam e recuam. Sempre um de frente para o outro, porém sincronizando o lado que se inicia para que as *cruzas* entre os *cajones* possam acontecer. As duplas podem ir e vir traçando um círculo ou ainda, um rodeando o outro, sendo o centro da roda a referência para ataques e defesas. Em sua metodologia, Me. Porfirio reconhece seis tipos de *falsos* básicos e cinco *tiros* básicos, e são explicados pelo mestre pelo trajeto da esgrima ao oponente e não pelas regiões do corpo que são atingidas, tal como faz Me. Miguel em seus ensinamentos. Os tipos de *falso* são: *falso recto*, *falso por la línea*, *falso ângulo*, *falso diagonal*, *falsete*, *falso extendido*.

Já os *tiros* (formas de ataque e defesa) são:

- *Vertical*: lance deferido de cima para baixo à cabeça do oponente. A defesa é com *bordón* na horizontal e acima da cabeça, bloqueando o *bordón* do oponente direcionado a cabeça;
- *Transversal*: lance deferido por um corte transversal que pode ser lançado à cabeça, ao peito, à cintura, à canela, ao tornozelo ou à planta do pé. A defesa depende da região golpeada, contudo, quando direcionado a cabeça e o peito, o *bordón* é posicionado com a ponta para baixo, na frente do corpo, bloqueando o tiro do oponente. Quando a região for canela, tornozelo ou planta de pé, a defesa deve ser com o *bordón* bloqueando a frente da perna o *tiro* do oponente;
- *Diagonal* ou *Carrilero* (ao peito em diagonal): lance deferido por um corte em diagonal que pode ser lançado à cabeça, ao peito, à cintura, ou às pernas. A defesa é com o *bordón* cruzado a frente do corpo em diagonal, em um movimento espelhado ao ofensor;
- *Estocadas* (antigamente nomeado como *puntazo*): lance em profundidade com o *bordón* direcionado a qualquer altura do corpo. A defesa é com o *bordón* direcionado para baixo e a frente do corpo;
- *Tajo*: lance deferido por um corte de baixo para cima que pode ser lançado em qualquer altura do corpo. A defesa é com o *bordón* na horizontal, bloqueando o *tiro*.

Figura 71 – La Tijeira

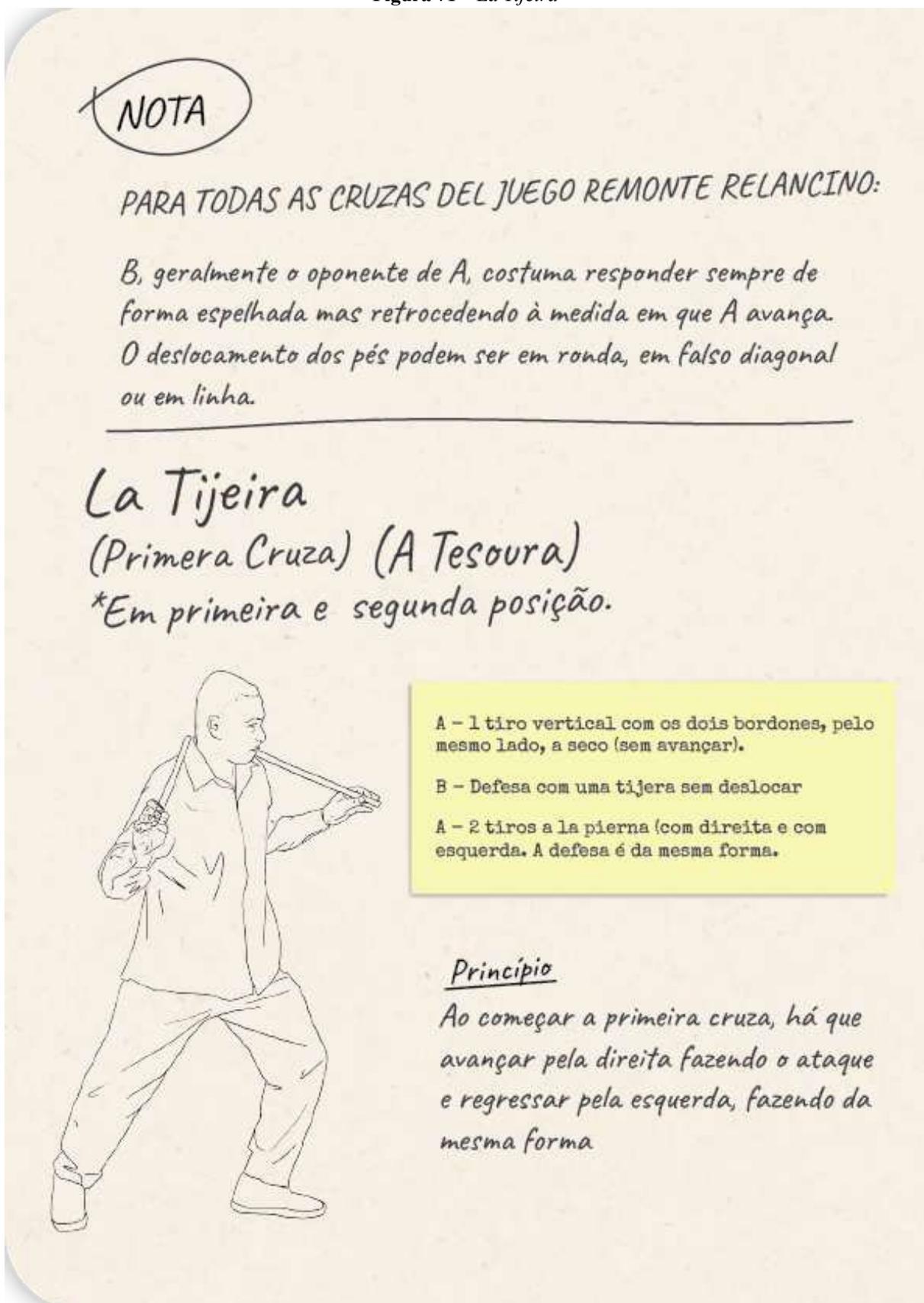


Ilustração: David Oliveira (2023).

Figura 72 – El Número Uno y El Número Dos



El Número Uno (Segunda Cruzada)

A - 1 tiro abajo com a direita e 1 tiro com a esquerda (mão e pé de uma só vez).

B - 1 defesa bloqueando o ataque com a direita e 1 defesa com a esquerda (em false recue).

El Número Dos (Tercera Cruza)



A - 1 tiro diagonal por cima com a direita e 1 tiro diagonal com a esquerda, também por cima. (Pé e mão de uma só vez).

B - 1 defesa em diagonal por cima bloqueando o ataque com a direita e 1 defesa em diagonal por cima bloqueando o ataque com a esquerda.

Complementação (combinação dos anteriores).

A - 1 tiro abajo com a direita e 1 com a esquerda.

B- 1 defesa abajo com a direita e 1 com a esquerda.

A - 1 tiro diagonal por cima com a direita e 1 com a esquerda.

B - 1 defesa abajo com a direita e 1 com a esquerda.

Ilustração: David Oliveira (2023).

Figura 73 – Manca al Pecho y La Balanza



Manca al Pecho (Cuarta Cruza)

A - 1 tiro de estocada ao peito com a direita e 1 com a esquerda (pé e mão de uma só vez).

B - 1 defesa ocorre tirando o bordón do oponente para baixo com vigor.



La Balanza (Quinta Cruza)

A - com as armas unidas no mesmo sentido, 2 tiros diagonales por cima (direita e esquerda) e 1 tiro abaixo (direita). (Mão e pé de uma só vez).

B - defesa da mesma forma.

Principio

Ambos jogadores, deslizam as mãos ao longo das armas para que as mãos não sejam golpeadas pelo oponente.

Ilustração: David Oliveira (2023).

Figura 74 – Médio Pabellón y Transversales Hacia Arriba

Médio Pabellón (Sexta Cruz) 3 Lances



A - 1 tiro vertical com um braço e uma estocada ao centro do corpo com o outro braço. (Fazer em primeira e segunda posição). O tiro vertical é em seco, ou seja, sem avançar.

*apenas na saída da cruz, devemos fazer o vertical avançando.

B - defesa do tiro vertical com arma e o tiro estocada deve ser defendido à cuerpo (sem colocar a arma).

* somente nesta cruz se defende um tiro sem a cuerpo.

Transversales Hacia Arriba

*Primeira cruz
del Juego Granadino
(Séptima Cruz)
São 2 tiros



A- 1 transversal por cima com a direita por meio de um torno pela esquerda (volta do bordón por detrás das costas) e 1 transversal por cima com a esquerda por meio de um torno pela direita (volta do bordón por detrás das costas).

B- A defesa é da mesma forma.

Ilustração: David Oliveira (2023).

Figura 75 – Transversales Hacia Abajo y Pabellón Entero

Transversales Hacia Abajo

(Octava Cruza)

São 2 tiros

A - 1 transversal para baixo com a direita por meio de um torno pela esquerda (volta do bordón por detrás das costas). 1 transversal por baixo com a esquerda por meio de um torno pela direita (volta do bordón por detrás das costas).

B - A defesa é da mesma forma.



Pabellón Entero (Novena Cruza) 2 Tiros

A - Da posição inicial faz um giro de cintura, alternando direita e esquerda.



Ilustração: David Oliveira (2023).

Figura 76 – Posición de Bolillos y Angulo Hacia Abajo

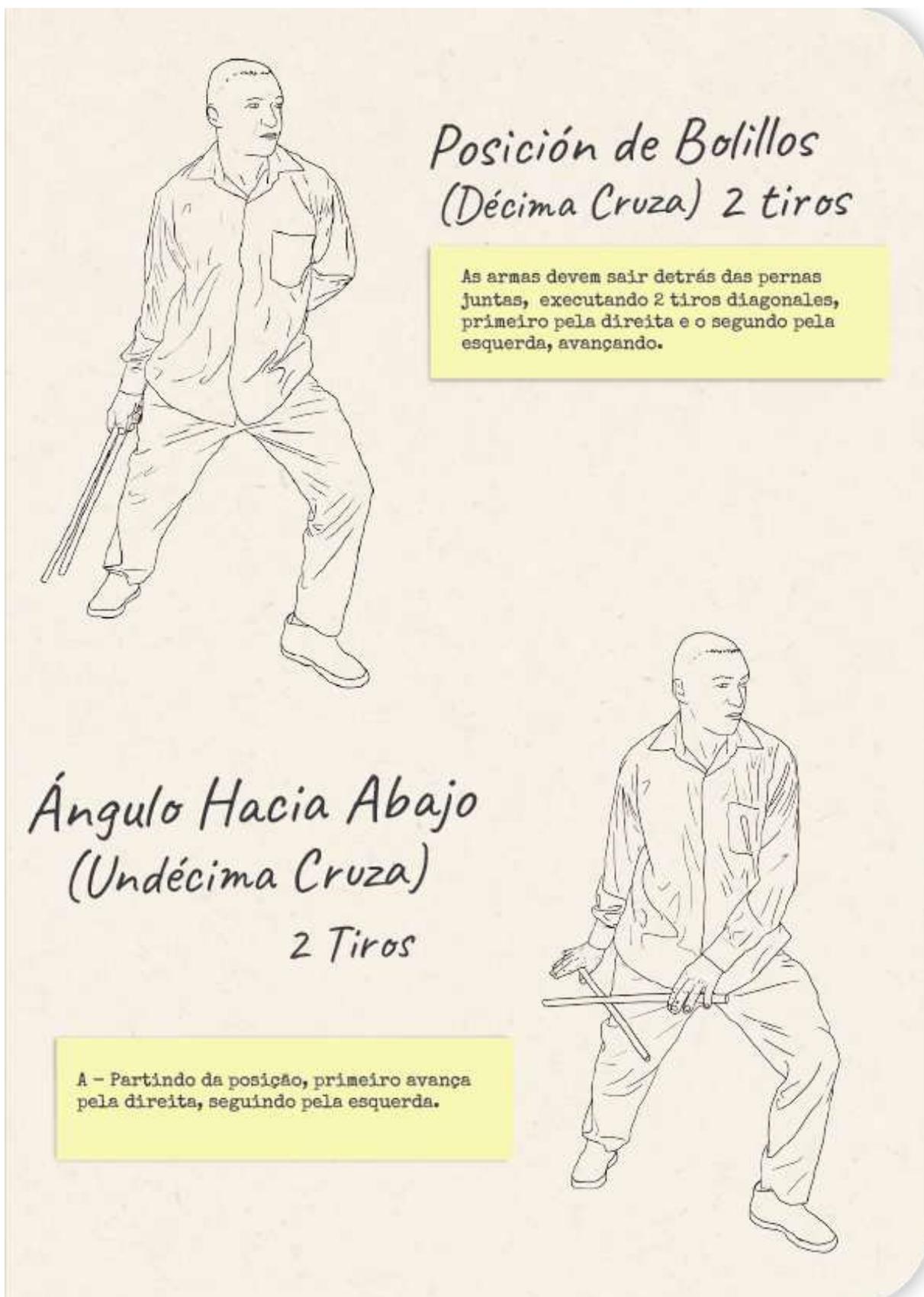


Ilustração: David Oliveira (2023).

