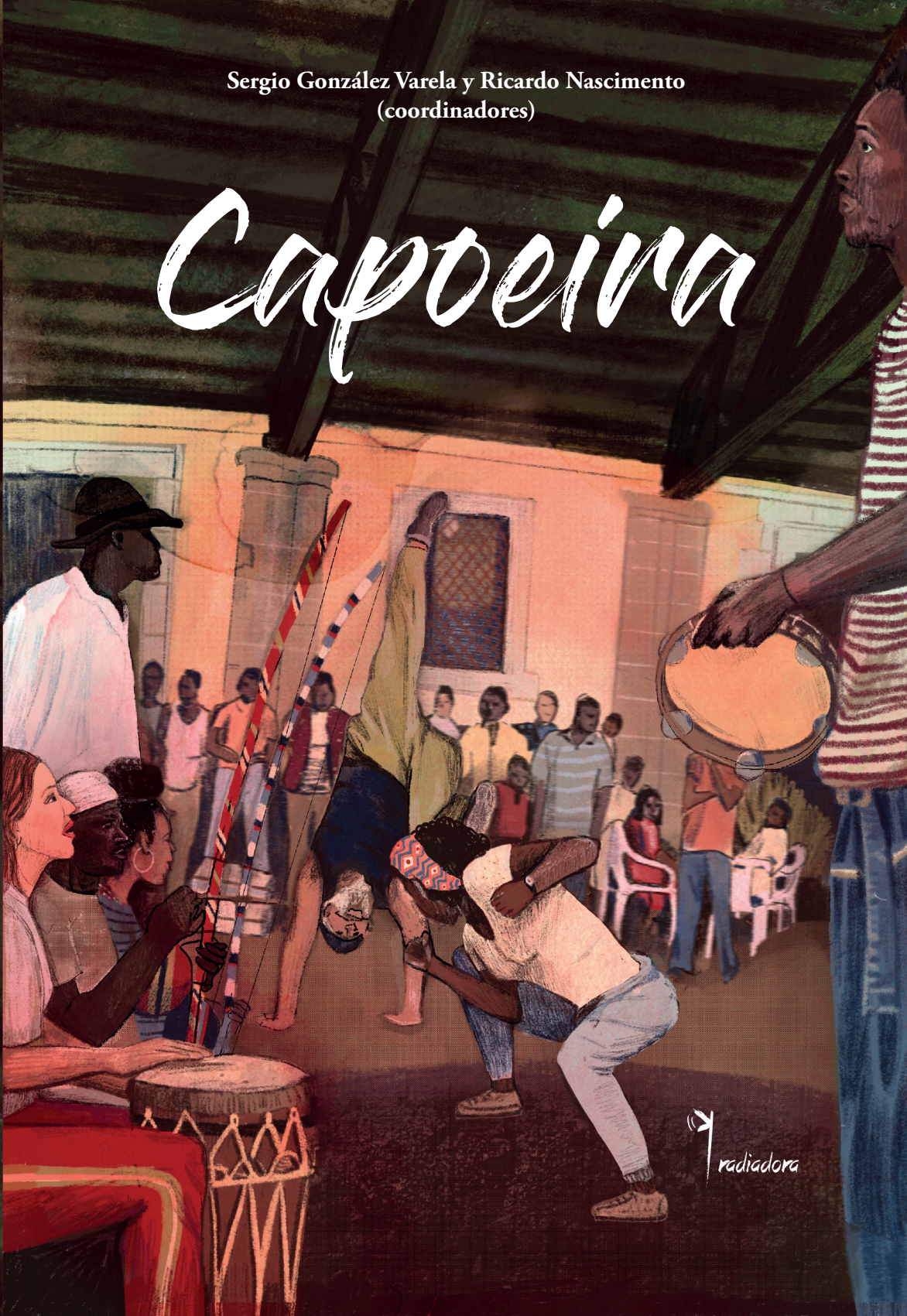
Sergio González Varela y Ricardo Nascimento
(coordinadores)

Capoeira



radiadora

Capoeira

pasado, presente y futuro
de una práctica afrobrasileña

Sergio González Varela y Ricardo Nascimento

(coordinadores)

Contacto de los coordinadores:
sagova5@hotmail.com
ricardonascimento@unilab.edu.br

Editora Radiadora
Av. Jovita Feitosa, 3255, Parquelândia
Fortaleza, Ceará, CEP: 60.455-410
+ 55 85 999442220
radiadora@gmail.com
www.radiadora.com.br

Sergio González Varela y Ricardo Nascimento

(coordinadores)

Capoeira

pasado, presente y futuro de una práctica afrobrasileña

radiadora

Fortaleza
2023

Título: Capoeira: pasado, presente y futuro de una práctica afrobrasileña
Coordinadores: Sergio González Varela e Ricardo Nascimento
© Sergio González Varela, 2023
© Ricardo Nascimento, 2023
© Editora Radiadora, 2023

Consejo Editorial Académico

Claudiana Nogueira de Alencar
Denise Almeida de Andrade
Diltino Livramento Moniz Ferreira
Pedro Rafael Malveira Deocleciano
Roberta Laena Costa Jucá

Coordinación editorial: Alan Mendonça [Editora Radiadora]
Proyecto gráfico: Herika Nascimento e Alan Mendonça
Concepción de la portada: María de la Paz Ramos Reyes
Imagen de la portada: María de la Paz Ramos Reyes
Revisión:
Impresión y acabado: LCR

Rita de Cássia Barroso Alves
Bibliotecária
CRB3/755 - 1996
cassiapacoti@yahoo.com.br

C245

Capoeira: pasado, presente y futuro de una práctica afrobrasileña / Sergio González Varela, Ricardo Nascimento (org.) Fortaleza: Radiadora, 2023.
p544; il
lingua espanhol

ISBN: 978-65-88905-03-6

1. Esporte - capoeira I. Título

CDD 796.45

Dedicamos este libro a los y las practicantes, instructores (as), profesores (as), monitores (as), *treinels, contramestres, contramestras, mestres* y *mestras* de capoeira en todos sus estilos y variantes, que a través de su trabajo y compromiso revitalizan, resisten y mantienen una tradición de origen afrobrasileño viva y vigente, pese a todas las adversidades. A todos y todas ustedes nuestro mayor respeto.

El presente libro no hubiera sido posible sin el compromiso y dedicación de sus colaboradores. Organizar un proyecto de estas dimensiones significó un esfuerzo editorial que pasó por muchas etapas y que se retrasó debido al inicio de la emergencia sanitaria de la pandemia de COVID-19. Pese a las dificultades encontradas, los organizadores agradecemos a todos los autores que aparecen en este libro y también a aquellos que, por situaciones personales o de agenda, no pudieron participar, pero que mostraron su intención de apoyar este proyecto desde su inicio, entre ellos Luiz Renato Vieira, Antonio Liberac Pires, Adriana Albert Dias y Greg Downey.

Este libro es el fruto del trabajo de muchas personas y los organizadores agradecemos a Raúl Ortega quien tradujo del portugués los capítulos de Paula Juliana Foltran y de Ricardo Nascimento. También agradecemos a Monique Izoton por la traducción del francés del capítulo de Daniel Granada da Silva Ferreira. Mención aparte merece el trabajo y dedicación de Ana Sofía Quijano Leyva, quien aparte de ser una de las coautoras de uno de los capítulos de este libro y de haber llevado a cabo la primera revisión editorial y de formato del borrador, realizó la labor de las traducciones de los textos en portugués de Igor Monteiro Silva, Linconly Jesus Alencar Pereira, Christine Nicole Zonzon y Letícia Vidor de Sousa Reis, así como las traducciones del inglés de los capítulos de Celso de Brito y de Sara Delamont y Neil Stephens. Sin el apoyo de Ana Sofía Quijano Leyva este libro no hubiera sido posible.

Los organizadores también agradecemos a César David Leyva Jasso, egresado de la carrera de antropología de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí por el apoyo y asistencia editorial en el formato del borrador final. Un reconocimiento también a la artista española María de la Paz Ramos Reyes por su colaboración en el diseño de la portada del libro. También agradecemos a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, la Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira y

al Instituto de Etnología y Antropología Cultural de la Universidad de Varsovia por el apoyo institucional recibido.

Hacemos nuestro reconocimiento a los dos dictaminadores anónimos del manuscrito por sus comentarios y sugerencias.

Finalmente agradecemos a Alan Mendonça, coordinador editorial de la Editora Radiadora y a su equipo de trabajo por la revisión final y armado del manuscrito. Sin su apoyo este libro no hubiera podido culminarse.

Índice

Introducción
Sergio González Varela y Ricardo Nascimento *13*

Parte 1. Sobre la historia de la capoeira en Brasil y otras prácticas afrobrasileñas **29**

Capítulo 1. La capoeira y los capoeiras bajo la mirada colonizadora: género y raza en la constitución histórica de significados
Paula Juliana Foltran *31*

Capítulo 2. Toques del pasado: los toques de *berimbau* en la capoeira de mediados del siglo XX
Juan Diego Díaz *61*

Capítulo 3. Poesía y garrotes: desafíos poéticos y físicos en la cultura afrobrasileña del Valle de Paraíba en Río de Janeiro
Matthias Assunção *109*

Parte 2. Políticas y prácticas de resistencia en el Brasil contemporáneo **161**

Capítulo 4. Entre la expresión cultural y la movilización política: la *roda* de capoeira como una "acción urbana"
Igor Monteiro Silva *163*

Capítulo 5. La encrucijada entre los principios filosóficos dinamizadores de los *terreiros* presentes en la capoeira
Linconly Jesus Alencar Pereira.....193

Capítulo 6. La *ginga*: del cuerpo al cosmos
Ricardo Nascimento.....211

Capítulo 7. La magia de la capoeira: fundamentos ancestrales de un arte y lucha afrobrasileña
Paulo Magalhães Filho.....233

Capítulo 8. Capoeira: una práctica decolonial
Pedro Abib.....265

Parte 3. La capoeira fuera de Brasi.....285

Capítulo 9. ¿Globalización, glocalización o diáspora? Reflexiones desde la historia de la capoeira en México
David Sebastián Contreras Islas.....287

Capítulo 10. Hacer el bien hace bien: notas sobre identidad y aprendizaje de la capoeira en Francia
Daniel Granada da Silva Ferreira.....315

Capítulo 11. "Valor de uso" y "valor de cambio" del *berimbau*: producción y consumo como símbolos de libertad en la capoeira Angola global contemporánea
Celso de Brito.....329

Capítulo 12. Exigiendo legitimidad a través del peregrinaje de aprendizaje
Lauren Miller Griffith.....361

Capítulo 13. Cada movimiento es una celebración de la vida misma: el compromiso de los estudiantes europeos con la capoeira de la diáspora
Sara Delamont y Neil Stephens.....387

Capítulo 14. Manga y capoeira: representaciones gráficas de un arte ritual afrobrasileño en Japón.
Ana Sofía Quijano Leyva y Sergio González Varela.....423

Capítulo 15. Expansión y genealogías de la capoeira en la Ciudad de México y su zona metropolitana.
Héctor R. Andrade López y Yael Alonzo Pineda Esposa.....447

Capítulo 16. La *roda* de Regina: una manifestación cultural de resistencia en la Ciudad de México (ensayo fotográfico)
Irwing Chávez.....479

Parte 4. El futuro es hoy: la revaloración de las mujeres en la capoeira del siglo XXI.....489

Capítulo 17. "*Tudo que eu vejo calado é melhor*": subalternidad y silenciamiento de las mujeres en la capoeira
Christine Nicole Zonzon.....491

Capítulo 18. ¡Hay mujer en la *roda*!: el empoderamiento femenino en la capoeira
Leticia Vidor de Sousa Reis.....517

Capítulo 19. Feminismo en comunidades tradicionales: las mujeres an*goleiras*
Janja Araújo.....547

Sobre los autores.....573

INTRODUCCIÓN

Sergio González Varela y Ricardo Nascimento

Los estudios sobre el arte marcial y ritual afrobrasileño de la capoeira desde diferentes disciplinas como la historia, la antropología, la psicología, la sociología, las ciencias de la educación, los estudios culturales y la educación física, entre otras, se han ido incrementando en las últimas tres décadas a nivel mundial de manera continua y sostenida. Si bien existe una tradición en lengua portuguesa bastante consolidada sobre las investigaciones académicas de este arte desde mediados del siglo XX, la vinculación con estos otros estudios recientes en otras partes del mundo es poca o en algunos casos nula. La barrera del lenguaje, como en otros temas de investigación, se erige como uno de los problemas principales para poder establecer un diálogo y una interacción entre investigadores que escriben en diferentes idiomas. El objetivo principal de este libro es tratar de construir puentes entre estos diversos investigadores y mostrar un panorama general sobre los estudios de la capoeira hoy en día a partir de diferentes centros, países y perspectivas.

La inexistencia de libros especializados en idioma español que reúnan textos de diferentes autores hablando sobre la capoeira es también una de las motivaciones para llevar a cabo este proyecto. En Brasil existen libros coordinados sobre la capoeira que se han publicado recientemente y también hay volúmenes en revistas especializadas que la abordan como tema (Brito y Granada, 2020; Nascimento y González Varela, 2018). En español, si bien existen libros de autor como el de Menara Guizardi (2017) sobre la capoeira en Madrid, el único trabajo colectivo en México hasta ahora es el publicado recientemente por Erick Serna Luna (2021) donde se aborda el tema de este arte marcial-ritual en el contexto de la pandemia del COVID-19. Más allá de esto lo que encontramos en idioma

español principalmente son artículos académicos, capítulos de libro, tesis de licenciatura, maestría y doctorado que se han ido acumulando en diferentes países de habla hispana y en revistas de Brasil que permiten la publicación de textos en español.

Como se ha mencionado, la barrera del lenguaje ha constituido también un problema para la relación entre las investigaciones realizadas principalmente en inglés y francés. En Latinoamérica existe un relativo desconocimiento de las obras publicadas en inglés sobre la capoeira o se citan poco. Aunque en los últimos diez años ha habido un acercamiento en coloquios entre investigadores que publican en diferentes idiomas, podemos afirmar que sigue existiendo una falta de interacción o diálogo entre investigadores. En este libro llevamos a cabo este acercamiento por medio de la participación de algunos académicos que publican normalmente en inglés, francés o portugués para que se lean, algunos por primera vez, en español.

Entrecruzamientos: estableciendo puentes para el diálogo

El interés por publicar este libro, no obstante, no es meramente editorial, sino que obedece a un entrecruzamiento de ideas, perspectivas y acercamientos entre investigadores para hablar y discutir el estado de la cuestión de la capoeira en todas sus variantes y estilos hoy en día. El proyecto surgió a raíz del diálogo de los dos editores para poder llevar a cabo el colosal esfuerzo de reunir tanto a especialistas consolidados como a académicos en diferentes momentos de su trayectoria académica. Hacerse paso en el ámbito de los debates actuales sobre la capoeira tanto en Brasil como en otras partes del mundo no es del todo sencillo. Es un contexto especializado que, si bien ha ido incrementándose año con año, suele ser relativamente pequeño si se compara con otras áreas de

investigación en Latinoamérica o en Brasil. Aun así, pasa que debido a la simultaneidad con que ocurren las publicaciones y la diversidad de idiomas en que se dan, muchos académicos no nos enteramos de fascinantes investigaciones y las pasamos por alto o no tenemos forma de acceder a ellas. Investigadores jóvenes batallan para poder encontrar un lugar para poder ser oídos y leídos, principalmente después de haber concluido sus tesis ya sean de licenciatura, maestría o doctorado. Es por esta razón que en este libro incluimos tanto a autores que comienza sus carreras académicas como otros autores ya reconocidos y con amplia trayectoria de publicaciones. La idea fue encontrar un equilibro para tratar de abarcar algunos de los temas centrales sobre los estudios de la capoeira con autores en diferentes etapas de consolidación académica.

Presente, pasado y futuro de la capoeira

El libro en sus inicios estaba planeado para ser un proyecto editorial compacto con un máximo de quizá 8 capítulos, sin embargo, poco a poco más autores se fueron sumando al proyecto, hasta tener una lista tentativa de 25 y que al final quedó reducida a 19 capítulos. Los autores se mostraron entusiasmados y comprometidos para poder hacer entrega de sus capítulos bajo cierta presión de tiempo y todos cumplieron. El libro estaba proyectado para ser publicado a mediados del 2020, pero varias circunstancias, entre ellas la falta de presupuesto para las traducciones al español de varios de los textos y sobretodo la pandemia del COVID-19, retrasó todos los planes y nos tuvimos que ajustar a estas circunstancias externas a nosotros. Pese a la demora, el entusiasmo no decayó.

El nombre del libro sintetiza la estructura general de lo que se quiere mostrar con los autores aquí reunidos. El pasado, presente y futuro de la capoeira, creemos que depende tanto de una valorización de los diferentes

actores involucrados en diferentes momentos de sus carreras académicas, como de las temáticas que son objeto de interés para los estudiosos de este arte marcial y ritual, ya sean académicos o practicantes. La capoeira como práctica física, educativa y espiritual se encuentra en constante movimiento, incluso virtual pese a la pandemia del COVID-19, y esto ha ido cambiando el significado que se tiene de ella, tanto en Brasil como en el exterior. La relación entre el pasado, el presente y el futuro de la capoeira se sustenta por medio de fronteras porosas, donde estas instancias temporales se permean entre ellas. El pasado, que en este caso se refiere tanto a los procesos históricos y de memoria de la capoeira como a su tradición como un arte de origen afrobrasileño, confluye con un presente activo que se encuentra en constante diálogo e incluso confrontación con ese pasado y que cuestiona la validez o no de ciertas prácticas o las propias jerarquías al interior de las academias y grupos de enseñanza. El presente, en muchos casos, no puede ser desligado de una acción política e incluso militante del sentido de la capoeira y su posición reivindicadora de causas en pro de aquellos que muchas veces la capoeira representa: los grupos históricamente marginados y silenciados por la sociedad. Esto nos lleva a pensar el futuro de la capoeira, el cual se encuentra también entrecruzado con su pasado y con su presente activo y de transformación continua. Muchos de los autores y autoras aquí presentes nos preguntamos, ¿hacía donde va la capoeira? ¿Qué futuro le espera? Estas preguntas sólo pueden tener respuestas especulativas, no sabemos bien hacia dónde va este arte marcial, pero en los diferentes textos aquí presentes se puede vislumbrar algunos de los cambios que ya están ocurriendo; por eso el título de la última sección “El futuro es hoy”.

Sobre la historia de la capoeira en Brasil y otras prácticas afrobrasileñas

El libro está dividido en cuatro partes que representan la estructura general y temporal del flujo del pasado al presente y su proyección hacia el futuro. La primera parte, *Sobre la historia de la capoeira en Brasil y otras prácticas afrobrasileñas*, como su nombre lo indica, reúne tres textos que hablan sobre la historia de la capoeira y su herencia afrobrasileña. El Capítulo 1 de Paula Juliana Foltran explora la importancia de las relaciones raciales y de género en la historia de la capoeira en Brasil. Foltran lleva a cabo una revisión de fuentes y de testimonios de capoeiristas de la época, donde resalta la relevancia que tuvieron las mujeres en la construcción de significados de esta práctica, en un contexto narrado primordialmente como si fuera exclusivamente masculino. La autora menciona que este silenciamiento de las mujeres en la historia de la capoeira obedece tanto a un problema colonialista como de discriminación racial y de género. Finalmente, la autora describe la racialización de la violencia que se generó históricamente alrededor de la práctica de este arte marcial y la deshumanización de los sujetos afrodescendientes, en especial de las mujeres.

El Capítulo 2 de Juan Diego Díaz, realiza un estudio minucioso y exhaustivo sobre la musicalidad de la capoeira a mediados del siglo XX, en particular la variabilidad de los toques de su instrumento principal, el *berimbau*, el arco musical que guía los cantos y ritmos de este arte afrobrasileño. Díaz, desde su especialización como etnomusicólogo, describe los toques de *berimbau* más comunes y sus variaciones y lleva a cabo transcripciones de sus ritmos. Su análisis vincula dichas variaciones de toques de *berimbau* dentro del contexto histórico de la capoeira de mediados de siglo XX en Brasil y describe la introducción de este instrumento en la cultura popular de ese país en grabaciones y discos de

la época, así como las experimentaciones realizadas por los *mestres* más famosos de la capoeira.

El Capítulo 3 del historiador Matthias Assunção que lleva por título *Poesía y garrotes: desafíos poéticos y físicos en la cultura afrobrasileña del valle de Paraíba en Río de Janeiro*, es el único capítulo que no trata sobre la capoeira sino sobre tres formas musicales y prácticas afrobrasileñas que están emparentadas con ella, que son el *jongo,* el *calango* y la *folia de reis.* Estas tres prácticas, que consisten en desafíos poéticos verbales y que incluyen golpes de garrote y arrastres de pierna, comparten muchas similitudes con la capoeira y el autor se cuestiona qué tanto podrían conformar un núcleo de prácticas donde préstamos y vinculaciones históricas pudieron ser parte de su configuración. De manera exhaustiva Matthias Assunção muestra cómo el *jongo,* el *calango* y la *folia de reis* constituyen tradiciones de origen afrobrasileño entremezcladas con elementos europeos y mestizos del Valle del Paraíba en Río de Janeiro. Muestra de su parecido con la capoeira es que esas prácticas usan canciones en verso para desafiar e incluyen elementos de violencia en sus prácticas.

Políticas y prácticas de resistencia en el Brasil contemporáneo

La segunda parte del libro está constituida por 5 capítulos que giran en torno a la capoeira y su dimensión política y religiosa actual en Brasil. Cada una de las contribuciones muestran a la capoeira como un arte de resistencia y como una práctica decolonial con elementos claramente espirituales y religiosos. En el Capítulo 4, Igor Monteiro Silva describe cómo la *roda* de capoeira se usa con fines de reivindicación política y como un espacio para la apropiación urbana y el activismo político en una de las plazas públicas más reconocidas de la ciudad de Fortaleza en el nordeste brasileño. Monteiro señala que el performance

público de la capoeira constituye una resignificación de la identidad de los practicantes y de los habitantes y paseantes de la plaza como parte de una experiencia social urbana. El autor lleva a cabo su estudio por medio de una descripción etnográfica de la *roda* de capoeira y su simbolización dentro de un espacio citadino barrial.

El Capítulo 5 de Linconly Jesus Alencar Pereira analiza la relación entre la capoeira y el Candomblé en Brasil de manera general como parte de un intercambio filosófico dinámico. El autor, desde su posición como académico y *Babalorixá* (líder espiritual del Candomblé) reflexiona sobre los préstamos, similitudes y relaciones entre ambas prácticas afrobrasileñas, señalando que ellas forman parte de una encrucijada donde confluyen elementos espirituales, de resistencia cultural y política que se contraponen a la hegemonía occidental. Para Alencar Pereira, tanto el Candomblé como la capoeira constituyen prácticas emancipadoras que rompen con los paradigmas epistemológicos y filosóficos de occidente. Finalmente, el autor hace una descripción sobre el sentido del círculo de la capoeira, la danza, la oralidad y el cuerpo como parte de una pedagogía educacional alternativa.

Ricardo Nascimento en el Capítulo 6, analiza el papel que la *ginga* (movimiento de oscilación base de la estructura de los movimientos de la capoeira) tiene en sus dimensiones prácticas y cosmológicas. La *ginga* es una técnica corporal en el sentido propuesto por Marcel Mauss, que incorpora una serie de elementos estéticos propios de la cultura afrobrasileña y que conforma un acto de resistencia política en dimensiones micro y macrosociales. El autor indaga esta multidimensionalidad de la *ginga* como práctica corporal y como actuar cosmológico de matriz afrobrasileño.

El Capítulo 7, *La magia de la capoeira* de Paulo Magalhães Filho da continuidad a los dos capítulos anteriores al enfocarse en los elementos ancestrales y cosmológicos de la capoeira. No obstante, uno de sus elementos más originales consiste en describir la magia de este arte a través

del punto de vista del *orixá* Exú y de los *caboclos* que poseen a algunos de los practicantes del Candomblé. Esta perspectiva descentralizada de la capoeira, pero interior a su herencia afrobrasileña es uno de los motores que guían el diálogo que entabla Magalhães Filho con Tata Muta Imê, líder espiritual del Candomblé. Paso a paso, el autor nos va guiando hacia un nuevo sentido de los elementos ancestrales y místicos de la capoeira que la definen como una práctica holística y totalizante.

En el Capítulo 8 y último de esta sección, Pedro Abib posiciona a la capoeira como una práctica decolonial. Por medio de un acercamiento con los principales teóricos y filósofos de esta corriente de pensamiento, Abib muestra cómo la capoeira es un arte de resistencia contra la hegemonía occidental y sus formas educativas y pedagógicas. El autor describe la situación actual de mercantilización de este arte a nivel mundial que, si bien ha permitido su expansión, la aleja de sus principios fundacionales tradicionales. El autor menciona que, pese a este proceso consumista actual, la capoeira continúa siendo una práctica educacional de rebeldía que transmite saberes, que promueve la solidaridad de grupo, valoriza el ritual en la comunicación humana y el sentimiento de comunidad.

La capoeira fuera de Brasil

Como su nombre lo indica, la tercera parte del libro se enfoca en la capoeira fuera de Brasil. La conforman 7 capítulos y su objetivo es mostrar el carácter global de este arte marcial y ritual. Aquí se reúnen por primera vez textos de autores brasileños investigando la capoeira en Francia como es el caso de Celso de Brito y Daniel Granada, junto con otros académicos que publican regularmente en inglés y que no habían sido traducidos al español como son los casos de Sara Delamont, Neil Stephens y Lauren Griffth. Se incluyen también textos de autores

mexicanos como David Contreras, el fotógrafo y capoeiristas Irwing Chávez, Ana Sofía Quijano y Sergio González Varela.

Comenzando esta sección, David Sebastián Contreras Islas nos presenta en el Capítulo 9 el estudio de caso de la capoeira en México en un contexto global. A partir de su experiencia como practicante de uno de los grupos más representativos de este arte Longe do Mar, Contreras Islas discute los conceptos de lo Global y de lo Glocal como elementos confluyentes dentro del ámbito de la capoeira en México. El autor, en un diálogo con la obra de Sara Delamont y Neil Stephens, discute el carácter diaspórico de la capoeira y ofrece su postura sobre lo global para dar cuenta de los procesos sociales del "Sur Global" y de los procesos de difusión del estilo de capoeira llamada Contemporánea.

El Capítulo 10, del autor brasileño Daniel Granada habla sobre un estudio de caso en Francia. Partiendo de una discusión introductoria sobre identidad y etnicidad, el capítulo busca problematizar la apropiación de la capoeira por una asociación que la practica en Ivry sur Seine, en los suburbios de París. A través de una investigación realizada por el método de la observación participante y de entrevistas formales e informales con practicantes de capoeira de esa asociación, Daniel Granada muestra que las ideas de "hacer el bien" y de que la capoeira "hace bien" son centrales en el proceso de construcción de la identidad de los practicantes. Su contribución ahonda en el significado de lo que es ser un practicante de capoeira hoy en día y el sentido que tiene para los estudiantes extranjeros.

El Capítulo 11 de Celso de Brito se enfoca en el valor simbólico y de uso que tiene el *berimbau*, el instrumento musical por excelencia de la capoeira, a nivel global. Usando el método comparativo de la etnografía multisituada que abarca su trabajo de campo en Santiago de Compostela en España, Curitiba en Brasil y Lyon, Grenobe y Montelimar en Francia, Celso de Brito ahonda en la manera en que la materialidad del *berimbau* y

su presencia se ha constituido como un elemento central para la difusión de la capoeira, tanto en su nivel espiritual como en su consumo musical.

El tema del Capítulo 12 de Lauren Griffith es la movilidad de los practicantes de capoeira extranjeros hacia los diferentes centros regionales e internacionales de la capoeira. Reflexionando sobre el concepto de peregrinaje de aprendizaje (*Apprenticeship Pilgrimage*), que la autora acuñó en varias de sus publicaciones anteriores, el capítulo aborda el proceso de legitimidad de los practicantes extranjeros dentro de las jerarquías de poder de la capoeira, en particular del estilo Angola, donde viajar y entrenar con los maestros más reconocidos es parte fundamental del proceso de desarrollo y conocimiento de estos individuos. A través de su trabajo etnográfico, Lauren Griffith da cuenta de las complejidades que la movilidad de los capoeiristas implica para la propia expansión de este arte marcial. Finalmente, la autora habla de los diferentes tipos de movilidad que existen, incluso los de tipo virtual para aquellos que se adentran al conocimiento más profundo de la capoeira.

En el Capítulo 13, Sara Delamont y Neil Stephens llevan a cabo una exploración sobre el compromiso y responsabilidad que los estudiantes europeos tienen con la capoeira de la diáspora. A través de un análisis comparativo en varias academias de capoeira en el Reino Unido, los autores se preguntan qué es lo que lleva a personas extranjeras a comprometerse y dedicar sus vidas a un arte que en apariencia es lejano y diferente de sus tradiciones locales. En su estudio, se identifican los aspectos y dimensiones tácitas más importantes de los practicantes de capoeira en diferentes academias del Reino Unido, su adentramiento con el arte marcial y las razones por las que lo llevan a cabo. El capítulo concluye con una reflexión sobre el efecto estético y artístico de la capoeira que la hacen atractiva para sus practicantes y las habilidades físicas y de destreza que se aprenden con el cuerpo y más allá de él.

El Capítulo 14, escrito conjuntamente por Ana Sofía Quijano Leyva y Sergio González Varela trata sobre la presencia gráfica de la capoeira dentro de la cultura japonesa del manga. Por medio de una revisión

histórica de la tradición gráfica y visual (películas, comerciales, literatura de cordel, pinturas, esculturas, etc.) de la capoeira en Brasil y en el exterior, el capítulo describe los elementos que conforman la extensión de esta tradición gráfica y visual en un manga japonés en particular, llamado Batuque, que tiene como tema central a la capoeira y cuyo autor es el artista y capoeirista Toshio Sako. El capítulo analiza cómo la capoeira se difunde en Japón a través del manga y los procesos de adaptación que experimenta para los consumidores y su carácter educativo y de difusión que posee.

El Capítulo 15 detalla con minuciosidad la historia de la capoeira en la Ciudad de México y su área metropolitana. Escrito a dos manos, por Héctor Andrade López y Yael Alonzo Pineda Esposa, el capítulo describe las trayectorias genealógicas de diversos grupos de capoeira, explorando sus fragmentaciones, insatisfacciones, desapariciones, fusiones y permanencias, así como sus desplazamientos geográficos y temporales en sus 29 años de existencia (1992-2021). Usando el concepto de Historia del Presente los autores analizan cómo el proceso de la capoeira en la Ciudad de México pasó por diversas etapas que exponen de manera general las dificultades y fortalezas de los trayectos de los grupos de capoeira; a la vez, visibiliza la importancia de los grupos pioneros de la primera etapa y expone el predominio de la capoeira institucionalizada sobre algunas otras expresiones.

El Capítulo 16 es un ensayo fotográfico realizado por el capoeirista y artista Irwing Chávez, donde se exhibe una de las *rodas* más populares de capoeira en México, La *roda* de Regina, la cual existe desde el año 2010. Por medio de su foto-reportaje, Irwing nos lleva de la mano capturando el sentimiento estético y artístico de los capoeiristas que viven en México. A través de su lente, el autor da a conocer su registro fotográfico el cual constituye también un testimonio visual y de memoria viva de la capoeira fuera de Brasil.

El futuro es hoy: la revalorización de las mujeres en la capoeira del siglo XXI

La última sección del libro reúne textos de tres reconocidas mujeres capoeiristas y académicas donde discuten la posición de las mujeres dentro de la capoeira hoy en día. El título de la sección *El futuro es hoy*, obedece al factor de que es impostergable poner en la mesa la discusión sobre género y la perspectiva de las mujeres en este arte marcial. Ya no es algo esperando a ser tematizado en el futuro. Al contrario, ese futuro ya es presente, se da y se está dando hoy en día mientras se escriben estas líneas. Los tres capítulos finales se ofrecen como una guía que nos indica hacia dónde la capoeira se está moviendo en Brasil y en otras partes del mundo actualmente, resaltando la lucha de activistas feministas para lograr este cambio y poniendo a debate los conceptos de tradición y hegemonía masculina que por muchas décadas ha existido en la capoeira en sus diferentes estilos.

El Capítulo 17 de Christine Nicole Zonzón habla sobre el silenciamiento de las mujeres en la capoeira, su invisibilización y su carácter de subalterno. La autora describe con minuciosidad cómo se ha silenciado y olvidado a las mujeres no sólo en la práctica de la capoeira, sino también en su proceso de conocimiento histórico, social y académico y en sus discursos, ofreciendo una mirada parcial y sesgada de su tradición. Zonzón en su texto ofrece una mirada centrada en la perspectiva de las mujeres y desde una posición feminista hace un recuento de lo difícil que resulta mostrar esta otra visión de la capoeira que desafía la mirada hegemónica masculina y en muchos casos machista. Finalmente, la autora destaca el papel del cuerpo en el proceso de conocimiento y de experiencia para habitar otro tipo de corporalidad, a la vez que denuncia la exigencia mayor que se les demanda a las mujeres en su proceso de aprendizaje de la capoeira y las barreras con las que se enfrentan día con día.

Leticia Vidor de Sousa Reis en el Capítulo 18 se enfoca en el empoderamiento femenino en la *roda* de capoeira y la construcción de la corporalidad de las mujeres capoeiristas. La autora en su capítulo da testimonio de las situaciones más comunes que las mujeres han enfrentado en su recorrido dentro de la capoeira, desde su invisibilización histórica, hasta su menosprecio, violencia física, acoso sexual e incluso degradación en las canciones tradicionales. La autora reflexiona sobre el tema del acoso sexual y la violencia de los hombres dentro de la capoeira y las redes de solidaridad y grupos de colectivos feministas que se han creado en los últimos años en Brasil para discutir este problema endémico dentro de los grupos y academias. Por último, Letícia Vidor de Sousa Reis hace un recuento de las *mestras* más famosas en la actualidad, sus trayectorias y el papel que tienen en la creación de nuevas formas de relacionamiento dentro de los grupos y de la capoeira en general.

La cuarta parte y el libro en general concluyen con un capítulo de la renombrada *mestra* de capoeira Janja Araújo donde se enfoca en los colectivos feministas afrobrasileños y su importancia para la cultura del Brasil. La autora ve a los colectivos feministas de capoeiristas como representantes de una forma de solidaridad que resignifican lo que es ser parte de una tradición ancestral. Por medio de su experiencia como educadora y líder de la capoeira a nivel mundial, *mestra* Janja señala el poder que la capoeira tiene como un movimiento antirracista, antisexista y que este poder depende de una revalorización del papel que las mujeres tienen hoy en día en su conformación. Finalmente, la autora concluye diciendo que ser una *angoleira* es motivo de orgullo, pero que también conlleva una responsabilidad. Ser una *angoleira* feminista es abogar por una equidad epistemológica, social y vital para hacer frente a sus luchas anticolonialistas.

Los textos aquí reunidos muestran el carácter polifacético y múltiple de la capoeira en su devenir histórico y social. El recorrido de un pasado que se resignifica conforme se desarrollan nuevos instrumentos de investigación y de análisis da pie a un presente activo y dinámico que muestra el carácter activo y transformador de este arte marcial y ritual. Los cambios que se han dado en estos últimos diez años tanto en Brasil como en el exterior apuntan a un futuro donde la capoeira va a continuar siendo fundamental para muchos individuos, ya sean maestros o practicantes en todos los niveles y estilos. El uso político de la capoeira en diferentes tipos de activismo político, religioso y de género le dan un potencial transgresor de las normas establecidas. Dicho potencial siempre ha estado ahí.

Este arte marcial y ritual afrobrasileño desde sus inicios se mantuvo o creció al margen de las normas sociales y fue practicada y desarrollada por grupos que pertenecían en su mayoría a sectores marginales, discriminados y aislados del llamado "orden social". Hoy en día los grupos de capoeira siguen siendo minoría si los comparamos con otras artes marciales, dancísticas o deportivas. No obstante, su espíritu inclusivo, de liberación y de creación y transformación identitaria persiste tanto en Brasil como en el exterior. La capoeira es para todos, *homem, meninho e mulher*, como una canción famosa lo dice, pero no todos los individuos son destinados a formar parte de ella. En este libro lo que queremos es mostrar el significado que la capoeira tiene hoy en día para una multiplicidad de personas alrededor del mundo y el poder que tiene cuando se le percibe más allá de una serie de técnicas corporales.

La capoeira consiste en un todo, un microcosmos que condensa elementos que también se encuentran fuera de su práctica, en lo que los *mestres* y *mestras* llaman la "*roda* de afuera" o la "*roda* de la vida". Existe un movimiento que va de lo interior hacia el exterior y viceversa. Una mutua

implicación que es de hecho necesaria para que la capoeira dé cuenta de los cambios sociales y culturales a la que se enfrenta. Este carácter holista, común a muchas prácticas religiosas y espirituales, también implica un sentido de adaptación y de negociación entre sus principios tradicionales y su visión creativa e innovadora. Hay elementos que, después de muchas décadas, ya no tienen cabida dentro de la capoeira como son los abusos de poder y de autoridad ejercidos por líderes, las actitudes sexistas y de discriminación contra las mujeres y colectivos dentro de toda la gama del espectro de la diversidad sexual y la violencia dentro y fuera de la *roda*. En este libro hemos querido poner a discusión y debate estos temas, sobre todo en la última sección, ya que son imprescindibles y necesarios hoy en día.

Finalmente, esperamos que los lectores disfruten de este libro, que reúne por primera vez en español a autores y autoras representativos de la capoeira a nivel mundial y que comparta el entusiasmo y compromiso con este arte que cada uno de los colaboradores tuvo para llevar a buen efecto este proyecto. Como se mencionó al inicio, por desgracia faltaron algunas contribuciones de concretarse por falta de tiempo y por las agendas de varios de los autores y colaboradoras invitados en un inicio. También a ellos y ellas se les agradece el impulso inicial. La capoeira en su carácter holista siempre será más que la suma de sus partes y este sentido holista está presente en este libro. No se puede abarcar todo en la capoeira y los capítulos aquí presentes son solo un esbozo de algunos de sus temas más representativos hoy en día. Serán los lectores quienes juzguen si se llevó a buen término o no esta odisea editorial que hoy finalmente sale a la luz.

Bibliografía:

Brito, C. y Granada D. (eds.). (2020). *Cultura política e Sociedade: Estudos sobre a capoeira na contemporaneidade.* Teresina, Brasil: Editora da Universidade Federal do Piauí.

Guizardi, M. (2017). *Capoeira: Etnografía de una historia transnacional entre Brasil y Madrid.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Nascimento, R. C. y González Varela, S. (coordinadores). 2018. "Dossiê: Capoeira, patrimônio e políticas públicas", *Capoeira: Revista de Humanidades e Letras,* vol. 4 No. 2.

Serna Luna, E. (coordinador) (2021). "Dossier: ¡Iê! ¡A volta ao mundo camará! La importancia de la capoeira en el contexto global antes y después de la pandemia por COVID-19", *FORHUM: International Journal of Social Sciences and Humanities,* Vol. 3 No. 4.

Parte 1

SOBRE LA HISTORIA DE LA CAPOEIRA EN BRASIL Y OTRAS PRÁCTICAS AFROBRASILEÑAS

CAPÍTULO 1

LA CAPOEIRA Y LOS CAPOEIRAS BAJO LA MIRADA COLONIZADORA: género y raza en la constitución histórica de significados[1].

Paula Juliana Foltran

Presentación

"Cumé que a gente fica?"
Lélia Gonzalez

Es común indicar que la capoeira es un "universo masculino", sin preguntarse sobre el significado de tal afirmación. Su génesis está vinculada a los procesos de resistencia contra las violencias coloniales y a la colonialidad[2] a la que fueron sometidas mujeres y hombres negros en el contexto diaspórico en Brasil. Esta lucha-danza-juego se elabora y reelabora históricamente teniendo siempre en cuenta los conflictos de raza, género y clase, interseccionalmente[3] (Collins, 2012; 2019), como elementos catalizadores de la producción de supervivencias, físicas y simbólicas. Esto es porque la colonialidad tiene en la racialización y en la producción[4] de cuerpos dos ejes articulados de expresión de poder (Curiel, 2007). Entiendo la capoeira como una expresión cultural afrobrasileña cuyos orígenes no se remontan a una raíz, por no erigir un punto fijo

1 Título original en portugués: *A capoeira e os capoeiras sob o olhar colonizador: gênero e raça na constituição histórica de significados.* Traducción: Raúl Ortega.

2 La colonialidad es entendida como el carácter del poder hegemónico que se establece después del colonialismo, pero que se extiende después de la "independencia", produce una racionalidad específica reflejada en la constitución de subjetividades y en la producción del conocimiento, como explica Aníbal Quijano.

3 Sistemas modernos e interdependientes de opresión fundados por el colonialismo y vinculados a la esclavitud, según Patricia Hill Collins (2012).

4 La racialización y producción están relacionados con los procesos de atribución de significados y valores a los cuerpos y su posterior posicionamiento social jerárquico.

y explícito, sino horizontalmente a partir de un rizoma común que se prolonga y se expresa en puntos espacialmente distribuidos. Es por eso que tenemos dos cuestiones primordiales en el análisis y la construcción de la historia de la capoeira: a) Las categorías introducidas por la racionalidad moderna, colonizadora y eurocéntrica, constituidas en oposiciones binarias y jerárquicas, son inadecuadas para alcanzar los sentidos producidos por sus agentes históricos; b) Las mujeres negras existen como sujetos activos en las relaciones producidas en el colonialismo y en la colonialidad, siendo extraño, por lo tanto, su ausencia (o presencia periférica o pre-fijada) en las narrativas tradicionales e historiográficas de la capoeira.

Entiendo que la participación de las mujeres en los procesos que generaron tanto la práctica de la capoeira, como la elaboración de sus sentidos, significados, símbolos, su filosofía y ética identitaria, es ignorada. De hecho, según Collins (2019), existe un problema de memoria social ya que las mujeres negras y sus cuestiones han sido borradas. Sus experiencias y vínculos con los contextos en los que surge la capoeira son reducidas y deslocalizadas a posiciones dentro de los márgenes establecidos por el eje ideológico de la opresión de raza y género. En el 2019 defendí una tesis que demostró que las relaciones de colonialidad, bajo su sesgo patriarcal y racista, trajeron a la capoeira y su historia, tanto en las narrativas tradicionales como en la historiografía y otras producciones intelectuales, una perspectiva propia de las relaciones de género, sin atención a la cuestión racial, ocultando la presencia actuante de las mujeres (Foltran, 2019).

Este texto viene a discutir precisamente las definiciones más antiguas registradas por la mirada externa, colonizadora, lanzadas sobre los contextos de la *capoeiragem*. Estas centraron en primer lugar al sujeto capoeira, antes que a la práctica en sí, y forman parte de las tecnologías discursivas que buscaron construir al negro (presupuesto en masculino) como violento, incontrolable, malo, impermeable a los valores superiores de la civilización. Concomitante al uso del término capoeira como efecto discursivo de

"brutalización" de este sujeto, las mujeres pasaron por procesos singulares de racialización e invención en las que fueron definidas por la sexualidad. Lascivas e hipersexualizadas, mulatas o criollas, eran esencializadas en los roles vinculados a estos estereotipos. Cuando comienzan a lanzarse nuevas miradas sobre el sujeto capoeira, y más aún, cuando esas miradas quieren comprender la práctica más allá de la tipificación de lo indeseado socialmente, el imaginario colonial ya había consolidado al capoeira como un hombre, de modo que cronistas, folcloristas y todos los que se producen a partir de estas primeras aproximaciones, sobre todo en la historiografía, presuponen la misma gramática machista y racista, ocultando la existencia y el protagonismo histórico de mujeres negras en la génesis de la capoeira. El análisis que presento tiene su base en la interpretación y el contraste de datos.

La definición de la capoeira en los procesos de deshumanización del negro: racialización de la violencia y la producción de la raza

Antes de 1854, Frei Domingos Vieira, un portugués agustino que vivió en el Convento de las Gracias en Lisboa, escribió en su *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza* (1873) publicado póstumamente, que el término capoeira se refiere al "negro que vive en el bosque y asalta caminantes con un machete". Una definición semejante es dada por el *Diccionario Lingua Portugueza* (1789), versión de 1890, que lleva la autoría de Antonio de Moraes Silva pero que fue escrito a varias manos, comenzado en Lisboa en 1789 y finalizado en Rio de Janeiro: "Negro fugitivo que vive en el bosque". La versión de 1890 de esta entrada es más rica en detalles y hace una evaluación del perfil social de la capoeira, racializando la violencia: "verdaderos asesinos (...) matan por el placer de matar". (Moraes, 1890).

El maniqueísmo colonial impone al colonizado un valor negativo como parte del proceso de dominación. La racialización produce una escisión del mundo en dos partes, la que domina y la que es dominada. Su justificación siempre pasa por la eliminación del otro, también en el sentido subjetivo, esto es, mediante la sujeción, la objetivación, la esencialización, la fijación de roles, lugares y valores. Guiado por este pensamiento, Frantz Fanon (1968) habla de la violencia, no sólo como reacción, sino como construcción simbólica sobre los cuerpos negros. Tal comprensión se fundamenta en la consciencia atemorizada del colono, dice Fanon (1968: 26), quien sabe que la necesidad de transformación, el deseo de liberación está en el colonizado en estado bruto. La barbarización del negro y la esencialización de la violencia como trazo de su carácter además de contribuir a su deshumanización y volver justificable el control y la dominación colonial, abre el camino a la eliminación material y espiritual de estas personas.

Continúa Moraes Silva, en la entrada sobre capoeira: "no obstante, en el momento que escribimos estas líneas están sufriendo una persecución tan energética, que se espera ver en poco tiempo del todo extirpado este cáncer social". (Moraes, 1890). El autor se refiere a la institucionalización de una política de Estado que busca el combate y la eliminación de las expresiones culturales, las costumbres y las festividades negras de Brasil a partir del siglo XIX. La llegada de la familia real a la colonia intensifica esta preocupación provocando un crecimiento de la intensidad de la persecución, principalmente en Rio de Janeiro, aunque también en San Salvador.

El miedo, ese elemento catalizador de la acción colonial, estaba vivamente presente en la mentalidad colectiva de la elite. Carlos Eugênio Líbano Soares, en su extenso análisis de los procesos judiciales contra capoeiras en Río de Janeiro entre 1808 y 1850 (Soares, 2001), y también de 1850 a 1890 (Soares, 1994), expone a lo largo de la discusión esta atmósfera de terror entre la élite, sobre todo en el periodo de la primera mitad del siglo XIX. Era como si todo el sistema colonial estuviese en

riesgo. Joaquim Manoel de Macedo escribía en 1869 que la abolición debería producirse ante la irremediable transformación de las "víctimas de la esclavitud" en "verdugos de sus señores" (Macedo, 1988). Se percibía un riesgo, dado que tal ansia de libertad hacía razonable esperar que los esclavos usaran la fuerza. Así como describió Fanon, las élites privilegiadas intuían que "la descolonización es siempre un fenómeno violento" (Fanon, 1968: 25). Este parece haber sido el clima durante todo el siglo XIX. Más tarde, Mestre Pastinha afirmaría que la capoeira es "mandinga de esclavo en ansia de libertad[5]", colocándola en el centro de las discusiones - teóricas, literarias y prácticas - sobre el lugar ambiguo y complejo que ocupa la violencia en la historia de la descolonización.

La barbarización y deshumanización también aparecen en el argumento de Bell Hooks (2014). Para ella, tal experiencia en la travesía es la clave para comprender el lugar de las mujeres negras en la historia de la diáspora. La masculinización que se les impone en la colonización determina su animalización mediante la combinación racismo/sexismo. La mirada binaria de género del colonizador percibe el cuerpo-objeto esclavizado como "hembra" cuando su interés es la procreación de "bienes" o la imposición de castigos específicos, como la violación. No obstante, los atributos entendidos como "masculinos" por esta misma mirada binaria se vinculan igualmente al cuerpo de la mujer negra, excluyendo la "feminidad", y del cual se espera el máximo de productividad. Son muchos los desdoblamientos del cuerpo de la mujer negra en este sentido.

La masculinización forma parte del proceso de deshumanización de las mujeres negras, pero no les confiere el estatus de hombre. La colonización, como ya he argumentado, fue un proceso de racialización. No obstante, también es necesario considerar su aspecto de "productor del género". La travesía inaugura las relaciones sociales jerárquicas racializadas, pero también impone su perspectiva de las relaciones entre los sexos. Por lo tanto, aunque

5 Grabación de una entrevista a Mestre Pastinha, en 1967, en el Museo de Imagen y Sonido, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=z3NoliRhGVc

la categoría racial "negro" engloba la experiencia de la posición de los pueblos negros esclavizados dentro de esta nueva dinámica social, hay una producción del género en los cuerpos que impone la oposición diferenciada para hombres y mujeres. La diferencia sexual en la colonización atribuye a la feminidad negra, la sexualidad y la reproducción. Simultáneamente, al tiempo que se establece y refuerza el ideal de "mujer" (blanca) como un ser de la pureza y virtud, las mujeres negras son definidas como seres únicamente sexuales, promiscuos, lascivos, depravados e inmorales (Bell Hooks, 2014: 39). La definición tautológica del ser negro, conforme argumenta Ángela Davis (2016: 95), implica su pre-interpretación por medio de la redundancia de los términos: negro-violento, negro-servicial, negro-tonto. A esta esencialización experimentada por la mujer negra, se le añade la reducción a negra-prostituta, provocada por la producción racial del género o el racismo basado en el género, según argumenta Grada Kilombola (2010: 53).

La siguiente noticia, del año 1905, es ilustrativa:

> La Gazeta de Notícias denunció la existencia de una casa en la calle de Barão de Maranguape, donde se celebran misas negras, ritos saturnales reales, en los cuales participan además de un negro asqueroso y una prostituta, varios niños y niñas. Según afirma el periódico en este lugar son practicadas obscenidades inclasificables (Gazeta do Povo, 1905).

Se trata de la descripción de una casa de Candomblé, o un local de culto de la religión afro-bahiana, que es referido en el texto como el lugar "donde se celebran misas negras". Quiero destacar dos adjetivos: "saturnal", que se usa para definir el culto, y "prostitutas", definiendo a las mujeres participantes del culto. Dentro del Candomblé las mujeres tenían una participación diferenciada, ocupando altos cargos de la jerarquía sacerdotal (Landes, 1967). Por lo tanto, describir como saturnal el rito sagrado de esta expresión religiosa revela el sentido conferido a las mujeres negras. Cosa que se confirma, o reafirma, cuando la nota dice que allí había prostitutas.

En algunos estudios ya se ha argumentado cómo la construcción de una historiografía sobre las mujeres negras es obstaculizada constantemente por el hecho de ser retratadas y representadas como prostitutas. No es la ocupación como trabajadora sexual, conforme entendemos la categoría hoy, lo que está en la base de tales definiciones.

Tanto Alberto H. Ferreira Filho, que realiza una investigación sobre "la condición femenina" en el Salvador del periodo Republicano, como Carolina S. C. de Mendoça (2014), que estudia la prostitución femenina en la región de Bahía en el mismo periodo, traen diversos elementos que confirman que las teorizaciones del feminismo negro encuentran ecos en las experiencias vividas por mujeres negras de la ciudad de Salvador en el inicio del siglo XX. Ferreira Filho recuerda cómo se afirmaba de forma común que las Madres de Santo eran prostitutas al servicio de los Padres de Santo y de los Ogãs (Ferreira, 1994), mientras que Mendoça afirma que en su estudio encontró una barrera simbólica en la definición generalizada de las mujeres de Salvador como prostitutas (Mendoça, 2014). Esto explica por qué la definición de la capoeira es en masculino, dado que el femenino negro, o la mujer negra, está asociado a la prostitución o a la categoría social de prostituta.

En su producción de efectos, los sistemas de raza y de género no son estratos independientes de opresión, sino que están imbricados en una estructura ideológica de dominación. En lo que se refiere a la producción de sentidos sobre los cuerpos negros, el lugar de las mujeres es interpretado por medio de percepciones racistas y sexistas sobre los roles de género (Mendoça, 2014: 56-57). La mirada que se lanza sobre las mujeres, por lo tanto, obedece a un sistema de valores y sentidos que las posiciona en la otredad (Oyèwùmí, 2004), mientras lo masculino - no aquel que define los atributos designados a los "objetos esclavizados de los dos sexos", sino el masculino negro genérico - "reduce la existencia de las mujeres a una no-existencia" (Kilomba, 2010: 62). Grada Kilomba, citando a Lola Young (Young, 1996), desarrolla una crítica al problema

del "estatus ontológico de la mujer negra", que son omitidas de las narrativas, sean teóricas o tradicionales, incluyendo teorías que buscan comprender la condición del negro en la sociedad, como hizo Frantz Fanon. En sus escritos, dice Kilomba, Fanon evidencia el valor que da o cree que tienen las mujeres negras: "aquellas que no poseen designación y que desaparecen del grupo principal" (Kilomba, 2010: 62). Ellas no son "nada". El masculino presente en estas notas presentadas no es sólo genérico. Está obedeciendo a las normalizaciones tanto del sexo como de la raza. En la tipificación de los sujetos indeseados y perseguidos, los hombres negros son capoeiras, las mujeres, prostitutas.

Si es posible extraer a partir de las descripciones de los diccionaristas la imagen de una persona resistente a la esclavitud, con "ansia de libertad", alguien que luchando contra la opresión y por la libertad hace uso de estrategias de batalla que comprenden la fuga, la trinchera, el combate, la huida y ocultamiento en la selva; es razonable esperar que tal imagen representase tanto a hombres como a mujeres.

La documentación y los diversos escritos sobre los negros y sus entretenimientos en Brasil refuerzan la lógica que impone a las mujeres negras una situación compleja y plagada de contradicciones. Así como los modos en los que los valores asignados a lo masculino y a lo femenino se entrelazan a la deshumanización proporcionada por la racialización de las personas. Ellas están sometidas a la violencia física y simbólica, como sus hermanos negros. Son absolutamente vulnerables a las violencias sexuales. La maldad y la violencia, o el peligro, que Fanon entendió como atribuidos a los cuerpos negros, son igualmente construidos como propios de las mujeres negras. El uso de la violencia sexual como arma colonial de control de las mujeres negras relega a ellas, por medio de una inversión simbólica, a la categoría de inmorales y promiscuas. En esta maraña, las mujeres están retratadas en la dualidad propuestas por Lélia Gonzalez: ocultación/revelación de la africanidad (Gonzalez, 1984). Ellas son rechazadas o integradas en una representación obedeciendo a la

dualidad contradictoria vinculada al racismo entrelazado con el género. Por lo tanto, más que hacer desaparecer a las mujeres, se decide cómo deben o pueden aparecer (Carby, 2012).

Profundizando en las diferencias de género de los cuerpos racializados: armas, fugas y pasividad

En 1835, Johann Moritz Rugendas, artista alemán que viajó por Brasil entre los años 1822 y 1825, publicó una recopilación de pinturas y textos inspirados en sus observaciones del país y de los pueblos que aquí encontró. Dedicó unas líneas a los "tipos de africanos" en su libro *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Describió no solo lo cotidiano económico, realizando comentarios de la vida del negro desde la travesía del Atlántico hasta su "adaptación", sino que también describió los modos en los que, según él, el negro se desarrolló en Brasil. Relata las danzas y juegos, momentos de relajación que implican cantos, versos y palmas. Habla del *batuque*, de la *congada* y de la capoeira. Sobre esta dice específicamente:

> Mucho más violento que el otro juego guerrero de los negros, Jugar capoeira consiste en intentar derribarse mediante golpes con la cabeza en el pecho, que se evitan por medio de hábiles saltos laterales y acrobacias. Mientras se lanzan uno contra otro como cabras, a veces sucede que las cabezas chocan de forma terrible. De esta forma sucede no raramente, que el juego acaba en pelea de verdad y que una cabeza o una navaja ensangrentadas indican el fin del juego (Rugendas, 1940: 155).

Rugendas describe un momento de juego, que podría desdoblarse en violencia. En otros pasajes, afirma que estos entretenimientos negros en general, no sólo de la capoeira, "provocan desordenes tanto más graves teniendo en cuenta que raramente tienen el espíritu libre de los efectos del alcohol" (Rugendas, 1940: 158). La presencia de la navaja reaparece, en esta y en otros pasajes de su texto, explicitando las incongruencias

de su mirada. Los esclavizados son presentados como portadores de una gran pasividad y conformados con su "destino". Dato inverosímil delante de otros que el propio Rugendas aporta, como el hecho de que los castigos corporales infringidos obedecían a una graduación en sus rituales de aplicación, siendo que al "negro fugitivo" los latigazos eran públicos, en las plazas, y "ofrecidos enteramente y al arbitrio del señor" (Rugendas, 1940: 160). Los que conseguían huir, encontraban asilo en el interior de la selva, y eran llamados por ello "negros de la selva" que "atacan transeúntes".

Figura 1: J. M. Rugendas, Castigo Público, 1835

Sobre la cuestión de la fuga y del refugio en la selva, las mujeres esclavizadas también participaban de esta experiencia. El registro de castigos públicos infligido a mujeres (Dias, 2012) demuestra que la fuga puede haber sido el "crimen" más cometido por ellas (ya que el castigo público era reservado al "negro fugitivo"). Además, en el contexto de la ciudad, muchas de las mujeres que compraban su libertad mediante manumisión, cuando eran vistas andando por la calle se las confundía por "esclavas fugitivas" (Dias, 2012), siendo apresadas bajo falsas

acusaciones y llevadas de vuelta a la esclavitud en el medio rural. Otra evidencia sobre el protagonismo de mujeres en fuga es la formación de los *quilombos*, que se volvieron comunidades complejas, que rescataban lazos familiares, comunitarios y religiosos, organizados a partir de su propia cosmología. En la historia de los *quilombos*, muchos nombres de mujeres y hombres se volvieron conocidos, tanto por su liderazgo, como por haber fundado de hecho algunos de los agrupamientos. Sin contar las innumerables figuras anónimas que participaron de tales formaciones y estrategias, las cuales resignificaron lo que se entendía por "negro de la selva", asociado rápidamente a la *capoeiragem*. El hecho es que Rugendas, al describir lo que él sugiere como eventual (las fugas y la formación de *quilombos*), afirma que las mujeres estaban allí porque eran llevadas por los hombres, a veces por acción de rapto, idea fundamentada en la noción de feminidad pasiva y débil. La representación que hace de la mujer definida como mulata, hipersexualizando y erotizando su cuerpo, el "modelo más común en Brasil", es reveladora del lugar que el artista le reserva a la mujer: "se distinguen por su amabilidad y por las dotes del cuerpo" (Rugendas, 1940: 77). Las fugas, no obstante, eran recogidas en las noticias de forma abundante, como las que transcribo a continuación del Correio Mercantil da Bahia, del siglo XIX:

> Huyó una negra en el día 18 del mes corriente, de nombre Roza, nación Angola, de 15 años de edad, con los siguientes rasgos: pechos firmes, mofletuda de cara, bajita y gorda, nariz muy achatada (Correio Mercantil, BA, 23/01/1839).
>
> Huyó en el día 06 del mes corriente una negra de nación nagô de nombre Jozefa, llevando consigo un hijo criollo de nombre Francisco de 13 o 14 años de edad, la negra es bajita y corpulenta, 4 cicatrices cruzadas en el rostro ((Correio Mercantil, BA, 23/03/1838).
>
> Huyó una negra, de nombre Delfina, nación Gége, de 30 años de edad, estatura ordinaria, rostro redondo, ojos pequeños, los dedos de los pies pequeños y torcidos (Correio Mercantil, BA, 19/10/1837).

Retomando la descripción de Rugendas, el uso de la navaja aparece, ya sea en el conflicto después del juego, o en otros conflictos vinculados al entretenimiento o a la fuga. Este énfasis es importante, porque algunos objetos se volvieron símbolos de *capoeiragem* y estuvieron presentes también en las descripciones de Moraes Silva y Frei Domingos, los diccionaristas. Otro que hace referencia a la temática es Antonio Joaquim de Macedo, lexicógrafo brasileño (Soares, 1943), que asocia la capoeira y la *capoeiragem* a los "turbios, armados con cuchillos y navajas, que hieren y matan por diversión". Joaquim de Macedo explica que capoeira definiría el "sujeto que se ejercita en la profesión de jugar con palo, cuchillo o navaja". Tenemos por un lado la representación de la "quintaesencia del mal", del ser "impermeable a los valores". Por otro lado, la definición de un símbolo que se vincula a este. Nótese el masculino genérico definidor de los términos, algo disonante con el materialismo que fundamenta al diccionarista. Además de la lógica general de la deshumanización por medio de una definición tautológica del sujeto capoeira como intrínsecamente violento, hay una segunda cuestión a ser atendida en esta pequeña descripción, los símbolos listados: navaja, palo y cuchillo.

No obstante, al estudiar la capoeira en Río de Janeiro, Marcos Bretas (1991) trae una discusión que ayuda a pensar las implicaciones de la referencia de los citados símbolos. En primer lugar, es necesario recordar que gran parte de la producción más antigua que toca en la cuestión de los capoeiras o de la capoeira, le dedica apenas unas líneas al tema. La encontramos en las notas a pie de página de una historiografía sobre cultura, "brasilidad" y raza. Son pequeñas entradas de diccionario o notas en diarios de viajeros europeos. Cuando empezamos a interesarnos por ella, se verifica la dificultad de identificar lo que sería efectivamente capoeira. Para el autor "existe una diversidad espacial y temporal que permite la convivencia de muchas realidades en torno al mismo concepto" (Breta, 1991: 240). Así, dentro de una realidad compleja en la que la lucha por la supervivencia es una constante para los grupos perseguidos,

la capoeira se diluye y se negocia dentro de esta tensión. Existen registros de las explosiones de agresividad en el contexto de sociabilidad negra en el Salvador de las primeras décadas del siglo XX, pero ¿cómo se llega a eso y cómo se vincula a las definiciones anteriores para ser absorbidas posteriormente en las representaciones de la memoria colectiva?

De la esencialización del mal a la persecución en las calles: el lugar de los conflictos y la posición de mujeres y hombres

La violencia retratada por la prensa registra diversas situaciones de peleas y conflictos, entre hombres, entre mujeres, entre mujeres y hombres. Cuenta el Diário de Notícias datado de 06 de marzo de 1906[6], que el vendedor ambulante Victor José Fernandes, al reclamar el precio de un plato de comida vendido por Feliciana Theodora de Jesus, habría sido atacado por esta y una compañera suya, María de tal. Entre taburetes lanzados y pedradas, el reportaje lamenta la impunidad de las referidas mujeres. Por cuenta de otro plato de comida, José Cândido y Adolfo Fernandes entran en conflicto. Una vez más un taburete es lanzado y la violencia es lamentada por la noticia del día 18 de enero de 1913, también del Diário de Notícias[7]. El 05 de marzo de 1913, Braziliana María do Nascimento, "que tiene por hábito andar siempre borracha, armada con una navaja", hirió a Eugenio Bispo dos Santos, vulgo Fiscal. El Diário de Notícias[8] divulga el encarcelamiento de la agitadora y la internación de la víctima en el Hospital Santa Isabel. Aún siguiendo a Bretas, la imagen que se construye de la capoeira se alimenta de estas tensiones,

6 Arquivo Público do Estado da Bahia. (1906). Sessão Republicana. Periódicos: Diário de Notícias. Maço 1 (janeiro a março).

7 Arquivo Público do Estado da Bahia. (1913). Sessão Republicana. Periódicos: Diário de Notícias. Maço 1 (janeiro a março).

8 Arquivo Público do Estado da Bahia. (1913). Sessão Republicana. Periódicos: Diário de Notícias. Maço 1 (janeiro a março).

"es representación de las muchas facetas de la pobreza" (Bretas, 1991: 244). Muchas caras, una misma lucha: la supervivencia.

La dinámica en las calles de Salvador, desde la segunda mitad del siglo XIX, más acentuadas en las primeras décadas republicanas, congregaba sociabilidades diversas y complejas, que variaba entre modos de ser y vivir juzgados por la élite blanca como violentos e inmorales, y momentos de violencia y explosión de conflictos naturalizados como propios de esa gente "impermeable a los valores". Esta mirada externa, además de crear estigmas generales que engloban el grupo mayor, fijaban las posiciones de los sujetos en esas relaciones teniendo en cuenta las expectativas hegemónicas de género. La manifestación de la "quintaesencia del mal" es producida y a las mujeres no se les asigna la habilidad corporal, sino la manipulación provocativa y con ardides. Mientras que estos elementos vinculados a tales sociabilidades aparecen en la realidad de modo complejo y contradictorio, su transposición a la teoría y conceptualización es organizada según criterios raciales y de género. A la *capoeiragem*, o a su definición, son adheridos esos elementos que se manifiestan en la vida cotidiana del pueblo negro, en las "muchas caras" de estas mujeres y hombres. En esta reorganización conceptual hay una selección que, por lo tanto, visibiliza e invisibiliza.

La experiencia de persecución y opresión de la cultura negra en Brasil, especialmente en Salvador y la institucionalización de la violencia contra las personas que representan tal cultura, es común para mujeres y hombres. Lo que no es común, obviamente, son los modos específicos desdoblados por la diferenciación sexual en la interpretación, justificación y vivencia de esta violencia. Específicos fueron también los modos en los que esto fue retratado y cómo la intelectualidad contribuyó para la producción de conocimientos, datos oficiales y, consecuentemente, sus sentidos. El proyecto social y civilizador de las élites blancas brasileñas, que quieren mantener bajo control a los pueblos colonizados, en la tentativa de exterminar sus modos de vida y su presencia en la sociedad,

es traducido, por lo tanto, en un arsenal de textos impresos. Gran parte de esta persecución aparece en notas de sucesos, registros de prisiones, bandos municipales y noticias de prensa.

> Llamamos la atención del digno sr. subcomisario de Vitória en relación con una casa de la calle de Politeama donde, según nos informan, funciona un candomblé, de vagabundos y maleantes, con atentado a las costumbres y a la moral pública. (A Baía, 1905).

Cuando no eran golpeados de forma directa, mediante acciones policiales que invaden espacios sagrados o locales de entretenimiento, confiscando objetos religiosos o instrumentos musicales, eran golpeados de modo indirecto. En los periódicos de la ciudad de Salvador de Bahía encontramos noticias en las que, o asocian cualquier fiesta negra a la violencia, el desorden y la maldad, o invierten en un discurso ideológico higiénico-sanitarista para desmoralizar e inviabilizar el comercio ambulante en la calle. Era común la divulgación en los periódicos de orientaciones médicas y nuevos "descubrimientos científicos" en el campo de la salud pública, aumentando el imaginario de la élite sobre la insalubridad y la suciedad de los alimentos vendidos en la calle.

> Al respecto de un samba que constantemente funciona en la Quinta das Beatas y del que tuvo conocimiento el subdelegado del Distrito 1 de Brotas, ayer se dirigió allí el sargento comandante del puesto de Brotas, Alipio da Selva Pinto y aprehendió 3 guitarras, un pandero y un berimbau, así como dos navajas y un machete. (A Baía, 1907).

Sobre la cuestión del trasfondo de discursos ideológicos, higiénico-sanitarista, médicos y científicos en las acciones persecutorias de los pueblos negros, vale recordar también su sesgo colonialista y, por tanto, racista/sexista. La ideología racista se propaga y, quizá, se intensifica en el periodo pos-abolición, "justificado" por la necesidad de garantizar la perpetuación de las ventajas y privilegios blancos (Davis, 2016). En el periodo de transición entre los siglos XIX y XX apareció con

fuerza el discurso de que las mujeres negras "eran voraces sexualmente, idiotas intelectualmente, desagradables, con un tipo de pelo feo, sucias y malolientes" (Nepomuceno, 2012). Feministas negras norteamericanas, al estudiar su realidad específica resaltan elementos semejantes, mostrando cómo la experiencia diaspórica une a las mujeres negras de las Américas. Y aunque no sea posible que a partir de esto se cree una noción homogénea de las mujeres negras sin caer en viejos esencialismos, y teniendo en cuenta también que culturalmente se omite la semiótica de las existencias vividas para apoyar sus supuestos teóricos prefijados; las reflexiones de unas colaboran con las de las otras.

Cuando el comercio ambulante de la calle es atacado, sea por medio de la propagación de ideales "higiénicos" por la prensa, o por medio de la imposición de Bandos Municipales justificados por esos mismos ideales, son las mujeres negras el objetivo específico. Ellas dominaban las calles en lo que concierne a la comercialización de géneros alimenticios (Landes, 1967; Ferreira, 1999). La suciedad alegada en los ataques era la suciedad atribuida a la mujer negra. La inmoralidad vinculada a los Candomblés, espacio importante de actuación de mujeres negras, también se atribuye al género femenino. La cuestión de la presencia negra en las calles de la ciudad de Bahía y el proyecto que la pretende extirpar son elementos fundamentales en la construcción de mi argumento, pues es en este contexto que emerge la capoeira como práctica multidimensional. Es necesario comprender cómo la ausencia o la presencia de mujeres en este contexto es construida o, haciendo referencia a Lélia Gonzalez (1984), cómo se da el juego de ocultación y revelación de las mujeres negras en las narrativas periodísticas y policiales de la época, de la historiografía posterior y en la auto-representación de la capoeira.

El patrón de desarrollo económico del país en el periodo inicial de la República varió mucho según cada estado brasileño. Salvador, cuya periferia colonial recelaba su abandono, mantuvo la monocultura de productos tropicales dirigidos a la exportación (Ferreira, 1999), lo que

debilitaba la economía local, volviéndola susceptible a las fluctuaciones internacionales. La élite latifundista supo defender sus intereses y acabó contribuyendo al mantenimiento del escenario urbano que quería combatir. El comercio ambulante de calle abastece la capital de bienes primarios y fundamentales. Junto a esa dinamización, la calle aglomeraba personas y era *locus* de una sociabilidad constituida en gran medida por ex-esclavos o descendientes directos del sistema de explotación del trabajo negro.

> El Sr. José Maria Tourinho, jefe de policía, ofició a los delegados y subdelegados de esta capital, recomendándoles la prohibición formal de los sambas, batuques y candombles, géneros festivos que rechazan claramente nuestros valores de pueblo civilizado y que son verdaderos centros de atentados a la moral y al orden público (Gazeta do Povo, 1906).

La calle era palco de sociabilidades diversas y su comercio era peculiar. Los sistemas de producción de sentidos propios de este pueblo se entremezclaban en los encuentros que ocurren en los lugares de intercambio. En la calle mediaba una economía de bienes simbólicos más allá de la materialidad representada por mercancías básicas. La venta de alimentos puede suceder al mismo tiempo que la venta de curas o de artefactos que dan acceso a ofrendas espirituales. Y en el entroncamiento de estos contactos, ocurrieron las explosiones de alegría, de festejo, de canto, de rabia, de peleas, de conflictos y de luchas. La fe atraviesa todo ello y se expresaba en un cotidiano ruidoso, de carcajadas y de expresiones corporales contrarias a la contención y a los modos europeos.

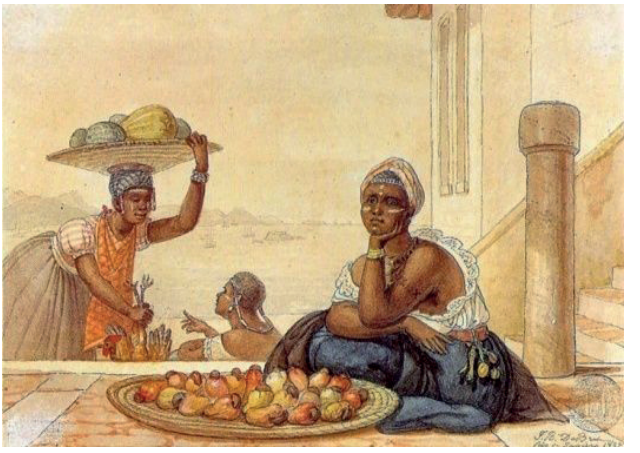


Figura 2: Jean-Baptiste Debret, mujer negra tatuada vendiendo anacardos, 1827. Museo Chácara do Céu, Río de Janeiro[9].

Tales explosiones son retratadas por el denominador común del "desorden", conforme encontramos en noticias diversas, desde el siglo XIX, sobre todo cuando se trata de la divulgación de prisiones: el 17/11/1841, en Conceição da Praia, fueron presas Maria de Sant'Anna y Rita Maria, por desorden. Su compañera, la criolla Catharina, consiguió huir. En 1843, el día 27 de marzo, cometen barbaridades y desórdenes, en la parroquia de Sant'Anna, las africanas Rita, Alexandrina y Francisca. Bernardina y Maria Joaquina fueron presas, por el mismo motivo, en octubre de 1848. Finalmente, en 1849, en el distrito de Santo Antônio, la revoltosa era la criolla Domingas Maria Roza, y en Conceição da Praia, era la africana Joana de tal[10].

¿Cómo eliminar a ese sujeto protagonista del espacio público? La persecución se daba a varios niveles y había cierta unidad ideológica, fundamentada por la racialización de las relaciones y sus atribuciones conflictivas y diferenciadas para mujeres y hombres. Se trata de una

9 Disponible en http://museuscastromaya.com.br/colecoes/brasiliana/ Consultado el 26/10/2018.

10 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Correio Mercantil: Jornal Político, Commercial e Litterario (BA) - 1836 a 1849.

jerarquización a partir de una definición racial del ser humano, polarizando en dos categorías que se oponen en superior e inferior, creando la zona del ser y del no-ser (Grosfoguel, 2011), demarcadas por el color de la piel, por la religión, por el lenguaje, por el sexo. Son diversos los trazos distintivos. Definidos éstos por el discurso (pseudo) científico, periodístico, académico y literario.

Aloísio de Azevedo, teniendo Río de Janeiro como referencia, en 1890, describe al personaje de Bertoleza como siendo una negra "siempre sucia y tiznada, sin domingo ni día santo" (Azevedo, 1997). Además, en cuanto tuvo la oportunidad, enseguida aceptó sin pensarlo comprometerse con un portugués, ya que "no quería casarse con negros y buscaba instintivamente al hombre de raza superior a la suya" (Azevedo, 1997). De vuelta a Salvador, no faltan Normativas Municipales prohibiendo la comercialización de alimentos en puestos, pues las vendedoras no respetaban las normas de higiene pública. Los sanitaristas discutían en los periódicos bahianos el impacto de la alimentación típica de los africanos y sus descendientes en la salud de los frágiles estómagos no acostumbrados ni a la suciedad, ni a los fuertes condimentos. El gobierno de José Joaquim Seabra, ya en la década de 1910, tenía como proyecto central la "limpieza urbana" y la modernización del centro de Salvador, ocupado por las herederas de las vendedoras del siglo XIX. Las vendedoras, como eran conocidas las mujeres negras que dominaban el comercio de alimentos, o las que "estaban allí en el fuego, agitando las sartenes y llenando los platos" (Azevedo, 1997), ya fuese en Río o en Bahía, utilizaban grandes bandejas, tableros o cestas, y eran retratadas como ejemplo de algo sucio, atrasado y vergonzoso.

> La acusación a las vendedoras de pez y otros géneros, que se aglomeran a cierta hora de la noche, sentadas a la vera de paseos, como por ejemplo, en el callejón de la calle das Mercês con calle São Raimundo, hace que solicitemos del poder competente las necesarios providencias, a fin de poner término a los inconvenientes y escenas que deprimen los valores de nuestra tierra. Aquí queda nuestro pedido. (A Baía,1903).

En el año 1904, el mismo periódico trae una nota acusando a las vendedoras de comercializar alimentos sin la debida higiene y alerta, "en beneficio de la salud", que se esperan las medidas oportunas. No bastaba con exponer por las aceras de las calles "carnes de dudoso estado", resalta A Baía en el mismo año, sino que además las vendedoras "hablan a gritos con su vocabulario libertino". La estética, los gestos y movimientos, el color: todo era objeto de represalias. Ferreira Filho, en su *Salvador das Mulheres* (1994), discute la cuestión y recuerda que ellas incomodaban un orden que al mismo tiempo que quería modernizar y "civilizar" los centros urbanos, también hacía de la domesticación de las mujeres su estrategia rumbo a la desafricanización de las calles. Claro que, cuanto más se avanzaba en el proyecto modernizador, más se establecía la dominación masculina. La colonización, afirma Rita Segato (2012), trae consigo la pérdida radical del poder de las mujeres, pues su domesticación es cuestión de la colonialidad. Paso, a continuación, a desarrollar mejor este argumento.

Las mujeres y los hombres que se resisten al endurecimiento de este conflicto racial y de género, compartían las calles, los bienes culturales que producían, el disfrute de las fiestas, los diversos problemas de la lucha por la sobrevivencia y los estigmas construidos en sus cuerpos como símbolos de tal estigmatización. Cabe destacar que las mujeres fueron agentes de la resistencia cultural, habiendo sido las más perseguidas por las políticas del orden y la disciplina (Ferreira, 1999). Más allá del emblanquecimiento, se destaca la eliminación de las costumbres africanas, muchas veces mantenidas por las mujeres en la comercialización de los bienes simbólicos y alimenticios, por ejemplo, o por medio de la religiosidad, pero también por la resistencia a esta domesticación, presentando modos incompatibles con la "civilidad" blanco-burguesa. Está claro que tal domesticación no se refiere a la equiparación entre mujeres. El discurso que reafirma a la feminidad blanca, y la posición social que emana, está en la base de acciones que buscan la eliminación

de la mujer negra, no su remodelación. Y en el campo discursivo, o en los procesos de construcción de narrativas sobre este contexto de acción/reacción por la (des) africanización de las calles de la ciudad de Salvador, la eliminación de las mujeres puede haber sido la más exitosa.

Para no acabar: una invitación a la reflexión crítica sobre lo que desaparece de la historia de la capoeira

A modo de conclusión de esta breve reflexión, transcribo dos noticias más, seguidas de los correspondientes comentarios:

> En el muelle de la Plaza Deodoro, ayer, poco después del medio día, João Antonio de Deus, de apodo Fumaça, Angelo Jose dos Santos, trabajadores de la Compañía Transporte Marítimos, se desafiaron a una lucha, uno armado con una navaja, habiendo heridos leves. La policía (...) los prendió. (Arquivo Público, 1 de março 1913).