Figura 77 – *Ángulo Hacia Arriba y Posición de Bandera*



Ángulo Hacia Arriba (Duodécima Cruza)

Esta Cruza contiene **dos lances**. En el primer lance se coloca "el cuadro" por la derecha (pierna derecha al frente) y en el segundo se cambia el cuadro a la izquierda. Nótese que la posición de las armas es idéntica a la posición de "La Manca" (Cuarta Cruza), pero difiere en que en esta cruz no tiene movimiento de manos o ataque con las armas²⁹¹, solamente desplazamiento de los pies.

AGUILERA, Jhonny Alexander Muñoz. *¿Qué es el arte de la Grima? Modos de transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia)*, 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

Nota-se a diferença da manca ao peito onde os bordones estão.

* En ángulo hacia arriba los palos están hacia arriba.

Posición de Bandera (Decimotercera Cruces) (seis tiros con las pistolas juntas)

A - 2 tiros diagonales, um pela direita e outro pela esquerda,

2 tiros abajo, um pela direita e um pela esquerda.

B - A defesa da mesma forma.

A - Segue com 1 vertical, com as duas armas pela direita, avançando, com a defesa em tijera e 1 tajo pela esquerda, avançando com as duas armas, com a defesa em tijera.

B - Defende com as armas.

Esta cruz se joga obrigatoriamente en ronda.



Ilustração: David Oliveira (2023).

Figura 78 – Ronda de Malícia y Los Ocho Tiros



Ronda de Malícia (Decimocuarta Cruzada)

Que se veja que a mão direita de ambos estão na mesma posição, fazendo a forma da tijera acima.

Começa avançando 2 passos e logo executamos 1 tiro transversal abaixo em ronda, trocando de linha, repetindo o mesmo tiro na direção do outro.



Los Ocho Tiros (Decimoquinta Cruzada)

A - 4 tiros diagonales remachados, por cima, pela direita e pela esquerda.

4 tiros abajos remachados pela direita e pela esquerda. Estes oito tiros são executados em ronda.

*Remache = 2 lances um pela direita e outro pela esquerda, sem trocar de pernas.

B - defesa da mesma forma

Principio

Na tese de doutorado de Jhonny Alexander Muñoz Aguilera foi registrada a décima sexta cruzada criada por Mestre Ananias Caniqui e adicionada a sistematização do seu mestre Graciliano Balanta.

*** Vale dar uma olhada

5.1.2.1.3 *Los Cajones*

Segundo a CM. Yemaly, *los cajones* são sequências de movimento criadas para que o praticante possa defender-se de *tiros* e movimentos que são feitos em distintas direções.

5.1.3 Notas, princípios e fundamentos dos jogos de esgrima de *Machete y Bordón*

“Nosso entendimento de princípio diverge da ideia mais recorrente que costuma se relacionar com as noções de início, origem, começo, fonte. Um princípio de movimento pode ser um elemento constitutivo, determinante, emblemático. Mas também pode ser uma característica geral, abrangente. Um princípio pode vir a orientar uma forma, uma conduta, uma movimentação.”

(ACSELRAD, 2014, p. 5).

Tão importante quanto a descrição dos movimentos e das suas sequências, são os princípios de organização do movimento que possibilitam a execução de tais formas, posto que todo e qualquer gesto e movimento prescinde de uma organização corporal que, por sua vez, é moldada por aspectos somáticos que integram todo e qualquer movimento.

Sendo a esgrima uma arte de combate, as posições e modos de deslocamento são imprescindíveis para a qualidade e a precisão dos movimentos marciais. Desde aí, a primeira instrução que recebi, após a os momentos de preparação e aquecimento em treino, foi *cuadrar-se. Colocar-me bien parada.*

Esta organização, com a perna de frente flexionada e a de trás esticada, como descrito na sequência de atividades que compõem o treino, denota uma atitude interna em que o jogador se mostra pronto, atento e disposto ao jogo, com seu centro de gravidade sob a perna da frente pronta para “arrancar” o movimento, estabelecendo ao mesmo tempo uma distância

segura entre os jogadores. Por sua vez, o oponente assume a mesma posição, porém sem espelhar braços e pernas, protegendo desse modo partes do corpo expostas a tiros.

Assim como na capoeira, em que a ginga é onde tudo nasce (SILVA, 2008), a forma de parar e posicionar-se na esgrima é a base para o deslocamento do jogador, por meio de ataques e defesas. Através dessa movimentação, deslocamo-nos pelo espaço alternando a base, de modo a mantermo-nos sempre de frente para o oponente, buscando os melhores modos de enxergar, para golpear, e de ler o corpo do outro, para antecipar sua defesa. Como ensinou *Gran Maestro Luis Vidal* aos seus discípulos, “*Ojos y más ojos, visual y más visual*”, é o que orienta esse jogo.

Para cada posição inicial, seja de uma *parada* ou de uma *cruza*, aprendemos um jeito específico de empunhar o *machete* ou o *bordón*. Essas diferentes formas servem de código entre quem ataca e defende, pois, a partir delas os jogadores improvisam em sequências de ataque e defesa, além de servirem como modos de enfatizar intenções que dão expressão ao jogo e que são conscientemente trabalhadas no treinamento marcial, a partir das orientações do mestre.

No caso da esgrima afrocolombiana, os movimentos de ataque são feitos exclusivamente com os braços e mãos e, por isso, para atingir o oponente com precisão, tais movimentos combinam, na maioria das vezes, movimentos circulares do braço e do antebraço na direção do oponente. Enquanto os membros superiores direcionam os lances com as armas, as pernas se movem – transladando, zigzagueando, diagonalizando, avançando e recuando – por meio de uma base móvel e dinâmica que permite que o corpo se desloque pelo espaço. Esta forma de organizar o corpo cria desenhos nos espaços na medida em que os corpos não se fixam no espaço e sim, desenham o espaço nos níveis alto, médio e baixo nos planos vertical, sagital e horizontal.

Para que a coordenação entre os movimentos feitos com os membros superiores e inferiores se harmonizem, é necessário gerenciar o fluxo que, quando experienciado dentro da condução própria do jogo, ganha dinamicidade, velocidade e mobilidade articular, possibilitando o manejo das armas em direção ao oponente, sem que seja necessário *garrotear* (golpear com força), ou seja, endurecer e imprimir força muscular e esforços desnecessários.

Na esgrima, fluir para atacar e defender-se mostra um princípio deste jogo e, nesse estudo, é princípio. Nessa direção, *flojar el cuerpo* (fluir o corpo), recruta do jogador refinamento tônico para ajustar as forças empregadas ao movimento. A esta habilidade de

mover com agilidade e leveza e, ao mesmo tempo, com precisão e força para deferir os lances com os *machetes y bordones*, os jogadores costumam comentar como o poder de iludir o oponente, como se pudéssemos voar.

Me. Sandoval: Yo no sé volar. 1000 enseño valor a nadie. Yo le enseño a jugar como sé. Por ahí, está la frase clara. ¿Cómo qué combate y como se elude en el combate? ¿Cómo se dice en disco nuevo mundo? El valor lo conduce el balón lo.

Gabriela: Mira maestro, ayer mi hija estaba mirando la clase y yo pedí a ella para quedarse tranquila, para hace unos dibujos. Y ella hiciste yo, mi marido y maestro Miguel. Con las esgrima y todos estaban sin pies. Yo pregunte a ella porque no teníamos a los pies al que ella contestó: Porque vosotros están siempre volando. Jajaja. El valor sí (Maestro Hector Elias Sandoval, 2021, em entrevista concedida a Gabriela Santana).

Figura 79 – Desenhos feitos por Valentina durante treino na *Academia de Machete y Bordón* de Puerto Tejada



Fotografia: Gabriela Santana (2021).

Esse princípio corresponde aos dois jogos aqui apresentados, no entanto, há singularidades no que tange a expressão do movimento em ambos os estilos de jogo. Dentre algumas, destaco as defesas.

No jogo *Español Reformado*, ensinado em Puerto Tejada, cada *tiro* tem uma forma correspondente de defender, ao passo que no jogo *Remonte Relanciño*, ensinado por Me. Porfirio e CM. Yemarly, além das formas de defesa próprias do *Español Reformado*, existem *tiros* que são respondidos por meio de movimentos espelhados.

No jogo de *Remonte Relancino* a estrutura das *cruzas*, assim como dos *cajones*, apresentam *tiros* e defesas que são repetidos pelos praticantes e, quando repetidas mais

vezes, criam uma ilusão de espelhamento entre os dois jogadores, diminuindo a atenção sobre os lances e gerando uma atenção especial ao ritmo, que também intensifica a sensação de divertimento e de menos seriedade, fazendo com que eu me encontrasse menos ocupada em me defender e mais conectada com o tempo, o peso, a força, o fluxo e as direções que os movimentos eram realizados.

Além disso, também existem nuances nos modos como o corpo se organiza em ambas as práticas, pois no estilo *Remonte Relancino*, praticado por Me. Porfírio, testemunhamos uma expressão corporal mais espiralada, torcida e predominantemente no nível médio e baixo.

No *Remonte Relancino*, a alternância entre os braços produz um ritmo cadenciado, resultando em *falsos* mais curtos e por isso, jogos mais ágeis, enquanto no *Español Reformado*, praticado no município de Puerto, os praticantes desferem golpes (em sua maioria, mas não somente) mais diretos e *staccatos*⁵⁵.

Me. Miguel explica que no estilo *Español Reformado* utiliza-se mais de avanços e recuos em linha, assim como *tiros* e *contra-tiros* mais ofensivos, se combinados a gestos sinuosos e circulares, a exemplo dos *tornos*, *giros amagues* e *fintas*. Segundo o mestre, tal característica está diretamente relacionada ao uso desta arte em contexto de guerra, em que os *macheteros* se organizavam em linha, buscando avançar para ganhar território.

Por sua vez, o gerenciamento correto do fluxo em ambos os estilos da prática está diretamente conectado a estados corporais que são incitados no momento do jogo e que, uma vez analisados, podem dar pistas tão importantes quanto os movimentos que, se esvaziados de sensações e sentidos internos, podem se tornar mecânicos e distintos da prática tal como ela é.

⁵⁵ *Staccato* é uma palavra de origem italiana, utilizada para descrever músicas compostas por notas curtas e picotadas e, na dança, costuma ser usado para caracterizar movimentos rápidos e diretos que possuem fluxo entrecortado e interrompido.

5.2 A Prática do Testemunho e os Estados de Jogo para criação em Dança com os Jogos de *Machete y Bordón*

“Existem faces do jogo, estados de jogo e experiências de jogo. As faces podem ser mapeadas a partir do exterior; o estado pode ser lido por alguém qualificado na compreensão da linguagem, em gestos e expressões faciais. É muito mais difícil chegar a experiência de um jogador, a qual é interior, particular, variando enormemente de uma pessoa para a outra. Várias pessoas podem participar do mesmo acontecimento, até mesmo com comportamentos idênticos, e, no entanto, ainda terem experiências radicalmente diferentes.”

(SCHECHNER, 2012, p. 105)

Entre 2013 e 2016, desenvolvi uma pesquisa focada em alguns estados corporais recorrentemente identificados no jogo da Capoeira. Na ocasião, analisei sensações e percepções que capoeiristas experientes e iniciantes identificam quando jogam, alinhando conceitos propostos pelo mestre de capoeira Dr. Decânio (2002) e pelo neurocientista António Damásio (2010). O objetivo da pesquisa era desenvolver, na prática e na teoria, ideias a respeito de alguns dos estados corporais potencializarem a perspectiva improvisacional da Capoeira. A discussão dos estados de prontidão e estados rituais serviram como base para a criação de poéticas engendradas pelo cruzamento entre elementos e aspectos que compõem o imaginário coletivo da Capoeira e minhas memórias e subjetividades.

Pelo rastro dessa experiência, e por considerar o potencial das habilidades perceptivas e improvisacionais requeridas no jogo de MyB, recupero este assunto na intenção de desenvolver novas ideias sobre as sensações testemunhadas no jogo para a investigação de novas poéticas e processos de criação que articulam elementos da cultura da esgrima de MyB no campo da Dança Cênica, entre Brasil e Colômbia.

No entanto, ressalto que minha experiência corporal diverge da experiência de outros esgrimistas que vivenciam a esgrima de MyB como parte da paisagem cultural em que estão

inseridos, absorvendo de forma diferenciada saberes orais e mitologias que os integram. Assim sendo, os registros corporais que acessei em campo foram tensionados com percepções e sensações de outros praticantes. Trago como exemplo o que Me. Sandoval compartilhou, ao ser perguntado sobre o que sentia no momento do jogo:

¿Cuando estoy jugando... la sensación... no, yo no siento ninguna sensación. No siento nadie de sensación. Lo único que es cuando estás jugando sientes es una concentración. Concentración en lo que estoy haciendo [...] porque una cosa es jugar enseñando y otra cosa es pelear; es muy diferente. Cuando no está peleando una persona no está pensando en la defensa y ese es mi lema defiéndase. Si le sobra que ofenda y si no. Emplea todo el tiempo posible, defendiéndose. Si le sobró tiempo pues ofenda, si no, no (Maestro Héctor Elías Sandoval, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Para o acesso das sensações pessoais ou, ainda, para a análise das sensações de outros praticantes, adoto proposições do Movimento Autêntico (MA), disciplina desenvolvida nos Estados Unidos, introduzida no Brasil pela professora e pesquisadora Soraya Jorge. Essa prática, com enunciados próprios, não se limita a uma técnica de Dança. Ao contrário, vai além dos diálogos gerados na interface com outras áreas de conhecimento, como a Dança, a Psicologia do Desenvolvimento, a Cultura dos Povos Originários, a Meditação e os Estudos da Espiritualidade (JORGE, 2023). O Movimento Autêntico se apresenta como uma prática favorável à investigação da integração do inconsciente e do consciente, por meio de proposições específicas (enunciados, dinâmicas e exercícios) que favorecem o processo de corporificação consciente e sensível de impulsos e percepções sensório-motoras produzidas na ação de mover o corpo.

Durante o desenvolvimento da disciplina no Brasil, Soraya Jorge (2023) elabora quatro enunciados para nomear as faces investigadas desta prática na relação com as especificidades culturais locais: Abordagem Somático Relacional; Prática de Testemunho; Ritual/Terreiro Contemporâneo e Ecologia Processual. Não sendo possível esmiuçar aqui cada enunciado, destaco o que foi utilizado na presente pesquisa: a Prática do Testemunho.

O exercício de testemunhar permeia toda a tese, primeiro como pressuposto metodológico para as escritas etnográficas desse estudo, evidenciando o diálogo entre a corporeidade da pesquisadora e das pessoas entrevistadas, e, depois, para o mapeamento das dinâmicas de mobilização lúdica, no e pelo corpo, dos elementos e dinâmicas de jogo do MyB. Nesse sentido, vale elucidar que o testemunho no Movimento Autêntico:

*[...] difere de algumas significações do que esse termo possui em outros contextos. Já que no [Movimento Autêntico] se trata da observação do que move em si na presença do outro: Trata-se de **exercitar ver a “coisa” em sua fisicalidade e***

testemunhar o que se sente na relação com a “coisa” (Soraya Jorge, 2023, entrevista concedida a Gabriela Santana, grifos nossos).

Pela observação atenta ao movimento, a prática possibilita o reconhecimento e o manejo de julgamentos e crenças pessoais projetadas em nossas relações e que, quando não conscientes, podem gerar classificações limitadoras às singularidades que constituem cada pessoa.

A abordagem se baseia na relação vivida entre Movedores e Testemunhas⁵⁶. Cada função possui especificidades relativas à investigação do movimento no ato de observação e produção de sentidos que acontecem na relação entre mover e testemunhar. As proposições para que Movedores e Testemunhas aprendam a testemunhar a si mesmos e aos outros acontece pelo exercício das perguntas: “o que eu vejo?”; “o que eu sinto?”; “o que eu imagino?”; e “o que essas questões dizem de mim?”.

Encarnando os modos operatórios e os estados de consciência propiciados por esse percurso, os Movedores fortalecem o senso de propriocepção, desenvolvendo uma terceira função, de Testemunha Interna. Nessa função, aprendemos a atentar para nossas ações a partir das sensações, pensamentos, emoções e até mesmo imagens e memórias que se apresentam no movimento. Nessa abordagem, ver diz respeito à identificação de aspectos físicos e não interpretativos. Ver a si próprio – de olhos fechados e na presença de uma Testemunha Externa – é fortalecer a consciência do movimento, do movimento no espaço, dos sons gerados pelo movimento e da sensorialidade que o acompanha. Ver o outro é testemunhar a fisicalidade sem projetar interpretações impostas sobre o que o Movedor sente ao mover, atento ao que este explicita em sua fala a respeito das sensações e pensamentos de seu próprio movimento.

É importante destacar que, neste trabalho, a ação de testemunhar não prescinde da forma própria⁵⁷ da disciplina do MA, pois esteve circunscrita à pesquisa de campo e, portanto,

⁵⁶ As palavras Movedor e Testemunha são grafadas em letra maiúscula por identificarem funções basilares dentro do Movimento Autêntico. Aqui, são escritas dentro das convenções morfológicas de nossa língua. Todavia, nas relações tecidas com pessoas de diferentes gêneros e expressões, a palavra é ajustada, de modo a respeitar as diferentes identidades de gênero, a exemplo de movedore e testemunhe.

⁵⁷ Em uma sessão de MA, as dinâmicas descritas abaixo acontecem com a presença de um facilitador que conduz o desenvolvimento de cada etapa: “[...] uma (ou várias) pessoa(s) que move(m) e outra(s) que testemunha(m), atentando para a necessidade de haver pelo menos um Movedor e uma Testemunha. A pessoa que move (Movedor) fecha os olhos para fazer um mapeamento de seus próprios impulsos e decidir se quer externalizá-los ou não. E a Testemunha, de olhos abertos, observa o Movedor e o que acontece consigo próprio na presença desse outro. Se, no processo de observar o outro, aparecer um julgamento, este julgamento só dirá respeito àquele que vê, e não ao outro observado. Trata-se, portanto, de, ao ver o outro, a pessoa começar a se ver. Esta relação sem julgamento, ou melhor, de apropriação de pensamentos, sensações, e

deslocada para outro contexto e finalidade, a de perceber como eu era afetada pelas relações e movimentos que experimentava em campo e como intervia, sensivelmente, nas dinâmicas das comunidades entrevistadas.

Sem o trabalho de dupla, próprio da disciplina do MA (descrito em nota de rodapé), a prática do testemunho aconteceu de dois modos. Primeiro, quando elaborava percepções e pensamentos das sensações produzidas pelo que capturava da minha fisicalidade e sensações durante e após as práticas de esgrima de MyB. Essa dinâmica favoreceu a investigação dos eventos corporais que emergem da ação de jogar e possibilitam o mapeamento de aspectos físicos e sensoriais, como veremos adiante. O segundo modo ocorreu a partir da escuta atenta às narrativas e às respostas das perguntas que fiz aos praticantes, para a elaboração de compreensões e percepções do que entrevistados e entrevistadas ofereciam verbal e performaticamente.

Pesquisando intensamente os estados que me ocorriam ao jogar a esgrima de MyB, passei a compreender princípios técnicos e significados elaborados pela maioria dos entrevistados e entrevistadas na pesquisa, como a natureza libertária e de afronta desta arte diante o processo de escravidão de povos afrodiáspóricos. Em sua definição sobre o jogo de MyB, Maestra Alicia enfatiza:

[...] la esgrima de machete y bordón es esa expresión, digamos muy sublime para nosotros porque es desconocida y en estos momentos, desde desde esos procesos de patrimonio que hacemos y estamos empoderando a la comunidad para que conozca quién, quiénes, quiénes somos y qué hicimos y podemos ser, digamos, incluidos en esa, en ese pensamiento, en ese pensamiento nacional de los afronta de los afro nortecaucano y por qué no, también de los afrocolombianos. [...] Es una, es una expresión libertaria que hizo posible la libertad de muchos esclavizados y esclavizada eh, que pelearon y defendieron, lucharon la patria, nuestra patria, Colombia y lucharon sí, desde para alcanzar su libertad (Maestra Alicia Lasprilla Castillo, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Apesar de compreender a resistência no contexto social e político em que a esgrima afrocolombiana se desenvolve, o reconhecimento de meus limites e da resistência física e mental, trabalhadas diariamente nos treinos, foi fundamental para corporificar palavras e expressões frequentemente utilizadas pelos praticantes. Cotidianamente lidava com o cansaço, que muitas vezes sentia já no início do treino com a repetição extenuante de algumas *cruzas*. Isto porque, no início das aulas, eu não alcançava a agilidade e a precisão em alguns

imaginação irá fazer surgir um terceiro componente: a Testemunha Interna – aquela que acolhe, e não julga? (JORGE, 2009, p. 14).

movimentos. Faltava o t nus ideal e, conseqüentemente, algumas vezes me tornava impaciente, irritada e com pouca energia para seguir a aula.

Fui me dando conta, no corpo e a partir de pensamentos após os treinos, que a persistência e a resiliência eram habilidades mentais que integram o treinamento dos jogadores. Assim, as falas da esgrima afrocolombiana como símbolo de resistência e liberdade de homens e mulheres descendentes de negro-africanos passaram a ressonar diferente após certo tempo de treino,   medida que percebia que estava desenvolvendo a resistência necessária para transmutar limitações físicas e mentais em expressões de luta e divertimento, como também aconteceu no meu processo na Capoeira.

Na última semana de minha estadia na Colômbia, me propus a construir um registro audiovisual do repertório que aprendi no estilo do Jogo *Esp nol Reformado*. Em duas manhãs consecutivas, Me. Miguel e eu ensaiamos inúmeras vezes para esta filmagem quatorze sequências que eu havia aprendido (entre *cruzas*, *paradas simples* e algumas *paradas duplas*). Somente nessa ocasião senti a palavra *tiro*⁵⁸ mais próxima da referência imagética que possuía.

Em situa o de combate entre colonizador e colonizado, a arma de fogo era invariavelmente usada pelo colonizador branco, ou seja, o tiro era por ele executado. Enquanto o colonizado usava porretes, enxadas e eventualmente facões (quando trabalhava em canaviais). Ao se apropriar com o gesto e o manejo da espada transformando-o no próprio projétil que atingir  o oponente, o esgrimista se apropria da semântica espanhola transformando-a e literalmente incorporando-a a sua força (Zeca Ligiéro, 2023, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Igualmente às inferências propostas acima por Ligiéro, a partir da consciência encarnada dos *tiros* executados com facão e bastão, passei a modular com mais acuidade os movimentos explosivos, recrutando maior vigor, fluxo e controle, ao mesmo passo em que me dava conta das fortes descargas energéticas, mentais e corporais que sentia ao desferir os golpes com maior agilidade e precisão.

Dessa forma, passei a entender a resistência exigida nesta arte, como corpo que possui sabedoria e conhecimento para agir de forma ajustada ao que se apresenta, seja num treino, num combate real ou na vida. Uma resistência ancestral, testemunhada na postura sólida, elegante e confiante que vi em todos e todas que me ensinaram. O treino no dia a dia educava o corpo, me fazendo sentir mais forte e consciente dos arranjos corporais e das sensa es que aconteciam no meu corpo, a partir da consciência encarnada das sensa es. Aos poucos,

⁵⁸ Modo como são nomeados os lances com facões e bastões.

passsei a corporificar atitudes e comportamentos que testemunhava ao ver esgrimistas experientes jogando, o que me ajudou a desenvolver as habilidades necessárias para fluir no jogo. A seguir, um testemunho elaborado a partir das memórias do treino e de fragmentos de escritas em meus diários de bordo.

Ativo minha visão, que coordena foco central e periférico, ao mesmo tempo em que a escuta e a pele se abrem pelo tilintar e proximidade dos paus e facões em minha direção. O risco é experimentado na sensação paradoxal de não saber o que pode acontecer e de confiar nos conhecimentos que possuo. A palavra fê, proferida pelos mais experientes ao longo de algumas conversas, se assenta algumas vezes nesse ritual de jogar comigo e com o outro. Quando me mantenho presente na sensação paradoxal de não saber e saber, eu distensiono a planta do pé, que se torna mais aderida e menos tensa no contato com o chão. Flexiono um pouco mais os meus joelhos e ergo um pouco mais a minha coluna que costuma, inconscientemente, ser projetada para o outro jogador. Cabeça sobre os ombros, ombros sobre o quadril, me sinto mais livre para brincar e jogar com o desconhecido que se presentifica na relação com o outro e com o que ele provoca em meu corpo. Sorrisos brotam em mim (Gabriela Santana, 2021, Escrita testemunhal).