Contradiciendo la idea de que en situaciones de conflicto las personas envueltas suelen estar desocupadas, la noticia revela de entrada el trabajo de ambos. La navaja se encuentra en poder de uno de los sujetos. Además de la referencia al arma, el local de la pelea (el muelle), el trabajo de ambos (relacionado al puerto) y la afirmación de que se "desafiaron" a una lucha pueden ser considerados indicios de *capoeiragem*, y muchos podrán afirmar que Fumaça y Angelo eran capoeiristas. Sobre todo cuando nos centramos en los elementos movilizados en la construcción de la narrativa periodística: el lugar típico de la *capoeiragem*, el apodo, el puerto marítimo, la navaja. Hay más ejemplos que pueden ayudarnos a demostrar estas afirmaciones.

> Ayer por la tarde en la calle del Muelle Doirado, una mujer de nombre Lucía Maria dos Santos, armada con una navaja, desafío a una lucha a un individuo vulgarmente conocido como "Conejo Blanco" quien recibió varios golpes en el rostro. (...) Lucía fue llevada a la estación de policía de la Praça da *Sé. (Arquivo Público, 28 de julho de 1913).*

Con menos detalles, esta nota periodística describe un nuevo conflicto, dos individuos que se desafían a "luchar", estando uno de ellos en posesión del arma símbolo de la *capoeiragem*, instrumento definitorio del término capoeira en el siglo XIX. Lucía, esa turbulenta navajera, cuya ocupación desconocemos, hiere en el rostro a su oponente (¿por diversión?)[11]. En este caso, pocos afirmaran que Lucía es una capoeirista, a pesar de la navaja, del muelle, de la Praça da Sé, del apodo del oponente, de la lucha. ¿Cómo comprender y analizar situaciones tan parecidas que atraen miradas e interpretaciones tan distintas?

Jurema Werneck (2013) argumenta que la ideología racista, que justificó la explotación y la violencia colonial, y que perpetúa la colonialidad del poder en las relaciones sociales y en la producción de sentidos, tiende a invisibilizar y desatender "confrontaciones, conflictos, resistencias y resiliencias" (Werneck, 2013: 3) cuando son protagonizados por mujeres negras, impidiendo el reconocimiento de sujetos sociales y políticos, que actúan en el agenciamiento y en la reconfiguración constante de las relaciones sociales y de los territorios en los que viven.

Además de estas transcripciones, existen muchas otras situaciones que incluyen navajas, cuchillos, palos y porras registradas en los archivos públicos (Foltran, 2019). Algunas noticias agrupan elementos asociados a la capoeira, o que forman parte del imaginario social sobre los capoeiras. Encontré muchos personajes empuñando armas y resolviendo discusiones luchando. Hay indicios suficientes para comprender la conflictividad de las sociabilidades negras en el cambio del siglo XX. Entender que el contexto de la calle era complejo y envolvía, como ya he argumentado, un enmarañado de relaciones de intercambio, de disputa, de apoyo mutuo y múltiples identificaciones, es imprescindible para localizar la constitución del discurso de la capoeira. Solo así conseguimos separar lo que era visto en cuanto materialidad por la mirada externa, de lo que era valorado

11 Referencia a la definición propuesta por Antônio Joaquim de Macedo para la capoeira individual.

por esa misma mirada a partir de premisas racistas y machistas. Es decir, entender el recorrido del pensamiento colonial que fija los límites de lo que quedaría consagrado como propio de la capoeira y quienes serían los sujetos esperados de su práctica, los tipos sociales capoeiras.

Mi argumento es que la colonialidad, en su sesgo patriarcal y racistas, trajo para la capoeira y su historia, perspectivas rígidas de las relaciones de género, que no atendía a la cuestión racial, ocultando la presencia actuante de las mujeres. Las antiguas definiciones aquí presentadas sobre *capoeiragem* centran al sujeto capoeira y forman parte de las tecnologías discursivas que buscaban construir el negro como ser violento y malo, impermeable a los valores. Así, el capoeira es la tipificación tautológica de ese ser inferior, ese no-ser, leído en masculino. El mismo proceso ocurre con las mujeres, las reduce a su sexo. El mal en el sexo es la lascivia, la promiscuidad, la prostitución - la reducción tautológica del no-ser leído en femenino.

Cuando esto cambia, y las nuevas miradas quieren valorar al capoeira, reconocido en su existencia de sujeto creador de cultura, el foco es desplazado del individuo a la práctica, a la capoeira. No obstante, los cronistas y, más tarde, los folcloristas, no prestaron atención al conjunto discursivo anterior. La gramática masculina permaneció. Que las mujeres, lucharan en trincheras, huyeran y se escondieran en la selva, llevaran armas ocultas en las faldas o en el pelo, atacaran transeúntes, lucharan en los *quilombos* y en las grandes batallas, o si más tarde, impusieran su presencia y se defendieran a sí mismas y a su territorio en las calles de los centros urbanos, poco importa. El capoeira sigue en masculino y las mujeres siguen desplazadas de su historia. Percibidas apenas bajo posiciones prefijadas.

Además de estas formulaciones, aquellas que erigen las narrativas tradicionales en el ámbito de la capoeira a través del discurso de sus practicantes, han buscado en las tensiones de un pasado reciente, o sea,

en las sistemáticas e institucionalizadas persecuciones a las prácticas culturales negras de la Primera República, los elementos simbólicos que les representan. Es decir, la imagen que se construye de la capoeira se alimenta de las tensiones sociales, consecuentemente raciales y de género, a las que están sometidos aquellos que crean la práctica de la capoeira y sus sentidos. Mujeres y hombres que viven en el ambiente conflictivo y contradictorio de las calles de la ciudad de Salvador. No obstante, al estar sumergidos en las mismas diferenciaciones ideológicas de género, reproducen asimetrías que no corresponden con su expectativa racial colectiva. Cuando trasladan de sus vivencias las narrativas sobre su práctica, eligen como sujeto posible el capoeira en masculino y relegan a las mujeres a posiciones establecidas por una historia única. Masculinizan los atributos vinculados al sujeto que vive la capoeira y, por tanto, promueven recortes y producen eliminaciones.

En lo que atañe a la historiografía, y ciertamente a otras producciones intelectuales sobre la capoeira, la asunción del binarismo de género en el análisis de las narrativas tradicionales, descuida los discursos y posiciones de poder, haciendo que cristalice un imaginario poblado por hombres. Lo cual produce que aunque se hayan encontrado muchas mujeres, no hayan sido completamente percibidas. Los trabajos que se centran en este pasado conflictivo y que tienen importancia para la comprensión de cómo son constituidas las narrativas de la tradición de la capoeira, tienden a fijarse en posiciones binarias, quedando ciegas al protagonismo de mujeres que compartieron el mismo contexto conflictivo, que les exigía malicia, valentía, juego de cintura. Sin alterar de este modo, como apunta Collins (2019), los paradigmas a partir de los cuales se intenta leer la capoeira reproducen la división sostenida debido a la intersección de los sistemas de opresión. Así, aceptan, naturalizan, repiten las posiciones, sin conseguir reconocer, como intenta Ribeiro (2018), las muchas narrativas en disputa, sus insurgencias contra la norma; la existencia real, necesariamente plural.

Bibliografía

Azevedo, A. (1997). *O Cortiço.* São Paulo: Ática.

Bretas, M. L. (1991). "A queda do Império da Navalha e da Rasteira (a República e os capoeiras)" em: *Afro-Ásia*, (20): 239-266.

Carby, H. (2012). "¡Mujeres Blancas, escuchad! El feminismo negro y los límites de la hermandad femenina", en Mercedes Fabardo (ed.) *Feminismos negros: una antología.* Pp. 99-134. Traficantes de Sueños: Creative Commons: España.

Collins, P. (2012). "Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro", en Mercedes Fabardo (ed.) *Feminismos negros: uma antologia*. Traficantes de Sueños: Creative Commons: España.

Collins, P. (2019). *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo.

Curiel, O. (2007). "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista", en: *Revista Nómadas*. No. 26, abril. Universidad Central, Colombia: 92-101.

Davis, A. (2016). *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo.

Dias, M. O. (2012). "Escravas (de cultura bantu) no Brasil no século XIX: resistir e sobreviver", em Carla Pinsky y Joana Maria Pedro, (org.). *Nova História das Mulheres*. Pp. 360-381. São Paulo: Contexto.

Fanon, F. (1968) *Os condenados da terra*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro.

Farias, E. K. V. (2010). *Maria Felipa de Oliveira: heroína da independência da Bahia*. Salvador: Quarteto.

Ferreira F., A. H. (1994). *Salvador das Mulheres: Condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita*. Dissertação de

Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador: UFBA.

Ferreira F., A. H. (1998). "Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)". In: *Revista Afro-Ásia*, 21-22: 239-256.

Foltran, P. J. (2019). *Mulheres incorrigíveis: capoeiragem, desordem e valentia nas ladeiras da Bahia (1900-1920).* Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília.

Gonzalez, L. (1984). "Racismo e sexismo na cultura brasileira". em: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs: 223-244.

Grosfoguel, R. (2011). "La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos", en *Actas del IV Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores em Dinámicas Interculturales (FJIDI)*, *del Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona (CIDOB)*, Barcelona, 26-28 de enero. http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Ramon%20Grosfoguel%20CIDOB_2011.PDF

Hooks, B. (2014) [1981]. *Ain't I a Woman? Black women and feminism.* Tradução livre para a Plataforma Gueto. Río de Janeiro.

Kilomba, G. (2010). *Plantation memories. Episodes of everyday racism*. 2ª ed. Münster: Unrast-Verlag edition.

Landes, R. (1967). *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Macedo, J. M. D. (1988). *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*. 3. ed. São Paulo: Scipione.

Mendonça, C. S. C. (2014). *Marias sem glória: retratos da prostituição feminina na Salvador das primeiras décadas republicanas*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA.

Moraes Silva, A. (1789). *Diccionario da lingua portugueza. Tomo primeiro. A-K*. Lisboa: Oficina de Simão Thadeo Ferreira, 1789. (Disponível no site da Biblioteca Nacional de Portugal).

Moraes Silva, A. (1890) *Diccionario da língua portugueza*. 8. ed. Rio de Janeiro: Empreza Litteraria Fluminense.

Nepomuceno, B. (2012). "Mulheres negras: protagonismo ignorado". Em Carla Pinsky y Joana Maria Pedro, (org.). *Nova História das Mulheres*. Pp. 382-409. São Paulo: Contexto.

Oyèwùmí, O. (2004). *Conceituando gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Tradução para uso didático de Oyěwùmí, Oyèrónke. *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms*. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

Quijano, A. (2005). "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". Em Edgardo Lander (org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Pp. 117-142. Buenos Aires: CLACSO.

Ribeiro, D. (2018). *O que é lugar de fala? Feminismos plurais*. Rio de Janeiro: Editora Letramento.

Rugendas, J. M. (1940). *Viagem pitoresca através do Brasil*. 2. ed. (ilustrada com 110 gravuras). São Paulo, SP: Martins.

Segato, R. (2012). *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*. In: E-Cadernos. Centro de Estudos Sociais. Nº 18. Universidade de Coimbra.

Soares, A. J de M. (1943). *Estudos lexicográficos do dialeto brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. (Capão, capoeira e Restinga – do "Vocabulário da Província do Paraná", de 1880".

Soares, C. E. L. (1994). *Negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Soares, C. E. L. (2001). *Capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Editora Unicamp.

Soares, C. (1996). "As Ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador do Século XIX". Em *Afro-Ásia*, (17): 57-71.

Vieira, Dr. Fr. D. (2013) [1873]. *Grande diccionario portuguez ou thesouro da lingua portugueza. 2º Volume*. Porto: Editores, E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes.

Werneck, J. (2013). *Macacas de auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira* SPM: Brasília: Secretaria Especial de Política para Mulheres.

Young, L. (1996). "Personas de las misiones: fantaseando con mujeres negras con pieles negras, máscaras blancas", en: Alan Read. (ed.) *The fact f blackness. Representación visual de Frantz Fanon*. Pp: 86-101. Londres: Bay Press.

Fuentes hemerográficas y visuales:

A Baía. (1903). 15/10, ano?, nº ?. Sessão do Banco de Dados: Profissões. Negro na Imprensa Baiana no Século XX. Coordenação de Jocélio

Teles dos Santos. Centro de Estudos Afro-Asiáticos e Orientais. Universidade Federal da Bahia. Banco de Dados on-line: www.negronaimprensa.ceao.ufba.br. Acesso em 09/07/2018.

A Baía. (1905). 30/05 ano X, nº 2798. Sessão do Banco de Dados: Candomblé, Curandeiros e Feiticeiros. Negro na Imprensa Baiana no Século XX. Coordenação de Jocélio Teles dos Santos. Centro de Estudos Afro-Asiáticos e Orientais. Universidade Federal da Bahia. Banco de Dados on-line: www.negronaimprensa.ceao.ufba.br. Acesso em 09/07/2018.

A Baía. (1907), 14/10, ano?, nº?. Sessão do Banco de Dados: Samba e Batuque. Negro na Imprensa Baiana no Século XX. Coordenação de Jocélio Teles dos Santos. Centro de Estudos Afro-Asiáticos e Orientais. Universidade Federal da Bahia. Banco de Dados on-line: www.negronaimprensa.ceao.ufba.br. Acesso em 09/07/2018.

Arquivo Público do Estado da Bahia. (1906). Sessão Republicana. Periódicos: Diário de Notícias. Março 1 (janeiro a março).

Arquivo Público do Estado da Bahia. (1913). Sessão Republicana. Periódicos: Diário de Notícias. Março 1 (janeiro a março).

Arquivo Público do Estado da Bahia (1913). Sessão Republicana. Periódicos: Diário de Notícias. Março 3 (julho a setembro)

Correio Mercantil: Jornal Politico, Commercial e Litterario (BA) (19/10/1837). *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.*

Correio Mercantil: Jornal Politico, Commercial e Litterario (BA) (23/03/1838). *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.*

Correio Mercantil: Jornal Politico, Commercial e Litterario (BA) (23/01/1839). *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.*

Gazeta do Povo. (1905). 25/11), ano 1, nº 104. Sessão do Banco de Dados: Candomblé, Curandeiros e Feiticeiros. Negro na Imprensa

Baiana no Século XX. Coordenação de Jocélio Teles dos Santos. Centro de Estudos Afro-Asiáticos e Orientais. Universidade Federal da Bahia. Banco de Dados on-line: www.negronaimprensa.ceao.ufba.br. Acesso em 09/07/2018.

Gazeta do Povo (1906). 02/07, ano 2, nº 161. Sessão do Banco de Dados: Candomblé, Curandeiros e Feiticeiros. Negro na Imprensa Baiana no Século XX. Coordenação de Jocélio Teles dos Santos. Centro de Estudos Afro-Asiáticos e Orientais. Universidade Federal da Bahia. Banco de Dados on-line: www.negronaimprensa.ceao.ufba.br. Acesso em 09/07/2018.

Rugendas, J. M. (1835). Imagem *Castigo Público*. em: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5762/castigo-publico>. Acesso em: 25 de Outubro. 2018. Verbete da Enciclopédia.

CAPÍTULO 2

TOQUES DEL PASADO:
los toques de berimbau en la capoeira de mediados del siglo XX

Juan Diego Díaz

São Bento Grande, Iúna, y *Angola* son algunos de los nombres de patrones melo-rítmicos tocados por los *berimbaus* en la capoeira. En este arte reciben la denominación genérica de "toques" y son de los elementos musicales más importantes que los practicantes necesitan aprender a discernir, tocar y utilizar durante el performance. Cuándo tocarlos y a qué velocidad es importante porque los capoeiristas los asocian con maneras específicas de *jogar* (jugar capoeira), y por tanto tienen el potencial de influenciar la actividad física. Por ejemplo, el toque de São Bento Grande se asocia hoy con *jogos* más rápidos y agresivos que el toque de *Angola*. Además de estas asociaciones con los juegos físicos, los capoeiristas también vinculan muchos de estos toques con momentos históricos. El toque *Cavalaria*, por ejemplo, lo asocian con la época de represión de la capoeira de principios del siglo XX, cuando era supuestamente usado para alertar a los practicantes de la inminente llegada de la policía montada. Sin embargo, el primer registro sonoro de este toque es del álbum *Curso de Capoeira Regional*, grabado por Mestre Bimba en 1962. ¿Cómo eran *Cavalaria* y otros toques tocados a principios del siglo XX? ¿qué asociaciones extra musicales tenían en esta época temprana del desarrollo de la capoeira? ¿cuándo y cómo se consolidó este corpus de toques? Este capítulo explora estas preguntas indagando las primeras fuentes sonoras y audiovisuales sobre la música de capoeira, incluyendo programas radiales (Domingues, 1938), grabaciones de campo (Turner, 1940; Leeds, 1951; Dreyfus-Roche, 1955), reportajes televisivos (Araujo, 1952) y documentales (Robatto Filho, 1954). El período en cuestión

comienza en 1938, con un programa radial donde escuchamos el *berimbau* por primera vez, y termina a mediados de los 50s cuando la música de los estilos de capoeira Angola y Regional ya estaba más o menos bien codificada. El enfoque es entonces en el período formativo de la música de capoeira, del que tenemos menos información. La época siguiente es menos oscura en este respecto, ya que, a partir de los 60s, los toques comenzaron a aparecer más sistemáticamente en grabaciones comerciales (Bimba, 1962; Traíra, 1963; Paraná, 1963; Camafeu, 1967; Pastinha, 1969; Caiçara, 1972; etc.) y reportes etnográficos como los de Waldeloir Rego (1968) y Kay Shaffer (1977). Este estudio es entonces el primero que ofrece una narrativa histórica de los toques de capoeira combinando información musical, histórica, y social.

Los toques serán transcritos con el objetivo de analizar y comparar su contenido musical, nomenclaturas y posible uso en varios contextos. Debido a que el uso de la notación musical para el *berimbau* es escaso entre practicantes y académicos, opto aquí por dos sistemas de notación que espero hagan mis transcripciones accesibles a un grupo amplio de lectores, incluyendo capoeiristas, músicos y autores. El primero combina un sistema prescriptivo que ha ganado popularidad entre practicantes en las últimas décadas basado en el uso de sílabas que emulan los sonidos del *berimbau*, con un sistema llamado TUBS (Time Unit System Box en inglés), que permite ubicar notas en cajas con divisiones métricas determinadas. Y el segundo es mi adaptación del sistema usado por Kay Shaffer (1977), el cual a su vez adapta el sistema desarrollado por Luiz D'Anunciação (1971), basado en la métrica y símbolos de duración de la música clásica europea[1]. Con sólo algunas excepciones, cada transcripción será presentada en ambos sistemas y en algunas ocasiones también utilizaré el pentagrama para transcribir melodías de canciones. Estos sistemas de notación son inevitablemente reductivos y, por lo tanto,

1 Según Eric Galm (2010: 131-32), Shaffer adaptó el sistema de notación para el *berimbau* desarrollado por D'Anunciação (1971), sin darle el debido crédito.

mis transcripciones no aspiran a representar la totalidad del fenómeno sonoro sino a dar una idea general de los patrones musicales en cuestión con fines de análisis y comparación[2].

Después de introducir las convenciones de estos sistemas de notación, este ensayo provee un breve contexto sobre los toques en capoeira: su uso, importancia y maneras de enseñanza y documentación entre los practicantes. Luego procedo a revisar cronológicamente, una a una, las fuentes documentarias sobre los toques en la capoeira, desde 1938 hasta 1955. La conclusión destila la trayectoria que emerge de este análisis histórico-musical.

Transcribiendo los toques

Este capítulo utiliza dos sistemas de notación para el *berimbau*. El primero combina el TUBS con un sistema prescriptivo onomatopéyico que muchos capoeiristas utilizan para estudiar y circular toques entre ellos. Este último asigna sílabas a cada sonido principal del *berimbau* del siguiente modo:

1. don: sonido producido al golpear la cuerda libre con la baqueta. Los capoeiristas generalmente lo llaman *solto.*
2. din: sonido producido al golpear la cuerda con la baqueta mientras está presionada firmemente con la moneda o piedra. Esto produce una nota más alta que el "don," conocida como *preso*.
3. chi: sonido estridente producido al golpear la cuerda con la baqueta mientras la piedra o moneda roza la cuerda. Esto produce una especie de zumbido que muchos capoeiristas llaman *chiado*.

2 Para una discusión más detallada sobre los sistemas de notación del berimbau en capoeira, ver Diaz (2007), Galm (2010:130-36) y Allgayer-Kaufmann (2010: 422-25).

4. ni: sonido producido al recostar la moneda o piedra a la cuerda que un *solto* deja vibrando. Es entonces un sonido ligado al *solto* que lo precede y no requiere uso de la baqueta.
5. shh: sacudido del *caxixi* solo, o sea sin usar la baqueta.
6. F: *fechado*. Nota tocada con la *cabaça* pegada al estómago del tocador. A menos que se indique lo contrario (con una "F"), todos los "din" y "don" generalmente se tocan con la *cabaça* alejada del estómago y, cuando duran al menos una corchea, la *cabaça* se mueve produciendo el característico efecto "wah-wah".

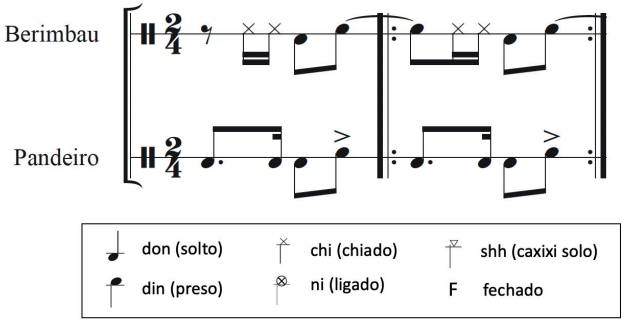
Para indicar los ritmos con precisión, estas sílabas se localizan en las cajas del sistema TUBS, el cual consiste en una fila de cajas, cada una de ellas representando las subdivisiones mínimas del compás. Para mayor claridad, añadiré una fila indicando el número y posición de los tiempos fuertes, siendo "1" el comienzo del compás, y agregaré sombras para facilitar la visualización de cada tiempo. Este sistema permite transcribir varios toques con la percusión para entender su alineamiento vertical. La Gráfica 1 ejemplifica un toque conocido como *Angola* en la mayoría de los grupos de capoeira Angola bahianos de hoy. (Por referencia, este toque se puede escuchar en la pista 22 del álbum GCAP 1996).

	1				**2**			
Berimbau			chi	chi	don		din	
Pandeiro	x			x	x		x	

Gráfica 1. Toque de *Angola* en sistema silábico-TUBS

El segundo sistema de notación adapta el que Shaffer (1997: 43-56) utilizó para transcribir docenas de toques en su libro. Por simplicidad, me he enfocado en los mismos cinco sonidos explicados en el sistema anterior. Debido a que la mayoría de los toques transcritos están asociados a grabaciones sonoras y no audiovisuales, es difícil, si no imposible representar los sutiles movimientos de *cabaça* que los acompañan. Sin

embargo, el símbolo "F" será usado cuando un *solto* suene evidentemente apagado. Es necesario aclarar que Shaffer y yo entendemos diferentemente la posición del tiempo fuerte de los toques. Por ejemplo, mientras que su transcripción del toque de *Angola* ubica el "don" en el primer tiempo (1977: 47), yo lo hago en lo que sería el segundo tiempo de su grafía. Con este ajuste, se alinea este tiempo del toque con el tiempo fuerte de la percusión y el comienzo implícito en el fraseo de las melodías cantadas[3]. La Gráfica 2 muestra el mismo toque de *Angola* en el sistema de Shaffer modificado con las convenciones para la notación.



Gráfica 2. Toque de *Angola* y convenciones en el sistema de Shaffer modificado.

Los Toques

Un toque es un patrón melo-rítmico identificable tocado por uno o varios *berimbaus* simultáneamente y al cual los capoeiristas asocian maneras específicas de *jogar*, subrutinas dentro del *jogo*, estilos, episodios históricos del desarrollo de este arte, e inclusive personas o lugares. Como lo indica Waldeloir Rego (1968: 62), la denominación de algunos toques como *Benguela, Angola*, o *Ijexá*, podría incluso referirse a etnias o regiones

3 Otros autores concuerdan con mi análisis: D'Anunciação (1971 y 1990), Lewis (1992: 149-152), Larrain (2005: 100-104), Galm (2010:44).

africanas específicas. Estos patrones son por definición repetitivos, pero en la práctica son alternados con múltiples variaciones, siguiendo el principio de *ostinato* con variaciones, no solo típico de capoeira, sino también de muchas músicas diaspóricas del Atlántico negro. Aunque cada toque de *berimbau* generalmente recibe un nombre tal como *São Bento Grande, Angola* o *Jogo de Dentro*, no hay absoluto consenso entre los practicantes, especialmente entre aquellos de estilos diferentes: lo que es *São Bento Pequeno* para algunos, puede ser, por ejemplo, *Angolinha* para otros.

La importancia de estos toques para los capoeiristas es inmensa. Los rudimentos del instrumento se enseñan y aprenden directamente tocándolos y, en general, a medida que los practicantes acumulan experiencia, su repertorio de toques se amplía. Con el aprendizaje de su material sonoro viene también un conocimiento extra musical, que debe ser aplicado juiciosamente en la *roda.* Por ejemplo, los grupos del estilo Regional asocian el toque de *Iúna* con un *jogo* de alta calidad técnica que solo los *mestres*, *contramestres* y alumnos más avanzados pueden ejecutar. Un tocador no solo debe saber interpretar el toque, sino también usarlo en momentos cuando este tipo de *jogadores* están en acción. Así mismo, en ocasiones solemnes, tales como el funeral de un *mestre*, *Iúna* puede ser tocado. El tocador debe saber que es *Iúna* y no *Cavalaria*, por ejemplo, el toque usado para estos eventos. Los toques pues forman un repertorio, similar al de los cantos, que los capoeiristas deben aprender a tocar y a usar en los momentos apropiados.

A pesar de no haber mención directa a los toques en el primer registro escrito que confirma la asociación del *jogo* de capoeira con el *berimbau* (Querino, 1916), es posible que Querino sugiera, ya en esta época, la existencia de patrones rítmicos tocados por el *berimbau* cuando escribió: "danzaban la capoeira bajo el ritmo del berimbau" (1955 [1916]: 75)[4].

4 De hecho, el berimbau es el único instrumento musical que Querino menciona y según su recuento, aquel berimbau es similar al usado hoy en día: la cuerda era un "arame fino" (alambre delgado) percutido con una vara delgada cuya vibración era amplificada por una "cabacinha" (resonador de calabaza) y su tensión modificada con una moneda de cobre (1955 [1916]: 75).

En Bahía la palabra "ritmo" no solo se refiere a ritmo como concepto musical, sino también a patrones musicales específicos. De hecho, muchos capoeiristas bahianos de hoy usan los términos "ritmo" y "toque" indistintamente: "toque de *Angola*" y "ritmo de Angola" pueden significar lo mismo. Después de describir el *berimbau*, Querino transcribe la letra de un canto de capoeira (probablemente un corrido, ya que el coro es estable), cuyo coro dice "Aloanguê, Som Bento tá me chamando" (ibid.: 76, 78). "Som Bento" es seguramente una transcripción errada de "São Bento," que es como los capoeiristas lo entienden. La expresión "São Bento tá me chamando" aparece en varios corridos de hoy y antes refiriéndose a un supuesto llamado que el capoeirista "recibe" del santo San Benedito a través del toque *São Bento*. Es importante recordar que muchos capoeiristas en la *roda* escuchan los toques como llamados para congregarse al pie del *berimbau*, para *jogar* de ciertas maneras, o para intensificar su atención durante el *jogo* (Downey, 2005: 95-99). Es pues posible que el coro transcrito por Querino dé cuenta de la existencia en la década de 1910s de un toque llamado *São Bento* y de la práctica de escuchar toques del *berimbau* como llamados a los *jogadores*. Sin embargo, no podemos tener plena certeza que este fuese el caso.

En su libro *Negros Bantos* (1937), el folclorista bahiano Édison Carneiro lista nueve "especies de capoeira," incluyendo *Angola, Angolinha, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Jogo de Dentro, Jogo de Fora, Santa Maria, Conceição da Praia* y *Assalva o Senhor de Bonfim,* cada una distinguida por "variaciones sutiles y, a veces, por la manera de tocar el berimbau, cosa que solo es descifrada por los capoeiristas" (1991 [1937]: 212). Esas "maneras de tocar el berimbau" de las que habla Carneiro, eran seguramente lo que hoy llamamos toques de *berimbau*. La importancia de los toques es claramente enfatizada por primera vez en un episodio radial dedicado a la capoeira en 1938, presentado por el locutor carioca Almirante. El locutor menciona los nombres de ocho toques, nos explica algunas de sus asociaciones, e inclusive invita a dos capoeiristas para que demuestren

algunos de ellos. En años posteriores seguiremos escuchando referencias a estos toques en grabaciones, libros, artículos y programas. De hecho, las tres primeras grabaciones comerciales de capoeira (Bimba, 1962; Traíra, 1963; y Paraná, 1963) tienen todas pistas separadas, dedicadas a los toques. La práctica de grabar segmentos instrumentales dedicados exclusivamente a los toques se normalizó después de aquellos álbumes (ver, por ejemplo, Caiçara ,1972; Suassuna e Dirceu, 1975; GCAP, 1996; Nzinga, 2002; etc.). Al mismo tiempo, los etnógrafos de la capoeira comenzaron a investigar su significado y uso en la *roda* (Rego, 1968), una tendencia que no ha parado (Shaffer, 1977; Lewis, 1992; Almeida, 1986; Downey, 2005; etc.) y a la que este ensayo se suma.

Almirante

A fines de los 1930s aparecen los primeros registros sonoros de los toques del *berimbau*. En 1937 se celebró en Salvador el Segundo Congreso Afrobrasileño, que congregó académicos nacionales e internacionales, líderes del Candomble, músicos tradicionales Afro-bahianos y capoeiristas. Recientemente ha emergido en Youtube, un video de una exhibición de capoeira en el marco este evento en la que participaron Samuel Querido de Deus, Juvenal Cruz y otros capoeiristas bahianos[5]. Aunque este video y las fotos del evento (ver Figura 1) confirman la presencia del *berimbau* en la capoeira (hay tres) y del *pandeiro* (hay dos), infelizmente las imágenes son mudas y no permiten estudiar los patrones musicales del *berimbau*.

5 https://www.youtube.com/watch?v=XjvOunvvQJ0 (Publicado en Youtube el 27 de junio de 2014 por GeraldoMaragojipe)

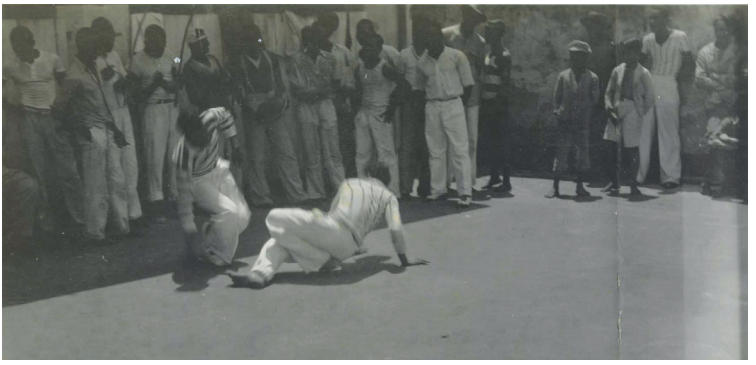


Figura 1. Exhibición de capoeira en el *Segundo Congresso Afrobrasileiro* en el Club Itapagipe, Salvador (foto por Édison Carneiro, enero 14 de 1937).

Solo al año siguiente podremos escuchar por primera vez el sonido del *berimbau* grabado. El 20 de junio de 1938, el locutor y cantante carioca Henrique Foréis Domingues (alias Almirante) graba un episodio dedicado a la música de capoeira titulado "As Cantigas dos Capoeiras da Bahia" en el programa *Curiosidades Musicales* de la Radio Nacional del Brasil[6]. Con tono sensacionalista pero también reivindicativo, Almirante habla de la capoeira en general y de su música en particular, complementando con demostraciones de cantos de capoeira y toques de *berimbau*. Almirante dice haber investigado los cantos de capoeira por un año en preparación para este segmento (aunque no sabemos con quién o dónde exactamente) y él mismo canta sus propias versiones de, al menos una docena de cantos, acompañado por un pequeño coro masculino y un guitarrista. Al son de una guitarra rasgueando un único acorde en cada tiempo fuerte, las melodías y ritmos de las canciones interpretadas por Almirante distan bastante del canto de capoeiristas grabados en esa época (Bimba o Cabecinha, por ejemplo) y después y probablemente de cómo se cantaba antes. Afortunadamente, Almirante invitó a dos capoeiristas para tocar los *berimbaus*: Geraldo Conceição y Valter Vasconcelos, quienes eran probablemente bahianos. También parece que Almirante

6 Mi agradecimiento a Matthias Röhrig Assunção por indicarme la existencia de este episodio radial.

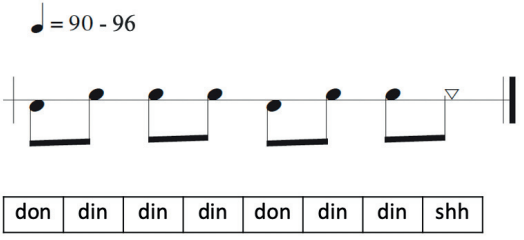
se informó bien sobre los toques, ya que menciona varios en conexión con los aspectos del *jogo* y los cantos. De hecho, Almirante comienza el episodio estableciendo el papel central del *berimbau* para el *jogo*: "el berimbau anuncia el comienzo de la lucha tocando una llamada […] es él quien comanda la pelea con su canto."

Figura 2. Geraldo Conceição y Valter Vasconcelos tocando berimbau en el programa *Curiosidades Musicales* (Colección Museu da Imagem e do Som, junio 20 de 1938).

En total, Almirante presenta ocho toques: *São Bento Grande, Banguela, São Bento Pequeño Repicado, Iúna, Idalina, Ave Maria, Santa Maria, y Banguelinha* **(él dice que es el mismo** *Cavalaria*), y ofrece demostraciones musicales de los tres primeros. Estos toques son interpretados sin acompañamiento percusivo, ni de canto, lo cual dificulta establecer su estructura métrica, o sea, sus patrones de acentuación y su alineamiento con la percusión que los acompañaría en la capoeira. Por lo tanto, aunque las transcripciones comiencen donde lo hacen los tocadores, en teoría sus tiempos fuertes pueden estar en cualquier posición y por ello he omitido la fila que numera los tiempos. Como veremos, los tres toques tienen un periodo de cuatro tiempos, carecen de síncopa, y son tocados a diferentes velocidades.

Del primer toque, *São Bento Grande*, Almirante dice "es el más común [en capoeira], para guardia alta del *jogo* alto y el *gingado* de pies.

Este toque comanda un jogo rápido y violento," lo cual coincide con las asociaciones de este toque en épocas posteriores y hasta nuestros días. La Gráfica 3 representa el patrón tocado.

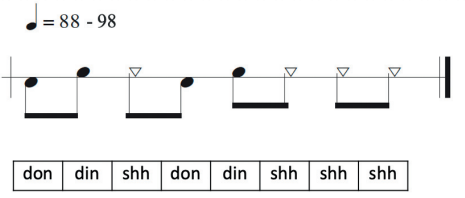


Gráfica 3. *São Bento Grande* tocado por Geraldo Conceição o Valter Vasconcelos (*Curiosidades Musicales*, 11'14" – 11'28").

El mismo patrón mostrado en la Gráfica 3 corresponde al demostrado como *São Bento Pequeno Repicado*, pero tocado mucho más rápido, aproximadamente a 145 BPM (13'03" – 13'14"). Almirante enfatiza la rapidez de este toque: "*São Bento Pequeno Repicado* es el más difícil debido a la habilidad que exige de la mano derecha del tocador. Tan difícil es, que ningún tocador logra mantenerlo por más de diez minutos." En lugar de hablar sobre el tipo de *jogo* asociado a este ritmo, Almirante alude a otro aspecto de los toques, su capacidad de crear estados alterados de conciencia en los practicantes: "Es tal la animación que este toque da a la capoeira, que algunos olvidándose del cansancio [de tocarlo], se quedan interminablemente tocando su *berimbau* agobiados y casi inconscientes." Almirante aquí toca un tema controversial, pero importante en el discurso de algunos practicantes. Mestre Decânio, por ejemplo, ha escrito sobre un tal *trance capoeiriano*, que se puede alcanzar con ayuda musical: "La energía sonora del berimbau crea un ambiente energético en el cual el cuerpo y el espíritu entran en la experiencia del *trance capoeirano*" (Decânio, 1996: 27). Mestre Cobra Mansa, mi propio *mestre*, ha aludido también a este estado mientras escucha los toques y sus variaciones en la *roda*. Sin embargo, no hay récord de asociaciones de toques específicos

con estos estados y ciertamente no con lo que hoy conocemos como *São Bento Pequeno*. De hecho, es sorprendente que en este episodio *São Bento Pequeno* se toque más rápido que *São Bento Grande*, lo cual es contrario a la práctica desde los años 1970s. Es también importante señalar el adjetivo "repicado" en este toque, el cual varios capoeiristas, junto con "dobrado," usan para referirse a versiones más aceleradas o densas de un toque (Shaffer, 1977: 41). La práctica de cualificar los toques de este modo data entonces al menos de los 1930s.

El tercer toque que escuchamos en este episodio es *Banguela*, el cual Almirante presenta como un toque "curioso" y "muy lento [usado] para acompañar el *jogo de faca*". En la demostración, Almirante invita al oyente a prestar atención a la cesta "xique-xique o gongue," hoy llamada *caxixi*, y que figura prominentemente, así como se ve en la Gráfica 4.



Gráfica 4. *Banguela* tocado por Geraldo Conceição o Valter Vasconcelos (*Curiosidades Musicales*, 12'22" – 12'40").

De los restantes cinco toques, Almirante menciona algunas de sus asociaciones extra musicales. Del toque de *Iúna*, dice que es más lento que *São Bento Grande* y que "se joga en posición agachada." Del toque *Ave Maria,* que es "devagaroso" (lento) y que durante su ejecución los contendores "descansan agachados trazando en el piso cruces con los dedos." Del toque *Santa Maria*, que acompaña "una lucha violentísima." Del toque *Banguelinha,* también conocido como *Cavalaria*, que sirve para avisar el aproximamiento de la policía. Esta, de hecho, es la primera referencia al toque *Cavalaria,* la cual concuerda con sus narrativas actuales. Y finalmente Almirante sugiere que el toque *Idalina* típicamente

acompaña la canción "Tira daqui bota lá." En este último, Almirante canta una versión de este corrido en alternación con un coro y acompañado por la guitarra (rasgueando el acorde Re menor), pero no del *berimbau* (11'37" – 11'52"). De nuevo, su versión es bastante diferente de las que se escuchan en grabaciones posteriores, por ejemplo, de la que grabó Bimba en 1940 para Turner. En la capoeira de hoy, algunos toques comparten nombre con corridos y a veces ambos aparecen simultáneamente, por ejemplo, los toques *Jogo de Dentro* y *Apanha a Laranja no Chão Tico-Tico.* Es pues posible que en los años 1930s, lo mismo ocurriese con el toque *Idalina* y el corrido "Tira daqui bota lá," cuyo coro dice "Idalina."

En conclusión, Almirante presenta una lista relativamente larga de toques de *berimbau* enfatizando los tipos de *jogo* que típicamente acompañan y las diferencias de tempo a las cuales se tocan. De manera más fragmentaria también menciona los gestos que los *jogadores* (él los llama luchadores) ejecutan, los cantos que los acompañan, y sus asociaciones históricas. Sin embargo, lo que aprendemos aquí es bastante limitado, ya que estos toques son interpretados fuera de contexto: no son acompañados por la percusión, ni por los cantos, ni los *jogos*. A pesar de que Almirante menciona repetidamente el carácter improvisatorio del *berimbau* en la *roda*, en los cortos fragmentos que escuchamos, solo aparece el patrón rítmico invariado.

Turner

Para escuchar los toques de capoeira de la mano de reconocidos practicantes y en el contexto del canto y la percusión, tendremos que esperar dos años y medio más. En 1940 el lingüista afroestadounidense Lorenzo Dow Turner visitó Bahía con el objetivo de estudiar los vestigios de lenguas africanas en las casas de Candomblé de esta locación. Turner fue

uno de varios científicos sociales de ese país que visitaron Bahía durante la primera mitad del siglo XX para estudiar rasgos de culturas africanas, lo cual atesta y refuerza la posición que Bahía tenía como epicentro de cultura diaspórica en las Américas[7]. Durante sus siete meses de visita, Turner grabó 18 horas de grabaciones lingüísticas y musicales en Bahía, incluyendo al menos una hora de capoeira con los capoeiristas Bimba (Manoel dos Reis Machado), Cabecinha (Fernando Cassiano), Juvenal Cruz y sus respectivos grupos. A diferencia del episodio de Almirante, aquí no hay comentarios explicativos sobre los toques, solo los escuchamos en su contexto musical. Originalmente depositado en el Archivo de Música Tradicional de la Universidad de Indiana, este rico récord documentario permaneció oculto para la comunidad de practicantes y académicos hasta fines de los 1990s cuando fueron descubiertos por el investigador y capoeirista estadounidense Vincent Brown y posteriormente compartidos con otros capoeiristas[8].

Grabación	**Lista de pistas**
Juvenal, Luciano y Manoel Noviembre 7, 1940	1. “Inanayova” 2. “Sim sim sim” 3. “Ogun yé” 4. “Berimbau toque (instrumental)” 5. “Berimbau toque (instrumental)” 6.“Omixarodó Abaluayé” 7. “Caboclo da Manganga” 8. “La na Aldeia (Caboclo song)” 9. “No tempo que tinha dinheiro” 10. “Ladeira de Terê”

7 Otros visitantes incluyen Ruth Landes, Donald Pierson, Melville Herskovits, y Frank Frazier. De hecho, Turner visitó Bahía con Frazier y fue recibido por Pierson.

8 De acuerdo con Matthias Röhrig Assunção, después de descubrir las grabaciones de Turner a fines de los 1990s, Brown las compartió con su *mestre* en Londres (Mestre Pastel) y con Assunção, quien entrenaba en ese grupo. Assunção luego las compartió en Bahia con Decânio, Nenel y otros *mestres*. Luego, a principios de los 2000s, Decânio y otros las disponibilizaron al público por el Internet.

Bimba y su conjunto Diciembre 21, 1940	1. “A Iúna e mandiguera” 2. “Valha me Nossa Senhora” 3. “Ao pé de mim tem um vizinho” 4. “Menina vamos pro mato”
Cabecinha y su conjunto Diciembre 22, 1940	1. “De Maria meu Deus” 2. “Não sou filho daqui” / “Cai cai Catarina” 3. “Quando eu era pequeninho” 4. “No dia que eu amanheço” 5. “Não sou filho daqui” / “Bom vaqueiro” 6. Toque São Bento Grande

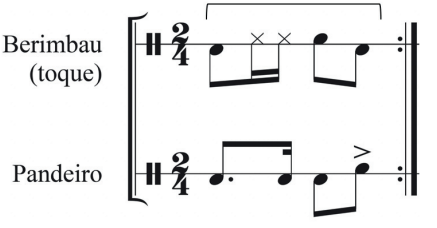
Cuadro 1. Lista de grabaciones de capoeira de Turner en Bahía (noviembre – diciembre, 1940).

El primer grupo de grabaciones con Juvenal se llevó a cabo el 7 de noviembre de 1940, probablemente en los estudios de la Radio Sociedade, el único estudio de grabación de Salvador en la época (Reis, 2010: 93)[9] e incluyó cantos de capoeira y Candomblé acompañados por un *berimbau* y un *pandeiro*. Juvenal fue el cantante solista y el tocador del *berimbau* y solo en la última pista se le une un pequeño coro masculino, probablemente formado por Luciano José Silva y Manoel Oliveira, para responder las *chulas* (o *saudações*) y un corrido. De las diez pistas, seis son cantos de Candomblé (1, 2, 3, 6, 7 y 8), dos son instrumentales (4 y 5), y las dos últimas (9 y 10) son *quadras* de capoeira cantadas al estilo de Bimba, seguidas por *chulas* y/o corridos. Es interesante que Juvenal presenta “Sim sim sim,” como una “cantiga de Caboclo” y no como un canto de capoeira, comprobando que esta canción, así como muchas otras, fueron integradas del Candomblé al reportorio de capoeira en las primeras décadas del siglo XX (ver Rego, 1968).

Las diez pistas fueron acompañadas por un toque único de *berimbau* que, a pesar de no ser nombrado en la grabación o en las notas de Turner,

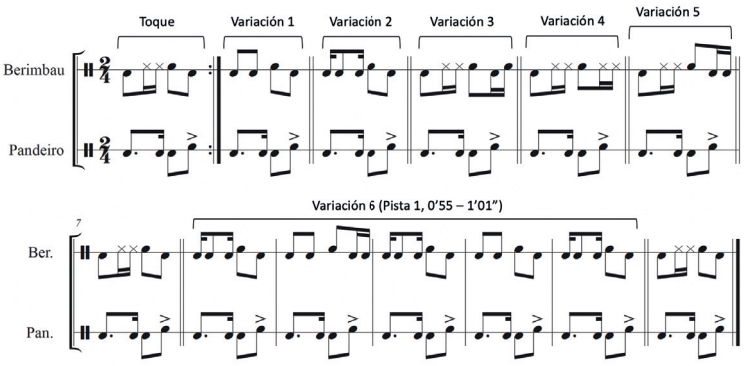
9 En algunos de los discos grabados, probablemente incluyendo los de capoeira, Turner escribió la nota “Radio Studio” (Briand, 2006).

es el mismo toque que muchos grupos de capoeira Angola en Bahía conocen hoy como *São Bento Grande* (ver Gráfica 5) Juvenal alterna la célula básica de este toque con variaciones; las más comunes mostradas en la Grafica 6. Estas variaciones son recombinadas a lo largo de las grabaciones para formar frases más largas, de hasta diez compases. Es notable que estas variaciones aun no presenten la división triple del tiempo ni la síncopa que caracteriza las variaciones de *berimbau* de años posteriores. Este ritmo instrumental contrasta con el del canto, el cual sí presenta tresillos y sincopas, así como se ve en la Gráfica 7. A pesar de que Juvenal incluyó cantos de dos géneros diferentes en su grabación, no hay diferencias significativas en el acompañamiento: en todos los casos Juvenal comienza tocando el patrón básico del toque de *berimbau*; tres a cinco segundos después se une el *pandeiro* tocando invariablemente el mismo ritmo que se utiliza en estos días; la voz entra inmediatamente después del *pandeiro*; y al cantar Juvenal mantiene el mismo toque alternándolo con variaciones mientras que el tempo aumenta.



	1				2			
Berimbau (toque)	don		chi	chi	din		don	
Pandeiro	x			x	x		x	

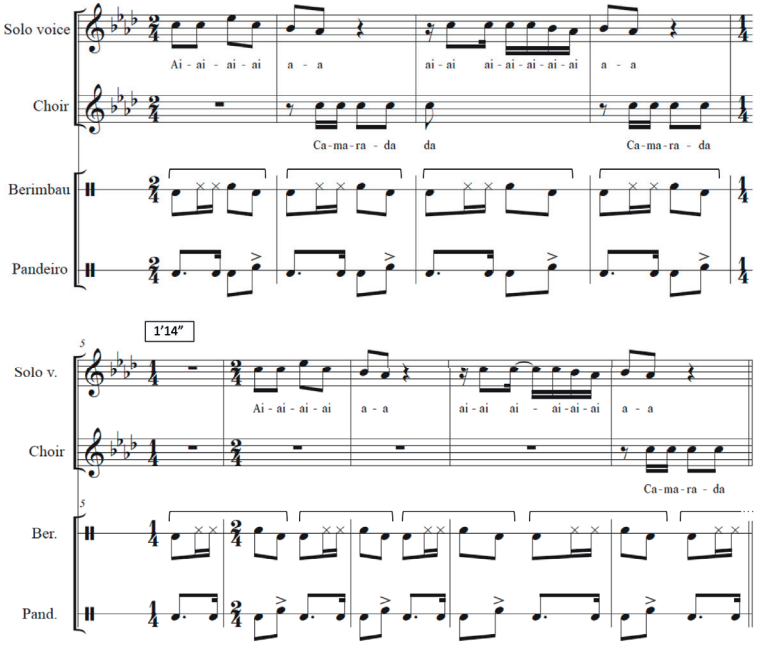
Gráfica 5. Toque usado en las 10 pistas de Juvenal.



Gráfica 6. Variaciones más comunes usadas en las diez pistas de Juvenal.

En la décima pista, sin embargo, ocurre algo sorprendente. Luego de cantar la *quadra* y las *chulas*, Juvenal comienza a cantar el corrido "Ai ai ai, ai" (en 0:58"), acompañado por el *berimbau* así como se muestra en la Gráfica 7. Después de seis intercambios entre Juvenal y el coro (en 1'14"), Juvenal hace una breve pausa vocal de un tiempo y retoma el corrido, resultando en un cambio de alineamiento temporal entre el canto y los instrumentos acompañantes (ver Gráfica 7). La manera en la cual Juvenal canta y se acompaña por el *berimbau* en el primer segmento de este corrido (0'58" a 1'14") coincide con la manera como lo hace en las otras siete pistas cantadas y es consistente con la práctica de hoy. Sin embargo, cuando hace la pausa en 1'14," el toque del *berimbau* queda desplazado un tiempo, como si empezase a la mitad del compás — esto está representado con corchetes encima de la línea del *berimbau* de la Gráfica 7. Muchos *mestres* de hoy llamarían esta segunda manera de combinar canto con *berimbau* y *pandeiro*, "tocar atravesado" (*tocar atravessado*) o "tocar fuera de ritmo" (*tocar fora do ritmo*). Pero esta evaluación no es necesariamente aplicable aquí, ya que es posible que esta manera de usar los toques de *berimbau* (alineándolos con la percusión y el canto de una manera flexible) haya sido una práctica aceptable y hasta común a principios del siglo XX. Es también posible que Juvenal

y sus contemporáneos hayan concebido estas dos alineaciones de canto y *berimbau* en el corrido "Ai ai ai ai" como dos toques diferentes. Esta explicación es, no obstante, menos plausible, ya que el toque de *berimbau* permanece estable durante la grabación—el cambio de relación ocurre debido a la pausa vocal de Juvenal en 1'14". O tal vez esta manera de usar los toques era una marca personal de Juvenal o su modo de probar la musicalidad de sus alumnos. Como veremos, este tipo de cambio de alineamiento solo aparece en otro corto fragmento grabado por Turner y, por lo tanto, nuestras interpretaciones permanecen especulativas hasta que podamos examinar otras grabaciones de la época; por ejemplo, la grabación de la exhibición de capoeira en el Segundo Encuentro Afrobrasileño de 1937, donde Juvenal y otros capoeiristas famosos de su época participaron.



Gráfica 7. Corrido "Ai ai ai ai" en pista 10 de Juvenal.
Dos alineaciones con el *berimbau*.

La segunda sesión fue con Mestre Bimba el 21 de diciembre de 1940. Bimba, quien para esa época ya era uno de los capoeiristas más famosos del Brasil y un *berimbaista* exímio, lideró los cantos, tocó el *berimbau* principal y estuvo acompañado por un pequeño coro, un *pandeiro* y otro *berimbau*[10]. Este ensamble con dos *berimbaus* antecede la emblemática batería de un *berimbau* y dos *pandeiros* que Bimba luego popularizaría para su estilo de capoeira Regional. En las cuatro pistas grabadas, cada una de seis minutos, se escucha claramente un *berimbau* tocando patrones rítmicos, introduciendo variaciones y acompañando percusión y cantos. Turner probablemente usó un único micrófono para el conjunto y, lógicamente, lo ubicó cerca de Bimba. Como consecuencia, el *berimbau* de Bimba se escucha clara y consistentemente, pero no el segundo *berimbau*. Aquel sólo se escucha mejor en pasajes instrumentales, cuando Turner parece mover el micrófono a una posición intermedia entre los dos *berimbaistas.*

Las cuatro pistas de Bimba presentan una estructura uniforme: comienzan con un breve solo instrumental ejecutado por los dos *berimbaus* y el *pandeiro*, en el cual los *berimbaus* tocan un único toque e introducen variaciones. Seguidamente, Bimba empieza a cantar en su rol de solista y a interactuar con el coro. Durante estos segmentos de canto las variaciones de los *berimbaus* son minimizadas. Después de una serie de cantos, el cantante calla y da paso a breves interludios instrumentales (por 15 a 30 segundos) donde los *berimbaus* varían con más vehemencia. Esta alternación entre cantos e interludio se repite una o dos veces más antes de un segmento final meramente instrumental. Se confirma pues que el principio de ostinato y variaciones, ha sido parte integral de la música de capoeira, al menos, desde 1940.

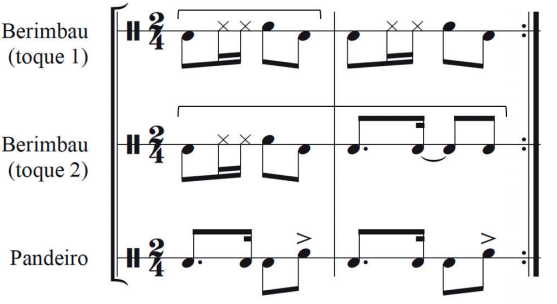
Aunque ninguno de los toques usados por Bimba es directamente nombrado, la presentación de la pista 4, grabada por un locutor con tono

10 Leonardo Abreu Reis (2010: 95) sugiere que Cabecinha pudo haber también participado en la grabación de Bimba como cantante del coro y tal vez como el segundo berimbaista.

profesional, es sugestiva: "Al son del *pandeiro*, del *berimbau* y del *caxixi*, cantará Bimba y su conjunto, interpretando *Angola* [mi énfasis] mientras recuerda a sus antepasados." Angola es, por supuesto, el nombre de un conocido toque de capoeira que hemos escuchado en grabaciones desde los años 1960s (Traíra, 1963; Paraná, 1963). Sin embargo, no podemos saber si el presentador aquí se refiere a la interpretación de ese toque, al estilo "capoeira de Angola" o de manera más amplia, a la "cultura de Angola." Es bien sabido que el término "Angola" en la Bahía de esos años se refería a personas y prácticas asociadas a la herencia histórica de los pueblos de Angola en el Brasil. También sabemos que, para la época de esta grabación, la diferenciación entre el estilo de capoeira de Bimba (Regional) y de los tradicionalistas (Angola) ya se había comenzado a fraguar. Esto, de hecho, es confirmado en la segunda pista, cuando un hombre vocifera a los 1'46" "Es Regional y es Angola," claramente refiriéndose a estos estilos. La misma voz en la pista 4 a los 5'04" dice en tono de urgencia y probablemente para animar a los músicos, "Corra, corra que allá viene Angola," lo cual puede interpretarse como un aviso a los músicos de huir de sus antagonistas del estilo de Angola, dramatizando así las tensiones entre los practicantes de estos estilos. La expresión "interpretando Angola" del locutor puede pues significar muchas cosas o inclusive ser un error de locución. En cualquier caso, es improbable que se refiera al toque de *Angola*, así como lo conocemos hoy.

Solo dos toques se escuchan durante las cuatro pistas, el primero y más breve de ellos es el mismo que tocó Juvenal y es el predominante (ver Toque 1, Gráfica 8). De hecho, el segundo toque puede entenderse como una extensión del primero al cual Bimba le agrega el ritmo conocido como tresillo [x..x..x.] tocado en la cuerda suelta (ver Gráfica 8). Toque 2 solo aparece en un fragmento de la pista 4 (desde 2'45" hasta el final) acompañando tres corridos ("*Zum Zum Zum*," "*Canabolô como vai como passou*" y "*Tira daqui bota lá*"). Este último es por supuesto, el mismo corrido que Almirante asocia al toque *Idalina*. ¿Es Toque 2 el mismo

Idalina del que habla Almirante? Aunque no podemos saberlo porque Almirante no lo demuestra, es curioso que el único cambio de toque de las cuatro pistas haya ocurrido para cantar tres corridos, "*Tira daqui bota lá*" siendo uno de ellos. Puede ser que efectivamente algunos corridos estuviesen asociados a toques específicos. Sin embargo, también vale la pena resaltar que el toque que Bimba llama *Idalina* en su álbum *Curso de Capoeira Regional,* grabado 22 años después de su encuentro con Turner, es muy diferente a los dos mostrados en la Gráfica 8.

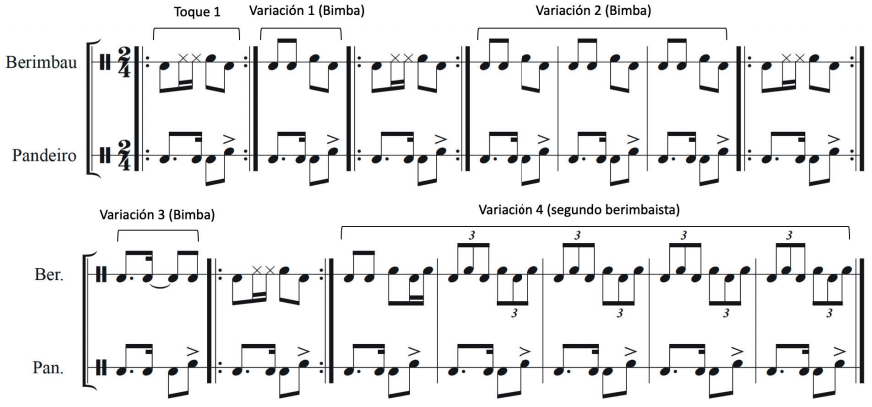


	1				2				1				2			
Berimbau (toque 1)	don		chi	chi	din		don		don		chi	chi	din		don	
Berimbau (toque 2)	don		chi	chi	din		don		don			don			don	
Pandeiro	x			x	x		x		x			x	x		x	

Gráfica 8. Toques usados por Bimba (grabaciones de Turner).

Como fue señalado, las variaciones son mucho más prominentes durante los interludios instrumentales que durante el canto. La Gráfica 9 muestra las cuatro variaciones más usadas en esta grabación, indicando el *berimbaista* que las toca. Estas variaciones no son todas las que se escuchan a través de las cuatro pistas, ni son tocadas en el orden presentado, s**ó**lo dan una idea del material rítmico que los *berimbaistas* alternan con el toque. Aunque no podemos tener certeza de la función de estas variaciones en el contexto de estas grabaciones, parece que Bimba utiliza la Variación 3 para anunciar el final de cada pista y también para anunciar el cambio de toque en la pista 4, lo cual es consistente con el uso comunicativo de

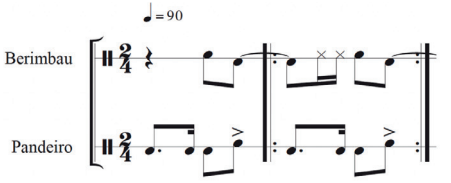
las variaciones de *berimbau* en la actualidad. Del resto, es seguro suponer que su función es ornamentaría.



Gráfica 9. Variaciones tocadas por Bimba y segundo *berimbaista* (grabaciones de Turner).

Al día siguiente (22 de diciembre de 1940), Turner grabó seis pistas más con Cabecinha y su grupo de capoeira *Esperança Angola,* también cada una de seis minutos. Aunque investigadores y practicantes no han aun establecido el linaje capoeirístico de Cabecinha, el nombre de su grupo sugiere afinidad con el naciente estilo de capoeira Angola que Mestre Pastinha y otros comenzaron a codificar desde aquella época[11]. De estas grabaciones, las cinco primeras combinan canto con *pandeiro* y *berimbau* y la última es meramente instrumental. Allí se revela un único *berimbau* interpretando toques con algunas variaciones, acompañado por un *pandeiro* y apoyando una serie de cantos. Cabecinha canta y lo más probable es que también toque el *berimbau*. El único toque identificado por nombre es *São Bento Grande* en la pista 6, y su transcripción se muestra en la Gráfica 10.

11 Según Reis (2010: 99), Cabecinha también era conocido como Neguinho de Ouro. Él cita tres referencias que posiblemente identifican este capoeirista: Abreu (1999: 83), Coutinho (1993: 25) y Rego (1968: 266).



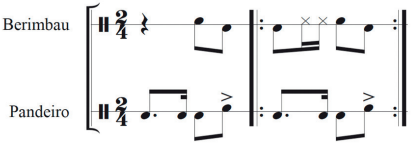
	1				2			
Berimbau			chi	chi	din		don	
Pandeiro	x			x	x		x	

Gráfica 10. *São Bento Grande* tocado por Cabecinha (grabado por Turner, pista 6).

Dos diferencias saltan a la vista al comparar este toque con su versión homónima del programa de Almirante. La primera es en la periodicidad: el patrón de Cabecinha dura solo dos tiempos, o sea la mitad de la que nos presenta Almirante. La segunda es en el contenido rítmico: Mientras que el toque de Almirante solo usa corcheas articulando todos los tiempos y contratiempos, Cabecinha combina notas de tres duraciones diferentes (negras, corcheas y semicorcheas). Y, tal vez más significativo, en Cabecinha comenzamos a escuchar la síncopa del tiempo fuerte que caracteriza muchos toques de capoeira y que estuvo ausente en el episodio de Almirante. En las grabaciones de Juvenal la síncopa es prácticamente inexistente y en las de Bimba solo aparece en el segundo tiempo, no en el primero, cuando toca el ritmo [x..x..x.] así como se ve en la Gráfica 9, Variación 3.

En las restantes cinco pistas, Cabecinha abre con una pequeña introducción instrumental de unos treinta segundos en la que el *berimbau* establece un toque especifico alternándolo con variaciones antes de comenzar los cantos. Sin embargo, al empezar el canto Cabecinha siempre retorna al toque mostrado en la Gráfica 11, el cual ejecuta sin variaciones. Cuando se acerca al final de la pista, Cabecinha termina el canto, retorna al toque con el que abrió la pista y a alternarlo con variaciones. Aunque estos toques son auditivamente discernibles, ninguno es nombrado en la grabación o en las notas de Turner. Como se puede ver en las Gráficas 5, 8 y 11, Cabecinha acompaña su canto con el mismo toque que Bimba

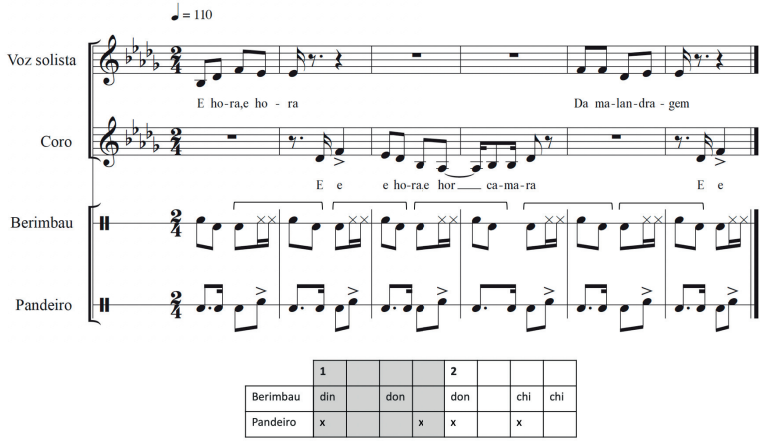
y Juvenal acompañan los suyos, lo cual sugiere que este era el toque preferido para acompañar cantos de capoeira en esta época.



	1				2			
Berimbau	don		chi	chi	din		don	
Pandeiro	x			x	x		x	

Gráfica 11. Toque usado por Cabecinha para acompañar sus cantos (Grabaciones de Turner, pistas 1, 2, 3 y 5)

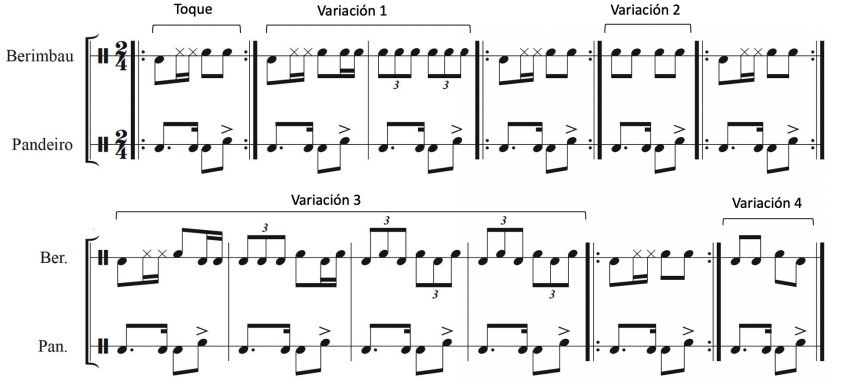
Notoriamente, en la cuarta pista ocurre algo similar a lo descrito en la décima pista de Juvenal. Durante su canto, Cabecinha toca el mismo patrón de *berimbau* pero con una relación diferente a la percusión y al canto. En la Gráfica 12 se puede ver como Cabecinha alinea sus *chulas* con el *pandeiro* de la misma manera como lo hace en las pistas 1, 2, 3 y 5, como lo hace Bimba en todos sus cantos, como Juvenal en las pistas 1, 2, 3, 6, 7, 8 y 9, y como se hace hoy en día. Sin embargo, el toque del *berimbau* esta desalineado un tiempo, así como ocurre en la décima pista de Juvenal. Aunque relativamente atípica, esta segunda instancia del mismo toque alineado de dos maneras por dos *mestres* distintos en 1940 sugiere que los capoeiristas eran más flexibles en la manera de combinar canto y toque—o tal vez que el proceso de codificación de los estilos de capoeira tuvo el costo de eliminar ciertas formas de tocar y cantar que antes eran aceptables, aunque menos comunes.



Gráfica 12. Toque usado por Cabecinha para acompañar sus cantos (Grabaciones de Turner, pista 4, 0:54 – 1:01).

Los fragmentos instrumentales que preceden y suceden el canto ofrecen otro tipo de información sobre el tratamiento de toques de Cabecinha. Como fue señalado, Cabecinha abre cada pista con un patrón alternado por variaciones, el cual siempre cambia al toque mostrado en la Gráfica 11 cuando empieza a cantar, pero retorna al toque inicial con sus variaciones cuando el canto acaba. El más común de estos toques se muestra en la Gráfica 13 con las cuatro variaciones más usadas en las pistas 2, 3, y 5. Junto con las variaciones de Juvenal (mostradas en la Gráfica 6) y las de Bimba (mostradas en la Gráfica 9), esta pequeña muestra de cuatro variaciones confirma que ya en los 1940s los capoeiristas usaban variaciones de diferentes duraciones (de uno a cuatro compases, y a veces más) y alternaban subdivisión binaria y ternaria del tiempo. Es importante enfatizar que, en el caso de Cabecinha, estas variaciones no ocurren durante el canto, lo cual puede indicar una de tres cosas: 1) la dificultad de tocar variaciones en el *berimbau* mientras se canta (recordemos que Cabecinha canta y probablemente también toca el *berimbau*); 2) la práctica de no adornar la música con variaciones para mantener la atención en la voz cantante; o 3) la preferencia estética de

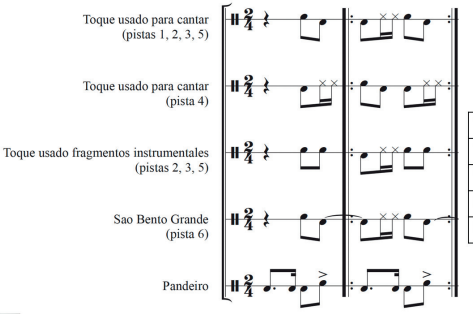
Cabecinha. De cualquier modo, vemos que la práctica de algunos grupos contemporáneos de mantener el (o los) *berimbau(s)* en el toque básico sin variación durante la *ladainha* resuena con la manera de interpretar toque y canto desde la época de Cabecinha y Bimba.



Gráfica 13. Variaciones de *berimbau* en pistas 2, 3 y 5 por Cabecinha (Grabaciones de Turner).

Finalmente, los tres toques que escuchamos en las grabaciones de Cabecinha (*São Bento Grande*, el que usa para cantar y el que usa en los fragmentos instrumentales) son bastantes similares en su contenido rítmico. Tomando el toque que usa para cantar como el más básico, *São Bento Grande* sería el mismo, pero con el primer tiempo sincopado y el usado en las introducciones también, pero cambiando un *solto* por un *preso* en el segundo contratiempo. Por referencia, la Gráfica 14 incluye el toque que acompaña el canto en la pista 4, el cual claramente contrasta con los otros tres. Esta similitud en el material rítmico de los toques ha sido reportada desde los años 1930s hasta nuestros días. Carneiro, por ejemplo, escribió que los nueve toques (o estilos de capoeira) identificados por él, se distinguen solo por variaciones sutiles solo perceptibles por los capoeiristas (Carneiro, 1991 [1937]: 212). Notemos, por ejemplo, como describe el toque *Angolinha* como "una variación del primero (el toque *Angola*)." Más recientemente otros autores y practicantes han

confirmado que muchos toques son variaciones de una célula rítmica básica[12]. Los toques de Cabecinha, representan pues el precedente más antiguo de esta tendencia.



	1				2			
Toque canto (p. 1,2,3,5)	don		chi	chi	din		don	
Toque canto (p. 4)	din		don		don		chi	chi
Toque frag. Inst.	don		chi	chi	din		din	
Sao Bento Grande			chi	chi	din		don	
Pandeiro	x			x	x		x	

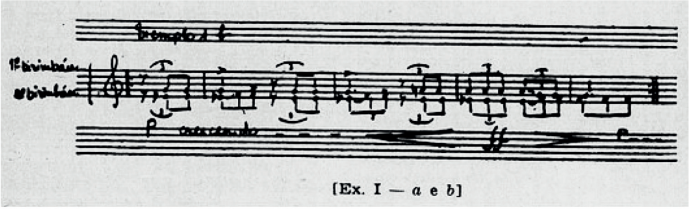
Gráfica 14. Toques usados por Cabecinha (grabaciones de Turner).

Leeds

Mestre Waldemar (Waldemar Rodrigues da Paixão, 1916-90) fue una de las figuras más importantes de la capoeira en el Salvador de los años 1950s. Como Frede Abreu (2003) lo documenta en su libro, la *roda* semanal que acontecía en el *barracão* (choza) adjunto a su casa en el barrio de Liberdade en Salvador, no sólo era un punto focal de encuentro de capoeiristas, sino también una atracción para visitantes nacionales e internacionales. Periodistas (Martins, 1957), fotógrafos (Brill, 1953; Verger, 1955), pintores (Carybé, 1951), compositores (Catunda, 1952) e investigadores (Leeds, 1951, Dreyfus-Roche, 1955) documentaron sus visitas a estas *rodas* en gran detalle. Antes de enfocarnos en las grabaciones de Leeds y Dreyfus-Roche, vale la pena referirnos a dos reportes que hablan específicamente de los ritmos del *berimbau*. El primero es de la compositora y pianista carioca Eunice Catunda quien, basada en su visita

12 Comunicación personal, Mestre Cobra Mansa, Valença, Bahia, abril de 2012.

a Waldemar en 1952, produjo la primera transcripción del *berimbau* de la que tenemos noticia (1952: 17). Catunda usa el pentagrama para transcribir dos *berimbaus* separados por una tercera mayor y tocando una frase de ocho tiempos en la que parece que los *berimbaus* tocan ritmos con subdivisión ternaria (en 6/8) contra un acompañamiento binario (en 2/4) (ver Gráfica 12). A pesar de las marcas de repetición que delimitan esta frase (sugiriendo que es un patrón repetitivo, como los toques), el tamaño de frase y patrón de subdivisión sugieren que el ritmo es probablemente una variación y no un toque. Infelizmente, ella no transcribe dicha frase en conjunción con los *pandeiros* o la voz cantante ni nombra o describe los toques del *berimbau* en su artículo[13]. Finalmente, tampoco sabemos mucho sobre el contexto de esta transcripción: ¿la realizó durante su visita o posteriormente, apoyada en su memoria o en una grabación de campo suya?



	2			1			2			1			2			1			2			1		
Berimbau 1		don	don	don		din		don	don	don				din	din	din	din	din	din	don	don	don		
Berimbau 2		don	don	don	ni	din		don	don	don	ni	din		don	don	don	don	don	don	ni	din	din	din	din

Gráfica 15. Transcripción de *berimbaus* en la *roda* de Waldemar, hecha por Catunda (Fuente: Catunda, 1952: 17, Ex. I – a y b). Notación TUBS-silábica por el autor.

El segundo reporte para mencionar es un artículo de prensa que habla explícitamente de los toques en el *barracão* de Mestre Waldemar: "El jogo se realiza de acuerdo con el ritmo del berimbau. Hay una serie de toques. Los más conocidos, según Carybé, son:

13 En su artículo, Catunda (1952: 17) transcribió dos cantos de capoeira y los patrones de dos *pandeiros* en 2/4, sugiriendo que el *berimbau* se ajusta también a esta métrica. Mas aun, sus transcripciones muestran que ella ubica el primer tiempo del *pandeiro*, la voz y el *berimbau* del mismo modo que en este artículo.

Cavalaria, *São Bento Grande (*para *jogo* leve), *São Bento Pequeno* (samba de la capoeira), *Banguela* (*jogo de dentro* con navaja), *Santa Maria* (*jogo* lento), *Ave Maria* (himno de la capoeira), *Amazonas* (*jogo* a media altura) e *Iúna* (*jogo* bajo)" (Martins, 1957: 7).

Y parece que estos toques tenían asociaciones muy específicas para Waldemar. Recordando sus tiempos de *jogador* joven en los 40s y 50s, Waldemar declaró: "Cuando estaba *jogando* decía: 'toque un Angola Dobrado.' [El jogo] es enredado, nadie salta. Es un *jogo* por dentro del otro, pasando, dando *tesoura*, soltándose" (Abreu, 2003: 37). Mestre Waldemar es, entonces, un personaje clave para el estudio de los toques en esta época, no sólo por su fama, sino porque él era uno de los *mestre de batería* del Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), el emblemático grupo de Mestre Pastinha, o sea el encargado de alistar los *berimbaus* y liderar la batería durante el performance[14].

A mediados de 1951, el antropólogo estadounidense Anthony Leeds realizó una visita de campo a Bahía para su investigación doctoral en la que grabó canciones de varios géneros afrobrasileños, incluyendo unos 16 minutos de música de capoeira en el barrio de Liberdade con Mestre Waldemar y otros capoeiristas (probablemente incluyendo a Traíra y Antonio Messias dos Santos). Las grabaciones, hoy depositadas en el Archivo de Música Tradicional de la Universidad de Indiana, están distribuidas en tres pistas, así como lo muestra el Cuadro 2. Desafortunadamente, su contenido y calidad no permiten establecer con certeza si fueron grabadas en una *roda* en vivo o en una demostración meramente musical para el visitante.

Pista	Estructura
1. "O Valente Vilela"	Ladainha – chulas – corridos
2. "Era Eu, Era meu Mano"	Ladainha – chulas – corrido – instrumental
3. Instrumental	Instrumental (continuación de pista 2)

Cuadro 2. Pistas en la grabación de Leeds (1951).

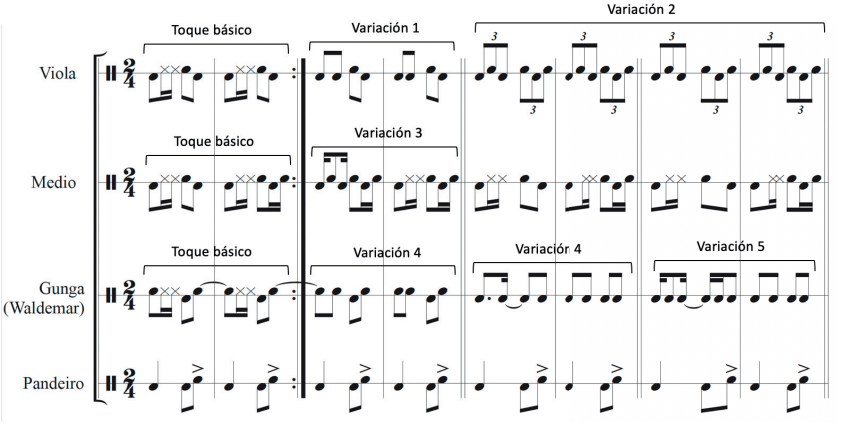
14 Comunicación personal, Mestre Cobra Mansa (Valença, Bahia, marzo de 2006). Otros mestres como Gato y Canjiquinha fueron también *mestres de batería* de CECA, en diferentes momentos.

La batería estaba compuesta por tres *berimbaus* y un *pandeiro* y los cantos, liderados por Mestre Waldemar, eran respondidos por un coro masculino de tamaño indeterminado. Adicionalmente, se oye un *apito* anunciando el fin de algunas secciones, al estilo de los ensambles folclóricos que empezaron en esta década y donde varios capoeiristas como Mestre Canjiquinha participaron (Höfling 2019). Los toques en esta grabación son bastante más complicados de los que hemos escuchado y analizado hasta ahora, ya que son ejecutados por tres *berimbaus* variando frecuentemente y formando texturas polifónicas que cambian la mayor parte del tiempo. Como en las grabaciones de Turner, Leeds usó un único micrófono, probablemente ubicado cerca de Waldemar, quien seguramente toca el *berimbau* líder, *gunga*. Aunque los otros dos *berimbaus* se pueden escuchar en varios pasajes, a menudo se pierden en la densa textura sonora. La afinación de los *berimbaus* varía ligeramente entre la primera pista y las demás. En la primera, la afinación es: *gunga* (Fa3 – Sol3), *medio* (Sol3 – La3), *viola* (La3 – Sol3). En las otras dos pistas la afinación baja aproximadamente medio tono: *gunga* (Mi3 – Fa#3), *medio* (Fa#3 – Sol#3) y *viola* (Sol#3 – La#3)[15]. Esta grabación no solo representa el primer registro de los toques ejecutados a tres *berimbaus*, sino también de afinación adyacente, en la cual la nota del *preso* de *gunga* coincide con el *solto* del *medio*, y el *preso* del *medio* con el *solto* de la *viola*.