À medida que me tornei mais consciente dos aspectos técnicos, passei a modular, durante os treinos e com mais facilidade, além dos movimentos, atitudes e comportamentos, indo na direção do reconhecimento e auto-regulação das emoções, como propõe Me. Miguel:

[...] cuando ya usted juega, usted ya danza, digámoslo así, danza porque usted juega de una forma, juega de otra, puede jugar en ronda, puede jugar falseando, puede hacer todo eso que le han enseñado y lo hace lúdicamente eso. Entonces, tu cuerpo al quiere esos estados emotivos. Sí, esto... digamos... mira que tú cuando estás jugando, estás contento, tú te puedes ir al piso, te paras y te paras con una facilidad que si no estuviera jugando, no lo podrías hacer. Entonces el cuerpo mismo asume a estos estados, unos estados de relajamiento, unos estados de tensión, pero son estados, digamos que cambian en el mismo momento, son flexibles. Por ejemplo, cuando uno le dice, en un combate real, ya uno no puede estar con risitas ni tan esa cantidad de cosas, a no ser que uno quiera desestabilizar al otro, que también se utiliza como estado de provocación. La recomendación de algunos maestros es...ponga una cara de miedo, asusté al otro, una cara de terror que también le dice haga una cara o el otro comienza como a tratar de burlarse del del otro para que él entre en un estado de ira de choque y se bloquee. Porque ya entra en mira, en la grima o en cualquier arte marcial, la serenidad es lo principal, es si tú dejas provocar por el rival, tú no vas a hacer, ya no eres el mismo, no vas a hacer lo mismo. Entonces hay que aprender a controlar sus estados emocionales (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

A fala do mestre, assim como o processo de testemunhar minhas percepções corporais e, a partir delas, gerar ajustes físicos e emocionais, vai ao encontro sobre os atos de jogo (play acts) – modos distintos de comportamento que enviam a mensagem “isso é jogo” (SCHECHNER, 2012, p. 96) – enquanto o jogo acontece. Segundo o autor, esses comportamentos, distintos entre si, produzem estados que em muitos casos podem ser “múltiplos e contraditórios”, como exemplificado nos testemunhos pessoais e de Me. Miguel. Nesse viés, os estados de jogo são pensados como a centrifugação dos elementos fundantes

(matrizes) e das matrizes culturais que compartilhamos no capítulo 4, “Os saberes corporais da esgrima afrocolombiana”. Trata-se da produção de estados de humor e estados de jogo que são geridos pelos praticantes no momento em que o risco e a surpresa se materializam por meio de formas lúdicas e, no caso das marcialidades afrodiaspóricas, por meio de ataques e defesas.

[...] *cuando uno está tenso, los movimientos no salen bien. Los digamos, los tiros que se hacen, se hacen ya no con la destreza y la cadencia de que uno necesita... y si, se hacen rígidos y fuertes, mientras que ya tú, te acostumbras a jugar; digamos a jugar descansado a jugar tranquilo, entonces todo te vas a fluir!* (Maestro Miguel V. Lourido, 2021, entrevista concedida a Gabriela Santana).

A ideia de jogar descansado dialoga com o conceito de relaxamento ativo discutido por Mestre Pavão (2008), mestre de capoeira e dança. Segundo ele, é um estado de corpo que possibilita a/o capoeirista manter-se atenta/o, mas sem rigidez e tensões corporais. Ainda que jogar relaxado possa acontecer para cada pessoa de uma forma:

Mesmo assim, todas as formas de sentir e compreender tais alterações, no momento do jogo, são relevantes para pesquisas que [...] primam tanto pelo entendimento de como o corpo opera determinada ação, como também, por investigações direcionadas à modulação expressiva do gesto e do movimento (SANTANA, 2016, p. 418).

Essas e outras descrições do que acontece no corpo durante o jogo foram debatidas recentemente em um artigo escrito ao longo deste estudo, *A improvisação desde as corporeidades afrodiaspóricas que jogam, dançam e lutam* (SANTANA, 2023), com o objetivo de propor relações entre a malícia no jogo de MyB e a mandinga da Capoeira.

Apesar das convergências entre os dois jogos – Capoeira e *Machete y Bordón* –, no artigo supracitado comentei sobre a faceta mítico-religiosa da mandinga por meio de cantos, gestos e ações com sentidos compartilhados entre aqueles que fazem parte do ritual da roda de Capoeira. No jogo de MyB, ainda que não tenha testemunhado um *juego con ventaja*⁵⁹ ou um *secreto*, reconheci sensações que geraram em mim **estados rituais**.

Correlaciono tais percepções a sensações análogas que experimentei pelas mandingagens próprias da Capoeira, mas também nos poucos treinos que tive do jogo da *ladja*, além de minha vivência em algumas danças de roda de matrizes afrobrasileiras, como tambor de crioula, samba e jongo. Nessas expressões, experiencio estados marcados pela sensação de tempo dilatado. Assim, em todas, arrisco inferir que a ritualidade deve-se à

⁵⁹ Nome dado a jogos que se utilizam de recursos espirituais secretos para evitar ataques e/ou situações de risco pessoal.

sensação de tempo dilatado, que conjuga, no aqui e agora, um sentimento de pertença e memória que se constrói no e pelo corpo.

Como argumenta Juliana Manhães (2021, p. 14), brincadora, professora e estudiosa das performances afroameríndias, “o jogo acontece por aquele que joga, se utilizando dos elementos lúdicos da brincadeira para usufruir de um corpo disponível, cuja presença atua na memória e no estado de atenção do corpo indivíduo e corpo coletivo”. No jogo, o tempo presente é reconfigurado por uma percepção mais larga e estendida do tempo dos acontecimentos, seja por meio de gestos, movimentos ou ações rituais realizadas coletivamente, reiteradas na transmissão de suas formas e sentidos.

Essa percepção se aproxima do entendimento de performance como um comportamento ritualizado/permeado pelo jogo e dão sentido à ideia de que “rituais são memórias codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49). Assim, o que identifico como estado ritual não se limita a aspectos religiosos e/ou sagrados, também inclui ações que cumprem a função de restaurar comportamentos negro-africanos em novos territórios, como discutido na noção de matrizes culturais.

Pessoalmente, a experiência ritual no jogo de MyB aconteceu em meu corpo desde a repetição de gestos e movimentos, como as *rondas*⁶⁰ e as posturas iniciais que anunciam e abrem o momento do jogo, como um ritual ancestral de abertura para que os duelos aconteçam. Nesses movimentos experienciei a memória e a corporeidade coletiva, presentificando minhas percepções no aqui agora, mas conjugando a sensação de fazer o que muitas outras pessoas fizeram e irão fazer, assentando temporalidades e conexões espirituais no e pelo movimento.

Ao ser perguntado sobre o que sente ao praticar esta arte marcial, Humberto Lucumi explicou:

Cuando uno entra a esos juegos de esgrima, cuando te llamas que todo va cogiendo conocimiento y... eso gusto, es algo a ti que te identifica. Eh primer punto, porque como ha sido de un pasado y no solamente se quedó ahí, porque tú has escuchado hablar a los maestros a otras personas, entonces te lleva al pasado, te tiene en el presente y tú vas asimilando un futuro con el juego [...] de esgrima de machete y bordón (Humberto Lucumí, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

A fala de Humberto reforça as ideias relacionadas às memórias performadas por meio da reprodução dos saberes ancestrais, mas torna nítida a ação ininterrupta de atualização que acontece quando as memórias são restauradas.

⁶⁰ Ação de circundar o oponente.

Nesta investigação, portanto, os estados rituais nos jogos de MyB se caracterizam por percepções e sensações de uma temporalidade que presentifica aspectos e elementos que constroem a ancestralidade da esgrima de MyB.

Estou treinando na pequena sala da casa de Yema. Estou descalça, sentindo o frescor e a maciez do chão batido de terra. Olho fixamente para seu rosto e suas expressões. Estou parada de frente para ela, escutando e vendo o movimento que ela demonstra. Sinto e enxergo a penumbra contornando nossos corpos, olho para porta do fundo da cozinha, não vejo mais o céu cinza, ele está um pouco lilás. Me percebo de novo, somente eu e ela. Me dou conta que estou muito longe da minha casa e uma frase vem baixinho à mente: Quantas pessoas fizeram isso que estou fazendo. Me sinto muito longe da minha vida. Estou na casa de Yema, entre montanhas, em um vale, na Colômbia. Me emociono silenciosamente. A memória de estar sozinha na academia em Puerto Tejada para treinar me revisita. Neste intervalo de tempo não reconheço mais a sensação de solidão e o susto que senti naquele momento, quando percebi que estava muito distante do Brasil. Agora, me sinto honrada por estar com ela e continuo o treino (Registro de campo, janeiro de 2022).

Acredito que a investigação dos estados corporais e dos modos improvisacionais atrelados a estes estados, próprios das marcialidades afrodiáspóricas, revelam contribuições para o campo da Dança, uma vez que, como comentado anteriormente, o esgrimista joga a partir de estados peculiares e distintos dos modos improvisacionais de outras técnicas e métodos elaborados no contexto europeu e norte-americano, comumente exercitados no campo da improvisação em Dança.

Não obstante, para além dos estados produzidos no momento do jogo, ressalto ainda os estados de jogo e a improvisação decorrente da esgrima em seu formato em meio a apresentações públicas. Neste contexto, as improvisações realizadas entre jogadores não possuem fins compositivos ou buscam romper com tais composições como acontece no campo da Dança, em que a finalidade concentra-se no paradoxo de estabilizar ou desestabilizar ações e movimentos para a composição de uma performance, jogo e/ou coreografia.

No jogo de MyB, a improvisação atende primeiramente à ideia de desestabilizar o oponente, tanto para fins recreativos como para fins de combate real. Neste sentido, a improvisação é realizada no modo como se encadeiam os movimentos, bem como na modulação da percepção sobre os acontecimentos, aspectos e elementos que se apresentam no momento de jogar, como explicado sobre as percepções sobre as temporalidades ali conjugadas. Assim sendo, a consciência e a modulação dos múltiplos estados de jogo geram modos de improvisar em que, a cada instante, ações são executadas de acordo com os acontecimentos que se apresentam para os jogadores.

Como vimos no capítulo 4, “Os saberes corporais da esgrima afrocolombiana”, os fazeres cotidianos e laborais constroem a malícia do jogador e, conseqüentemente, interferem na forma que seus jogadores lançam mão de seus recursos. Dito isso, é importante evidenciar que o contrário também acontece, ou seja, a improvisação no jogo de MyB favorece outros fazeres cotidianos.

Para Humberto Lucumí, as habilidades desenvolvidas na esgrima também lhe são caras, uma vez que geram a prontidão necessária para solucionar com agilidade eventuais mudanças e/ou imprevistos que aconteçam dentro de uma coreografia e/ou roteiro cênico. Óscar Sandoval, mestre de dança e instrutor de esgrima, explica a habilidade improvisacional treinada no jogo como útil e constante em seus fazeres:

El ser esgrimista nos ayuda a que nuestro cuerpo y nuestra mente sea más habilidosa, o sea, sea más despierta, y te lo digo por experiencia propia, porque yo soy conductor de motocicleta, ¿sí? Y yo mismo me he quedado impresionado de cómo has hecho algunos saques que no me has asentado hasta ahora, pero que estaba a punto por imprudencia de otros ¿Sí? Entonces uno a veces se sorprende al decir uy, pero cómo lo hice? Entonces después cae uno en cuenta de que eso es debido también al trabajo de la esgrima, porque así como tú esquivas de un arma que viene a tu frente, viene a tu cara, haciendo el saque o aquí mismo, puede esquivar de muchas cosas que uno haces, veces en la motocicleta hasta la misma sabe, eso? Viene algún insecto, alguna vaina y uno se sorprende como lo hace el saque. Y uno tiene compañeros que le pasan cosas similares, pero si se accidentan, o sea porque no tienen esa virtud, no tienen esa...esa capacidad de poder desplazarse inmediatamente un objeto que venga hacia ellos, entonces la esgrima, sí fluye mucho en nuestra vida cotidiana. Es por eso lo mismo a que se te vaya a caer algo, hay veces algo que te va a caer y eres muy habilidoso de saber, si porque la esgrima te enseña que no solamente el foco tuyo es el que tienes al frente, sino que estás mirando de frente, pero estás viendo alrededor también. Sí, entonces creo que fluye mucho en nuestra vida (Óscar Eduardo Mina Sandoval, 2022, entrevista concedida a Gabriela Santana).

Trata-se de um estado de alerta e de prontidão mental e tônica, em que os jogadores recrutam condicionamentos técnicos, sensoriais e perceptivos para diferentes propósitos, como construir narrativas e/ou nexos dramaturgicos ou, ainda, a criação de sequências que combinam padrões de movimento do repertório do jogo de MyB. Um exemplo disso foi narrado por Me. Sandoval que, em tempo idos, propunha aos seus dançarinos/esgrimistas, minutos antes das apresentações, o sorteio de golpes e sequências que eram recombinaadas para roteirizar as apresentações com a esgrima.

Assim sendo, a pesquisa dos aspectos sensório-motores intrínsecos aos estados de jogo reafirma a potência improvisacional dos jogos do MyB que, como discutido, favorece tanto o esgrimista como os dançarinos, sobretudo, ao privilegiarmos uma abordagem que articula pensamentos gerados na interseção entre os campos da Dança, da Performance e dos

saberes gerados no interior das tradições de matrizes negro-africanas, sem hierarquias, filtros e/ou estilizações de formas.

Os estados de jogo aqui inventariados, caracterizados por ânimos de descontração e/ou de maior ofensividade, estados rituais e de prontidão, vem servindo como mote para investigações em andamento, em experimentos pessoais e práticas coletivas com outros artistas da cena. Para este público, tem sido proposto experimentos para a geração de estados de jogo que vivenciei e testemunhei no contexto da esgrima a partir das seguintes dinâmicas: 1) mediação de saberes orais; 2) introdução de repertórios de gestos e movimentos próprios da esgrima de MyB; 3) investigação criativa com bastões de madeira e 4) manejo criativo de matrizes e motrizes da esgrima (saberes corporais da esgrima de MyB).