Aquí escuchamos dos toques (nunca nombrados), ejecutados siempre a velocidad creciente y con diferentes tipos de variaciones. El primero es similar al que hoy se conoce como toque de *Angola* y se escucha en las pistas 1 y 3, y el segundo es similar al que los *angoleiros* de hoy llaman *São Bento Grande* y solo aparece en la pista 2. Cada *ladainha* es pues acompañada por un toque diferente. Debido a que el toque de la pista 2 coincide con el que Bimba y Cabecinha usaron para acompañar sus cantos en las grabaciones de Turner, nos enfocaremos en el primer toque. La Gráfica 16 muestra los patrones básicos del toque durante la *ladainha*

15 Afinaciones aproximadas.

de la pista 1, donde son más discernibles, y algunas de las variaciones tocadas por el *gunga* y la *viola* en la pista instrumental (3). De nuevo, estas variaciones son una pequeña muestra de muchas otras allí grabadas.



	1				2				1				2			
Viola (toque básico)	don		chi	chi	din		don		don		chi	chi	din		don	
Medio (toque básico)	don		chi	chi	din		don		don		chi	chi	din		don	din
Gunga (toque básico)			chi	chi	do		din				chi	chi	don		din	
Pandeiro	x				x		x		x				x		x	

Gráfica 16. Toque interpretado por Waldemar y su grupo (Grabaciones de Leeds, pistas 1 y 3).

Como en la práctica de hoy, los restantes *berimbaus* tocan patrones básicos complementarios al del *gunga*. Tanto el *berimbau viola* como el *medio* articulan el primer tiempo del compás que el *gunga* deja libre, creando una especie de llamada y respuesta entre los *berimbaus*. También podemos escuchar que, en sus patrones básicos, las notas del *gunga* y la *viola* son rítmicamente similares, pero con los *soltos* y *presos* al revés: cuando el *gunga* toca *solto*, la *viola* toca *preso* y viceversa (ver Gráfica 16). Esta manera de armonizar la orquesta de *berimbaus* es común dentro de muchos grupos de capoeira Angola de la escuela Pastinhiana de hoy[16]. Como fue mencionado anteriormente, las variaciones, especialmente las de la *viola*, que es el *berimbau* más activo, son mínimas durante la

16 Comunicación personal, Mestre Cobra Mansa, Valença, BA, marzo de 2006.

ladainha, pero se reactivan en las *chulas* y los corridos. Durante la *ladainha* la *viola* sólo improvisa en los intervalos que el cantante deja entre verso y verso, o sea adornando los espacios libres de canto, pero sin interferir con la voz. Como fue discutido en las grabaciones de Cabecinha, esta práctica, común en varios grupos de hoy, se fundamenta en mantener la atención en la letra de la *ladainha*.

Finalmente, en las variaciones de los *berimbaus* observamos una libertad de improvisación que no habíamos notado antes, especialmente en la *viola*. Por ejemplo, este berimbau toca la frase etiquetada como Variación 2 por estrechos inusualmente largos (al principio de la pista 3 esta variación es repetida por 18 tiempos). Por otro lado, dentro de las variaciones del *gunga*, escuchamos el ritmo de *ijexá* en la Variación 5, lo cual demuestra que la práctica de los *berimbaistas* de incorporar ritmos de otros géneros afrobrasileños tiene al menos siete décadas.

Robatto Filho

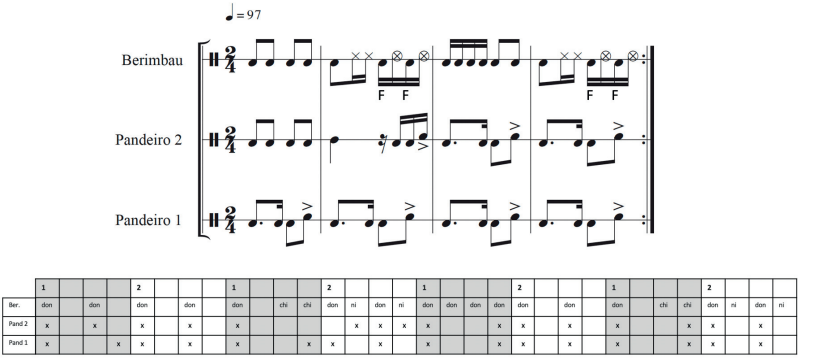
En la década de los 50s aparecen los primeros reportajes televisivos y documentales sobre capoeira que permiten ver a los capoeiristas en acción. Desafortunadamente el primero de estos, "Capoeira Angola," presentado en el programa *Veja Brasil* por Alceu Maynard Araujo en 1952, no ofrece sonido alguno de capoeira. El locutor presenta a Mestre Pastinha (a quien equivocadamente llama Mestre Bimba) y a su grupo CECA al son de un arreglo orquestal de la famosa pieza *Na Baixa dos Sapateiros* de Ary Barroso, claramente evocando la bahianidad de este arte. Allí vemos una batería compuesta por tres *berimbaus*, un *pandeiro* y un *reco-reco* (más parecido a un *afoxé* con manija que a los *reco-recos* usados en *rodas* de hoy) acompañando *jogos* del *mestre* con sus alumnos,

mientras Araujo habla en tono sensacionalista, generalidades sobre el *jogo* de capoeira, pero nada sobre los toques de *berimbau*.

Dos años más tarde aparece el documental *Vadiação* del cineasta bahiano Alexandre Robatto Filho, donde sí tendremos la oportunidad, por ocho minutos, de ver y escuchar a los capoeiristas. En los créditos aparece Mestre Bimba y su grupo como los ejecutantes de la música y Mestre Waldemar y su grupo como los *jogadores.* Efectivamente, a quien escuchamos tocando y cantando todo el tiempo es a Bimba con su grupo. Su ensamble consiste en dos *berimbaus* (uno seguramente tocado por Bimba y afinado durante todo el documental con las notas Sol3 – La3), dos *pandeiristas*, y un grupo de cantadores. Como veremos, los *pandeiros* entran y salen de la textura musical. Pero este panorama sonoro no corresponde con las imágenes, ya que la mayor parte del tiempo vemos dos *berimbaus* en las manos de Waldemar y Zacarias Boa Morte, un *pandeiro* tocado por Traíra y dos hombres batiendo palmas mientras esperan su turno para *jogar*. De hecho, en ningún momento el sonido y la imagen están realmente sincronizados, lo cual imposibilita el estudio de los toques con relación al *jogo*. Robatto Filho presenta una versión estilizada de capoeira, con tocadores en sombreros anchos de paja, vestidos de blanco y descalzos y con algunos *jogadores* sin camisa (Nagé) y otros vestidos de saco y corbata blancos (Curió Velho). La acción incluye repentinos ataques directos a la cámara (así como se ve en el reportaje de Araujo), y rutinas de movimientos acelerados por la cámara para efecto visual. Algunos, de hecho, han interpretado estas escenas como imágenes "fantasmagóricas" de las figuras del *malandro* o del esclavo negro en Brasil (Ferreira, 2014: 9).

En el documental no hay referencias a los nombres ni a la función de los toques de *berimbau.* Sin embargo, debido a su proximidad temporal con el álbum que Bimba grabó en 1962, es razonable suponer que Bimba usara la misma nomenclatura de toques en 1954 y 1962. Por ejemplo, el toque escuchado entre 4'45 y 5'52" coincide con el de la pista 6 del

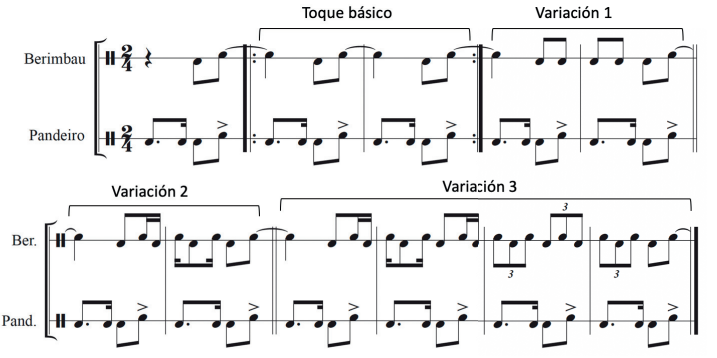
álbum de Bimba, titulado *Iúna*. En este segmento las imágenes muestran a Bimba junto a otro *berimbaista* y un *pandeirista* tocando (a veces parados, otras veces sentados) rodeados por una multitud de personas negras mirando dos *jogadores* sin camisa en acción. En la grabación se escuchan efectivamente los dos *berimbaus* (especialmente el de Bimba), pero hay dos *pandeiros*, uno tocando el patrón básico que escuchamos en las grabaciones de Turner y otro tocando variaciones, así como se ve en la Gráfica 17. Aunque Eunice Catunda (1952: 17) transcribió dos *pandeiros* tocando ritmos contrastantes en una roda de Waldemar dos años atrás, esta la primera vez que escuchamos al *pandeiro* desviándose de su patrón básico.



Gráfica 17. Toque de Iúna por Bimba (*Vadiação*, 4’45 – 5’52).

Bimba interpreta dos toques más en este documental, pero ninguno es nombrado ni tiene contraparte en su álbum de 1962. El primero es un toque que Bimba usa para acompañar su *quadra* (especie de *ladainha* corta usada en capoeira Regional) inicial y sus *chulas*. El toque es primero ejecutado sin acompañamiento de *pandeiro*, pero cuando el intercambio vocal de las *chulas* empieza, el *pandeiro* se suma a la textura (2’03”). La Gráfica 18 muestra este toque, en su versión básica y con las tres variaciones más frecuentemente usadas. Como se puede ver, este toque, a diferencia de *Iúna* y de los dos que tocó Bimba en la grabación de Turner, contiene

una síncopa en el primer tiempo del compás. En este sentido, el toque se asemeja al toque que Cabecinha llamó *São Bento Grande* en 1940 y también a las versiones contemporáneas del toque de *Angola*.



	1				2				1				2			
Berimbau toque básico					don		din						don		din	
Pandeiro	x			x	x		x		x			x	x		x	

Gráfica 18. Toque usado por Bimba para acompañar *quadras* (Robatto Filho, 1954, 1'03"–2'13" y 5'52–7'14").

Después de haber cantado varias *chulas*, exactamente a los 2'13", Bimba cambia a uno de los toques que escuchamos en la grabación de Turner 24 años atrás (ver Toque 2 en la Gráfica 8). Acompañado por este toque, Bimba canta unas cuantas *chulas* más y dos corridos. En el fragmento final del documental, Bimba utiliza estos dos toques en la misma forma: el primero para acompañar la *quadra* (6'10" – 6'53") y durante las *chulas* cambia al segundo toque, donde permanece hasta el final de los corridos (7'12" – 8'12"). Este cambio de toque en la transición de *quadra* a *chula* no es típico de Bimba—no lo escuchamos ni en la grabación de Turner de 1940, ni en su álbum de 1962. Es posible que haya sido una de tantas estilizaciones que Bimba creó para este documental y que no necesariamente refleja la estética musical de su estilo. Finalmente, también escuchamos que las variaciones son menos frecuentes, extensas

y complicadas en los fragmentos cantados que en los instrumentales, especialmente en las *quadras*, lo cual es consistente con la relación entre canto, toque y variación que oímos en las grabaciones de Turner.

Dreyfus-Roche

El 31 de octubre de 1955 Mestre Waldemar y sus colegas capoeiristas fueron grabados por segunda vez en su *barracão*, esta vez por la investigadora francesa Simone Dreyfus-Roche. Un año después, parte de estas grabaciones serían editadas en el Museo del Hombre en Paris y convertidas en el LP *Brésil vol. 2*. Este LP contiene seis pistas con una duración combinada de unos 28 minutos. A diferencia de las grabaciones de Leeds, las de Dreyfus-Roche fueron más evidentemente realizadas durante una *roda* en vivo y por tanto reflejan mejor el uso de los toques en su contexto de performance, especialmente del canto. Fotos de aquella ocasión confirman los instrumentos que se escuchan: tres *berimbaus* y dos *pandeiros* acompañando los cantos y *jogos* (ver Figura 3). Además de la música, también se escucha gente cantando, batiendo palmas, animando a los *jogadores* y moviéndose en el espacio, así como el mismo apito que oímos en la grabación de Leeds. Como en las grabaciones de Turner y Leeds, Dreyfus-Roche usó un sólo micrófono, ubicado cerca de Waldemar, quien lidera los cantos tocando el *gunga*. Así como en las grabaciones de Leeds, los otros dos *berimbaus* (probablemente tocados por Zacarías Boa Morte y Traíra) se escuchan intermitentemente (aunque la *viola* es más discernible, por su timbre y afinación contrastante). La grabación fue hecha en una sola *roda*, donde los *berimbaus* mantuvieron una afinación relativamente estable: *gunga* (Fa3 – Fa#3), *medio* (Fa3 – Fa#3) y *viola* (Si3 – Do4)[17]. Esta afinación difiere bastante de la que Waldemar usó

17 Estas afinaciones no son exactas. De hecho, a veces parece que el preso de *gunga* es más cercano a Sol que a Fa#. Igualmente, el preso de *viola* a veces parece estar más próximo a Do# que a Do.

cinco años atrás y por vez primera muestra una diferencia tan notoria entre las notas del *gunga* y la *viola* (seis semitonos). Como se puede ver en el Cuadro 3, las pistas representan diferentes momentos de una *roda* típica de capoeira del estilo Angola y por tanto tienen estructuras específicas.

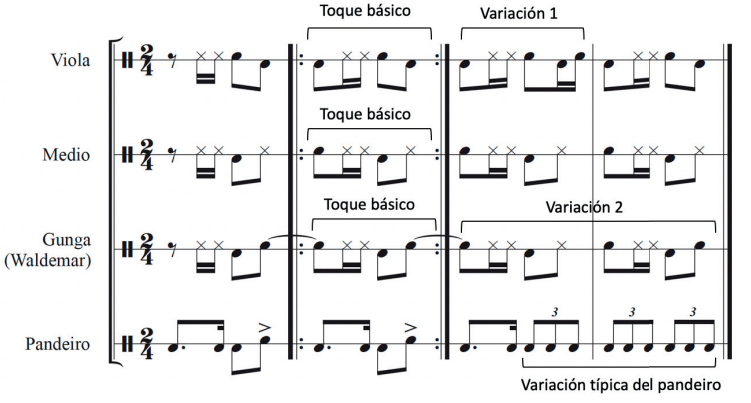
Pista	Estructura
1. "Torpedeiro encouraçado"	Ladainha – chulas – corrido
2. Paraná	Corrido – instrumental
3. "Torpedeiro encouraçado" / "tum tum tum"	Ladainha – chulas – corrido – instrumental
4. Instrumental	Instrumental
5. "Abalou cajueiro"	Corrido – instrumental
6. "Zum-zum-zum"	Corrido – instrumental

Cuadro 3. Pistas en la grabación de Dreyfus-Roche (1955).

Figura 3. *Roda* de Mestre Waldemar (foto por Simone Dreyfus-Roche, octubre 31 de 1955).

Asumiendo que es Waldemar quien dicta los toques desde su *gunga*, se pueden identificar dos toques diferentes en las grabaciones. El primero es uno de los toques que Waldemar tocó cinco años atrás para Leeds (hoy conocido como toque de *Angola*) y es usado en las pistas 1, 2 y 3. Como los tres *berimbaus* varían bastante, la transcripción se enfoca en los

patrones más comunes, los cuales aparecen al principio de las pistas 1 y 3 y durante el canto de la *ladainha*, cuando las variaciones son minimizadas. Allí, Waldemar frecuentemente alterna el patrón básico con la Variación 2, ambos mostrados en la Gráfica 19. De hecho, esta variación parece ser una versión secundaria del toque, ya que el *mestre* también la usa como punto de salida y llegada en sus improvisaciones. Sin embargo, el patrón etiquetado como "toque básico" es consistentemente usado para iniciar la batería y el más prominente durante el canto de la *ladainha*. Por su parte, la Variación 2 es más presente cuando el tempo acelera; o tal vez Waldemar la usa precisamente para acelerar.



	1				2			
Viola	don		chi	chi	din		don	
Medio	din		chi	chi	don		chi	
Gunga			chi	chi	don		din	
Pandeiro	x			x	x		x	

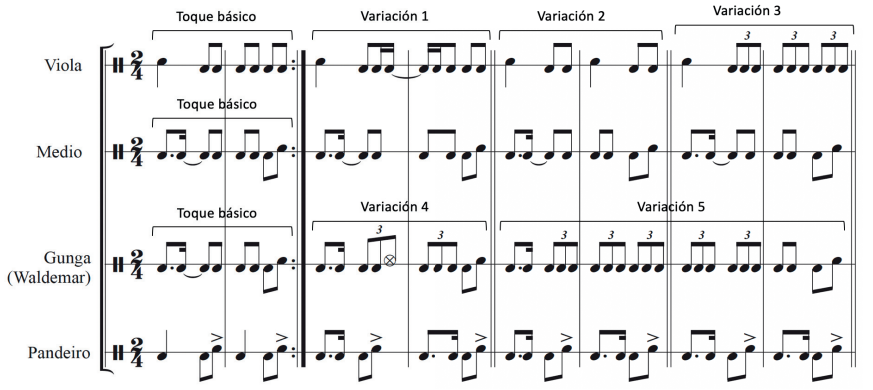
Gráfica 19. Toque 1 interpretado por Waldemar y su grupo (grabado por Dreyfus-Roche – Pista 1 durante ladainha [1'24" – 2'18"]).

Como se ve en la Gráfica 19, la complementariedad de los patrones básicos de los tres *berimbaus* y la manera de armonizarlos, sigue los mismos principios que observamos en las grabaciones de Leeds. De nuevo, las variaciones, especialmente las de viola, que es el *berimbau* más activo, son mínimas durante la *ladainha* pero se reactivan en las *chulas* y corridos.

De hecho, durante la *ladainha* la *viola* sólo improvisa en los intervalos que el cantante deja entre verso y verso, o sea adornando los espacios libres de canto, pero sin interferir con la voz. Como se ha dicho, esta práctica, común en varios grupos de hoy, se fundamenta en mantener la atención en la letra de la *ladainha*.

Como se puede ver en el Cuadro 3, cinco de las pistas contienen pasajes meramente instrumentales donde Waldemar y su orquesta tocan animadamente, variando continuamente, y, juzgando por las exclamaciones del audio, acompañando *jogos* muy dinámicos *(¡eh macaco!*). Sin excepción, durante estos fragmentos, Waldemar interpreta un segundo toque que es bastante similar, pero no exactamente igual, a uno de los toques que Bimba interpretó en 1940 y 1954 (ver Gráfica 10, Toque 2). Este patrón es mostrado en la Gráfica 20 con algunas de las variaciones utilizadas por Waldemar y el tocador de *viola* en el segmento instrumental de la pista 6 (el *berimbau medio* también varía, pero es difícil de discernir). En general, el *pandeiro* varía bastante durante todas las pistas, tanto en el canto como en los segmentos instrumentales. Estas variaciones incluyen desviaciones importantes de su patrón de acompañamiento básico, especialmente con figuras de división triple durante largos pasajes, así como se ve en la Gráfica 19 (en la pista 2, por ejemplo, el *pandeiro* toca estas figuras con más frecuencia que el mismo patrón básico). Podría entonces suponerse que esta manera de tocar el *pandeiro* haya sido común, o al menos aceptable, en las rodas de Waldemar de los años 1950s. No obstante, justo antes del fragmento instrumental de la última pista, Waldemar prepara a los tocadores diciendo "¡*agora*! […] ¡*deixe a batería*!" y seguidamente (a los 1'05") exclama "*olha o pandeiro*!" después de lo cual el *pandeiro* suspende sus variaciones. ¿Por qué Waldemar prefiere que el *pandeiro* permanezca estable en este pasaje instrumental y no en otros? ¿por qué hay tanta variación de *pandeiro* y no de *berimbaus* durante las *ladainhas*? Con excepción del *pandeiro* en el toque de *Iúna* en el documental *Vadiação* y de la transcripción de Catunda en 1952, esta práctica difiere bastante

de lo que escuchamos en grabaciones previas, donde el *pandeiro* nunca improvisa, o de la estética de hoy, donde la percusión varía mínimamente, especialmente durante el canto de la *ladainha*.



	1				2				1				2			
Viola (toque básico)	din				don		don		don		don		don		don	
Gunga/Medio (toque básico)	don			don			don		don		don		don		din	
Pandeiro	x			x	x		x		x			x	x		x	

Gráfica 20. Toque usado por Waldemar y su grupo en segmentos instrumentales (Dreyfus-Roche, variaciones basadas en pista 6).

En las grabaciones de Leeds y Dreyfus-Roche podemos pues escuchar una estética de toques de *berimbau* bastante aproximada a la de las *rodas* de capoeira Angola actuales donde tres *berimbaus* varían constantemente, especialmente la *viola*, pero excepto en la *ladainha*.

Tejiendo una narrativa histórica de los toques

En este breve recorrido histórico de 1938 hasta 1955 registramos la emergencia gradual de maneras de tocar los toques de *berimbau*, así como de sus usos y asociaciones en varios contextos. En las imágenes de la demostración de capoeira del Segundo Congreso Afrobrasileño de 1937 en Salvador vemos por primera vez al *pandeiro* como la única percusión

acompañando los *berimbaus*, el cual permanecerá como su principal (y casi siempre, único) compañero hasta los 50s. En 1938 Almirante confirma la centralidad de los toques en el discurso de los practicantes hablándonos de una gran variedad de asociaciones a varios tipos de *jogo* (rápido o lento, en posición alta o baja, agresivo o amigable) e inclusive a cantos específicos. Además, vemos que ya hay referencias indirectas de la asociación de toques con estados alterados de conciencia, o por lo menos con la capacidad de resistir altas demandas de ejecución musical. Aunque no exactamente del modo descrito por Almirante, todas estas asociaciones existen en el discurso actual de los practicantes.

Las grabaciones de Turner de 1940 nos permiten, por primera vez, escuchar los toques de la mano de reconocidos capoeiristas bahianos y en combinación con *pandeiro* y canto. Allí podemos identificar un toque en la grabación de Juvenal, dos en la de Bimba y tres en la de Cabecinha. Es notorio que estos tres tocadores acompañan su canto con el mismo toque e improvisan más en los fragmentos instrumentales que en los cantados—este es el mismo toque que hoy se conoce como *São Bento Grande*. De la mano de Bimba y uno de sus alumnos, aquí escuchamos por primera vez los toques a dos *berimbaus* creando texturas polifónicas. Irónicamente, Cabecinha, quien identifica su grupo con la palabra "Angola," sugiriendo afinidad con el naciente estilo de capoeira Angola, utiliza solo un *berimbau*, mientras que Bimba, el creador del estilo regional, usa dos. Como sabemos, ambos estilos más tarde desarrollarían sus ensambles en dirección contraria: el estilo de Angola adoptó tres *berimbaus* y el de Bimba sólo uno.

Del resto de la década de los 40 no encontramos aun reportes escritos o sonoros de los toques. Solo en los 50s podremos escuchar los toques de nuevo, la mayoría reportando la musicalidad de Mestre Bimba y sobre todo de Mestre Waldemar. El documental *Vadiação* de Robatto Filho de 1954, por ejemplo, nos muestra imágenes de Waldemar con su grupo, pero con el audio de Bimba. Allí escuchamos por primera vez el toque

de *Iúna*, el cual toca sin canto y exactamente como lo escuchamos en su álbum de 1962. Bimba usa dos toques para cantar, siempre moviéndose del uno al otro mientras canta las *chulas*, lo cual es una práctica desconocida hoy en día y en otros reportes del siglo XX. El primero de esos dos toques es similar al que conocemos hoy como toque de *Angola* y el segundo es uno de los que había grabado en 1940 con Turner. A pesar de que el estilo Regional estaba bien diferenciado en este momento, Bimba aun usa dos *berimbaus* en lugar de uno en este documental, una decisión que pudo haber sido motivada por la teatralización de la capoeira en el documental. Pero puede ser también que para los años 1950s Bimba no había cementado aun la práctica de usar un solo *berimbau*, la cual se popularizó con su álbum de 1962.

De las grabaciones de campo de las *rodas* de Waldemar (Leeds, 1951 y Dreyfus-Roche, 1955) vemos que la estética musical que escuchamos es bastante similar a la de los grupos de capoeira Angola actuales, por lo menos en lo que concierne al canto y los *berimbaus*. Tres *berimbaus* tocan los toques de manera complementaria, llenando las notas que los demás dejan libres y tocando versiones del toque en las que los *soltos* de un *berimbau* corresponden con los *presos* de otro y viceversa. Por primera vez escuchamos una *viola* en el ensamble con una diferencia de afinación tan marcada con el *gunga* (en las grabaciones de 1955, la diferencia es aproximadamente de seis semitonos). A partir de este momento, se registra que la responsabilidad de improvisación se traslada principalmente a la *viola*. Además, observamos claramente la práctica de abrir la *roda* y cantar las *ladainhas* con el toque que hoy se conoce como *Angola* (notemos que este es el mismo toque que Waldemar usó para acompañar todos sus cantos en el CD que grabó con Mestre Canjiquinha en 1986). Finalmente, en los segmentos meramente instrumentales de 1955, Waldemar usa una variación que dura cuatro tiempos y cuyos acentos se asemejan al ritmo conocido en el Caribe como *clave de son*

[x..x..x…x.x…][18]. Casualmente, variaciones similares a esta son usadas por grupos de capoeira Angola tales como la Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) en fragmentos instrumentales, especialmente en su sede de Salvador. Se podría suponer entonces que estos grupos están continuando una práctica septuagenaria.

Finalmente, los toques usados durante una roda de capoeira determinada eran relativamente limitados. De hecho, cuando los capoeiristas analizados cantan, tienden a usar los mismos toques (uno, máximo dos), lo cual es similar a la práctica contemporánea en capoeira Angola, donde dos o tres toques son usados (ver González Varela, 2009: 78). Esto contrasta con el vasto repertorio de toques de los que tenemos reportes (en 1937 Carneiro menciona nueve nombres de toques, en 1938 Almirante menciona ocho y en 1957 Martins habla de otros ocho), la mayoría de los cuales parece eran usados fuera de la roda o en contextos muy específicos a los cuales los investigadores no tuvieron acceso. Además, parece que los toques son también, material musical útil para construir variaciones. Esto lo escuchamos en la grabación de Bimba de 1940, cuando utilizó un fragmento de un toque como variación señalizando el fin de cada pista [x..x..x.] (ver Variación 3 en Gráfica 9 y Toque 2 en Gráfica 8). Además de sus asociaciones históricas y protocolarias, los toques de *berimbau* también funcionan como reservorio musical apoyando la creatividad de los tocadores.

El presente análisis histórico-musical evidencia el inigualable valor del registro sonoro y audiovisual de la capoeira en la construcción de una narrativa del desarrollo de los toques en capoeira. Con suerte otras grabaciones de principios del siglo XX como las de Turner, seguirán emergiendo de la oscuridad y aportando los eslabones para construir la cadena que nos conecta a los toques del pasado.

18 En las casas de Candomblé bahianas este mismo ritmo es conocido como *ramunha* o *congo de ouro*.

Bibliografía

Abreu, F. (1999). *Bimba* é *bamba: a capoeira no ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura.

Abreu, F. (2003). *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zarabanda.

Allgayer-Kaufmann, R. (2010). "From the Innocent to the Exploring Eye: Transcription on the Defensive." *The World of Music*, 52 (1), pp. 416–431.

Almeida, B. (Mestre Acordeon). (1986). *Capoeira: A Brazilian art form: history, philosophy, and practice*. Berkeley, CA: North Atlantic Books.

Martins, F. (Araguaya). (1957). "É a capoeira um Ballet Masculino." *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 do novembro.

Catunda, E. (1952). "Capoeira no terreiro de Mestre Waldemar." São Paulo, *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*, 30, pp. 16–18.

Carneiro, E. (1991) [1937]. *Negros bantos: notas de etnografia e folclore*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Coutinho, D (Mestre Noronha). (1993). *ABC da capoeira: os manuscritos de Mestre Noronha*. Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira, Brasilia: Defer.

D'Anunciação, L. (1971). "O berimbau da Bahia." *Revista Brasileira de Folclore* 11(29), pp. 24-33.

D'Anunciação, L. (1990). *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita. Vol. 1, O Berimbau*. Rio de Janeiro: Editora Europa.

Decânio, A. F. (Mestre Decânio). (1996). *Falando em capoeira*. Auto publicado.

Diaz, J. D. (2007). "Notación y transcripción para el berimbau usado en capoeira." *Ensayos: Historia y Teoria del Arte*, 13, pp. 157-178.

Downey, G. (2005). *Learning capoeira: lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*. Oxford: Oxford University Press.

Ferreira, B. (2014). "Arqueologia dos filmes sobre a capoeira no Brasil." Ponencia presentada en el XII Congreso de ALAIC, Lima, Perú, 6-8 agosto.

Galm, E. (2010). *The berimbau: soul of Brazilian music*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

González Varela, S. (2009). *Power, symbolism, and play in Afro-Brazilian Capoeira*. PhD. Thesis, University College London.

Höfling, A. P. (2019). *Staging Brazil: choreographies of capoeira*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Larrain, N. (2005). *Capoeira Angola: música e dança*. Tese de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.

Lewis, L. (1992). *Ring of liberation: deceptive discourse in Brazilian capoeira*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Querino, M. (1955) [1916]. *A Bahia de outrora*. Tercera edição, Salvador, Bahia: Livraria Progresso.

Rego, W. (1968). *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Rio de Janeiro: Itapoã.

Reis, L. A. (2010). *Cantos de capoeira: fonogramas e etnografias no diálogo da tradição*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Shaffer, K (1977). *O berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Folclore.

Referencias Sonoras

Conceição, Ápio Patrocínio da (Camafeu de Oxossi). (1967). *Berimbaus da Bahia*. Musicolor, LPK-20.108 (LP).

Domingues, H. F. (Almirante). (1938). "As cantigas dos capoeiras da Bahia." Presentado el 20 de junio en el programa *Curiosidades Musicais*, Radio Nacional del Brasil. Acervo Museo da Imagem e do Som.

https://www.facebook.com/watch/?v=2260047400928285

Dreyfus-Roche, S. (1956). *Brésil, Bahia, Vol 2*. Grabaciones de campo en Salvador, Bahia el 31 de octubre de 1955. Editado como LP en Paris: CNRS/Musée de l'Homme, MH16.

Leeds, A. (1951). "Index of Brazil, Bahia. Anthony Leeds 1951-1952." Archivos de Música Tradicional, Universidad de Indiana, 54-073-F (ATL371, ATL373). Grabaciones de campo en Salvador, Bahía, junio y julio.

Machado, M. (Mestre Bimba). (1962). *Curso de capoeira Regional*. RC-101 (LP).

Moraes, A. C. (Mestre Caiçara). (1972). *Academia de capoeira de Angola São Jorge Dos Irmãos Unidos Do Mestre Caiçara*. AMC, AMCLP-5032 (LP).

Nascimento, J. R. (Mestre Traíra). (1963). *Mestre Traíra: Capoeira da Bahia*. Rio de Janeiro: Editora Xauã (LP).

Pastinha, V. (Mestre Pastinha). (1969). *Mestre Pastinha e sua academia: capoeira Angola*. Phillips R 765.097 L (LP).

Santos, O. (Mestre Paraná). (1963). *Capoeira: Mestre Paraná*. CBS Masterworks 56126 (EP 45).

Turner, L. (1940-41). "The Dow Turner collection in Brazil." Archivos de Música Tradicional, Universidad de Indiana, Colección de Lorenzo Dow Turner, 86-109-F. Grabaciones de campo en Salvador, Bahía, noviembre y diciembre de 1940.

Referencias Audiovisuales

Araujo, A. (1952). *Veja o Brasil – Capoeira Angola*. 7 min. http://www.youtube.com/watch?v=QrLNIwZ1x50

Robatto Filho, A. (1954). *Vadiação*. 8 min. http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc

CAPÍTULO 3

POESÍA Y GARROTES: desafíos poéticos y físicos en la cultura afrobrasileña del Valle del Paraíba, Río de Janeiro[1]

Matthias Röhrig Assunção

Mi padre fue un agricultor
Y un gran aparcero
Él cantaba *calango durante toda la noche*
Y nunca perdió rimando.
Martinho Da Vilha[2]

Benedito Gonçalves, después de un juego de desafío con uno de los presentes, se fue con Salvador por el camino, y en esta ocasión, él, el testigo, vio a Benedito asaltar a Salvador con un buen número de golpes.[3]
[en Guaratinguetá, 1890]

Un acercamiento a los desafíos de los hombres

En su importante trabajo sobre los hombres libres en una sociedad esclava, María Sylvia de Carvalho Franco (1976) enfatiza la omnipresencia de la violencia entre los hombres pobres y libres en el Valle del Paraíba durante el imperio brasileño del siglo XIX. Agresiones físicas sucedían continuamente entre hombres que eran vecinos, colegas de trabajo, amigos, o incluso familiares, escribía, y estos "violentos altercados no eran esporádicos", sino parte de "el flujo de la vida cotidiana". Para Franco

1 Publicado originalmente como: Assunção, Matthias R. 2014. "Stanzas and Sticks: Poetic and Physical Challenges in the Afro-Brazilian Culture of the Paraíba Valley, Rio de Janeiro", *History Workshop Journal*, issue 77: 103-136. Traducción: Sergio González Varela.

2 "Mi padre era colono/ y muy bueno/*calangueava* [malandraba]la noche entera/ no perdía ningún verso, no. De *linha do ão,* de Martinho Da Vilha, *O pequeno Burguês*, CD, canción 2.

3 De un registro criminal, Guaratinguetá, 1890, citado en María Sylvia de Carvalho Franco, *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), São Paulo, segunda edição, 1976, pp. 39-40.

(1976: 40), la violencia "permea el organismo social en su conjunto, emergiendo en los sectores menos regulados de la vida, tales como las relaciones de ocio, y se proyecta en la codificación de los valores culturales fundamentales". Con base en los registros criminales del siglo XIX de la municipalidad de Guaratinguetá, ella nota que, mientras las peleas se originaban en varios contextos, estos siempre se derivaban de desafíos verbales. Son estas "disputas poéticas" y sus relaciones con desafíos físicos entre los hombres, lo que examino en este capítulo.

Aunque Franco percibe la importancia del desafío (*challenge*) en la cultura popular de la región, ella desestima considerablemente, desde mi punto de vista, su potencial creativo y la variedad de sus funciones sociales. Quizá su dependencia en registros criminales, combinado con un curioso menosprecio de otro tipo de fuentes, condicionó su, de alguna manera, análisis negativo de la cultura popular en el "valle de la esclavitud" brasileño (Franco, 1976: 35). En contraste, argumento que los varios tipos de desafíos verbales y físicos eran cruciales para el desarrollo de formas culturales originales en el Valle del Paraíba. Los desafíos verbales estaban en el corazón de tres prácticas culturales que cristalizaron después de la emancipación, en 1888, y que representan las formas más importantes y extendidas de la cultura folclórica en esta región. Ellas son el *jongo*, el *calango* y la *folia de reis*.

Figura 1. Cantando calango en el *quilombo* São José, 2007, con João Batista Azedias (izquierda) y Manuel Seabra (segundo a la izquierda). Fotografía del autor.

Figura 2. Manuel Seabra (izquierda) y Jorge Fernandes jugando palos en el *quilombo* São José, 2007. Fotografía del autor.

El *jongo* se refiere a un ritmo, a un tipo de letra y de danza cuyos orígenes están localizados en el África Central Occidental (Carneiro, 1961: 15)[4]. El *calango* equivale a un duelo cantado, acompañado de músicas y una danza en pareja. *Folia de reis* (fiesta de reyes) es un performance teatral o "capricho" inspirado por piezas teatrales de misterio ibérico medieval acerca de Los Tres Reyes Magos quienes visitan al niño Jesús recién nacido (Ver Da Silva, 2006: 18-43 y Reily, 2002: 5-6 y 29-31). Los desafíos físicos estaban presentes en los tres, pero estaban también en el centro del *jogo de pau* (juego de garrote) y en las peleas que irrumpían en las reuniones sociales.

La limitada comunicación entre historiadores y antropólogos/folcloristas en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial puede explicar por qué Franco muestra nulo interés en explorar más a detalle el rol que los desafíos tenían en la cultura *caipira* o rural del Valle del Paraíba[5]. Treinta y cinco años antes de la publicación de su trabajo, sin embargo, los orígenes europeos o africanos del desafío habían sido ya objeto de debate académico entre sociólogos de renombre y folcloristas como Luís da Câmara Cascudo, Roger Bastide y Mário de Andrade. Cascudo exploró los orígenes ibéricos del desafío en su clásico *Vaqueiros e cantadores* (1938) y afirmaba categóricamente que: "el desafío improvisado, acompañado de instrumentos musicales, no existe en tierras africanas" (Cascudo, 2004: 192). Roger Bastide, aunque elogiaba el libro de Cascudo y reconocía los orígenes ibéricos del desafío de nordeste de Brasil, indicaba que los desafíos poéticos existían en muchas sociedades (Bastide, 1959: 67-73). Transformando una hostilidad aparente en un juego, ellos [los desafíos] contribuían a la cohesión social y a "suavizar las costumbres" (Bastide, 1959: 68-69). Además, se preguntaba. "¿No es curioso que estos duelos,

4 Edison Carneiro distingue tres tipos de *umbigada* u ombligadas (danzas-peleas de barriga) del Congo/Angola que se han desarrollado en Brasil, el *côco,* la *samba* y el *jongo*.

5 *Caipira* es el término (adjetivo y sustantivo) comúnmente usado en los estados de Minas Gerais, São Paulo y Río de Janeiro para referirse a los habitantes pobres del interior. No tiene una connotación racial, (Ver Candido, 1987: 28).

en los cuales el *caboclo* y el negro forman parte, no deben contener nada del indio primitivo y de las sociedades africanas…?[6] (Bastide, 1959: 72). Mário de Andrade llevó esto más lejos, afirmando: "al respecto de los africanos, yo creo que es imposible aceptar que ellos no tuvieran ninguna costumbre de combates poético-musicales". Su investigación sobre la samba rural de São Paulo lo llevó a creer que una "actitud satírica" era una de las características del canto africano y negro[7] (Andrade, 2000: 193-167). Bastide prosiguió el debate con otro artículo, donde sugería que el desafío brasileño estaba localizado, como el *mutirão* (el intercambio de trabajo entre iguales en comunidades rurales), en un "entrecruzamiento donde tres caminos que vienen de África, las Indias y Portugal se encuentran". Él concluye no sólo que los desafíos poéticos eran conocidos en África, sino que "el negro africano influenciado por los blancos transformó y enriqueció el desafío africano" (Bastide, 1959: 76-78). De esta manera, Bastide plantea un problema que seguiré aquí: la interacción entre varias formas de desafíos y su inserción en nuevas prácticas culturales.

Medio siglo después es posible, desde luego, discutir los desafíos poético-verbales a la luz de una literatura mucho más abundante. Trabajos recientes han mostrado la importancia de los desafíos verbales, principalmente en formas poéticas, en países tan diversos como Indonesia, Italia, Fiyi, Bolivia y Turquía (Bowen, 1989; Mathias, 1976; Brenneis y Padarath, 1975; Solomon, 1994 y Dundes, Leach y Özkök, 1970). Esto sugiere la prevalencia general de desafíos verbales ritualizados entre

6 *Caboclo* quiere decir una persona con una ascendencia nativa brasileña. También se puede referir más generalmente a un campesino, o a espíritus identificados con los indios brasileños.

7 Un mes después, Câmara Cascudo escribió una respuesta, afirmando que hubiera sido su "más grande felicidad" registrar que el desafío era parte de las costumbres africanas, pero que no podía hacerlo "porque todos los libros que he leído estudiando a los negros en este continente han estado en silencio al respecto de esta forma intelectual poética de competición". Además, él nota, todos los ejemplos citados por Bastide eran de origen reciente y, por lo tanto, poco "característicos". "Desafío africano", manuscrito fechado el 28 de diciembre de 1941, citado en (Andrade, 2000: 168-170). Cascudo estaba, sin embargo, interesado en comprobar los orígenes africanos de formas de arte brasileño. Defendió fervientemente, por ejemplo, los orígenes africanos de la capoeira, contra los nacionalistas brasileños que mantenían que esta arte marcial fue inventada desde el inicio por esclavos en Brasil.

los hombres. De forma similar, el juego de garrote (y peleas de palos) ha sido uno de los rasgos principales en muchas sociedades en Europa, África y Asia. Hombres irlandeses y portugueses han sobresalido en ello, así como grupos étnicos sudafricanos tales como los Zulu. Fue y es prominente también en Filipinas, el sudeste de la India y en las sociedades de plantaciones del Caribe (Gallant, 2000; Hurley, 2001; Coetzee, 2002; Ryan, 2007; Brereton, 1979; Zarrilli, 1984; Oliveira, 1979 y Wolf, 2000). Interpretaciones de desafíos físicos y verbales ha habido muchas y varias: agresión desplazada, resolución de conflictos, control social, la construcción de la identidad masculina, ritos de paso de adolescentes, otorgamiento de estatus y el desarrollo de habilidades físicas y verbales han sido identificadas como las razones subyacentes de las contiendas. De hecho, el contexto social de los desafíos verbales difiere tanto en cada caso que la generalización es a menudo inapropiada. Aquí argumento que los desafíos verbales y físicos que se desarrollaron durante el periodo posterior a la emancipación en el Valle del Paraíba reflejan procesos muy específicos que pueden ser vinculados a la formación del "Atlántico Negro". Esto es, representan adaptaciones creativas de varios tipos de materiales desarrollados por esclavos africanos y sus descendientes en Brasil en el contexto de la esclavitud y en el posterior a la emancipación.

Los estudios sobre los desafíos verbales en el contexto específico de las plantaciones en América o en sociedades posteriores a la emancipación inicialmente se enfocaron en *playing the dozens*[8] en los Estados Unidos. De acuerdo con Roger A. Abrahams, estos duelos verbales son típicos para un chico afroamericano creciendo en una "familia orientada maternamente" donde la construcción de su masculinidad requiere una "reacción violenta contra el mundo de las mujeres que lo han rechazado, y hacia una vida llena de expresiones de virilidad y masculinidad" (Abrahams, 1962: 214). Henry Louis Gates, expandiendo el trabajo de Abrahams y otros,

8 Nota del traductor: Este es un juego de palabras donde se intercambian insultos. En su sentido coloquial, *playing the dozen* significa engañar, embaucar y estafar por medio de trucos y estratagemas a alguien.

demuestra en uno de sus trabajos más importantes como los duelos verbales tales como "playing the dozen[s]" pertenecían a las estrategias retóricas de los afroamericanos generalmente conocidas como "signifiyn (g)" [significadoras][9] (Gates, 1988: 80-81).

Mi objetivo aquí es describir el contexto y explicar los diversos tipos de desafíos en la cultura popular del Valle del Paraíba, retomando la literatura existente y basándome en mi trabajo de campo realizado desde el año 2005 en varias comunidades de esa área. Después de bosquejar el contexto social de los "juegos" (*brincadeiras* o *folguedos*) durante los cuales desafíos poéticos y físicos tienen lugar, discuto los diferentes tipos de desafíos y las circunstancias en las cuales pudieron convertirse en contiendas más fuertes o en altercados violentos.

El análisis de un fenómeno tan dinámico y de cultura popular requiere de un tipo de marco cronológico. Establecer límites temporales precisos es, sin embargo, muy difícil cuando se trata primeramente con memoria oral. La abolición de la esclavitud en 1888 es, desde luego, un hecho significativo, pero ¿dónde termina la era post-emancipadora? Estoy inclinado a ver la década de 1960 como el momento decisivo cuando importantes procesos de la modernización, como la introducción de la electricidad y el acceso a la televisión, comenzó a cambiar la vida diaria en el interior de Brasil. Obviamente, la escala temporal de estos cambios difiere para cada pueblo en el estado de Río de Janeiro. Los entrevistados proveen algunas pistas al respecto del marco temporal. "Sidoca", un antiguo participante en la *folia de rey* (fiesta de reyes) en Miracema, recuerda: "Vi muchas luchas de garrotes, cuando iba a estas danzas, en estas aldeas del interior. Era un chico joven en ese entonces".

9 Ironía, engaño y otras estrategias retóricas, las cuales Gates subsume bajo el término abarcador de "*signifyin*", son igualmente comunes en Brasil. Un buen ejemplo es la figura de Pai João (Padre Juan) comúnmente identificado como una versión brasileña del Tío Tom o el Tío Remus—aunque como Martha Abreu ha mostrado, esto es generalmente debido a una tergiversación hecha por folcloristas y académicos, quienes no comprendieron la ironía de su subordinación aparente. Pai João usualmente desafiaba las restricciones impuestas sobre las poblaciones negras posteriores a la emancipación, y usó estrategias retóricas que son claramente equivalentes al "*signifyin*" (Ver Abreu, 2004).

Ya que él nació en 1933, podemos asumir con seguridad que las danzas de *calongo* seguidas de luchas de garrotes ocurrieron al menos hasta la década de 1950[10].

Figura 3. Fofo (Jorge Maurício) cantando, Grupo Calango Itakomosi (Vassouras). Fotografía del autor.

Figura 4. Feijão (Luiz Fernando Candido) cantando, Grupo Calango Itakomosi (Vassouras), 2007. Fotografía del autor.

10 Entrevista con Lielcides José da Silva ("Sidoca"), em Miracema, 4 de enero del 2008.

Los entrevistados se refieren a ese pasado como "antiguamente" o "en los viejos tiempos" (*antigamente, de primeiro*), pero al mismo tiempo, no dejan duda de que no están hablando acerca del "tiempo de la esclavitud". Mientras que los informantes más viejos experimentaron aquellos "viejos tiempos", y por esta misma razón son llamados los antiguos (*antigos*) las generaciones más jóvenes sólo conocen este periodo por testimonios de oídas.

Contextos sociales y culturales de los desafíos masculinos

Desafíos entre hombres fueron parte del día a día, así como de eventos especiales que marcaban los ritmos estacionales de la vida rural de las comunidades—por ejemplo, las celebraciones de santos patronos tales como San Benedicto, particularmente venerado entre las comunidades negras, el día de la abolición de la esclavitud el 13 de mayo o el ciclo de navidad que va del 24 de diciembre al 6 de enero. Los desafíos podían tomar formas orales y poéticas, o consistir en combates físicos. Ambos tipos tenían sus reglas y no necesariamente culminaban en violencia—esto es, terminaban en daño físico. Sin embargo, de acuerdo con los testimonios, las peleas se suscitaban frecuentemente, el resultado comúnmente siendo una pelea generalizada entre los hombres presentes en el evento. Usaban patadas de arrastre (*rasteiras* o *pernadas*), garrotes e incluso cuchillos y hoces. Estas peleas eran vistas como una continuación o una consecuencia "normal" de los desafíos verbales y físicos de carácter no violento.

Los duelos verbales eran más comunes durante el *mutirão,* el intercambio de trabajo entre campesinos practicado en muchas partes de Brasil. Debido a que el *mutirão* reunía a gente de la comunidad o a los vecinos, preveía una ocasión excelente para los desafíos. María Sylvia Franco ya había registrado que "el *desafío* ocurre entre las facciones que coinciden con los grupos de trabajo que han sido asignados para tareas

específicas" (Franco, 1976: 35). Los folcloristas también resaltan el espíritu competitivo que prevalecía entre los participantes en un *mutirão.* El trabajador rural iniciaba el *brão*, esto es, la canción de desafío cuya función era estimular a los otros trabajadores que terminaba primero su tarea (Araújo, 1967: 85-86). El cantar durante el trabajo adoptaba la forma de *jongos* o *calangos*. Parece que los primeros eran usados particularmente en tiempos de la esclavitud. De acuerdo con Stanley Stein, los esclavos trabajaban lo suficientemente cerca como para poder oírse entre ellos cantar. Los líderes de los grupos de trabajo se desafiaban mutuamente o se burlaban del amo o del capataz (Stein, 1985: 163). Después de la abolición los "cantos de duelo" siguieron siendo importantes en los trabajos comunales, aún así, parece que el *jongo* perdió terreno frente al *calango* en el contexto de trabajo, incluso en comunidades predominantemente negras. Teresinha de Jesús, de la comunidad cimarrona de São José, por ejemplo, recuerda *calangos* siendo cantados mientras se cortaba el heno[11].

De acuerdo con Alceu Maynard Araújo, el último trabajador en terminar su tarea en el *mutirão* era llamado de *caldeirão.* "Era común para los otros [trabajadores] burlarse del *caldeirão*. Nadie quería ser el *caldeirão*" (Araújo, 1967: 88). Típicamente, quien acabara primero provocaría al *caldeirão* con versos burlones, los cuales este último tenía que responder. En otras palabras, en el contexto del *mutirão*, un desafío físico (quien trabajara más duro) era combinado con una contienda verbal, y parece haber ocurrido predominantemente entre varones. La identidad masculina era entonces construida tanto a través del trabajo duro y manual como a través de la habilidad de cantar y rimar. Estos desafíos durante el trabajo comunal podrían resultar en juegos de garrote entre dos hombres o entre el total del grupo de trabajadores.

Los caminos eran otra arena para los encuentros diarios, y por esta razón también se volvieron la escena de los desafíos y las peleas. Estas

11 Entrevista con Manoel Seabra. Teresinha de Jesus y João Batista Azedias en São Jose da Serra (Valença), 17 de marzo de 2007.

surgían, por ejemplo, cuando dos grupos de arrieros se encontraban. Como lo recuerda Jorge Fernandes:

> En los viejos tiempos [*de primeiro*], las cosas eran extrañas a este punto. Cada *fazendeiro* [dueño de una hacienda] ordeñaba sus vacas, recogía [la leche] en una lata, y tenía a un empleado para llevarla a la cooperativa, sobre el lomo de un burro. Ese grupo, entonces, iba junto, y otro grupo venía de por allí. Cada uno amarró a sus burros a un palo para poder pelear, y entonces se pegaron unos a otros, ahí, en medio del camino. Una manija de madera… ¡Ave María!... fueron por los garrotes, uno recibiendo el golpe y el otro golpeando. Y entonces, desataron a sus burros, montaron los animales y cada uno se fue por su cuenta[12.]

Todas las fuentes coinciden, sin embargo, en que los desafíos poéticos y físicos estaban particularmente asociados con el ocio. Desde los tiempos de la esclavitud en adelante, el desafío era un rasgo de los sitios de encuentro social: "apareciendo otra vez como el vínculo entre el entretenimiento y la agresión" (Franco, 1976: 39). Aun así, los desafíos que eran parte del esparcimiento en las comunidades eran con normalidad amistosas, y claramente no violentas. El *jogo do pau* (juego de garrote), por ejemplo, era jugado los domingos por campesinos y trabajadores rurales empleados en las haciendas. En las dos haciendas de los Cardoso, en la municipalidad de Vassouras (RJ), los trabajadores jugaban sobre un piso de piedra o cemento. Según uno de los entrevistados, el dueño incluso alentaba su práctica, porque era reconocido su valor recreacional para sus empleados[13]. Los "garrotes" también eran jugados los domingos en las comunidades negras de São José. El objetivo era medir los diferentes tipos de habilidades en una atmósfera relajada y amigable. Como Manoel Seabra le gusta decir:

> "Cuando el domingo comenzaba, íbamos a jugar con los garrotes. La gente se reunía. Jugábamos hasta…cuando uno dejaba el juego, otro entraba. Entonces jugábamos *malha* [un tipo de juego de bolos, de origen portugués]… después

12 Entrevista con Jorge Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

13 Entrevista con Jose Inácio Coutinho da Silva, Santa Isabel (Valença), 9 de septiembre de 2007.

> del juego de *malha*, íbamos a bañarnos a la cascada. Toda la gente iba. Después del baño, venían aquí, jugaban futbol. Era divertido…"[14]

También era común para los adolescentes y hombres jóvenes jugar con garrotes enfrente de tiendas de abarrotes (*venda*). Luego, el juego iba acompañado por el consumo de alcohol y la audiencia comentaba sobre las habilidades individuales de los jugadores o sobre el juego que se estaba realizando. En estas circunstancias la gente comenzaba a hacer apuestas y la competencia se volvía más seria.

Los bailes eran otra ocasión constante para los desafíos. Había varios pretextos para ellos —por ejemplo, el final de un *mutirão* (Araújo, 1967: 51). En las áreas rurales de Brasil la televisión no estuvo presente hasta los 1970s e incluso la radio era algo raro hasta los 1950s. Así que los bailes, los cuales tenían lugar cada quince días, eran una importante fuente de entretenimiento. Vecinos y miembros de familia los organizaban de manera conjunta[15]. Los bailes durante este periodo, quiere decir el *calango* sobre todo. El término se refiere tanto a un género musical como al baile. Un acordeón, un pandero y un tambor acompañado de cantantes[16] (Araújo, 1967: 91). Hombres y mujeres bailaban en pareja agarrándose. Los pasos, de acuerdo con folcloristas como Cascudo, son similares a los de la *samba* urbana (Cascudo, 1954: 146). Aún así, el *calango* era, en esencia, "una forma de desafío" (Silva, 1976: 22). De acuerdo con la memoria oral, era un desafío del *calango* el que frecuentemente llevaba a una pelea:

> Había cantos, había el *calango*. Empezaban a cantar *calango*, y había esta contienda. El que vencía a otro en el *calango*…el que era vencido no le gustaba, y una pelea comenzaba, y los tipos que eran la audiencia, siempre abucheaban… el que perdía era abucheado, y claro, eso era difícil para él, ¿no es cierto? Luego el palo pegaba duro…la pelea comenzaba, y el garrote golpeaba sin detenerse.[17]

14 Entrevista con José Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

15 Entrevista con Jorge Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

16 En São Paulo Alceu Maynard Araújo vio un *calango* acompañado de uma guitarra.

17 Entrevista con José Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007.

La regularidad de las peleas explica por qué cada hombre venía ya armado con un garrote. Lo escondían cuando entraban a la casa donde el evento estaba ocurriendo. Como Jorge Fernandes explica:

> Cuando había un baile, todos llevaban su garrote, ¿no es cierto? Cuando llegaban, algunos deslizaban el garrote en la parte de arriba de la barraca, en el techo de la barraca. Otros escondían el garrote en un matorral de mimbré, o de hierba. Los usaban para autodefensa porque una vez que la medianoche llegaba, la pelea se desencadenaba. Era raro tener una danza sin una pelea. Luego la danza paraba, todo terminaba.[18]

Los *jongos* tenían lugar los fines de semana o días festivos, en particular el 13 de mayo, el día de la abolición. En contraste con los *calangos*, esta danza era siempre ejecutada en el *terreiro*, es decir, en el patio aledaño a la casa, consistiendo en un piso de barro o tierra aplanado. Mientras que los *calangos* no eran religiosos, los *jongos* tenían vínculos con las religiones afrobrasileñas y reconocían a los ancestros africanos en la forma de *pretos velhos* ("viejos negros"). Por esta razón los *jonguerios* [personas que bailan el *jongo*] mantenían una estrecha relación con la Macumba, después la Umbanda, y los cantantes prominentes eran frecuentemente sacerdotes o tenían otros cargos en los templos afrobrasileños[19]. También hay numerosas similitudes formales. Las estrofas de los *jongos*, por ejemplo, son llamadas *pontos*, como en la Macumba y la Umbanda. De hecho, esta asociación entre *jongo* y Macumba es precisamente una de las razones por el declive del *jongo* hasta que comenzó a revitalizarse en los 1980s: la Iglesia Católica activamente desalentaba su práctica, y las iglesias protestantes que se expandieron después de la Segunda Guerra Mundial vehementemente se oponían a ella. De aquí que después de la conversión al protestantismo el *jongo* desapareció aún en muchas de las

18 Entrevista con José Fernandes y Manoel Seabra en São José, 1 de abril de 2007. Existen muchos otros testimonios similares.

19 La Macumba es la religión afrobrasileña que se desarrolló en Río de Janeiro. La Umbanda evolucionó de la Macumba incorporando el espiritualismo europeo.

comunidades de negros más unidas. Por la misma razón los *jongueiros* hoy en día suelen recalcar su carácter secular (Penteado, 2010: 198-201)[20].

Figura 5. Manoel Seabra, jongueiro, jugador de palo y cantante de calango, 2007. Fotografía del autor.

El *jongo* es un círculo de baile acompañado por dos o tres tambores, con sustanciales variaciones locales y regionales. En el tipo más común, los bailarines forman un gran círculo en frente de los tambores, con una mujer y un hombre en medio (Ribeiro, 1984: 58)[21]. De acuerdo con Ribeiro, "Estos dos se enfrascaban en un baile real y duelos de baile de zapateo" (Ribeiro, 1984: 16). Más serios que los desafíos físicos en los performances de baile, sin embargo, eran los duelos cantados, llamados *pontos de demanda*. El término *demanda* tiene, otra vez, un significado similar en la Macumba y en la Umbanda, donde se refiere a poner un conjuro sobre alguien. En consecuencia, los desafíos del *jongo* entre

20 Wilson Penteado Júnior argumenta convincentemente que esta es una opción estratégica.

21 Para más descripciones de varios tipos ver (Araújo, 1967: 219-221 y 227-229). Variaciones importantes también existen en referencia a los instrumentos musicales y otros aspectos. En algunas áreas la denominación general es *caxambu* y no *jongo.* Esto ha llevado a muchos folcloristas a distinguir entre estas dos formas.

cantantes podían resultar en que el perdedor tuviera que entregar sus tambores e incluso ser "amarrado", es decir, "embrujado" e inmovilizado físicamente hasta el final del performance en el amanecer. La atmósfera de un *jongo* podría entonces, volverse potencialmente peligrosa. Quizá, por esta razón, a los niños no se les permitía participar en ellos hasta recientemente. Como en el baile, las mujeres, así como los hombres se juntaban en *pontos de demanda*, aplaudiendo y también cantando, aunque nunca tocaban los tambores[22]. Con frecuencia un *jongo* en el patio se complementaba con un *calango* dentro de la casa, y podría similarmente, llevar a desafíos y peleas[23].

Las celebraciones anuales como el ciclo de la natividad crearon un contexto de interacción social intensa que también favoreció los desafíos, especialmente entre hombres. En muchas regiones de Brasil, las *folias de reis* (fiesta de reyes) reunió a hombres y mujeres de todas las edades quienes compartían una devoción por los magos bíblicos o los Tres Reyes Magos. Los juerguistas (*foliões*) de las fiestas de reyes usualmente tenían qué comprometerse por lo menos siete años consecutivos. Se juntaban en la Navidad, y celebraban cada noche hasta la Epifanía (6 de enero). Los participantes, a veces no regresaban a sus casas durante este periodo, sino que se quedaban con los miembros de las fiestas de reyes, especialmente si vivían a una distancia de la sede. El consumo de grandes cantidades de comida y alcohol era parte integrante de estas celebraciones, que intensificaban interacciones sociales no sólo entre los miembros del grupo y sus familias, sino también entre la *folia* y el mundo exterior. Algunas *folias* viajaban grandes distancias para ejecutarse, expandiendo

22 Referencias a mujeres desafiando hombres pueden encontrarse en Ribeiro (1984: 48), y sobre su exclusión para tocar instrumentos, ver (Ribeiro, 1984: 20). Robert Slenes afirma que "mujeres jongueiras, hoy una minoría, era raro en la mitad del siglo XX, y probablemente extremadamente raro durante el siglo XIX" (Slenes en Lara y Pacheco, 2007: 109 nota 2).

23 Camila Agostini estudió el asesinato de un esclavo después de un *jongo*. El homicidio probablemente surgió de una "disputa de palabras" que tuvo lugar durante un *caxambu* afuera y continuó en la barraca de esclavos, donde veinte trabajadores dormían (Agostini, 2002: 90). Hebe Mattos también examina brevemente un homicidio durante un *jongo* (Ver Mattos, 1988: 346).

sus relaciones sociales de la vida cotidiana. El periodo de la Navidad de este modo facilitaba momentos de comunión y reafirmaba los vínculos sociales, pero también ampliaba horizontes y permitía acercamientos hasta entonces de gente desconocida. Noches consecutivas de celebración, falta de sueño, consumo de alcohol y exaltación religiosa podría bien inducir estados mentales peculiares y reducir muchas barreras[24]. No hay que sorprendernos entonces que algunos aspectos del *folguedo* (jolgorio) también engendraba desafíos, confrontaciones y peleas. Es posible argumentar que tanto las peleas en este contexto sólo expresaban la memoria de encuentros previos o conflictos latentes, o, por el contrario, que las fiestas de reyes específicamente, favorecían las hostilidades.

Figura 6. Manuel do Calango (Manuel Salvador de Souza) (Valença), 2007. Fotografía del autor.

Cualquiera que fuese la razón, cualquier *mestre* (jefe a cago) inevitablemente insistiría en las reglas de conducta de la *folia,* que cada

24 Reily se refiere al modo musical de la ejecución ritual en las *folias* como "encantamientos" promoviendo experiencias emocionales intensas (Reily, 2002: 3).

participante (*folião*) supuestamente debía de observar. Éstas incluían límites en el consumo de alcohol, así como reglas de etiqueta social cuando los juerguistas entraban a otras casas, tales como no invadir la cocina o escupir en el suelo[25].

En contraste con el *calango* y el *jongo*, la *folia de reis* estaba caracterizada por grupos formalmente estructurados de entre doce y veinte hombres, que seguían la misma bandera (*bandeira*), liderada por el dueño (*dono*) o maestro (*mestre*). Era la responsabilidad del *mestre* dar mantenimiento a los instrumentos y los uniformes y organizar las visitas a las casas privadas que habían acordado recibir la *folia*. Las fiestas de reyes eran un pasatiempo de los hombres y el rol de las mujeres era de apoyo limitado, proveyendo ropas y comida[26].

Como en el *calango,* el acordeón tiene un rol central en las *folias* del estado de Río de Janeiro. Era acompañado de una guitarra, un *cavaquinho* o *viola* (guitarra pequeña) e instrumentos de percusión (triángulo, pandero, *chocalho* y una gama de tambores llamados *bumbo*, *Caixa* y *tarol*). En algunas localidades instrumentos de viento (trompeta, saxofón, clarinete) eran y son usados todavía[27].

Junto con el dueño o maestro, un personaje de payaso (*palhaço*) es particularmente relevante aquí. Hay varias explicaciones sobre su papel. En el estado de Río de Janeiro, los payasos son identificados comúnmente con los soldados del rey bíblico Herodes El Grande, lo que confiere ambigüedad[28]. Mucha gente cree que los payasos habían hecho un pacto con el diablo. La mayoría de los payasos hoy en día resisten

25 Sobre las reglas de conducta de una *folia de reis* ver (Frade, 1979: 43).

26 Mientras que la exclusión de las mujeres dentro del núcleo del grupo de disfrazados era bastante sistemática en tiempos pasados, hoy las *folias* normalmente incluyen a las mujeres (Ver Andrade, 1989), (Frade, 1986: 104), y la encuesta elaborada por Antonio Soares de Almeida (1979).

27 Hay una variación considerable en los instrumentos musicales de las *folias*, ver (Araújo, 1967: 135 y Ribeiro, 1984: 19-21)

28 "La *folia* predica el nacimiento de Cristo, y teoréticamente se dirige hacia Belén, para honrar al Niño [Jesús], pero los soldados de Herodes —los payasos— tratan de distraerlos del camino marcado para ellos por la Estrella del Este" (Castro y Couto, 1977: 3).

este tipo de asociación. Su "uniforme" (*farda*), sin embargo, incluye un "casco" (*capacete*) y una máscara cuya función es claramente asustar a la audiencia, en particular a los niños. En tiempos pasados los payasos usaban máscaras hechas de piel de animales salvajes, tales como el *tamandúa* [oso hormiguero]. Hoy en día las máscaras son hechas de plástico y cabello, su apariencia recuerda la cabeza de un perro (una metáfora del diablo). Algunos payasos también decoran sus garrotes con el cráneo de un perro real, que refuerza su asociación con el "perro", esto es, con el diablo.

Un conjunto de tabúes y prohibiciones es dirigido para controlar a los payasos y a las fuerzas peligrosas que representan durante el viaje de la *folia.* En la procesión su lugar es al frente, pero no deben de caminar por delante de la bandera de la *folia*. En muchos grupos los payasos no cantan juntos con sus compañeros. En el pasado, cuando la *folia de reis* era recibida en la casa, los payasos no entraban, sino que se mantenían afuera y jugaban con los niños. En algunos casos sólo se les permitía entrar una vez que la *folia* había terminado. Tampoco tenían permitido jugar dentro de la casa. Muchos payasos tampoco entraban en las iglesias, y si lo hacían, tenían que removerse sus máscaras. En tiempos pasados también no se les era permitido ponerse o removerse sus máscaras en público. Durante la ceremonia de clausura de la fiesta los payasos ritualmente se despojan de sus uniformes[29]. El dinero que han ganado de sus performances no tiene que ser compartido con otros miembros del grupo —les pueden dar una porción, pero no es obligación.

El payaso representa la subversión, mientras que el "dueño" o *mestre* de la fiesta de reyes defiende el orden. El payaso es un complemento para la devoción católica, la otra cara de las fiestas de reyes. No sólo aterroriza a los niños, sino que también desconcierta a las autoridades, que temen su irreverencia. De acuerdo con Andrade, "su misión era espantar a los

29 Esta información fue proveída por payasos activos y viejos payasos retirados en el pueblo de Miracema, en noviembre de 2007 y enero de 2008. Para más detalles sobre los payasos ver (Castro y Couto, 1977: 3-15).

niños e insultar a los dueños de la plantación donde la *folia* encontraba refugio" (Andrade, 2000: 230). El payaso, obviamente representa el elemento menos ortodoxo dentro de la *folia* católica. Su rol dentro de la Fiesta es la de un *trickster*, un personaje ubicuo en las culturas populares de las sociedades de plantaciones de América[30].

¿Hubo una diferencia significativa entre los ejecutantes de los *jongos, calangos* y *folias*? En los estudios folclóricos brasileños ha sido común equiparar rasgos culturales específicos con grupos "raciales" particulares. Desde los trabajos pioneros de Silvio Romero, la búsqueda por orígenes identificables ha dominado las diversas vertientes de la historiografía y ha resultado en la creación de estereotipos sobre las formas más populares. De aquí que el *jongo* se haya "originado en África" o esté cercanamente asociado con "lo negro" (*o negro*)[31]. La *folia*, en contraste, está en todos lados clasificada como de origen portugués debido a su inserción en el ciclo cristiano de la Natividad (Côrtes, 2000). La racialización ha sido más ambigua en el caso del *calango*[32]. Aún así, en general el *calango* se ha vuelto un símbolo del cruce de razas y de fusiones como el mestizo. Martinho da Vila, por ejemplo, canta que el *calango* es un "samba *caboclo*"[33] (Da Vila, 1998). En otras palabras, la adscripción racial está hecha sobre la base de los supuestos "orígenes" más que en la clase, color y antecedentes de sus ejecutantes o incluso el núcleo de características de cada forma.

Estas tres formas de expresión tienen de hecho mucho más en común de lo que normalmente se asume. Los versos del *jongo* y del *calango*, por ejemplo, pueden ser idénticos. De acuerdo con los participantes, la *mironga* o magia permea el *jongo* así como a la *folia* e incluso es llevada hacia el

30 Para un análisis del payaso en términos de la liminalidad Turneriana, ver (Bitter, 2010). La asociación con el diablo también ha llevado a la identificación del payaso con el *trickster* afrobrasileño Exú.

31 Para un análisis de la historiografía del *jongo* y su adscripción como una forma de arte "negra" ver Mattos y Abreu (2007).

32 Luis da Câmara Cascudo evita este tipo de clasificaciones en su *Dicionário do Folclore Brasileiro* (Cascudo, 1972: 229-229).

33 El *caboclo* denota un descendiente aculturado de indios y mestizos, ha adquirido una serie de significados más amplios, la mayoría de ellos se traslapan con la idea de hibridación.

calango[34]. Los mismos trabajadores rurales, en su mayoría afrodescendientes, ejecutaban *jongos*, *calangos* y *folias* y jugaban con garrotes[35]. Sus ancestros eran esclavizados en las plantaciones de café, y vivían en las comunidades, aldeas o pueblos del Valle del Paraíba o en algún momento migraban hacía los suburbios de ciudades como Río de Janeiro. Por esto, es algo difícilmente productivo enfocarse en cada uno de estos casos de forma aislada[36]. Aún así, la caracterización de las tres formas en términos de estereotipos raciales contrastantes continúa hoy en día[37].

Demandas y *martelos*: desafíos poéticos

"Más allá de Nova Friburgo
todo mundo es un cantante de calango"
Martinho da Vila[38]

En Brasil, el duelo verbal es integral para el desafío del nordeste, pero también está presente en muchas otras formas culturales, tales como la capoeira o el *bumba-meu-boi*[39]. La mayoría de éstas están fuertemente

34 Me parece que el *calango* puede incorporar estos aspectos mágicos especialmente en comunidades que ya no tienen el *jongo.* Esto, otra vez, refuerza el argumento a favor de la circulación intensa de elementos discretos dentro de las formas culturales examinadas aquí.

35 La única diferencia es que la práctica del *jongo* es más restringida, solo para una docena de comunidades afrodescendientes en el estado de Río de Janeiro.

36 Este es el argumento central del documental *Jongos, calangos e folias: Música negra, memoria e poesía*, dirigido por Hebe Mattos y Martha Abreu (2007).

37 Desde 1988, ha existido un cambio interesante en el uso de adscripciones raciales. El *jongo* solía ser el más despreciado de los tres. Pero las comunidades negras que preservaron el *jongo*, pueden ahora capitalizar su patrimonio para reclamar el estatus de "comunidad cimarrona" (*quilombo*) y con esto exigir derechos de la tierra que ocupan. Durante los últimos veinte años el *jongo* ha incrementado su visibilidad grandemente.

38 Nova Friburgo es un pueblo en las montañas que dividen la costa del estado de Río de Janeiro del Valle del Paraíba.

39 Loa orígenes tanto de la capoeira como del *bumba-meu-boi* son fuertemente cuestionados, ver (Mukuna, 2003 y Assunção, 2005).

identificadas con la herencia afrobrasileña pero también han apropiado tradiciones orales ibéricas. En los *jongos* y *calangos* así como en las *folias* los desafíos verbales toman la forma de rimas. Los elementos estilísticos de sus poesías pueden, por supuesto, ayudar a entender qué tan lejos su formación está basada en la continuidad o ruptura de tradiciones previas, así como trayendo a la luz su desarrollo después de la abolición y la relación cercana de entre las tres. Cualquier reflexión sobre el carácter de la poesía en estos desafíos verbales necesita atender la ruptura lingüística causada por la esclavitud. La pérdida de las lenguas africanas ocurrió en todas las plantaciones de América, pero con significantes variaciones regionales. Lo descendientes de esclavos africanos crearon lenguas criollas en muchas de las islas caribeñas, aunque en los Estados Unidos y en las colonias españolas del Caribe y Brasil las lenguas de los colonizadores prevalecieron. La ruptura lingüística aparentemente debilita los argumentos de Bastide y de Andrade en sus disputas con Cascudo en relación con los "orígenes africanos" de los desafíos verbales en Brasil: ¿hasta qué punto pudieron las formas poéticas africanas ser traducidas en las lenguas de los colonizadores?

Sin duda las estructuras lingüísticas moldean las formas literarias. La poesía usada por los afrodescendientes en las regiones del continente americano enumeradas más arriba, dependieron de los cánones españoles, ingleses y portugueses, y por esta razón, frecuentemente es visto como un ejemplo de "mestizaje" o "aculturación" que no puede ser "puramente africano" sino como formas que fueron apropiadas y después desarrolladas por ellos[40]. Las tradiciones literarias portuguesas —rimas, extensión de líneas, estrofas—dieron forma a la poética de los desafíos examinados

40 Un buen ejemplo —ya discutido por Bastide— es el *punto* cubano. El *punto* está basado en versos clásicos españoles de *décima*, desarrollados en la España medieval principalmente por judíos y poetas mozárabes (musulmanes viviendo bajo el dominio católico). Aún así, precisamente debido a sus orígenes ibéricos, el uso de las *décimas* en la rumba afrocubana es usualmente minimizado. Como lo explica Philip Pasmanick "..si los expertos de las *décimas* ignoran a la *rumba* porque es ´muy de negros´, yo creo que los afrocubanistas, si es que puedo usar este término, ignoran la *décima* por ser demasiado española, demasiado colonial, demasiado blanca" (Pasmanick, 1997: 260).

aquí. Al mismo tiempo, las fuentes europeas del siglo XIX han enfatizado la riqueza de la literatura oral angolana, sugiriendo la existencia de vínculos entre las rimas del *jongo* y formas angolanas equivalentes del pasado (Ribeiro, 1984: 29-30).

Rimar era algo central para el *calango* y las *folias* y figura en el *jongo* también. El *calango* no tiene una métrica específica, aunque las líneas de cinco o siete sílabas predominan. Como Cáscia Frade lo subraya, este tipo de versos —*redondilha maior* y *menor*—puede encontrarse en muchas otras formas populares en Brasil (Frade, 1986: 23). La *folia* y el *jongo* las usan, pero en la *folia* líneas de ocho o más sílabas es también frecuente. Las estructuras de las estrofas son, otra vez, bastante abiertas. Los *jongos* y *calangos* usan estrofas cortas de cuatro líneas (*quadrilhas*), pero estrofas más largas son comunes, especialmente para los desafíos, y son también ampliamente usadas en las *folias*[41] (Frade, 1986: 23). En otras palabras, en las tres formas la poesía no parece haber sido restringida por una métrica rígida, permitiendo la reapropiación e inserción de otros contenidos culturales. Los versos en el *jongo* parecen ser los más informales, ya que pueden aparecer sin ninguna rima. Pero ¿qué tan importante es la estructura formal para la definición del carácter de la poesía?

Para comenzar, qué es o no poesía es algo difícil de definir independientemente del contexto cultural. La distinción entre prosa y verso puede ser bastante arbitraria y en muchas lenguas no había equivalente del concepto europeo de poesía (Finnegan, 1977: 26-27). Descripciones provenientes del Congo y Angola enfatizan el carácter improvisado de la estructura solo/coro más que proveer detalles sobre las formas poéticas (Lopes, 2005: 32).

41 De acuerdo con Araújo, los versos en el *jongo* solían ser más largos en el pasado (Araújo, 1967: 206)

Figura 7. Vieja máscara hecha de piel de animal (Colección Paulo Rogério da Silva). Fotografía del autor.

Figura 8. Máscara de payaso de la Folia de Reis (Colección Paulo Rogério da Silva, Miracema). Fotografía del autor.

Figura 9. Máscaras de payaso de la Folia de Reis (Colección Paulo Rogério da Silva, Miracema). Fotografía del autor.

Las lenguas de los esclavos africanos tenían un impacto considerable en las versiones americanas de las lenguas de los colonizadores, incluso, hasta el punto de que el portugués brasileño y el español cubano pueden ser considerados como formas criollas de su matriz ibérica. El portugués hablado por las clases bajas libres en las áreas de plantación era muy similar al lenguaje vernáculo de los esclavizados criollos (Alkim, 2008: 259). Formas poéticas tenían que cambiar, por consiguiente, pero la verdad no sabemos realmente lo que los esclavos y la gente libre cantaban. De acuerdo con uno de los informantes de Stanley Stein, un exesclavo, los *jongos* eran originalmente cantados en "lenguaje africano" y eran llamados *quinzumba*, mientras que los que eran cantados en portugués, que se volvieron más comunes en el Valle del Paraíba cuando los africanos desaparecieron, eran llamados *visaria* (Stein, 1985: 163). Desafortunadamente, no hay transcripciones conocidas de algún verso de *jongo* en un lenguaje centroafricano. La distinción no es absoluta, por supuesto, ya que muchos *pontos* antiguos en portugués incorporaron términos africanos[42]. Esto quiere decir que conceptos centroafricanos importantes pudieron ser retenidos. Necesitamos, además, ser cuidadosos en no enfocarnos exclusivamente ni en la forma ni en el contenido de la poesía oral, sino tomar en cuenta su rol y significado en el performance en general.

Jongo de demanda

Los versos del *jongo* han sido sólo sistemáticamente recolectados desde la mitad del siglo XX. Varios tipos de *ponto* eran cantados entonces durante una celebración —específicamente por ejemplo para saludar, elogiar, encantar o decir adiós (*saudação, louvação, encante, despedida*).

42 Ribero proporciona un glosario de términos africanos usados en los *pontos*, tales como *angoma, cacunda, cumbi, Lambari, macota, piquira, vadelaque* (Ver Ribeiro, 1984: 30-31).

Solo los *pontos de demanda* (canciones de duelo) contenían un desafío para otros cantadores en la audiencia. En la mayoría de las comunidades, los cantantes distinguían desafíos amistosos (que mantenían el término antiguo *visaria*), donde el de mayor edad desafiaba a los *jongueiros* menos experimentados o a la audiencia en lo que todavía era una atmósfera amigable. *Pontos de gurumenta*, en contraste, llamaban propiamente a una pelea[43].

El desafío del *jongo* consistía en un intercambio de versos cantados (estrofa y anti-estrofa) entre dos individuos. Cada contribución tenía que ser descifrada por el oponente, quien tenía que responder con otra estrofa apropiada. Otra forma consistía en un cantante presentando un *ponto* en la forma de un acertijo para desafiar a la audiencia en general. Era repetida en coros por los presentes y si alguien se levantaba y cantaba una estrofa con la solución, él (o ella) tenía el derecho de cantar otro *ponto*. Si nadie se levantaba para resolver el acertijo con otra estrofa, el primer cantador la repetía hasta que el acertijo se "desataba". Esto podía provocar una pelea real, si, por ejemplo, alguien se levantaba y cantaba un *ponto* que deliberadamente fracasaba en dar el significado oculto (Ribeiro, 1984: 24; Penteado, 2010: 57). Además, en un duelo verbal entre dos cantadores, el que fallara en responder satisfactoriamente al desafío corría el riesgo de permanecer "amarrado" por el resto de la noche. Por esta razón, era crucial pedir permiso a cantadores más viejos y con más experiencia antes de cantar uno mismo en un círculo de *jongo*, para no provocar a los más poderosos. Como lo explica Manoel Seabra:

> Sí, uno canta para el otro, ¿correcto? Él amarra [dice un conjuro] el tambor. El otro sabe que el tambor está amarrado, así que lo desata, ¿correcto? Era así…en el pasado, si alguien llegaba y directamente desafiaba al tambor, sería amarrado. Si llegaba, y pedía al más viejo, el líder del *terreiro*, permiso, entonces nada pasaría. Pero si entraba [en el círculo del *jongo*] sin permiso, era inmovilizado hasta el amanecer. Solo después de que todos se hubieran ido

43 Para los diferentes tipos de *pontos* ver (Araújo, 1967: 222; Ribeiro, 1984: 23-31; IPHAN, 2005: 55).

el viejo *jongueiro* lo desataría, caminaría alrededor de él, lo golpearía, pasaría su sombrero sobre él [para quitar el conjuro], luego podría levantarse e irse[44].

Similar a la *puya* cubana, los cantadores que se levantaban por causa de sus improvisaciones eran llamados *galos* (gallos). Los más respetados y temidos por los poderes mágicos de sus *pontos* eran llamados *cumbas*, esto es, hechiceros[45] (IPHAN, 2005: 55). Este mundo simbólico de acertijos y adivinanzas mantenía vínculos cercanos con las tradiciones angolanas y congoleñas de la última generación de esclavos africanos en el Valle del Paraíba[46]. Los *pontos* reproducían y se construían sobre temas, imágenes, y actitudes tradicionales centroafricanas en el continente americano. Robert Slenes sugería que el término *jongo* se deriva de expresiones Kikongo y Umbundu queriendo decir "pelea con la boca" o "la palabra es una flecha" (Slenes en Laray Pacheco, 2007: 138). Si la aportación centroafricana está más allá de duda alguna para el *jongo*, es importante reconocer que este "amarre" mágico de un oponente era también un rasgo de la *folia*, y hasta cierto punto incluso del *calango.*

Calango

El *calango* ha recibido mucho menos atención por parte de folcloristas y antropólogos que el *jongo*[47]. Es practicado en los estados de Minas

44 Entrevista con Manoel Seabra. Teresinha de Jesus y João Batista Azedias en São Jose da Serra (Valença), 17 de marzo de 2007. Proyecto Jongo, Calangos e Folias. Cinta número 80. Ver también el documental *Jongos, calangos e folias.*

45 *Macumba* aquí significa la reunión de *cumbas*. Para más información sobre *macumba*, magia y *jongo*, ver Ribeiro (1984: 49-58)

46 Para un análisis más detallado ver Slenes (citado en Lara y Pacheco, 2007: 138).

47 Câmara Cascudo dice muy poco acerca del *calango* en su trabajo sobre literatura oral en Brasil y le dedica sólo media página en su diccionario de folclore (Cascudo, 1978). Mário Andrade también menosprecia al *calango*, ya que las anotaciones para su *Diccionário musical brasileiro* sólo contiene una breve referencia de épl, como una danza con "giros y movimientos desequilibrados y lánguidos" que lo inducían a clasificarlo como una "danza de origen africano" (Andrade, 1989: 82).

Gerais, Espírito Santo y Río de Janeiro, y despliega una gran variación en estructura rítmica y aspectos musicales. En Río de Janeiro, el *calango* es la mayoría del tiempo ejecutado por dos cantantes que se desafían mutuamente y como Cáscia Frade nota:

> Lo característico del *calango* es el desafío cantado en estrofas de cuatro líneas —*quadras*— con rimas en el segundo y cuarto verso; y de seis líneas —*sextilhas*— con rimas en el segundo, cuarto y sexto verso o con un número cambiante de líneas; esto último sucede cuando la rima es fácil (Frade, 1985: 47).

El desafío en el *calango* es caracterizado por los cantantes que adoptan una rima básica o "línea" (*linha*). Hay, por lo tanto, *calangos* que siguen las líneas "a" "é" o "ão" (Lopes, 1992: 29-30).

La habilidad en la improvisación distingue al buen cantante del *calango*, pero en el interior del estado de Río de Janeiro versos conocidos de memoria son también cantados —al menos en la actualidad. Como lo explica Zé Epifânio "el cantante de *calango* recita versos e improvisa al mismo tiempo"[48]. De hecho, la distinción es artificial ya que los cantantes de las varias formas de la cultura popular combinan sus propios versos improvisados con otros del dominio público en un bricolaje creativo. El *calango* es sólo otro ejemplo del estilo oral formuláico de composición encontrado en muchas culturas, lo que hace a una genealogía linear de "orígenes" una empresa riesgosa[49].

En el *calango* un cantante típicamente tiene que usar el último verso del oponente como inicio, así hasta que uno erra o se cansa y abandona. De acuerdo con otros testimonios, varia gente en un círculo podía participar en un *calango*, lo que haría del resultado algo menos previsible. No había límites en cuanto a temas usados en los desafíos, pero parece que comparaciones despectivas con animales eran muy comunes, o versos

48 Entrevista con José de Souza (José Epifânio) y Marcos Vinicius Gomes Barbosa (Marquinho"), Miracema, cinco de enero de 2008.

49 Para más información de este tipo de composición ver Finnegan (1977: 58-72).

que describen negativamente el color de piel de un oponente[50]. Así, el *calango* estaba menos sujeto por rituales y su forma libre significaba que su contenido de poesía dependía más de las ideas y visiones del mundo de los practicantes individuales.

Era importante, sin embargo, mantener un mínimo de decencia para que las familias en la audiencia no fueran insultadas, y esta era una de las razones principales de que los desafíos verbales pudieran resultar en peleas reales. Cuando se pensaba que un cantante había sido ofensivo y demostraba una falta de respeto para la audiencia, el desafío poético podía convertirse en una confrontación física. Sidoca recuerda el caso de un *calango* que degeneró en una pelea cuando un borracho usó una grosería en su estrofa:

> En eso días, por Dios, hombre, no podías decir nada, ni una cosa como esta, ok. Si las mujeres en el baile lo oían, eras expulsado o tenías que empezar una pelea de garrotes. Una vez que estábamos cantando un *calango*, ¿entiendes? Yo también era parte del *calango*, el *calango* era bello, ¿no es cierto? Y este tipo decía un verso tonto ¿entiendes?... éramos cuatro en el círculo. El acordeonista ahí, el tipo aquí y yo parado aquí al final de la banca. Y entonces, la ronda [*calango*] iba de aquí para allá. Uno canta, el siguiente canta, el otro canta y aquí viene… cuando vino hacia el hombre de al lado de mí y me tocaba mi turno de cantar el borracho se levantó: "¡Oh! Que *calango* tan bonito, yo quiero cantar en este *calango* también" Yo dije, "¡Hey, tú no puedes cantar ahora, tienes que esperar tu turno!" cuando fue mi turno canté así:
>
> Sr. Mané Bento, fájese la camisa dentro de sus
>
> pantalones
>
> Era el sargento de policía quien dio la orden
>
> Entonces el borracho dijo su verso:
>
> Este cuchillo para deshuesar cierra la mordida del buitre
>
> Me volveré loco, tu viejo olor a culo
>
> [Risas] el círculo… rompen la guitarra en su cabeza: lo atravesó hasta el cuello. Nunca vi tanto golpe, piezas de bambú, piezas de *pindola*, esa cosa con la que

50 Ver por ejemplo el *calango* entre entre Fofão y Feijão grabado por el proyecto de investigación *Jongos, Calangos e Folias.* Para el uso de insultos raciales en el desafío nordestino ver Cascudo (1978: 158-164). Francisco Pereira da Silva niega el uso de una terminología racial derogatoria (Campos, 1976: 69).

> cubres tu choza, y todos golpearon al hombre. Me reí mucho del verso no podía contenerme más. Pero dije: "Lo van a matar…[51]

El *calango* consistía en un desafío verbal con reglas claras y formales. Aún así, el límite era tenue entre lo que era aceptable y lo que era un insulto y un ataque al honor de los oponentes o de las familias en la audiencia. Por esta razón, el *calango* representaba una oportunidad para los valientes de mostrar de lo que estaban hechos, sin el riesgo de aparecer agresivos o en búsqueda de una pelea. Pero cantar *calango* no estaba limitado a los hombres solamente. Las mujeres podían participar y lo hacían, pudiendo desafiar a los hombres[52].

El encuentro entre las fiestas de reyes y "el martillo del payaso"

Los versos rimados también tienen una función crucial en las *folias.* Pueden ser recitados o cantados, y hay diferentes tipos de cantos de acuerdo con cada fase de la celebración. El maestro de la *folia* necesita tener un buen conocimiento de la Biblia para poder aprenderse de memoria o inventar versos que se relacionan con episodios relevantes de El Viejo y Nuevo Testamentos. De acuerdo con Castro y Couto, los cantos están inspirados por las tradiciones del catolicismo popular, pero también por las "concepciones que son actuales en los cultos afrobrasileños (*macumbas*) de Río de Janeiro y el sufrimiento de San Sebastián (Santo patrón de la ciudad)" (Castro y Couto, 1977: 3)[53]. Aún hoy en día muchas *folias* están todavía asociadas con los altares de *umbanda*.

---

51 Entrevista con Lielcides José da Silva ("Sidoca"), Miracema, 4 de enero de 2008.

52 Entrevista con Marli Teixeira realizada por Antônio Carlos Gomes, Isabel Castro y Emilson Santos, 14 de enero de 2007. Acervo UFF Petrobrás Cultural, LABHOI. Cinta 55.

53 Las *folias* en Río de Janeiro extienden sus performances hasta el 20 de enero para rendir homenaje a San Sebastián.

Los versos en la *folia* tienen una función mnemónica. La rima ayuda a los *mestres* y los payasos a recordar historias, episodios de la Biblia, o temas más generales de interés público. Cuando se recitan transmiten conocimiento y sus propias reflexiones a sus comunidades, donde la mayoría solían ser analfabetos. Payasos analfabetos le pedían a la gente que les leyeran versos en voz alta y de esta manera algunos de ellos aprendían todo el libro de memoria. Como en el caso del *calango,* el performance poético del payaso tendía por lo tanto a ser formulaicos en estilo. Los desafíos en las fiestas de reyes podían tomar formas orales poéticas o no, pero siempre estaban insertas en un ritual complejo. Los momentos más propicios para desafíos poéticos y físicos eran los llamados "encuentros" de dos *folias* en el espacio público[54]. Dos tipos básicos de disputas poéticas caracterizaban esta ocasión: el desafío entre *mestres* y el desafío entre payasos.

El desafío entre *mestres* estaba basado en su conocimiento de la Biblia, en particular el nacimiento de Cristo y el episodio de los Tres Reyes Magos. Como lo describe Sebastião Teresa, el dueño de una *folia* en Miracema:

> El maestro de la *folia* comienza a cantar, una docena de versos a la vez. Cuando uno para, el otro canta. Después del canto, el maestro de bandera [de la *folia*] ofrece un regalo [una pequeña suma de dinero] al otro. El otro hace lo mismo. En la profecía, si había un verso incorrecto, el otro puede decir, "¡mira hombre, el verso aquí debería ir de esta manera!"[55].

Mientras mejor fueran sus "fundamentos", esto es, el conocimiento de las "profecías", más fácil era para un *mestre* pillar al otro. Un método muy común era dejar de cantar un verso en el momento más complicado de la trama, y dejárselo al otro maestro para que lo continuara. Él podría hacerlo solo si conociera ese episodio particular bien. De otra manera, el primer maestro podría señalar su error, y considerarse a sí mismo el

54 Para encuentros de *folia* ver Reily (2002: 67-77) y Bitter (2010: 181)

55 Entrevista con Sebastião Raimundo ("Teresa"), Miracema, 17 de noviembre de 2007.

ganador de la disputa. Otra técnica era producir un acertijo, como en el *jongo*, y dejar al otro resolverlo[56].

Una vez que los maestros de la *folia* habían terminado, el momento llegaba para que jugaran los payasos. Estos "juegos" (*brincadeiras*) eran tanto físicos como poéticos. Los payasos usaban todo un conjunto de versos en sus juegos; gracias al anfitrión, las bromas para entretener a la audiencia, las *trovas* (versos preparados en anticipación), *romance* y *peleja* (versos tomados de un libro), episodios bíblicos (por ejemplo, Abraham siendo puesto a prueba por Dios para probas su fe o el fin del mundo), improvisaciones, *calango* (improvisación basada en el texto de una canción conocida) —y el *martelo* ("martillo"), un desafío[57]. Sus repertorios consistían en una combinación de estrofas aprendidas de memoria y líneas improvisadas (Castro y Couto, 1977: 19).

El *martelo* o desafío entre dos payasos es, por lo tanto, menos una competencia en conocimiento (aunque esto es también posible) que una provocación de uno por el otro en forma poética[58]. El desafío entre los payasos Cascadura y Mamut podrían servir como un ejemplo:

Cascadura

En el martillo yo no sé
De un poeta que pueda comerme
Arañando la tierra enfrente de mí
No cortes ningún hielo conmigo
Tengo una lengua caliente
Para pronunciar cualquier desgracia
Un latigazo
Deja marcas en el esqueleto

56 Ver el episodio narrado por un mestro de las Fiestas del Rey, de las afueras de Río de Janeiro (Baixada): "En la Biblia no hay respuesta a esta pregunta", en el documental *Jongos, Calangos e Folias.*

57 Entrevista con Marcos Paulo (Marquinho "Cascadura") y Aristoteles de Souza (Tobim "Mamut"), Miracema, 6 de enero de 2008.

58 El *martelo* es también una forma de desafío poético en el nordeste brasileño (Ver Cascudo, 2004: 206).

Mamut

A mí me gusta jugar con payasos
No me gusta jugar solo
Mi paisano está incitando bien
¿Puedo provocar un poco más?

Cascadura

Colega, es mejor que se prepare
Vine aquí para pinchar tu lengua
Vine aquí para destruir tu fama
Vine aquí para arrancarte la lengua
En la fabricación de mi verso
Pongo fin a tu brujería [*mandinga*]
No creo en quejidos
Puedes irte
Si quieres discutir conmigo, mi amigo
Mejor deberías de tomártelo con calma
Ya que tengo más peso
Y estoy rodeado de espinas
Voy a cortarte en pequeñas piezas
Como carne para salchichas
Llama al padre, confiésate
Y di misa
Porque el buitre comerá tu cadáver[59]

El resultado de los encuentros de *folias* dependía tanto del performance de los maestros como el de los payasos. Algunas veces los miembros de una *folia* reconocían que su conocimiento de la Biblia y las artes de la rima era inferior, y admitían su derrota. Varios de los testimonios registran que un maestro experimentado podía destruir un oponente más débil, e

59 Desafío entre Marcos Paulo (Marquinho "Cacadura") y Aristotles de Souza (Tobim "Mamut"), durante el encuentro de *folias* en la casa de Doña Aparecida Ratinho, Miracema, 6 de enero de 2008. Este evento anual es de naturaleza amistosa en general y por esto muy diferente de los encuentros de *folia* espontáneos del pasado. Ambos payasos improvisaron en desafío a solicitud mía, dejando en claro que esto era sólo por fines de investigación y no algo real.

incluso cuestionar su conocimiento de los "fundamentos" y su capacidad y legitimidad de dirigir una *folia*. El término "entierro" (*enterro*) era usado para describir la situación donde un participante de la *folia* era tomado por sorpresa en una casa debido a la falta de vigilancia de sus payasos, quienes se suponía que debían checar si otros participantes se acercaban. En esta situación una *folia* no podía irse sin pasar por una serie de pruebas. El "entierro" de una *folia* era, por lo tanto, otra oportunidad para desafiar el conocimiento de sus maestros y payasos. Aun así, los resultados de los desafíos no eran siempre tan claros. Como en el *calango*, quedaba en la audiencia decidir al ganador. Estos eran momentos delicados, y disputas poéticas podían fácilmente detonar en desafíos físicos y peleas. Un payaso en particular podía provocar, o como Sebastião Teresa dice, "dañar" a su oponente y este último perder los estribos y responder no sólo con versos sino con su garrote. Los payasos llevaban garrotes por una buena razón.

Desafíos físicos: dar garrotazos, arrastres y chulas

Los desafíos físicos eran exclusivamente masculinos en la cultura popular del estado de Río de Janeiro —con la excepción del baile[60]. Los desafíos incluyen modos alegres, así como formas más agresivas, como en las peleas y broncas. Los juegos populares eran realizados de acuerdo con reglas no escritas. El *jogo do pau* (juego de garrote), *pernada* (arrastre de pierna), *chula de palhaço* (juego entre payasos) y el juego de *malha* eran los juegos más populares por medio de los cuales los hombres medían

60 La gran excepción aquí podría ser la *umbigada* (movimiento donde chocan los ombligos) dado o sólo sugerido para ambos sexos en el *jongo/caxambu.* Es posible que el movimiento de *umbigada* antiguamente contuviera desafíos, como es el caso de los movimientos de choque de ombligos de otras regiones de Brasil. En el *tambor de crioula* del Maranhão, por ejemplo, la *umbigada* puede ser dada con tal fuerza que puede tirar a una persona al suelo.

su fuerza y habilidad física[61]. El juego de garrote y los juegos de payasos eran las formas más ritualizadas de desafíos físicos.

Jogo do pau y pernada

Los garrotes para jugar y pelear eran de un tamaño medio, alrededor de un metro de largo. Las técnicas variaban significativamente de acuerdo con la localidad. Los golpes más comunes eran la estocada*, el quebra-queixo* (quiebra mandíbulas) y el *mata-cobra*. Dos hombres o jóvenes jugaban uno contra otro para defenderse de los golpes del adversario. El entrenamiento y el juego desarrollaba habilidades de maniobra y respuestas apropiadas (defensa o contrataque), desarrollando los recursos disponibles para su utilización en un juego o una pelea. Las mujeres no solían jugar con garrotes, pero, como en la capoeira*,* hubo excepciones. La recién difunta esposa de Manoel Sabra, por ejemplo, aprendió el juego de garrote de su esposo, y parecía que era buena en ello[62].

El juego tenía sus propias reglas y rituales. Si dos hombres se encontraban y querían jugar, se saludaban y mantenían cierto diálogo amistoso mientras comenzaban a jugar con palos. Otro juego duro entre hombres o adolescentes era la *pernada*, el cual consistía en tirar al oponente al suelo por medio de arrastres de pierna. Africanos y sus descendientes usaron esta técnica en varias regiones de Brasil, del *punga dos homens* en el Maranhão al *batuque* en Bahía. Claramente, estas técnicas de derribe han

61 La *malha* es un tipo de juego de bolos originalmente de Portugal, que requiere de habilidad, pero no involucraba confrontación física directa. Otra forma del juego de palos, el *minero-pau*, es practicada en el nordeste del estado de Río de Janeiro; sus movimientos siguen una coreografía, pero no hay desafío. Los practicantes no tienen memoria de haber sido usado para peleas. Además, no es ampliamente conocido en otras partes del Valle del Paraíba, y por lo tanto, no he decidido incluir el *mineiro-pau* en esta discusión. En una de las variedades de la danza de *cana verde* en la municipalidad de Vassouras los participantes también usan palos en sus coreografías de manera similar al *minero-pau.*

62 Entrevista con Manoel Sabra, São João da Serra, 21 de septiembre del 2005. Seu Manoel también me dijo que el dejó de enseñarle cuando ella se volvió "muy buena" en ello.

sido absorbidas en la capoeira actual[63]. En el Valle del Paraíba también la *pernada* era un rasgo de recreación masculina y un recurso apreciado en las peleas. João Batista Azedias recuerda:

> Mi padre también nos enseñó, él nos ponía en el patio y daba arrastres. [Nos enseñó] a defendernos contra un golpe de palo, a golpear con un garrote, a agarrar un palo de un oponente. Jugar con palos. Así, él podía pegarnos con un garrote, dar una patada de arrastre, nosotros sabíamos cómo protegernos de eso[64].

La *pernada* podía ser un juego en sí mismo. Pero muchas veces iba acompañado con el juego de garrote o con peleas:

> Tú podías ejecutar ambas de manera conjunta. Algunas veces con sólo un garrote en la mano, si no querías golpear a otra persona, no lo hacías. Si querías dar un arrastre, si sabía que el garrote no iba a ser útil, barrería con la pierna[65].

Ya que el juego de garrote y la *rasteira* eran los principales recursos en conflictos violentos, ambos eran vistos como algo más que un inocente juego. Mientras mejor fuera un hombre en ambas técnicas, mejores eran sus oportunidades de no ser golpeado o tirado en una pelea, ya fuese en un lugar de baile o en la calle. Es por esto por lo que el padre de João Batista Azedias les insistía mucho a sus hijos que "un hombre nunca anda por ahí sin estar preparado", y él no estaba bromeando: "Mi padre era así: si recibía una golpiza en algún lado, cuando llegaba a la casa tenía que mantenerme callado, de otra manera él me daría otra golpiza. Él decía que esta era para que yo aprendiera como pegar"[66].

Los juegos atléticos del domingo en particular los de garrote y la *rasteira*, cumplían una importante función. Preparaban a los adolescentes u hombres jóvenes para cualquier contingencia.; les enseñaban cómo defenderse y a su familia contra una ofensa y provocación de sus compañeros.

63 Ver en particular, las contribuciones de Mestre Bimba y Burlamaqui.

64 Entrevista con João Batista Azedias, São José da Serra, 1 de abril de 2007.

65 Ver la nota previa más arriba.

66 Entrevista con João Batista Azedias, São José da Serra, 1 de abril de 2007.

En otras palabras, estas habilidades eran fundamentales para defender el honor de los hombres y afirmar su masculinidad[67].

Desafíos físicos en las fiestas de reyes

Los desafíos físicos también complementan las disputas poéticas en la *folia.* La procesión, la recepción por parte de los partidarios en sus casas, y el encuentro de dos *folias* constituye eventos altamente ritualizados. El papel de los payasos era proteger la *folia*, y por esa razón, su lugar era al frente de la procesión, al lado del estandarte. Cuando una *folia* se encontraba con otra los payasos dibujaban una línea divisoria en el piso delante de su estandarte. Se esperaba que los payasos de la otra *folia* respetaran la línea. Cruzarla significaba que faltaban al respeto y comúnmente resultaba en una pelea[68]. Cuando el estandarte de las dos *folias* se cruzaban el encuentro comenzaba. Cada payaso tenía que quedarse quieto junto con su estandarte. Cuando el combate poético entre los maestros de la *folia* había terminado, era hora de que los payasos jugaran. Se desafiaban entre ellos no sólo a través de versos, como se describe arriba, sino también a través de un performance físico, llamado la *chula* (Ver Frade, 1979: 73). Saltaban, se ponían en cuclillas, hacían saltos mortales, y se imitaban mutuamente. Sintetizando, la *chula* era un performance de tipo teatral que permitía a cada payaso desplegar el amplio repertorio de sus habilidades teatrales y acrobáticas. Cada técnica corporal tenía un nombre, comúnmente inspiradas por el movimiento de los animales que los payasos imitaban, por ejemplo "la *chula* del mono" o "el abrazo del buitre"[69]. Los payasos hacían buen uso de sus garrotes

67 Para un análisis más detallado de la relación entre el honor, la masculinidad y la violencia en el noroeste, ver Santos (2012).

68 Entrevista con Sebastião Raimundo "Teresa", Miracema, 17 de noviembre de 2007.

69 Entrevista con Zé Epifânio, Miracema, 17 de noviembre de 2008.

en sus performances saltando sobre ellas o usándolas para mantener a la audiencia a raya.

Varios entrevistados señalan que en tiempos pasados los performances de los payasos eran más físicos, mientras que hoy en día solamente recitan versos. Yo creo que la *chula* también preparaba a los payasos para confrontaciones físicas más serias. Antiguos payasos afirman que en "tiempos pasados" el encuentro entre las *folias* frecuentemente terminaba en peleas, a tal punto que la policía intervenía y prohibía las *folias* completamente. Las razones para las peleas variaban, pero generalmente eran el resultado de los desafíos que se daban cuando dos *folias* se encontraban. La pelea podía comenzar por un malentendido sobre el performance de los maestros o de los payasos. A nadie le gustaba admitir la derrota, especialmente cuando perder tenía tales consecuencias dramáticas: de acuerdo con la tradición, el ganador tomaba todos los instrumentos de la *folia* que perdía. Ya que las competiciones a menudo no tenían un resultado claro, las discusiones se suscitaban, las cuales normalmente implicaban a la audiencia, y el resultado era comúnmente decidido por medios violentos, incluyendo el uso de los garrotes de los payasos. Si los payasos se dejaban llevar por la contienda poética, el *martelo* y el desafío iban más allá de lo que era considerado aceptable, en un punto un payaso iría por su garrote para responder a su oponente. Las peleas también ocurrían cuando los hombres de la audiencia se ofendían por el juego de los payasos.

Podemos ahora resumir los varios modos de los desafíos físicos entre los hombres, y reflexionar sobre su base lógica. Las peleas individuales y las batallas colectivas se daban por una variedad de razones, pero los desafíos e insultos normalmente figuran como los más prominentes —al menos en los registros criminales[70]. Es parte del proceso tomar las explicaciones del acusado en una investigación criminal literalmente. Las cortes generalmente querían averiguar si había resentimiento entre los protagonistas antes de la

70 Un estudio reciente encontró que eran dados como motivos para el 52% de los homicidios y 43% de los asaltos físicos (Silva, 2008: 104).

pelea, o si una bronca se suscitaba "espontáneamente" de las circunstancias del baile y el exceso en el consumo de alcohol. En el primer caso el fiscal podía argumentar la premeditación, lo cual incrementaba la pena. En el segundo, el acusado podía invocar la influencia de la bebida y escapar una sentencia severa[71].

Varios testimonios orales, sin embargo, sugieren que frecuentemente las peleas no eran sólo entre individuos, sino involucraban grupos más grandes; familias extendidas, trabajadores, o comunidades completas tal como São José da Serra. Así que cuando una pelea se daba en la pista de baile, la razón para la riña importaba poco. La disputa rápidamente se generalizaba, y cada bando se formaba de acuerdo con redes existentes, oponiendo "forasteros" con "gente de dentro"[72]. La provocación de forasteros podía empezar con versos de *calango* como los siguientes:

> ¡Oigan! miren esto
> Vengan aquí y vean
> Nunca vi vacas viejas
> Pastando en la pastura de otra gente[73].

En tal caso los forasteros podían "deshacer" el desafío con otro verso. Pero si no sabían uno o no querían "deshacer" la provocación, atacaban al cantante físicamente. En ese sentido, las confrontaciones durante los bailes reproducían aquellos en los campos o en las veredas. Eran parte de las relaciones entre los grupos y las comunidades, las cuales podían cooperar para la supervivencia, pero también competir por recursos (de tierra o de labor) o por el derecho a cortejar a las mujeres, en particular aquellas de otras comunidades. En otras palabras, estas peleas —y más generalmente todos los desafíos— representaban un lado de las relaciones ambivalentes entre los hombres y las comunidades.

71 La ebriedad era la excusa más común dada en una corte para las peleas. Para más información estadística ver Resende (2008: 114).

72 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

73 Entrevista con João Azedias Batista, 1 de abril de 2007.

La ritualización puede mientras tanto, explicar por qué las riñas, aunque frecuentes, típicamente no iban más allá de los límites establecidos. Las peleas raramente resultaban en muertes, porque normalmente no se usaban armas de fuego. El arma más común era el garrote. Un jugador experimentado sabía cómo defenderse de los golpes y así evitar lesiones. Y aquellos que eran golpeados raramente querían mostrar sus lesiones. Como lo explica Jorge Fernandes:

> Los tipos eran buenos. Jugaban, y peleaban con los garrotes. Era con los garrotes y con el brazo. No había nada de la violencia que hay ahora. No… hoy hay mucha violencia ¿no es cierto? Cualquier pequeña riña, y uno le quita la vida a otro. Pero en los tiempos antiguos no, la gente se golpeaba la cabeza mutuamente de forma sangrienta, y la sangre se quedaba pegada en sus cabezas. Pero todo terminaba ahí, en la riña, durante el baile…pasaban algunos días [curándose las heridas], y todo estaba bien […][74].

Para aquellos que no se sentían a gusto con los garrotes, la *rasteira* (arrastre con la pierna) proveía una buena alternativa. Así es como João Azedias ganó su apodo de "cabrito liso":

> Yo di muchas *rasteiras…* nunca di un golpe con un garrote o un cuchillo. Nunca busqué herir a alguien, gracias a dios. La gente incluso me llamaba "Cabrito liso", algunas veces venían y me golpeaban con un garrote, me caía al suelo y los tiraba con una *rasteira.* Se caían en medio de la audiencia[75].

La técnica de la *rasteira* también es mencionada en el nordeste del estado de Río de Janeiro. Aún cuando muchos payasos golpeaban con sus garrotes y siempre los llevaban consigo, otros peleaban con la *rasteira.* Como lo explica Sebastião Teresa, cuando un payaso provocaba a otro, si este último se desquitaba en el mismo nivel, todo podía terminar pacíficamente. Pero si uno perdía los estribos, una pelea se suscitaba: "Los payasos peleaban con *rasteira*. La daban con el pie derecho o izquierdo. Se sentaban en el piso apoyándose con una mano y daban la *rasteira*"[76].

74 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

75 Entrevista con João Azedias Batista. 1 de abril de 2007.

76 Entrevista con Sebastião Raimundo "Teresa", Miracema, 17 de noviembre de 2007.

Los trabajadores del campo incluso usaban herramientas tales como las hoces en las peleas, pero dado su destreza, estas eran raramente causaban la muerte[77]. El uso de cuchillos, en contraste, era más probable que resultara en heridas serias, aunque mucho menos que las armas de fuego. Un estudio de caso en Minas Gerais muestra que las armas de fuego habían sido usadas en un 60% y armas blancas en un 26% de los homicidios (Silva, 2008: 157)[78].

Sin querer idealizar los "viejos tiempos", es necesario enfatizar que esta violencia era muy diferente de la violencia de hoy en día. Tal y como lo señalan informantes como Jorge Fernandes:

> No, era bueno, porque no era violencia como la de ahora. Ahora uno de verdad quiere matar a otro. Pero en el pasado, no… las peleas eran con garrotes… si golpeabas a alguien, eso era todo. El tipo que todavía podía contenerlo, soportarlo, encontraría un garrote y tomaría venganza. Golpearía con el garrote también. El tipo que era el mejor, entonces, ganaba, pero sólo ganaba la pelea, no había toda esta violencia de uno matar a otro, no.
>
> …Había un momento cuando la cabeza de un tipo se abría [*rachar*] y la sangre escurría. Si, de la cabeza, pero una cosa estaba clara: nadie iría a llamar a la policía. El desencuentro terminaba exactamente ahí, en el baile… La policía solo venía si había alguna muerte. Si había algo de violencia. Pero esto de quebrar la cabeza de un tipo con un garrote, esto no era nada, era normal[79].

En otras palabras, en la mayoría de los casos las peleas que se originaban durante los bailes no tenían serias consecuencias. Eran vistas como una diversión o casi como un deporte, una ocasión para un hombre para mostrar su valor. No había intención de matar o mutilar a un oponente, sólo para distinguirse uno mismo y "brillar" (*brilhar*). Por esta razón tenemos que ser cuidadosos cuando extrapolamos actitudes y comportamientos procedentes de fuentes criminales, porque normalmente registran sólo los casos cuando una pelea se convertía en violencia "real",

77 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

78 Lo mismo es sugerido por el material analizado por Ivan de Andrade Vellasco (2005).

79 Entrevista con Manoel Seabra y Jorge Fernandes, 1 de abril de 2007.

esto es iba más allá de los límites aceptables[80]. El caso de las lesiones físicas descritas en los registros criminales sólo apunta a aquellos momentos en los cuales la ritualización de los desafíos poéticos y físicos fallaban. De hecho, la creciente diseminación de armas de fuego (revólveres) entre la población masculina pobre de las áreas rurales era para hacer parecer las peleas como una continuación "normal" de los desafíos masculinos durante las funciones de baile algo inviable[81]. Numerosos episodios de nuestros informantes sugieren que las reglas del juego cambiaron con la amplia disponibilidad de armas de fuego.

Conclusión

El cantautor João Bosco ha ensalzado las capacidades del *cavaquinho* (ukulele brasileño), el cual puede "herir, mutilar, herir, como un puñal" e incluso puede incitar a una pelea general ("*pega na geral*")[82]. En el Valle del Paraíba los desafíos poéticos acompañados por música también provocaban y emocionaban a los hombres a tal grado que comenzaban peleas. En lugar de ver esto como una expresión de una brusquedad incivilizada he intentado argumentar aquí que estos desafíos y peleas constituían justamente encuentros ritualizados a través de los cuales los trabajadores rurales pobres, la mayoría de ellos descendientes de esclavos, podían "brillar" de diferentes maneras. Más aún, la violencia de los desafíos físicos entre amigos en las comunidades, grupos antagónicos de hombres jóvenes o extraños en el camino necesitaban ser relativizados. Una cabeza sangrienta, una rodilla hinchada o con moretones, parecían

80 Los registros criminales ciertamente los hacen un material fascinante para el historiador de la violencia masculina, sin embargo, al respecto de la pelea con garrote, he intentado reconstruir la historia temprana de esta arte a partir de fuentes como las de la Región Centro-Occidental de Venezuela (Assunção, 1999: 215).

81 Entrevista con João Azedias Batista. 1 de abril de 2007.

82 Ver la letra de la canción "Kid Cavaquinho" (Bosco, 1975).

riesgos aceptables para los hombres jóvenes en retribución por un reconocimiento social. Viviendo en un orden social que los relegaba a trabajos de poca importancia y salarios bajos, los forzaba a entrar en relaciones clientelares, y los degradaba a lo más bajo de la jerarquía social y racial post-emancipadora, de aquí que la afirmación de su propio valor a través de los desafíos físicos podría volverse crucialmente importante. Sobresalir en duelos verbales, del mismo modo, permitía a los participantes comprobar su dignidad y probar su igualdad frente a otros. Como Elizabeth Travassos lo concluye en su análisis del *desafío* del nordeste brasileño, el desafío verbal:

> Ha sostenido su popularidad y vitalidad al promover una ética horizontal entre los individuos cuya arma es su talento poético, y los cantantes se esfuerzan para no contaminar su identidad como poetas con sus identidades sociales que llevan afuera del área del performance (Travassos, 2000: 91).

Desde una perspectiva actual, golpearse uno con el otro puede parecer una manera extraña de promover la dignidad propia, pero tales prácticas eran previamente muy comunes en sociedades africanas y europeas[83]. Debido a que en algunos lugares los hombres roban el ganado de la gente que quieren impresionar, estos duelos rústicos no destacan como particularmente extraordinarios o violentos (Herzfeld, 1985). De hecho, como lo corroboran los testimonios de los jugadores de garrote, estos eran claramente vistos como graciosos, haciendo de las peleas una "recreación agradable" como, por ejemplo, en la Irlanda del siglo XIX (Ver Conley, 1999). Estas prácticas y su significado cultural pueden entonces ser comparados con "deportes tradicionales" en otras sociedades atlánticas o con otras formas de duelo en Europa (Ver Baker, 1996; Baker y Mangan, 1987)[84]. Como un análisis reciente sobre el significado amplio de las competiciones violentas lo comprueban: "Un desafío es, en

83 Ver, por ejemplo, Gallant (2000). Sobre el honor en sociedades pre-coloniales centroafricanas ver Iliffe (2005).

84 Existe una literatura vasta sobre el duelo en Europa, ver, por ejemplo, Nye (1993).

otras palabras, una forma de respeto" (Vacque-Manty, 2006: 6). De esta manera, el uso generalizado de desafíos en la cultura rural afrobrasileña del estado de Río de Janeiro les proporcionó a los practicantes respeto y un sentido de igualdad que de otro modo se les negaba.

Al mismo tiempo, estos desafíos verbales y físicos promovían la cohesión social entre los esclavos emancipados que ocupaban la tierra que pertenecía a sus antiguos amos, entre la mano de obra libre en propiedades más grandes, o dentro de poblados que surgieron en el periodo post-emancipador. Además, ayudaban a pasar a las nuevas generaciones un conjunto de valores y experiencias valiosas de las viejas generaciones[85].

Entonces, ¿qué era lo que hacía especial a los desafíos poéticos y físicos del Valle del Paraíba? Era, argumento, la combinación fascinante de diferentes tipos de desafíos dentro de una compleja red de formas culturales afrobrasileñas. Algunos desafíos eran exclusivamente masculinos, en particular dentro de la *folia*. Pero las mujeres podían lucir tanto como los hombres en los *pontos de demanda* del *jongo* y en los *calangos*. Uno podía, por supuesto, argumentar que el patriarcado católico dictaba las reglas de la *folia*, pero no olvidemos que había variaciones sustanciales en las sociedades centroafricanas también sobre los roles de género y las estructuras familiares. Los roles de género en la cultura afrobrasileña aún esperan análisis más detallados.

La examinación de *jongos, calangos, folias* y *jogo de pau* muestra no sólo la riqueza de la expresión cultural en el Valle del Paraíba, sino también que cada una de estas formas no puede ser analizada de manera aislada. Su performance realizado generalmente por los mismos actores sociales ha resultado en una circulación intensiva de todos estos tipos de materiales desde su periodo formativo: comparten instrumentos, versos y rimas, imágenes, e incluso aspectos de su espiritualidad. Al mismo tiempo, las estructuras de poder político y religioso prevalentes aseguran el tratamiento diferenciado (represión, tolerancia, apoyo) y contribuyen

85 Para el caso de la *folia* ver Pessoa (2007).

a la compartimentación de estas formas. El *jongo* es aún practicado en los patios y el *calango* bajo un techo. El conocimiento de la Biblia de la *folia* coexiste, pero no se mezcla con el conocimiento de los "fundamentos" africanos del *jongo.* El *jongo* evoca visiones del mundo centroafricanas, mientras que, en el *calango,* los versos que degradan a la gente negra puede ser parte de la estrategia retórica. Uno debería de ser consciente, sin embargo, de llegar a conclusiones fáciles al respecto de la "resistencia" o "acomodo" de estas prácticas. Como lo ha demostrado Muniz Sodré, deberíamos de prestar mucha atención a los aspectos "performativos" así como a los "constativos" de los desafíos poéticos (Sodré, 1988).

Fusión y convergencia eran complementados por la yuxtaposición en lo que puede ser descrito como un proceso amplio, y a veces contradictorio, de criollización. La amplia circulación de elementos y la identidad traslapada de los ejecutantes (la misma gente involucrada en diferentes formas) invalida la clasificación de estas prácticas junto con líneas estrictamente étnicas o racializadas, aunque tal clasificación permanece integral en la mayoría de los discursos contemporáneos y en políticas públicas. Así, no sólo la reciente revitalización del *jongo*, sino también del *calango* y la *folia* son expresiones significativas de la herencia afrobrasileña que merecen ser atesoradas y apoyadas tanto como el primero. Afortunadamente una decisión reciente para incorporar la *folia* dentro del "patrimonio cultural inmaterial" de Brasil es un paso hacia la dirección correcta, y sin duda, aumentará su visibilidad[86].

86 Nota del traductor: La *folia de reis* fue declarada Patrimonio cultural inmaterial de Minas Gerais por el Conselho Estadual do Patrimônio Cultural (CONEP) en 2017. Dentro del IPHAN (instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), la *folia* forma parte del Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) del estado de Río de Janeiro.

Agradecimientos

La investigación para este capítulo fue apoyada con un financiamiento CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), La Agencia Federal Brasileña para el Apoyo de la Educación Graduada, en 2007. También se benefició grandemente de mi participación en el proyecto de investigación: "Jongos, calangos e folias. Mísica negra, memória e poesia", patrocinado por Petrobrás durante 2007-2009. Le doy las gracias a Martha Abreu y Hebe Mattos, los coordinadores del proyecto y su equipo del Laboratório de História Oral e Imagens (LABHOI) en la Universidade Federal Fluminense (UFF) en Níteroi, por haberme permitido compartir esta experiencia, en particular Luana Oliveira, Edmilson Santos, Eric Brasil, Paulo Rogério da Silva, e Isabel Castro. En el texto me baso principalmente en entrevistas que yo mismo conduje, pero también en material reunido por otros investigadores de este proyecto. Esta investigación también resultó en un documental *Verses and Cudgels* (37 min. Río de Janeiro, LABHOI, 2009)[87].

Bibliografía

Abrahams, R. (1962). "Playing the Dozens". *The Journal of American Folklore,* 75 (297), pp. 209-220. doi:10.2307/537723

Abreu, M. (2004). "Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950". *Afro-Ásia.* pp. 235-276. 10.9771/aa.v0i31.21076.

Agostini, C. (2002). *Africanos no cativeiro e a construção de identidades no além-mar, Vale do Paraíba, século XIX.* Unicamp.

87 https://youtu.be/9tVC9z_pA8E (Portugues);
https://youtu.be/JrWa-Cnxn_Y (English subtitles)

Alkmin, T. (2008). "Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX". In Lima, I. S.; do Carmo, L. (Ed.) *História social da língua nacional*. Pp. 259. Edições Casa de Rui Barbosa.

Andrade, M. (2000). *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo.* Itatiaia.

Andrade, M. (1989) *Dicionário musical brasileiro.* Itatiaia.

Assunção, M. (1999). "Juegos de palo en Lara. Elementos para la historia social de un arte marcial venezolano". *Revista de Indias* 59: 215, pp. 55–89.

Assunção, M. (2004). *Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art.* London: Routledge.

Bastide, R. (ed.) (1959). *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: editora Anhambi.

Bitter, D. (2010). *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis.* Rio de Janeiro: editora 7 letras.

Borges Ribeiro, M. L. (1984). *O jongo*. Cadernos de Folclore, nº 34, Rio de Janeiro: Funarte.

Bosco, J. (1977). "Kid cavaquinho [Song]". In *Disco de Ouro.* RCA.

Bowen, J. (1989). "Poetic duels and political change in the Gayo Highlands of Sumatra". *American Anthropologist*, 91(1), new series, pp. 25-40.

Brenneis, D., & Padarath, R. (1975). "'About those scoundrels I'll let everyone know': challenge singing in a Fiji Indian Community". *The Journal of American Folklore*, 88(349), 283-291. doi:10.2307/538888

Brereton. B. (1979). *Race relations in colonial Trinidad 1870–1900*. Cambridge: Cambridge University Press.

Câmara Cascudo, L. (1954). *Dicionário do Folclore Brasileiro.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

Câmara Cascudo. L. (2009). *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global Editora.

Candido, A. (1964). *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

Carneiro, E. (1961). *Samba de umbigada*: *tambor de crioula, bambelô, côco, samba de roda, partido alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Coetzee, M. (2002). Coetzee, M-H. 2002. "Zulu stick fighting: a socio--historical overview". [0]. *Electronic Journal of Martial Arts and Sciences*. Available: http://ejmas.com/jalt/jaltart_Coetzee_0902.htm. Electronic Journal of Martial Arts and Sciences INYO. Accessed 29 April 2003.

Conley, C. (1999). "The agreeable recreation of fighting". *Journal of Social History, 33*(1), pp. 57-72.

Da Vila, M. (1988). "Calango longo [Song]". In *Batuque Na Cozinha*. MZA Music.

Da Vila, M. (2008). "Linha do ão [Song]". In *O Pequeno Burguês.* MZA Music.

Dundes, A., Leach, J., & Ozkok, B. (1970). "The strategy of Turkish boys' verbal dueling rhymes". *Journal of American Folklore, 83*, pp. 325.

Finnegan, R. (1977). *Oral poetry: Its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frade, C. (1975). *Folclore Brasileiro, Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Funarte.

Frade, C. (Ed.) (1986). *Cantos do folclore fluminense.* Rio de Janeiro: Presença.

Frade, C. (Ed.) (1985). *Guia do folclore fluminense*. Rio de Janeiro: Presença.

Franco, M.S. (1969). *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Unesp.

Furtado da Silva, A. M. (2006). *Reis magos: história, arte, tradições: fontes e referencias*. Brasil: L. Christiano Editorial.

Gallant, T. (2000). "Honor, masculinity, and ritual knife fighting in nineteenth-century Greece". *American Historical Review*. 105, pp. 359-382.

Gates, H.L. (1988). *The signifying monkey: A theory of African-American literary criticism.* Oxford: Oxford University Press.

Herzfeld, M. (1988). *The poetics of manhood: Contest and identity in a Cretan Mountain village*. Princeton: Princeton University Press.

Humold Lara, S. and Pacheco, G. (Ed.) (2007). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein: Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca.

Hurley, J. W. (2001). *Irish gangs and stick-fighting in the works of William Carleton.* Bloomington, Indiana: Xlibirs.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). (2005). *Jongo do Sudeste.*

Jefferson, K. W. (1989). "Sport in Africa: essays in social history". *The Journal of Modern African Studies,* 27(4), pp. 702–703.

LaVaque-Manty, M. (2006). "Dueling for equality: masculine honor and the modern politics of dignity". *Political Theory*, *34* (6), pp. 715–740.

Lopes, N. (1992). *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorías.* Rio de Janeiro: Pallas editora.

Lopes, N. (2006). *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas editora.

Maciel de Castro, Z.; Prado Couto, A. (1961). *Folias de reis.* Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação e Cultura.

Mathias, E. (1976). "La gara poetica: Sardinian shepherds' verbal dueling and the expression of male values in an agro-pastoral society". *Ethos*, 4(4), pp. 483-507.

Mattos de Castro, H.M. (1988). *Das cores do silencio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil século XIX*. Arquivo Nacional.

Mattos, H.; Abreu, M. (Director). (2007). *Jongos, calangos e folias: Música negra, memória e poesía.* [Documentary].

http://ufftube.uff.br/video/9RBAHO8O6474/JongosCalangos-e-Folias--M%C3%BAsica-Negra-Mem%C3%B3ria-e-Poesia.

Maynard Araújo, A. (1967). *Folclore nacional*. São Paulo: Martins Fontes-

Selo Martins.

Moyd, M. (2006). Honour in African history. *The International Journal of African Historical Studies, 39*(2), pp. 328-330.

Mukuna, K. (2003). *Interdisciplinary study of the ox and the slave bumba-meu-boi: a satirical music drama in Brazil.* Lewiston, New York: Edwin Mellen Pr.

Nye, R. (1993). *Masculinity and male codes of honor in modern France*. Oxford: Oxford University Press.

Pasmanick, P. (1997). "Décima and rumba: Iberian formalism in the heart of Afro-Cuban song". *Latin American Music Review* 18: 2, Fall–Winter 1997, pp. 252-277.

Penteado, W.R. (2010). *Jongueiros do Tamandare: devoção, memoria e identidade social no ritual do jongo em Guaratingueta, SP*. São Paulo: Annablume.

Pereira Côrtes, G. (2000). *Dança, Brasil! festas de danças populares.* Belo Horizonte: Editora Leitura.

Pereira da Silva, F. (1976). *O desafio calangueado: monografia folclórica.* Brasil: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.

Pessoa, J. M. (2007). "Mestres de caixa e viola". *Cadernos CEDES*, 27 (71), pp. 63-83.

Reily, S.A (2002). *Voices of the magi: enchanted journeys in southeast Brazil.* Chicago: The University of Chicago Press.

Resende, E.M. (2008). *Entre a solidariedade e a violência. Valores, comportamentos e a lei em São João Del-Rei, 1840–1860*. São Paulo: Annablume.

Ryan, M.J. (2007). *Hard knocks on a thick skull: training the body for a closed habitus in a Venezuelan civilian combative art*, PhD thesis, Binghamton University.

Santos, M. (2012). *Cleansing honor with blood: masculinity, violence, and power in the backlands of northeast Brazil, 1845–1889*. Stanford, California: Stanford University Press.

Slenes, R. W. (2007). “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”. In Lara, S.H; Pacheco, G. (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein: Vassouras, 1949*, pp. 109-156. Campinas: CECULT.

Soares de Almeida, A. (1979). *Pesquisa da manifestação cultural do Rio de Janeiro.* Governo do Estado do Rio de Janeiro and the Instituto Estadual do Patrimônio Cultural/Divisão de Pesquisa da Manifestação cultural

Sodré, M. (1988). *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.* Rio de Janeiro: DP & A.

Solomon, T. (1994). “Coplas de todos santos in Cochabamba: language, music, and performance in Bolivian Quechua song dueling”. *The Journal of American Folklore,* 107 (425), pp. 378-414. doi:10.2307/541690

Souza Silva, M. (2008). *Homicídios e justiça na comarca de Uberaba*, *1872–1892*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.

Stein, S.T. (1985) *Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850–1900: The roles of planter and slave in a plantation society*. Princeton: Princeton University Press.

Teixera, M. (2007). “Interviewed by Antônio Carlos Gomes, Isabel Castro, and Edmilson Santos”. Acervo UFF Petrobra´s Cultural, LABHOI, tape 55.

Travassos, E. (2000). “Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice”. *British Journal of Ethnomusicology*, 9 (1), pp. 61-94.

Veiga de Oliveira, E. (1979). “*Stockspiel in Basto”*, Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen, Sektion Ethnologie, 9: 38, Göttingen.

Vellasco, I. (2005). "A cultura da violência: os crimes na comarca do Rio das Mortes - Minas Gerais século XIX". *Tempo*, 9 (18), pp. 171-195.

Wolf, T. (2000). "Juego de palo: stick fencing of the Canary Islands", *Journal of Western Martial Arts.* http://jwma.ejmas.com/php-bin/jwma_content. (Accessed, 24 Jan. 2012).

Zarrilli, P. (1984). "Doing the exercise": The in-body transmission of performance knowledge in a traditional martial art". *Asian Theatre Journal*, 1 (2), pp. 191-206. doi:10.2307/1124564.

Parte 2.

POLÍTICAS Y PRÁCTICAS DE RESISTENCIA EN EL BRASIL CONTEMPORÁNEO

CAPÍTULO 4

ENTRE LA EXPRESIÓN CULTURAL Y LA MOVILIZACIÓN POLÍTICA: la roda de capoeira como "acción urbana"[1]

Igor Monteiro Silva

El presente capítulo, en términos generales, tiene como objetivo formular algunos esfuerzos reflexivos acerca de las relaciones establecidas entre la capoeira y la ciudad. Entendida como una expresión cultural compleja – que no puede ser definida, bajo el riesgo de una seria mutilación, a partir de una única dimensión (solamente artística, deportiva o lúdica etc.) –, la capoeira, tanto en lo que respecta a su carácter práctico como su contenido discursivo, parece encontrar en las ciudades no solamente su palco privilegiado de presentación, tomándolas también, por lo menos en algunas experiencias, como materia de pensamiento crítico y, por consiguiente, arena de luchas sociales.

Así, de manera más específica, pretendo examinar una de estas experiencias ya mencionadas, que – a mi parecer – ponen en un plano de visibilidad las posibles articulaciones entre cultura y política inscritas en la práctica da capoeira que, en el límite, movilizarían también la acción de "hacer ciudad", para servirme de una expresión de M. Agier (2015). La evidencia que es el objeto de mi atención, como se expuso anteriormente, es una *roda* de capoeira que acontece quincenalmente en una de las plazas más famosas de la ciudad de Fortaleza (Estado de Ceará, Brasil), en João Gentil, ubicado en el barrio Gentilândia.

El argumento desarrollado en este capítulo, fundamentalmente, parte de la idea de que la institución de esta *roda* en la plaza contribuye

1 Título original em portugués: *Entre a expressão cultural e a mobilização política: A roda de capoeira como "agir urbano"*. Traducción: Ana Sofía Quijano Leyva.

decisivamente, junto con otras experiencias de ocupación local, a un proceso de producción de significado y atribución de circulación que busca revitalizar, por medio de acciones de los propios citadinos, la importancia del espacio público en la experiencia social urbana. Es decir, además de los usos ya establecidos, o incluso prescritos por la gestión urbana (expresados, por ejemplo, en la presencia de puestos y quioscos o por una cancha y equipos de gimnasio), reside en la plaza un conjunto de apropiaciones (muchas veces interactuando no sin conflictos ni disputas), de los cuales la capoeira forma parte, de lo que va convirtiendo, "haciendo", a João Gentil y la propia Gentilândia en un territorio de mayor accesibilidad, de usos más plurales e, inclusive, de interpelación de las centralidades de poder, de lo establecido por el mercado o de lo excluido bajo la justificación de cierto ideal de seguridad.

En términos metodológicos, el capítulo en cuestión es producto de una "práctica etnográfica" (Magnani, 2009) cuyo contorno fue delineado, mayormente, por la presencia constante en los días de *roda* y por la instauración de interlocuciones con sus participantes, construyendo un diálogo que resonaba, inclusive, en otros momentos y espacios más allá de la misma *roda* o incluso de la plaza. El análisis en cuestión igualmente es consecuencia de las "patadas" de este investigador, con la intención de compartir la vivencia en la *roda*, "de cerca" y "desde adentro" (Magnani, 2002), como una valiosa herramienta de investigación.

Pensar la ciudad a partir de una *roda* de capoeira implica admitir una comprensión que no se somete a definiciones normativas, totalizantes u ontológicas de lo urbano. La ruta metodológica que permitió esta investigación se dirige a la comprensión de la ciudad como un espacio por excelencia lleno de movimiento y dinamismo, indagando las imágenes monolíticas o petrificadas acerca de la misma, organizando, de hecho, una mirada destinada a reconocerla como una "ciudad viva" (Agier, 2018). La inscripción de la práctica de capoeira en la plaza, como materia de apreciación socio-antropológica, acciona así un enfoque integral guiado en

consideración de lo "relacional, local y micrológico" como constituyentes elementales de lo urbano, reflexionando sobre este a partir de sus lugares de vida y situaciones concretas de interacción.

Lo siguiente, por lo tanto, son ejercicios reflexivos acerca de una ciudad observada y conocida a partir del "punto de vista de las prácticas, relaciones y representaciones de los citadinos" (Agier, 2018: 32), lo que quiere decir basados en la experiencia cotidiana, más que en datos estadísticos, mapas o documentos de gestión, confiriendo vitalidad al tejido urbano[2]. Una comprensión de la ciudad, finalmente, que se compone al volver relevantes las diversas iniciativas sociales, las variadas apropiaciones del espacio, las múltiples performances políticas y estéticas y expresiones de habla, movilizadas por sus propios habitantes y usuarios, incluidas en esta vasta lista de temas también las prácticas de capoeira de la Plaza João Gentil o la "roda da Gentilândia", como suelen designarse.

Gentilândia: pinceladas sobre el barrio y sus usos

Situado en su mayor parte entre los barrios Benfica, Fátima y Jardim América, Gentilândia es uno de los que poseen menor extensión territorial en la ciudad de Fortaleza. No obstante, sus reducidos contornos no le imposibilitan ser considerado, por muchos de sus residentes y usuarios, como un espacio de suma importancia en lo que respecta, sobre todo,

2 La ciudad situacional y relacional, concepción sobre la cual se erige este texto, encuentra en la "ciudad bis" su herramienta metodológica privilegiada. Con este término, se define una ciudad "producida por el antropólogo a partir del punto de vista de las prácticas, relaciones y representaciones de los citadinos que él mismo observa directamente en la situación" (Agier, 2018: 32). También es importante destacar que esta metodología se elabora en el transcurso de dos desplazamientos epistemológicos necesarios: el primero, como se expone, valora como tema central la experiencia cotidiana, lo que implica un deslizamiento del "punto de vista de la ciudad" para los "citadinos" y; el segundo, por su parte, consolida la búsqueda por "lo que hace" una ciudad, en lugar de "lo que es" la ciudad. Evidenciando, de este modo, los sujetos y sus prácticas y que la ciudad puede ser tomada como un proceso humano, como algo del orden de complejidad y dotado de extrema vitalidad.

a la dinámica político-educativa y cultural de la capital cearense, más allá de su –ampliamente divulgada– placentera condición como región residencial. Cabe destacar que su autonomía como barrio (reconocida por el gobierno local en los años 2000), a pesar de compartir similitudes cotidianas de diversas órdenes, impiden su completa identificación con Benfica, barrio con el que tiene mayor proximidad[3].

Al deambular por Gentilândia aún es posible notar, sumada a las aventajadas casas, así como las pequeñas residencias, una variedad considerable de establecimientos comerciales. Bares, restaurantes, heladerías, farmacias y tiendas de ropa, por ejemplo, conforman un paisaje urbano al cual también se suman las instituciones educativas – en su gran mayoría vinculadas a la Universidad Federal de Ceará que adquirió, en los años 1950, importantes propiedades de la familia Gentil, responsable de algunas de las primeras ocupaciones de la zona – y de representación de clases trabajadoras, como el Conselho Regional de Serviço Social (CRESS).

Gentilândia cuenta también con instalaciones deportivas y de recreación, tales como el Estadio Presidente Vargas y el Gimnasio Aécio de Borba. En este contexto, dos plazas merecen ser resaltadas, emergiendo como polos catalizadores significativos de actividades lúdicas o deportivas y como abrigo para sociabilidades económicas y afectivas de diversas naturalezas, palco para performances artísticas, zona bohemia y plataforma de reivindicaciones políticas y luchas sociales; son las siguientes: la Plaza

3 Según Viana (2009), la oficialización del barrio de Gentilândia ocurre, en la década de los 2000, por la sanción de un Proyecto de Ley de 1999, presentado por el concejal Nacílio Andrade, por parte de la Cámara Municipal de Fortaleza. La identificación de esta condición de Gentilândia como barrio es necesaria aquí para la composición de un escenario mayor (no explorado en este capítulo) acerca de prácticas de clasificaciones, nominaciones y disputas del/en el espacio urbano como elementos constituyentes del propio "hacer ciudad". En el caso específico de Gentilândia, la reivindicación por distinción reside en la justificación de conservar el patrimonio histórico y arquitectónico del barrio, bastante asociado a la familia Gentil, que presta su nombre al lugar. Para más sobre disputas y conflictos simbólicos sobre memorias e imágenes de barrios, ver Barreira (2007).

de Gentilândia y la Plaza João Gentil[4], esta última, como se ha puntuado, campo de acción de la *roda* de capoeira sobre la cual se discute aquí.

Actualmente, João Gentil – que ha sufrido modificaciones urbanas y de infraestructura, siendo entregada completamente a la población en el año de 2004 – está dotada de una complexión polifacética en términos de usos y ocupaciones. Estas formas de apropiación de aquella porción del espacio público de la ciudad, es relevante acentuar, varían según el transcurso de las horas del día y con el paso de los días de la semana: es decir, la plaza es dinámica en referencia a las actividades y modos de circulación de sus habitantes, transeúntes y usuarios cotidianos. Pero, igualmente, este espacio se diversifica conforme lo apreciamos en su relación con manifestaciones más amplias y significativas para la ciudad, en sentido general, o incluso para el país, por ejemplo, como en el caso de huelgas, protestas, elecciones, festejos religiosos o carnavalescos[5].

Para ofrecer una idea de la pluralidad de los usos existentes en el espacio referido, podemos destacar que, teniendo en cuenta solamente su región central, la Plaza João Gentil dispone de áreas destinadas a la preservación de árboles y plantas pequeñas que obtienen contornos de jardines o aceras de tierra cultivada. Aún en esta zona hay aparatos de gimnasio que configuran una especie de "gimnasio a cielo abierto", de

4 Así como la Plaza de Gentilândia, João Gentil es producto de un acuerdo de expropiación establecido entre la Prefectura Municipal de Fortaleza y la familia Gentil, primera poseedora de este espacio descrito, en su inicio, como una extensión de arena ocupada, sobre todo, por los niños que jugaban ahí a la pelota. Las mangueras también conformaban una marca del lugar, poseedor – todavía – de una caja de agua (hoy en día deshabilitada) que suministraba el barrio en la década de 1950. Es importante señalar que tal acuerdo buscaba garantizar el uso del espacio por la población de la ciudad, estando motivado – como relata Viana (2009) – por la propia presión de los habitantes del entorno quienes, incluso, asumieron la acción de derrumbar un muro que, en esta época, evidenciaba la intención de usufruto particular de los terrenos.

5 Sobre una valiosa reflexión sobre los ritmos de las acciones (repetitivas o discontinuas) que conforman la ciudad, movilizando una sensible interceptación de sus movimientos, ruidos o cadencias, ver Lefebvre (1992). Para pensar sobre el "encadenamiento de situaciones de interacción" (distinguidas en términos de actividades, horarios, participantes y lugares) que producen la vida urbana, ver la discusión de Agier (2018) que aborda diferentes formas y momentos de relación de los citadinos con su ciudad y los citadinos entre si (situaciones ordinarias, extraordinarias, pasajeras y rituales).

uso público. La extensión comprendida entre tales equipos y la cancha, en las cercanías de un grifo desde donde se puede, a veces, utilizar agua, se encuentran tiendas y colchonetas que les sirven a los sujetos que allí hacen su morada. Hay, además de los habitantes de los alrededores y de usuarios cotidianos, un grupo de personas que, concretamente, reside en João Gentil, haciendo una apropiación, por lo tanto, que desentona de cualquier sentido episódico y que mengua con el pasar de las horas.

Una vez más dirigiendo la atención al centro de la plaza, es preciso indicar que en este territorio se presentan – en el transcurso de la semana – un conjunto de lecciones y vivencias colectivas a menudo ofrecidas por el propio Estado o prefectura: estiramiento, *tai chi chuan*, danza de diversos ritmos y prácticas orientadas al ejercicio y uso de la academia local. En esta región central, de forma más temporal o extraordinaria, también se ubican las estructuras de recepción de diversos conciertos, shows, actos políticos y otras actuaciones que se inscriben en la plaza a lo largo del año, informado tanto por fechas de celebración como por demandas de un contexto histórico y sociopolítico más amplio[6].

Después de esta breve caracterización de las asignaciones y usos heterogéneos de la plaza João Gentil, cabe destacar tal vez la contribución heurística de esta especie de "recorrido", por el citado equipo, para la construcción – ya señalada en los primeros momentos de este texto – de un entendimiento de ciudad que pasa, de manera indispensable, para la consideración en un carácter de extrema relevancia de las "prácticas

6 Solo con el sentido de ilustrar esta última anotación, se pueden indicar los diversos actos que en aquel lugar tuvieran evidencia en apoyo al Presidente Luiz Inácio "Lula" da Silva, expresando el descontento de parte de la población con su detención, o en protesta por los cortes anunciados por el actual Gobierno Federal con respecto a los inversiones en el ámbito de educación, esta manifestación – ciertamente – poderosa en términos de movilización por el hecho de que la plaza en cuestión se inscribe en las proximidades de distintas instituciones de educación media y superior. En cuanto a las fechas conmemorativas, el carnaval parece ser el mejor ejemplo, siendo João Gentil un reconocido espacio de congregación para los participantes y de concentración de diversas cuadras, tales como el "Luxo da Aldeia" y el "Hospício Cultural", ya famoso en la ciudad, y el recién creado "Simelano", con apenas dos años de existencia.

urbanas" operadas por los propios citadinos, lo que nos remite a la necesaria interpelación de la "ciudad-concepto", "desencarnada", producida y propagada por una "mirada totalizadora" (Certeau, 1994): ya sea de las estadísticas, mapas o incluso de la gestión pública (Agier, 2015, 2018) que confiere valor a la condición de descuido, justamente, de lo que conforma la debida vida urbana, que son acciones o procedimientos de los habitantes de la ciudad[7].

La *roda* en la plaza: los contornos de *vadiação*[8]

El término "ocupación creativa" ha sido ampliamente utilizado en acciones, proyectos y programas movilizados por las políticas de gestión urbana de gobiernos y municipios tanto por redes y colectivos cuyos principales intereses radican en la producción de sentido y generación de ingresos para los "vacíos" urbanos o espacios "inactivos" presentes en las ciudades[9]. Sin embargo, lo empleo aquí también con el fin de señalar la inscripción de prácticas colectivas del tejido urbano que nos remiten a la idea de urbanidades en disputa. Más específicamente, la comprensión

7 La interpretación de Michel de Certeau (1994) sobre las ciudades es afluente de una disposición para el "caminar", es decir: por los pasos es que los sujetos "moldean el espacio", "tejen los lugares", construyen, por lo tanto, una experiencia urbana que no se domestica por el concepto, por la imagen cristalizada de lo que es o deba ser una ciudad. El caminar, por lo tanto, es una acción de enunciación de sentido, el esfuerzo de "apropiación topográfica", una rica metáfora para pensar en la agencia de los usuarios en los procesos de definición de urbanidad, o mejor: de las urbanidades. Caminar, es necesario destacar, posibilita la elaboración de un entendimiento "encarnado", que considera las múltiples articulaciones de los haceres de los sujetos usuarios en la composición del espacio, que trabaja en sentido opuesto a la adopción de una postura voyerista, de un ejercicio de reflexión trazado por la distancia y por el deseo de una aprehensión totalizante y normativa de las ciudades.

8 NT: Literalmente "vagancia", aunque históricamente esta palabra se ha usado como sinónimo de la práctica de la capoeira; este último sentido es el que quiere darle el autor.

9 Para un análisis sobre las posibilidades de empleo concreto del término, sobre todo, asociado a la noción de "economía creativa", ver Serra e Fernandez (2014). Para una reflexión acerca de las relaciones entre espacios degradados en la ciudad, ocupaciones creativas y conversiones de uso, ver Costa (2015).

de "ocupación creativa" expresada aquí con relación a la actividad de colectivos no solamente en lugares sin uso prescrito, degradados o precarios, sino también en territorios de la ciudad con amplia circulación y un conjunto de actividades de apropiación ya bastante materializadas, siendo su carácter creativo, justamente evidenciado, la medida en que tales usos (y representaciones) ortodoxos y consagrados son interpelados, como la mercantilización de los espacios urbanos y sus formas de control y gestión militarizada.

La *roda* de capoeira de la plaza João Gentil, figura – a mi parecer – como un interesante ejemplo de estos experimentos de "ocupación creativa" en la ciudad de Fortaleza y, más detenidamente, en el barrio de Gentilândia. De acuerdo con el informe de capoeiristas que la frecuentan, surge en su forma actual a partir de mediados del 2012, seguida de otra ocupación ya establecida en el lugar: La Feria Agroecológica de Benfica[10]. En un principio, también según estos testimonios, la organización de la ya mencionada feria – considerando su componente artístico-cultural – invitaba a algunos *mestres* y escuelas para que se presentaran allí, organizando sus *rodas*. Escuelas y *mestres*, cabe destacar, desarrollaron una parte significativa de sus actividades en las proximidades de la plaza, ya revelando una experiencia de familiaridad y vinculación íntima con el lugar. Sin embargo, además de estas primeras invitaciones, algunos capoeiristas hacían uso de la plaza, sobre todo durante la semana, también después de los entrenamientos y experiencias en el contexto de sus escuelas, es

10 La Feria Agroecológica de Benfica, como es conocida formalmente, se establece en la citada plaza a mediados de 2010, como resultado de una demanda por la práctica de un "consumo responsable", informando, a su vez, por los principios de sustentabilidad y seguridad alimenticia. Importante destacar que – según Ikeda, Corrêa y Gamarra-Rojas (2013: 3) – la consolidación de la feria en la plaza es resultado de un valioso ejercicio colectivo de reflexión que tomó forma a partir de la creación del grupo de *Consumidores Responsáveis do Benfica:* unidad de gestión, inspirada en las asambleas populares, cuyo objetivo es el de – además de la producción de la feria en sí – articular, desarrollar y estimular "metodologías participativas en busca de transformaciones en las relaciones de producción y consumo en el campo y la ciudad".

decir: se apropiaban de dicho equipamiento para "intercambiar ideas", tocar instrumentos y socializar de manera constante.

Muchos de los capoeiristas que asistían a João Gentil durante la semana – porque habitan el vecindario, porque tienen los barrios de Benfica y Gentilândia como referencial de sus actividades cotidianas (estudio, trabajo, ocio, círculo de amistades etc.) o incluso por intereses específicos (agroecología, consumo orgánico, etc.) –, a pesar de la dinámica de invitaciones dirigidas a sus *mestres* y escuelas, también marcaban presencia continua en la plaza en las siguientes ediciones de la feria. Este hacerse presente se establecía, así, no únicamente con la condición de consumidor o conocedor de la actividad agroecológica, sino – de la misma manera – considerándose como capoeira. En vista de esto, los practicantes, que eran asiduos, llevaban consigo, en particular, sus *berimbaus*, tomando tal momento como otra oportunidad de congregación y de celebración de la práctica, ya sea para tocar y cantar, o para la insinuación de movimientos o juegos concretos.

Como la feria terminaba alrededor de las 12h:00 y se servía – también – de una serie de atracciones artísticas (principalmente musicales), los capoeiristas comenzaban a producir su sonido solamente después del horario antes mencionado. Esta manifestación espontánea va tomando nuevas facciones, ganando mayor envergadura y delineándose con cierta formalidad, en la medida en que otros agentes, otras capoeiras, se van sumando a una especie de grupo inaugural, referente a aquellos sujetos que se apropiaban de la plaza tanto en la semana como los sábados. Es por medio de estas nuevas adhesiones, por lo tanto, que la *vadiação*, término por el cual los asistentes de la *roda* suelen presentarse, se consolida y pasa a ser ampliamente conocida, visitada y, como se verá más adelante, involucrada en otros movimientos y experiencias político-culturales de/en la ciudad de Fortaleza.

En cuanto a sus contornos singulares, actualmente, la *roda* está compuesta por capoeiristas oriundos de distintos grupos, asociaciones y escuelas, pertenecientes a estilos también plurales. Aunque existe, en diversos momentos, la preponderancia numérica de practicantes vinculados a grupos de capoeira Angola, no es posible afirmar que en la *roda* la plaza existe una reproducción directa de las dinámicas propias de este estilo de capoeira. Es innegable que tal preponderancia confiere algunas de sus tonalidades a la experiencia, pero la formación de la batería[11], la indumentaria de los participantes, el contenido de la música, el intercambio de cadencias y ritmos y, sobre todo, los "pactos" del juego – los diálogos producidos por los cuerpos en conexión – revelan la pluralidad que impide cualquier tentativa de definirla de modo totalizante.

Los sujetos de la *roda* son hombres y mujeres, cuya proporción varía de acuerdo con los días de *roda* o incluso con el transcurrir de las horas en un sólo sábado. Es preciso señalar que el número de hombres – por regla – es aún mayor, a pesar de los esfuerzos, en este contexto, de interpelar cualquier práctica de distinción de género[12]. Las trayectorias en el universo de la capoeira, o *capoeiragem* (como algunos practicantes prefieren denominar el campo en el cual se insertan), son igualmente múltiples: hay sujetos que ya "desarrollan trabajos" en sus escuelas (instructores, profesores, aprendices etc.), líderes reconocidos – incluso para los demás grupos de la ciudad –, pero también están presentes en Gentilândia capoeiristas con trayectorias no tan prolongadas e incluso en momentos de iniciación[13].

11 NT. "Batería" es el nombre que se le da a la orquesta musical de la capoeira.

12 La interpelación de las distinciones de género en la capoeira figura como una cuestión de preocupación para muchos de los participantes de la *roda*. El trabajo emprendido en sus propios grupos y escuelas, con el fin de promover la equidad en este campo de la cultura popular, parece alimentar la experiencia de la plaza y ganar refuerzo ahí también. Música que celebra disposiciones machistas y prácticas de subalternización de las mujeres, por ejemplo, es evitada o modificada, así como los cuidados en términos de evitar la reproducción del dominio masculino en la batería. Reflexiones sobre el tema también se pueden localizar en este contexto, produciendo un entorno que parece tratar de entenderse como una construcción colectiva, más allá de cualquier dicotomía clásica de género.

13 La presencia de *mestres* y *mestras* sigue siendo episódica, ocurre en forma de visitas o incluso a partir de una interacción producida porque están por la plaza o pasaron por otros motivos. La relación con la calle y sus riesgos es el modo de organización y experiencia de la *roda*, menos ritualizado y

Como se ha señalado, los participantes provienen de diversos espacios de la ciudad, tanto en términos de vivienda como de desarrollo en sus trabajos de capoeira, permitiendo – así – aproximaciones de sujetos y de territorios, lo que repercute, como se verá después en este texto, la formación de relaciones de articulación que se esparcen por el tejido urbano. Tales articulaciones son productos de intercambios de presencia y de experiencias en los contextos específicos de trabajo de los participantes de la *roda*, por ejemplo, en sus comunidades de origen. De esta manera, las invitaciones mutuas, efectuadas en el transcurrir de la *roda* en cuestión, para impartir una clase, taller o "fortalecer un movimiento" de capoeira en las referidas comunidades, se configuran como ilustraciones importantes de lo anterior.

La *roda* de Gentilândia puede comenzar incluso antes de que se forme una batería completa, siendo responsabilidad colectiva el acto de llevar los instrumentos a la plaza. Su inicio se da, entonces, cuando un número mínimo de sujetos están dispuestos a comprometerse con la producción sonora y con el desarrollo del juego: en algunos casos, esto sucede solo con la presencia de dos *berimbaus* o de un *berimbau* y un pandero, por ejemplo, además de dos sujetos para jugar. No obstante, enseguida la *roda* comienza a ganar cuerpo, alcanzando su ápice muchas

abierto, incluyendo las posibilidades de interpelación que se experimentan en el ámbito de escuelas y academias, son hipótesis planteadas por algunos de los asistentes de la *roda* de Gentilândia para reflexionar sobre esta baja frecuencia de *mestres* en el lugar. No obstante, esta ausencia es incluso considerada el carácter de construcción colectiva que la dota de sentido, la *roda* de la plaza tiene constituidos a sus líderes, legitimados por el reconocimiento de una trayectoria significativa en la capoeira, por el desarrollo de trabajos con la propia capoeira, por la experiencia frente a las situaciones de riesgo que ocurren en espacios públicos o por las reflexiones y proposiciones con la intención de comprender la capoeira también desde una perspectiva de crítica. Principalmente para los participantes no tan experimentados, la *roda* parece presentarse como un espacio privilegiado de movilización de conocimientos en adquisición o recientemente adquiridos, como el toque y el canto, además de las técnicas de juego. Como reside en esta experiencia una considerable alternancia de posiciones en la batería, posibilidades de juegos más duraderos (con compañeros formados en distintos estilos) y variaciones de protagonismo en el canto, oportunidades de experimentación surgen de forma constante, siendo la *roda* de Gentilândia también por esta razón, concebida como un evento "experimental" según los relatos de algunos de sus propios asistentes.

veces alrededor de las 14:00 horas. En este momento, usualmente, la batería completa ya está configurada, alineada en términos de ritmo, con un contingente significativo de participantes posicionados, ahora, en un robusto círculo. Los instrumentos, así como las voces que protagonizan los cantos, se alternan a lo largo de la experiencia, siendo también un acuerdo la contribución colectiva en esta producción sonora.

Las llegadas y salidas de los participantes son constantes en el transcurso de la tarde, no se percibe incomodidad al respecto, es característico de este evento dada la diversidad de sus componentes: muchos participantes van a la *roda* después de su jornada laboral; otros, antes de iniciarla; algunos van entre compromisos familiares; otros tantos participan al inicio de la *roda* o incluso al final, por tener que estar presentes en otros espacios por diversos motivos. También se desvela la pluralidad que marca la *roda* al momento de analizar la indumentaria de los sujetos que se inscriben en ella: bermudas y pantalones de diversos colores y materiales; tenis, sandalias, botas y pies descalzos; gorras, pañuelos, turbantes y sombreros; camisas que hacen alusión a una infinidad de eventos de capoeira, con un sinnúmero de emblemas de grupos o escuelas, así como camisetas con posicionamientos políticos, estampados "fuera del contexto" de la capoeira o incluso sin ningún texto o figura, completamente lisas[14].

En lo que respecta precisamente a los juegos, esta comprensión de la multiplicidad como rúbrica de la *roda* es, una vez más, asentada. El compromiso de los jugadores en el marco del juego puede movilizar repertorios de movimientos ya consagrados en sus escuelas, es muy cierto; no obstante, este esfuerzo de transposición de la plaza que es instituido en sus lugares de entrenamiento y vivencias no se realiza sin transformación, una vez que aquel con quien se juega – habitualmente – es

14 Es importante señalar que antes de que la roda tome su formato actual, según algunos asistentes, ciertas discordancias – por ejemplo, acerca del ritual que la comprende y de la indumentaria adecuada para su experiencia – salen a la luz. Sobre todo, en lo que respecta al uso de bermudas había – por parte de algunos participantes – mayor resistencia, que parece haberse disipado con la suposición, tácita o más patente, de la disposición a la apertura como una de las principales marcas del evento.

participante de otra ambiencia formativa, es decir, usuario de otras series de movimientos y desplazamientos, por ejemplo. El riesgo de la falta de fluidez en un juego, que a veces – de hecho – sucede, es mitigado conforme los jugadores cultivan una disposición al diálogo, una tesitura colaborativa de las tramas que componen el acto de jugar, sobrepasando ejercicios de reproducción "fidedigna" de lo aprendido en sus lugares de origen, en términos de capoeira.

Así, basados en el espíritu de complicidad (que, de manera alguna, implica la ausencia de disputas, tensiones y hostilidades, en ciertos casos), se tejen juegos que "bromean" con lo "bajo" y lo "alto", con saltos y contorciones, con la cadencia y aceleración, con exposición al riesgo y con destacadas actitudes de escape, evasión o defensa, con la negación de un movimiento, con el engaño, con la teatralidad y la ludicidad pero también con la marcialidad, la deportividad y la contundencia que constituyen la experiencia de la capoeira. Lo que es digno de registro, esto afirmado por varios participantes de la *roda* en cuestión, es la imposibilidad de tomar el repertorio de casa como única referencia en el curso de esta actuación, impulsando a los participantes a ejercitar su creatividad, su inventiva o incluso su sentido de aprendizaje en lo que concierne a dispositivos "nuevos" de juego – producidos en la calle, por el encuentro de las diferencias entre capoeiristas.

La descripción hasta ahora promovida me lleva necesariamente a destacar el entendimiento de la *roda* de Gentilândia movilizado por una considerable parte de sus participantes, para quienes – más que una *roda* – la experiencia consolidada en la plaza João Gentil debe ser comprendida como una *vadiação.* El uso de este término, sin duda, se remite a una forma de practicar la capoeira que guarda estrecha relación con los espacios públicos de la ciudad, manifestándose, a lo largo de la historia, por ejemplo, en plazas y playas, así como en los contextos

de las más diversas fiestas populares[15]. Sin embargo, es interesante resaltar que en este movimiento comprensivo las nociones de apertura, experimentación y creatividad igualmente parecen ser estructurantes: la "roda de Gentilândia", por lo tanto, es también una *vadiação* porque se organiza de forma distinta a las comúnmente instituidas en las academias, gimnasios y escuelas de capoeira, es así como conforma una experiencia atravesada por elementos habitualmente ausentes o evitados en dichos lugares – lo imponderable, lo no controlable y lo diferente que se localiza, por excelencia, en la calle[16] o, una vez más, en el espacio público.