Essas atividades foram sugeridas e conceituadas por experimentos artístico-pedagógicos, desenvolvidos paralelamente à pesquisa de campo, de modo a retroalimentar as investigações que iniciaram desde minha aprendizagem no jogo de MyB. Isto porque, ao introduzir princípios e dinâmicas desse jogo, ou ainda, ao incitar estados corporais por meio da experiência de seus elementos e dinâmicas, acessamos um imaginário cultural que é recriado a partir das subjetividades inerentes a cada pessoa que experencia a pesquisa.

Abaixo, compartilho os *feedbacks* de duas artistas convidadas que experienciaram⁶¹ as dinâmicas supracitadas. A primeira é brasileira, a segunda, venezuelana, iniciada no *Garrote*, um jogo de combate afrovenezuelano.

[...] tem umas posições com o bastão que trazem uma sensação muito forte, é engraçado... Não é só isso, mas eu me lembrei de She-ra com essa posição aqui, como se tivesse uma espada aqui atrás... Mas não era só bastão, é como a coluna fica e como uma energia é emanada do corpo inteiro, uma coisa maior atrás (Líria Morays, 2021, transcrição de vídeo-registro sobre a prática).

Eu lembrei muito que aqui na Venezuela tem um jogo de paus que se chama de rina y garrote. Você deve saber né? Poxa todo esse negócio que você está falando das danças diaspóricas... [...] Como é que a gente termina se olhando, ou se enxergando no outro, mais do que lutando, porque a gente se movimenta igual... Se reconhece nesses paus, porque a gente se reconhece igual. Eu lembrei da primeira vez que eu fiz garrote, porque eu fiquei com tanto medo, tanto medo, mas foi desafiador mesmo na hora que o cara disse: Agora eu vou jogar os paus e você vai se defender [...] eu falei de uma vez, eu quero fazer isso. [...] Porque a gente é assim, né? Eu fico com medo, mas eu tô precisando me defender, então eu achei muito interessante; e eu

⁶¹ Os depoimentos foram coletados na mini-residência “A improvisação desde as danças/lutas e jogos da afrodiáspora”. A última de sete mini-residências entre pesquisadoras/improvisadoras que integraram a programação do *II Encontro Interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia*, evento remoto realizado entre o final de novembro e início de dezembro de 2021. Esta ação foi coordenada por Líria Morays, uma das integrantes do coletivo *Mulheres da Improvisação*.

também vejo muitas similitudes latino-americana que eu acho que tem várias coisas parecidas. Muito interessante (Melibai Ocanto, 2021, transcrição de vídeo-registro sobre a prática, tradução nossa).

A criação poética e os estados corporais produzidos por alguns elementos e dinâmicas facilitados por mim, em contexto artístico-pedagógico, é uma etapa significativa da pesquisa, pois alinhava objetivos e etapas importantes aqui propostos, que vão desde a compreensão e discussão de elementos fundamentais (matrizes) e dinâmicas motrizes, comentadas anteriormente, até a experiência de produzir uma consciência corporificada dos estados de jogo, que serve de material sensível para processos de ensino-aprendizagem direcionados para a criação nos campos da Dança e da Performance.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como proposto neste estudo, as discussões aqui realizadas desenvolveram a compreensão dos aspectos pedagógicos e performáticos dos jogos *Español Reformado* e *Remonte Relancino* aprendidos no Norte de Cauca, região pacífica da Colômbia. Na ótica adotada, com especial atenção às dimensões mnemônicas, territoriais e corpóreas da esgrima nortecaucana, refletimos a respeito de fundamentos, valores e princípios que constituem as cosmopercepções das comunidades que as praticam.

A partir da identificação de aspectos que compõem suas memórias, territórios e as corporeidades, avançamos na compreensão de aspectos sociais, políticos e filosóficos emergentes à atualização dos sentidos e funções desenvolvidas por tais jogos, apontando a relevância de um prisma afrodiaspórico sobre o assunto, sendo os jogos aqui investigados resultantes dos processos de desterritorialização e reterritorialização de matrizes e motrizes africanas pela diáspora afro-americana. Por isso, o escopo da Diáspora serviu à compreensão de uma história lacunar dos saberes que recriaram hábitos, costumes, repertórios e gramáticas insurgentes às tensões inerentes ao projeto colonialidade/modernidade. Processos que, apesar de singulares em cada território afrodiaspórico, têm em comum o combate ao colonialismo em diferentes escalas, como ocorreu com as esgrimas com facão nas guerras independentistas no Haiti e na Colômbia, e com jogos que por muito tempo enfrentaram os costumes colonizantes impostos sob as expressões culturais de matrizes e motrizes africanas.

Nesse viés, desvelamos a função exercida pelas corporeidades que nos ensinam a lutar, a jogar, a dançar: preservar saberes vitais – técnicas e percepções – que transgridem a colonialidade imposta aos corpos que, mesmo em situação de opressão, reconstróem lugares de fala a respeito de um passado em dinâmica reconstrução. Saberes que são transmitidos até hoje, sustentando e moldando subjetividades coletivas de jovens, homens e mulheres que lutam pela manutenção de suas práticas culturais, ainda que esta expressão cultural esteja tensionada por uma lógica neoliberal, alheia às necessidades essenciais de seus fazedores para a continuidade e popularização de suas práticas.

Assim, este trabalho reivindica o reconhecimento do trabalho das pessoas praticantes da esgrima de MyB que, como seus ancestrais, seguem lutando contra a extinção de saberes que em muitos contextos já deixaram de ser praticados, como o Jogo do Pau, comentado no

início e nos anexos desta tese, e como grande parte dos jogos que, na interface entre a dança e a marcialidade, aconteciam no Brasil.

Nesse sentido, esse estudo corrobora para os entendimentos de luta inerente aos jogos praticados, que seguem oferecendo às pessoas praticantes técnicas e recursos que estão além de uma prática apenas recreativa e/ou estética. Desde o jogo e as relações que se estabelecem nesses jogos, a esgrima de MyB favorece a auto-expressão e a expressão coletiva de saberes corporais, subjetivos e identitários transgressivos a práticas hegemônicas que suplantam a alteridade e o respeito às culturas historicamente marginalizadas.

Todos os saberes discutidos são corporificados e, portanto, por meio da expressão, seja marcial e/ou performática (enquanto jogo e dança), a prática da esgrima de MyB oferece saberes e materiais estéticos e poéticos que atravessam o jogo e a cotidianidade de quem joga.

Pela extensão deste estudo, sobretudo pelo desejo de ofertar elementos de uma prática pouco conhecida no Brasil, não foi viável avançar nas associações entre os jogos de MyB e outras expressões marciais afrodiáspóricas apresentadas por outros autores. No entanto, essa limitação, paradoxalmente, possibilitou o aprofundamento de ideias sobre dois estilos de jogos afrocolombianos, superando interesses somente formais dos movimentos e formas que os compõem.

Em suma, acreditamos ter colaborado para um campo de pesquisa ainda fragmentado, sobretudo considerando os jogos de matrizes africanas mais difundidos entre as marcialidades afroatlânticas e suas corporalidades, constituídas por movimentos de chute com as pernas e de ataque com a cabeça, como descreveu Thompson ao relatar “um conjunto nuclear de movimentos de combate [...] do Kongo quando trazidos ao Novo Mundo, creolizados diferenciadamente em Maní, Ladjá, Capoeira e ‘knockin and kickin’ artes marciais negras. [...] respectivamente em Cuba, Martinica, Brasil e Estados Unidos” (no prelo, n.p.).

Na apresentação de experiências pessoais na arte da esgrima afrocolombiana, evidenciamos reflexões que poderão favorecer novas conexões entre jogos afromarciais citados nesse estudo que, entre outros, se organizam pela empunhadura de artefatos laborais, como varas, bastões e facões, assim como encontramos no levantamento dos jogos circunscritos ao tema desta tese, entre alguns: Jogo do Pau, no Brasil; *Kalenda*, em Trinidad e Tobago; *Garrote venezuelano*, na Venezuela; *Kokobalé*, em Porto Rico; e Esgrima de facão, no Haiti e em Cuba.

Desde conceitos e ideias desenvolvidas por autores do Brasil e da Colômbia, como Martins (1997, 2003, 2021), Sodré (1983, 2002, 2019), Tavares (2012), Gomes (2011), Ospina (2014, 2015) e Díaz (2021), tecemos ideias sobre a importância da memória corporal, da malícia, dos *secretos* e do ritmo como elementos de matrizes africanas com contornos próprios na esgrima afrocolombiana. Também discutimos a importância das cartilhas e do *torbellino nortecaucano* como matrizes culturais, uma vez que reúnem dinâmicas geradoras de novas sínteses resultantes da recombinação de elementos e dinâmicas que reprocessam performaticamente comportamentos de matrizes africanas.

Ainda que não seja nosso propósito gerar respostas definitivas sobre as raízes africanas da esgrima afrocolombiana, entendemos que os saberes corporais da esgrima de MyB analisados nesta tese, são recorrentes a outras **afromarcialidades**, não de modo similar, ao contrário, com nuances e peculiaridades das memórias, territórios e corporeidades que circunscrevem cada prática, que se distinguem das marcialidades orientais e/ou euroreferenciadas.

Embasando esta proposição prático-teórica, o estudo evidenciou saberes das marcialidades afrocolombianas, forjadas a partir do brutal processo de racismo e colonização sobre corporeidades coletivas, dispersadas e reagrupadas por práticas colonizatórias, como aconteceu com outros jogos afromarciais nas Américas.

Na contramão de ideias essencialistas, consideramos a relevância do processo de assimilação e adequação de técnicas que estão na base do jogo *Español Reformado* por homens e mulheres negras que lutaram ativamente contra o colonialismo de modo a ressignificar conhecimentos dominantes, subvertendo práticas e comportamentos passivos em prol de suas lutas sociais para o reconhecimento de direitos e saberes.

O pensamento sobre aspectos sociais e estético-performativos possibilitou ideias sobre as corporeidades afromarciais, ainda pouco investigadas no campo da Dança. Algo que, a nosso ver, possibilita a elaboração de pensamentos e práticas para novas intersecções entre as afromarcialidades e uma pesquisa em Dança focada nos estados corporais, realizada aqui a partir das relações tecidas entre a Prática do Testemunho, do Movimento Autêntico, e os Estados de Jogo, propostos por Richard Schechner (2012). Esta possibilidade resvala na discussão sobre a improvisação decorrente do jogo de MyB como recurso e conhecimento técnico-expressivo da esgrima com estados de corpo que acreditamos serem potentes para investigações no campo da dança.

Perpassando os apontamentos aqui tecidos, acreditamos colaborar para outras pesquisas entre os campos das marcialidades afrodiáspóricas e da Dança, como vem ocorrendo com outras técnicas orientais e ocidentais, utilizadas para treinamento e construção de novos projetos estético-performativos no campo da Dança. São tentativas de compartilhar a riqueza de experiências culturais comumente abordadas desde aspectos sociais e culturais, sendo neste estudo, abordada na dimensão corpórea (somática), em estreito diálogo com a dimensão social da esgrima.

Nessa direção, também enfatizamos a convergência da autoetnografia e da Prática do Testemunho, realizada a partir dos pressupostos do Movimento Autêntico, como proposições profícuas para uma investigação que acontece na fronteira entre tradição e contemporaneidade e que, por essas razões, ocupa-se das corporeidades coletivas dos entrevistados, bem como da corporeidade da pesquisadora.

Nesse processo, surgem aspectos subjetivos que singularizam minha experiência como artista marcial, mulher e mãe, como também questões raciais que marcam minhas relações no mundo e no que acredito.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. **Avança caboclo! A dança contra o Estado dos caboclinhos de Pernambuco**. Recife: Ed. UFPE, 2022.

ACSELRAD, Maria. Dança de fronteira – reflexões sobre um processo de pesquisa e criação em dança a partir de uma abordagem antropológica. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 29., 2014, Natal. **Anais eletrônicos** [...] Natal, 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401908469_ARQUIVO_Dancadefronteira.pdf. Acesso em: 9 jun. 2023.

AGUILERA, Jhonny Alexander Muñoz. **¿Qué es el arte de la Grima? Modos de transmisión y resistencia en una vereda del norte del Cauca (Colombia)**. 2014. 239 f. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-20012015-120434/pt-br.php>. Acesso em: 9 jun. 2023.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **A poesia da luta: um olhar voltado para a gestualidade do estilo de gong fu louva-a-deus como estímulo para uma criação coreográfica**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/310037>. Acesso em: 9 jun. 2023.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança**. 2012. 289 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/896151>. Acesso em: 9 jun. 2023.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Resumo da tese 'Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança'. **Cultura Oriental**. João Pessoa, v. 1, n. 2, p. 69, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/co/article/view/23553/12954>. Acesso em: 9 jun. 2023.

ARIAS, Ricardo Trujillo. Elogio del Machete. In: **Notas sobre el folklor colombiano**. (Manuscrito sin publicar en la colección de la Universidad de Antioquia), 159.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Capoeira: the history of an Afro-Brazilian Martial Art**. New York: Routledge, 2005.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Juegos de Palo en Lara. Elementos para la historia social de un arte marcial venezolano. **Revista de Indias**, v. 59, n. 215, p. 55-89, 1999. Disponível em: <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/740>. Acesso em: 9 jun. 2023.

BORDA, Orlando Fals. **Historia de la cuestión agraria en Colombia**. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982.

BORGDORFF, Henk. El debate sobre la investigación en las artes. **Cairon**: revista de ciencias de la danza, v. 13, p. 25-46, 2010. Disponível em: <https://zenodo.org/record/6484894>. Acesso em: 8 jun. 2023.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de perspectiva na etnografia da dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013, p. 143-153.

CÁRDENAS, Juan. **Elástico de sombra**. Cidade do México: Editorial Sexto Piso, 2019.

CARVAJAL, Maribel. El duelo con machete. **Nueva Revista Colombiana de Folclor**. Bogotá, v. 2, n. 9, p. 41-61, 1990.

CHO, Lily. The turn to diaspora. **Topia**: Canadian Journal of Cultural Studies, v. 17, p. 11-30, 2007. Disponível em: <https://utpjournals.press/doi/abs/10.3138/topia.17.11>. Acesso em: 13 jun. 2023.

DAMÁSIO, António R. **O livro da consciência**: A construção do Cérebro Consciente. Lisboa: Temas e Debates, 2010.

DECÂNIO FILHO, Ângelo Augusto. **Transe capoeirano**: um estudo sobre estrutura do ser humano e modificações de estado de consciência durante a prática da capoeira. Salvador: CEPAC, 2002. Disponível em: <https://portalcapoeira.com/download/transe-capoeirano/?wpdmdl=22275&refresh=647e519ea47521686000030>. Acesso em: 06 jun. 2023.

DESCH-OBI, M. Thomas J. **Fighting for honor**: the history of African martial art traditions in the Atlantic world. Columbia: University of South Carolina Press, 2008.

DESCH-OBI, T. J. Peinillas and Popular Participation: Machete fighting in Haiti, Cuba and Colombia. **Memorias**. Barranquilla, año 7, n. 12, p. 144-172, 2010. Disponível em: <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/517/278>. Acesso em: 9 jun. 2023.

DÍAZ, Carlos Alberto Velasco. **Afrodiaspora y creatividad en el pacífico potamoral**: contribuciones del Dr. Gustavo I. De Roux a los procesos organizativos del norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. Cali: [s. n.], 2021.

DORLIN, Elsa. **Autodefesa**: uma filosofia da violência. São Paulo: Ubu, 2020.

DUNHAM, Katherine. The Dances of Haiti. **Acta Anthropologica**, v. 2, n. 4, p. 1-64, 1947.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Emília Biancardi. **Olelê maculelê**. Ed. Especial, Brasília, 1989.

FORERO, Edgardo Mosquera. **Malicia e mandinga**: Esgrima de Machete y Bordón en Puerto Tejada y Capoeira en Cali como memoria y resistencia cimarrona. 2019. 1999 f. Monografía (Licenciatura en Educación Artística) – Facultad de Educación, Fundación

Universitaria Católica Lumen Gentium, Santiago de Cali, 2019. Disponível em: <https://repository.unicatolica.edu.co/handle/20.500.12237/1748>. Acesso em: 9 jun. 2023.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística (trad. Helena Mello). **Cena**, n. 7, p. 77-77, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso em: 13 jun. 2023.

FREITAS, Joseania Miranda. Trajetórias da capoeira baiana: do mundo das ruas a símbolo da identidade nacional. In: FREITAS, Joseania Miranda (org.). **Uma coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA**. Salvador: EDUFBA, 2015.

FRIEDEMANN, Nina S. de. **La saga del negro: presencia africana en Colombia**. Bogotá: Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana, 1993. Disponível em: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2812/>. Acesso em: 9 jun. 2023.

FRIGERIO, Alejandro. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 23, p. 175-190, 1992.

GAMA, Fabiene. A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla. **Anuário Antropológico**, v. 45, n. 2, p. 188-208, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/33792>. Acesso em: 9 jun. 2023.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 11-35.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Contemporânea**, v. 1, n. 2, p. 37-60, 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/35>. Acesso em: 13 jun. 2023.

GONZÁLEZ, Maria Jesús Cuende. **Discrepancias y concordancias del Psicologismo negro-africano y del Psicoanálisis occidental según Senghor**. 2008. Disponível em: https://cidafucm.es/africaI+D2008/archivos/Maria_Jesus_Cuende_Art_Discrepancias_y_concordancias_Sengho.pdf. Acesso em: 4 jun. 2023.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, v. 1, n. 24, p. 68-76, 1996. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2023.

INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO. **La esgrima de machete y bordón como símbolo de resistencia**. Puerto Tejada: [s. n.], 2019. Disponível em:

https://www.academia.edu/22369488/Esgrima_de_Machete_y_Bord%C3%B3n?auto=download. Acesso em: 12 jun. 2023.

JORGE, Soraya. **O pensamento movente de um corpo que dança** (ou a necessidade de se criar um estilo para falar de Movimento Sensível). 2009. 47 f. Monografia (Especialização em Terapia através do Movimento, Corpo e Subjetivação) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: https://2ba5db13-a697-47e7-96e1-a44711c31b37.usrfiles.com/ugd/2ba5db_a25eba5dc4db49ab93b9358277bd6109.pdf. Acesso em: 13 jun. 2023.

KINESTECIA 2 en el Norte del Cauca: Escuela de grima con machete "los emprendedores", 2013. 1 vídeo (31 min). Publicado pelo canal Ocularcentrismo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TowYPGjTGQE>. Acesso em: 23 jan. 2023.

LAÓ-MONTES, Agustín. **Contrapunteos diaspóricos**: cartografias políticas de nuestra Afroamérica. Bogotá: Universidad Externado, 2020.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos da performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens**: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MACHADO, Cauê Fraga. GONZALEZ, Lélia. 2020. Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar. 375 pp. **Mana**, v. 27, n. 2, p. e272802, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/8dCkDDv4wgsRGP9YJv9dnsK/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Um convite à dança**: performances de umbigada entre Brasil e Moçambique. 2014. 302 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/13096>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MARTÍNEZ, Enrique Naranjo. **Puntadas de historia**. Bogotá: Editorial Abc, 1940.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 26 fev. 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEIRELLES, Cecília. **Batuque, samba e macumba**: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MIRANDA, Shirley Aparecida de; LOZANO, Susy Rocío Contento. Quilombos e palenques: aproximações entre educação e tradução intercultural. In: REUNIÃO NACIONAL ANPed, 38., 2017, São Luís. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: http://38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/resources/programacao/trabalho_38anped_2017_GT21_1004.pdf. Acesso em: 9 jun. 2023.

MUÑOZ, Paloma. El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco. In: MARTÍNEZ, Axel Alejandro Rojas (org.). **Estudios afrocolombianos**: aportes para un estado del arte. Popayán: Universidad del Cauca, 2004. Disponível em: https://biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio_view.php?bibid=112590&tab=opac. Acesso em: 23 maio 2023.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

OSORIO, María y Carmenza De la Calle. **Los macheteros de Puerto Tejada y su aporte a la cultura nortecaucana**. Tesis de pregrado. Cali: Universidad del Valle, 1992

OSPINA, Martha Esperanza. Cuerpo y danza: archivos sensibles del poder colonial. **Corpo Grafias Estudios críticos de y desde los cuerpos**, v. 1, n. 1, p. 93-110, 2015. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/8419>. Acesso em: 13 jun. 2023.

OSPINA, Martha Esperanza. **El bullerengue colombiano entre el peineo y el despeluque**: subjetividad, intersensibilidad y prácticas danzarias. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2019. Disponível em: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/47475>. Acesso em: 13 jun. 2023.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the body: western theories and african subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (eds.). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.

PALMER, Colin A. Defining and studying the modern African diaspora. **The Journal of Negro History**, v. 85, n. 1-2, p. 27-32, 2000.

POWEL, Edward L. **Black Martial Arts**. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://www.blacfoundation.org/pdf/bmapaper1.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2023.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil**: A história do levante dos Malês em 1835 – Edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. A improvisação desde as corporeidades afrodiaspóricas que jogam, dançam e lutam. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 7, n. 10, p. 13-26, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/48110/28904>. Acesso em: 13 jun. 2023.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. O transe capoeirano e uma pesquisa em dança e capoeira. In: LIBERAC, Cardoso Simões Pires, FIGUEIREDO, Franciane Simplício, MAGALHÃES, Paulo Andrade Filho, MACHADO, Sara Abreu da Mata (org.). **Capoeira em múltiplos olhares: estudos e pesquisas em jogo**. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016, p. 521-538.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2008.

SILVA, Claudia Patricia Mera. **Aportes de las prácticas culturales de la fundación huellas africanas en el desarrollo local del Municipio de Puerto Tejada-Cauca: estudio de caso**. 2016. 101 f. Dissertação (Mestrado em Intervención Social) – Escuela de Trabajo Social y Desarrollo Humano, Universidad del Valle, Santiago de Cali, 2016. Disponível em: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/14461>. Acesso em: 17 jun. 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SILVA, Eusébio Lôbo da (Mestre Pavão). **O corpo na capoeira: o corpo em ação na capoeira**. Campinas: Unicamp, 2008.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SODRÉ, Muniz. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

STOTZ, Marcelo Backes Navarro; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Ritmo & rebeldia em jogo: só na luta da capoeira se canta e dança? **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 34, n. 1, p. 95-100, 2012. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/893>. Acesso em: 9 jun. 2023.

TAVARES, Júlio Cesar. **Dança de guerra - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2002.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: a memória cultural performática nas Américas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

THOMPSON, Robert Farris. **Dançando entre dois mundos Cultura Kongo-Angola e das Américas**. Centro Cultural Caribenho Instituto da Diáspora Africana, NY-USA (Tradução Denise Mancebo Zenicola) no prelo.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografía: una alternativa conceitual. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 37, n. 4, p. 57-72, dez. 2002.

ZULUAGA, Francisco. Los 'hombres históricos' del Patía o los héroes del tiempo encantado. In: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA HISPÁNICA. **Geografía humana de Colombia**: los afrocolombianos. Tomo VI, p. 167-190, Bogotá: ICANH, 1998.

GLOSSÁRIO DE PALAVRAS E EXPRESSÕES

Anedotas: estórias que compõem um quadro de lendas e crenças locais.

Boletas: jogos de apostas que são sorteados diariamente.

Chivas: ônibus tradicional que diariamente desloca pessoas e cargas diversas nos interiores.

Chontaduros: pequeno fruto de uma espécie de palmeira da região amazônica colombiana. Geralmente, é vendido descascado puro ou com sal e mel.

Ensañanza: ensinamento.

Festines: festas.

Los sonidos de los palos y de los machetes: os sons dos paus e dos facões.

Mango en taza (um jeito comum de comer esta fruta): a manga, geralmente verde, é servida pura em tiras em um grande copo, com leite condensado ou mel.

Montañeiros: expressão utilizada para identificar homens e mulheres campesinas que moram nos montes e montanhas.

No traiga sus machetes porque acá tenemos los nuestros: expressão utilizada para impor respeito e dizer que o jogador está preparado com seus próprios aparatos. Geralmente dita em tom de brincadeira.

Pandebonos (originalmente escrito como pan de abonar): pães assados que contém queijo na massa. São vendidos nas ruas de Puerto Tejada e, segundo literatura sobre esta comida, eram vendidos antigamente por homens e mulheres escravizados para juntar economias e pagar a liberdade de muitos homens e mulheres cativos.

Parque central: praça central.

Trapiche: local onde a cana-de-açúcar é moída e processada para a feitura da rapadura, chamada de *panela* na Colômbia.

Veinte: vinte. Nome da avenida central de Puerto Tejada.

Viches: bebida alcoólica feita de cana-de-açúcar, similar à aguardente do Brasil.