La capoeira entre el actuar urbano y el gesto político

Al igual que en diversas ciudades – no solo de Brasil, sino del mundo –, Fortaleza parece también estructurarse a partir de ciertas actitudes de rechazo en lo que respecta a la vida pública. Uno de los principales elementos impulsores de tal experiencia de evasión, actualmente, reside en el discurso de la violencia y la criminalidad, cuyo principal efecto, en un plano material, es la construcción de lo que Caldeira (2000) llamó la "ciudad de los muros": una referencia, especialmente, dirigida a São Paulo, pero que puede fácilmente ser empleada, considerando su extensión como una práctica, a otras tantas ciudades esparcidas por el globo.

15 Sobre la idea de una "geografía de capoeira en la ciudad", que se relacionaba, según lo expuesto, con la plaza, las playas, así como el mercado, tabernas, calles de fruterías, iglesias de hermandades y "casas de *angu*", ver Soares (2002). Para una discusión sobre experiencias con capoeira en espacios urbanos estigmatizados en la ciudad de Fortaleza, ver Nascimento y Monteiro (2017).

16 Para una reflexión sobre la "calle" en Brasil y su apreciación por las ciencias sociales brasileñas, ver Frehse (2016: 199), para quien – desde el "punto de vista de los patrones de convivencia social" – aparece como: "espacio de *desigualdad social*, de *creatividad*, de *oscilación entre la casa y la calle*, de *resistencia*".

En estas "ciudades de muros", por lo tanto, lo que se percibe al tomar lo urbano como texto es la presencia masiva de barreras físicas que envuelven tanto los espacios públicos como los privados. Un breve ejercicio de lo que Certeau (1994) propone como metodología privilegiada del conocimiento de las ciudades – a nivel de práctica, los "hechos urbanos", desde una perspectiva de "planta baja" –, que el acto de caminar ya es capaz de confesar un tejido urbano intensamente constituido y organizado por la lógica de los enclaves fortificados. Cámaras de vigilancia, seguridad privada armada, rejas, perros agresivos, cercas eléctricas o alambre de púas, muros que de algún modo son proporcionales a la altura de las personas, aceras estrechas, patrullaje ostentoso, son algunas de las llamadas "estrategias de seguridad" observadas en casas, plazas, complejos empresariales, escuelas y zonas de comercio, por ejemplo.

Es necesario destacar que, este proceso de construcción de barreras físicas y el establecimiento de una amplia variedad de prácticas de vigilancia y control no repercuten en el paisaje urbano únicamente en su dimensión material. Tales "estrategias de seguridad" afectan directamente "los patrones de circulación, trayectos diarios, hábitos y gestos relacionados al uso de calles, del transporte público, de parques y de todos los espacios públicos" (Caldeira, 2000: 301). De esta manera, se ha producido una ciudad repleta de vacíos, de vitalidad suspendida, bajo la justificación de defensa y protección, remitiendo a una experiencia citadina valorada por el mercado (que toma el discurso de violencia y del miedo como materia fértil de explotación) y por la militarización y el escaneo detallado de los espacios para fines de monitoreo, control y seguridad.

Frente a este paisaje urbano – empresarial y militarizado – las diferencias sociales y raciales (étnicas, de clase, sexo e incluso de vivienda en distintos lugares de la ciudad, es decir, la "condición periférica" de los sujetos) son objetos de segregación, distanciamiento social y exclusión, de constantes violencias concretas y simbólicas movilizadas por el Estado, por el capital privado y también, por otros citadinos que no las admiten. La relación

con el otro en las ciudades, por lo tanto, se produce como algo del orden de tensión y muchas veces, propiamente, del conflicto, una vez que es canalizada por la frecuente sospecha, por las referencias a los estereotipos, los procesos de estigmatización y la internalización del miedo (Barreira, 2011) de las personas que se expresan en el recrudecimiento del rechazo o la intolerancia frente a los que no son sus iguales[17].

Teniendo en cuenta lo anterior, entonces, cabe indagar que "tramas sociales urbanas" (Agier, 2018) pueden ser urdidas con el propósito de cuestionar y responder a los individualismos, procesos de atomización, prácticas de subalternización, sistemas violentos de clasificación y estímulos a las fragmentaciones espaciales, por ejemplo, que marcan la experiencia social contemporánea en las ciudades. Un camino a seguir, en lo que concierne a la elaboración de una respuesta políticamente vívida para el investigado, radica en el cultivo de una sensibilidad político-analítica que admite y reconoce las múltiples "formas de resistencia cotidiana" (Scott, 2011) de diversos colectivos, grupos, asociaciones y comunidades localizadas en el tejido citadino y – más específicamente – inscritas en los márgenes (ya sean geográficos o simbólicos, o incluso en ambas situaciones) de lo urbano.

La *roda* de Gentilândia, por tanto – en lo que respecta a mi análisis –, puede ser tomada como una de estas modalidades de ocupación creativa de las ciudades que llevan en su núcleo cierta inversión política, más allá

17 También es preciso considerar que ciertas reflexiones de pensadores como G. Simmel (2005) acerca de las grandes ciudades, son aun de extrema relevancia en la actualidad: sumado a la sospecha del otro, las políticas de militarización en las ciudades y a los esfuerzos de control de aquello que amenaza la "seguridad colectiva" – un juicio que parece ser siempre arbitrario –, hay una "calculabilidad" de la vida urbana y una "monetización" de la existencia de los sujetos citadinos que imposibilita el disfrute de encuentros e intercambios en estos contextos, dejando huella evidente también en la dinámica social actual actitudes de reserva, la condición *blasè*, por Simmel descrita anteriormente. En la protuberancia de esta cotidianidad donde las personas se cruzan sin afectarse, en lo que respecta a la producción de sentidos más profundos, tal vez sea posible afirmar la residencia de un "paradigma de encuentro" (Pais, 2010), en lugar de aquel de encuentro como unidad relacional básica, que señala – justamente – para esta indolencia frente a grandes ciudades y, sobre todo, frente a los agentes que la conforman: sus habitantes.

de su estética o ludicidad, dirigida al cuestionamiento de determinadas "ausencias" o "vacíos" urbanos que, ni remotamente, se restringen únicamente a la materialidad citadina, sino que tematizan propiamente una manera de vivir la ciudad. Configurándose como una iniciativa de sujetos – por lo tanto, "iniciativa social" (Agier, 2018) – que, al ocupar la plaza contribuyendo con los diversos usos ahí inscritos, interpela, por ejemplo, a la escasez de los encuentros que toman la calle, el espacio público, por excelencia, como palco. La escasez, como se ha evidenciado, se produce en la admisión de la ciudad como un lugar de violencia, miedo, riesgo y de lo que puede ser especulado, escaneado, amurallado y vendido.

La ocupación de João Gentil en el transcurso de la *roda*, de este modo, pone en relación no solo a sus participantes habituales, sino también a un vasto número de personas que transitan por ahí los sábados. Son comunes las paradas de los transeúntes antes de los juegos, lo que luego se convierte en una interacción necesaria: "¿Siempre estás aquí?", "¿Puedo filmar?", "¿Dónde practicas durante la semana?", "Mi hijo sigue siendo un niño, ¿puede jugar?", son algunas de las "llamadas" interaccionales – para hacer uso de un acto, la llamada, componente del juego de capoeira Angola y también, de la plaza como metáfora – que frecuentemente se escuchan en el lugar.

La apertura al diálogo, promovida por la consolidación de la *roda* en la calle y no en un espacio privado (que es, por norma general, monitoreado, controlado y aséptico), propicia la aproximación, inclusive, de los cuerpos; invitando a la construcción de una parcela en el seno de la propia experiencia en cuestión, también con sujetos que no practican capoeira: son incontables, en este sentido, los ejemplos de juegos de niños con sus padres alrededor de la plaza, así como sucede con usuarios de este espacio con alguna discapacidad física, que tal vez – de alguna manera – no podían imaginarse ahí, precisamente, porque todavía no habían tenido tal oportunidad tan manifestada.

También merece un comentario especial la relación de contacto respetuoso y, a veces, el orden de camaradería y de cuidado, establecida con los sujetos que toman la plaza como lugar de vivienda, territorio de morada. Todos los sábados, estos sujetos también se hacen protagonistas de la *roda*: ya sea porque aplauden; porque se sientan y contribuyen a la conformación del círculo; porque intentan cantar, sumarse al coro; porque ofrecen agua; porque cuidan los carros de algunos participantes y; sobre todo, porque muchas veces se transforman también en jugadores, participando concreta y activamente en la experiencia. Algunos de los sujetos que habitan la plaza, en otros momentos de sus trayectorias de vida, mantuvieron relaciones – a veces, hasta cercanas – con la capoeira, siendo aquella *roda*, más que un entorno de primera experimentación, una vivencia de reanudación de ciertos aspectos de su memoria, de fragmentos de sus biografías.

La presencia de la *roda* en un equipamiento público, la atribución de otros sentidos al lugar, el emprendimiento de nuevas circulaciones, el contacto y el compromiso propuesto entre jugadores, otros usuarios y pasantes, indica la elaboración de un "actuar urbano" (Agier, 2015) que puede contribuir con la recomposición de una "vida pública" ahora desgarrada por la individualidad y contenida por los muros. Los citados encuentros y contactos y su inscripción en la calle denotan un expediente movilizado por un colectivo de citadinos, entre muchos otros que pueden ser apreciados en el tejido urbano, que parece indicar la revalorización de la heterogeneidad y la accesibilidad como importantes elementos estructurantes de las experiencias sociales en las ciudades. Lo que repercute como tensionamiento bastante crítico en lo que respecta al mantenimiento de este "orden urbano de soledad" y de "negación del mundo común", para servirme de dos expresiones de M. Agier (2018).

No obstante, es preciso destacar que esta *roda* de capoeira que ocupa la plaza de Gentilândia debe, también, ser tratada como un gesto político, porque si consideramos el contenido invertido – que va más allá

de las "patadas" en sí, la forma de juego en concreto – percibiremos un hacer de iniciativas con el objetivo de enfrentar directamente delicadas cuestiones que atraviesan la capoeira, pero que se abrigan en todo el mundo social que la rodea, como – por ejemplo – racismo, violencia de género y conflictos de clase. El tratamiento de estas cuestiones se lleva a cabo en el transcurso de la misma *roda*, así como en los demás entornos de encuentro e intercambio de sus participantes, resaltando la importancia de la creación de un grupo en una red social, impulsado por celulares de parte de algunos integrantes con el fin de compartir información y articular acciones.

En lo que respecta al curso de la *roda*, las discusiones son movilizadas, a menudo, con el fin de realizar la *vadiação*. El grupo que permanece hasta el final del evento, por lo tanto, se sienta y divide posicionamientos, impresiones, críticas y propuestas a partir de algún acontecimiento, ocasión o inquietud que toma forma en la reciente vida cotidiana del país, la ciudad o, más específicamente, de capoeira y de sus grupos o escuelas. Una de esas acciones ganó contorno a partir del asesinato de varios usuarios de la plaza que está al lado de João Gentil, Plaza de Gentilândia, el trágico episodio que es conocido como la Matanza de Benfica. En aquel momento, diversos participantes de la *roda* intentaron reflexionar conjuntamente sobre aspectos de la violencia urbana, sobre políticas de seguridad pública e incluso sobre las dinámicas propias de los barrios de Gentilândia y Benfica, asintiendo para comprender que la *roda* servía allí también como instrumento de contribución a la seguridad local, por su atribución a la circulación, y como forma de resistencia a un discurso de miedo que intensifica, como se ha demostrado, la producción de vacíos en las ciudades.

La ejecución de la concejal de la ciudad de Rio de Janeiro, Marielle Franco y de su chofer, Anderson Gomes, también fue motivo de reflexión por una parte considerable de capoeiristas en esta *roda*. El posicionamiento de la concejal en lo que concernía a la defensa de minorías, la lucha contra

el racismo y la violencia estatal, así como su sensibilidad a la condición periférica, son elementos de identificación que permiten la expresión de su presencia como sinónimo de las luchas sociales necesarias, incluso, en la *roda* hubo continuas menciones de su nombre durante los "corridos" (canciones) y el uso frecuente de "Marielle, presente!", como una especie de consigna, en las interlocuciones establecidas al final de la *vadiação*.

En el contexto de los actos contra Jair Bolsonaro – en su momento, candidato a la Presidencia de la República abiertamente partidario de la violenta subalternización, por el modelo hegemónico de género, sexualidad, raza y etnia –, la capoeira de la plaza especialmente por medio de las mujeres participantes, una vez más, se expresó políticamente. En alianza con capoeiristas de diversos grupos y escuelas, también representando sus propios grupos y escuelas, ellas formaron una batería que lideró una potente presentación que evidenciaba – por la producción de sonoridad, por el juego y, más específicamente, por el canto – la no aceptación colectiva de cualquier proceso de reducción, subalternización y violencia de género. Esta acción tomó lugar, junto con otras tantas, en un palco montado en uno de los espacios más emblemáticos de la ciudad de Fortaleza, el *Centro Dragão Do Mar De Arte E Cultura*, y que reveló, nuevamente, una posible alineación de la capoeira en la plaza con disputas sociales y reivindicaciones de derechos que no se limitan al lugar de ejecución de la *roda*, explayando su gesto político por una trama urbana mucho más amplia.

Más recientemente, en virtud del nefasto asesinato del Mestre Môa de Katendê (*mestre* de capoeira, percusionista Ogã, creador de Afoxé Badauê, músico y compositor) por un presunto votante del citado candidato a la Presidencia de la República, el colectivo de la plaza, una vez más, convirtió su *vadiação* en dispositivo político y herramienta de lucha social, acompañando una dramática afectación que cruzó gran parte de los campos de capoeira, las religiones de matriz africana y afrobrasileñas y de la cultura popular en Brasil y en el mundo. Como

parte de la actuación de los capoeiristas que ocupan João Gentil, se movilizó el 12 de octubre de 2018 una procesión que siguió del Centro Cultural Belchior a la estatua de Iracema Guardiã, ambos situados en el Bairro Praia de Iracema, apropiándose colectivamente de la avenida más famosa de Fortaleza, llamada Beira-Mar.

Esta procesión contó con la presencia de diversas personas ligadas no sólo a la capoeira, sino también a otros movimientos y colectivos de la cultura popular, también contó con la importante participación de Afoxé Acabaca y fluyó componiéndose, muy intrínsecamente, por la producción de sonido en homenaje al *mestre* fallecido, por discursos de los participantes y de militantes de movimientos sociales y consignas que señalaban la inadmisión da aquella ejecución, así como de todo tipo de violencia y subalternización. El acto finalizó con una inmensa *roda* de capoeira a los pies de la estatua de Iracema Guardiã (famoso monumento local), donde Mestre Môa fue celebrado una vez más con corridos y letanías.

Al día siguiente de este movimiento en las afueras de Fortaleza, el 13 de octubre, día de la *roda* en la Plaza João Gentil, el ambiente que la rodea y sustenta – bancos, arboles y piso – fue tomado por pancartas que expresaban extremo pesar por lo ocurrido, así funcionaban como invitaciones a la resistencia, la necesaria reivindicación por los derechos y transformaciones sociales. Cuatro pancartas tuvieron más atención: la primera, extendida entre las ramas del árbol que produce sombra sobre el banco que alberga la batería de la *roda*, componiendo una especie de escena de fondo, manifestaba "Mestre Môa, presente!"; una cita fácilmente identificada por cualquier asistente para intercambiar contenido político, especialmente, en aquel evento: era una *roda*, sí, más no estaba insertada en el registro de lo ordinario, una vez que era indiscutiblemente atravesada por serios afectos críticos.

La segunda, por su parte, no dejaba de refrescar la urgencia del combate a la violencia contra las mujeres, indicando que también había capoeiristas organizados con esta intención: "Capoeiristas por el fin de la violencia contra las mujeres". La tercera pancarta hacía mención nuevamente a Mestre Môa en primer plano, pero también tenía la leyenda "Existo, Resisto", señalando el reconocimiento de un amplio espectro de disputas y tensiones que parecen cubrir muchas dimensiones de la existencia: clase, sexualidad, género, etnia etc. La última de estas que seguía el formato del círculo que conforma la *roda*, aparentando cubrir a todos los capoeiristas con esta disposición espacial, convocaba directamente a la resistencia frente a estas prácticas racistas, ubicando que aquella era una disputa, de hecho, que ponía en jaque la propia existencia de los sujetos: "Luche contra el racismo: si daña nuestra existencia, seremos resistencia".

Los días 11 y 15 de octubre del 2018, otros actos y acciones se llevaron a cabo tanto em la playa de Iracema como en Gentilândia, en Fortaleza, con firme colaboración de participantes asiduos de la *roda* de la plaza. Aunque no hayan sido organizados por el colectivo en cuestión, diversas conversaciones entre estos capoeiristas coincidieron en la importancia de la presencia en dichos eventos, era hora de "fortalecer las luchas". El acto del día 11, por ejemplo, fue movilizado por diversos colectivos y organizaciones que articulan el movimiento negro en el Estado de Ceará, mientras que el del día 15 fue organizado por un conjunto de *mestres* y *mestras*, de capoeira cearense, reconocidos por su fuerte posicionamiento respecto a la crítica social y participación en luchas por/en la ciudad[18]. En

18 Serrinha, Pirambu, Conjunto Palmeiras, Cristo Redentor y el propio Centro, son algunos de los barrios de Fortaleza – considerados "periféricos", de riesgo o estigmatizados – donde varios de estos *mestre* y *mestras* desarrollan trabajos a largo plazo. Sus entendimientos sobre la práctica de capoeira van más allá, en estos espacios, de los dominios del deporte y la marcialidad, engendrando una serie de actividades, proyectos y programas que buscan explorar esta manifestación, principalmente, a partir de sus potencialidades educativas, de reflexión histórica y política. El acto antes mencionado fue, es importante destacar, precedido de una nota – ampliamente divulgada por redes sociales –, elaborada por este colectivo de *mestres* y *mestras*, en defesa de la democracia, en repudio al asesinato de Mestre Môa y a cualquier otra forma de violencia, subalternización e intolerancia.

ambas ocasiones, sujetos protagonistas de la *roda* de João Gentil estuvieron presentes: tocando, cantando, jugando, exhibiendo pancartas. Se establece aquí, por lo tanto, otro ejemplo para pensar en la disposición, por parte de "capoeiristas de plaza", de articulación con otros sujetos y movimientos que también toman la ciudad como horizonte de derechos. Lo que ya ocurre, vale la pena subrayar, desde hace algún tiempo en la propia João Gentil, a veces espontánea o a veces deliberadamente, cuando la *roda* se acopla con la Feria Agroecológica o cuando contribuye, en términos de participación, con otras formas de uso y ocupación de aquel espacio.

El análisis de este "actuar urbano" por parte de un colectivo de capoeira – que, en síntesis, parece tematizar la ciudad y sus contradicciones en el flujo de la *roda* y, también, en el transcurso de sus desterritorializaciones y reterritorializaciones en otros espacios citadinos distintos a João Gentil, su lugar de inscripción, por excelencia – vivifica la imprescindibilidad de reconocer la dimensión de politicidad concreta (Bertelli, 2017) existente en una amplia gama de prácticas, manifestaciones y acciones culturales[19], generalmente comprendidas a partir de una perspectiva unidimensional, de un mirar miope, rehén de categorizaciones totalizantes o apriorísticas, y que impide la admisión, por ejemplo, de la potente articulación entre expresiones estéticas, artísticas o culturales e inversiones políticas, lo que configura un valioso dispositivo, como en el caso analizado, de crítica a lo urbano, a un modelo de ciudad y de la experiencia citadina contemporánea.

Por último, existe la posibilidad de emprender una lectura que la entienda como lugar de concepción de gestos políticos (aunque se produzcan de manera no formal o no institucionalizada), que puede alimentar – junto con otras luchas y movimientos – fuertes demandas de cambio social. Expresiones culturales de este tipo, que son ocupaciones

19 El sonido del *funk*, las batallas de rap, las *rodas* de *break dance*, los *reggaes,* las "quebradas" y los *rolêzinhos* son algunos otros ejemplos que proporcionan una fructífera relación entre estética y política, una poderosa asociación entre motivaciones culturales y cambios sociales. Para más sobre algunas de estas expresiones, ver Bertelli y Feltran (2017).

creativas del espacio público, funcionarían, así como ilustraciones de "formas de resistencia cotidiana" (Scott, 1990, 2011) frente a las relaciones de dominación y poder que conforman una ciudad excluyente, segregacionista y extremamente violenta[20]. Misoginia, racismo, LGBTfobia, xenofobia y otros tantos modelos y experiencias de subalternización, en el contexto de algunas expresiones como la propia *roda* de capoeira, pueden convertirse en contenido (materia prima) de elaboración artístico-cultural. Promueve, entonces, un ejercicio de tomar el "daño" histórico (Pallamin, 2017) – que es "preferencialmente" sacrificado en sujetos y colectivos en condiciones periféricas o marginales, por ejemplo, en el sentido más amplio que pueden tener tales términos – como fertilidad, como activador de dispositivos crítico-políticos que envuelven cuerpos, lenguajes, visibilidades, sociabilidades y, porque no, ciudades.

A manera de conclusión: ¿A dónde va la *vadiação*?

Las reflexiones contenidas en este capítulo, como se conoce, se centran sobre las dinámicas y los sentidos de una *roda* de capoeira que ocupa, cada dos semanas, la plaza João Gentil, localizada en el barrio de Gentilândia, en Fortaleza, Ceará. No obstante, es necesario hacer algunas consideraciones. La primera de ellas es que la *roda* en cuestión no es/fue la única *roda* que tomó dicha plaza como espacio privilegiado de concentración: al contrario, desde 1980 hasta la actualidad, la plaza es palco de actuación de numerosos colectivos, grupos y escuelas de capoeira, así como lugar de inscripción histórica de famosas *rodas*, antes

20 La reflexión de Scott (1990, 2011) sobre las "formas de resistencia cotidiana" indica la importancia de considerar las múltiples políticas a pequeña escala, más individualizadas, ubicuas, no formales y tácitamente organizadas, movilizadas por diversos grupos en condiciones de subalternidad con el objetivo de imponer ciertos límites a las experiencias de dominación, frustrando – así – determinados planos de sus emprendedores. Aquí, por lo tanto, se hace una crítica a las propias ciencias sociales que tomaran, por ejemplo, sindicatos, movimientos sociales y partidos revolucionarios como las formas más importantes de lucha social y demanda de cambio.

frecuentadas por reconocidos capoeiristas – *mestres*, *mestre* y demás líderes – que desarrollan robustos y valiosos trabajos en la ciudad, en otros estados y también en distintos países.

Aun así, esta etnografía de una forma actual de expresión de la capoeira en la plaza, la "*vadiação* de la plaza" o "roda de Gentilândia", tiene su justificación establecida en la posibilidad de entender tal experiencia como producto de una articulación, como se mencionó, entre los dominios de la cultura y las prácticas políticas. Incluso de manera no formal o no institucionalizada – o bajo principios de "autogestión", como algunos de los participantes suelen describirla en términos de organización –, parece revelar en esta experiencia un dispositivo de interpelación de determinados aspectos de lo urbano, de algunas diferencias sociales, de ciertas reproducciones de procesos de subalternización. Es el posicionamiento de este contenido político en el "interior" de la *roda* – y que también informa como esta, o sus participantes plurales, se movilizan en su "exterior" – lo relevante como materia de reflexión, sin desmerecer o desvalorizar otros experimentos de ocupación con capoeira que tienen o tuvieron lugar ahí a lo largo de los años.

Un segundo punto por destacar en esta especie de conclusión es que la "*vadiação* de la plaza", aunque tenga sus singularidades, debe guardar relaciones de proximidad con otros eventos regulares de expresión de capoeira en la calle, instalados en diversas ciudades. Esta articulación entre la *vadiação* y la movilización de una inversión política parece, igualmente, ser un elemento que estructura varias de estas experiencias o, por lo menos, conforma algunos de sus momentos más importantes. Como uno entre tantos ejemplos, podemos citar la *Roda da Praça da República*, en São Paulo, que lucha por su permanencia en aquel lugar, por la manutención de memoria y legado de un grande Mestre, Ananias, y lleva diversos episodios de posicionamiento en términos de crítica político-social, materializadas en letanías, por ejemplo, o incluso en

leyendas (con gis o en pancartas) en el espacio de la plaza en el que se desarrolla el juego o se acostumbraba jugar.

La recurrencia de esta forma – la capoeira en la calle que tematiza cuestiones de los contextos que la rodean y, por lo tanto, innegablemente, las ciudades que la albergan – es una fuerte "llamada" de sensibilización de una visión sociológica en el sentido del reconocimiento del poder y concreción de otras formas de hacer política que no son aquellas presentes en el registro de lo instituido, como los partidos y sindicatos. Sobre todo, se aborda aquí una llamada que piensa la pol*í*tica de los márgenes y las condiciones periféricas (Agier, 2015; Pallamin, 2017), habitualmente comprendidas solamente a partir de sus ausencias, vacíos, lagunas y faltas. Ante lo expuesto, lo que propuse con esta lectura de la *vadiação* en relación con la ciudad, es un esfuerzo de entendimiento de la positividad del margen (geográfico o simbólico) en lo que respecta al engendramiento de nuevas políticas (Bertelli, 2017), manifestadas – como se describe – por el cuerpo, los lenguajes, las sociabilidades y los performances, en este caso, teniendo la calle, el espacio público, la ciudad como terreno explorado.

También es interesante entender cómo, bajo esta lectura, una *roda* de capoeira, por ejemplo, puede ser un reducto de tratamiento de "transcripciones ocultas" (Scott, 1990) que se refieren a reflexiones y organizaciones prácticas frente a la multiplicidad de relaciones de dominación que se establecen entre los sujetos, así como en las ciudades (las diferencias de clase, género, sexualidad, raza, etnicidad etc.), pero también un vehículo de exposición pública de las críticas, posicionamientos, inquietudes, proposiciones, denuncias, incomodidades, dramas, revueltas y resistencias, antes ocultas, a partir de una experiencia de crisis o demasiado trágica, como lo fue el triste asesinato de Mestre Môa de Katendê. La puesta en evidencia de estos temas demuestra la fructífera existencia de una gestualidad política en la protuberancia de la cultura, así como en el núcleo de los márgenes.

Por último, a pesar del desdoblamiento en términos de forma, organización o durabilidad de la *roda* en cuestión, es preciso admitir que ésta – así como otras tantas iniciativas culturales repartidas por distintos territorios – ya promueve, considerando sus acciones, algunos deslizamientos importantes en los patrones o flujos hegemónicos de la ciudad. Las intervenciones aquí registradas, además de su presencia recalcitrante en la plaza, hacen de esta *vadiação* una herramienta interesante, de inquietud de lo instituido, que gana una mayor envergadura en la medida en que se suma a otras luchas sociales, como la de la feria que la precede y a otras experiencias aproximadas como es, en el caso de Fortaleza, la *Roda dos Pretos e das Pretas,* la *Roda da Alça do Viaduto* o la *Vadiação na Floresta*: experiencias que toman diversas parcelas del tejido urbano como lugar de actuación, y así van también conformando, produciendo, modificando y haciendo.

¿A dónde va la *vadiação*? No me atrevo a responder: iniciativas culturales de este tipo parecen tener un punto de origen, no sin polémicas, que puede ser definido. Sin embargo, su alcance, su proyección, así como su durabilidad, tienden a situarse en el registro de la indefinición. Nuevos actores pueden ser introducidos, nuevas direcciones establecidas, cierta retracción del movimiento también es probable que se experimente, así como otras acciones, proyectos y productos que puedan derivarse. Pero me atrevo a decir que, al menos por ahora, sigue un camino – bastante interesante – pavimentado por una profunda conexión entre cultura y política, repercutiendo activamente en la ciudad de Fortaleza o, más específicamente, en algunos de sus territorios.

Bibliografía

Agier, M. (2015). "Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro". *Mana*, v. 21, n. 3, pp. 483-498.

Agier, M. (2018). *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

Barreira, I. A. (2007). "Usos da cidade: conflitos simbólicos em torno da memória e imagem de um bairro". *Análise Social*, n. 182, pp. 163-180.

Barreira, I. A. (2011). "A cidade e o medo". em: César Barreira y Élcio Batista. (eds.) *Segurança e sociedade: treze lições*. Pp.87-103. Fortaleza: Pontes.

Bertelli, G. B. (2017) "Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política". Em: Giordano Bertelli y Gabriel Feltran (orgs.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. Pp. 21-38. São Carlos: EdUFSCar.

Bertelli, G. B.; Feltran, G. (Orgs.) (2017). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar.

Caldeira, T. P. (2000). *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34.

Certeau, M. (1994). *Artes de fazer: a invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Costa, G. S. (2015). *Reconexão de espaços degradados à cidade por meio da reconversão de uso de vazios industriais: o caso do IV Distrito de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Da silva, I. M. D., Lins, A. L. C. (2018). "A produção dos discursos sobre a 'Chacina do Benfica' e a criminalização das torcidas organizadas em Fortaleza/CE". *Revista Aurora*, v. 11, n. 1, pp. 79-94.

Frehse, F. (2016). "A rua no Brasil em questão (etnográfica)". Em: Lúcio Kowarick e Heitor Frúgoli Jr. (Orgs.). *Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos*. Pp. 197-224. São Paulo: Editora 34; FAPESP.

Ikeda, K., Nunes, G., Gondim, W. e Rojas G. (2013). "14827-Feira agroecológica do Benfica: criações do consumo consciente organizado. Cadernos de Agroecologia, v. 8, n. 2, 2013, pp. 1-5.

Lefebvre, H. (1992). ***Éléments de rythmanalyse, introduction à la connaissance des rythmes***. Paris: Éditions Syllepse.

Machado, J. (2010). *Lufa-Lufa Quotidiana. Ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Impresa de Ciências Sociais.

Magnani, J. G. (2002). "Cantor et al. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, pp. 11-29.

Magnani, J. G. (2009). "Cantor. Etnografia como prática e experiência". *Horizontes antropológicos*, v. 15, n. 32, pp. 129-156.

Nascimento, R.; Monteiro, I. (2017). "Capoeira, Cidade e Cultura: notas etnográficas sobre ocupações criativas" em Fortaleza-CE". *O Público e o Privado*, nº 29, jan/jun, pp. 55-72.

Pallamin, V. (2017). Apresentação. Em: Giordano Bertelli y Gabriel Feltran, (Orgs.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. Pp. 1-4. São Carlos: EdUFSCar.

Pallamin, V. (2011). "Exploração normal, resistência normal". *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 5, pp. 217-243.

Scott, J. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven & London: Yale University Press.

Serra, N.; Fernandez, R. (2014). "Economia criativa: da discussão do conceito à formulação de políticas públicas". *RAI Revista de Administração e Inovação*, v. 11, n. 4, pp. 355-372.

Simmel, G. (2005). "As grandes cidades e a vida do espírito (1903)". *Mana*, v. 11, n. 2, pp. 577-591.

Soares, C. E. (2002). *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro, 1808-1850.* Campinas: Editora Unicamp.

Viana, W. (2009). *Manifestações homofóbicas em espaços públicos: Praça da Gentilândia em Fortaleza.* Dissertação de mestrado não-publicada, Fortaleza – Dep. de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará.

CAPÍTULO 5

LA ENCRUCIJADA ENTRE LOS PRINCIPIOS FILOSÓFICOS DINAMIZADORES DE LOS TERREIROS PRESENTES EN LA CAPOEIRA[1]

Linconly Jesus Alencar Pereira

Introducción

Entro en esta *roda*, es decir, llego a esta encrucijada pidiendo permiso a Exú y la bendición a nuestros antepasados para iniciar este diálogo con la *ginga*. Exú es el *orixá* que ante todas las otras deidades del panteón *Nago-Ioruba* abre nuestros caminos de vida, estamos hablando del *orixá* de los deseos, del comunicador entre el *Orun* (plano espiritual) y *Aiyé* (plano físico que habitamos). Es este movimiento de investigación, experiencias y reflexiones lo que nos llevó a la escritura de este ensayo. Como objetivo central de este trabajo, trato de identificar la encrucijada entre los principios filosóficos catalizadores de *terreiros* que están presentes en la capoeira, una manifestación cultural eminentemente brasileña.

La diáspora africana fue un fenómeno sociohistórico caracterizado por la migración forzada de hombres y mujeres del continente africano hacia otras regiones del mundo. Este proceso estuvo marcado por el gran flujo de poblaciones africanas enviadas a través del océano Atlántico llegando a las Américas y el Caribe, en el que el secuestro, los asesinatos, el exterminio, la destrucción de culturas y tradiciones tenían como objetivo principal intentar aniquilar las identidades de los diversos grupos étnicos,

1 Título original en portugués: *A encruzilhada entre os princípios filosóficos dinamizadores dos terreiros presentes na capoeira*. Traducción: Ana Sofía Quijano Leyva.

promoviendo un gran epistemicidio. Según Verger[2] (2002: 27), el tráfico de personas esclavizadas de África traídas a Brasil se dividió en cuatro ciclos principales: los primeros en llegar fueron los esclavos de Guinea durante la segunda mitad del siglo XVI, en el segundo momento fueron los Angoleños y Congoleses, en el tercer ciclo, en el siglo XVII y durante los tres primeros cuartos del siglo XVIII fueron los de Costa de Mina, finalizando el ciclo con Bahía de Benín entre 1770 y 1850, incluyendo el periodo de tráfico clandestino.

El proceso de devastación de los saberes, conocimientos y tradiciones se desarrolló con el fin de promover el exterminio de identidades culturales africanas. El documental *El Atlántico Negro en la ruta de los Orixás*[3] (1998), nos permitió entender más claramente este proceso cuando se demuestra que durante el tráfico de esclavos en la ciudad de Uida, en el Golfo de Benín, después de recorrer cinco kilómetros, los hombres eran obligados a dar nueve vueltas alrededor del árbol del olvido y las mujeres siete antes de ser embarcados en los barcos de esclavos. Después de esto, se asumía que los esclavos perdían su memoria, olvidaban su pasado y sus orígenes, convirtiéndose en seres sin alma, sin voluntad de reaccionar o de rebelarse. Frente a este escenario de barbarie, el cuerpo se convirtió en el único recipiente sagrado de conocimiento, saberes y tradiciones en el que los hombres y mujeres que sobrevivieron al cruce del Atlántico trajeron a Brasil.

Según este nefasto plan, las poblaciones africanas, esclavizadas y vaciadas se vendían en los puertos de la costa brasileña dirigiéndose a actividades en áreas específicas para la producción de granjas agrícolas, y,

2 El autor del texto es *Babalorixá* (*pai-de-santo*), iniciado en el Candomblé Ketu y preside la *Ilê Axé Oba Olaseni* - la casa del Rey que vino para multiplicar la riqueza.

3 *Atlântico Negro na Rota dos Orixás* fue un documental dirigido por Renato Barbier (1998), en el año de 1998. Patrocinado por las agencias de financiamientos (Ministerio de cultura; GDF-SCE; Centro de Cine y Video de DF; Fundación Cultural del Distrito Federal), presenta la gran influencia africana en la religiosidad brasileña, haciendo esta lectura a través de los movimientos de la diáspora africana, así como los orígenes de la cultura *Jêje-Nagô*, en los *terreiros* de Salvador y en Maranhão en Tambor de Minas.

en la mayoría de los casos siendo aislados de sus grupos étnicos. Trajeron técnicas y tecnologías para el cultivo de la agricultura tropical, minería, arquitectura, matemáticas, medicina popular, astronomía, metalurgia, artesanías, entre otras que eran extremadamente necesarias para mejorar el desarrollo económico de la colonia.

En las propiedades de los maestros de esclavos, durante el día, la producción de monocultivos agrícolas para exportación era la actividad principal. En esta realidad a la que fueron arrastrados a vivir, las/los esclavos también se vieron obligados a desenvolver trabajos que subsidiaran la Casa Grande[4], la granja y las actividades de mantenimiento en las haciendas, mientras que en las noches adoraban a sus dioses sagrados, buscando fuerza para resistir. Del sonido de los *atabaques* emanaba energía que los mantenía vivos, la música hizo posible mantener su *axé* (fuerza vital), la organización de sus rituales, la unión de sus tradiciones a través de los *korins* (cantos africanos), y los *itans* (leyendas mitológicas), hicieron posible mantener sus conocimientos a través de la oralidad, haciendo de la *senzala* un espacio de resistencia, creando una de las primeras manifestaciones religiosas y culturales afrobrasileñas.

Organización, lucha y resistencia, de las *senzalas* a los *terreiros*

En las *senzalas* (barrios de esclavos) hombres, mujeres y niños de los diversos grupos étnicos africanos esclavizados lucharon por sobrevivir. El trabajo diario en grandes plantaciones, en la Casa Grande, la falta de una alimentación adecuada, los castigos y los malos tratos disminuían la expectativa de vida de estas poblaciones, llevando a muchos al suicidio o a una muerte prematura. La fe y lo sagrado –presentes en el cuerpo que una vez fue libre en África, ahora atrapado y encadenado en las

4 Sistema administrativo colonial de los monocultivos, también significaba la estratificación jerárquica y de privilegios que tenían los terratenientes.

Américas– permitieron la ruptura de estos grilletes, convirtiendo la *senzala* en un caldero cultural y religioso de gran ebullición.

Las principales religiones africanas están ligadas a la noción de familia. Una familia numerosa y extensa, originaria de un mismo antepasado, que conecta a los vivos con los muertos en un dinámico flujo energético. Las deidades eran generalmente representadas por un ancestro divino que en vida estableció lazos que garantizaban el control de las fuerzas de la naturaleza o de los elementos sagrados, como fuego, tierra, truenos, vientos, tormentas, aguas dulces y saladas para así, asegurarse de que pudieran participar en actividades como la caza, la pesca o las técnicas y tecnologías relacionadas con el metal. También quienes adquirían el conocimiento de las propiedades de las plantas, adivinación, encantamientos, hechizos y su uso, poder que el ancestro-*orixá* obtendría después de su muerte, en este caso, la facultad de encarnar momentáneamente en uno de sus descendientes durante el fenómeno de posesión provocado por él mismo.

La religiosidad presente en las diversas matrices africanas que estaban ahí utilizaba asociaciones y practicas sincréticas para que sus *inkices*, *orixás* y *voduns* pudieran ser adorados mínimamente en el ambiente de las *senzalas,* De esta forma, Exú el primero de todos los *orixás* del panteón *Nagô-ioruba* fue asociado con el demonio judeocristiano por ser el dueño de los deseos, liberador del cuerpo, cuyo símbolo mágico es el falo, por lo que se le compara con la figura del pecado.

Ogum, señor de los caminos que se deben explorar, dueño de la metalurgia, herrero nato y guerrero de infantería, se asoció con San Jorge de Capadócia en Rio de Janeiro, por matar a un dragón enfurecido, pues nos ayuda a pasar por las batallas más difíciles de la vida. En Bahía, Ogum se sincretiza con San Antonio, San Jorge es identificado con Oxossi, dios de los cazadores, relacionado con un valiente caballero, vestido con armadura brillante, montado en un caballo. Verger (2002)

nos ayuda a profundizar este análisis, a partir de los demás *orixás* del panteón *Nagô-ioruba,* cuando presenta que:

> [...] puede parecer extraño, a primera vista, que *Xangô*, dios del trueno, violento y viril haya sido comparado con San Jerónimo, representado por un anciano calvo e inclinado sobre antiguos libros, pero que a menudo se acompaña en sus imágenes por un león dócilmente acostado a sus pies. Y como el león es uno de los símbolos de realeza entre los yorubas, San Jerónimo fue comparado con *Xangô*, el tercer soberano de esta nación. La aproximación entre *Obaluaê* y San Lázaro es más evidente, pues la primera es el dios de la viruela y el cuerpo del segundo está representado cubierto de heridas y abscesos. *Iemanjá*, madre de muchos otros *orixás*, fue sincretizada con Nuestra Señora de Conceição, y *Nana Buruku*, la más antigua de las deidades de agua, fue comparada con Santa Ana, madre de la Virgen María. *Oiá-Iansã*, primera mujer de *Xangô*, ligada a tempestades y relámpagos, fue identificada con Santa Bárbara. Según la leyenda, el padre de esta santa la sacrificó debido a su conversión al cristianismo, siendo él mismo, poco después, golpeado por un rayo y reducido a cenizas. La relaçión entre el Señor de Bonfim y *Oxalá*, divinidad de la creación, es más difícil de explicar, excepto por el inmenso respeto y amor que ambos inspiran (Verger, 2002: 16-17).

Según Verger (2002: 09), "el paso de la vida terrenal a la condición de *orixá* de estos seres excepcionales, poseedores de un poderoso *Axé*, se produce, en general, en un momento de pasión cuyas leyendas han preservado la memoria". Dentro de este contexto, el sincretismo y la relación que se desarrollaron entre los *orixás*[5] africanos y los santos del catolicismo popular, posibilitó, poco después de la liberación de los/las esclavizados/as, el 13 de mayo de 1888, la estructuración de la población negra en las primeras casas de Candomblé de origen *Nagô-ioruba* que resisten hasta la actualidad en la ciudad de Salvador[6].

---

5 Esclarecemos con el apoyo dado por Verger (2002, p.09) que los *orixás* son una fuerza pura, e inmaterial que sólo se hace perceptible para los seres humanos al incorporarse en uno de ellos. Este ser elegido por el *orixá*, uno de sus descendientes, es llamado su *elégùn*, aquel que tiene el privilegio de ser "montado", *gùn*, por él. Volviéndose un vehículo que permite al *orixá* regresar a la tierra para saludar y recibir las pruebas de respeto de los descendientes que lo llamaron.

6 Es importante destacar que los *terreiros* de varias matrices africanas también resistieron en otros territorios brasileños, no siendo nuestra intención reforzar una yorubanizaçión del Candomblé brasileño.

En este mismo contexto, según Pereira (2012: 19) también se sedimenta la Umbanda en la sociedad brasileña en 1908, el 15 de noviembre teniendo como marco oficial los trabajos del médium Zelio de Moraes.

> [...]a los 17 años, había sido llevado a una mesa espiritista (sesión mediúmnica) debido a un problema de salud que los médicos no conseguían curar, manifestándose como el Caboclo de Siete Encrucijadas. En esta reunión, comenzaron a manifestarse diversos espíritus de negros/as esclavizados/as e indígenas en los médiums presentes, estos espíritus fueron invitados a retirarse por el dirigente de la mesa, quien los juzgaba como atrasados espiritual, cultural y moralmente. Fue entonces que Caboclo de Siete Encrucijadas pronunció un discurso de defensa de las entidades que estaban presentes, siendo discriminadas por la diferencia de color/raza y clase social. Advirtió entonces a todos los presentes que, al día siguiente, en la residencia del médium, habría una reunión y el nacimiento de una nueva religión que permitiría la manifestación de espíritus de negros/as e indios/as, donde estas entidades pudieran ejercer su trabajo espiritual y transmitir sus mensajes. Así fue creado, el "Bajo Espiritismo" y poco después los Centros Espíritas de Umbanda, podían organizarse libremente, por adeptos que ahora formaban parte de la élite branca dominante (Pereira, 2012: 13).

La Umbanda, así como otras religiones africanas, también tuvo que ser adaptada al contexto del blanqueamiento brasileño para sobrevivir, constituyéndose a partir de elementos del Candomblé, el catolicismo popular, el chamanismo indígena, los cultos regionales y el espiritismo de origen francés. En muchas localidades brasileñas, adhiriéndose al cientificismo del espiritismo, para ser aceptada por la élite blanca y burguesa, deshaciéndose de los conceptos de *terreiros* y adquiriendo el ropaje de los centros espíristas de Umbanda. Según Cantuário (2009) y Pereira (2012), la Umbanda se organiza a través de siete líneas principales, Ogum (generales, guerreros, príncipes y princesas), Oxossí (caboclos de los bosques), Mar e Maresia (marineros, guerreros del mar, marinos y encantados), Eres (niños), Xangô (caboclos ligados a la justicia y al fuego), Astro (encantados y maestros superiores), Pretos/as Velhos/as (relacionados con los rituales de curación con hierbas, oraciones, bendiciones, amas de leche y parteras) y Exús (gente de calle). Las siete

líneas poseen decenas de subdivisiones llamadas sub-líneas, que subdividen los trabajos de las falanges (grupos de entidades) que son organizados por las afinidades energéticas en Aruanda Sagrada (plano espiritual de las entidades de Umbanda).

La encrucijada

Comprendemos que los principios filosóficos catalizadores de los *terreiros* también están presentes en la capoeira, de esta forma, señalamos aquí la ancestralidad, la circularidad, la cosmobiointeracción, la oralidad, el dominio y la *alacridade* como categorías clave para esta discusión. Hemos catalogado a través del marco teórico-metodológico de la Pedagogía, señalado por Petit (2015), un camino que nos permita, primeramente, fundamentar esta discusión y profundizar a partir de nuestro recorrido religioso, así como el diálogo con los demás autores y autoras que nos dé la oportunidad de construir las reflexiones presentes en este ensayo.

En el escenario brasileño actual, en el que evidenciamos el estallido de manifestaciones contra el fascismo y el racismo, se considera urgente y necesario romper enfáticamente con la base epistémica eurocentrista y mirar desde una perspectiva relativista, que viabilice la comprensión de la diversidad donde el pluriverso, nos haga posible superar las contradicciones. De esta manera, Camargo y Shutte (2016), nos llevan al entendimiento de que el perspectivismo se basa en un pluriverso, es decir, la pluralidad de alternativas, configurando los diversos matices que nos impulsan a sumergirnos en los saberes y conocimientos filosóficos catalizadores presentes en los *terreiros* de la capoeira. Dentro de esta lógica perspectivista, la veracidad es menos un criterio de validación de conocimiento que el resultado objetivo, volviéndose un constructo social, histórico y cultural.

Señalando nuevas bases epistemológicas con una afroperspectiva, teniendo como referencia el continente africano y Brasil, esta se basa en romper con el silenciamiento y la opresión con la que, las contribuciones africanas y afrobrasileñas fueron relegadas al olvido para la construcción epistémica da nuestra sociedad, debido a la persistencia del colonialismo todavía tan enraizado en las bases teóricas de las universidades. Dado que el pensamiento moderno todavía se basa en los paradigmas que nos limitan como, por ejemplo, el newtoniano-cartesiano, estructurador de eurocentrismo. Esta base de conocimientos compartimentada de saberes priva a la humanidad de la relación directa con la ancestralidad que estaba directamente ligada a la naturaleza y con esto, aprisionó el cuerpo de los colonizados a base del miedo y el pecado, creando la lógica da explotación y del consumismo desenfrenado que remite a los intereses nefastos del capitalismo.

Visibilizar estos cuestionamientos, implica comprender sobre la base dada por Ramose (2011), que esta historia fue contada hasta ahora por los vencedores, por los colonizadores y este ejercicio implica cuestionarnos:

> [...] contexto de relaciones de poder. Quien tiene la autoridad para definir tiene el poder de dar relevancia, identidad, clasificación y significado al objeto definido. Los conquistadores de África durante las injustas guerras de colonización se les otorgó la autoridad para definir la filosofía. Lo hicieron cometiendo un epistemicidio, es decir, el asesinato de las formas de conocer y actuar de los pueblos africanos conquistados. El epistemicidio no niveló ni eliminó totalmente las maneras de conocer y actuar de los pueblos africanos conquistados, sin embargo, introdujo, - en una dimensión sostenida a través de medios ilícitos y "justos" - la tensión subsecuente en la relación entre las filosofías africana y occidental en África (Ramose, 2011: 09).

El autor presenta reflexiones basadas en la universalidad de la filosofía europea que no es más que una perspectiva particular, determinada como categoría universal, que actuó durante siglos desde la perspectiva de exclusión de otras bases epistemológicas, invalidando cualquier otra por ser "particular", haciéndonos echar una mirada más aguda a este

epistemicidio. Proponemos nuevas bases epistemológicas, empezando por África recorremos el camino hacia Brasil, esto no significa que existan problemas en el diálogo con la filosofía clásica, el problema principal, es seguir negando o invisibilizando las demás bases epistémicas. Ejemplificamos con las epistemologías de los *terreiros* o los principios filosóficos dinamizadores presentes en la capoeira que nos impulsan a pensar en el cuerpo y la danza corpo-afro-ancestral, como productores de conocimiento (Petit, 2015).

En este movimiento opuesto que rompe la base hegemónica de la construcción del conocimiento, pensamos en la descolonización del cuerpo, y en este contexto, la ancestralidad se convierte en un pilar para la reflexión junto con Ramose (2011), Petit (2015), Camargo y Shutte (2016), sobre el conocimiento filosófico presente en los *terreiros* y en la capoeira. En vista de que nos obliga a romper con los lazos de racionalidad cuando señala la existencia no sólo de la base material del mundo, y de lo que fue construido como conocimiento, sino de una conexión directa con la base espiritual de nuestros ancestros, a partir de la cosmovisión africana. De esta manera, entender la belleza de las enseñanzas de aquellos que ya han habitado el plano físico, que han muerto y regresado a la tierra, por lo que es necesario echar otro vistazo a nuestra condición de existencia. La capoeira y las religiones de matriz africana plantean este sistema cuando se alaba a la tierra, ya sea descalzo o juntando las manos con la cabeza, momentos en los que el cuerpo se equilibra, desequilibra, balanceándose y al mismo tiempo alimentando al cuerpo de danza afro ancestral de todo el *axé* invocado en el momento de la manifestación, ya sea religiosa o cultural.

La ancestralidad nos permite romper con los lazos del paradigma newtoniano-cartesiano, permitiendo demostrar que el cuerpo negro en movimiento se convierte en un productor de conocimientos, estructurando tanto las religiones de matrices africanas, como en la capoeira, una relación de respeto con la gran madre ancestral Tierra.

Transformando el cuerpo, que antes era un objeto de la mente racional, en un sujeto que habla su propio lenguaje, que escribe su propria historia, escribe su memoria, *mandinga* a través de golpes y desborda malicia, desaprisionándose, conectándose con todos los que están produciendo e intercambiando *axé* en la *roda*. De acuerdo con Ligiéro (2011: 131), en el caso de la Capoeira Angola, existe una:

> [...] gran reverencia con relación al mundo ancestral no solamente en muchas de las letras y la música, si no también en la propia entrada del jugador en la roda cuando él mismo raya una cruz en el suelo, que para muchos es cristiano, [...] representa la cruz del Congo, simbolizando el cruce de las dos energías, la horizontal (animal) con la vertical (sagrada), que dibujadas en la tierra con forma de cruz delimita el espacio consagrado para realizar el ritual (Ligiéro, 2011: 131).

La entrada a la *roda* de capoeira siempre está marcada por la señal de respeto hacia el territorio en el que el jugador está pisando, a lo sagrado que está ahí presente, a la gente de la calle, al *mestre* y la energía que está en sintonía con todos/as del grupo. La circularidad que promueve el movimiento multidireccionado es una señal de integración de las piezas, nadie queda fuera del complejo de energía, es decir, el *axé* latiente establece una unidad corporal. En el momento del juego, los dos jugadores que están en el centro se conectan estableciendo malicia en movimiento, a través de esquivar los golpes, o sea, los dos ven uno por uno una orden dictada por el movimiento.

Analizando los recursos presentes en el juego de capoeira, a través de la circularidad, elucidaremos, la vuelta al mundo, que se configura como un momento de interrupción del juego, ahora en sentido contrario a las manecillas del reloj, en el que uno de los jugadores invita a otro a girar en sentido contrario. La vuelta al mundo es utilizada ya sea para reconstruir el juego, por cansancio o reconfiguración de fuerza, el *axé* presente es la conexión entre los jugadores. Este recurso nos remite a los *terreiros*, en el caso del Candomblé, cuando la/el *yao* (aprendiz de *orixá*)

es girada/o en sentido contrario a las manecillas del reloj en las primeras manifestaciones de posesión durante a su iniciación, conectándolo/a al mundo ancestral, permitiendo la llegada de los *orixás* a *Aiyê*, afirmando la sacralidad del cuerpo, es decir, ese microcosmos de *axé*.

La circularidad de la *roda* de capoeira también es asociada con *Xiré*[7], incluso cuando se baila en sentido contrario a las manecillas del reloj en círculo, las Hijas-de-Santo, giran sobre su propio eje, convocando a los *orixás* a hacerse presentes desde el *Orum* hasta el *Aiyê*, creando el sentido inverso en el camino de la espiritualidad, los cuerpos vibran en expansión de energía y *axé* que se conectan en la *roda* y emanan hacia todos/as los/las presentes. Es fundamental destacar los momentos rituales de los *terreiros* y la capoeira, la cosmobiointeracción, el mantenimiento del *axé* colectivo del *terreiro* y la capoeira que viene a alimentarse del *axé* individual y colectivo, durante las actividades religiosas y culturales impulsadas por Exú a través de una conexión ancestral, determinando el conjunto de relaciones que están conectadas con la naturaleza de la humanidad.

En esta circunstancia, durante el ritual de Candomblé se saluda a los ancestros que, por sus hechos y actos, en determinado tiempo histórico nos permitió llegar a este momento, pues el cuerpo que lucha y columpia también baila. La circularidad implica la experiencia de un continuum, algo que transversaliza las diversas dimensiones de esta danza corpo-afro-ancestral. En dicho contexto, la capoeira Angola, sistematizada por Mestre Pastinha y en todos los sentidos, comparable a los estilos más sofisticados de luchas en el suelo existentes, en los que la mano también puede transformarse en otra forma de pie (Petit, 2015), el cuerpo parece desequilibrarse, transforma la acción de la gravedad en un momento favorable para esquivarlo. Caer no significa perder, si no

7 *Xiré* o *Siré* es la *roda* de los *orixás* en el ritual del Candomblé. Los primeros *Yalorixás* (madres-de-santo), junto con los *Babalaôs* (hombres responsables de la lectura del sistema oracular, *Ifá*), sistematizaron todos los cultos religiosos traídos de África a través de Xiré, como acción de resistencia a lo sagrado.

más bien aprender a levantarse. El trabajo del grupo que está jugando, tocando y entonando las letanías, renovando su *axé* en la *roda* a través de cantar-bailar-tocar (Ligiéro, 2011).

En el círculo, todos están de frente unos con otros, en el sentido de igualdad y unión, todos/as participan, dirigiendo los ojos, la atención y su energía hacia la *roda*, el tacto y el comando del *berimbau* orquesta todo el escenario, uniendo a los/las capoeristas, traduciendo a través de los elementos presentes la relación de los/las jugadores/as con el mundo. Por lo tanto, entendemos que el baile en la perspectiva corpo-afro-ancestral también tiene una visión circular del mundo, donde el inicio y el fin se encuentran en eterna renovación, aprendida por la convivencia comunitaria en un proceso de energización del *axé* individual y colectivo.

La danza corpo-afro-ancestral provee apoyo para la comprensión de que los principios filosóficos dinamizadores de las religiones de matrices africanas, afrobrasileñas presentes también en la capoeira, abren las posibilidades para múltiples caminos que pueden ser recorridos en relación con la producción de conocimiento, ya que posee en su territorio una diversidad de lógicas y lugares propios. Frente a esta realidad, el perspectivismo actúa como una forma de revaloración de epistemologías excluidas y silenciadas, desde los puntos de vista perseguidos y prohibidos, es decir, la afirmación de la ancestralidad africana para el/la brasileño/a es, por lo tanto, un paso hacia la descolonización de las mentes y que nos abre posibilidades para la descolonización curricular dentro de las escuelas. De esta manera, la oralidad crea su camino y dialoga con los demás, ya que de un extremo de una entrada a otra los caminos se cruzan y en un punto en común entre los caminos se llega a la encrucijada, porque sin comunicación y sin Exú, no existen los sistemas en el mundo.

La reubicación de una afroperspectiva en el proceso de descolonización del pensamiento occidental nos permite destacar la oralidad como principal responsable de la estructura social, política, ética, filosófica y religiosa de

determinado lugar, es decir, toda la formación cultural de los pueblos africanos y la resignificación del movimiento de la diáspora en Brasil.

Nos permite mantener los saberes populares traídos por nuestros ancestros a través de la danza-corpo-afroancestral. Un cuerpo que fue encarcelado, a través de cantar-bailar-tocar, luchó y resistió afirmándose como una relación directa entre cuerpo-naturaleza con la gran madre Tierra. La comprensión del cuerpo entre los/las iniciados/as en los *terreiros* es como un altar sagrado y dinámico, un microcosmos de espacio energético llamado *axé*. El cuerpo se convierte en pueblo, casa y templo de su *axé* y en comunión a través de sus *orixás, niseis* y *voduns* con lo sagrado.

La oralidad aparece como repositorio y el vector del capital de las creaciones socioculturales acumuladas, en este caso el discurso de los/las más viejos/as es poseedor de más *axé,* ya que tuvieron la experiencia y maduración a lo largo de su vida. A través de la palabra, los/as más viejos/as se convierten en narradores/as de la cultura oral, promoviendo y transmitiendo los fundamentos a las generaciones más jóvenes, que determinan los principios, las normas, los valores y la filosofía que usarán en sus trabajos y que influirán en el comportamiento y la formación de sus discípulos.

En particular, específicamente, en el caso de los *terreiros*, el habla es señalada como un medio de propagación y permanencia de la sabiduría de los antepasados en las culturas de matrices africanas, donde envejecer es señal de acumulación de conocimientos, no teniendo en cuenta específicamente la edad cronológica, sino más bien el tiempo de iniciación. En este caso siempre es necesario debido a las tradiciones, un retorno continuo al origen, ayudándonos a entender que la memoria colectiva africana y afrobrasileña tendrá que familiarizarse con esta cultura tan presente en los espacios sagrados del Candomblé y de la Umbanda.

Partiendo de dicha perspectiva, la oralidad es emblemática de la capoeira, una vez que esta tradición se transmite por contacto directo

del discípulo con el/la *mestre/a*. El papel del dominio en la capoeira es el de compartir conocimientos, la *ginga*, los golpes, respetando el cuerpo del jugador, su tiempo y movimientos. Es interesante destacar el papel significativo que los *mestres* y *mestras*, *babalorixás* e *yalorixás* desenvuelven con sus discípulos/as e Hijos/as de Santo, considerando que el conocimiento en esta perspectiva que abordamos es transmitido no sólo a través del habla o de la oralidad, sino por todo el cuerpo, que además se conecta con lo sagrado. Nos ocupamos del conocimiento que potencializa las percepciones, haciéndonos señalar la comprensión de sistemas que estimulan el razonamiento, la agilidad, la inteligencia musical y espacial, la sensibilidad y la inteligencia emocional entre otras, pero sobre todo permiten la comprensión de cosmopercepciones que hacen que los cuerpos de los jugadores sean los *terreiros* de la capoeira y perciban el mundo al revés.

Los límites de la danza-corpo-afroancestral, así como la transmisión de conocimientos son siempre integrados a la circularidad y en el momento del juego los/las capoeiristas se conectan como en un trance ancestral, en el que ninguno sabe ni proyecta lo que va a hacer, sin embargo, los movimientos los integran en ese momento los dos que están conectados y se vuelven uno sólo.

Envueltos en esta atmósfera, con la energía dinámica de los movimientos de los/las capoeiristas en la *roda* de capoeira y los *terreiros,* conseguimos comprender el principio de *alacridade* ya que como Sodré (1988) afirma, esta palabra deriva de alado y de conocimiento, sagrado con un movimiento directo del cielo ligado a la tierra, una presencia de libertad cósmica. El movimiento en el que el individuo se sumerge en un estado de alegría y libertad, renovando su *axé*, deshaciéndose de los lazos de la colonización del cuerpo y de la mente, comprendiendo que él es el propio cuerpo y no que tiene un cuerpo. Los ritmos, los toques y los cantos entonados permiten a los seres romper con el paradigma establecido por el flujo

del tiempo cronológico, dejando que su cuerpo se libere de cualquier gravedad para experimentar las sensaciones del presente.

Sodré (1988) y Petit (2015) ven esta presencia en todas las formas de manifestaciones africanas y afrobrasileñas, ya sean religiosas o culturales, es decir, la danza-corpo-afroancestral que posee gestualidad, lucidez y fuerza de engendramiento, alcanza el auge del empoderamiento vital, proporcionando la ruptura con la temporalidad, destituyendo el cuerpo, que antes era objeto pasivo, estático, para anunciarse como agente de movimiento y fuerza. Siendo así, la *alacridade* no puede ser abstracta, precisa ser vida, vive en cuerpos danzantes, proporcionando así una implicación emocional dada por una sagrada totalización de cosas y seres.

Conclusiones e inconclusiones

Lo que podemos deducir de este ensayo, en términos de los principios filosóficos dinamizadores de los *terreiros* y la capoeira es que la alegría es el gran contenido litúrgico de los cuerpos negros. Las posturas corporales, anteriormente descritas se basan en una constante integración, volviéndose notorio el carácter profundamente dinámico de estas cosmopercepciones del mundo que habitan en el cuerpo y están totalmente impregnadas por el vínculo inquebrantable con lo sagrado, o sea, la espiritualidad presente en los movimientos. La ancestralidad simboliza la ruptura del paradigma newtoniano-cartesiano, y señala la necesidad de una profundización epistémica para el desenvolvimiento de un paradigma ancestral, en el que la materialidad y la espiritualidad se interrelacionan a través de las manifestaciones culturales y religiosas de matrices africanas y afrobrasileñas.

En consecuencia, todos estos conceptos pueden resumirse por el principio de la circularidad, en el que la danza-corpo-afroancestral renueva

su *axé* a través de la *mandinga,* la *ginga* y la *malícia*, pues esta capacidad de hacer frente a lo transitorio con lo impredecible, con los beneficios y las adversidades del momento, potencia todo al cantar-bailar-tocar, que implica la simulación y la disimulación de las intenciones, lucidez, astucia y agilidad. Esta es la tarea que se propone recontar la historia de Brasil a partir de la afroperspectiva, redimiendo su pasado, recreando orígenes, salvando el presente, fortaleciendo la vida en sus diversas manifestaciones.

Bibliografía

Barbier, R. (diretor) (1998). *Atlântico negro na rota dos orixás*. Brasil: Ministério da cultura; GDF-SCE; Polo de Cinema e Vídeo do DF; Fundação Cultural do Distrito federal. Documentário. (54 min.)

Camargo, G.A., Shütte, A. (2016). "A filosofia da educação implícita na capoeira pensada a partir da LEI 10.639/03". In*: Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 26, outubro, pp. 25-40. Disponível em: http://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/viewFile/19490/13885. Acesso em08/10/2018.

Cantuário, M. Z. A. M. (2009). *A maternidade simbólica na religião Afro-Brasileira: aspectos socioculturais da mãe-de-santo na umbanda em Fortaleza*. 251f. Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Ligiéro, Z. (2011). "O conceito de motrizes culturais aplicado às práticas performativas afro-brasileiras*"*. In: *Revista Pós-Ciências Sociais*, v.8, n.16, pp. 129-144, jul./dez. Disponível em: http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695/433 Acesso em 08/10/2018.

Pereira, L. J. A. (2012). *A Umbanda em Fortaleza: análise dos significados presentes nos pontos cantados e riscados nos rituais religiosos*. 143f.

Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Petit, S. H. (2015). "Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores". *Contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/03.* Fortaleza: UECE.

Ramose, M. B. (2011). "Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana". In: *Ensaios Filosóficos*, v. IV, p.09-25. Disponível em http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. Acesso em 08/10/2018.

Sodré, M. (1988). *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.* Salvador: Editora Imago.

Verger, P. (2002). *Fluxo e refluxo de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: do século XVII a XIX.* Salvador: Corrupio.

Verger, P. (2002). *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.

CAPÍTULO 6

LA GINGA: del cuerpo al cosmos1.

Ricardo Nascimento

Introducción

Desde el trabajo clásico de Marcel Mauss (2017), *Las Técnicas Corporales*, ¿qué pistas se nos ha dado en cuanto a las posibilidades y usos de los cuerpos, tanto en las prácticas de la vida cotidiana, como en la construcción de estéticas, gestuales y en el desempeño del cuerpo físico en los performances culturales? Mauss hace uso de un conjunto amplio de ejemplos en su texto, entre ellos de prácticas deportivas como la natación o la marcha y apunta al hecho de que pueden existir idiosincrasias y peculiaridades diferentes en relación con estas técnicas según las diferentes sociedades y culturas en las que las contemplemos. Ya en las primeras páginas, al mencionar los movimientos corporales, Mauss se pregunta con qué fenómenos sociales estamos tratando, aportando así la pista que nos ayudará en nuestra problematización.

En el prefacio a la obra de Marcel Mauss, hecha por Claude Lévi-Strauss en 1950, se plantea la investigación de los usos del cuerpo humano a lo largo de la historia y en todo el mundo. El renombrado etnólogo francés enfatiza que: "Cada técnica, cada conducta, tradicionalmente aprehendida y transmitida, se funda sobre ciertas sinergias nerviosas y musculares que constituyen verdaderos sistemas solidarios de todo un contexto sociológico" (Lévi-Strauss, 2017: 12).

1 Publicado orginalmente como: Nascimento, R. C., 2019, "A ginga: Do corpo ao cosmos", *Vazantes,* vol. 3 Número 1, 178-191. Traducción de Raúl Ortega.

Concibiendo la gestualidad del ser humano como patrimonio de la humanidad, Lévi-Strauss indica a organismos internacionales como la UNESCO la necesidad de proceder al montaje de un archivo internacional de técnicas corporales. Semejante compendio comprendería una forma de consciencia global del ser humano, favoreciendo y ratificando el intercambio común de gestualidades, técnicas corporales y formas de estar. Para el autor sería una empresa de tal envergadura que se situaría como contrapunto al racismo nazi vigente en su época, que hacía uso de las matrices corporales como formas de distinción racial.

El autor añade respecto a este archivo que:

> Aportaría información de la riqueza insospechada sobre migraciones, contactos culturales o préstamos situados en un pasado remoto, y revelaría que gestos aparentemente insignificantes, transmitidos de generación en generación, y protegidos por su propia insignificancia, de forma general son mejores testimonios del pasado que un yacimiento arqueológico o un monumento alegórico. (Lévi-Strauss, 2017: 13).

Reflexionando sobre las posibilidades de inventariar la gestualidad humana y sus contextos de producción social, política y cultural, pensamos que posiblemente la *ginga* sería uno de los más relevantes legados gestuales humanos que, en el ámbito de la sociedad brasileña, ha sido desarrollado por la diáspora africana. Nos disponemos, en este artículo, a pensar la dimensión física de la *ginga* en cuanto técnica corporal en su transposición para el universo social, cultural y político de la sociedad brasileña. Aunque fuertemente asociada a la capoeira, que es uno de nuestros puntos de partida, la *ginga* se encuentra, en su dominio estético, en prácticas culturales diversas, en su mayoría oriundas de la cultura africana de la diáspora. La comprensión de la *ginga* en cuanto dispositivo y fenómeno sociopolítico y cultural requiere del reconocimiento de su complejidad, de la comprensión de su historicidad ancestral africana en la diáspora, así como del contexto de subalternidad de sus productores, de los tipos y formas estéticas de uso y de su transposición de la escena de la cultura

popular hacia el universo de la acción macro y microsociológica en la vida cotidiana.

Captar este nivel de complejidad puede requerir de un tratamiento que vaya más allá de los posibles aportes académicos, que no se muestran del todo suficientes en el análisis de la *ginga*. Este artículo pretende tratar la cuestión entendiendo que las formas de captura y comprensión de la *ginga* necesitan de una problematización que se extiende más allá del aporte conceptual de la ciencia, en particular de las ciencias sociales y humanas, teniendo que dialogar con el arte y la espiritualidad africana en la diáspora. A título de introducción, argumentamos que en la institución académica las formas diversas de conocimiento oriundas del universo popular han sido sistemáticamente consideradas como irrelevantes y secundarias, desconsiderando la profundidad de sus epistemologías, la ancestralidad de sus saberes y la elaborada complejidad de sus construcciones culturales y su producción simbólica de artefactos. De hecho, en cuanto dispositivo ético y estético la *ginga* ha sido poco trabajada en artículos, disertaciones y tesis y su importancia innegable ha sido desmerecida como patrimonio gestual de la sociedad brasileña. Aunque la relevancia contextual de la *ginga* atraviese toda la historia de las poblaciones afrodescendientes en Brasil, en la actualidad, esta ha sido, en su dimensión simbólica y material, uno de los dispositivos más importantes de escape y sabotaje social, en estos tiempos en los que vivimos de forma desmedida el fascismo, la intolerancia y el prejuicio. ¡*Gingar* es necesario!

En este capítulo, pretendo desarrollar la idea de que la *ginga*, como artefacto originario de los pueblos africanos en la diáspora, se ha convertido en patrimonio social, cultural y político aportado por las subjetividades subalternas de Brasil. Además, expongo que la ética y la estética contenidas en la *ginga* pueden ser encontradas en dominios muy diversos de las prácticas culturales afrobrasileñas como la capoeira, la *samba*, el *maracatú*, el *afoxé* y en las religiones de matriz africana, así como en otros dominios artísticos como la danza, el teatro, el performance

artístico y la arquitectura. Es importante entender que para comprender la complejidad de objetos de estudio como la *ginga* se hace necesario el uso de otras gramáticas interpretativas que funcionen como interfaz entre las ciencias (la antropología en nuestro caso), las artes y la religión. Esta necesidad comprende que los elementos conceptuales y metodológicos de los que disponemos en la ciencia, por si solos, no consiguen dar cuenta de un objeto como la *ginga*, el cual nos exige una mirada transversal desde otras formas de producción simbólica del ser humano, como el caso de las prácticas artísticas y la religión. Aun así, es preciso delimitar sobre qué arte o religión estamos hablando. Aquí nos referimos a las artes en las que los procesos de agenciamiento e incorporación del conocimiento atraviesan el cuerpo, como el caso de la danza, el teatro o la cultura popular. En cuanto a la religión nos referimos a las religiones africanas de la diáspora, en concreto al Candomblé y la Umbanda, las cuales nos aportan códigos estéticos y cosmológicos de comprensión de la *ginga*. El material etnográfico que apoya la investigación comprende la pertenencia del propio investigador en cuanto *mestre* de capoeira, el trabajo práctico exploratorio de la *ginga* que desarrolla en sus clases junto a actores y bailarines y un conjunto amplio de entrevistas y observaciones de campo junto a la capoeira, la cultura popular y a otras prácticas artísticas.

La perspectiva por desarrollar tiene como punto de partida las nociones expuestas por Cristina Rosa (2010), en su estudio comparativo sobre la *ginga* en la capoeira, en la *samba* y en un grupo de performance artísticas en el que parte del cuerpo en movimiento en cuanto generador de ideas. La autora afirma que cualquier sistema de organización corporal es un sistema de producción de conocimiento, sea una forma de danza codificada o una manera personal de caminar. De esta forma, Rosa comprende que diferentes sistemas de organización corporal producen discursos distintos sobre el mundo a través de los que éstos se mueven.

Multidimensionalidades de la *ginga*

Una primera conceptualización amplia sobre la *ginga* nos es dada por la misma Cristina Rosa (2010). Se trata de una forma corporal sincopada que podemos encontrar en varias prácticas culturales y que es central para el patrimonio cultural afrobrasileño. Rosa parte de una visión de la *ginga* que envuelve el cuerpo, la producción de conocimiento a través de él y de la transferencia de estos saberes hacia el dominio social. Es decir, esta conceptualización inicial de la *ginga* comprende una compenetración que parte de la aprehensión y desarrollo de una habilidad corporal, pero que se puede desdoblar en la construcción de visiones del mundo y agencialidades sociales no hegemónicas.

Según Rosângela Araújo, conocida como Mestra Janja en la capoeira, la *ginga* constituye un campo semántico que está más allá del dominio estético-físico de la capoeira:

> He intentado construir una forma de interpretar la *ginga* como un metalenguaje. Quiero aproximar esa interpretación que la *ginga* articula con relación a nuestras vivencias entre la pequeña roda y la gran roda. Entre la roda en la que hacemos capoeira, en la que estamos en cuanto jugadora de capoeira y la roda de la vida que llamamos habitualmente la gran roda, en la que, de hecho, a mi parecer, nos volvemos capoeiristas. La ginga es un ejercicio permanente de negociación de conflictos. (Entrevista con Mestra Janja Araújo, septiembre de 2018).

De acuerdo con la propuesta de la investigadora y *mestra* de capoeira, la *ginga* permite circular entre dos mundos simbolizados como la pequeña *roda*, la *roda* de capoeira, y la gran *roda*, con la que nos referimos a la sociedad. Tanto en la pequeña como en la gran *roda*, encontramos batallas cotidianas que envuelven dramas sociales, tensiones, fricciones y embates que requieren resoluciones en las que el ejercicio de la *ginga* puede funcionar como tecnología social de enfrentamiento a dilemas.

Más allá de la dimensión corporal y social de la *ginga*, encontramos su relación con el universo cosmológico de las religiones de matriz africana en Brasil. Para muchos capoeristas iniciados en las religiones de matriz afro, no es posible adquirir una visión amplia de la *ginga* sin comprender aspectos cosmológicos y arquetípicos de entidades como los Exús. Sobre este tema, nos habla Romualdo Rosário da Costa, Mestre Môa do Katendê:

> Yo comencé la capoeira en la década de los 60 y mi mestre por entonces ya tenía una didáctica. Recuerdo cómo aprendí la *ginga*. Mi *mestre* hacia una marca en el suelo. Decía, coloca la pierna izquierda aquí, el brazo derecho así y ves cambiando, después ves de aquí para allí. Y marcaba todos los puntos para que entendiéramos que la *ginga* no era solo para un lado, debe haber un foco. Si la persona cambia de lugar, tu le acompañas con la *ginga*. Mi *mestre* hacía una marca, como si fuese una cruz para que entendieras que la capoeira tiene signos. (Entrevista con Mestre Môa do Katendê, 9 de septiembre de 2018).

Como veremos más adelante, la cruz a la que se refiere el Mestre Môa, se trata de una encrucijada, casa de los Exús, donde diversos caminos se juntan y donde el mensajero se comunica con el mundo visible e invisible. Exú es una entidad liminar, un ser dual que en la *ginga* se materializa entre el equilibrio y el desequilibrio como líneas de dirección de la encrucijada. *Gingar* es navegar entre estos mundos. En base a estas formulaciones de los *mestres* y teniendo el cuerpo como metáfora, nos ha sido posible elaborar un esquema interpretativo de la *ginga* que se presenta en tres dimensiones:

1. El cuerpo físico: La dimensión estética que pasa por la estructura física del aprendizaje y el uso en contextos diversos como la capoeira, la *samba*, la incorporación en el Candomblé y la Umbanda, en otros performances afrobrasileños, el fútbol, la danza, el teatro y las artes performativas.
2. El cuerpo social: La dimensión social y política de transición del aprendizaje incorporado de la *ginga* hacia el universo de la vida social.

3. El cuerpo espiritual: la dimensión cosmológica de la *ginga* y su vínculo con una espiritualidad de matriz africana y con la figura de los Exús.

Es importante indicar que estas tres dimensiones no están separadas. Ellas forman un conjunto que hace posible comprender la *ginga* y su uso en diferentes dominios. Hablamos, entonces, de una tridimensionalidad de la *ginga* que recorre el cuerpo físico, sociopolítico y cosmológico, que sólo puede ser comprendida en la transversalidad de estas dimensiones. Los cuerpos con los que tratamos en este artículo son cuerpos metafóricos, incluso el cuerpo físico, que aún poseyendo materialidad tangible es también un cuerpo simbólico tanto como los otros. También es posible inferir que la *ginga* unifica estas dimensiones corporales, una vez que transita y se desliza entre dimensiones. En definitiva, no se trata de un cuerpo atomizado y reducido a su acción racional en una *roda* de capoeira o en la vida social, donde el individuo ha de tomar decisiones sobre qué hacer ante situaciones que se le presentan. Se trata de un cuerpo reflexivo, pensante, que conjetura sobre su relación con los mundos material e inmaterial que residen en su existencia. De todas formas, es importante entender que la *ginga* no se resume a la contingencia de una acción, ésta desborda el espacio físico y social para proyectarse en un mundo ancestral y divinizado donde otros seres convergen en la existencia humana. Todo esto se constata en el acto de la *ginga*.

Estéticas de la *ginga*

Muchos autores a lo largo del tiempo han estudiado las estéticas africanas en la diáspora a partir de sus perfomances, que envuelven el cuerpo, la danza y la música. La *ginga* es uno de esos dispositivos corporales y simbólicos que, habiendo sido desarrollado por los africanos de la diáspora, se origina no sólo como instrumentos de práctica cultural, sino

también de performance de la vida cotidiana, inscribiendo en el cuerpo comportamientos sociales duraderos.

Debemos pensar que las problematizaciones acerca de la estética africana y afrodiaspórica no están desprovistas de debate social y político acerca de la representatividad de estas culturas en la actualidad. Hablar de estéticas, en este ámbito, es pensar identidades culturales, modos de resistencias y formas de lucha. Éstas nos proporcionan pistas sobre los procesos culturales, cómo operan sus mecanismos, dispositivos y subjetividades.

Paul Gilroy (2001), en su libro *Atlántico Negro*, dispone las bases para pensar las culturas negras de la diáspora. El Atlántico Negro fue imaginado por Gilroy (2001) no solo como un espacio geográfico, donde se suceden los procesos de esclavitud africana, sino también como el espacio de expresión cultural de esta diáspora, en sus más diferentes morfologías:

> Formas culturales estereofónicas, bilingües o bifocales, originadas por - aunque no propiedad exclusiva de - los negros dispersos en las estructuras de sentimiento, producción, comunicación y memoria, a lo que he llamado de heurísticamente como mundo atlántico negro (Gilroy, 2001: 35).

Es importante entender que la *ginga*, desde siempre, ha formado parte del corolario de estrategias y repertorios sociocorporales de las subjetividades subalternas brasileñas, en particular las del pueblo negro. Como tal, desde un punto de vista histórico, ha sido repudiada, tratada como algo repugnante, lascivo e inmoral, dado su contenido erótico en lo que toca a su formato estético, en particular en las prácticas de baile como la *samba*.