ANEXO A – LEVANTAMENTO DE JOGOS AFROMARCIAIS NO BRASIL E AMÉRICAS

Tabela 1 – Jogos afromarciais no Brasil

NOME	LOCAL	CONTEXTO	CONTEXTO PERFORMATIVO	OBSERVAÇÕES
Capoeira	Todo o Brasil	Cidades e interiores	Jogo/luta; Performance artística; Esporte	-
Batuque Boi	Bahia	Cidades e interiores	Jogo	Extinta
Tiririca	São Paulo	Cidades e interiores	Jogo	Extinta
Pernada Carioca	Rio de Janeiro	Urbano	Jogo	Extinta
Jogo de Cacete	Interior do Rio de Janeiro	Rural (agricultura de subsistência)	Jogo	Extinta
Minero Pau	Ceará e Minas Gerais	Lavouras de café	Dança folclórica	Tem percussão
Maculelê	Bahia Santo Amaro da Purificação (BA)	Cultura canavieira	Dança folclórica	Elementos musicais do Candomblé Congo-Angola

Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Tabela 2 – Jogos afromarciais na América do Sul

NOME	LOCAL	CONTEXTO	CONTEXTO PERFORMATIVO	OBSERVAÇÕES
Garrote Venezuelano	Venezuela (metade séc. XV)	Rural	Jogo/luta	-
Machete y Bordón	Colômbia	Rural	Arte marcial/Baile folclórico	-
Machete Feicing	Haiti	Rural	Arte marcial	-
Maní	Cuba	-	Baile folclórico/Jogo	-
Kokoye/kokobale	Panamá	-	Arte marcial	-

Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Tabela 3 – Jogos afro-marciais na América Central

NOME	LOCAL	CONTEXTO	CONTEXTO PERFORMATIVO	OBSERVAÇÕES
Danmyé/Ladja	Martinica	Majós – negros líderes que representavam “comunidades perante os senhores brancos”.	Jogo, luta, dança, arte marcial	-
Wolo	Martinica	-	-	-
Komba Baton	-	-	-	-
Calinda Kalenda	Antilhas; Barbados; Trinidad e Tobago; New Orleans	Rural	-	T. J Desch Obi
Mayolè	Guadalupe; Madagascar; Ilhas Mascarenhas	-	-	-

Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Tabela 4 – Jogos afro-marciais na América do Norte

NOME	LOCAL	CONTEXTO	CONTEXTO PERFORMATIVO	OBSERVAÇÕES
Knoching and Kiching	Carolina do Sul (EUA)	-	-	-
Stick Fighting	-	-	-	-

Fonte: Dados da pesquisa (2022).

ANEXO B – DIÁRIO DE BORDO: REGISTRO SOBRE O JOGO DO PAU DO QUILOMBO SÃO JOSÉ DA SERRA, RJ

Foi por conta da Capoeira que eu cheguei no Jogo do Pau. Em abril de 2014, a exibição do audiovisual *Versos e cacetes. O jogo do pau na cultura afro-fluminense* – com direção e roteiro dos pesquisadores e professores Hebe Mattos e Matthias Rohrig Assunção (UFF) – fazia parte da programação do *Ciclo de Palestras do Projeto Capoeira no CAC*, realizado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) sob minha coordenação.

Depois de quatro anos do primeiro contato com Matthias Assunção, autor do livro *Capoeira: the History of an Afro-Brazilian martial art* (2005), segui as pistas do pesquisador e fui em busca dos antigos praticantes do Jogo do Pau contatados por ele antes. Além do Quilombo São José da Serra, localizado em Valença, o pesquisador registrou o Jogo do Pau nos municípios de Vassouras, Miracema e Duas Barras, todos localizados no Rio de Janeiro.

Optei por iniciar a investigação pelo Quilombo São José da Serra que, além da proximidade com a capital, apresentava dois jogadores que, aos meus olhos, destacavam-se no referido filme, pela habilidade e forma de jogar o pau. Até este momento, foram realizadas duas viagens com Bruna Mascaro, pesquisadora envolvida nas ações realizadas na interface entre a capoeira e dança entre 2014 e 2017 na UFPE.

A parceria favoreceu as duas, já que Bruna desenvolve atualmente sua pesquisa de mestrado sobre o Maculelê do Recôncavo Baiano e o Jogo de Pau, localizado na baixada Sul-fluminense. Apesar das diferenças de propósitos e contextos, os jogos possuem qualidade dançável, bastões (mesmo com dimensões diferenciadas) e origem em contexto rural. A primeira visita aconteceu em julho de 2019, para a compreensão do contexto e articulação com o líder do quilombo, Seu Toninho Canecão, responsável pela mediação com a comunidade.

A segunda e última viagem aconteceu entre 16 e 20 de novembro do mesmo ano e contou também com a presença de Débora Bittencourt, cineasta, fotógrafa e pesquisadora das relações entre corpo e câmera. O convite feito a Débora Bittencourt se deu pelo desejo em pensar a camada estética e visual de uma pesquisa que é em si criativa. Dessa forma, o registro das entrevistas, do contexto geográfico e social e do Jogo do Pau tem sido motivo de investimento, na medida em que as imagens captadas e/ou criadas são manejadas para a

construção de uma narrativa poética de uma pesquisa concebida na interface entre o artístico e o acadêmico.

Desde a primeira visita no Quilombo, me dei conta sobre a relevância das paisagens como um caminho para gerar acessos e uma experiência não somente informativa, mas sensorial e subjetiva sobre o universo pesquisado. Dessa forma, entre a primeira e a segunda visita, passei a pensar as paisagens do Quilombo de forma intrínseca às memórias e corporeidades de seus habitantes.

O Quilombo São José da Serra está localizado no município de Valença, na baixada sul-fluminense, especificamente na Serra da Beleza. A genealogia da comunidade tem como referência o casal Tertuliano e Miquelina, ex-escravizados que não sabemos se nascidos no Brasil ou em África, que tiveram cinco filhos.

Este casal viu chegar Pedro e Militana com o bebê Manoel Seabra (ventre livre), negros escravizados vendidos na Bahia a Fernando Antonio Ferraz. Segundo o memorial disposto na entrada da atual sede do quilombo, realizado a partir da memória dos antigos moradores, este casal (Pedro e Militana), assim como outros negros escravizados, abandonaram as fazendas da região para se juntar à comunidade negra de São José da Serra em 1877, quando, após a morte de Seu Ferraz, o quilombo por um tempo ficou “sem dono”, até que nova compra fosse realizada por outro fazendeiro.

Por mais de 120 anos (1877-2007), a comunidade sobreviveu e resistiu às tensões das relações coloniais que oprimiam a comunidade. Finalmente, em 30 de abril de 2015, após extensa luta judicial, os quilombolas de São José da Serra tomaram posse do território. As visitas no quilombo sempre foram desafiantes, exigindo desobjetivação do olhar investigativo e sensibilidade para compreender as questões que estruturam eventos e dinâmicas próprias da comunidade.

A primeira visita aconteceu na companhia de Valentina, minha filha, e Bruna Mascaro. Em 20 de julho de 2019, por volta das 16 h e 30 min, chegamos na casa de Seu Toninho Canecão e Dona Iracy, que cuidavam da horta em frente à casa deles. Almoçamos em uma casa tranquila, rodeada de muito verde e montes. Na sequência, fomos para a sede da comunidade, antiga fazenda onde habitavam os fazendeiros que detinham a posse das terras do quilombo.

Após sermos apresentadas a Gilmara, nossa principal anfitriã na primeira visita, entramos no casarão branco com portões, portas e janelas azuis. Adentramos na companhia de

Seu Toninho, que nos apresentou os quatro quartos que ficam na parte superior da casa: dentre eles, duas suítes interligadas por uma varanda larga estavam reservados para nós três. Passamos rapidamente pela cozinha, que estava movimentada com a presença de quatro mulheres preparando a tradicional feijoada que costumeiramente acompanha as apresentações de Jongo, como aconteceria em breve para um grupo de escaladores do Rio de Janeiro. Foram três horas de espera para apresentação do Jongo e, durante esse tempo, crianças e jovens conversavam e brincavam no terraço. Parte dos adultos e alguns adolescentes mais velhos permaneceram no barracão ao lado. Neste dia, quem tirou o Jongo foi Gilmara, comentada por todos do quilombo como uma das referências atuais do Jongo.

Enquanto dois tocadores tocavam os tambus⁶² no centro da roda, os participantes do Jongo estavam em meia-lua. Gilmara puxava os cantos com muita energia, se aproximando das demais pessoas que estavam ali para assistir o Jongo com os participantes que completavam a meia-lua. Ela se aproximava de todos, pedindo palmas e repetidas vezes falava que o coro estava fraco. Se balançava para frente e para trás enquanto cantava e animava todos. Primeiro, mulheres e crianças dançaram em dupla e, aos poucos, alguns homens formaram pares com as mulheres que iam e vinham do centro para a borda da roda.

Apesar da boniteza do momento, a apresentação foi breve e finalizada ao comando de Seu Toninho, que pediu a Gilmara e o grupo que adentrassem ao barracão que abriga os eventos da comunidade, ao lado da sede. Assim foi feito. Todos da comunidade que participaram do Jongo seguiram em fila atrás de Gilmara, cantando e dançando.

A festa continuou no barracão com o canto coletivo dos sambas de mesa “Sorriso negro” e “Canto das três raças”. Nesse momento, enquanto parte das mulheres sambava, cada uma a seu modo, as mais jovens faziam uma coreografia com passos e giros. Nenhum convite foi feito para entrarmos no barracão e não fizemos qualquer movimento nesta direção, enquanto o restante dos visitantes imediatamente entraram na sede, justamente no momento em que o cantar, dançar e batucar se intensificou, com maior descontração, informalidade e espontaneidade da comunidade.

O outro episódio de Jongo aconteceu em 23 de julho, dia de nosso retorno. Agora, a ocasião contemplava a visita de uma escola. Pré-adolescentes e jovens comeram a feijoada e compraram artesanato e doces produzidos pelas mulheres, além de brincarem o Jongo, que

⁶² Tambu ou caxambu é o nome dos tambores graves utilizados na dança do jongo. “Os tambores são feitos de tronco de árvore escavado com um pedaço de couro fixado com pregos numa das extremidades. São de origem banto e conhecidos em Angola e no Brasil como “ngoma”. Antes do jongo começar, eles são aquecidos no calor da fogueira, que estica o couro e afina o som” (ANDRÉ, 2004, n.p.).

dessa vez aconteceu no terreiro do Jongo e foi finalizado com muito entusiasmo na capela, localizada no mesmo pátio. Outro espaço destinado para os festejos da comunidade.

Era domingo e, após a saída do ônibus escolar, as mulheres e crianças da comunidade puderam comer com calma. Nesse momento, se estabeleceu outra qualidade de tempo em todas que ali ficaram. Eram só mulheres descansando do trabalho, conversando sem pressa e recuperando a energia para seguir para suas casas, enquanto a criançada, inclusive Valentina, brincava e nos visitava à mesa.

Foi na presença das mulheres do Jongo que pude compreender a importante função exercida por elas, pois além de dançar e orientar o jongo, também são elas as responsáveis pela educação das crianças, pela feitura da feijoada em qualquer festividade, pelas práticas de benção e ainda pelo legado sacro, tendo em conta a manutenção do Centro de Umbanda, herança passada de Mãe Zeferina para sua filha, Dona Teté. Já o cronograma de atividades da comunidade é articulado entre a associação e Seu Toninho.

Ele nos explicou que frequentemente o quilombo é procurado por grupos de perfis distintos, como vimos em nossas viagens. Tornava-se então evidente para nós que, diferente das outras tradições, a feijoada e o Jongo possuem destaque no que tange a auto-sustentabilidade das ações culturais realizadas pelo quilombo, o que me fez perguntar qual o lugar do Jogo do Pau neste contexto.

Entre o primeiro e do segundo dia de Jongo, Seu Jorge, foi ao nosso encontro. Seu Jorge, 74 anos, é sobrinho do falecido Manoel Seabra, chamado por eles como Titio Mané, que desde o falecimento deste tornou-se a referência central do Jogo do Pau no Quilombo.

Com Seu Jorge tivemos algumas horas de conversa informal e uma breve demonstração sobre o uso do cacete e seu manejo, o que foi suficiente para fortalecer nossa vontade de voltar para a realização de entrevistas com outros jogadores e, quiçá, produzir situações de jogo entre os entrevistados e entre nós e os entrevistados. Na ocasião, aproveitei para compartilhar um pequeno vídeo dos camponeses afro-colombianos que ensinam a tradição do *machete* a crianças e jovens. Seu Jorge se mostrou surpreso e alegre com o fato do *machete* acontecer também em contexto rural, mas rapidamente percebeu que o manejo do bastão e as habilidades técnicas eram diferentes da forma como ele praticava.

Nesse momento, Seu Jorge afirmou o desejo de ensinar às crianças da comunidade, que pouco conheciam esta tradição. Se algo aconteceu em nossa presença, talvez tenha sido o

reacender de um desejo antigo, já expresso por Seu Jorge a outras pessoas, de ensinar o Jogo do Pau às crianças da comunidade.

Conversamos sobre nosso interesse de filmar alguma iniciativa nessa direção, mas Seu Jorge explicou a necessidade de tempo para feitura dos cacetinhos⁶³ e, ainda, da necessidade de estratégias de convencimento para cativar as crianças e as mães, também em sua maioria, alheias a história do Jogo do Pau.

Foram cinco dias programados para vivenciar novamente o quilombo. A expectativa aumentou, considerando nosso investimento e a promessa de Seu Toninho de um número maior de entrevistados. A escolha foi chegar ao Quilombo em 16 de novembro para garantir o final de semana para as entrevistas, tendo em vista que os antigos praticantes trabalham durante a semana nas tarefas da roça, moram longe e têm dificuldades para ir e vir até onde estávamos.

No entanto, já sabíamos que presenciariamos o “Primeiro Encontro de Comunidades”, coordenado pela Defensoria Pública da União (DPU). Seu Toninho recomendou que aproveitássemos o evento, que atravessou manhã e tarde do domingo. Por isso, nos colocamos disponíveis para aproveitar qualquer oportunidade de diálogo, tanto pelo evento quanto pelos moradores que, até então, eram em grande maioria muito distantes de nós.

A pauta do encontro foi densa. Tratava dos direitos da terra, dos direitos e deveres das comunidades de tradição e dos órgãos públicos relacionados diretamente ao assunto. As falas marcavam a solidariedade entre as comunidades que, conseqüentemente, deflagravam a necessidade de afinação entre a gestão administrativa e os povos quilombolas. Me senti flutuando em um contexto que, além do distante do meu, parecia não abarcar as preocupações com as expressões culturais, tão central pra mim.

Enquanto buscava olhar para as identidades culturais e as subjetividades envolvidas nessa construção artístico-cultural, me dei conta que as identidades e as subjetividades estavam continuamente sendo retecidas durante este encontro, em meio às tensões políticas que ali se apresentavam. A fala do líder do Quilombo ressoava forte: “Ser quilombola é acordar e dormir todo dia lutando!”. Mas de que luta estava falando? As histórias de valentia e o destemor dos praticantes que se enfrentavam outrora estavam localizados em um cotidiano que, apesar de aguerrido, foi de exploração econômica daqueles que viviam e trabalhavam na comunidade, ainda dentro da lógica das plantations. Eu divagava em pensamentos até que, ao

⁶³ Outro nome dado pelos praticantes ao pau utilizado no referido jogo.

final do dia, ao agradecer Seu Toninho pela oportunidade, ele, ainda inquieto e aparentemente agitado, comentou que estávamos tendo uma oportunidade ímpar, já que “a dança não era realidade e a realidade do quilombo era luta todo dia”.

A “chamada” de Seu Toninho criou um fosso entre a paisagem de exploração econômica narrada por eles e a idealização que projetei antecipadamente sobre o Jogo de Pau com a Capoeira, que em contexto de marginalização social, serviu de arma para negros e afrodescendentes. No dia seguinte, ainda impactada com esta fala, agitada e constrangida por somente conseguir “concordar” com Seu Toninho, em tom resiliente, que realmente a Dança não me parecia prioridade diante dos direitos da terra, fomos ao encontro de Seu Jorge.

O reencontro após quatro meses acalentou parte de nossas expectativas, na medida em que Seu Jorge respondia as curiosidades sobre o jogo e, mais ainda, apresentava dados sobre a natureza do jogo/luta, bem como da cotidianidade que “abraçava” esta performance cultural. Nessa altura, já havia compreendido um pouco mais do cotidiano de um antigo praticante de cacete. Seu Jorge cria galinhas, patos, peixe e vacas e, aos 74 anos, afirma experiência com os serviços gerais, levantando casa e cuidando de tudo relativo a este universo, desde serviços elétricos, encanamento e o que mais for necessário.

O trabalho nesse contexto, diferente de como acontece com aqueles que vivem na urbe, era e continua sendo viver para sustentar o que sustenta a vida das pessoas. A natureza braçal dos trabalhos realizados por homens e mulheres desenha costumes que se incorporam às relações e aos hábitos diários. Além de seu Jorge, os demais entrevistados – Seu Tonico, Seu Dorinho e Dona Teté – afirmaram que o pau era antes de tudo um instrumento de defesa contra animais e perigos da mata, servindo de apoio quando os olhos não conseguiam enxergar. Segundo essas narrativas, todos, homens, mulheres e jovens, possuíam antigamente um cacete em mãos. Como artefato ele era utilizado para as ações e tarefas cotidianas, fazendo-nos entender a indissociabilidade entre vida, trabalho e lazer.

Assim, junto ao corpo, o cacete modela uma memória e uma corporeidade coletiva. Esta corporeidade se constrói por meio de registros corporais que, conseqüentemente, constroem arranjos peculiares que vão sendo alinhavados na coletividade compartilhada diariamente. Esta corporeidade é performática à medida que se veste de hábitos, costumes, tendências e estilos que, organicamente, dão forma aos corpos e aos movimentos, construindo valores, estéticas e modos de pensar e agir.

Neste caso, a performance cotidiana configura modos de entender e viver a vida, entrelaçando comportamentos que são potencializados na hora da brincadeira. No contexto do jogo, o bastão é utilizado para defender e atacar sem que seja solto das mãos, que estão sempre segurando o bastão no centro ou nas extremidades para ações como girar, golpear e bloquear, a exemplo da estocada (golpe súbito ao umbigo do jogador) e do ataque e defesa, em que os bastões servem para golpear ora as pernas, ora o tronco e a cabeça do oponente.

Treinando a movimentação apreendida com Seu Jorge, percebi que a ludicidade na forma de atacar e defender com o pau se caracteriza de modo singular em relação a outras lutas marciais. Para isso, é necessário desarmar a preocupação com a eficácia da ação para exercitar o ludíbrio, que neste caso não é apenas uma forma de se mover, e sim uma habilidade motora expressiva.

Dessa forma, para jogar o Jogo do Pau não é somente saber bater ou defender dentro de um repertório técnico, mas, sobretudo saber brincar, pois a expertise é expressa nos movimentos surpreendentes, ágeis e precisos que contrastam com a descontração do mover. Esta descontração é possível de ser observada também nas filmagens dos jogos entre Seu Jorge e Tio Mané, pois a partir da soltura do corpo se vê emergir nos corpos ações citadas nos causos dos praticantes, como por exemplo, saltitar e pular.

Os depoimentos sobre o Jogo do Pau foram marcados por ações espontâneas. As memórias e as histórias ressaltaram o desafio, a esperteza e a perspicácia dos jogadores. Seu Zé Inácio confirmou isso no jeito de rir, versar o calango e lembrar de como era antes: “O cacete era também um jeito de dar uma experimentada no outro, um jeito brincalhão de cumprimentar”.⁶⁴

Desse jeito, no contato direto com as histórias e, sobretudo, percebendo o quanto de lúdico existe nesta prática, o Jogo do Pau começou a acender em mim o ritmo do desafio e da brincadeira dos bailes de calango, criando o entendimento do próprio jogo como importante linha de fuga, diante das opressões sociais e dificuldades diárias.

Mesmo não vivenciado estes bailes, as memórias daqueles que participavam enfatizam dinâmicas internas diferentes das dinâmicas motrizes dos Jongos realizados para apreciação de visitantes. Pouco estudado pelos especialistas, os calangos animavam e animam, com sanfona, versos, desafios e refrões, os bailes rurais das comunidades afrodescendentes no

⁶⁴ Frase retirada do documentário *Versos e Cacetes: o jogo do pau na cultura afro-fluminense*, dirigido por Mathias Assunção e Hebe Mattos (2009). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b2TlqV_bLAQ. Acesso em: 12 jun. 2023.

estado do Rio de Janeiro. Dançado em pares, os calangos aconteciam e acontecem muitas vezes nas festas de Jongo, dentro das casas, envolvendo principalmente os mais jovens, ao longo do século XX. As memórias sobre o calango entre os mais velhos trazem à tona, sempre com muita emoção, os cantos de trabalho e as festas que reuniam todas as famílias e fortaleciam os laços comunitários.

Não temos notícias de calangos no século XIX, mas as sanfonas parecem ter sido difundidas no sudeste cafeeiro e no norte do Brasil ao redor da guerra do Paraguai (1864-1870). Segundo Renato Almeida, as sanfonas provavelmente chegaram ao Brasil através do Rio Grande do Sul, com os italianos, na década de 1830. Para Mário de Andrade, elas se generalizaram do centro para o norte do Brasil⁶⁵.

Segundo os jogadores, o Jogo do Pau acontecia quase sempre no fim destes bailes e, de modo geral, era resultante dos próprios desafios e embates entre os calangueiros ou, ainda, a expressão da vaidade acendida pelas mulheres que serviam de motivo para a exibição da valentia e da coragem dos jogadores. As desavenças algumas vezes nasciam nesse contexto, mas perduravam, a exemplo das estórias de tocaias e armadilhas que os jogadores faziam para “acertar as contas”.

Nessa paisagem, o Jogo do Pau transita entre narrativas em que brincadeira, descontração, braveza e valentia se mesclam em uma tonalidade ambivalente. As contendas eram internas: entre os moradores da comunidade e entre outros moradores que frequentavam o quilombo, como no caso de antigos praticantes do cacete que vinham de Santa Isabel ou de fazendas famosas, como a fazenda dos Cardoso.

Outra importante dinâmica motriz do Jogo do Pau era a prática de divertimento nos dias de folga, mais precisamente aos domingos, contando algumas vezes com a presença dos fazendeiros que acompanhavam a atividade sem repressão.

Assim, diferente das memórias de outras lutas afrodiaspóricas, o Jogo do Pau não foi usado como arma em situações acirradas de opressão contra negros e afrodescendentes, como podemos ver na Capoeira e nos jogos de *Machete y Bordón*, cada qual ao seu modo⁶⁶.

⁶⁵ Trecho explicativo sobre a pesquisa realizada pelo Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) da Universidade Federal Fluminense (UFF): *Jongos, calangos e folias: memória e música negra em comunidades rurais do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/jongos/projeto>. Acesso em: 12 jun. 2023.

⁶⁶ Na cartilha explicativa *La esgrima de machete y bordón como símbolo de libertad y resistencia* (INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA Y TURISMO, 2019), é explicitada a participação dos *macheteros*, negros escravizados sob o modelo das plantations, em diversas regiões da Colômbia, nas guerras motivadas pela independência da Colômbia.

Apesar da valentia e da braveza, muitos enfatizadas pelos mais velhos, as tensões sociais, econômicas e raciais foram e continuam sendo resolvidas de modo resiliente, por meio de reivindicações e lutas articuladas por aqueles que desenvolvem ações de liderança e cuidado com a comunidade, como podemos ver nas ações realizadas por Seu Toninho e Dona Teté. Além disso, mesmo sendo a pesquisa sobre o Jogo do Pau restrita ao Quilombo São José da Serra, a existência do jogo nas demais cidades registradas no filme *Versos e Cacetes*, bem como na citação de outras cidades indicadas ao longo das entrevistas realizadas com os caceteiros, o perfil dos praticantes e o contexto dos usos do cacete é semelhante: afrodescendentes e/ou mestiços que trabalhavam e moravam em zonas rurais.

Assim, mesmo que os rastros históricos do Jogo do Pau possuam um caminho diferente do traçado pela Capoeira, sua relação íntima com o Calango e o Jongo ilustram a convivência e o contágio deste jogo-luta com a motriz “cantar, dançar e batucar”, entretanto, sendo desprovido de uma relação interdependente entre o movimento e o batuque.

Mesmo assim, a qualidade dançável do Jogo do Pau continua sendo traço expressivo, assim como outros jogos de combate aqui observados, uma vez que as corporeidades afro-marciais se dão, em sua maioria, de forma entrelaçada a outras danças de matrizes afrodiáspóricas, sendo os jogadores transeuntes em expressões fronteiriças. Assim como o corpo do jogador de pau dança o Calango e o Jongo, o corpo do jogador de Capoeira dança o Samba e o Maculelê e, como veremos nos jogos fora do Brasil, no que diz respeito aos jogadores de *Danmyé* que dançam a *Bèlè*⁶⁷, e os *macheteros*, que também dançavam em bailes e em situações de preparação para o combate com a grima⁶⁸.

Além disso, o contexto rural do Jogo do Pau também revela dinâmicas importantes para pensar as especificidades existentes neste contexto, como acontece no *machete* praticado em zonas rurais em países da América Central e da América do Sul. São elas: o deslocamento de informações cotidianas para o jogo e a vadiação/divertimento extraordinário em momentos intervalares de descanso e comunhão entre a comunidade. Deste modo, a ludicidade e o divertimento têm importante valor no Jogo do Pau, uma vez que, segundo as narrativas dos praticantes, estiveram atrelados aos momentos de folga, superando o uso instrumental que outras danças-lutas inicialmente mapeadas nesse estudo tiveram, como a Capoeira e os jogos de *Machete y Bordón*, utilizadas em contexto de guerra.

⁶⁷ *Bèlè* é o nome de uma dança praticada após as rodas de *Danmyé*. Muitas vezes, alguns jogadores de *Danmyé* também dançam a *Bèlè* que possui o mesmo ritmo de base, sendo menos sincopado do que o ritmo do *danmyé*. A dança tem conotação ancestral, assim como o *Danmyé*.

⁶⁸ Outro nome utilizado para identificar o *machete*, facão utilizado no corte da cana-de-açúcar.

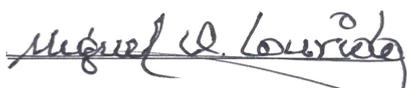
ANEXO C – CERTIFICADO DA ACADEMIA DE ESGRIMA DE MACHETE Y BORDÓN



ANEXO D – TERMO DE CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM**Autorización de derecho de uso de imagen**

Yo, Miguel Vicente Lourido, portador de los documentos personales C.C. 10552980, autorizo expresa e irrevocablemente, de forma gratuita, el uso del derecho de imagen, fotografías de mi autoría, para Gabriela Santos Cavalcante Santana, autora de la presente tesis: “Esgrima afrocolombiana: memorias, territorios y corporeidades.”

Firma:

Handwritten signature of Miguel V. Lourido in black ink, written in a cursive style.

Fecha: 17/06/2023