> Hasta los años 40, mostrar la ginga (balanceo identificado como algo típico de los negros) podría significar problemas con la policía, que la clasificaba como forma de mal comportamiento. Así mismo, el movimiento de caderas de forma sensual era incompatible con las mujeres de buena reputación y era visto como un hábito típico de las clases bajas. No obstante, ambas expresiones corporales son mencionadas en las letras de las canciones cantadas por Carmen

> Miranda (una mujer blanca de pelo negro nacida en Portugal), que, con sus famosos trajes de frutas tropicales, hizo fortuna dando a dicha corporalidad una nueva apariencia en diversas producciones de Hollywood de aquella época. A partir de entonces, quedó claro que la ginga y ese bamboleo de caderas no eran como tal un obstáculo a la movilidad social, sino más bien la contribución brasileña a la modernidad (una vez presentada como es debido). El reciente éxito del afro-pop bahiano fue más allá e hizo de su forma supuestamente especial y sensual de moverse - entendida como típica de hombres y mujeres de Bahia - parte de la mayoría de sus letras y de sus espectáculos sobre los escenarios. En los últimos tres años, es habitual encontrar cursos intensivos del "sensual baile bahiano" ofrecidos durante la semana anterior al Carnaval para turistas nacionales y extranjeros. (Sansone, 2004: 93).

Como podemos leer, el autor asocia la *ginga* corporalmente a un "bamboleo", una especie de elasticidad corporal, juego del cuerpo o maleabilidad corpórea encontrada en varias prácticas de juego, danza o ritual afrobrasileño. No obstante, y aunque sea parte del repertorio gestual de subjetividades subalternas, la *ginga* no pasa desapercibida a la industria del entretenimiento, y ha sido apropiada por Carmen Miranda y otros tantos artistas de su época y de la actualidad. Del otro lado, Sansone nos da una pista interesante para pensar la *ginga*, el hecho que esta constituye, en cierta medida, una contribución brasileña a la modernidad.

Robert Stam (2007) llama la atención sobre la construcción del performance de Carmen Miranda y la estetización de una *ginga* exportada en la que se incluye una modelo atrevida ornamentada por el símbolo fálico de las bananas. Al mismo tiempo, Stam también menciona los performances teatrales de Grande Otelo, actor negro que en sus películas recrea caricaturas y peculiaridades gestuales alegóricas de un capoeirista en situación de *ginga*: "Como actor, Grande Otelo tendía a encarnar un tipo popular de la gran tradición cómica, caracterizada por gestos largos, expresiones faciales exageradas y movimientos acrobáticos" (Stam, 2008: 159).

En el ámbito de la construcción de una posible historicidad estética de la *ginga*, Stam (2008) hace mención sobre la presencia de este artefacto

en el teatro popular, a través de actores negros, y denuncia el prejuicio racial implícito en las representaciones sociales de la época, encontrados en un artículo de periódico:

> En un artículo titulado "Nudismo, macumba e malandragem" un crítico deplora la evocación que el teatro popular hace de "una raza de carteristas, ladrones de playa y detestables capoeiristas viriles, dando a entender que nuestra religión consiste en un complemento de los mitos africanos" (Stam, 2008: 151).

Cristina Rosa (2010), en su tesis, entiende la dimensión estética de la *ginga* como un tipo particular de forma corporal sincopada que envuelve piernas y caderas como fuerza motora de los movimientos corporales, central en la herencia cultural afrobrasileña. Rosa enfatiza que la *ginga*, en su amplio espectro, envuelve saberes no hegemónicos cultivados y transmitidos en la diáspora a través de discursos no verbales que re-imaginan África en Brasil. La autora otorga a la *ginga* un estatuto epistemológico de producción y transmisión de visiones del mundo, modos de estar y ser en sociedad que parten de una disciplina estética de los cuerpos, a partir de la práctica de la capoeira y en contrapunto al pensamiento eurocéntrico. En su trabajo de investigación, Rosa examinó minuciosamente la *ginga* en varios dominios, encontrándola en la capoeira, en la *samba* y en las artes perfomativas.

Santos Neto (2018) escribe sobre los elementos sonoros propulsores de la *ginga* en el dominio musical de ritmos como la *samba*, la *marcha* y el *baião*. Neto clasifica estos dispositivos acústicos como *groove*, palabra de origen inglesa utilizada para designar músicas que tienen un "caminar" diferente con síncopes que incitan al baile y un sentimiento de participación musical. El autor expone en su artículo que los músicos no pueden ignorar la condición danzada de las músicas realizadas en círculo. Según el autor, cuando los participantes, en forma de rueda, circulan, dan palmas sincopadas y realizan marcaciones con el cuerpo,

éstas pueden guiar la forma en que los músicos comprenden la *ginga* y el *groove* que se produce. Por lo tanto, es importante considerar que, en los performances musicales, la estética de la *ginga* no puede ser desvinculada de su dimensión sonora y performática que sobrepone los elementos acústicos y el movimiento humano.

Jacques (2001), en *La Estética de la Ginga: La Arquitectura de la Favela en la Obra de Hélio Oiticica*, intenta comprender las formas arquitectónicas de las favelas inspirado en el trabajo del artista Hélio Oiticica. En sus reflexiones, Paola Jacques busca interpretar el urbanismo arquitectónico de las áreas periféricas de la ciudad de Río de Janeiro, planteando una transposición que va de las vivencias culturales y sociales de los habitantes a los formatos de las casas y las habitaciones de las laderas cariocas. La misma maleabilidad encontrada en la *samba*, ese "bamboleo" que se expresa en las formas estéticas de música y danza parece también ocupar las formas estéticas de uso y ocupación de la favela. Casa y habitaciones construidas en espacios degradados, marcados por las diferentes alturas e inclinaciones de las laderas de las colinas, parecen necesitar de la misma maleabilidad para adecuar la formación de nuevos paisajes humanos.

***Ginga*, el cuerpo-arma**

> Aprovechar las brechas fue el modo definido por la población negra, solo que no por la vía del enfrentamiento directo. Se eligió, o, mejor dicho, se transitó el camino del medio, el de los intersticios: una seducción que se surgirá en último término haciendo uso de la astucia, las formas de juego corporal y, en definitiva, del juego de cintura y su proyección cognitiva en la ginga (y en la mandinga como su cara oculta). Esta sería la positividad de tal procedimiento. Si observamos el campo cultural que conforma la sociedad brasileña, verificaremos que existen en numerosos fenómenos culturales las condiciones para demostrar eficientemente lo que planteamos, como en la Samba, el Candomblé, el Tambor de Crioula, el Jongo o la Capoeira. En ellos, siempre presente el círculo por donde circula la mística de la *ginga*. (Tavares, 2013: 92).

En este pasaje inicial, Tavares elucida que la *ginga* es juego de cintura y de cuerpo. De un modo parecido, la definición de la *ginga* que expone Rosa (2010) hace referencia a ésta como una forma sincopada que parte de piernas y caderas y envuelve todo el cuerpo. Añaden estos autores que este formato estético, del movimiento de la parte corporal de abajo, se encuentra en varias prácticas afrodiaspóricas. No obstante, una de las potencialidades más efectivas de la *ginga* es su uso social ordinario en el dominio de la vida cotidiana. La *ginga* es, en realidad, un instrumento de navegación social, un medio para sortear las diferentes situaciones que la vida nos presenta.

> La ginga es la danza de la capoeira. Es donde armamos toda una estrategia que sirve para posicionarse ante la *roda* y ante la propia sociedad. Cómo librarse, cómo defenderse, de la forma que sea, ante una dificultad, manteniendo la calma. Ahí la *ginga* proporciona diversas posibilidades. La *ginga* siempre puede cambiar. Lo ideal es que enseñemos la base de la *ginga*, pero que motivemos al alumno a que busque dentro su propia forma de *gingar*. Tiene que ser libre de expresarse. La capoeira como un todo, trabaja con la liberación, con superar los miedos, cómo lidiar con la diversidad, cómo lidiar con los momentos difíciles. Tenemos que enseñar cómo la capoeira puede servir para la vida de las personas. (Entrevista a Mestre Môa do Katendê, 9 de septiembre de 2018).

La idea de la *ginga* como táctica y estrategia de negociación social aparecerá en varios autores, también *mestres* y *mestras* de capoeira, que la toman como punto de partida. La *ginga* es el primer aprendizaje de un practicante y el más básico, siendo el punto de partida cada vez que se inicia un nuevo entrenamiento. El entrenamiento del cuerpo físico, en su relación con el cuerpo social, ha sido objeto de reflexión de varios autores:

> Ese cuerpo que dio origen a la Capoeira - el cuerpo negro esclavizado -, fue dividido en varias partes parecidas a las partes características del discurso corporal: a) un punto de identidad era la autonomía de las caderas, caracterizando el juego de cintura; b) otro punto, el bricolaje gestual, a partir de la negociación que debió establecerse en la construcción de un orden de sentido en su ejecución; c) la intimidad con los campos de fuerza cósmica; d) la expectativa ante un único proyecto: la libertad como rescate permanente de sí y, por consiguiente, de la comunidad (Tavares, 2013: 109).

Este cuerpo estigmatizado y en lucha al que se refiere Tavares, es definido como un "archivo-arma". Archivo porque se volvió un repertorio de saberes, patrimonios y bienes contenidos en forma de memoria corporal, y arma porque constituye una forma de conocimiento almacenado que está disponible para su uso en situaciones sociales de lo más diversas. Además, se trata de una forma inmaterial de posesión de armas que puede eludir el control y la aprehensión por parte de las fuerzas instituidas de la colonialidad.

> Fue ese binomio archivo-arma desde el que se organizó el lenguaje que compuso el repertorio y la provisión de signos almacenados en el propio cuerpo negro. Y, a través de éste, tanto en las vivencias en las que se transgredían los límites rígidos establecidos por la esclavitud, como en los momentos en los que se debatía el estigma del trabajo encarnado, se hacía evidente el campo magnético que su energía generaba. (Tavares, 2013: 27).

Para algunos autores que estudian la *ginga*, como Rosa (2010), Tavares (2013) y Rufino, Peçanha y Oliveira (2018), ésta es un instrumento, un dispositivo, un artefacto conceptual y político, incluso una forma de vida, de estar y ser, un constructo sociopolítico no hegemónico de combate a las formas de la colonialidad. El mundo es una metáfora de la *ginga* y la *ginga* la es del mundo:

> Dicen que el mundo gira. Creemos que el mundo ginga. La vida ginga, ginga con nosotros, ella nos seduce y cuando menos se espera viene y te tira al suelo sin dolor pero sin piedad. Una de las diversas bellezas de la sabiduría de los capoeiras es saber caer, y desde ahí se construye ese juego de guerrilla transgresora de los parámetros coloniales. (Rufino; Peçanha; Oliveira, 2018: 7).

Obviamente, la *ginga* no es revolucionaria en el sentido marxista del término o en el de quien ansía un deseo de cambio social profundo. La *ginga* trabaja en los intersticios de la sociedad, en las brechas, como conocimiento fronterizo (Mignolo, 2010) y proporciona medios para deshacerse de una colonialidad enraizada y convincente que opera en la administración de cuerpos y formas de reproducción social. La *ginga* es

marginal, se posiciona estratégicamente en los márgenes, como zona de peligro, aunque también de fertilidad, invención y creación de soluciones, muchas veces bajo la forma del sabotaje social.

La *ginga* es de Exú

La búsqueda por la comprensión de las subjetividades de la *ginga* nos lleva al dominio de explicaciones más sutiles e intersticiales que conciernen al vínculo entre la *ginga* y la religiosidad africana en la diáspora. Desde un punto de vista simbólico, es necesario entender que la *ginga*, así como toda la capoeira, es metafóricamente un dispositivo liminar en el que las reglas sociales cambian, contrariando linealidades, reglamentos y normas establecidas.

Para muchos capoeiristas iniciados en las religiones de matriz africana, la *ginga* posee una estética liminar muy próxima a la figura de Exú, dueño de las encrucijadas. Para estos capoeiristas que circulan por las religiones de matriz africana en Brasil, existe una gramática explicativa de las prácticas culturales afro que permite comprender el repertorio de sus gestualidades y agenciamientos a partir de una perspectiva cosmológica de los *orixás*, como en el caso específico de Exú en el dominio de la *ginga*:

> La ginga tiene un vínculo con la religión africana. Yo por lo menos, y otras personas que también tienen que ver con la religión, consiguen ver que Exú está presente y Ogum está presente. Porque es calle, no? Está en la calle. Esos movimientos que hacemos de artimañas y astucias corporales vienen de Xangô también. Aunque la base sería Exú y Ogum. En el momento en el que estás en movimiento por el suelo, estás saludando al suelo. Cuando estás por el suelo estás saludando al tiempo, porque el tiempo es un *orixá*. El Mestre João Grande trabaja mucho por el suelo, su *ginga* es toda por abajo. Cuando él hace un movimiento así, para arriba, es un movimiento que está saludando a Orún, que es el cielo (Entrevista con Mestre Moa do Katendê, 9 de septiembre de 2018).

Muchos de los investigadores que escriben sobre Exú nos dicen que la conceptualización exacta de lo que puede ser esta entidad es muy compleja. Fue esta constatación la que llevó a Pierre Verger (2002: 76) a decir que es "[...] difícil de definirlo de forma coherente". Encontramos a la figura de Exú, originalmente, en la costa oeste de África, entre las culturas *iorubás* en Nigeria donde es llamado Exú Legba y en las culturas *fons* en el actual Benin, donde es conocido como Legba. Los procesos migratorios de la divinidad Exú para Brasil hicieron que, en su existencia en la Umbanda y en el Candomblé, ganasen nuevas dinámicas, nombres y formulaciones. En los Candomblés Angola, por ejemplo, Exú es conocido como Aluvaiá, y Legba en los Candomblés Jeje.

Exú puede ser pensado como una entidad liminar, dudosa, aparentemente incoherente, inconsciente y demasiado impulsiva. En esta descripción se evidencia una apariencia muy humana. No por casualidad, Exú es el más humano de los *orixás*. Verger apuntó algunas de sus características como:

> [...] astuto, grosero, vanidoso e indecente, hasta tal punto que los primeros misionarios, asustados de estas características, lo compararon con el Diablo, haciendo de él un símbolo de todo lo malo, perverso, abyecto, odiado, en oposición a la bondad, la pureza, lo elevado y el amor a Dios (Verger, 2002: 6).

Juana Elbein dos Santos (2012) nos explica que, en la fundamentación cosmológica Nagô, los Exús son el elemento dinámico de todo lo que existe en el universo físico y espiritual. Así como muchos otros investigadores, la autora enfatiza que Exú no puede ser categorizado. Del mismo modo que el *axé* que él posee y canaliza, Exú también es un principio, tanto en cuanto una entidad que participa de todo. La existencia humana, con todo lo que posee de material e inmaterial, no podría existir sin Exú en cuanto elemento, principio o entidad. Santos (2012) reitera que cada cosa existente tiene su Exú. Exú individual, una casa, otra entidad, un animal o un ser humano. En realidad, él es el principio de la individualización, que se expresa en el ser humano a través de Bara, el Exú del que cada

uno de nosotros dispone y que se asienta en el cuerpo cuando se realiza la iniciación en el culto religioso.

Su obligación y trabajo, como entidad y principio creado por Olodumaré, es la de resolver y equilibrar todo lo que concierne en relación entre el mundo físico y el espiritual. Los *orixás* también poseen el elemento Exú que en las ofrendas come con ellos y que es responsable por la acción en las tareas que les atañen. Según la autora, los Exús tienen por función:

> Solucionar, resolver todos los trabajos, encontrar los caminos apropiados, abrirlos o cerrarlos y, principalmente, proporcionar ayuda y poder con el fin de movilizar y desarrollar tanto la existencia de cada individuo como las tareas específicas y delegadas a cada una de las entidades sobrenaturales (Verger, 2012: 143).

Un punto de partida para la compresión de los Exús puede tener como base la existencia de dos universos, aparentemente distintos, aunque complementarios y próximos en las religiones de matriz africana, el Orun (cielo) y el Aiyê (tierra). Exú se constituye como el mensajero entre estos dos mundos y todo lo que se le pide se le hace llegar mediante ofrendas, deseos e intenciones de aquellos que a él recurren. De todos modos, Exú también es el ejecutor de los pedidos, retribuyendo las ofrendas a través de la lógica de la devolución. Como el encargado de abrir y cerrar las puertas y caminos, Exú es responsable del ciclo de la vida de cada individuo. Por otra parte, su carácter subversivo surge de la forma en que actúa, ejerciendo una perspectiva crítica del poder y de quién lo detenta. Al mismo tiempo que es señor de las transformaciones sociales, de poner el mundo del revés, también es restablecedor del orden. Exú trabaja como aquello que contiene el equilibrio y el desequilibrio, la normatividad y el caos, lo cierto y lo errado, lo coherente y lo incoherente, donde el sentido de las cosas es difícil de establecer. Exú tiene su propia lógica.

Para Wagner Gonçalves Silva (2013), Exú es un gran mediador cultural, característica que se revela en su función de mensajero, ofreciéndonos así

una metáfora para pensar las relaciones étnico-raciales en Brasil. Según el autor, por su carácter ambiguo, caótico y productor de inversiones de sentido, Exú constituye un icono explicativo que supera las dicotomías y contradicciones encontradas en la sociedad brasileña.

El arquetipo de los seres liminares nos llega también a través de la literatura brasileña, donde encontramos los personajes del pícaro incorporados en la figura de Macunaíma de Mário de Andrade y João Grilo y Chicó en la obra de Ariano Suassuna. En estos ejemplos, los autores recurren a estos personajes como arquetipos que nos ayudan a comprender las contradicciones de la sociedad brasileña, revelando una faceta contradictoria de la vida social, que, aún habiendo sido hiperbolizada en las narraciones literarias, la vemos como posible. Entre las modalidades de estos personajes, Amado (2015) evoca el del embaucador engañoso, sujeto liminar generador de inversiones, subversivo y desbocado, héroe-civilizador y catalizador de cambios sociales y formador de civilizaciones. Estas descripciones comprenden, de algún modo, la acción de la *ginga* utilizada por sus actores. Mestre Cobra Mansa comprende que la *ginga* es el equilibrio en el desequilibrio, una forma aparentemente contradictoria de ver el mundo y actuar en él. Como capoeirista y permacultor, Mestre Cobra Mansa nos explica la condición de marginalidad de la *ginga* a través de la metáfora de la agricultura orgánica. Él explica que en la permacultura los márgenes de los ríos son considerados lugares de convergencias de áreas, zonas distintas y aparentemente peligrosas, pero de extrema fertilidad. Para Mestre Cobra Mansa, el acto de la *ginga* implica marginalidad, liminaridad, coraje y hacer frente a la vida social.

En la Umbanda "el compadre", como también es conocido Exú, tiene como paisaje de preferencia las encrucijadas, y en estas acostumbra a situarse a la izquierda, para controlar las entradas y salidas de los que por allí pasan. Como espíritu desencarnado, pero aún conectado al mundo de los vivos, los Exús mantienen sus vicios terrenales y, en el

ámbito de las giras de la Umbanda, no rechazan un buen cigarro o puro ni las bebidas alcohólicas. En muchos dominios *umbandistas*, los Exús se incorporan habitualmente en las llamadas giras de izquierda, o en la banda hechicera del culto, la *quimbanda*.

Entre las falanges de Exús de Umbanda, encontramos la familia de los Exús Pilintras. Según Ligiéro (2011), nuestro personaje desciende de las antiguas poblaciones africanas de lengua Banto, y aparece en varios Estados de Brasil, en particular en la Jurema y en los *catimbós* de la región nordeste. Entre estos Exús, encontramos al afamado Zé Pilintra, tanto en su versión de bribón carioca bohemio del barrio de Lapa, como en la de maestro *juremeiro* o *catimboceiro* del nordeste. La legión de los Pilintras puede actuar con varios nombres: Camisa Perta, Zé Pretinho, Zé Malandro, Seu Zé, Carioquinha, entre otros. Su condición de Pilintra, que en el diccionario equivale a ser "atrevido, descarado, pobre y pretencioso", puede actuar en las giras como un tipo cortés, gracioso, galante, curioso, hablador de otras lenguas, de vocabulario refinado y apreciador de bebidas distintivas.

En la película *Mestre Leopoldinha: a fina flor da Malandragem*, documental de 2005, dirigido por Rose La Creta, se narra la biografía de Demerval Lopes Lacerda, el Mestre Leopoldinha, nacido en Rio de Janeiro en 1933 y uno de los más importantes *mestres*, ya fallecido, de la capoeira carioca. En una de las escenas del documental Leopoldinha, aparece en la gira de Umbanda como Zé Pilintra, a la vez como también de otras entidades de la gente de la calle.

> Me senté y comencé a repasar mi vida, desde chaval. Siempre había alguien que me sacaba de los infiernos por los que andaba. Entonces pensé: debe ser un guía. Hasta que un día él (Ze Pilintra) llegó y me dijo: "escucha, donde tú estás, yo estoy también". (Entrevista con Mestre Leopoldinha en el documental *Leopaldinha: a Fina Flor da Malandragem*).

Zé Pilintra, entonces, abraza al *mestre* y los dos, al son de los *atabaques*, hacen un juego de capoeira. En realidad, las dos figuras se confunden pues Mestre Leopoldinha se vestía como su arquetipo y supuesto guía, siempre ataviado con traje de lino y la ropa de rigor:

> Entra así en un proceso en el que el eje de su creación es representado simbólicamente así: un Mestre Leopoldinha en la consciencia y un Zé Pilintra en el inconsciente. Este pícaro tiene un abanico que va desde los actos creativos hasta los maleficios destructivos. Todo arquetipo, toda figura arquetípica es bipolar y es importante ver esa dualidad de Zé Pilintra. (Entrevista a Walter Boechat, analista junguiano, en el documental *Mestre Leopoldinha: a Fina Flor da Malandragem*).

Según Legiéro (2002), Zé Pilintra es el patrón de la capoeiragem, siendo que en el dominio de la picaresca carioca, muchos Exús Pilintras, en vida, se habrían mostrado como hábiles en los oficios de la lucha y los *batuques*.

Consideraciones finales

Phillipe Zarrilli (2000), actor, director de teatro, *performer* y artista marcial, realizó un análisis en profundidad del arte marcial hindú conocido como *kalarippayattu*. La innovación de su investigación radica en el hecho de que no es únicamente un tratado etnográfico sobre un arte marcial, al contrario, el abordaje de Zarrilli comprende un complejo entendimiento del *kalarippayattu* en cuanto campo discursivo del ritual, de la medicina y de la experiencia psico-espiritual de este tipo de performance del norte de Asia. La iniciación de Zarrilli en el arte del *kalarippayattu* se dio, según él, en el año 1976 y duró muchos años hasta que obtuvo el reconocimiento de maestría junto a sus maestros hindúes. Gran parte del trabajo práctico de Phillipe Zarrilli consiste en la aplicación del arte marcial en sus clases de danza y teatro, y en la preparación de performers

de todo el mundo. A su modo de entender, los aprendizajes corporales de este tipo de práctica marcial poseen un contenido filosófico, ético y de comprensión psico-social de la realidad que puede interesar a la formación de otras artes en las que el cuerpo está presente.

En la *ginga*, el propio cuerpo es la metáfora profunda de sus múltiples posibilidades. El cuerpo que *ginga* en la capoeira, baila en la *samba*, incorpora en la Umbanda y en el Candomblé, es el mismo que experimenta las amarguras de la vida cotidiana, el desempleo, el racismo y la homofobia. También es el cuerpo que reverencia y convive íntimamente con las entidades, atravesando el mundo visible e invisible. Como hemos dicho, el cuerpo que *ginga* es un ente simbólico, una construcción social y política producida por las subjetividades subalternizadas negras afro-diaspóricas. La *ginga* puede ser pensada como un artefacto decolonial que los excluidos producirán a partir de sus vivencias culturales. Situada en los márgenes, la *ginga* desequilibra y vuelve a equilibrar, sitúa y deslocaliza, aproxima y aleja al tiempo que sabotea las normatividades vigentes, sin llamar la atención con sus disfraces.

En la cultura occidental, el cuerpo es el epicentro de la emoción, de lo lascivo, de lo libidinoso, de lo sensual, de lo voluptuoso y, por tanto, de lo impuro y el caos. El cuerpo contrasta con el intelecto a quien se le atribuye la razón, la asertividad, la coherencia y la educación. La mente orienta, el cuerpo desvía. En la *ginga*, cuerpo, mente y cosmos se funden, formando una continuidad que sólo se explica por el todo, y no por las partes. El ser en *ginga*, consciente, sabe que los dualismos occidentales mente y cuerpo son sólo meras configuraciones coloniales de dominación y distinción social, racial y de género. En el estado accedido durante la *ginga*, los individuos encuentran sus identidades en suspensión, al mismo tiempo en que se encuentran completos de sí en un acto simple. En la construcción de una geopolítica global, la *ginga* es el arma endógena que surge de las poblaciones del sur global, quienes la crearon y la difundieron como patrimonio para el mundo. *Gingo*, luego existo.

Bibliografía

Amado, R. (2015). "Macunaíma, um trickster?" *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v. XIX, n. 08, História da Literatura e Crítica Literária, pp. 243-263. Disponible en: http://www.filologia.org.br/xix_cnlf/cnlf/08/021.pdf. Accedido: 30 de julio de 2019.

Gilroy, P. (2001). *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

Jacques, P. B. (2001). *Estética da ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra.

Lévi-Strauss, C. (2017). *Introdução à obra de Marcel Mauss*. São Paulo: UBU Editora.

Ligiéro, Z. (2013). *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Garamond.

Mauss, M. (2017). *Sociologia e antropologia*. São Paulo: UBU Editora.

Mignolo, W. D. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo.

Santos Neto, J. (2018). "Ginga: a Brazilian way to groove", in *Floute Jornal*, 6 de julio. Disponible en: http://flutejournal.com/wp-content/uploads/2016/07/Ginga.pdf. Accedido: 30 de julio de 2019.

Rosa, C. (2010). *Choreographing identification: The presence of ginga in Samba, Capoeira and Grupo Corpo*. PhD. Thesis, University of California, Los Angeles.

Rufino, L.; Peçanha, C.; Oliveira, E. (2018). "Pensamento diaspórico e o 'ser' em ginga: deslocamento para uma filosofia da capoeira". *Capoeira Humanidades e Letras* vol. 4, (2), pp. 74-84. Disponible en: http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs2.4.5/

index.php/capoeira/article/view/124/117. Accedido: 30 de julio de 2019.

Sansone, L. (2004). *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Editora de UFBA.

Santos, J. E. (2012). *Os nagô e a morte*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Silva, V. G. (2013). "Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos". *Revista de Antropología*, São Paulo, v. 55 (2) 29 julio, pp. 1085-1114. Disponible en:

https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/59309/62347

Accedido: 30 de julio de 2019.

Stam, R. (2008). *Multiculturalismo tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade do *São Paulo.*

Tavares, J. C. (2013). *Dança de guerra, arquivo e arma. Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora Nadyala.

Verger, P. (2002). *Orixás*. Salvador: Editores Corrupio.

Zarrilli, P. (2000). *When the body becomes all eyes: Paradigms and practices of power in South Indian martial art*. New York: Oxford University Press.

CAPÍTULO 7

LA MAGIA DE LA CAPOEIRA: fundamentos ancestrales de un arte y lucha afrobrasileña[1]

Paulo Magalhães Filho

Este capítulo pretende establecer algunas relaciones entre la capoeira y el Candomblé, a través de Exú [divinidad yoruba], de los *caboclos* [divinidades indígenas] y los ancestrales. Mostramos que el mundo de la capoeira preserva una visión del mundo mágica, encantada, guardando conexiones y secretos sutiles, que, aunque desafíen el sentido común del materialismo científico hegemónico, guardan estrechas relaciones con otras formas de descripción de la realidad. Para esto, realizamos entrevistas con *mestres* de capoeira (parte de ellos con cargos en *terreiros* de Candomblé), autoridades religiosas y una entidad espiritual.

La capoeira y el Candomblé son manifestaciones distintas y autónomas, pero que guardan una poderosa conexión, ya que tienen similitudes y un origen común. Muchos de los fundamentos de la capoeira pueden ser mejor comprendidos a través del conocimiento de principios básicos del Candomblé. Existe un principio de organización del mundo, de la vida de las relaciones sociales que es compartido. Refiriéndose a los diversos discursos que disputan el origen de la capoeira como africana o brasileña, representando diferentes sectores y posiciones políticas en el campo de la *capoeiragem*, Muniz Sodré (2002) argumenta que lo más importante no es "la cuestión del comienzo", sino el "principio" que fundamenta esa práctica y este es innegablemente una herencia africana.

1 Título original en portugués: *A magia da capoeira: Fundamentos ancestrais dessa arte-luta afro-brasileira*. Traducción: Sergio González Varela.

Para muchos *mestres*, los espacios donde se practica la capoeira son sacralizados, de forma semejante a los *terreiros*, y allí son realizados fundamentos espirituales de consagración de estos locales. El acto ritual de cuidar del espacio, limpiar, poner incienso y dar comida a entidades presentes sería una forma de equilibrar las energías que por allí circulan. Un local señalado como de fundamental importancia dentro del ritual de la capoeira es el pie del *berimbau*, desde donde salen todos los juegos. Muchos comparan el ritual de poner la cabeza en el suelo en el movimiento de *queda de rim*[2], al iniciar un juego, con el acto de golpear la cabeza en el Candomblé, una forma de saludar a *Nkisi/Orixá*, él/la sacerdote o una persona más vieja en la jerarquía religiosa. Mucho de esta gestualidad es aprendida por repetición, y tal vez una gran parte de los capoeiristas simplemente reproduce sin conocer los fundamentos más profundos de esta práctica.

Diferentes *mestres* protestan contra esta supuesta pérdida de sentido por parte de muchos capoeiristas, como Mestre Bola Sete, quien dice:

> El capoeirista debe tener ese conocimiento. El capoeirista llega al pie del *berimbau*, para salir para un juego, haciendo estiramientos mientras que el camarada está cantando la *ladainha* [canción de inicio en una roda]. ¡Por el amor de dios, esto es un desconocimiento total de lo que son los rituales de la capoeira! (Mestre Bola Sete).

Sin embargo, ¿qué serían estas señales ritualistas? ¿de qué exactamente se constituye ese momento? ¿*Mandinga*?, ¿*axé*? Mestre Roxinho también critica el vacío de estas prácticas:

> Hoy el capoeirista hace mucho gesto con la mano, pero pocos saben orar con aquel gesto. En el pasado, el capoeirista al pie del *berimbau* hacía una oración fuerte para ir y jugar capoeira. Oraciones que forman parte de la religión de matriz africana y de otras tradiciones religiosas. (Mestre Roxinho).

2 N. T. Queda de riñones. Movimiento de capoeira que consiste en equilibrar el cuerpo en el suelo con los brazos encajando los codos en la parte del tórax.

En el documental *Mandinga em Manhattan* (Faria y Lima, 2006), Mestre João Grande usa incienso en su academia, preparándola para la *roda*, mientras explica: "un *mandingueiro* es aquel que sabe muchas oraciones. Antes de entrar en la *roda* de capoeira tiene que tomar un baño de hojas, incensar todo el cuerpo, pasar tres días sin ir a la cama con una mujer, *pemba* [polvos rituales] para cerrar el cuerpo…" Mestre João Grande habla de algo que es constante entre los capoeiristas antiguos: la búsqueda de protección espiritual, que no era sólo para la *roda*, ya que la vida cotidiana de estos hombres era peligrosa y violenta. La preparación involucraba no sólo fundamentos del Candomblé, sino oraciones afines del catolicismo popular y otras tradiciones, como lo cuenta Mestre Cobrinha Verde:

> No era solo con la capoeira que yo me libraba de mis enemigos. El buen capoeirista es mágico. Tiene el poder de aprender buenas oraciones y usar un bien breve, porque la capoeira no salva a la gente de una bala (…) fui un hombre que tenía familia, pero no dormía con mi patrona [esposa]. Ella dormía allá y yo dormía acá para que no se rompiera mi fuerza. (citado en Santos, 1991: 17).

Sergio González Varela (2012) argumenta que el concepto de cuerpo cerrado articula tanto una práctica corporal y de comportamiento, como, principalmente, una dimensión espiritual. "En la capoeira angola nos encontramos frente a una forma de cosmología que no opera dentro de la división espiritual/material (mente/cuerpo); en otras palabras, la separación propia del pensamiento occidental entre lo invisible y lo visible no se aplica" (González Varela, 2012: 137). De acuerdo con su perspectiva, "encontramos una lógica integral y participativa en la que el 'cuerpo cerrado' es algo que incluye tanto los aspectos técnicos de la capoeira como sus implicaciones mágicas y espirituales de manera fusionada" (González Varela, 2012: 138).

Cómo es bonita la pisada del *caboclo*[3]

Al final, ¿qué secretos, fundamentos, saberes sutiles serían los que envuelven la práctica de la capoeira? Una vez que la capoeira es enseñada en académicas, colectivamente las *rodas* suceden públicamente, además de ser muchas veces grabadas (y hoy transmitidas en vivo), ¿es posible que algo suceda o se manifieste sin que todos los presentes lo perciban? Algunos puntos interesantes para pensar son los "acentos" que son cantados, los mensajes que son dados, las músicas que son cantadas en las *rodas*, que están llenas de significado para algunos, aunque parezcan al azar para otros. Gran parte del repertorio antiguo de la capoeira, por ejemplo, viene del Candomblé de Angola, a través de las sambas de *caboclo*. Según Fu-Kiau (2019: 17):

> Para los africanos, los proverbios constituyen un lenguaje especial. Algunas veces, para muchos, ellos son considerados un lenguaje secreto y sagrado en comunicación […] usado dentro de la comunidad para impedir el vacío de los principios mucho más fundamentales de la sociedad (Fu-Kiau 2019: 17).

Este principio de lenguaje cifrado a través de la música, de los versos, de los proverbios dictados, no está presente sólo en la capoeira y la *samba*, sino también en diversas manifestaciones culturales afrobrasileñas como el *jongo*, *coco*, *tambor de crioula*, etcétera.

A pesar de que la tradición oral de la capoeira remite tanto a la *senzala*, a los *quilombos*, o a una África mítica, la base de la musicalidad de la capoeira antigua es la *samba* de *caboclo* que hace reverencia a "los dueños de la tierra":

> La principal música de la capoeira es la *samba*. Y la *samba* en Bahía era la *samba de roda*, *samba de caboclo*, *samba de umbigada* [ombligo N. T.], todo mezclado. Tú haces una *samba de roda*, la gente canta de todo y las personas ni saben lo que están cantando. Tú cantas, saltas, llamas al *caboclo*, llamas a

3 N.T. Fragmento de una canción tradicional de la capoeira.

> una energía, haces una prueba, la persona tiene un *barravento*[4], ¡todo en la *samba*! (Mestre Valdec).

Vemos aquí un ejemplo de cómo el secreto, las sutilezas, permean a la *roda* de capoeira sin el conocimiento de todos los que participan en ella. Muchas de estas músicas son *sambas de caboclo*, literalmente llevadas para la capoeira; otras son ligeramente adaptadas. Tienen significados, mensajes, funciones que no están localizadas en la *roda* de capoeira. Para comprenderlas más a fondo es necesario otra base cultural, la vivencia del *terreiro*. Dentro de la *roda*, recados son dados y energías son invocadas. Mestre Valdec señala esa interfaz entre lo lúdico y lo sagrado: en una *roda de samba* informal, existe la posibilidad de hacer una prueba, llamar una fuerza para una persona tomar un *barravento*, o sea, ser irradiada por una energía espiritual de forma a casi convertirse en santo[5]. En la *roda* de capoeira esas energías se manifiestan de forma más sutil, conduciéndose para juegos más rápidos o lentos, más amigables o agresivos.

Además de la musicalidad, otra característica de los *caboclos* presentes en la capoeira sería su expresión corporal, su juego de piernas. Para quien ya vio un *caboclo sambando*, no es difícil hacer una conexión directa con la *ginga* de la capoeira. Es curioso observar que este movimiento típico esté presente en esta entidad "brasileña" mucho más que en los *Nkisis* africanos, como observa Mestre Roxiinho:

> El *caboclo* tiene pisada de capoeirista y la *samba de caboclo* es lo que más se relaciona con el movimiento de cuerpo y la *ginga* de la capoeira. Desde mi punto de vista, el 80% de los cantos antiguos de la capoeira es *samba de caboclo*. No hay para donde correr.

4 N. T. Pérdida del equilibro del cuerpo. En la religión del Candomblé el *barravento* se refiere a un toque litúrgico de tambores y también al balanceo corporal previo a una posesión espiritual de una persona.

5 N. T. Aquí el autor se refiere a la frase "convertirse en santo" como el momento en que ocurre la posesión espiritual en el Candomblé, donde la persona es "montada" o "tomada" por un *orixá* particular.

Tata Muta Imê reafirma algo que es desconocido por muchos capoeiristas: "¡los *caboclos* también juegan capoeira!". Cuenta el sacerdote Tata Kwa Nkisi[6]: "yo conocí varios *caboclos* que gustaban de jugar capoeira. Tenía un *caboclo* llamado Campo Verde, jugaba mucho, no sé si el *pai do santo* todavía está vivo, era allá en la Daniel Lisboa, en Brotas". Los *mestres* antiguos ya hablaban de esta relación entre el *caboclo* y la capoeira. Mestre Pastinha fue conocido como uno de los principales *mestres* que defendió el origen africano de la capoeira, directamente relacionada con el *Engolo*. Posteriormente fue descubierto, a través de la investigación de Matthias Assunção y Cinésio Peçanha (Mestre Cobra Mansa) (2008) que la teoría de ese origen habría sido traída del contacto con el pintor angolano Albano Neves de Sousa a partir de la década de 1960. Sin embargo, poco se habla de los escritos de Mestre Pastinha (citado por Decânio Filho, 1997) donde él relaciona los *caboclos* con el proceso de constitución de la capoeira:

> Con fe y coraje para enseñar la morosidad del futuro, estoy solo cuidando para que esta maravillosa lucha que es producto de la herencia adquirida de la danza primitiva de los *caboclos*, del *batuque*, y *candomblé*, originada por los africanos de Angola o Gejes (Decânio Filho, 1997: 37).
>
> ¿La capoeira es la segunda lucha? Porque la primera es la de los *caboclos*, y los africanos juntaron con la danza, parte del *batuque* y parte del *candomblé*, así procuraron su modalidad (Decânio Filho, 1997: 42).

Mestre Pastinha señala a la capoeira como heredera directa de la lucha (danza) de los *caboclos*, del *batuque* y del Candomblé. El *batuque* es un término genérico usado para cualquier *batucada*, cualquier manifestación de percusión de matriz africana. Sin embargo, también es el nombre de una lucha afrobrasileña practicada en el Recôncavo Bahiano, extinta en la primera mitad del siglo XX. Mestre Bimba, hijo de un *batuquero*, habría utilizado muchos golpes de *batuque* en la construcción de su *Luta Regional Baiana* o capoeira Regional.

6 *Pai do santo* [líder espiritual] en la tradición del Candomblé de Angola.

La antigua *pernada* carioca y la actual *punga dos homens* del *tambor de crioula maranhense*[7] guardan semejanzas con el extinto *batuque* bahiano. Es relativamente simple comprender el papel del *batuque* en la constitución de la capoeira, una vez que ambas son luchas afrobrasileñas desarrolladas en la *roda*, con acompañamiento musical y preponderancia en el uso de las piernas. Pero ¿y la danza de los *caboclos*? ¿y el Candomblé? Tal vez Mestre Pastinha haya hecho referencias directas a la *samba de caboclo* y a la *ginga*, al juego de piernas que las entidades desarrollan en la *roda*. El hecho es que esta conexión es innegable y se expresa a partir de diferentes lugares. Algunas canciones tradicionales del *terreiro* lo confirman. Emília Biancardi (2006: 351), en sus investigaciones registró la canción: *Os caboclos na arueira jogam capoeira*[8], otra, más conocida dice: "*caboco não dorme em cama, cochila no pé do pau, com seu arco e sua flecha, tocando seu berimbau*"[9], el difunto Mestre Moa do Katendê también elogia esta ancestralidad afroindígena, cantando: "¡*viva a nossa herança; o arco do negro toca, o arco do índio lança!*".

Muchos aprovecharon estas conversaciones para alegar un supuesto origen indígena de la capoeira. Siempre me parecieron, no obstante, explicaciones frágiles, movidas más por una tentativa de negar la africanidad y para refutar las pautas del movimiento negro que por una supuesta justicia histórica sobre una comunidad indígena. El hecho es que los nativos brasileños, como todos los pueblos, también tenían y tienen sus luchas características, su cultura corporal. Sin embargo, no hay ninguna tribu indígena que reivindique a la capoeira. Y es necesario antes de todo, distinguir el *caboclo* y el indio, como destaca Mestre Régis: "¡indio es una cosa y *caboclo* es otra! ¡*caboclo* es *caboclo* y el indio es indio".

7 N. T. *Pernada* carioca se refiere a un juego dentro de la *batucada* de samba. La *punga dos homens* o *tambor de crioula* son usados intercambiablemente para referirse a una danza afrobrasileña bailada en círculo con un solista en medio cantando, tradicional de la región del Maranhão.

8 N. T. *Arueira* se refiere a un árbol cuyas hojas tienen un uso medicinal y ritual en el Candomblé.

9 N. T. El *caboclo* no duerme en cama, dormita al pie del árbol, con su arco y su flecha, tocando su *berimbau*.

A pesar de haber existido un amplio aprendizaje e intercambio cultural entre los negros bantúes y comunidades indígenas, la figura del *caboclo* es una creación de los africanos en Brasil, en reverencia a los "dueños de la tierra", como explica Jocélio Teles dos Santos (1995). Difícilmente alguna comunidad indígena se reconocería en la figura de un *caboclo*, una vez que las vestimentas de este son la representación simbólica de un indio genérico, no una herencia de una tribu específica. Mestre Boca do Rio afirma este enraizamiento del *caboclo* en la herencia africana, recordando el vínculo directo de estos con los *nkisis* y *orixás*: "*Caboclo* es brasileño, pero está enraizado con los conceptos africanos, porque para uno tener el caboclo, primero uno debe de tener un *orixá*".

Ancestralidad en la *roda*

La ancestralidad es un elemento presente en la capoeira, tanto en el discurso de sus practicantes, como en los productos académicos sobre el tema. Es importante recordar que estas perspectivas se retroalimentan de forma cada vez más intensa, con el aumento de capoeiristas-investigadores que estudian y legitiman las prácticas de sus grupos y comunidades. Pero, de una forma general, esta ancestralidad es encarada desde una perspectiva simbólica, relacionada a un legado de identidad, familia, linaje, pertenencia, no a una realidad espiritual "viva", actuante y agente. Mircea Eliade (1996) habla de los ritos que actualizan el mito e instauran un tiempo sagrado, remitiendo a periodos en que otros estuvieron aquí en la tierra. "la experiencia religiosa de la fiesta, quiere decir, la participación de lo sagrado permite a los hombres vivir periódicamente en la presencia de los dioses" (Eliade, 1996: 55). La *roda* de capoeira es también un ritual cuya gestualidad remite a capoeiristas de otros tiempos, cuyos hechos e historias son elogiados en los cantos. Pedro Abib (2004: 135) habla de "un culto a los antepasados que se manifiesta en la capoeira angola, influencia

directa de la concepción bantú del tiempo (…) en que los ancestros de la capoeira son siempre recordados". Aparte de esta pertenencia simbólica, Abib llama la atención sobre el instrumento que conduce el ritual, "el berimbau que era utilizado en el principio en África, como instrumento para conversar con los muertos" (Abib, 2004: 77).

Mestre Olhos de Anjo profundiza, en el campo religioso, concepciones esbozadas por parte de la comunidad de la capoeira, presentando una concepción particular de esta relación de la capoeira con sus ancestros: "¡la capoeira tiene una relación fuerte con *Vumbi*[10]! Tiene la *samba de caboclo*, pero el culto a *Egungun* predomina dentro de una *roda* de capoeira".

No obstante, ¿que justificaría esa relación de la capoeira, una manifestación tan viva y dinámica con los espíritus de los muertos? Uno de los vínculos señalados por Mestre Olhos de Anjo es la relación con los ancestros, los que ya se fueron, evocados en la *roda*:

> La *ladainha* es un lamento por algo que sucedió, la historia de alguien que ya vivió. La gente siempre habla del pasado y de aquellos que ya murieron. Esto es un culto a *Egungun*. Él no es materializado en la *roda* de capoeira, sino que es recordado y evocado. Porque cuando tu invocas a aquellos que ya se fueron, aquellos que ya se fueron también te escuchan (Mestre Olhos de Anjo).

Gran parte de las *ladainhas* hablan sobre la memoria de un gran *mestre*. Los Mestres Pastinha, Waldemar, Bimba, Besouro y otros son reverenciados y permanecen vivos en estas canciones solemnes que abren la *roda*. Mestre Waldemar acostumbraba a adaptar canciones de cordel para la capoeira, trayendo historias como las de Valente Vilela, Pedro Cem, Riachão, entre otros. En la perspectiva de Mestre Olhos de Anjo, esas canciones no celebrarían sólo la memoria, ya que la musicalidad en la concepción afrobrasileña está viva, produce y atrae energías. En este caso, además de la rememoración simbólica de los ancestros, su evocación

10 *Vumbi* -espíritu de los muertos en la tradición del Candomblé de Angola. Equivalente al *Egungun* en la tradición del Candomblé Ketu.

traería la energía del *berimbau*, y su presencia en la *roda*, como comenta Mestre Bola Sete, refiriéndose al pie del *berimbau*:

> Mucha gente no sabe, pero allí hay entidades alrededor del mundo. Entonces, es el momento de uno concentrarse, pedir protección a sus *orixás*, sus guías mentores espirituales, sea cual fuere su fe. Pedir la protección, no sólo la de uno sino la de su camarada, ya que muchas veces uno da un golpe sin intención y puede matar. (Mestre Bola Sete).

Sergio González Varela, a partir del diálogo con Mestre Boca do Rio, argumenta que, aunque los *orixás* no se manifiesten en la *roda* de capoeira:

> …existen otros tipos de fuerzas espirituales que ayudan a un practicante durante el juego, las cuales se pueden invocar de forma menos intensa pero igualmente efectiva. Estas fuerzas son las de los mestres ya fallecidos y las de los llamados ancestros africanos… los mestres fallecidos contribuyen a la efervescencia del juego y también actúan contra otros practicantes" (González Varela, 2012: 141).

En una entrevista que tuve con Mestre Boca do Rio, él comenta:

> La *roda* es un *xirê*[11]. Uno está sentado, hay un pequeño espacio, alguien imaginario puede estar sentado allí. Puede ser que sea un *mestre*, puede que sea una entidad. Ya hubo *rodas* de capoeira donde una entidad llega debido al ritmo, debido a la energia que la *roda* tenía (Mestre Boca do Rio).

De acuerdo con la concepción expresada por estos *mestres*, no habría una separación tajante entre lo sagrado y lo profano, ya que la *roda* de capoeira estaría también viva, sería mágica, un campo de energías en movimiento donde la conexión con otro mundo, espiritual, puede hacer diferencia entre la vida y la muerte. ¡campo de *mandinga*!

El Candomblé Congo/Angola no tiene un culto a los ancestros estructurado de la misma forma, aunque trabaje con entidades que ya vivieron sobre la tierra, como *caboclos*, *exús*, *padilhas*, gitanas y *marujos*[12].

11 Ceremonia circular de canto, danza y alabanza a los *orixás* en el Candomblé.

12 N. T. Estas entidades se refieren a personajes característicos de este tipo de Candomblé, *padilhas* representan a la figura de poder, dinero y estatus de Maria Padilha, gitanos como guías y seres de luz

La relación con los ancestros es viva y constante, y estos continuan activos, como explica Fu-Kiau (2019: 20): "Para un Muntu [ser humano] africano, los muertos no están muertos: ellos son sólo seres viviendo más allá de la muralla esperando por su probable retorno a la comunidad, al mundo físico". Tiriri [Exú Tiriri*, orixá*] comenta sobre esta circularidad entre los diferentes planos de existencia: "Hoy estoy en tu mundo, ¿no es verdad?, comiendo de tu cocina, danzando con tu atabaque, viviendo de tu vela. Mañana ustedes van a estar en el mío". La vuelta que el mundo dio es la vuelta que el mundo da.

Todo lo que la boca come

Una de las entrevistas más conocidos de Mestre Pastinha está en el documental *Bahia de todos os Santos* (Capovilla, 1974), basado en el libro homónimo de Jorge Amado. Esta plática se propagó más a partir del documental *Pastinha, Uma Vida pela Capoeira* (Muricy, 1998). Al ser preguntado, "Mestre Pastinha, ¿qué es la capoeira?" él responde:

> La capoeira es *mandinga*, es maña, es malicia, ¡es todo lo que la boca come! (risas). ¿Ya comprendió el señor? La capoeira es negativa. ¡La capoeira niega! La capoeira es positiva, ¡tiene verdad! Negativa es hacer que vas pero no vas, y en la hora que el negro [el otro jugador] no se lo espera, el capoeirista va, entra y gana. Y cuando él ve que pierde, entonces deja la capoeira en la negativa, para el camarada, para después entonces venir y contratacar. El capoeirista corre, ¡ay de aquél que corre detrás del capoeirista! Y el camarada corre atrás de él, pero ¿qué es lo que dio para guardar? ¿lleva algo en la mano? ¡el capoeirista corre porque no quiere matar![13] (Muricy, 1998).

Gran sabio que se destacó de los otros *mestres* por la capacidad de expresión, Mestre Pastinha fue educado en el seno de la cultura negra,

---

y los *marujos* (marineros) se refieren a las entidades masculinas que acompañan a la figura femenina acuática de *Iemanjá*.

13 https://vimeo.com/238810666

aunque no se le conozca ningún vínculo orgánico con el Candomblé. En una entrevista con Roberto Freire (2009: 28), en la revista *Realidade,* originalmente publicada en 1967, Mestre Pastinha afirmó: "El hombre puede hablar dos lenguas, pero una de ellas es falsa. No soy católico ni soy del Candomblé. Yo creo en dios, en uno sólo. Respeto a la gente de religión cuando hay respeto". En una entrevista[14] con Helina Rautavaara, en 1964, él trae, sin embargo, otro discurso, al ser cuestionado por Helina si habría algún sentido religioso en la alabanza que sucede en la *ladainha*, Pastinha confirma: "ella es religiosa. Viene de la misma religión que tiene el Candomblé. Tiene el *batuque* y tiene la *samba*. Ella es de la misma camada". La investigadora pregunta sobre una supuesta rivalidad entre el Candomblé y la capoeira, que habría leído en algún libro, probablemente el de Ruth Landes, Mestre Pastinha entonces responde:

> No hay rivalidad…está unida. El capoeirista es un hechicero, ahora, ellas abandonan una parte por otra. Nosotros acompañamos el fetichismo. Nosotros acompañamos al Candomblé. ¿no es cierto? Pero son de la misma camada. Hay quien gusta más de una que de la otra. Uno corre más por el c*apoeirismo* y otro corre por el fetichismo.

Una interpretación común de esta plática de Mestre Pastinha es la que establece un vínculo con Exú, *orixá* que rige los caminos, el cuerpo, la sexualidad, la gran boca que todo come, y es siempre el primero en comer en todo lo que se haga dentro de las religiones afrobrasileñas. Jorge Amado presenta a su "compadre" de manera casi íntima, resaltando su carácter jovial y haciendo eco de las palabras del *mestre*:

> Exú come todo lo que la boca come, bebe cachaça, es un caballero andante y un niño reinante. Gusta del alboroto, señor de los caminos, mensajero de los dioses, correo de los orixás, un demonio. Por todo esto, lo sincretizamos con el diablo; en verdad él es sólo un orixá en movimiento, amigo de un alboroto, de una confusión, pero en el fondo, excelente persona. De cierta manera es el No donde sólo existe el Sí; la Contra en medio del Favor; el intrépido e invencible (1971: 20).

14 http://velhosmestres.com/br/pastinha-1964

Pero, ¿cual sería la vinculación de la capoeira con Exú? ¿el universo de las calles, donde ella era practicada?, ¿o algo más profundo ligado al cuerpo, a la *ginga*, la *mandinga*, el sí y el no, la dualidad de esta arte/lucha? ¿trátase de una alusión simbólica o literal? No tenemos las respuestas listas para estas preguntas, pero podemos ir armando el rompecabezas a partir de las diferentes perspectivas presentadas por los *mestres*.

La capoeira tiene una fuerte conexión con el espacio de la calle, donde por mucho tiempo resistió las represiones policiales. Las fiestas a lo largo de Salvador todavía mantienen esa tradición de *rodas* abiertas y la mayoría de los grupos, aún teniendo dinámicas vinculadas a sus escuelas/academias que funcionan como un espacio cerrado, realizan ocasionalmente *rodas* de calle. Lidiar con este ambiente es siempre un desafío, porque aparecen visitantes inesperados, y a veces inusitados:

> Cuando tu haces una roda de *rua*, ¿quién es quien siempre aparece en la *roda*? ¡Exú! Observe, siempre aparece uno que las personas consideran que es un loco, pero no lo es. Hubo una persona que me contó ahora recientemente, que apareció un hombre con un vaso, saludó, bebió, salió y habló así: "mira, sólo vine a ver lo que estás haciendo". Y la persona después buscó y él ya había desaparecido (Mestre Boca do Rio).

Pero ¿de qué Exú estamos hablando? ¿*Orixá ketu*, *Nkisi angoleiro*, *catiço*[15] de Candomblé o entidad de Umbanda? Para una investigación antropológica tradicional sería necesario delimitar bien la entidad, su origen y características. El Candomblé de Bahía, vivido en lo cotidiano, fuera de los libros, por lo tanto, presenta la realidad del sincretismo. No el sincretismo tan comentado entre tradiciones africanas y la Iglesia Católica, que es cada vez más cuestionado por el pueblo del santo, sino el sincretismo entre diferentes nacionales del Candomblé. Lo que nos interesa resaltar no son las diferencias, las particularidades, sino la continuidad cultural de estos cultos sincréticos que caminan en paralelo

15 Espíritus desencarnados en evolución espiritual, en algunos tipos de Candomblé se asemejan los *catiços* con Exú.

y se influencian mutuamente. En el Candomblé Angola, Exú es *Nzila*, *Unjira*, *Bombongira*. De acuerdo con Makota Valdina Pinto (2013: 164), que mantuvo una relación de amistad intelectual con el investigador congolés Fu-Kiau, *Pambu a Nzila* sería algo como la "encrucijada en el camino". La encrucijada es un punto de poder, de selección de caminos, de posibilidades, de movimiento. Cuando hablamos aquí en Exú, por lo tanto, no nos estamos refiriendo exclusivamente a la entidad *yoruba*, sino al Exú brasileño, híbrido, mestizo, *catiço*, que tiene mucho de Angola y de las otras naciones que se sumaron con las tradiciones espirituales afrobrasileñas. Nos interesa desenvolver la *insight* (intuición) propuesta por Vagner Silva (2015: 43): "Exú es una buena metáfora para pensar la propia sociedad brasileña".

Dudé mucho en entrevistar al Señor Tiriri para este trabajo. Al final de cuentas, no se trata de una fuente común, como un investigador, un *mestre* de capoeira o un Padre de Santo, sino de una entidad espiritual, de un Exú, de una persona que ya estuvo entre nosotros, viviendo en este plano, murió y hoy vuelve para compartir un poco de su experiencia y aconsejarnos. Una vez que el Señor Tiriri es capoeirista, promueve *rodas*, y es aceptado como tal por la comunidad de capoeira, su hablar tiene un sentido socialmente compartido. Por eso su testimonio es relevante, porque trae un imaginario social, una visión del mundo representativa del grupo que estudiamos, los capoeiristas de Bahía.

Tiriri hace una correlación directa de todo lo que la boca come con la boca que todo come -expresión encontrada en un conocido mito de Exú. Y confirma: "¡Exú es todo lo que la boca come!" En sus palabras, "A boca que todo come es tu entender de todo lo que fue dicho por la primera palabra del hombre en esta tierra hasta la última que el señor va a poder dar". El entendimiento total de estas palabras todavía está más allá de nuestra comprensión. Aún así, presenta también otra interpretación: "comer todo lo que la boca come es aceptar todo lo que está encima de la tierra y dado por dios. Escuche como yo hablo de ladrón, drogadicto,

puta, homosexual. Yo no discrimino a nadie, cada uno tiene su vida". Aquí se ocupa de la diversidad humana, mucho antes de que este tema fuera pauta de la academia y de los movimientos sociales. Una práctica social ancestral de las religiones afrobrasileñas que puede constituirse como un legado para la humanidad.

Tiriri guarda recuerdos profundos del tiempo de la esclavitud, y de las tácticas usadas para el enfrentamiento de ese sistema. Al hablar de *mandinga*, presenta diferentes definiciones. "*Mandinga* era la preparación con la que envenenábamos a los blancos. Las hojas que la gente conocían ponían en la comida del blanco. ¡para matar al blanco!" este conocimiento de la naturaleza, interpretado por le grupo social dominante como magia, sería fruto de siglos acumulados y de experiencias repasadas, como explica. "El negro tenía magia adquirida en vivencias. Uno sólo sabe que una planta es venenosa si se la come o si su hijo muere". No deja de ser curioso que una entidad espiritual encarnada no atribuya el conocimiento de las plantas a un origen sobrenatural o una inspiración divina, y presente una explicación materialista e histórica. La dinámica y forma de la capoeira recibe una explicación cercana a las tradiciones orales:

> Lo que la gente tenía: las plantas venenosas, la raza y la actitud de liberación. Si la gente se mantiene en pie, mata a la gente en pie. ¿Cómo te voy a dar un puñetazo si estás aquí abajo? ¡Lo voy a patear! Y esa era la intención. Cuando me levanto para darte una patada, ya me tiraba y ahí a la hora que te volteabas para darte el golpe final. ¡Una *chibata*[16] en la cabeza! Que la cabeza es la que gobierna al cuerpo. La idea es poner la cabeza en el suelo para que la gente pueda pisar en ella. ¡Dar una patada sólo para matar! (Señor Tiriri).

Este enfrentamiento exigía no sólo raza, coraje, sino también mucha sabiduría, para conseguir dar la vuelta por encima de condiciones tan adversas. Además del conocimiento de las plantas, conocimiento del ambiente: "la noche era nuestra protección, abajito, negrito, ¿quién nos ve?, la noche siempre fue nuestra madre". Por eso la capoeira sería "*rasteira*[17]

16 N. T. Golpe de patada de la capoeira.

17 N. T. Golpe de arrastre de la capoeira.

que no cobra". Otras estratagemas eran usuales en esos enfrentamientos. "Nosotros cavábamos un hoyo en el suelo, hacía una cerca de bambú cortado, con las puntas afiladas para arriba, ponía un puñado de hojas secas. El blanco pasaba caía y allá adentro se quedaba. ¡Vaya desgracias morir así!". Muchas tácticas tradicionales de guerrilla fueron traídas de África, heredadas de ancestros antiguos. "Ogún ganó muchas guerras así; poco soldado, mucha actitud e inteligencia".

Mestre Valdec, como un buen *Tata, angoleiro*, cuestiona la relación de la frase de Mestre Pastinha con el mito de Exú, ligado a la cosmogonía yoruba, "la mayor influencia en la lengua, en la comida, en la cultura, es bantú. Entonces la mitología yoruba no tiene mucho que ver con la capoeira de aquella época. Los llamados *mandingueiros,* los *mestres* que eran del Candomblé, 90% eran del de Congo/Angola". Él trae otra línea de interpretación para esa plática de Mestre Pastinha:

> ¿Tu sabes que esa frase que Mestre Pastinha registró es del Candomblé Congo/Angola, no es cierto? Es una frase que los viejos decían en varios momentos: "oye, vas a tener que llevar todo lo que la boca come". Es de la A a la Z. Mi Madre de Santo hablaba mucho eso y yo lo consideraba interesante porque ella no tenía ninguna relación con la capoeira. Todo lo que la boca come era símbolo de una cosa más rica, más compleja, y realmente entraban todos los granos, harinas, legumbres, huevos, todo lo que realmente uno comía (Mestre Valdec).

Mestre Valdec hace una relación con las prohibiciones, una vez que la capoeira es todo lo que la boca come, debemos recordar que no toda la capoeira come: "También tiene una vinculación interesante con las cuestiones de las *quizilas*[18] y las prohibiciones alimentarias. Porque es todo lo que tu comes y e todo lo que tu no puedes comer. O todo lo que utilizaste y vas a evitar comer".

Mestre Roxinho parece recordar de un antiguo dicho: "*olho viu, boca piu*"[19]. La boca sería una metáfora de la individualidad y del secreto: "Mira,

18 N. T. Reglas de conducta dentro del Candomblé.

19 N. T. Refrán que podría interpretarse como "el ojo vio, la boca calló".

la boca no come nada malo. Sino guarda secretos. Porque el sabor de la comida sólo tu lo sabes. Yo puedo comer la misma comida que tú, pero voy a sentir una sazón diferente en mi boca. ¡tiene mucho fundamento! ¿entendiste?" (Mestre Roxinho).

Esta expresión de Mestre Pastinha ha sido frecuentemente usada para justificar cualquier proyecto contemporáneo de caracterización errónea de la capoeira, alegando que cualquier cosa cabría, pues ella es todo lo que la boca come. Los *mestres* tradicionales advierten, señalando el carácter selectivo del mensaje: "Pastinha quería decir que la capoeira absorbe todo, ella no discrimina nada. Uno, con su sentido común, es que tiene que seleccionar. Uno tiene que decir: 'eso aquí venga, eso aquí váyase'" (Mestre Bola Sete).

La espiritualidad de la capoeira

Aparte de estas interpretaciones más explícitas de vinculación de la capoeira con una entidad o culto específico, hay los que defienden una espiritualidad más difusa en su práctica. La simple vinculación con una religión de matriz africana no explicaría automáticamente ni garantizaría una comprensión densa del practicante de capoeira, como explica Mestre Caboré: "La capoeira Angola está orientada más para el lado espiritual. ¡Pero sólo que el individuo puede estar lleno de *axé* y todavía no lo ha descubierto! ¡No es sólo estar dentro del *axé* lo que va a descubrir!". Para esto, sería necesaria la comprensión de fundamentos más profundos: "¡el tipo puede entrenar lo que sea, pero si él no entiende la esencia de la capoeira Angola no tiene sentido!". Leandro Accordi (2019: 292) argumenta que "los saberes contenidos en los fundamentos de la capoeira están llenos de enigmas. En general, ellos sólo podrán ser descifrados en

la medida que los jugadores van experimentando el desarrollo del juego, en la *Roda* y en los acontecimientos de la vida".

Para algunos, la espiritualidad podría ser comprendida a partir del propio movimiento del cuerpo, de la *ginga*, del círculo, de la capacidad de sentir las energías sutiles que se manifiestan a partir del ritual. Mestre Bola Sete protesta que "las personas hoy sólo están pensando en el lado deportivo y olvidando el lado principal de la capoeira. La capoeira es un ritual, es una lucha ritualística y la espiritualidad nunca puede ser disociada". Resalta la *ginga* como una forma de mover las energías espirituales alrededor del círculo que constituye la *roda* de capoeira. "¡No existe capoeira sin *ginga*! Uno tiene que *gingar* para que se manifieste la energía dentro de la *roda*. La capoeira sucede en círculo para concentrar la energía de ese espacio". Mestre Bola Sete habla de una espiritualidad sin religión, una posibilidad de encantamiento del mundo a partir del poder del pensamiento. Una capoeira que se jugaría en la mente antes de llegar al combate físico. Otra *roda,* en el campo sutil, paralela a lo que acontece en ese plano, donde las fuerzas actuarían. "Para uno trabajar con las entidades, no se necesita de religión. La mayor fuerza es del pensamiento y de la voluntad. Cuando la voluntad de uno esté fuerte, suficiente será también la voluntad de dios".

Mestre Augusto explica que la capoeira está directamente influenciada por el ambiente donde es practicada: "Si uno observa la *roda* de capoeira, en la calle tiene una forma de expresión. Si uno hace teatro en el suelo, va a suceder de otra forma, se uno la pone encima de un palco ella no acontece. Existe una cuestión de aislamiento del campo magnético". Relaciona la magia con un mundo de campo, de naturaleza:

> Antiguamente las personas tenían una conexión más directa con la naturaleza, porque no había energía eléctrica. En la medida en que la ciudad fue creciendo, los pueblos fueron modificando las tecnologías de iluminación la relación desaparece, a causa de la alteración de la energía electromagnética.

Biólogo de formación, Mestre Augusto avanza en la articulación entre diferentes campos teóricos, abordando los fenómenos sutiles, que conocemos como magia, como corrientes de concentración de un electromagnetismo propio. Este fenómeno sería directamente afectado por el cableado metálico que nos rodea y toda la carga eléctrica a la que estamos sometidos en nuestra vida cotidiana.

> Antiguamente los camaradas tenían la cuestión de *envultarse*[20]. En el Interior [del estado de Bahía] uno todavía encuentra gente así, pero en la ciudad no. ¿por qué? Por causa de la energía eléctrica que nos rodea y quiebra nuestro aislamiento, corta el campo magnético de las personas. ¿Por qué murió Besouro? Él estaba desprotegido porque pasó por debajo del cable de una cerca de alambre. ¡El alambre es conductor de electricidad! Entonces cortó el flujo de su energía. Las personas se vuelven expuestos porque aquel factor que la gente tenía, nuestro aislamiento, se cortó con la disminución y apertura del campo electromagnético. Las personas viven en un campo magnético. Todo esto es cuántico. Todo el cosmos es energía. (Mestre Augusto Januario).

El doctor Decânio Filho (2005) usa una argumentación semejante al hablar de que el capoeirista: "está encerrado en un campo energético, con el cual interactúa y, por lo tanto, sujeto a todos sus factores en actividad. Refleja, por lo tanto, no sólo su estado personal, sino aquél del complejo energético de la roda, sufriendo la influencia de todo el conjunto" (Decânio Filho, 2005)[21].

Aparecen ahí conexiones entre espiritualidad afrobrasileña, electromagnetismo, bionergética y otras vertientes que, de forma semejante al espiritismo *kardecista* en su origen, buscan investigar y comprender de forma científica fenómenos considerados paranormales o espirituales. La concentración de energía vital, *axé, ngunzo, prana, ki, chi*, para la cual existen diversas prácticas en la tradición afrobrasileña, incluyendo el resguardo, se explicaría por la bioenergía y por el electromagnetismo.

20 Envultar. Capacidad de "volverse bulto", de volverse "invisible" y pasar desapercibido en los momentos deseados.

21 http://capoeiradabahia.portalcapoeira.com/a-importncia-do-transe-capoeirano-no-jogo-de-capoeira-da-bahia/

La magia no es pensada a través de una perspectiva mística sino de una forma natural, de propiedades físicas todavía no explicadas por la ciencia materialista hegemónica. La idea de que jalamos fuerza de la tierra, con la cual estamos conectados, es explicada por leyes físicas: como una enorme masa, que sería capaz de promover intercambios energéticos con nuestros cuerpos, manteniendo el flujo de circulación eléctrica.

La historia de Besouro Mangangá (Manoel Henrique Pereira, 1895-1924) es recordada en las *rodas* de capoeira a través de diferentes canciones. Su saga es mítica, aunque Liberac Pires (2002) haya conseguido trazar históricamente parte de su trayectoria. Se cuenta que tenía el cuerpo cerrado, pero que se habría expuesto después de pasar la noche con una mujer y se escabulló por debajo de una cerca de alambre. Fue entonces asesinado con una navaja de *ticum*[22], la única capaz de entrar en un cuerpo cerrado, como relata la canción: "*Mataron a Besouro en Maracangalha con una navaja de ticum mi mandinga habla*". Mestre Cobrinha Verde (discípulo de Besouro) hablaba de sus prácticas para mantener el cuerpo cerrado. "yo no pasaba debajo de una cerca de alambre, no pasado debajo del pie de dendê[23], no pasaba debajo del coité[24] (citado por Santos, 1991: 17). ¿Estaría ahí la explicación científica de estos fenómenos dominados por los capoeiras de otros tiempos?, ¿sería la magia una ciencia?

El apodo de Manoel Henrique Pereira habría surgido con la historia de que, al verse perseguido por la policía, "se volvía *besouro* y salía volando", o sea, desaparecía para sus enemigos. ¿Se trata del mismo fenómeno al que Mestre Augusto hace referencia?: La capacidad de volverse invisible. Mestre Zé do Lenço cuenta que Mestre Diogo, alumno de Mestre Espinho Remoso, tenía ese conocimiento:

22 N. T. Madera de palma del nordeste brasileño de consistencia muy dura.

23 N. T. Tipo de palmera común en el nordeste.

24 N. T. Árbol del cual se obtiene la calabaza que se usa para la construcción del instrumento *berimbau.* En español este árbol se conoce como tecomate en varias regiones de Latinoamérica.

> Mestre Diogo, mi *mestre*, ¡se volvía invisible! ¡Venía aquí, de pronto desaparecía! Me cansaba de estar aquí [decía], y se iba. Cuando parpadeaba, el hombre se había ido. Él sabía orar, y desaparecía. Él venía aquí, cuando te veía a lo lejos desaparecía, y uno decía: "¿dónde está?" (Mestre Zé do Lenço).

¿Serían sólo historias míticas del pasado, de elogio de capoeiras de otro tiempo, o ellos realmente tenían capacidades y poderes más allá de nuestra racionalidad moderna? Para muchos, este mundo mágico permanece vivo y esos saberes/creencias orientan sus prácticas en la sociedad contemporánea. Al referirse a la capacidad de *envultar* [desaparecer] Mestre Régis afirma conocer el proceso, y lo habría incluso iniciado o aprendido, pero fue abandonado y dejado de forma inconclusa.

> Este hecho es verídico porque mi tío lo tenía. No voy a decir el nombre y la cosa que es porque es parte de la secta, y no todo el mundo lo debe de saber hacer. Mi tío me lo dio. Implanta una cosa en el cuerpo de la persona. Y tiene un proceso, uno tiene que quedarse seis meses dentro de la selva sin ver ni a su padre ni a su madre. Es por esto por lo que uno se vuelve invisible. Yo lo hice y no me gustó lo que vi. Y mejor desistí (Mestre Régis).

Tiriri, durante la conversación había presentado dos concepciones de la *mandinga*: como conocimiento de plantas venenosas y como engaño, ilusión, distracción. En determinado momento, presenta una tercera concepción de la *mandinga*, esta como un hechizo:

> *Mandinga* es derrumbar a tu enemigo sin decirle que esto fue realizado trabajando en la *macumba* [magia, hechizo]. Y la *macumba* yo ya enseñé. Es el arte de cuidar de la naturaleza y ser amigo de ella. *Capim* [pasto], ¿cuánto no hay en el mundo? Entonces uno hace una *mandinga* aquí en el *capim*. Va a agarrar al tipo allá enfrente donde está el *capim*. Deja el *ebó* [ofrenda] aquí en la calle. ¿él tiene carro? Va a tener que pasar por una calle (Señor Tiriri).

En lugar de negar o extirpar la creencia en prácticas mágicas, el conocimiento de la ciencia sirve como subsidio para justificar estas prácticas. Esta es la vieja Bahía, donde los antiguos *mestres* están conectados, a través de sus *smartphones*, a una red transnacional de eventos, circulando por el

mundo, dialogando con gobiernos, universidades, culturas occidentales extremadamente racionalizadas y desencantadas, pero al mismo tiempo preservan estos saberes sutiles, de algo que está más allá de los movimientos objetivos de defensa y ataque. Son saberes que no se transmiten tan fácilmente, no están disponibles en los *workshops* [talleres] de los grandes eventos internacionales. De hecho, la mayor parte de esta *mandinga* no se enseña. Se aprende observando, conviviendo, aprehendiendo.

Además de la capoeira entrenada, de los movimientos aprendidos por repetición sistemática y exhaustiva, ¿sería posible acceder a una fuente mítica, universal, de donde salieran esos movimientos? Algunos testimonios nos conducen en esta dirección. Según Mestre Caboré "la capoeira no fue inventada, fue descubierta. La capoeira ya existía, a través de los guías, de los *Nkisis*…ella se manifiesta en nosotros". Para Mestre João Angoleiro, "la cultura ancestral está mucho más cerca de dios. Entonces la gente, en cuanto descendiente, hereda fuerzas, conocimientos, que son formas de poder, formas de energía".

El doctor Decânio, antiguo alumno de Mestre Bimba desarrolló una teoría sobre el "trance capoeirano", afirmando que es posible entrar en un estado alterado de consciencia, similar al trance de incorporación de las religiones afrobrasileñas, a partir de la sintonía con la musicalidad:

> El capoeirista para jugar capoeira no necesita conocer la historia y técnica de la capoeira, porque el ritmo/melodía pone al practicante directamente en sintonía con la "capoeira abstracta", que abarca la fuente etérea de los movimientos, los paradigmas de juegos, los arquetipos de capoeiristas y tal vez la propia tradición (Decânio Filho, 2002: 22).

Se trata de una afirmación osada, que relativiza el papel de la transmisión de conocimientos y del aprendizaje y entrenamiento sistemático para la manutención y continuidad de la práctica cultural. Es comprensible, por lo tanto, cuando se conoce un poco de la realidad de la capoeira practicada en las periferias de Bahía. Niños que juegan

capoeira en las calles, por puro placer, sin nunca haber entrenado. Que entran en una *roda* y no lo hacen mal. "quien es bueno, ya nace hecho". En la tradición afrobrasileña nadie es una *tabula rasa*, como explica el Señor Tiriri: "Usted está vivo y yo estoy muerto. ¿por qué es que yo le tengo que respetar? ¿por qué lo que usted carga viene de allá y no es de aquí. ¡hijo de *orixá*! Por esto es por lo que usted todavía tiene el poder de conversar y ver lo que es la ancestralidad".

Tata Mutá Imê habla de la necesidad de conexión espiritual para acceder a estos poderes, propiedades que son naturales, aunque no sean accesibles a todos. Este sería el gran secreto, el *pulo do gato* [salto del gato], el hechizo particular de cada capoeirista. "¿Quién no es hechicero? Que tire la primera piedra quien no es hechicero. Ahora qué es y cómo ser, ¡esa ya es otra historia!". Muchos capoeiristas consiguen hacer juegos increíbles, realizar salidas inusitadas, sin tener la más mínima consciencia de ello. Al ser preguntados sobre cómo consiguieron salir de determinado movimiento, o de cómo enfrentaron a capoeiristas considerablemente más habilidosos llevando la mejor parte, no saben explicarlo. La capacidad de acceder a "su capoeirista" de forma consciente, en la hora deseada, constituiría el gran encantamiento. "¿el pueblo no habla del *pulo do gato*? Pues lo es. Los *candomblecistas* y los capoeiristas hablan de *mandinga*. Uno tiene que afianzar sus secretos. Esa es mi *mandinga*. "¡Mi pulo! Cada uno que descubra el suyo", exclama el Tata. Este secreto no estaría en un lugar lejano, sino dentro de cada uno. Mestre Pastinha decía que "la capoeira está dividida en tres partes, la primera es la común, esta es la que ve el público, la segunda y la tercera es reservada para el que la aprendió en su yo interno, y es guardada con secreto y depende de tiempo para aprender" (citado por Decânio Filho, 1997: 45). Para el Tata Mutá Imê, "En la capoeira, en el Candomblé, lo importante no es el otro, eres tú. Cuando tu consigues conectarte contigo mismo, de hecho, tu movimiento es otro. Tú eres la propia capoeira, tu eres el propio movimiento".

Energía viva

Como argumentamos a lo largo de este capítulo, la capoeira es una manifestación cultural intensamente ritualizada y lo que se ve en la *roda* es sólo una parte de lo que acontece, según la perspectiva de sus practicantes. Más allá del juego que se desarrolla, existiría un campo sutil de fuerzas, energías, entidades entrelazadas con otras todas, simultáneas, paralelas, coexistentes. La conducción o manipulación de estas energías tienen en la musicalidad uno de sus hilos conductores. De acuerdo con la visión expresada por los *mestres*, toda sonoridad produce efectos y el sonido tiene su poder potencializado por el ritual:

> ¿Qué es la sonoridad? ¡Es infinita! Ella es del más allá, es metafísica, trascendental. El sonido no es una cosa que se limita a esta aula cuando hablas aquí, el sonido sale y va para el infinito. No para, se propaga. La gente que es "del santo" debe tener cuidado con nuestra lengua, porque lo que la gente invoca la gente lo está trayendo (Mestre Olhos de Anjo).

De acuerdo con Marco Aurélio Luz (2003: 454) "la palabra es fuerza y la palabra cargada de axé interiorizado, está envuelta de sacralidad de poder". La iniciación religiosa con el cumplimiento de los debidos preceptos que la componen daría más poder a estas palabras, como explica el autor en seguida: "los grandes iniciados poco deben hablar, ya que el habla puede crear tanto paz como destrucción".

Aunque, como dije anteriormente, las concepciones aquí establecidas trascienden las enseñanzas religiosas del *terreiro* a la vez que son herencias de un pueblo. Pueden ser expresadas de diferentes formas de acuerdo con la formación o el grado de involucramiento del capoeiristas con las religiones de matriz africana. Mestre Pastinha ya hablaba de que: "el berimbau es lo primitivo del mestre. Enseña por el sonido. Da vibración y ginga en el cuerpo de la gente" (citado por Freire, 2009: 28). O sea, la *ginga*, la forma de moverse, expresarse y vibrar vendría a partir de la conexión con la sonoridad del instrumento.

Mestre Augusto ahonda en el impacto de esta sonoridad en los cuerpos de los capoeiristas y trae una explicación interesante sobe las transformaciones que suceden en la vida de estas personas con la práctica constante de la capoeira.

> La vibración de la música te lleva a vibrar dentro del campo energético, lo que lleva a mucha gente de un escenario a otro. Si haces esto constantemente, mudas tu campo energético. Esto hablando desde la física, no estoy hablando desde la cuestión mística. Entonces mudas tu campo de vibración y la tendencia es seguir un determinado rumbo (Mestre Augusto Januário).

Él abre aquí varias cuestiones interesantes, recorriendo los diferentes campos científicos para expresar saberes ancestrales enraizados en la tradición afrobrasileña. La idea de que las personas se encuentran por estar en sintonía con el mismo patrón vibratorio no es novedad, y es compartida por diversas líneas espiritualistas. Aquí es utilizada para explicar el poder de transformación que la capoeira tiene en la vida de las personas. En diversos barrios populares, comunidades de bajo ingreso, proyectos sociales, la capoeira es utilizada como herramienta de arte-educación para evitar que los niños y adolescentes sean reclutados por el narcotráfico, abriendo y descubriendo diferentes caminos para la vida. De acuerdo con Mestre Augusto, este poder de sacar de un escenario, ambiente o camino y llevarlo para otro no se daría por valores como la disciplina, jerarquía y respeto, como normalmente se piensa, sino por el cambio del campo vibratorio de sus practicantes. Por eso la capoeira también puede ser comprendida como una práctica de cura, realineamiento físico, energético y espiritual. ¡Una terapia ancestral afrobrasileña!

La opinión del *mestre* se alinea con una nueva corriente ligada a la física cuántica, representada por autores como Fritjof Capra, Deepak Chopra y Amit Goswami. Esta línea teórica es poco aceptada por la comunidad científica tradicional y clasificada por muchos como "misticismo cuántico". Se trata de una tentativa de reconciliación entre espiritualidad y ciencia,

que está frecuentemente asociada con la posmodernidad, con el fin de las grandes narrativas y la pérdida de fe en la ciencia tradicional (Diogo, 2010). La idea de que el pensamiento puede alterar directamente a la realidad, inclusive modificando las moléculas de agua, fue popularizada a través de documentales como *¿Quiénes somos?* (2004) y *El secreto* (2006). Esta concepción a pesar de utilizar parte del discurso de la física cuántica está mucho más vinculada a las tradiciones espiritualistas de la Nueva Era y dialoga también con los fundamentos religiosos afrobrasileños.

Mestre Bola Sete hace referencia al poder de la voluntad, del pensamiento, de la intención, potencializado dentro de la *roda* de capoeira:

> El pensamiento ejerce una fuerza que pocas personas imaginan. Si uno llega al pie del *berimbau*, ve al camarada, se mentaliza que uno lo va a golpear, si esta fuera su intención, si su pensamiento y voluntad fuera tan fuerte que supera cualquier cosa, esta será la voluntad de los seres espirituales que están ahí de su lado, van a trabajar a su favor (Mestre Bola Sete).

El *mestre* articula diferentes cuestiones anteriormente presentadas, la protección espiritual y la capacidad de concentrar fuerza, poder, energía, a través del poder del pensamiento y la fe. En su perspectiva, el *mestre* de capoeira debe de profundizar en el conocimiento de la *mandinga*, "permaneciendo siempre con el cuerpo cerrado a través del equilibro de sus campos energéticos, adquirido principalmente por el control de sus pensamientos y actos fortaleciendo su fe a través de amuletos y oraciones, buscando siempre su desarrollo espiritual".

Placide Tempels al estudiar el pensamiento bantú, acuñó el concepto de "ontología de fuerza vital". según Tempels (2017: 4) refiriéndose a los bantú, "cuando pensamos en los términos del concepto 'ser', ellos usan el concepto 'fuerza'. Cuando vemos seres concretos, ellos ven fuerzas concretas". Si intercambiáramos la palabra fuerza por energía, llegaríamos a una concepción muy cercana de los sectores más avanzados de la física cuántica. Lo que pensamos como materia no es algo sólido, sino

básicamente energía en movimiento. La manipulación de estas energías, fenómeno generalmente conocido como magia, sería una ciencia sutil, algo desarrollado a partir del conocimiento de las leyes de la naturaleza y de las propiedades naturales de las cosas. Como explica Tempels (2017: 1) "lo que consideramos mágico, no es, desde su mirada, sino el activar las fuerzas naturales que dios puso a disposición de los hombres para aumentar su energía vital", y complementa:

> Para los bantús, existe una interacción del ser con el ser, de la fuerza con la fuerza… (…) Esta causalidad no es de ninguna manera natural, en el sentido de ir más allá de la naturaleza creada (…). El conocimiento general de tales actividades pertenece al ámbito del conocimiento natural y constituye propiamente la filosofía. La observación de la acción de esas fuerzas en sus aplicaciones específicas y concretas constituiría la ciencia natural de los bantús (Tempels, 2017: 8-9).

Considerado un clásico en su área, el libro de Tempels sufre una serie de cuestionamientos a causa del contexto político colonialista en que fue producido. El autor era un misionero franciscano belga que residió por tres décadas en el Congo, y el conocimiento producido sobre las poblaciones nativas africanas tenía un objetivo muy claro, que era permitir una mejor catequización de estas poblaciones por la fe cristiana. Es importante recordar que la antropología se desarrolla en estrecha colaboración con la colonización de los pueblos originarios en diferentes partes del mundo. Las conclusiones centrales del trabajo de Tempels, por lo tanto, encuentran acogida en una serie de autores, incluso en teóricos afrobrasileños que hablan desde dentro de esa herencia cultural, como Muniz Sodré (2005) y Marco Aurélio Luz (2003). De acuerdo con este último, "podríamos generalizar las observaciones de Tempels para todo el hombre negro-africano tradicional, incluyendo lo que expandió su continuidad existencial en Brasil" (Luz, 2003: 447).

Tenemos aquí una concepción ancestral y al mismo tiempo increíblemente avanzada, en sintonía con la vanguardia de la ciencia occidental. Después

de menospreciar los saberes africanos como primitivos, pre-lógicos, rudimentarios, la ciencia blanca llega ahora a conclusiones que el pueblo bantú ya había llegado hace milenios. "La vuelta que el mundo dio, la vuelta que el mundo da". ¿Sería un regreso al origen, una vez que toda la humanidad vino de África y la base filosófica de Occidente, la Grecia Clásica, trajo su conocimiento de Egipto, la primera civilización?

Muchos de estos saberes continúan vivos en la visión del mundo y en las prácticas de los capoeiristas. Fu-Kiau (2019: 93) cuestiona:

> ¿Esto es magia, o solamente una conversación impensable de las personas llamadas de "primitivas" e "ilógicas" por los especialistas en la comprensión del hombre? ¿O el precursor de un campo todavía desconocido, cuyo fundamento ya está puesto en África? Este es uno de los aspectos del "conocer" abortado por la colonización en todos los lugares del mundo.

Los fundamentos ancestrales de la capoeira remiten a los fundamentos del Candomblé, también una herencia africana reconstruida en nuestras tierras brasileñas. La capoeira remite a la figura del *caboclo*, de los ancestros, de Exú, de la *ginga* que está presente en la *samba* tocada en los *terreiros*. Sus practicantes más antiguos, absortos en el "caldo" cultural que fundamenta esa tradición, reproducen saberes/creencias ligadas a la manipulación de energías, lo que acostumbramos a llamar de magia. No es posible determinar en este trabajo si tales fenómenos son verdaderos o no. Lo que importa es que son reales para sus practicantes y sustentan sus prácticas culturales. Mas allá del discurso estructurado de tradición afrobrasileña, algunas de estas prácticas son descritas en términos científicos, a partir de líneas heterodoxas como la bioenergética y la física cuántica. Esto demuestra que los viejos *mestres* beben de diferentes fuentes y articulan estos saberes con el fin de legitimar sus prácticas. Al final, la capoeira, práctica cultural impregnada de la herencia mágica afrobrasileña, es una ciencia, como ya lo decía Mestre Pastinha (citado por Decânio Filho, 1997): "ciencia, yo se que la tiene la capoeira, es el fruto de nuestra inteligencia, y todo lo que le rodea, el medio y el ambiente".

Bibliografía

Abib, P. R. J. (2004). *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Abreu, J. F. (2005). *Capoeiras: Bahia, Século XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura.

Abreu, J. F.; Castro, M. (org.). (2009) *Capoeira*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Accordi, L. de O. (2019). *Memórias periféricas... As narrativas de Mestre Nô: capoeira Angola, educação e formação humana*. Tese doutoral – Universidade Federal da Bahia.

Amado, J. (1971). *Bahia de Todos os Santos*. São Paulo: Martins.

Aragão, R. (2012). *Ser rodante é ser-com-outros: a possessão como experiência de alteridade num candomblé de Salvador*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.

Assunção, M., Peçanha, C. (2008). "Elo perdido: seria o n'golo, jogo ritual praticado em Angola, o ancestral da nossa capoeira?". Em: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, nº 30, março, Rio de Janeiro: Sabin.

Capone, S. (2004). *A Busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Pallas.

Dantas, B. (1998). *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

Decânio Filho, A. A. (1997). *A herança de Pastinha*. Salvador: Coleção São Salomão.

Decânio Filho, A. A. (2002). *Transe capoeirano: da modificação do estado de consciência durante a prática da capoeira*. Salvador: Cepac, Coleção São Salomão.

Decânio Filho, A. A. (2005). *A importância do transe capoeirano no jogo de capoeira da Bahia*. Salvador. Disponible en: http://capoeiradabahia.portalcapoeira.com/a-importncia-do-transe-capoeirano-no-jogo--de-capoeira-da-bahia/ . Accedido el 10 de febrero de 2020.

Diogo, P. N. (2010). *Espiritualidade quântica? Consciência, religião e ciência no pensamento de Amit Goswami*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes. Disponible en: http://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf. Accedido el 10 de febrero de 2020.

Freire, R. (2009). "É luta, é dança, é capoeira ». Em: Frederico José de Abreu y Maurício Barros de Castro, (org.). *Capoeira*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Fu-Kiau, B. (2019). "Cosmologia africana dos bantu-kongo: princípios de vida e vivência". In: Tigana Santos. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese doutoral, Universidade de São Paulo.

González Varela, S. (2012). "Cosmología, simbolismo y práctica: el concepto de "cuerpo cerrado" en el ritual de la capoeira angola". *Maguaré*, v. 26, n. 2, pp. 119-146, jul./dez.

Luz, M. A. (2003). *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: EDUFBA.

Magalhães Filho, P. A. (2012). *Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana*. Salvador: EDUFBA.

Magalhães Filho, P. A. (2019). *Tudo que a boca come: A capoeira e suas gingas na modernidade*. Tese doutoral, Universidade Federal da Bahia.

Pinto, V. (2013). *Meu caminhar, meu viver*. Salvador: Sepromi.

Pires, A. L. (2002). *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá: três personagens da capoeira baiana*. Tocantins / Goiânia: NEAB / Grafset.

Santos, M. (1991). *Capoeira e mandingas: Cobrinha Verde*. Salvador: A Rasteira.

Santos, J. T. (1995). *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Salvador: SarahLetras.

Silva, A. J. (2003). Passos da. *A Capuêra e a arte da capueragem: ensaio sócio-etimológico*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia.

Silva, V. (2015). *Exu: O guardião da casa do futuro*. Rio de Janeiro: Pallas.

Silveira, R. (2010). *Candomblé da Barroquinha*. Salvador: Edições Maianga.

Sodré, M. (2002). *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati.

Tempels, P. (2017). *A ontologia bantu*. Trecho da Filosofia Bantu de Placide Tempels. Tradução de Marcos Carvalho Lopes. UNILAB: São Francisco do Conde. Disponible en: https://filosofiapop.com.br/texto/a-ontologia-bantu-trecho-da-filosofia-bantu-de-placide-tempels/ Accedido el 10 de febrero de 2020.

Documentales:

Faria, L. y Lima, L. C., 2006. *Mandinga em Manhattan.*

Muricy, A. C.1998. *Pastinha, Uma Vida pela Capoeira.*

CAPÍTULO 8

CAPOEIRA: una práctica decolonial[1]

Pedro Abib

Introducción

A pesar de la persecución, violencia y discriminación que sufrió y se sufre durante siglos en Brasil, la cultura afrobrasileña siempre resistió y tiene en la capoeira su mayor ejemplo de lucha por la libertad, dignidad y reconocimiento social. Pese a haber sido considerada un crimen durante varias décadas en el país, la capoeira se volvió un importante símbolo de la cultura brasileña. Sin embargo, esa expansión de la capoeira trajo también importantes consecuencias no tan positivas, que pretendemos analizar en este capítulo, así como también las formas de resistencia que ella puede engendrar en este proceso.

Los aspectos mercantilistas que envuelve a la capoeira a partir de la perspectiva del proceso de globalización nos preocupan mucho sobre todo en función de una determinada visión sobre la capoeira —que predomina actualmente entre una parte muy grande de *mestres*, profesores y alumnos — priorizando una ética del consumo y una estética espectacularizada y superficial de su práctica. Este proceso de mercantilización, a pesar de poseer aspectos positivos, pues ha garantizado la sobrevivencia de miles de profesores y *mestres* alrededor del mundo, posee también aspectos negativos cuando relega a segundo plano una visión más profunda, preocupada con la historicidad, ancestralidad, los aspectos rituales, la filosofía y los valores implícitos en esta práctica, volviendo al practicante de capoeira,

1 Título original en portugués: *Capoeira: Uma prática decolonial*. Traducción: Sergio González Varela.

sólo un mero consumidor de un producto más dentro de las modalidades de las prácticas corporales ofrecidas por el mercado capitalista.

No obstante, la lógica consumista e individualista que predomina en el mundo globalizado ha generado resistencias que hacen que otras formas de comprensión de la realidad y de las relaciones humanas ganen también espacio en oposición a ese modelo social. El sentido de "comunidad" por ejemplo (Bauman, 2011), gana fuerza y se vuelve una posibilidad concreta de contraponerse a la lógica del individualismo, de la competición del consumismo exacerbado, tan presentes en el modelo actual de sociedad en que vivimos. En la capoeira, el sentido de comunidad se ha desenvuelto de forma bastante interesante a partir de grupos que se movilizan para acciones políticas y sociales, permitiendo el surgimiento de una nueva conciencia de solidaridad y ciudadanía entre sus practicantes.

A partir de la crítica de ese modelo social implantado por la visión eurocéntrica que dominó países, pueblos y conciencias en el periodo colonial, impulsada y actualizada por el capitalismo global, el pensamiento decolonial viene ganando destaque, sobre todo en los países de América Latina y África, como factor desencadenador de potencialidades del poder/saber/ser de los pueblos colonizados, históricamente negados e invisibilizados por el proyecto colonial que devastó culturas, memorias e identidades. La capoeira puede ser comprendida también - así como las diversas manifestaciones de las culturas populares de esos países – como práctica de descolonización, aquí entendida como resistencia, concientización y educación liberadora para aquellos que buscan incluirse en este proyecto decolonial en construcción.

Este texto propone discutir algunas de esas posibilidades que han sido gestadas por las experiencias que buscan la construcción de modelos sociales más inclusivos en la contemporaneidad, donde la capoeira puede volverse un ejemplo bastante significativo, en la perspectiva de ampliar sus potencialidades como manifestación y práctica de resistencia.

Globalización, capoeira y educación

El sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos (2009) afirma que el fenómeno de la globalización tiene varias caras, por eso debe ser llamada de "globalizaciones", así en plural. Sin embargo, una de sus características más marcadas, según el autor, es el proceso de "compresión del espacio-tiempo", que se da en todas las direcciones, pero sobre todo en dirección al pasado, ocasionando retrocesos, donde el colonialismo del siglo XVI se vuelve mucho más contemporáneo, con todas sus atrocidades y formas de dominación, que se muestran hoy para nosotros mucho más tangibles que en otras épocas. A lo largo de ese periodo histórico, hubo siempre una gran asimetría de poder que se manifestó en los planos económico, político y cultural. Señala el autor que las condiciones actuales son tan devoradoras como en ese periodo histórico, transformando ese pasado en una condición del presente.

La sutil ironía del músico/compositor brasileño Tom Zé[2], denomina ese proceso como "globarbarización", definiendo relaciones sociales basadas en el individualismo, en la competición exacerbada, la meritocracia, espectacularización de las culturas y sobre todo en el consumismo que alcanza a todas las capas sociales y a todas las actividades humanas.

Ese consumismo desenfrenado produce una cultura de masas apoyada cada vez más en productos descartables de cualidad discutible (música, películas, programas televisivos, espectáculos, entre otras producciones) siendo también responsables por la folclorización y mercantilización de las culturas populares tradicionales, transformándolas en un producto más de consumo superficial y "exótico" para alimentar la industria cultural. El capitalismo sabe muy bien como apropiarse de los bienes producidos culturalmente – sean ellos materiales o inmateriales- para

2 Bahiano de Irará, ha sido uno de los mayores críticos de la globalización en el medio artístico, y sus composiciones, siempre llenas de humor, tratan de ese tema con mucha propiedad, ironía e inteligencia.

adecuarlos a su lógica mercantilista donde todo se transforma en producto para ser consumido.

En esa dirección apuntamos una tendencia que viene creciendo en los últimos años, de transformación de la capoeira en una mercancía más en el estante de los "*shopping centers* de las culturas globalizadas". Sí, por un lado, esto garantiza la divulgación de esta manifestación para un público cada vez mayor, por otro hace que ella pierda mucho de las referencias sobre sus procesos identitarios y su contextualización histórica que la caracterizan como cultura tradicional de resistencia.

La capoeira tiene una relación muy fuerte con todo el proceso civilizatorio brasileño, cargando consigo marcas históricas que denuncian la opresión y la violencia sufrida por los pueblos esclavizados y subalternizados por el régimen "esclavócrata", siendo un poderoso símbolo de la lucha contra la injusticia y la desigualdad en nuestro país, transformándose hoy en día también en un importante instrumento de educación para todas las clases sociales.

Es justamente ahí que reside el valor educativo de la capoeira. Ella sólo puede servir como un instrumento de educación, si estuviera dirigida para esos valores más profundos de la existencia humana, que la experiencia africana en Brasil supo tan bien traducir. Una manifestación que fue capaz de resistir a siglos de violencia y represión y supo preservar las formas tradicionales de transmisión de los saberes a través de la oralidad, del respeto a los más viejos y a los antepasados, de la valorización de los rituales, del respeto al otro (¡aún siendo él un adversario!), del sentido de solidaridad y de la vida en comunidad. Esos valores se constituyen en saberes tan ricos como profundos, presentes en la capoeira y, que, en un proceso educativo, tienen mucho que contribuir en la formación de sujetos más humanizados y conscientes de su papel en la sociedad.

Por otro lado, si la capoeira fuera vista sólo como una estrategia de marketing, como una práctica corporal de moda hecha por cuerpos

musculosos y acrobáticos, disociada de sus aspectos históricos y culturales, o como mera mercancía de consumo, dirigida para las grandes masas que se satisfacen con prácticas superficiales y sin compromiso, ella entonces deja de tener ese carácter de práctica liberadora, crítica y contestataria del orden social injusto – característica que siempre la acompañó desde su origen – para transformarse en una mera atracción más del parque de diversiones de la "feliz" y excluyente sociedad de consumo capitalista.

Es preciso resistir a eso, criticar ese modelo dirigido para la mercantilización y alienación social. Es preciso formular un discurso y una práctica en que la capoeira esté políticamente posicionada contra esa lógica perversa y deshumanizante que predomina en las sociedades actuales. La herencia de un pasado de lucha y sufrimiento del pueblo negro, que al mismo tiempo es también una expresión de alegría, celebración, de compartir, de perspicacia y del "juego de cintura" del brasileño, no puede volverse un simple producto pasteurizado para la venta en el mercado capitalista globalizado.

La globalización trajo, indiscutiblemente, muchas ganancias para la capoeira. Hizo que ganara visibilidad para expandirse por casi todas las regiones del planeta. Mucha gente conoce Brasil a través de la capoeira, aprende portugués por causa de la capoeira[3] y esto no es poca cosa, pero no lo es todo. Lo más importante es que la capoeira sea reconocida como manifestación cultural de resistencia del pueblo negro y su aprendizaje no sea desvinculado de su historia, sus tradiciones, sus personajes ilustre - *mestres* y grandes capoeiras del pasado – que partieron para las "tierras de Aruanda" (lugar mítico para donde se cree que van los muertos), pero que continúan presentes, ya que la circularidad del tiempo que caracteriza a las manifestaciones de las culturas populares, garantiza que esa ancestralidad se haga valer en el momento presente. En un trabajo

3 Cabe resaltar que el portugués hablado en Brasil es una lengua del colonizador, sin embargo, sufre alteraciones importantes a través de la influencia de las lenguas indígenas y africanas que fueran moldeando, resignificando y dando una sonoridad bien particular a nuestro idioma, lo que puede ser considerado también una actitud de descolonización a partir de la lengua hablada.

anterior (Abib, 2005) reafirmamos esa concepción de circularidad del tiempo cuando:

> En una roda de Capoeira Angola, los jugadores, antes del juego, se agachan en reverencia, y no sólo para cantar una ladainha, invocan todo un pasado de lucha y sufrimiento; cuando se busca en ese momento de celebración, toda la memoria y la tradición espiritual de un pueblo que sigue resistiendo a los siglos de dominación; cuando ese diálogo corporal se inicia expresando una estética que remite a toda una ancestralidad que incorpora referencias rituales de un pasado continúa vivo, tatuado en el cuerpo de cada capoeirista, tal vez podamos sentir esa fuerza instauradora de un pasado que rige cada vez que los acordes de un berimbau hacen eco como una navaja cortando el aire. Berimbau que era utilizado en las etapas tempranas de la madre África como instrumento para conversar con los muertos. Muertos que son llamados para restituir la dignidad de aquellos que insisten en hacerse sus herederos (Abib, 2005: 109).

En esta perspectiva, la capoeira cumple, a nuestro ver, un papel importantísimo, pues al expandirse por el mundo, esa manifestación oriunda de la cultura afrobrasileña ha llevado consigo – para todos los países donde se hace presente – un sistema de valores, un ideal de conducta, un modelo de relación humana, en fin, una filosofía de vida, que ha enriquecido los procesos identitarios de sus practicantes, que van adquiriendo otros valores, otro mirar sobre el mundo.

Por lo tanto, la capoeira se presenta como potencia para cualquier proceso educativo, sea este realizado en el ámbito formal (escuelas públicas y privadas, universidades, institutos, etcétera) o no formal (proyectos sociales, educación popular y comunitaria, etcétera), pues trata de una formación humana que trabaja los valores más profundos relacionados a la memoria, ancestralidad, identidad, sociabilidad, la conciencia crítica y la formación político-social de sus practicantes.

Capoeira y el sentido de comunidad

La capoeira surge como una lucha contra el sistema esclavista en Brasil, volviéndose una importante arma del negro esclavo contra la violencia opresora del blanco discriminador; y también como afirmación de una cultura, de una tradición y de un sistema de valores que se rehúsa a ser subyugado por ese sistema deshumano y opresor que fue la esclavitud. Los poderes constituidos en Brasil se esforzaron mucho, durante siglos, para combatir toda y cualquier posibilidad de afirmación de la cultura y tradición negras. La persecución y la represión contra cualquier tipo de manifestación de origen afrobrasileña fue siempre violenta y cruel. La *samba*, las religiones afrobrasileñas y la capoeira eran los principales blancos de esa represión, siendo esta última incluida en el *Código Penal Brasileiro* de 1890, como crimen susceptible de detención en la isla de Fernando de Noronha (Rego, 1968), ley que rigió durante más de cuatro décadas.

A pesar de todo esto, la cultura afrobrasileña consiguió resistir, no sólo adquiriendo espacio en la sociedad, sino ganando respeto y valorización por parte de los más diversos estratos sociales. Las religiones afrobrasileñas no paran de crecer y hoy son vistas con dignidad en el medio social, la *samba* se volvió uno de los símbolos más importantes de identidad nacional, así como la capoeira, que recientemente recibió del Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) el título de "Patrimônio da Cultura Brasileira", y la *roda* de capoeira fue nombrada como "Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade" por la UNESCO.

La capoeira hoy ganó estatus y valorización y está presente en más de 170 países en el mundo. Otrora, era tenido como cosa de desocupados, vagos, marginales. Hoy es vista como importante medio de educación, estando presente en escuelas, universidades, proyectos sociales, academias, clubes, además de hacerse presente como tema de tesis, disertaciones

académicas, libros, películas, piezas de teatro, poesía, artes plásticas, dialogando con diversas áreas del conocimiento.

Los aspectos identitarios presentes en la capoeira aproximan al practicante a una experiencia más profunda en el campo de la existencia humana, las relaciones sociales, la estética del juego fluido y suelto, del placer de moverse en diálogo con otro, del respeto a la ancestralidad y la sabiduría de los viejos *mestres*, de la experiencia sensorial de la música y del ritual de una *roda* de capoeira. Estos aspectos analizados a partir de la convivencia y experiencia compartida en los grupos de capoeira dan a este practicante un fuerte sentido de pertenencia a una comunidad.

Según Ferdinand Tönnies (1991) en la vida en comunidad las relaciones sociales son caracterizadas por una proximidad mucho mayor entre las personas y donde el culto ocupa un espacio privilegiado. Mientras que, en la comunidad, "los hombres permanecen esencialmente unidos, a pesar de todo lo que los separa", dice Tönnies en la sociedad ellos están "esencialmente separados a pesar de todo lo que los une" (Tönnies, 1991: 123). Los sentimientos recíprocos comunes y asociados, siempre y cuando como voluntad propia de una comunidad, que el autor denomina consenso, representa una fuerza y la solidaridad social particular que asocia hombres y mujeres como miembros de un todo. Y lo más interesante es que ese sentido de comunidad experimentado por los miembros de un grupo de capoeira puede darse tanto en Salvador, en Bahía – lugar simbólico y mítico de la práctica de esta manifestación – como en Tel Aviv, Sídney, Tokio, Ámsterdam o Nueva York.

Un capoeirista, sea él o ella brasileña, croata, mexicana, hindú, chilena o canadiense, al iniciarse en el universo de la capoeira de forma profunda – y no superficial como ya lo criticamos más arriba – experimenta un proceso de transformación interna que lo hace cuestionar valores y creencias, abrirse para nuevas formas de ver el mundo, revisar preconceptos, sentirse responsable por el grupo del cual es parte, desarrollando un fuerte

sentido de compromiso social, lo que permite experimentar el sentido de la vida en comunidad, solidarizarse con las luchas contra todas las opresiones, ya que la capoeira nació de ahí, en fin, que lo vuelve más humanizado, crítico y consciente.

En el ámbito mundial, con el debilitamiento, sobre todo en estos últimos años, de una forma de organización social basada en las grandes masas, en que la lucha por las reivindicaciones era pautada en las grandes movilizaciones que involucraban a la clase trabajadora, el movimiento estudiantil, los sindicatos y los partidos políticos, otro tipo de movilización viene ganando fuerza. Me estoy refiriendo a aquel tipo de movilización orientado para las reivindicaciones de grupos sociales específicos (mujeres, negros, comunidad LGBT, ambientalistas, pueblos tradicionales, etcétera) que luchan por sus causas particulares, pero que al mismo tiempo se articulan en una grande red mundial de movimientos sociales contestatarios al modelo capitalista globalizante, como por ejemplo, el Foro Social Mundial, que reúne actualmente a miles de personas representando los movimientos sociales y culturales de todo el planeta alrededor del tema "¡otro mundo es posible!".

Es justamente así que se vuelven más fuertes, es en esta lógica que el sentido de comunidad también gana fuerza y se vuelve una posibilidad concreta de contraponerse a la lógica del individualismo, de la competición, del consumismo exacerbado, tan presentes en el modelo actual de sociedad en que vivimos. En la línea de pensamiento del sociólogo Zygmunt Bauman (2001), la comunidad puede llegar a ser, en este momento histórico en que vivimos, una experiencia de convivencia humana que favorece la construcción de otra lógica, basada en una posibilidad concreta de establecer otras relaciones sociales, otras formas de lucha y reivindicación, otras formas de relacionarse con el medio ambiente, en fin, otra globalización.

En este sentido, podemos afirmar que la capoeira es hoy, una comunidad global, unida por fuertes lazos identitarios, que caracterizan a sus practicantes como pertenecientes a un grupo social que comparten valores, ideales, comportamientos, actitudes. Un grupo social vinculado por redes articuladas a nivel mundial, que permite no sólo la comunicación y el intercambio de informaciones entre los millones de practicantes de esta arte-lucha, como también la interacción entre ellos, a partir de la participación en eventos, cursos, talleres, conferencias, seminarios, encuentros, congresos, en la mayoría de las veces con la presencia de consagrados *mestres* y *mestras* de capoeira, que continúan cumpliendo la misión de "guardianes de la tradición" (Abib, 2005), transmitiendo los saberes que un día, ellos mismos recibieran de sus ancestros.

La capoeira puede transformarse en poco tiempo – y ya da evidencia de esto – en una referencia importantísima, a nivel global, para la búsqueda de entendimiento entre los pueblos, para la búsqueda de la superación de las injusticias, las violencias y los prejuicios, una referencia y un ejemplo para el ejercicio de la solidaridad y de la cooperación, del respeto a la diversidad y sus diferencias, en fin, una referencia para la humanización de la sociedad. La *roda* de capoeira, en su circularidad, acaba siendo una metáfora del planeta tierra, donde generaciones de capoeiristas de los puntos más distantes del globo, y de todas sus épocas, se juntan para celebrar, reverenciar, cantar, tocar y jugar.

Capoeira y la lucha decolonial

El pensamiento decolonial se ha desarrollado en varios países afectados por los procesos de colonización, sobre todo en la América Latina. Esa producción teórica – pero que se ha desplegado en acciones políticas bien demarcadas en el contexto social de esos países – se ha vuelto una

potente expresión de los pueblos colonizados que comienzan a tomar consciencia de su historia, su alteridad, sus identidades, sus modos de ser y estar en el mundo como presupuestos de su existencia. En este contexto, ha sido provechosa la producción del grupo denominado "Modernidad/ Colonialidad", formado por intelectuales de diferentes procedencias e inserciones, que busca construir un proyecto epistemológico, ético y político a partir de una crítica a la modernidad occidental en sus postulados históricos, sociológicos y filosóficos. Consideramos las contribuciones de este grupo de especial relevancia y originalidad, presentando un potencial estimulante para la reflexión sobre la interculturalidad, relaciones étnico-raciales y educación, en el contexto actual de Latinoamérica y específicamente en Brasil.

Ese grupo de intelectuales/activistas de varias nacionalidades y diversas áreas del conocimiento, entre los cuales Catherine Walsh, Walter Mignolo, Anibal Quijano, Enrique Dussel, Nelson Maldonado Torres, Arturo Escobar entre otros, tienen como presupuesto principal que la "colonialidad es constitutiva de la modernidad y no derivada" (Mignolo, 2005). En otras palabras, todo el proyecto de la modernidad se constituye a partir de las bases epistemológicas y filosóficas dadas por la colonialidad o sea, la producción de las ciencias humanas situada en Europa se coloca como modelo único, universal y objetivo en la producción de conocimientos sin considerar las epistemologías de la periferia de occidente y sus valores y presupuestos que ellas engendran. O como asevera Boaventura de Sousa Santos (2009), el proyecto de la modernidad que se instauró a partir del modelo del colonialismo no fue más que un "epistemicidio" violento y devastador[4].

El filósofo puertoriqueño Nelson Maldonado Torres al diferenciar los conceptos "colonialismo y colonialidad" afirma que la idea del

4 El término "epistemicidio" muy utilizado en la obra del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos se refiere a las prácticas de invisibilización de las culturas dominadas y subyugadas por el proceso colonial, haciendo que los saberes provenientes de esas culturas sean considerados como "inexistentes".

colonialismo está ligada al poder económico, militar, jurídico y político que una nación ejerce sobre otra. Por otro lado, la idea de colonialidad es más profunda y abarca a las mentalidades de los pueblos colonizados. Según el autor, la colonialidad:

> Se mantiene viva en textos didácticos, en los criterios para el buen trabajo académico, en la cultura, en el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos y en muchos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En este sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente (Torres, 2007: 131).

Así, el colonialismo es más que una imposición política, militar, jurídica o administrativa. En la forma de colonialidad, él llega a las raíces más profundas de un pueblo y sobrevive a pesar de la descolonización o de la emancipación de las colonias latinoamericanas, asiáticas y africanas de los siglos XIX y XX. Lo que estos autores muestran es que, a pesar del fin de los colonialismos modernos, la colonialidad sobrevive.

El término colonialidad, según el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) hace alusión a la invasión del imaginario del otro, o sea, su occidentalización. Más específicamente, dice respecto a un discurso que se inserta en el mundo del colonizado, sin embargo, también se reproduce en el locus el colonizador. En este sentido, conforme al autor, el colonizador destruye el imaginario del otro, invisibilizándolo y subalternizándolo mientras reafirma el propio imaginario. Así, la colonialidad del poder reprime los modos de producción del conocimiento, los saberes, el mundo simbólico, las creencias, la espiritualidad, las imágenes del colonizado e impone nuevos. Se opera, entonces, la naturalización del imaginario del invasor europeo, la subalternización epistémica del otro no europeo y la propia negación y el olvido de los procesos europeos históricos no europeos.

Afirman Oliveira y Candau (2010) que el discurso de la historia del pensamiento europeo es, por un lado, la historia de la modernidad europea

y por el otro, la historia silenciada de la colonialidad europea. Ya que, mientras la primera es una historia de autoafirmación y de celebración de los éxitos intelectuales y epistémicos, la segunda es una historia de negaciones y de rechazo de otras formas de racionalidad e historia.

El pensamiento decolonial visto como esa poderosa construcción teórica encarnada en las luchas sociales de los pueblos colonizados, que más y más gana fuerza en los tiempos actuales, se basa en la lucha por la decolonialidad del poder, del saber y del ser como tres importantes ejes donde la colonización se instaura. Emerge así, como una poderosa forma de respuesta a esa lógica impuesta por la modernidad aquí criticada, en el sentido de buscar la construcción de otra lógica, proveniente del pensamiento, de la experiencia, de las luchas, de las creencias, de los valores y de los sistemas simbólicos de los pueblos latinoamericanos, africanos y asiáticos, contestando las concepciones de que diversos pueblos no occidentales serian no modernos, atrasados y no civilizados.

La lingüista estadounidense, radicada en Ecuador Catherine Walsh (2005: 74) afirma que "descolonizarse cumple un papel fundamental desde el punto de vista epistemológico y político". La decolonialidad para ella, implica partir de la deshumanización y considerar las luchas de los pueblos históricamente subalternizados por la existencia, para la construcción de otros modos de ver, de poder y de saber. Por lo tanto, decolonialidad es visibilizar las luchas contra la colonialidad a partir de las personas, de sus prácticas sociales, epistémicas y políticas.

En ese sentido, sería difícil pensar en algún otro ejemplo de práctica decolonial en Brasil más significativo que la capoeira. La capoeira siempre fue decolonial desde su surgimiento. La génesis de la capoeira trajo consigo el germen de la contestación, de la dominación ejercida por el colonizador y de la lucha y del enfrentamiento a ese proceso violento y deshumano que fue la esclavitud en Brasil. La capoeira es un símbolo de rechazo a las reglas impuestas por el colonizador y el combate al

conformismo y la pasividad frente a esa imposición. La capoeira siempre significó desobediencia civil, subversión, transgresión y por eso siempre fue vista como una terrible amenaza al sistema opresor instaurado por el colonizador en tierras tupiniquins. Por eso, ella fue brutalmente perseguida, reprimida, criminalizada, marginalizada, descalificada, y estigmatizada como práctica social y cultural, por un poder que, a toda costa, durante siglos, hizo uso de todos los recursos para aniquilarla completamente.

Lo sujetos sociales involucrados con la práctica de la capoeira sobre todo en el siglo XIX, y el inicio del siglo XX, periodo más duro de esta represión, siempre ejercieron en la práctica la lucha contra la dominación colonial (y su continuidad a través de los regímenes subsecuentes), al enfrentar, en el plano físico del cuerpo a cuerpo, los duros embates contra los representantes del poder. Los capoeiras y *valentões* (bravucones) del pasado al enfrentarse al *capitão do mato*[5] o al capataz, transmutados más tarde en la figura de los soldados de la policía que los perseguían, representaban mucho más que una metáfora de la lucha contra el poder. Era la lucha misma encarnada por sujetos sociales que se negaban a someterse a las reglas de ese poder tirano, valiéndose de *rabos de arraia*, *rasterias*, *cabeçadas* y *puntapés*[6] certeros que dejaban fuera de combate a sus oponentes, esto cuando no se valían de garrotes, piedras, cuchillos y navajas en esos embates, volviendo esas disputas todavía más sangrientas.

El enfrentamiento contra el poder ejercido por los capoeiras[7] a través de las terribles *maltas* de capoeira en Río de Janeiro en el siglo XIX (Soares, 2002), o de capoeiras bahianos (as) de inicios del siglo XX como Siri de Mangue, Rosa Palmeirão, Noronha, Caboclinho, Maria Doze Homens, Najé, Júlia Fogareira, Lamite, Aufeu Dizordeiro, Zé Veneno, Maria do Camboatá, Pedro Porreta, Inimigo sem Tripa, Salomé, Duquinha, Traíra,

5 N.T. El término *capitão do mato* se refiere a la figura social dentro de las haciendas que tenía por objetivo capturar esclavos fugitivos.

6 N. T. Estos términos se refieren a golpes de ataque y defensa usados dentro de la capoeira.

7 El término "capoeira" puede remitirse tanto a la manifestación de la lucha como al propio sujeto practicante.

Aberrê, o el legendario Besouro Mangangá, entre tantos otros, muchos de ellos inmortalizados por la historia oral o registrados por investigaciones recientes (Pires 2001, Dias 2004, Oliveira 2006, Abib 2009, Abreu 2017, entre otras) siempre fue llevado a las últimas consecuencias. Podemos decir sin lugar a duda, que estos personajes, héroes y heroínas populares considerados como criminales por la sociedad, fueron algunos de los agentes importantes de la descolonización en Brasil. Debemos mucho a ellos, ya que, gracias a su coraje y valentía, la capoeira atravesó ese difícil periodo de represión volviéndose hoy en un símbolo de la cultura brasileña.

La lucha de la capoeira siempre fue la lucha por la descolonización del poder ejercido sobre los cuerpos a través de los grilletes de la esclavitud en un primer momento, o de crueldad del sistema que se instaura justo después de la abolición, no menos violento desde el punto de vista de la discriminación y deshumanización a la que la población negra fue sometida en el pasado y que persiste en los tiempos actuales. Al protagonizar el enfrentamiento y la lucha directa contra ese poder instituido, la capoeira fue una práctica responsable de confrontaciones extremadamente perturbadoras para el régimen colonial esclavo y posteriormente, de las disputas del territorio y afirmación de una identidad social en los espacios urbanos de las grandes ciudades.

Siempre fue también la lucha por la descolonización del saber, que niega las formas tradicionales del saber del pueblo africano, basado en la oralidad, la ritualidad y en la ancestralidad como sus pilares. La capoeira siempre buscó en las referencias ancestrales de un pasado que se actualiza en el presente, formas de afirmación de una cultura y de producción de un saber pautado en otra lógica, que no se somete a la lógica impuesta por la modernidad/colonialidad, ya que se caracteriza por otros principios, por otra temporalidad, por otro sistema simbólico/religioso, por otra racionalidad.

Siempre fue también la lucha por la descolonización del ser que subsiste en el vaciamiento de la humanidad del negro africano y sus descendientes en Brasil, transformado en una mercancía, cosificado, con la posibilidad negada de su humanización frente al hombre blanco. La capoeira siempre buscó la afirmación del modo africano de ser y estar en el mundo, siempre reivindicó su estatuto ontológico, su condición de humanidad frente a la terrible persecución que sufrió en el pasado, y que todavía sufre, si fuéramos a tomar en cuenta su demonización y descalificación - así como ocurre por ejemplo con todas las manifestaciones afrobrasileñas – llevadas a cabo por una parte significativa de las religiones evangélicas actuales en el Brasil contemporáneo[8]. El sujeto que afirma su identidad de capoeirista en la sociedad actual, está también afirmando su carácter ontológico de heredero de las tradiciones africanas y de sus ancestros capoeiras que imponían su "ser" ante los poderosos y sus representantes uniformados, a través de los enfrentamientos y combates violentos que libraban en su vida diaria.

Se afirma, por lo tanto cómo la capoeira en la actualidad significa llevar consigo toda esa carga ancestral de rebeldía y subordinación frente a cualquier poder represor. Significa ser consciente de su papel y su responsabilidad en dar continuidad a una tradición que resistió a todo tipo de persecución y violencia, y se mantiene viva gracias a esa fuerza ancestral que se revitaliza cada vez que los acordes del *berimbau gunga*[9] hace su llamado al iniciarse una roda de capoeira en cualquier parte del mundo.

---

8 Una cuestión muy preocupante en la sociedad brasileña actual es justamente el crecimiento y empoderamiento político de determinados sectores de las religiones evangélicas que han diseminado un discurso de persecución y odio contra todas las manifestaciones de matriz afrobrasileña e indígena, actuando inclusive en estas comunidades tradicionales buscando la conversión religiosa de estas poblaciones que han abandonado sistemáticamente sus creencias, costumbres y prácticas culturales en nombre de esta "evangelización", fenómeno que ha sido llamado de "nueva cruzada neo-evangélica", refiriéndose a los tiempos de las Cruzadas emprendidas por la iglesia católica en el periodo medieval.

9 El *berimbau* llamado "*gunga*" tiene un sonido más grave y es aquel que tiene la responsabilidad de dirigir la batería en una *roda* de capoeira Angola.

Consideraciones finales

La capoeira ganó al mundo, se expandió por todas partes y difundió entre sus practicantes una manera muy peculiar de ser y estar en el mundo, heredada de aquellos hombres y mujeres que se negaron a someterse al régimen esclavista y al poder represor de una sociedad racista y excluyente. Esta herencia tatuada en el cuerpo de cada capoerista de hoy en día, se actualiza y adquiere un sentido más evidente al encontrarnos con la necesidad del enfrentamiento de las cuestiones que amenazan las relaciones sociales y la propia noción de humanidad, sobre todo en los últimos tiempos, donde una "ola conservadora"[10] que alcanza a un número creciente de países en todo el mundo ha diseminado el odio, la intolerancia, la discriminación, los prejuicios a partir de comportamientos y prácticas fascistas y violentas, que destituyen a la humanidad y el derecho a la diferencia del otro, visto este otro como vagabundo, marginal, alborotador, inmoral, incapaz, peligroso y que por esta razón necesita ser separado, excluido, segregado, exterminado. ¡Exactamente como eran vistos las capoeiras del pasado!

Y eran esos precisamente los motivos argumentados para la persecución, represión y criminalización de las capoeiras en épocas remotas. Los caprichos de la circularidad del tiempo hacen que situaciones pasadas regresen y se resignifiquen en el presente. Los desafíos colocados por los contextos sociales contaminados por esa ola conservadora/fascista que han crecido pavorosamente en las sociedades actuales necesitan ser enfrentados con la misma audacia, tenacidad y coraje con que las capoeiras del pasado enfrentaban las adversidades de la lucha contra el poder colonial represor.

10 Me refiero a una tendencia conservadora de las sociedades actuales que se revela a través de la ampliación del poder de determinado liderazgo y grupos políticos de la derecha, que han influido en la mentalidad de la parte creciente de las poblaciones de varios países entre los cuales está Brasil, diseminando el racismo, el machismo, la intolerancia religiosa, la violencia contra la población LGBT, la destrucción de los derechos laborales, la politización de la justicia entre otros retrocesos.

Por esto en la actualidad, en función de la resistencia que protagonizó durante siglos en Brasil, la capoeira como lucha decolonial, puede ser una inspiración para el enfrentamiento de esa problemática que afecta a gran parte de las poblaciones excluidas y marginalizadas en todo el mundo, expuestas a todo tipo de humillaciones, prejuicios y violencias al reivindicar sus derechos y conducir sus luchas específicas en busca de una humanidad y dignidad negadas.

Tal vez, sea una misión que la capoeira tenga que cumplir en el mundo contemporáneo, contribuyendo a través de sus procesos de sociabilidad para la construcción de otra globalización: la globalización de la solidaridad, del respeto a las diferencias, de la consciencia política, del apoyo a las luchas de las minorías, la defensa del medio ambiente y de la vida en el planeta tierra, reestableciendo así una conexión con su ancestralidad oriunda de tiempos primigenios.

Bibliografía

Abib, P. (2005). *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas/Salvador: CMU-Unicamp/Edufba.

Abib, P. (2009). *Mestres e capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: Edufba.

Abreu, J. F. (2017). *Nagé: o homem que lutou capoeira até morrer*. Salvador: Barabó.

Bauman, Z. (2011) *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar.

Candau, V. M. F.; Oliveira, L. (2010) "Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil". *Educação em Revista* vol. 26 n 1, pp. 15-40.

Dias, A. A. (2004). *A malandragem da mandinga: O cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.

Maldonado-Torres, N. (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Orgs.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Pp. 127-168. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Oliveira, P. J. (2006). *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto.

Pires, A. (2001). *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea.* Tese doutoral, Universidade Estadual de Campinas.

Quijano, A. (2005). "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina", em Edgardo Lander (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas*. Pp. 227-278. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Rego, V. (1968) *Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*. Salvador: editora Itapuã, coleção Baiana.

Sousa Santos, B. (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.

Soares, C. E. (2002) *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro*. Campinas: Edunicamp.

Tönnies, F. (1991). *Comunidade e sociedade.* Trad. Orlando de Miranda. São Paulo: Edusp.

Walsh, C. (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Parte 3

LA CAPOEIRA FUERA DE BRASIL

CAPÍTULO 9

¿GLOBALIZACIÓN, GLOCALIZACIÓN O DIÁSPORA?: reflexiones desde la historia de la capoeira en México

David Sebastián Contreras Islas

Introducción

El 16 de marzo de 2022 se cumplen 30 años del primer taller de capoeira impartido por Mariano Andrade en el Antiguo Colegio de San Idelfonso en la Ciudad de México. Al no contar con registros anteriores, tomo este evento como punto de referencia para aventurar, al menos, 30 años de capoeira en México.

Encontrar capoeira fuera de Brasil no es nada fuera de lo común. Han sido principalmente migrantes brasileños quienes la han llevado por el mundo como parte de su capital corporal (Wacquant, 1995) desde hace al menos 45 años: en 1975 había llegado a los Estados Unidos gracias a Jelon Vieira y Loremil Machado (ver Browning, 1995), y para 1985 había maestros instalados en Reino Unido (Delamont y Stephens, 2008). Hoy en día, con grupos, *mestres* y comunidades establecidas en los cinco continentes, sin mencionar su aparición en videojuegos, películas, series de televisión y campañas de publicidad multinacionales, la capoeira es un fenómeno global.

Autores como Robertson (1995) y Ritzer (2003), nos previenen de considerar la globalización como un proceso homogeneizador. Añadiría que tampoco es homogéneo, especialmente en el caso de una práctica como la capoeira, cuya dispersión está estrechamente ligada a un fenómeno migratorio indisociable de la tensión entre el Norte y Sur (ver De Sousa

Santos, 2006). Así, veremos que mientras Delamont y Stephens (2008) descubren una estructura diaspórica de la capoeira en el Norte, el caso mexicano sugiere una estructura glocal de la capoeira en el Sur.

El presente análisis de la capoeira en México persigue tres objetivos mayores. En primer lugar, delimitar el alcance de la noción de capoeira diaspórica de Delamont y Stephens (2008), como un modelo adecuado para describir la organización de la capoeira en el Norte. En segundo lugar, proponer la noción de capoeira glocal como una alternativa para captar las peculiaridades de su organización en el Sur. Finalmente, tomando el caso mexicano como metonimia, esbozar una respuesta desde el Sur a la pregunta planteada por Delamont, Stephens y Campos (2017: 172-173) sobre la glocalización de la capoeira en el Norte.

Para ello, he organizado este texto en tres secciones. La primera se ocupa de los conceptos de globalización y diáspora, principalmente desde la perspectiva de Assunção (2005), en la que Delamont y Stephens se basan para proponer su noción de capoeira diaspórica. Tomando como base estudios etnográficos conducidos en Europa (Delamont y Stephens, 2008; Reis, 2005), Estados Unidos (Browning, 1995; Downey, 2008) y Canadá (Joseph, 2008a; 2008b; 2012), y retomando los argumentos económicos de Joseph (2008b) y González Varela (2019), argumento en contra de la validez universal dicha noción, y propongo delimitar su alcance para las sociedades del Norte.

En la segunda sección analizo el caso de la capoeira en México como ejemplo de un proceso de globalización que ha derivado en una capoeira glocal. Para ello, comienzo retomando el concepto de glocalización de Robertson (1995) y los ejemplos empleados por Delamont y Stephens (2008) para distinguir entre glocalización y diáspora. A continuación, reconstruyo los primeros diez años de la capoeira en México, propongo una clasificación general de los grupos asentados actualmente en el país, y presento algunos ejemplos de apropiaciones culturales indicativas de su glocalización.

Finalmente, discuto el alcance de la noción de capoeira glocal como una alternativa analítica para aproximarse a los procesos de globalización de esta práctica en el Sur global, así como un fenómeno que permite esbozar, desde el Sur, una respuesta a la interrogante abierta por Delamont, Stephens y Campos (2017) sobre la posible glocalización de la capoeira diaspórica en el Norte.

Al transcurrir "sobre el fondo de cuanto creí o hice anteriormente" (Merleau-Ponty, 1993: 404), es probable que mi argumentación presente sesgos y puntos ciegos. Prevengo al lector de que a dicho fondo pertenece, por ejemplo, el hecho de ser profesor de Capoeira Contemporânea[1] y miembro activo del grupo Longe do Mar desde hace más de 18 años; al igual que una doble ciudadanía mexicana y alemana, que, si bien me permite hablar con familiaridad de las culturas del Norte y del Sur, me sitúa más exactamente en el Norte del Sur (*Cfr.* De Sousa Santos, 2006: 53).

En cuanto a mi perspectiva teórica, he decidido retomar en gran medida los marcos conceptuales de Delamont y Stephens (2008), con quienes me propongo dialogar. Para ello, me apoyo, además, en el discurso decolonial de Boaventura de Sousa Santos, así como en los conceptos de *habitus* y capital de Pierre Bourdieu, según la lectura de Loïc Wacquant. Para la reconstrucción histórica de la capoeira en México, necesariamente incompleta, me baso en los trabajos de Adolfo Flores Ochoa (2000) y Sergio González Varela (2017; 2019), en una base de datos elaborada de manera independiente por Marcos Fernández Vera (Contramestre Bateria) en 2012, algunas entrevistas realizadas para *Divagar Radio*[2] entre 2017 y 2018, y en la información disponible en el sitio *capopedia.org.mx*.[3]

1 Sumándome a la propuesta de autores como González Varela (2017) o Delamont, Stephens y Campos (2017), distingo entre los estilos de capoeira Angola, Regional y Contemporânea. Sobre las posibles implicaciones analíticas posicionarse dentro de uno de estos estilos, véase: González Varela (2017: 46-53).

2 Que pueden escucharse de manera gratuita en: https://mx.ivoox.com/es/podcast-divagar_sq_f1385779_4.html [Consultado el 4 de junio de 2020].

3 Inaugurada en 2018, la *Capopedia* es un repositorio colaborativo de información sobre capoeira en Lationamérica inspirado en el modelo de Wikipedia, disponible en: http://www.capopedia.org.mx/ [Consultado el 4 de junio de 2020].

Globalización y diáspora: la capoeira en el Norte Global

El concepto de globalización ha sido objeto de un largo debate que sería imposible reproducir en este espacio.[4] A riesgo de incurrir en la superficialidad, diré que el término remite a un proceso de integración y construcción de redes (inter)regionales o planetarias de interacciones económicas, políticas y culturales (Roudometof, 2014). En general, la tradición eurocéntrica ubica el inicio de la globalización alrededor del año 1500, coincidiendo con la colonización de América y África, y el comercio triangular entre ambos continentes y Europa. Sin embargo, Roudometof (2014) nos previene ante esta visión unidimensional que, al centrarse en la difusión global de las formas culturales europeas, impide aplicar el concepto para analizar otros fenómenos (por ejemplo, la Ruta de la Seda).

Esta idea general de globalización es compartida por Assunção (2005), quien la complementa, sin embargo, mediante el concepto de diáspora como la dispersión de una comunidad humana que da lugar a una pluralidad de comunidades, establecidas en países distintos, que comparten (y reconocen) un origen común. En el contexto de la globalización, la diáspora se relaciona con fenómenos migratorios más o menos masivos, en los que las personas se movilizan y establecen fuera de su país natal. Ante todo, Assunção (2005: 212) destaca que "una diáspora presupone la existencia de una patria real o imaginaria a la que sus miembros aspiran regresar".

Rompiendo con la tradición eurocéntrica, Assunção (2005) propone usar los conceptos de globalización y diáspora para analizar, por ejemplo, la migración forzada de 10 millones de personas que, entre 1451 y 1870, llegaron de África a América como esclavos. De acuerdo con Talmon-Chvaicer (2008), alrededor del 40% de dichos esclavos, originarios de distintas etnias y culturas del continente africano, llegaron a Brasil para trabajar en

4 Para un panorama general véase Antonio y Bonnano (2000).

las plantaciones y haciendas portuguesas. Para estos autores, la mezcla de culturas y la experiencia compartida de opresión llevó a que "los negros en el Nuevo Mundo consideraran a África como una «Tierra Madre» singular" (Joseph, 2012: 1080), de forma que la capoeira, concebida por los esclavos africanos en Brasil, puede vincularse, desde sus orígenes, a los fenómenos de globalización y de diáspora.

Casi noventa años después de la abolición de la esclavitud en Brasil, la capoeira nacida de la diáspora africana comenzó una nueva dispersión centrífuga, recorriendo el mundo como parte del capital corporal (Wacquant, 1995) de miles de migrantes brasileños que año con año se aventuran fuera de su país natal para buscar fortuna en otras latitudes. A velocidades cada vez mayores —aceleradas por el desarrollo explosivo de los medios de comunicación que comprimen el tiempo y el espacio—, estos migrantes han contribuido a formar redes de interacciones económicas, culturales y políticas entre Brasil y otras regiones del Globo. La existencia de redes de este tipo que giran en torno a la capoeira, así como su incorporación a videojuegos, películas y series televisivas alrededor del mundo, dan cuenta de su globalización.

El Norte ha sido el destino preferido de los migrantes brasileños, lo que resulta natural si consideramos que uno de sus motores es la búsqueda de mejores oportunidades económicas, y tenemos en cuenta la dimensión económica como un factor fundamental en la división Norte/Sur. Especialmente para aquellos migrantes que pertenecen a los sectores más precarizados de la sociedad brasileña (como es el caso de muchos capoeiristas), el éxodo se presenta como una oportunidad de escapar de la inseguridad y la violencia, mejorar su calidad de vida, aumentar sus ingresos económicos o apoyar a la familia y amigos que han dejado atrás —tal como ocurre con muchos migrantes mexicanos, centroamericanos y de otras regiones del Sur (Ver Canales, 2015).

Paradójicamente, aunque "la carrera de maestro de capoeira se ha vuelto más atractiva, en especial para hombres negros y/o pobres sin educación formal" (Assunção, 2005: 182), "la sobreoferta de mano de obra (maestros) y la escasez de clientes que paguen (alumnos) hacen de la capoeira [en Brasil] una profesión insostenible" (Joseph, 2008b: 503). En consecuencia, migrar al Norte, donde la competencia profesional es menor y la posibilidad de encontrar clientes que paguen es mayor, se presenta, para muchos capoeiristas brasileños, como una opción atractiva para convertir su capital corporal en capital económico (Wacquant, 1995). Junto con otros aspectos de la asimetría Norte-Sur, la búsqueda de capital económico explica también el uso de la retórica de la autenticidad (Joseph, 2008b) como una estrategia para mantener su posición dentro del mercado de sus países de destino, que se deja condensar en la máxima empleada por Delamont, Stephens y Campos (2010): *I'm your teacher, I'm Brazilian!*

Como resultado, Delamont y Stephens (2008: 60) observan que "…la propagación de la capoeira implica que los brasileños se trasladen al resto del mundo" y "las clases de capoeira *en todo el mundo* [sean] impartidas por brasileños expatriados y autoexiliados a estudiantes inscritos en «escuelas» de capoeira que todavía tienen su sede en Brasil". Además, remitiendo al concepto de diáspora manejado por Assunção, afirman que "…los maestros son brasileños, que expresan *saudade* (nostalgia) por Brasil, y se presentan a sus alumnos como brasileños nómadas y autoexiliados" (Assunção 2005: 60, énfasis original). Valiéndose de estos argumentos, respaldados por 13 años de estudios etnográficos conducidos en el Reino Unido, Nueva Zelanda y Canadá, Delamont y Stephens (2008) proponen la noción de capoeira diaspórica, para capturar las peculiaridades de la globalización del arte afrobrasileña.

Las etnografías de Joseph en Canadá (2008a; 2008b; 2012), Reis (2005) en Polonia, Browning (2015) y Downey (2008) en Estados Unidos, confirman el patrón diaspórico observado por Delamont y Stephens, tanto

como mi experiencia practicando capoeira en Berlín y Barcelona, y las comunicaciones personales de otros capoeiristas radicados en Alemania, Finlandia, Francia y Japón. En todas estas regiones, predomina una capoeira diaspórica enseñada por maestros brasileños autoexiliados, que forman parte de algún grupo global con sede en Brasil, o bien dirigen un proyecto local independiente. Sin embargo, cabe notar que todos los países y ciudades mencionados pertenecen al Norte. Así pues, cuando Delamont y Stephens proponen su modelo diaspórico como característico de "las clases de capoeira *en todo el mundo*" incurren en una falacia de generalización precipitada que reproduce el discurso colonial al asumir la validez universal de unas observaciones realizadas en y desde el Norte.

Incluso limitándonos a considerar la dimensión económica del fenómeno migratorio implicado en la globalización de la capoeira —dimensión que Delamont, Stephens y Campos (2017) hacen evidente, por ejemplo, cuando analizan los motivos de los maestros para migrar al Reino Unido—, cabría esperar un proceso distinto en los países del Sur, donde la escasez de clientes con posibilidades de pagar (entre otras condiciones) dificulta la conversión del capital corporal de los maestros en el capital económico que necesitan para cubrir sus objetivos más allá de la mera supervivencia —por ejemplo, apoyar a sus familias o desarrollar proyectos sociales en su comunidades de origen.

Al ofrecer una calidad de vida comparable a la de Brasil, y menor retribución económica por el mismo capital corporal invertido, la idea de establecerse en el Sur se presenta menos atractiva para los migrantes brasileños. Por ejemplo, González Varela (2019: 117) señala que, debido a la situación económica, "los Mestres brasileños tienden a usar a México sólo como una escala en su camino para visitar otros lugares y pocos residen permanentemente en el país". Esta situación, similar a la de otras regiones del Sur, sugiere formas de globalización distintas a la capoeira diaspórica del Norte. En particular, abre la posibilidad de una capoeira glocal, caracterizada por procesos de apropiación cultural más

intensos, como argumento en la siguiente sección. Además, considero que la capoeira glocal que descubro en el caso mexicano puede tener un valor explicativo analógico al de la capoeira diaspórica para analizar la globalización de esta práctica en otras regiones del Sur. Yendo más lejos, aventuro que el modelo mexicano puede servir para anticipar —o, al menos, imaginar— futuros glocales de la capoeira en el Norte.

La capoeira en México como un caso de glocalización en el Sur Global

La globalización implica tanto la transmisión de formas culturales de una región a otra tanto como procesos continuos de reinterpretación, decodificación e incorporación cultural (Roudometof, 2014). Esta idea contraviene la visión simplista de una globalización homogeneizante, sustituyéndola por una suerte de dialéctica entre la homogeneidad y la heterogeneidad, entre lo global y lo local, que Robertson (1995) trató de capturar con el concepto de glocalización.

La glocalización se caracteriza por una interpenetración de lo global y lo local que da lugar a resultados únicos en diferentes áreas geográficas (Ritzer, 2003: 193). No obstante, Delamont y Stephens (2008) defienden que la capoeira en el Reino Unido no ha adoptado una forma glocal, sino que mantiene una estructura diaspórica. Para sustentar su argumento, los autores, recurren a dos ejemplos extraídos de la literatura etnográfica: el tango y el hip-hop. Según Delamont y Stephens (2008), el caso del hip-hop representa una glocalización, en la medida en que "se está alejando de sus raíces afroamericanas" (Delamont y Stephens: 61). Como indicativos de este "alejamiento", los autores mencionan la proliferación de bandas de hip-hop locales que componen nuevas letras hablando de problemas locales en el idioma local, como las estudiadas por Bennett en las ciudades de Newcastle (1999a) y Frankfurt del Meno (1999b). Por el

contrario, señalan, la globalización del tango es diaspórica, en la medida en que éste "es impartido por argentinos, que pueden recrear auténticas *milongas* […]. Las canciones se cantan en español, y los maestros son autoexiliados y expatriados, que experimentan el equivalente argentino de *saudade*." (Delamont y Stephens, 2008: 61), según lo demuestran los estudios de Savigliano (1995, 1998) en Japón y Viladrich (2005, 2006) en Nueva York. Mantengamos en mente esta caracterización mientras echamos un vistazo a las peculiaridades que han acompañado el desarrollo de la capoeira en México.

De entrada, el primer taller de capoeira registrado en México en 1992 no fue impartido por un brasileño, sino por un argentino: Mariano Andrade, hoy Contramestre Manhoso, discípulo de Mestre Yoji Senna en la ciudad de Buenos Aires (Flores Ochoa, 2000). Dicho taller fue el primer contacto con la capoeira para varios mexicanos que, presas de ese amor a primera vista que es común en la experiencia de tantos capoeiristas, se organizaron para asistir, junto con Mariano, al Primer Encuentro Internacional de Capoeira organizado en 1992 por Mestre Acordeón, en San Francisco, California. Entre los asistentes a ese evento, se encontraba Adolfo Flores Ochoa, hoy Mestre Cigano, quien declara: "lo que vi en ese momento en San Francisco me hizo decidir que —no sabía, no entendía absolutamente nada— pero a eso me quería dedicar el resto de mi vida".[5]

En 1995, Mariano Andrade y sus alumnos fundaron Ollin-Bao, un grupo que exploraba la música y las danzas de América con influencia negra —entre ellas, la capoeira—, que fue disuelto en 1996 para convertirse en Banda do Saci, el primer grupo de capoeira en la Ciudad de México (Flores Ochoa, 2000). De manera paralela, en la ciudad de Guadalajara, Víctor Montes, hoy Contramestre Tequila, fascinado con la capoeira que le

5 Adolfo Flores Ochoa [Invitado], (15 de febrero de 2017), Divagar Radio [Audio en podcast]. Recuperado de: https://mx.ivoox.com/es/platica-mestre-cigano-audios-mp3_rf_17026850_1.html [8 de junio de 2020]

mostró un amigo que volvía de tomar clases en los Estados Unidos, viajó a Brasil para entrenar con Mestre Squisito. Habiendo recibido el grado de *monitor* en 1995, inauguró en Guadalajara la primera sede en México del grupo Terreiro do Brasil.[6] Finalmente, un tercer punto de entrada de la capoeira en México se dio en la ciudad de Xalapa. De nuevo, este no estuvo a cargo de un brasileño, sino de un japonés: Instructor Japão, de grupo *Cativeiro*, quien llegó a la Universidad Veracruzana en 1998.[7]

El primer *mestre* de capoeira en visitar México fue Delei, fundador del grupo Abolição en los Estados Unidos, con quien Mariano Andrade organizó el primer *batizado* en 1994 (Flores Ochoa, 2000: 15). Unos años después, en 1997, Mestre Curió llegó a la Ciudad de México invitado por Banda do Saci. Tras esta visita, el grupo dirigido por Mariano Andrade decidió dedicarse a la capoeira Angola, con Curió supervisando su trabajo desde Brasil. Insatisfechos con la decisión, Adolfo Flores, Rosalinda Pérez e Iñaki Garrido se separaron de Banda do Saci en 1998 y fundaron Longe do Mar como un proyecto independiente donde continuaron explorando varios estilos de capoeira (Flores Ochoa, 2000). Por su parte, Alejandro Ruiz se separó de Banda do Saci para abrir la sede de la Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos (ECAIG, el grupo de Mestre Curió) en la Ciudad de México (González Varela, 2019: 117).

El Primer Encuentro Nacional de Capoeira, organizado en conjunto por Longe do Mar y Terreiro do Brasil, se celebró en la ciudad de Guadalajara en 1999. Este evento me parece representativo de la capoeira en México por tres razones. En primer lugar, todas las clases fueron impartidas por mexicanos. En segundo lugar, entre los asistentes se encontraban representados los tres grandes estilos de capoeira: Banda do Saci como representante de capoeira Angola, Terreiro do Brasil como representante

6 Cfr. Víctor Montes [Invitado], (10 de agosto de 2017), Divagar Radio [Audio en podcast]. Recuperado de: https://mx.ivoox.com/es/divagar-contra-mestre-tequila-audios-mp3_rf_20259971_1.html [8 de junio de 2020]

7 *Cfr.* Christopher Suaréz [Invitado], (24 de enero de 2018), Divagar Radio [Audio en podcast]. Recuperado de: https://mx.ivoox.com/es/divagar-professor-chris-yanga-audios-mp3_rf_23324500_1.html [8 de junio de 2020]. Flores Ochoa (2000: 15) menciona a también a, Armando Pequeno, capoeirista radicado en París, quien ofreció talleres en la ciudad de Xalapa en 1994.

de la capoeira Regional y Longe do Mar como representante (sin saberlo aún) de la capoeira Contemporânea. En tercer lugar, el origen y la organización de estos grupos remite a las tres categorías más frecuentes que todavía predominan en la escena mexicana: Terreiro como la sede mexicana de un grupo brasileño, bajo la responsabilidad de un maestro mexicano; Banda do Saci como un grupo mexicano (aunque dirigido por un argentino), cuyo trabajo es avalado por un *mestre* brasileño; finalmente, Longe do Mar como un grupo mexicano independiente, no apadrinado (todavía) por ningún *mestre* brasileño.

Los primeros 8 años de capoeira en México transcurrieron prácticamente, sin que ningún brasileño viviera en el país de manera permanente. Esto cambió durante el año 2000, con la llegada de un grupo de capoeiristas argentinos y de su *mestre*, Pedrinho de Caxias, quien permaneció seis años en México antes de seguir su camino hacia Europa (González Varela, 2019: 117). Poco después, en 2001, Henrique Lemos Cordeiro, Contramestre Caveirinha fue invitado por Longe do Mar a dar un taller a la Ciudad de México, convirtiéndose en uno de los pocos brasileños que han hecho de México su lugar de residencia permanente.

Desde entonces, muchos otros capoeiristas brasileños han pisado el país, algunos meramente de paso; otros, residiendo durante algunos meses o incluso años; casi ninguno de forma permanente. Como ya señalé, este patrón se explica, en parte, porque la situación económica de México resulta "poco atractiva" en comparación con la de los países del Norte (González Varela, 2019). A la fecha, el número de *mestres* brasileños impartiendo clases en México puede contarse con los dedos de la mano; pese a lo cual la capoeira sigue creciendo y desarrollándose. Aunque no hay un registro detallado de los alumnos y maestros activos actualmente, me baso en la información disponible sobre los grupos existentes, y los capoeiristas mexicanos que han alcanzado los títulos más altos (*mestres* y *contramestres*), para proporcionar una panorámica de la capoeira mexicana en la actualidad.

Dar un número exacto para los grupos de capoeira activos en la República Mexicana es complicado. Una base de datos elaborada en 2012 por Marcos Fernández Vera, Contramestre Batería, cuantificaba 154, mientras que la información recopilada en *capopedia.org.mx* a la fecha de escribir este artículo arroja un total 111 grupos. Ambos datos contrastan con las estimaciones de Contramestre Caverinha, quien calculaba al menos 250 grupos activos en 2018.[8] Independientemente de su cantidad, las fuentes disponibles permiten agruparlos en cuatro tipos o categorías según su origen y organización (i.e. estructura de liderazgo y responsables de las clases). Como mencioné antes, las tres categorías más frecuentes a la fecha estaban ya presentes desde el Primer Encuentro Nacional en 1999:

1. Sedes locales de grupos internacionales (creados por) brasileños, donde las clases en México son impartidas (principalmente) por mexicanos. (P. Ej. Cordão de Ouro, Abadá, Sinhá, Ouro Verde, Terreiro Mandinga de Angola, etcétera).[9]
2. Grupos locales creados y dirigidos por mexicanos, cuyo trabajo es avalado por uno o varios *mestres* brasileños. (Por ejemplo: Banda do Saci, Longe do Mar, Capoeira é Vida, Jogar Diferente, Pé no Chão, Ginga no Gueto, etcétera).
3. Grupos locales creados y dirigidos por mexicanos que trabajan de forma independiente. (Por ejemplo: Arte do Povo, Coletivo Resistência na Capoeira, Cafres, Capoeira UMALI, O.L.M.E.C.A., etcétera).
4. Grupos locales creados y dirigidos por brasileños que residen en México de manera permanente. (Por ejemplo: FICAG, Centro Esportivo Cultural Pura Capoeira em Movimento, Caçuá).

8 *Cfr*. Henrique Lemos Cordeiro [Invitado], (21 de febrero de 2018), Divagar Radio, [Audio en podcast]. Recuperado de: https://mx.ivoox.com/es/divagar-formando-caveirinha-audios-mp3_rf_23934648_1.html [8 de junio de 2020].

9 Algunos de estos grupos son dirigidos por *mestres* brasileños que residen en México, como *mestre* Ganso de *Terreiro do Brasil*, o *mestre Manchinha* de *Cordão de Ouro*, quienes coordinan el trabajo de los instructores mexicanos.

Aunque burda y perfectible, esta clasificación sugiere que la capoeira en México, al contrario de la capoeira diaspórica del Norte, no es enseñada principalmente "por brasileños expatriados y autoexiliados a estudiantes inscritos en «escuelas» de capoeira que todavía tienen su sede en Brasil" (Delamont y Stephens, 2008: 60), sino por mexicanos que algunas veces se encuentran afiliados a grupos brasileños, pero a menudo realizan un trabajo relativamente independiente. Basta señalar, por ejemplo, que Longe do Mar, actualmente el grupo con más sedes e integrantes en toda la República Mexicana, es un proyecto local que, además, aloja a los dos primeros *mestres* mexicanos: Mestre Cigano y Mestra Rosita, quienes recibieron su título de Mestre Acordeón en 2013 y 2017, respectivamente.

El que algunos mexicanos hayan alcanzado el título de *mestres*, marca una segunda distinción importante respecto al panorama observado por Delamont y Sephens en Reino Unido, donde los locales no contaban, en general, con grados que los autorizaran para dar clases. Contrasta, también, con las observaciones de Joseph (2008b) en Canadá, donde los pocos *graduados* locales que imparten clases trabajan directamente bajo la supervisión de *mestres* y *contramestres* brasileños residentes en el mismo país. Por el contrario, la cantidad de *mestres* brasileños que residen permanentemente en México es prácticamente igualada por los *mestres* mexicanos,[10] y superada en el caso de los *contramestres*.[11]

Un segundo punto empleado por Stephens y Delamont para calificar la capoeira del Norte como diaspórica, es la nostalgia sentida por los

10 A la fecha, cinco *mestres* brasileños residen en México de forma permanente: Mestre Madonna, de Muzenza; Mestre Manchinha, de Cordão de Ouro; Mestre Magayver de Cumbe; Mestre Bartô, de Porto da Barra; y Mestre Ganso de Terreiro. Por el otro lado, tras la formación de mestre Guerreiro, quien recibió su título de Mestre Suassuna en 2019, actualmente existe un total de tres *mestres* mexicanos. Ocupando un espacio intermedio, está Mestre Recruta, de origen mexicano pero nacionalizado estadounidense, quien es responsable de la sede de UCA en México. Así pues, si los consideramos sólo su lugar de nacimiento, contamos cinco *mestres* brasileños y cuatro mexicanos viviendo y trabajando en México.

11 A la fecha, contamos 18 contramestres mexicanos: Contramestre Manhoso de Banda do Saci, Contramestre Tequila de Iê Capoeiragem, y Contramestre Cipo de Capoeira Mandinga, además de 15 contramestres de Longe do Mar.

maestros que la enseñan. Como vimos en la definición de diáspora de Assunção (2005) esta nostalgia puede expresarse respecto a una "patria real" o una "patria imaginaria". Sería necesario un estudio aparte para determinar si los capoeiristas mexicanos expresan nostalgia por una "patria imaginaria" referida, por ejemplo, a la ciudad de Salvador como "la meca de la capoeira" (González Varela, 2017: 42). Sin embargo, queda claro que, en tanto mexicanos viviendo en su país, el sentimiento de nostalgia por una "patria real" puede quedar descartado.

Sigamos pues, adelante, y consideremos ahora los puntos que sugieren Delamont y Stephens para distinguir una práctica glocal. Tomando como base el ejemplo del hip-hop en Bennett (1999a; 1999b), podemos considerar los siguientes criterios como indicadores de glocalización: (a) la proliferación de grupos locales; (b) el uso del idioma local dentro de la práctica (por ejemplo, cantar hip-hop en alemán, en lugar de inglés); y (c) la apropiación de la práctica para expresar sentidos locales (por ejemplo, uso del hip-hop para hablar de los problemas de comunidades en Alemania o Reino Unido). Delamont, Stephens y Campos (2017: 167), añaden como cuarto criterio (d) sustentar la autenticidad de la práctica apelando al origen brasileño y la "brasilianidad".

La historia de los primeros 10 años de capoeira en México y la tipificación de los grupos actuales bastan para cubrir el punto (a). En cuanto a (b), cabe distinguir dos usos predominantes del lenguaje hablado dentro de la capoeira: primero, durante la clase, se habla para dar indicaciones, o transmitir conocimientos orales; y, segundo, se canta en la letra de las canciones. Siendo que la mayor parte de las clases en México son impartidas por y para mexicanos, resulta natural que el idioma usado durante éstas sea el español. Sin embargo, el portugués se conserva en los nombres de los movimientos (*esquiva, meia-lua,* etc.), los instrumentos (*berimbau, pandeiro, reco-reco,* etc.) y otros términos técnicos (*mandinga, jogo, axé,* etc.) —incluso en los casos que podrían traducirse al español (media luna en vez de *meia-lua*, güiro en vez de

reco-reco, juego en vez de *jogo*, etc.). También se mantiene, en general, la tradición de poner apodos en portugués.

En el caso de las canciones, la conservación del idioma original es todavía más marcada: en general, se cantan canciones tradicionales de capoeira en lengua portuguesa, y todo capoeirista serio aprende con el tiempo a cantar (y hablar) en portugués. Algunas excepciones se han introducido con fines didácticos: en las clases para niños, por ejemplo, se llega a traducir el texto de las canciones para hacerlas más accesibles, y yo mismo he compuesto un par de canciones "autorreferentes" en español con el fin de ayudar a mis alumnos a recordar las diferencias entre *quadras*, *corridos* y *ladainhas*, lo que nos lleva al punto (c).

Si bien la glocalización de la capoeira mexicana no es tan evidente en el uso del idioma (que sólo se sustituye en ciertos contextos didácticos), la apropiación de la práctica para expresar sentidos locales es mucho más evidente. Retomando el tema de la música, por ejemplo, México ha producido numerosas canciones originales — incluso hay discos con música de capoeira hecha por mexicanos. A pesar de estar escritas, por lo general, en portugués, muchas canciones remiten a acontecimientos de la capoeira en México, como los Encuentros Nacionales de Capoeira — que han tenido un tema musical singular desde su octava emisión en 2006 —, o a vivencias de capoeiristas locales. También hay canciones que sincretizan la capoeira con la cultura local, como la *ladainha* titulada *Día De Muertos*,[12] que retoma una de las tradiciones mexicanas más conocidas en el mundo para hacer un homenaje a los grandes *mestres* que se han ido —y, fue escrita para una *roda* que, durante nueve años, se llevó a cabo frente a la ofrenda monumental en la Universidad Nacional Autónoma de México.

De manera similar, la capoeira ha sido inspiración, recurso y pretexto para el trabajo de artistas plásticos, coreógrafos y músicos contemporáneos mexicanos, cuya obra ha dado lugar a exposiciones y puestas en escena

12 Puede escucharse en https://youtu.be/8PEcjhbmOqQ [consultado el 22 de junio de 2020]

que han alcanzado visibilidad internacional[13]. Algunas de estas obras, han propiciado un intercambio entre la capoeira y géneros artísticos que podrían pensarse incompatibles, como en el caso de *João*, una ópera con libreto de Adolfo Flores y música original de Carlos Allegretti, inspirada en la historia folklórica brasileña de *"Riachão e o diabo"*. Finalmente, la apropiación en la capoeira ha dado lugar a innovaciones también en el ámbito deportivo como en el sistema de movimiento llamado *acromoving*, desarrollado por Javier Campuzano Yedra, Contramestre Banano, que integra elementos de capoeira, gimnasia y danza contemporánea.

Incluso en el caso de la capoeira Angola —considerada más tradicional y renuente innovaciones— González Varela (2019: 118) ha documentado cómo los grupos mexicanos han "añadido elementos de la historia y mitología Mexicana a sus canciones", además de incluir retiros de yoga, inmersiones en temascal, ceremonias neo-chamánicas y danzas neo-aztecas (González Varela, 2019: 119) en sus eventos y talleres.

Con estos ejemplos, hemos cubierto tres de los cuatro puntos presentados por Stephens y Delamont como indicadores de glocalización. Respecto al punto (d), referente a los discursos de autenticidad, he preferido dejarlo intocado por considerar que su correcta discusión amerita un estudio etnográfico en sí mismo —como en el caso de Joseph (2008b; 2012) en Canadá. No obstante, quiero resaltar que la dinámica de las clases, la organización de los eventos y los aspectos rituales reportados tanto por Delamont y Stephens como por Joseph en la capoeira "auténtica" del Norte coinciden, en gran medida, con los de la capoeira en México. Igualmente, la imitación con andamiajes (Downey, 2008) y la participación periférica legítima (Delamont, Stephens y Campos, 2017: 35-38) juegan un papel central en la incorporación del *habitus* de la capoeira como un *habitus* terciario (Wacquant, 2011; 2014) que transforma la relación de los capoeiristas mexicanos con su cuerpo y con el mundo en formas

13 Por ejemplo, *Quando eu aquí cheguei* de Adolfo Flores Ochoa, presentadas en Alemania y Emiratos Árabes Unidos.

muy similares a las que Delamont y Stephens (2013) han observado en Reino Unido. Una parte de este *habitus* es la incorporación de un patrón de movimiento polirrítmico y una organización policéntrica del cuerpo que Rosa (2015) ha caracterizado como "estética de la *ginga*". Aunque esta estética tiende a relacionarse con una "brasilianidad" idealizada, Rosa (2005), Delamont y Stephens (2013) coinciden en que puede ser aprendida a través de la práctica por cualquier capoeirista serio —lo que explica que Joseph (2008a) tomara por brasileños a unos capoeiristas canadienses.

Para efectos prácticos —y a reservas de los resultados de futuras investigaciones— considero que la existencia de un campo en el que se replica este *habitus capoeirístico* (homenajeando a Wacquant, 2004) a través de una práctica pedagógica constante es suficiente para defender que la capoeira en México es tan "auténtica", al menos, como su variante diaspórica en el Norte. Aunado a esto, sin embargo, el hecho de que su enseñanza se encuentre principalmente en manos de capoeiristas mexicanos (entre ellos, *mestres* y *contramestres*) por un lado, y la intensa apropiación cultural de la que he dado cuenta, por el otro, permiten definirla en oposición a la capoeira diaspórica como una capoeira glocal.

Del potencial analítico de la noción de capoeira glocal

¿Qué ganamos con la caracterización de una capoeira glocal? Además de delimitar el alcance de la noción de capoeira diaspórica como un recurso adecuado para entender la globalización de la capoeira en el Norte, propongo que la noción de capoeira glocal extraída a partir del caso mexicano puede servir, en primer lugar, para orientar el análisis de otros procesos de globalización en el Sur. En segundo lugar, considero que entender el desarrollo de la capoeira glocal mexicana contribuye a

anticipar, imaginar y explorar el proceso de glocalización de la capoeira en el Norte.

Del análisis de Joseph (2008b) sobre las razones económicas detrás de la retórica de autenticidad de la capoeira en Canadá y las observaciones de González Varela (2019) sobre los motivos de los *mestres* brasileños para no establecerse en México, pudimos inferir que los procesos de globalización en el Sur transcurrirían de forma distinta a los del Norte. Aunadas a lo económico, existen otras características del Sur (inseguridad, calidad de vida, inestabilidad política) que pueden explicar el comportamiento de los migrantes brasileños. Pensando con De Sousa Santos (2006), cabría aludir, además, a la idea paradójica, sembrada en el imaginario colectivo de los habitantes del Sur como parte del proceso de colonización, que iguala al Norte con el futuro, el progreso y el desarrollo. Pese a que la crisis global en la actualidad bastaría para cuestionar la validez de dicha idea (Contreras Islas, 2018), ésta continúa ocupando un papel orientador para muchos procesos sociales —como las migraciones.

Dado que la capoeira diaspórica está estrechamente ligada al capital corporal de los migrantes brasileños, y dado que éstos se desplazan, preferentemente, del Sur hacia Norte, se deduce, por un lado, que el patrón observado por Delamont y Stephens no es generalizable para todo el mundo, sino únicamente para ciertas regiones (del Norte). Por el otro lado, puede esperarse que los procesos de globalización en el Sur compartan, entre sí, características similares a las encontradas en el caso mexicano, por ejemplo: la llegada de la capoeira al territorio a través de migrantes no-brasileños; la virtual ausencia de maestros brasileños establecidos en el territorio; la proliferación de grupos y maestros locales; y la existencia de procesos de apropiación cultural más avanzados que en el Norte.

Algunos testimonios de capoeiristas en otros países de Latinoamérica, apoyan este argumento. Por ejemplo, David Briseño, Professor Dourado,

afirma que la capoeira llegó a Panamá por medio de un argentino y que el primer capoeirista en establecerse en Nicaragua era de origen venezolano[14]. Por su parte, el trabajo documental de Rubén Nanclares explica cómo el primer grupo de capoeira en la ciudad de Medellín, Colombia, fue un proyecto independiente, iniciado por colombianos, y destaca el predominio de maestros locales[15]. Así pues, la noción de capoeira glocal podría ser un recurso analítico útil para entender la globalización de la práctica en otras regiones del Sur.

Pasemos ahora a analizar lo que nuestra noción implica para la glocalización de la capoeira en el Norte. Cuando Delamont, Stephens y Campos se preguntan al respecto, señalan que Campos, como *contramestre* brasileño, "se resiste mucho a la idea de que la capoeira en Reino Unido pueda llegar a glocalizarse sin perder su sentido y significado como capoeira" (Delamont, Stephens y Campos, 2017: 167). Esta resistencia se expresa, a menudo, bajo la forma de una retórica de la autenticidad que remite constantemente a una "brasilianidad" esencial, que se perdería en la apropiación de la capoeira por parte de los locales. Joseph (2008b) analiza esta retórica como parte de una estrategia de mercado, y señala que incurre en una paradoja desde el momento en que los mismos maestros brasileños afirman que la capoeira en el Norte es diferente a la capoeira en Brasil, concediendo que ésta ha cedido algo de su "autenticidad" para adaptarse mejor a las expectativas de sus clientes europeos y norteamericanos —por ejemplo, al ser menos violenta (Delamont y Stephens, 2008: 66; Joseph, 2008b: 508).

Independientemente de la resistencia expresada por Campos, el caso mexicano demuestra que la glocalización es posible —y, probablemente, inminente. Para aquellas regiones en las que domina la capoeira diaspórica,

14 *Cfr*. David Briseño [Invitado], (4 de septiembre de 2018), Divagar Radio, [Audio en podcast]. Recuperado de: https://mx.ivoox.com/es/divagar-profesor-dourado-16-08-2018-audios-mp3_rf_28284342_1.html [8 de junio de 2020].

15 *Cfr*. Nanclares, R. [Ruben Nanclares]. (2018, diciembre 15*). ¿Cómo surgió la capoeira en Medellín?* [Archivo de Video]. Recuperado de: https://youtu.be/T3DHiPD39sA

la glocalización iniciará a más tardar en cuanto los primeros alumnos locales obtengan grados que los autoricen para dar clases. De hecho, esta situación está ya en marcha en Canadá, donde Joseph (2008b) encuentra algunos alumnos *graduados* —canadienses y jamaiquinos— que han introducido diversas innovaciones en las clases que imparten para hacerlas más "atractivas" —mientras continúan recurriendo sin miramientos a la retórica de la autenticidad. Asimismo, proyectos como la obra de teatro *In Blood: The Bacchae*, producida en Londres por Mestre Carlão, da cuenta de una apropiación y un sincretismo culturales propios de la glocalización, en tanto adapta la forma de la tragedia griega para narrar la leyenda de Besouro Mangangá (González Varela, 2019: 56).

Así pues, obrando una suerte de inversión poética a la paradoja temporal del pensamiento colonial, propongo que la capoeira glocal del Sur contiene, en su presente y en la historia de su desarrollo, el futuro de la capoeira diaspórica del Norte. En otras palabras, la capoeira glocal del Sur puede servir como un modelo para anticipar algunos de los retos y los conflictos, pero también de las oportunidades que representa una eventual glocalización de la capoeira diaspórica. A continuación, presento algunos ejemplos con el caso mexicano.

El primer reto de la glocalización remite una resistencia expresada por Campos. También para los primeros capoeiristas brasileños que llegaron a México, resultaba inconcebible encontrar su deporte nacional siendo enseñado por mexicanos autodidactas, que ni siquiera habían logrado incorporar la estética de la *ginga* característica del *habitus* capoeirístico. Ahora bien, la resistencia de los brasileños se expresó de dos maneras: primero, la retórica de la autenticidad se empleó para descalificar el trabajo de aquellos mexicanos que no estuvieran apadrinados por un *mestre*, o bien afiliados a un grupo brasileño. Segundo, cuando la estrategia retórica no funcionó, se recurrió a la violencia: era común que los brasileños irrumpieran en las academias y las *rodas* para demostrar su

superioridad a costa de la integridad física de quien se les interpusiera.[16] (Paradójicamente, si seguimos el argumento de Delamont y Stephens (2010), esta historia de violencia pudo lograr que la experiencia de los primeros mexicanos fuera más "auténtica").

Aunque la situación de la capoeira diaspórica sea distinta, es probable que los primeros maestros de capoeira formados en el Norte tengan que enfrentarse con reacciones similares por parte de sus pares brasileños. Sin embargo, la capoeira mexicana da cuenta de que es posible lidiar con estas estrategias: en primer lugar, la retórica de la autenticidad ha perdido fuerza desde que algunos mexicanos han sido nombrado *mestres* o *contramestres* por leyendas vivas de la capoeira como Acordeón, Suassuna, Marcelo Caveirinha o Curió. En este mismo sentido, cabría esperar que, si los primeros maestros locales del Norte reciben su grado de grandes *mestres*, su trabajo será reconocido —o, al menos, tolerado. En segundo lugar, la resistencia violenta ha perdido fuerza desde que los mexicanos han adquirido la destreza necesaria para jugar al mismo nivel que muchos brasileños, ganándose su respeto. Cabe esperar una situación semejante para el Norte.

Si bien al principio los maestros locales del Norte trabajarán, seguramente, con la autorización, permiso y bajo la supervisión de sus *mestres* brasileños, con el tiempo algunos llegarán a independizarse, creando grupos locales que competirán por un nicho en el mercado. ¿Cómo cambiará esto el mercado de la capoeira en el Norte? Como observa Joseph (2008b), es probable que parte de crear este nicho implique procesos de apropiación culturales. Otra posibilidad, es que estos capoeiristas locales se vean obligados a migrar a otras regiones donde el mercado no esté acaparado por los brasileños, convirtiéndose en portadores de la capoeira para nuevas regiones del Sur —o del Sur del Norte.

16 *Cfr*. Alejandro Ruíz [Invitado], (28 de septiembre de 2017), Divagar Radio, [Audio en podcast]. Recuperado de: https://mx.ivoox.com/es/divagar-treinel-espanador-da-lua-audios-mp3_rf_21141846_1.html [8 de junio de 2020].

Ahora bien, lejos de interpretarse como el fin de una capoeira "auténtica", o una pérdida de "brasilianidad", la glocalización representa una oportunidad de multiplicar la riqueza y la diversidad culturales, como se ilustra con la intensa producción cultural que ha tenido lugar en el caso mexicano. Por ejemplo, imaginemos un acervo de canciones que recojan la historia de la capoeira diaspórica en el Norte, de los *mestres* que la llevaron a distintas regiones y de sus tradiciones… Y pensemos que esta música puede ser enriquecida, por ejemplo, con la integración de ritmos e instrumentos locales. ¿Sería esto realmente una pérdida para la capoeira? ¿Y qué diríamos de una exposición de obra plástica con motivos de la cultura afrobrasileña que se presente en algún museo de París o de Londres?

Este abanico de retos y oportunidades que se abre en el horizonte de la capoeira diaspórica del Norte, está en movimiento ya en la capoeira glocal del Sur. Por ello, dedicar un tiempo a conocerla, reconocerla y explorarla puede ser un ejercicio productivo para académicos y capoeiristas por igual.

Conclusión

He mostrado cómo la noción de capoeira glocal captura adecuadamente las peculiaridades del desarrollo de la capoeira en México. He defendido, también, su potencial analítico para explorar los procesos de globalización de la capoeira en el Sur y anticipar el futuro de la capoeira diaspórica del Norte. Además, he indicado algunas líneas de investigación futuras que serían relevantes tanto para robustecer esta noción, como para delimitar adecuadamente su alcance, entre las que destaco: un análisis de la posible nostalgia (*saudade*) de una "patria imaginaria" en la experiencia de los capoeiristas no-brasileños; una investigación sobre el uso de la retórica

de la autenticidad dentro de la capoeira glocal; y, especialmente, la comparación del caso mexicano con otras regiones del Sur. Además, considero que sería interesante contrastar los procesos de glocalización entre los estilos de capoeira Angola, Regional y Contemporânea.

En cuanto al futuro de la capoeira diaspórica en el Norte, he presentado argumentos para sostener que su glocalización es un proceso inminente y he indicado algunas formas en que el análisis del caso mexicano permitiría anticipar retos y oportunidades. No obstante, considero que explorar otros casos de glocalización en el Sur es crucial para generar la información necesaria para proyectar escenarios más completos. Otras líneas de investigación interesantes en este sentido podrían enfocarse en la situación de la capoeira en las regiones del Sur del Norte y, de nuevo, comparar los estilos de Angola, Contemporânea y Regional como casos particulares.

Por último, quiero resaltar la importancia de visibilizar los saberes del Sur construidos desde el Sur para evitar incurrir en generalizaciones precipitadas que reproduzcan las estructuras coloniales, suponiendo la validez universal de los saberes del Norte. En particular, creo haber mostrado cómo en el caso de la capoeira —y, probablemente, otras prácticas que "migran" bajo la forma de capital corporal— el Sur anticipa el futuro del Norte, invirtiendo la paradoja temporal introducida en el imaginario colectivo por la modernidad capitalista (Cfr. De Sousa Santos, 2006) e invita a pensar cronologías y topografías generadoras de nuevas figuras del mundo.

Agradecimientos

Este trabajo es parte de una investigación doctoral sobre procesos de formación en la capoeira mexicana financiada por el DAAD y

el CONACYT. Agradezco especialmente a Mestre Cigano, Mestra Rosita, Contramestre Bateria e Instructora Cupim por su apoyo para la reconstrucción del panorama histórico y la clasificación de los grupos de capoeira en México.

Bibliografía

Antonio, R. J. & Bonanno, A. (2000). "A new global capitalism? From 'Americanism' 'Americanization-Globalization'". *American Studies*, 41, pp. 33-77.

Assunção, M. R. (2005). *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial art*, London: Routledge.

Bennett, A. (1999a). "'Rappin' on the Tyne: White Hip Hop culture in Northeast England – an ethnographic study'", *Sociological Review* 47(1), pp. 1–24.

Bennett, A. (1999b) "Hip hop am main: the localisation of rap music and hip hop culture", *Media, Culture and Society* 21(1), pp. 77–91.

Browning, B. (1995). *Samba: resistance in motion*. Bloomington: Indiana University Press.

Canales, A. (2015). *The debate on migration and development: evidence and input from Latin America.* Latin American Research Review 50 (1), pp. 29-53.

Contreras Islas, D. S. (2018). "Reinterpretar los principios de la modernidad ante la crisis global. Una reflexión desde la Bioética y la Sustentabilidad", *Analogía Filosófica*, 32 (2), pp. 17-48.

González Varela, S. (2017). *Power in practice. The pragmatic anthropology of Afro-Brazilian capoeira*. New York: Berghahn Books.

González Varela, S. (2019). *Capoeira, mobility, and tourism. Preserving an Afro-Brazilian tradition in a globalized world.* Maryland: Lexington Books.

De Sousa Santos, B. (2006). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria.* Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM, Programa de Estudios sobre Democracia y Transformación Global.

Delamont, S. & Stephens, N. (2008). "Up on the roof: The embodied habitus of diasporic capoeira". *Cultural Sociology*, 2(1), pp. 57-74.

Delamont, S. & Stephens, N. (2014). "'I can see it in the nightclub': dance, capoeira and male bodies". *The Sociological Review*, 62, pp. 149-166.

Delamont, S., Stephens, N. & Campos. (2010). "'I'm your teacher, I'm Brazilian!' Authenticity and authority in European capoeira". *Sport, Education and Society*, 15(1), pp. 103-120. DOI: 10.1080/13573320903461061

Delamont, S., Stephens, N. & Campos, C. (2017). *Embodying Brazil. An ethnography of diasporic capoeira*. New York: Routledge.

Downey, G. (2008). "Scaffolding imitation in capoeira: physical education and enculturation in an Afro-Brazilian art". *American Anthropologist*, New Series, 110 (2), pp. 204-213.

Flores Ochoa, A. (2000). *Dá volta ao mundo, camará*. Impresión privada: Ciudad de México.

Joseph, J. (2008a). "'Going to Brazil': transnational and corporeal movements of a Canadian-Brazilian martial arts community". *Global Networks* 8 (2), pp. 194-213.

Joseph, J. (2008b). "The logical paradox of the cultural commodity: selling an 'authentic' Afro-Brazilian martial art in Canada". *Sociology of Sport Journal*, 25, pp. 498-515.

Joseph, J. (2012). "The practice of capoeira: diasporic black culture in Canada", *Ethnic and Racial Studies*, 35(6), pp. 1078-1095, DOI: 10.1080/01419870.2012.661866

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, Barcelona: Planeta-De Agostini.

Reis, A. L. T. (2005). *Capoeira: health and social well-being*. Brasilia: Thesaurus.

Ritzer, G. (2003). "Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Something/Nothing". *Sociological Theory*, 21(3), pp. 193-209.

Robertson, R. (1995). "Glocalization: time-space and homogeneity--heterogeneity", in: Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (Eds.). *Global modernities*, pp. 25-44. London: Sage.

Rosa C.F. (2015). *Brazilian bodies and their choreographies of identification. Swing nation.* Palgrave Macmillan: Hampshire.

Roudometof, V. (2014). "Nationalism, globalization and glocalization". *Thesis Eleven*, 122(1): 18-33.

Savigliano, M.E. (1995) *Tango and the political economy of passion*. Boulder, CO: Westview Press.

Savigliano, M.E. (1998) "From Wallflowers to Femmes Fatales", in W. Washabaugh (ed.). *The passion of music and dance*, pp. 103–10. Oxford: Berg.

Talmon-Chvaicer, M. (2008). *The hidden history of capoeira. A collision of cultures in the Brazilian battle dance*. Austin: The University of Texas Press.

Viladrich, A. (2005). "'You just belong to us': tales of identity and difference with populations to which the ethnographer belongs", *Cutural Studies, Critical Methodologies* 5(3), pp. 383–401.

Viladrich, A. (2006) "Tango immigrants in New York City", *Journal of Contemporary Ethnography* 35(5), pp. 533–59.

Wacquant, L.J.D. (1995). "Pugs at work: bodily capital and bodily labour among professional boxers" *Body & Society*, 1(1), pp. 65-93.

https://doi.org/10.1177/1357034X95001001005

Wacquant, L. (2004). *Body & soul: notebooks of an apprentice boxer*. New York: Oxford University Press.

Wacquant, L. (2011). "Habitus as topic and tool: reflections on becoming a prizefighter". *Qualitative Research in Psychology*, 8, pp. 81-92.

Wacquant, L. (2014). "*Homis in extremis*: what fighting scholars teach us about habitus". *Body & Society*, 20 (2), pp. 3-17.

CAPÍTULO 10

HACER EL BIEN HACE BIEN: notas sobre identidad y aprendizaje de la capoeira en Francia[1]

Daniel Granada da Silva Ferreira

Introducción

Los significados atribuidos a la capoeira se transforman a lo largo del tiempo y sus sentidos cambian de acuerdo con el contexto y la sociedad. Cuando se habla de capoeira fuera de Brasil, estas transformaciones se tornan aún más evidentes, pues partimos de una práctica originada y desarrollada en el contexto esclavista brasileño, al final de los siglos XVIII y XIX (Assunção, 2005; Soares, 1999), para una actividad lúdico-deportiva apropiada y practicada por individuos y grupos en diversos países al inicio del siglo XXI.

Formar *capoeiristas* fuera del contexto brasileño requiere competencias de comunicación, traducción y habilidad para convencer, además de aptitudes corporales necesarias para un buen desempeño físico del profesor. Enseñar capoeira no es sólo demostrar algunos movimientos, es también transmitir su historia y el contexto que la formó. Para ello, hay que tener algún vínculo con el país, apreciar lo que es brasileño. Para los que no son brasileños y se aventuran a tener sus grupos, significa poder comprobar su relación con Brasil, sea porque han tenido maestros brasileños o amigos en este país o porque han viajado o vivido por un tiempo en Brasil y pueden contar la experiencia como un triunfo a sus alumnos.

En este capítulo busco contribuir para la discusión de los procesos de construcción de identidad a través de la observación de practicantes de capoeira en Francia. Partiendo del debate sobre etnicidad e identidad

1 Una versión publicada anteriormente en portugués de este artículo se encuentra en: Granada, D. S. F. (2010) "'Fazer o bem, faz bem': notas sobre identidade e o aprendizado da capoeira na França", *Revista da FUNDARTE*, ano 10, n. 20, pp. 39-43. Traducción del portugués por Monique Izoton.

que tiene por objetivo basar la discusión, seguiremos para el análisis de la transformación de la percepción de la capoeira en un grupo parisiense, la asociación[2] Ypiranga de Pastinha, procurando demostrar que las identidades construidas alrededor del grupo son fechadas, ubicadas, coyunturales y están en permanente transformación.

Notas sobre la investigación

Este capítulo se basa en una investigación de campo de cuatro años, en París, Francia, a través del método de observación participante y de la realización de entrevistas formales e informales con miembros de la asociación. Durante la investigación, entre los años 2006 y 2008, he frecuentado el local de actividades tres veces por semana: los lunes, de las 19h a las 22h; los miércoles, de las 19h30min a las 22h30min; y los sábados, de las 14h a las 18h.

También he participado de otros eventos, como *workshops*, y visité inúmeras *rodas* y entrenamientos de diferentes grupos de París y de otros locales en Francia. A lo largo de ese período, frecuenté las reuniones administrativas del grupo, las fiestas, las salidas al "bar del portugués" después de las *rodas*, las clases en escuelas y también eventos de solidaridad internacional realizados por ellos.

Mi conocimiento de capoeira viene de una trayectoria de 15 años como practicante, siendo activamente presente en entrenamientos y *rodas* en diversos grupos de Río de Janeiro, Salvador de Bahía y Porto Alegre, en Brasil, y en París, Francia. La investigación académica sobre

2 En Francia, la forma institucional de organización a la que en Brasil llamamos de grupos de capoeira es la *association*. Los capoeiristas franceses crean asociaciones de acuerdo con una ley francesa de 1901. Esta estrategia permite al grupo recibir subvenciones de instancias gubernamentales, ayuntamientos, Conseil Général, Conseil Régional, y permite solicitar salas y equipamientos públicos para la realización de las actividades. Algunos grupos reciben sumas considerables en subvención para sus actividades ordinarias y para eventos especiales.

la capoeira empezó con un proyecto de maestría, en 2002, presentado al PPGSA/UFRJ[3], cuya disertación fue defendida el año de 2004. En Francia, mis estudios se basaron en dos asociaciones: Kolors, que realiza sus actividades en París, principalmente en el 19º distrito, y la asociación de capoeira Angola Ypiranga de Pastinha, que tiene sede en el suburbio de París, en Ivry sur Seine.

Capoeira e identidad

Los procesos de construcción de identidad son multifacéticos, inacabados y en constante transformación. En el caso de la capoeira practicada fuera de Brasil, las construcciones de identidad se valen del contenido histórico, de "linajes"[4] de pertenencia a escuelas o maestros de capoeira, y de características personales o aun físicas que son incorporadas al *habitus* de los individuos, principalmente de los líderes de grupos, con el objetivo de validar sus discursos.

En la asociación Ypiranga, el proceso de construcción de identidad se establece a partir de la tensión entre el discurso del maestro de capoeira brasileño, que vive en Río de Janeiro y realiza visitas periódicas, dos veces al año, al grupo de Francia y los intereses de los miembros del grupo. Ese discurso enfatiza la conexión a un pasado común que relaciona la capoeira practicada por esta asociación a los negros de la diáspora como detentadores de una tradición que es transmitida a través del tiempo por generaciones. Del otro lado, el ideal de igualitarismo republicano francés que dificulta el reconocimiento de las diferencias, conjugado a la piel

3 Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

4 Similares a las genealogías que conectan los alumnos a los maestros, llegando hasta las generaciones más antiguas (quien fue alumno de quien). Por detrás de estas genealogías se esconden ideas sobre tradición, poder y autenticidad, que asocian el practicante a una descendencia legítima y a una determinada escuela de capoeira.

blanca y a la nacionalidad francesa de la mayor parte de sus miembros, confiere ciertos matices al discurso "racializado".

Los debates sobre etnicidad ofrecen las bases para la reflexión acerca de los procesos de identidad contemporáneos en los grupos de capoeira. Para Max Weber, la creencia en un origen común para la construcción de lazos de identidad es un factor importante para construcción y establecimiento de relaciones étnicas:

> La creencia en la afinidad de origen – sea objetivamente fundada o no – puede tener consecuencias importantes, particularmente para la formación de comunidades políticas. Como no se trata de clanes, llamaremos de "grupos étnicos" aquellos grupos humanos que, en virtud de semejanzas en el habitus externo o en las costumbres, o en ambos, o en virtud de memorias de colonización o migración, nutren una creencia subjetiva en la procedencia común, de tal modo que esta se torna importante para la propagación de las relaciones comunitarias, siendo indiferente se existe o no una comunidad de sangre efectiva (Weber, 2000: 270).

Weber sigue afirmando que esta creencia, "sumada a la semejanza en las costumbres, es apropiada para favorecer la divulgación de acción comunitaria asumida por parte de los «étnicamente» unidos y el resto de los miembros, ya que la consciencia de comunidad fomenta la «imitación»" (Weber, 2000: 273).

Frederick Barth, a su vez, define como más importante el proceso por el cual los grupos codifican y mantienen trazos culturales, y de este modo perpetúan las fronteras culturales. Él resalta la importancia de la interacción y del contraste con otros grupos étnicos para la constitución y manutención de las identidades: "desplazamos el enfoque de la investigación de la historia o de la constitución interna de grupos distintos para las fronteras étnicas y la manutención de estas fronteras" (Barth, 1998: 189). Luego, la mejor utilización del término etnicidad sería, según Barth, como un concepto de organización que permitiría mapear las fronteras y las relaciones de los grupos sociales en términos de

contrastes altamente selectivos, utilizados para organizar las identidades y los contactos entre los grupos.

Ya para Abner Cohen (1974), los grupos étnicos son grupos de interés que manipulan elementos de su cultura en la búsqueda de poder. En este punto de vista, la etnicidad sería un fenómeno eminentemente político, en que el grupo lanza mano de un aparato simbólico en la búsqueda de ventajas materiales, operando dentro de un contexto político y actual. Él critica a Barth, afirmando que su modelo genera problemas metodológicos y dificultades, una vez que su argumento es esencialmente circular. Afirma también que personas actúan como miembros de categorías étnicas porque se identifican y, a veces, son identificadas por otros con estas categorías.

En este sentido, el discurso de Mestre Manoel, de la asociación Ypiranga, es acentuadamente "racializado", pero son diversas las personas que integran el grupo y no se encuadran en el perfil afrodescendiente trazado por él. Cohen (1974) enseña que lo que importa sociológicamente es lo que las personas verdaderamente hacen, y no lo que subjetivamente piensan o piensan que piensan.

De este modo, el discurso de la asociación es un dato que sirve para investigar los propósitos por los cuales es accionado y las circunstancias que le dieron origen. Pero, lo que realmente ocurre en el grupo es otro problema que debe ser entendido, en la tentativa de explicarlo.

Para comprender las identidades hoy

A fin de comprender los procesos de construcción de identidades, el abordaje propuesto por Castells (1999) parece ser el mejor adaptado porque, en cierta forma, comprende los mencionados anteriormente, resguardando la dimensión personal e institucional.

> No es difícil concordar con el hecho de que, desde el punto de vista sociológico, todas las identidades son construidas. La principal cuestión, en realidad, se refiere a cómo, a partir de qué, por quién, y para qué eso ocurre. La construcción de identidades se vale de materia prima ofrecida por la historia, geografía, biología, instituciones productivas y reproductivas, por la memoria colectiva y por fantasías personales, por los aparatos de poder y revelaciones de cuño religioso. Pero todos esos materiales son procesados por los individuos, grupos sociales y sociedades, que reorganizan su significado en función de tendencias sociales y proyectos culturales enraizados en su estructura social, así como su visión de tiempo y espacio. Aviento aquí la hipótesis de que, en términos generales, quien construye la identidad colectiva, y para que esa identidad es construida son en gran medida los determinantes del contenido simbólico de esa identidad, así como de su significado para aquellos que con ella se identifican o aquellos que de ella se excluyen (Castells, 1999: 23-24).

La definición de identidad propuesta por Castells acentúa el carácter de la identidad como un proyecto, siendo fruto de la intencionalidad individual en busca de ciertos objetivos, mostrando que los contenidos históricos, poco importando su supuesta veracidad, son manipulados por quien construye las identidades colectivas. Sorj profundiza un poco más el análisis sobre los nuevos sujetos colectivos y ofrece pistas de lo que debe ser emprendido en la tentativa de descubrir la formación de estas identidades:

> Las identidades colectivas en las sociedades modernas son recursos sociales, instrumentos a través de los cuales los individuos forman grupos estables, dan sentido a la acción social y a partir de los cuales negocian su posición dentro del propio grupo y/o en la sociedad. El análisis de nuevas identidades debe incluir tanto ingredientes más profundos e inconscientes de la formación de valores y creencias cuanto a las dimensiones de manipulación estratégica de la identidad colectiva y poder de grupo, en particular por los líderes, para alcanzar posiciones de mando y otras ventajas para sí y/o para su grupo (Sorj, 2000: 90-91).

De acuerdo con Michel Agier, con la creciente complejidad de las realidades locales es necesario un enfoque situacional de las culturas y de las identidades vistos como instrumentos de comprensión de las lógicas observadas directamente, pero también como un principio de

"vigilancia anti exótica de la antropología"[5] (Agier, 2001: 12). El autor señala la importancia de la investigación en incorporar la cuestión del contexto en la constitución de los objetos de estudio, afirmando que la atención del observador debe ser puesta también sobre las interacciones y situaciones reales, así como sobre las representaciones formuladas a priori de las culturas, tradiciones o figuras ancestrales en nombre de las cuales se supone que ellas actúan.

Para pensar las identidades en el mundo globalizado donde ellas tienen una tendencia a perder el referente local, Agier sugiere que debemos interrogar dónde toma forma la creatividad cultural. Él propone llevar en consideración tres relaciones duales y problemáticas entre identidad y lugar, cultura y lugar e identidad y cultura (Agier, 2001). La multiplicidad de narrativas de identidad surge en los contextos más diversos, pero ellas se enraízan preferencialmente en el medio urbano. Estas narrativas van a tener un contenido religioso, étnico o regional, pero presentan construcciones híbridas, reformuladas y heterogéneas. Estos relatos son resultados de las iniciativas de individuos, pequeños grupos o redes que tienen dificultades para hacerse comprender en la especificidad que reivindican a sí mismos (Agier, 2001).

En la asociación de capoeira Ypiranga se notan esas características. Lo que se practica no es una "capoeira brasileña", pero sí una capoeira que pasa a integrar un contexto de nuevas identidades urbanas. Una capoeira que se sitúa en las zonas de contacto entre un Brasil que los miembros admiran y procuran cultivar y una Francia que, para ellos, debe abrirse a nuevas influencias, contrariando lo que piensan ser el conservadurismo y buscando abertura para una actividad venida de otro lugar. Estos franceses hacen de la capoeira un medio de encontrarse, hacer amigos, practicar actividades físicas y viajar, alimentando una idea de que practicando capoeira están "haciendo el bien" o que practicarla "hace bien"[6].

5 En el original : *vigilance anti-exotique de l'anthropologie*.

6 La expresión en francés es "*la capoeira fait du bien*" o "ça fait du bien".

Una vez más Sorj (2000) nos ayuda a comprender lo que está en juego en los procesos de construcción de identidad en la actualidad:

> Lo que se expresa en la constitución de nuevas identidades colectivas en general no tiene como referencia central el mundo del trabajo tampoco el Estado. [...] Las nuevas identidades poseen un fuerte componente de autoayuda (aunque no asumido generalmente como tal), de fortalecimiento de la autoimagen y de la capacidad individual de enfrentar el mundo. [...] Los grupos de promoción de la conciencia negra y de las raíces africanas pueden ser considerados como parte de esta tendencia de formación de nuevas identidades con énfasis en las dimensiones subjetivas y culturales que movilizan personas que buscan una alternativa de vida personal (Sorj, 2000: 91-93).

Hacer el bien hace bien

Las expresiones "hacer el bien" o la capoeira "hace bien" tienen varios sentidos. El primero está relacionado al hecho de que, de modo general, la capoeira atrae a las personas para la práctica, por ser una actividad física que "hace bien". Ejercitarse, en Francia, tiene significados distintos que en Brasil. El modelo de belleza está lejos de cuerpos musculosos y con curvas. Hay la idea de que el padrón de belleza para hombres y mujeres es ser delgado y alto. Además, practicar una actividad física cualquiera es considerado algo banal. Desde ese punto de vista, la capoeira satisface las necesidades de una práctica socialmente comprometida, a la medida que el practicante se torna miembro del grupo.

Los miembros de esta asociación aprenden a tocar instrumentos, conocen otras personas y, en este sentido, el grupo de capoeira funciona como un grupo de autoayuda, de acuerdo con la idea de Sorj (2000) referida anteriormente. Las personas se comunican acerca de posibilidades de dividir vivienda, de acoger capoeiristas que vienen para eventos, de salir para bailar juntos y divertirse. En este sentido, la capoeira "hace

bien" a sus practicantes, porque los inserta en una red de contactos con otros capoeiristas y proporciona una red social en la cual el individuo puede integrarse.

Pero, hay otro sentido de "hacer el bien" en la asociación, que es ayudar al grupo de Brasil. Eso es bastante complejo, porque envuelve ayuda financiera que el grupo ofrece al maestro de capoeira Manoel, creador del grupo de capoeira Angola Ypiranga de Pastinha, en Río de Janeiro. Mestre Manoel desarrolla un "proyecto social" (o desarrollaba, porque las últimas informaciones que obtuve daban cuenta de que el proyecto no estaba todavía activo) con niños de 3 a 16 años, de la favela de Maré, en Río de Janeiro[7]. La favela hace parte del Complexo do Alemão y es conocida por ser una de las regiones más violentas de la capital carioca.

Este discurso de "hacer el bien" para niños es un fuerte instrumento en el momento de promover la identidad del grupo delante de otros grupos y conferir a la actividad un carácter de compromiso social. Además, tiene la oportunidad de acceder a subvenciones, apoyo financiero e institucional de diferentes instancias gubernamentales, como los ayuntamientos de Vitry e Ivry sur Seine, el Conseil Régional d'Île de France y el Conseil Général du Val-de-Marne para las actividades y proyectos del grupo. Además, tiene la oportunidad de atraer nuevos adeptos que se interesan en las actividades de solidaridad internacional de la asociación.

Los puntos presentados sobre que la capoeira puede "hacer el bien" o de que la capoeira "hace bien" muestran que, en el proceso de construcción de esta identidad, en el seno de la asociación Ypiranga, existe un intercambio entre el individuo que se asocia y la asociación que le acoge. Ese intercambio consiste en formar parte de una actividad que es al mismo tiempo lúdica y placentera, pero que, por otro lado, tiene un sentido, una idea de pertenencia a algo que es juzgado por el

7 Pongo "proyecto social" entre comillas porque es entendido aquí como categoría nativa. Lo que Mestre Manoel llama de "proyecto social" es algo bastante informal, sin un proyecto real y que funciona de acuerdo con los medios disponibles, sin resultados o metas a alcanzar, sin presupuesto o previsión de gastos. En ese sentido él también cree que hace el bien para los demás.

practicante como bueno y que contribuye para la formación positiva de la identidad individual.

El practicante de capoeira de esta asociación no es sólo un capoeirista, en muchos casos es padre, madre, trabajador, estudiante, francés o no. La capoeira es más un elemento que puede rellenar el mosaico de una identidad urbana compleja, proporcionando al individuo la satisfacción de sus necesidades de una actividad comprometida y multifacética a través de la adhesión a la propuesta de la asociación.

El carácter de mezcla e hibridación, el componente que está en la propia base de formación de la capoeira construida entre un África mítica y un Brasil remoto, con su significado cambiante en los diferentes contextos, ofrece a la capoeira la posibilidad de incorporar un gran número de significados. Esos significados atribuidos a la capoeira por los grupos en el exterior oscilan o transitan entre un carácter social – fruto de la práctica de las clases menos favorecidas en Brasil – y un carácter étnico, pues ella sería un producto de los negros africanos y sus descendientes brasileños. Por lo tanto, además de ser identificada como práctica socialmente comprometida, la capoeira es asociada a una práctica de "negros de la diáspora", formando parte del legado del "Atlántico Negro".

Capoeira y "Atlántico Negro"

Los procesos creativos a los cuales la capoeira fue sometida a lo largo de su historia no están ubicados en un pasado lejano. Por el contrario, la capoeira se revela hoy con un grande potencial de adaptación, convirtiéndose en una práctica asociada a la "diáspora negra", re-apropiada y con nuevos significados según el contexto. En las palabras de Gilroy (2001: 65), la formación llamada de Atlántico Negro se constituye en la "especificidad de la formación política y cultural a que pretendo llamar de Atlántico

negro. Puede ser definida, en un nivel, por este deseo en trascender las estructuras del Estado-nación como los límites de la etnia y de la particularidad nacional".

Se puede percibir, en grupos de capoeira como la asociación Ypiranga, este deseo manifiesto de trascender las estructuras del Estado-Nación, así como los límites de la etnia, a través del contacto y de los intercambios entre individuos, grupos y culturas. Si se considera que lo lúdico es una de las características de esos procesos creativos, se percibe la capoeira como un objeto privilegiado de ese movimiento cultural transnacional:

> El movimiento contemporáneo de las artes negras en el cine, en las artes visuales y en el teatro, así como en la música, [...] creó una nueva topografía de lealtad-identidad en la cual las estructuras y presupuestos del Estado Nación han sido dejados hacia tras porque son vistos como ultrapasados (Gilroy, 2001: 59).

El año de 2011, la asociación Ypiranga realizó un proyecto de gran importancia para ellos: un encuentro de capoeira Angola en Bénin. En una entrevista grabada el 7 de octubre de 2010, en Ivry sur Seine, Serge, el presidente de la asociación, con un PhD en imágenes médicas y director de una empresa de venta de aparatos de imágenes médicas, habló acerca de los objetivos de este proyecto:

> La idea es que los africanos descubran la capoeira, que es un tipo de extensión de sus culturas. Pues la capoeira es una mezcla de culturas africanas, europeas y a lo mejor indígenas. Yo pienso que está bien, es bueno también que los brasileños vean, creo que para los brasileños la capoeira viene más de África que de Europa o de América del Sur. Que ellos vean un poquito de lo que son los orígenes culturales, el encuentro con el vudú africano, eventualmente las danzas, que pueden ser parecidas, los instrumentos y también la historia. Porque la historia de la capoeira está muy relacionada a la esclavitud y como nosotros volvemos, también la historia de los brasileños que fueron liberados y que volvieron a África, y que puede haber sorpresas también porque la historia no es "feliz" una vez que ellos partieron de allá. Después, hacer que los europeos descubran África también y la capoeira al mismo tiempo que esta historia. Y también juntar a los grupos de capoeira en África, preparar un evento y ahí tener diversos asuntos y temas.

Lo que los miembros de Ypiranga hicieron a través de la organización de este evento fue, como dijo el presidente de la asociación, promover una actividad que conectase Brasil a África y Europa, por medio de un eslabón que va más allá de lo étnico y de lo nacional. Esas personas se reunían para practicar capoeira. Entonces, la capoeira y su aprendizaje fueron las razones y la finalidad del evento. En ese caso, el encuentro fue motivado por una práctica común que ofreció las bases necesarias para el establecimiento de lazos que trascienden los límites del Estado-Nación.

Bajo la justificación de mostrar la realidad de África a europeos y brasileños, y procurar antecedentes de la capoeira en diferentes prácticas africanas, se escondió, también, la posibilidad de viajar con amigos, de establecer nuevos contactos, con la idea de que eso "hace bien" para el individuo, para el grupo, para la capoeira y para los demás involucrados.

Consideraciones finales

Se buscó mostrar, en el caso de la capoeira, la forma como ella es apropiada y practicada en la asociación Ypiranga, en Francia, por medio de la construcción de una identidad de capoeirista estrechamente relacionada a la idea de "hacer el bien" a sí mismo y a los demás. "Hacer el bien" manifiesta también, implícitamente, las ganas de hacer de forma diferente lo que los demás hicieron, de comprometerse con algo que justifica y que da sentido a su actividad. Los capoeiristas creen que están siendo diferentes de sus generaciones precedentes porque se sienten más abiertos a nuevas experiencias.

Lo que la práctica de la capoeira puede ofrecer para la comprensión de los nuevos procesos identitarios es la idea de un carácter contestatario, asociado a una práctica lúdica y placentera, que satisface las ansias por el establecimiento de lazos y de pertenencia a un grupo específico: la

asociación Ypiranga, que los conecta a una categoría mayor de practicantes de capoeira. Hacer capoeira, según los miembros de esta asociación, es sentirse bien "haciendo el bien", teniendo como actividad una práctica cargada de significados simbólicos, los cuales atraen sus asociados ofreciéndoles elementos no excluyentes, pero en constante negociación de formación de las identidades individuales y colectivas.

Bibliografía

Agier, M. (2001). Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*, *7*(2), pp. 7-33. https://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132001000200001.

Assunção, M. R. (2005). *Capoeira: the history of an Afro-Brazilian martial art*. London: Routledge.

Barth, F. (1980). "Grupos étnicos e suas fronteiras" in Philippe Poutignat and Jocelyne Streiff-Fenart. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Pp. 185-277. São Paulo: UNESP.

Castells, M. (1999). *O poder da identidade.* São Paulo: Paz e Terra.

Cohen, A. (1974). *Urban Ethnicity.* London: Tavistock.

Gilroy, P. (2001). *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: 34.

Soares, C. E. L. (1999). *A negregada instituição*. Rio de Janeiro: Access.

Sorj, B. (2000). *A nova sociedade brasileira.* Rio de Janeiro: Zahar.

Weber, M. (2001). *Economia y sociedade.* Vol. 1. Brasil.

CAPÍTULO 11

"VALOR DE USO" Y "VALOR DE CAMBIO" DEL BERIMBAU: producción y consumo como símbolos de libertad en la capoeira Angola global contemporánea[1]

Celso de Brito

Introducción

De acuerdo con Shaffer (1977) el *berimbau* es un instrumento de cuerdas dentro de la categoría del *sitar*, cuyo origen se remite al continente africano, llevado a América del Sur y América Central con el comienzo de la trata de esclavos. La conexión entre el *berimbau* y la capoeira tendría lugar a finales del siglo XIX, el instrumento se convertiría en un símbolo de esta práctica a lo largo del siglo XX. La capoeira es un juego o pelea entre dos personas que tiene lugar en el centro de un círculo formado por otros jugadores (llamada *roda*). Los movimientos corporales del jugador se realizan de acuerdo con el ritmo dado por el *berimbau*. El instrumento es tan esencial para la práctica que fue considerado por uno de los *mestres* más famosos de capoeira como "un verdadero mestre de capoeira" [2] (Mestre Pastinha, 1968).

---

1 Publicado anteriormente en inglés como: Brito, C. (2012). "Berimbau's 'use value' and 'exchange value': Production and consumption as symbols of freedom in contemporary global Capoeira Angola", in *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology* v. 9, n. 2, pp. 103-127. Traducción: Ana Sofía Quijano Leyva.

2 Mestre Bimba fue un intérprete de *berimbau* sumamente conocido que contribuyó considerablemente a la propagación mundial del valor musical de este instrumento cuando tocaba con el grupo de Jazz Charlie Byrd's. Sin embargo, en su esfuerzo por institucionalizar la capoeira en la década de 1930, redujo el set de instrumentos que eran usados en las *rodas* (consistiendo en más de un *berimbau*, *atabaque*, *reco-reco*, *agogô*, *pandeiros* e incluso violas y *ganzás*) a un *berimbau* y dos *pandeiros* solamente, por lo tanto, disminuyendo la riqueza armónica del set de *berimbau*. Mestre Pastinha, por otro lado, institucionalizó la capoeira Angola con un set de tambores formado por dos *pandeiros, agogô, reco-reco* y *atabaque* más tres *berimbaus*, valorando este set como un acuerdo excelente. Se ha entendido al *berimbau* como la materialización de la sacralidad de la capoeira Angola, como consecuencia del discurso de *mestres* que asignan a esta estructura de tres *berimbaus* la misma sacralidad que se le atribuye a los tres *atabaques* de la religión del *Candomblé* cuyas raíces son africanas. Esto convierte al *berimbau* en un instrumento religioso insertado en "el sistema de linaje transnacional de Capoeira

Neiburg (2010) establece que la antropología económica es una labor que requiere de trabajo etnográfico, esto quiere decir que, no se trata de fenómenos con respecto al ámbito económico de previas concepciones teóricas, más bien lo que importa para ella son "[…] los significados que el campo semántico que rodea a la economía posee en la interacción de agentes con diferentes características y escalas, como personas, grupos y naciones" (Neiburg, 2010: 3).

No obstante, toda una gama de autores ha construido un cuerpo teórico significativo que perfila la etnografía aquí presentada. En este capítulo, tomo algunas ideas inspiradoras de Appadurai (2008), Kopytoff (2008) y Miller (1987, 1992, 2007).

Partiendo de la propuesta de Daniel Miller en *Material cultures: why some things matter?* (1992), elegí como punto focal de este análisis el *berimbau* como "cultura material". La idea de "cultura material" encontrada en Miller no restringe los objetos que pueden ser abordados de acuerdo con esta perspectiva, pero establece que la base de este tipo de enfoque es entender la relación de los artefactos con el contexto social donde son producidos y consumidos. Es una construcción determinada por la especificidad del tema a investigar.

En la introducción de *La vida social de las cosas* (Appadurai, 2008) hay una idea inmediata de que los objetos, al igual que las personas, tienen una vida social. La vida social de un objeto estaría relacionada con una situación específica que caracteriza dichos objetos socialmente. Este fenómeno sería una consecuencia de la intercambiable naturaleza de las cosas. Kopytoff (2008) asigna esta condición de "objeto de cambio" al proceso de "mercantilización" de objetos que existe en las sociedades insertadas en el sistema capitalista.

Al analizar la biografía cultural de un objeto de tal manera, uno es capaz de comprender la construcción y las relaciones sociales que existen

Angola" (veáse Brito y Lewgoy, 2012) Por esta razón, el artículo se enfoca en el rol del *berimbau* para los grupos de capoeira Angola.

ente individuos y objetos. Una forma de hacerlo sería reconsiderar su producción y consumo. Este proceso requiere, por lo tanto, un estudio sobre la historia del objeto en cuestión, considerando periodos específicos y su respectivo contexto sociocultural mediante el cual el objeto es valuado en diferentes maneras y singularizado varias veces a lo largo de su vida social (Kopytoff, 2008).

En Miller (1987) se puede percibir un enfoque en la relación entre creación y creador que hace referencia a la teoría Hegeliana, en la cual el hombre propaga su existencia y se cosifica a sí mismo en sus artefactos como el desarrollo y ampliación de sus conocimientos, un proceso que permite, al mismo tiempo, prever la humanización de los artefactos como consecuencia de la labor creativa del hombre.

Mientras que la perspectiva marxista utiliza la teoría Hegeliana para analizar la relación entre hombre y objeto enfocándose en la producción, Miller analiza esta relación prestando renovada atención al proceso de consumo como una habilidad con potencial transformador. Miller (2007) demuestra que la mayoría de los estudios sobre consumo están limitados, en el sentido de que, en su análisis, se presentan a sí mismos como herederos de una concepción del consumo que hace referencia a la idea de que consumir significa destruir la cultura material, por ende, es visto como

> [...] un peligro tanto para la sociedad como para el medio ambiente. Tal consumo masivo es considerado más como un mal que como un bien. Ha habido muy poco reconocimiento del grado en el cual el aumento del consumo masivo también puede ser visto como sinónimo de la abolición de la pobreza. (Miller 2007: 34).

En general, creo que el lado bueno del consumo puede estar asociado a la idea de una postura política dirigida también a la ciudadanía, de dos maneras: 1) desde el momento en que la elección del producto a consumir se presenta como una opción guiada por la consciencia de

que esta acción tiene consecuencias ambientales y sociales; 2) cuando el aumento en el poder de consumo es entendido en el sentido que permite a los sujetos participar en la esfera del mercado disfrutando los bienes producidos por la sociedad.

Tomando estos conceptos como referencia, las relaciones sociales de la capoeira Angola contemporánea son analizadas a continuación como un intento de entender la forma en que el consumo "puede también ser visto como sinónimo de la abolición de la pobreza" (Miller, 2007: 34, mi énfasis) asociado al término tardío de la abolición de la esclavitud en Brasil, que también apunta a un discurso estructural en la práctica de capoeira Angola.

Para este capítulo, utilicé los datos recopilados en una etnografía multilocal (Marcus, 1995), realizada entre el 2008 en las ciudades de Curitiba y Salvador, en Brasil; Lyon, Grenoble y Montelimar, en Francia, y en Santiago de Compostela en España – así como información recolectada a través del Internet en sitios y blogs relacionados con la capoeira. El capítulo aborda el *berimbau* y los objetos que lo constituyeron durante sus transformaciones históricas entre el siglo XIX y la actualidad, tratando de entender las maneras mediante las cuales la idea de lucha por la libertad, una práctica característica de la capoeira Angola se presenta a sí misma en sus especificidades. En este sentido, ya sea como un fetiche religioso, una herramienta de trabajo o una mercancía, el *berimbau* trae consigo la expresión simbólica de diferentes significados de libertad dirigidos por los hombres que lo produjeron, lo producen y lo consumen contemporáneamente.

El *berimbau* como "valor de uso"

Basado en las crónicas portuguesas sobre África en la década de 1880, Shaffer (1997) establece que existía un instrumento nativo de la región del Congo/Angola, llamado *humbo*, *rucumbo, violam* o aún *lucungo* (Shaffer, 1977: 6-9).

A excepción del texto de Ignaz Von Olfers (1818), encontrado por Oliveira Pinto (2001) en el Museo de Antropología de Berlín, donde el autor alemán describe las características del instrumento que encontró en Brasil con el nombre de *cunga*, los únicos documentos de este período sobre el *berimbau* son iconográficos, como la fotografía de Marc Ferrez en la segunda mitad del siglo XIX y los dos lienzos de Debret con fecha de 1826: en uno de ellos está un hombre negro tocando un *berimbau*, rodeado de mujeres con canastas con productos en la cabeza; en el otro, hay un hombre negro tocando el *berimbau* junto a otro hombre negro que tiene una cesta llena de cosas en las manos.

Figura 1. *Tocador de berimbau* (Debret, 1826).

Figura 2. Hombre negro con *berimbau*
(fotografía de Marc Ferrez, segunda mitad del siglo XIX).

Estos, asociados a otros lienzos de Debret y Rugendas ("Capoeira" con fecha de 1830) que retratan la capoeira siendo interpretada solamente con tambores, lo que parece señalar el hecho de que antes de ser utilizado en la capoeira, el *berimbau* era usado como un instrumento de trabajo de los "negros de ganho" (esclavos que comerciaban con artículos pequeños o realizaban servicios a cambio de un pago, que era compartido con su dueño) como una forma de llamar la atención de compradores potenciales de sus productos.

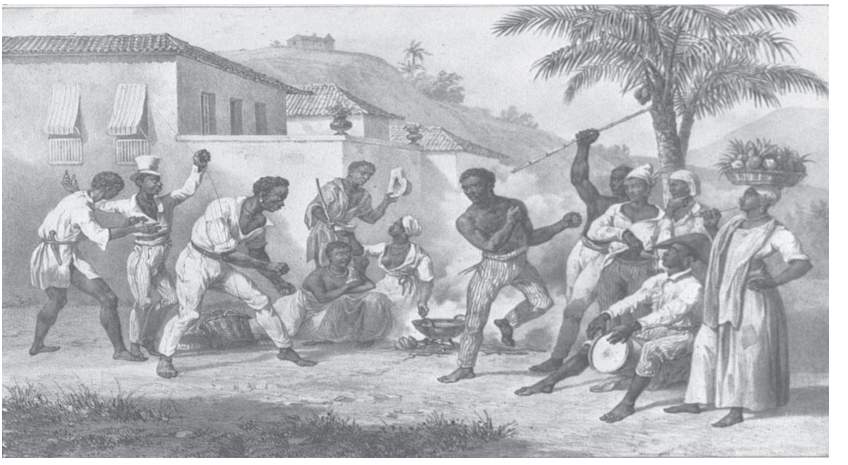


Figura 3. Capoeira (Rugendas 1830).

Los documentos sobre el *berimbau* en el siglo XIX en Brasil lo describen como un arco de madera con una calabaza unida por una cuerda, que sirve como caja de resonancia, reproducido por un palo fino. Las variaciones en las notas son posibles gracias a la presión de los dedos sobre la cuerda. Sin embargo, en 1958 Almeida publicó un texto describiendo el uso de una moneda ("*40 réis dobrão*") como el objeto responsable de la alteración en las notas musicales del instrumento.

Figura 4. *Berimbau* contemporáneo, baquetas y *dobrões* (monedas o piedras).

Como he señalado en otro trabajo (Brito, 2011) la libertad para los negros a principios del siglo XIX fue relegada al ámbito espiritual, dado que su adquisición en el contexto secular estaba totalmente prohibida. La absorción del catolicismo por los esclavos africanos en Brasil se dio, en gran parte, por la estrategia de la iglesia que utilizó santos negros tales como San Benedicto y San Antonio de Categeró para ofrecer un modelo ideal de lo que se convertiría en una conducta para las personas negras, la cual correspondía a una aceptación de la condición de esclavitud como una condición natural para hombres y mujeres de piel negra, y como recompensa por tal resignación, encontrarían libertad eterna en el Reino de Dios, como San Benedicto y San Antonio de Categeró (Santana, 2007).

A finales del siglo XIX, los miembros de la recientemente formada Hermandades de los Hombres Negros empezaron a administrar las tesorerías de sus iglesias, que antes eran controladas únicamente por hombres blancos. Parte del dinero enviado por la central cristiana era usado para liberar esclavos negros. De la misma manera, negros que tenían la posibilidad de trabajar para sus dueños en la calle y quedarse con parte del dinero (los "*negros de ganho*") empezaron a ver en la moneda un objeto de deseo, no por el valor del dinero en sí, sino porque representaba la verdadera libertad de comprar la propia fuerza de trabajo y soñar con la posibilidad de tener la libertad para revenderlo.

Para estos *negros de ganho*, el *berimbau* era entretenimiento y una herramienta de trabajo. Los *negros de ganho* con sus *berimbaus* en mano se encontraban en las calles y en sus tiempos libres se divertían con saltos y movimientos de capoeira, por ello, la cercanía entre el *berimbau* y la danza/pelea de capoeira.

En 1889 Brasil se convirtió en una República y en la Constitución de 1891 la capoeira era vista como un crimen y su práctica estaba extremadamente reprimida. En Rio de Janeiro, la Guardia Negra (Guarda Negra) emerge – un ejército de negros que practicaban capoeira y defendían

el partido Monárquico, desde que los monarcas fueron responsables de la *Lei Áurea*, una ley del 13 de mayo en 1888 que abolía la esclavitud en Brasil. A pesar de que la capoeira en Bahía era más lúdica que su contraparte en Rio de Janeiro, los jugadores de capoeira en la ciudad de Salvador también tenían enfrentamientos con la policía y usaban sus *berimbaus* como arma, uniendo una pequeña hoz a uno de sus extremos, tal como reporta Mestre Pastinha en su expediente.

De este modo, hasta principios del siglo XX, el *berimbau* se utilizaba de distintas maneras: como una herramienta de trabajo, un instrumento de ocio o incluso como un aparato para defensa propia. Por lo tanto, para entender las transformaciones de estatus de este artefacto, creo que es interesante entender su valor en este periodo siendo guiado por el "valor de uso".

El *berimbau* como "valor de cambio"

La práctica de capoeira empieza a ser permitida legalmente en Brasil hasta la década de 1930 con la capoeira Regional delMestre Bimba. Es en 1942 cuando Mestre Pastinha propone la capoeira Angola (para la relación entre capoeira y construcción sobre lo brasileño y el imaginario africano véase Brito, 2017). En ese año, se detuvo la circulación de la moneda llamada Real y el *dobrão* perdió todo su valor financiero, siendo reemplazado por el Cruzeiro. Autores tales como Santos (2005) demuestran que en Bahía en la década de 1930 los jugadores de capoeira fueron sutilmente controlados a través de la transformación de la capoeira, que era hasta ese entonces asociado con la *malandragem* – un estilo de vida asociado con ser ocioso, bohemio y astuto para tomar ventaja de algunas situaciones – y se convirtió en un trabajo formal por la Secretaría de Turismo. La capoeira empezó a ser comercializada y los *mestres* eran

contratados por el Estado o por los hoteles para hacer *rodas* de capoeira como atracción turística en la ciudad de Salvador.

En ese mismo año, 1942, el *berimabu* empezó a ser comercializado en el Mercado Modelo (localizado en un vecindario llamado Cidade Baixa en la ciudad de Salvador) y hoy es el lugar donde se concentra la oferta más alta de este producto.

De acuerdo con Shaffer (1977), fue el Mestre Waldemar Rodrigues da Paixão (o Walldemar de Pero Vaz, o incluso Waldemar da Liberdade - "De la Libertad") quien inicio el comercio en el Mercado Modelo en 1942, convirtiendo la compraventa del instrumento en su sustento hasta su muerte en 1990 (Abreu, 2003). Desafortunadamente, Shaffer (1997) no estaba interesado en conocer (o al menos no escribió al respecto) la manufactura y el precio de venta del *berimbau* al principio del negocio. A pesar de esta omisión, ofrece información valiosa sobre la manufactura y los precios de venta de los *berimbaus* en 1977, también nos dice que se ofrecían virolas ordinarias a los compradores, en lugar del *dobrão.*

Mestre Waldemar era conocido como uno de los mejores jugadores y cantantes de capoeira entre los *mestres* en Salvador, lo que le dio bastante credibilidad a los *berimbaus* que construía. Según Shaffer (1977) el precio del artefacto para el creador era alrededor de Cr$ 20,00 a Cr$ 25,00 y podía ser vendido por alrededor de Cr$ 50,00 hasta 70,00.

El *berimbau*, que fue entendido previamente como un objeto cuya definición de valor estaba guiada por su uso, se convirtió en mercancía a principios de 1940, y, por lo tanto, empezó a ser hecho en un proceso en serie (alrededor de cien piezas a la semana). En este proceso la medalla y el *dobrão* fueron reemplazados por una "virola común", eso significa que, en ese momento no tenía sentido asociar el *berimbau* con símbolos relacionados con la lucha por la libertad; el uso de la "virola común" representaba la transformación de un objeto valuado por su "uso" a un

objeto valuado por su "intercambio": la producción del *berimbau* comenzó a ser pensada para maximizar los beneficios al momento de su venta.

Esta transformación del estatuto del *berimbau* está relacionada con el periodo de modernización de la economía industrial en Brasil y la debilitante economía basada en la esclavitud.

Hoy en día existe un comercio virtual internacional de *berimbaus*, en el cual Valmir das Biribas es un representante destacado debido al reconocimiento de la calidad de sus *berimbaus*. Es presentado por los sitios web extranjeros de *berimbau* como un heredero de las técnicas de manufactura del Mestre Waldemar. Sus *berimbaus*, con el correspondiente equipamiento (*baqueta* – el palo, *dobrão*, *caxixi*) se venden por un aproximado de 90 euros en el mercado europeo. http://www.ocapoeira.com/fr/c-20-berimbau[3].

Para tener una idea de la diferencia entre los precios del *berimbau* en 1977 y 2011 podemos comparar los valores del *berimbau* con el salario mínimo y el precio del dólar en cada período.

El salario mínimo en Brasil en 1977 (el promedio anual) era alrededor de Cr$ 937 y el dólar ese mismo año fue de aproximadamente (promedio anual) Cr$ 14,195. Por lo tanto, el salario mínimo (promedio anual) era equivalente a US$ 66. El costo del *berimbau* para el constructor era de US$ 1,5 y se vendía por U$ 4.

El salario mínimo en 2011 es R$ 545 y el dólar estaba en R$ 1,57. De este modo, el salario mínimo actual en este periodo en Brasil valía US$ 347 y un *berimbau* completo, que cuesta menos de US$ 15 al constructor ea vendido por US$ 90 en el mercado internacional[4], más el *caxixi* (un instrumento de origen africano parecido a una maraca, hecho

3 Fue hace mucho tiempo cuando el artesano brasileño podía vender fácilmente un "berimbau de escoba" (un *berimbau* muy malo hecho con madera inadecuada) a los turistas descuidados como un souvenir de Bahía, tal como Abreu (2003) sugiere que el Mestre Waldemar haría.

4 El precio de los productos es originalmente en euros, convertidos aquí al dólar. El tipo de cambio utilizado es de 1 euro = 1,30 dólares.

con paja y semillas) por $ 20, el *dobrão* por US$12 y los palos por US$ 8. Valor total: US$ 130 (http://www.ocapoeira.com/fr/c-20-berimbau).

En 34 años, la diferencia entre costos de producción y precio de mercado, por cada *berimbau* vendido se incrementó de US$ 2,5 a US$ 115. Lo que significa que, en 1977, el trabajo del artesano por cada *berimbau* vendido era el 3,79% de un salario mínimo que correspondía a US$ 66. El mismo trabajo hoy en día vale el 40% de un salario mínimo que corresponde a US$ 347.

Basado en el poder de compra del dólar, el trabajo del artesano tuvo un aumento del 5000%.

No se sabe con certeza el número de *berimbaus* que se producen actualmente en Brasil. Pero se sabe que la demanda internacional del *berimbau* amenaza con extinguir la *biriba* (*Eschweilera ovata*), madera usada para hacer el *berimbau*, como se indica en este documento publicado por el Ministerio de Cultura de Brasil:

> La preocupación por la sustentabilidad y administración de biriba es en gran parte por la internacionalización de la capoeira, que ha incrementado la demanda del berimbau. La demanda de este instrumento ha generado la necesidad de explotación sustentable de materias primas utilizadas en su construcción. (http://www.encontrosprocapoeira.org.br/arquivos/Capoeira_e_Politicas_de_Desenvolvimento_Sustentavel.pdf).

Figura 5. Taller de Valmir das Biribas en Salvador.

En un sitio americano (http://bahia-capoeira.com/blog/2008/01/interview-with-valmir-das-biribas-part-1/#more-244) sobre capoeira encontré una entrevista (por Álvaro Letelier Hidalgo) con Valmir das Beribas en la que pregunta sobre los efectos del consumo de *berimbaus* por parte de extranjeros sobre la capoeira y los artesanos:

> Hidalgo: Y con respecto a los berimbaus delgados que se venden estos días, es un caso de oferta y demanda porque los extranjeros están comprándolos. En última instancia, ¿Esto ayuda o perjudica a la artesanía y a la capoeira?
>
> Valmir: Por un lado, ayuda, por el otro perjudica. Es una espada de doble filo. Porque es parte de la evolución de la capoeira, pero al mismo tiempo está destruyendo muchas cosas – como la originalidad, los artesanos haciendo el instrumento con amor y no por dinero. Pero el dinero es la fuerza detrás de todo. Pero también creo que es importante para la supervivencia del comercio. Como dije antes, es un balance, una parte buena y una mala. Un poco del alma, la esencia, las raíces que nuestros ancestros nos dejaron, están perdidas. Y terminamos perdiendo un poco por dinero.

El proceso de mercantilización de los *berimbaus* tiene consecuencias buenas y malas relacionadas con el dinero. El dinero es importante para la existencia misma del oficio, sin embargo, existe un riesgo de perder los conocimientos tradicionales dejados por los ancestros de la capoeira,

lo que significa que, las relaciones tradicionales se verían afectadas por la comercialización del *berimbau* y la modernización del producto.

El cambio en las formas de producción del *berimbau* señalado por Valmir das Biribas es real. La producción artesanal sería descuidada y la producción adoptaría, en cambio, un "proceso en serie semi industrializado", tal como vemos en otro sitio de ventas de *berimbau*:

> El instrumento de hace cientos de años consigue un toque moderno para formar parte del mundo globalizado. Admitir la evolución sin perder la esencia es romper las barreras del tiempo con sabiduría. Producido mediante un proceso en serie semi industrializado, nuestros berimbaus están hechos con madera reciclada y cuentan con certificado IBAMA, comprometidos con la "Etiqueta Verde" reconocida por consumidores y productores. Nuestro producto está creado con recursos nuevos, tales como una clavija de afinación y una mejor fijación de la caja de resonancia, con una salida eléctrica (http://www.berimbauecologico.com.br/).

Relaciones sociales y dinero en la capoeira Angola contemporánea

A pesar de que hay un fuerte deseo hacia la industrialización en el proceso de construcción del *berimbau* causado por la creciente demanda en el mercado extranjero, la exportación de *berimbaus* artesanales hechos por Valmir das Biribas está entre las más valoradas en el mercado. Este fenómeno ocurre debido al alto valor financiero dado a los consumidores extranjeros por artículos cuyo proceso de producción está asociado con la idea de "cultura tradicional".

El *dobrão* alguna vez utilizado en el *berimbau* se convirtió en un artículo de colección; el uso de "la virola común" también ha sido abandonado hoy en día. La incorporación de la "virola común" en la comercialización del *berimbau* hizo un "*dobrão* artificial" para ser creado durante la reevaluación de la práctica tradicional de la capoeira, que tomó

lugar en la década de 1980, cuando la capoeira intensificó el proceso de transnacionalización: una placa metálica de color cobre del mismo tamaño que los *dobrões* originales que empezaron a ser comercializados en 1980 y 1990, junto con los *berimbaus*.

Parece que hubo en este período, una síntesis entre la necesidad de ingreso, y por lo tanto, el uso de materiales accesibles, y el simbolismo del *dobrão* asociado con el misticismo de la medalla, ya que algunos *mestres* mandaban sus *dobrões* a ser bendecidos por sacerdotes o clérigos del Candomblé, al igual que la medalla de São Bento teniendo cuidado de no prestar sus *dobrões*, para arriesgarse a no perder la protección que les brindan.

Figura 6. Dobrão (40 Réis) y medalla de São Bento

Figura 7. "*Dobrão*" vendido a 8,9 euros cada uno (http://www.ocapoeira.com/fr/494-dobrao-de-bronze.html).

Creo que una posible interpretación de este proceso de valoración se acerca a lo que Heinich (1991) llama el fetiche del nombre del *mestre*.

Es a través del discurso de conexión entre el Mestre Valmir das Biribas y el método tradicional heredado del Mestre Waldemar da Paixão que sus productos son valuados en el mercado internacional, como se señala anteriormente. http://www.ocapoeira.com/fr/78-berimbau-valmir-biriba.html:

> El Mestre Valmir das Biribas aprendió a hacer berimbaus trabajando con su padre, que actualmente está desaparecido. Se dedica de manera exclusiva y apasionada a la construcción de este instrumento desde su infancia en Ilha da Maré, donde solía vivir.
>
> Tiene un experimentado compañero de trabajo, que ha estado trabajando en la manufactura de berimbaus desde los tiempos de su padre, Chupa Molho.
>
> Chupa Molho es un especialista en la preparación de berimbaus, de niño solía ser cercano a Waldemar da Paixão, por lo que llegó a conocer la capoeira autentica, desde otros tiempos[5].

5 No fue posible encontrar la naturaleza de la relación entre la tienda virtual "capoeiraboutique" y Valmir das Beribas. Existe una posibilidad significativa de que sea un simple europeo que compra los berimbaus por 15 dólares para revenderlos en 130 dólares. Sin embargo, la posibilidad no revoca el argumento aquí cosiderado en relación con la movilización de los discursos de victimización y la conexión entre Valmir das Biribas y el Mestre Waldemar.

Heinich (1991) describe el proceso mediante el cual los trabajos de Van Gogh son actualmente valorados debido a un sentimiento anacrónico de culpa por el hecho de que el artista no fue reconocido durante su vida y gracias a la ausencia de este reconocimiento, sufrió y vivió en la miseria. Partiendo de esta presunción, Heinich (1991) afirma que la valoración financiera de las obras de Van Gogh funcionaría para la sociedad como una manera de encontrar la redención por la negligencia que el artista sufrió durante su vida.

En el caso de Valmir das Biribas, es su conocimiento tradicional asociado a una historia de sufrimiento de un hombre negro en un país Latinoamericano, junto con la conexión entre su técnica de fabricación del *berimbau* y la técnica utilizada por el Mestre Waldemar da Paixão, lo que hacen a los *berimbaus* de Valmir das Biribas un producto único en el mercado global. En este sentido, el producto elaborado por Valmir das Biribas tendría la marca de un pobre artesano contemporáneo añadido por el fetiche del nombre de un *mestre* que es actualmente valorado, pero que no lo fue en vida, el Mestre Waldemar da Paixão.

Es bien conocido entre los capoeiristas en Brasil y Francia que de la misma manera que el Mestre Pastinha y el Mestre Bimba, el Mestre Waldemar da Paixão también murió en miseria y sufrimiento.

En 1980, el Mestre Pastinha declaró a un periódico "A Tarde" de Salvador (en: Abreu, 2003: 15) "La capoeira no necesita nada. Soy yo quién necesita". Al año siguiente, 1981, que marcó su muerte declaró: "La capoeira de Bahía es grande en el –'mercado', mientras los mestres más importantes que continúan con la tradición, como yo, están muriendo en extrema pobreza" (en: Abreu, 2003: 14).

Para tratar de evitar estos finales trágicos que han victimizado a los *mestres* de capoeira, un grupo de personas realizó través del Internet (en la comunidad de Orkut llamada "Mestre Pastinha") una investigación sobre las canciones de *berimbau* del Mestre Waldemar da Paixão que fueron

grabadas en 1951 por Anthony Leeds y archivadas en la Universidad de Indiana en Estados Unidos. Las canciones fueron editadas y recopiladas junto con testimonios del mestre en un CD llamado *Mestre Waldemar – Yo canté la Capoeira*, que fue comercializado con el objetivo de recaudar dinero para ayudar al Mestre Bigodinho (un discípulo del difunto Mestre Waldemar da Paixão) quién estaba enfermo y atravesando muy malas condiciones financieras (que desafortunadamente parece ser la norma entre los *mestres* veteranos de capoeira en Brasil). Mestre Bigodinho murió el 4 de abril del 2011.

El proyecto *Mestre Waldemar da Paixão para el Mestre Bigodinho* tiene su propio sitio web, con información sobre la labor. Entre esta información hay mapa del mundo con los lugares a donde el CD fue enviado junto con la contabilidad y estadísticas del proyecto, incluyendo los recibos indicando el dinero que se le dio al Mestre Bigodinho, firmado por él, para disipar cualquier duda sobre las intenciones desinteresadas del proyecto. El sitio web es http://sites.google.com/site/campodemandinga/.

Durante un año, el proyecto reunió y transfirió al Mestre Bigodinho R$ 6.915,00 (U$S 4.000), que divididos por 12, son R$ 576,00 (U$S 366,00), que es un poco más del salario mínimo al mes. De acuerdo con las estadísticas del sitio web, 60 CD fueron enviados a Francia; 14 CD a España; 15 CD a Alemania; 68 CD a Estados Unidos; 15 CD a Australia; y uno más a Rusia.

Cuando viajé a Francia para realizar mi investigación, me llevé algunos *berimbaus* que yo mismo construí junto con unos CD del Mestre Waldemar. Además de ayudar al Mestre Bigodinho y generar ingresos extra por mi trabajo de campo, la relación compra/venta que establecí con los *angoleiros* franceses (que practican capoeira al estilo Angola) sirvió como alimento para la reflexión respecto al aumento del valor de artículos brasileños, originado de capoeiristas brasileños y comercializado en Europa.

Solía vender cada uno de los CD por 10 euros y cada *berimbau* por 80 euros (la mayoría de estos artículos se convirtieron en regalos para los amigos capoeiristas en los lugares que visité).

Las personas a las que vendía o daba como regalo *berimbaus* eran mis amigos, o amigos de amigos con quienes tenía y aún tengo algún tipo de amistad. Ninguno de los clientes eran extraños que compraban y se iban – siempre estábamos conectados por ciertos grupos, y nos conocíamos por otros motivos aparte del mero intercambio. Algunos de ellos, después del intercambio, me decían que la razón de la compra era tener un auténtico *berimbau* brasileño. Otros fueron estimulados a comprar porque sabían de mi investigación, y principalmente, sobre mi relación con la capoeira Angola y el Grupo Zimba, del cual formo parte. Algunos estaban contribuyendo para que fuera con ellos al Encuentro Internacional del Grupo Zimba de Capoeira Angola en Santiago de Compostela, para ayudar a mi *mestre*, otros me dijeron que les gustaría contribuir con mi investigación porque estaban ansiosos por leer el trabajo antropológico que resultaría de estos viajes.

Tal como Neiburg (2010) afirma, se trata de un tema muy conocido en la antropología económica: los diferentes significados de las transacciones económicas. Me identifico con el pensamiento de Neiburg cuando sostiene que: "[... No se trata de subestimar el hecho de que las personas separan el afecto, la generosidad y la indiferencia del beneficio. Se trata de entender en qué condiciones se producen y experimentan tales separaciones […]" (Neiburg, 2010: 10).

De esta forma, el tema aquí presentado no será abordado de acuerdo con la teoría de los mundos hostiles, en la cual las relaciones sociales que presentan circulación monetaria aparecen inevitablemente como contaminadores de las relaciones sociales afectivas. Zelizer (1994) nos muestra el aspecto integrador del dinero y de qué manera puede ser

dotado con diferentes significados relacionados con valores personales, religiosos, raciales, etc.

Baptista (2007), analizando las relaciones económicas en el Candomblé (una de las religiones de origen africano que se practica en Brasil, dividida en tres líneas diferentes; Angola, Jeje y Ketu) hace una distinción entre "clientes" e "hijos de santo" del significado de los intercambios que implican dinero. Los "clientes" realizan "pagos", los "hijos de santo" ofrecen "ayuda". Un "pago" es entendido como un intercambio entre algo equivalente, de una manera en la cual la relación social establecida a través de este tipo de intercambio termina en cuanto es realizada; por otro lado, un intercambio basado en la "ayuda" adquiere una connotación de "regalo" y, como tal establece una relación duradera.

La declaración de uno de mis interlocutores franceses puede servir como la clave para entender esta cuestión. Cuando es cuestionado sobre las razones por las cuales se dedicó a la práctica de capoeira Angola, Ciril, un estudiante de GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula), respondió que la capoeira es una posibilidad de redención para los europeos del sentimiento de culpa debido a la explotación, esclavitud y colonización que los países desarrollados económicamente ejecutaron en el pasado[6].

Ciril es el dueño de una tienda en la ciudad de Grenoble llamada Le Local, que trabajaba de acuerdo con el llamado *commerce équitable* (comercio justo). Él compra artesanías de muchas partes del mundo, directamente de productores pequeños, pagando un precio considerablemente justo, y las revende bajo el argumento de que la reparación de la relación económica entre Francia y los países colonizados se produce mediante la valoración de la mercancía de los pequeños productores.

6 La idea de redención del pasado colonial parece ser algo presente en el imaginario europeo actual. Cuando estuve en Lyon fue el estreno de la película Fleur du Désert, que trata sobre la vida de una modelo, Waris Dirie, de Somalia que se mudó a Londres con aspiraciones de una mejor vida. En una parte específica de la película, Waris Dirie necesitaba un pasaporte y uno de sus amigos europeos propone una boda falsa para ayudarla a conseguir una visa permanente y le dice: "[…] esto es lo mínimo que podemos hacer por ti, después de todo lo que nuestros ancestros le hicieron a tu gente."

Las *rodas* de capoeira Angola (que son formaciones en las cuales todos los participantes del ritual de danza/pelea se paran en un círculo) que fueron consideradas las más importantes en la ciudad de Grenoble, y que reunían a jugadores de capoeira de la región, tomaron lugar en la tienda Le Local, entre productos de varias partes del mundo, incluyendo Brasil.

La conexión entre un *commerce équitable* y la práctica de capoeira Angola no era pensado conscientemente; sin embargo, ambos encajan en el sentimiento de rendición y reparación de desigualdades entre el primer, segundo y tercer mundo. El dato interesante es que, en la tienda, había pinturas, ropa, tenis y artefactos de todo tipo, todos de origen brasileño, pero no se vendía ningún *berimbau*. La ausencia del *berimbau* como un producto de reventa en la tienda Le Local coincide con el hecho de que el *berimbau* es un objeto identitario, que, a pesar de que es comprado de los brasileños a precio justo, no está disponible junto con los otros objetos de la tienda. Lo que significa que la relación que Ciril estableció con el *berimbau* (o a través del *berimbau*) no parece permitir que este instrumento sea revendido como una mercancía que genera ganancias.

En este contexto, el acto de venta realizado por un brasileño tiene un significado muy diferente del acto de reventa hecho por un europeo (como el sitio web antes mencionado), incluso si es establecido en un ambiente de justicia e igualdad dentro del *commerce équitable*. La ausencia de comercio en el *commerce equitable* del *berimbau* parece indicar que la naturaleza de reparación o redención sería impedida por la presencia del beneficio, sin importar que tan pequeño sea, tal como ocurre con los demás objetos vendidos en Le Local. Esta relación redituable reactualizaría el fenómeno de explotación colonial, que está muy presente en el imaginario de la capoeira Angola y asociado con la idea de la libertad obstruida. Entre los *angoleiros* franceses existe un gran miedo a ser etiquetado como "neocolonizador", en otras palabras, el que explota la cultura tradicional brasileña.

La diferencia entre el estatus del *berimbau* y los demás objetos vendidos en la tienda Le Local no hace a un lado la similaridad subyacente entre productores pequeños y los *mestres* de capoeira Angola, ambos insertados en una dinámica en la cual tiene sentido valorar a quienes son vistos como víctimas de un sistema económico opresor – No puedo evitar percibirme envuelto en esta relación como un instrumento de aproximación al sentimiento de redención para mis amigos europeos.

Por lo tanto, en la capoeira Angola francesa, el hecho de que un *mestre* de capoeira o un artesano sea un nativo de un contexto social percibido como el locus de la explotación histórica que aún no ha sido reparado, lo hace apto para ser el objetivo de la acción humanitaria a través de la valoración financiera estimulada por este sentimiento de redención. Así, entre más sufrimiento y pobreza exista en la historia de vida de un *mestre* brasileño o un artesano, tendrán más valor él y sus productos a los ojos de un jugador de capoeira francés: es la historia del productor la que personifica y valora el producto. Es posible afirmar que éste es el *hau* de los artesanos o *mestres* de capoeira que valora al *berimbau*.

Durante las conversaciones, pude reconocer que los dueños de los *berimbaus*, cuando había oportunidad, reportaban el origen y el artesano o vendedor del cual lo compraron. Son utilizados con extremo cuidado y no se llevan a ninguna *roda.* Cuando los llevan a las *rodas* fuera de sus lugares habituales, los *angoleiros* del GCAC de Lyon los transportaban en bolsas acolchonadas hechas para trasladar esquís de nieve, dejando los esquís sin ninguna protección.

Esta lógica de valorar los productos debido a su conexión con un contexto de pobreza y sufrimiento, junto al conocimiento tradicional hace a Valmir das Biribas, por ejemplo, exponer su historia de vida sobre una infancia huérfana y su relación con el Mestre Waldemar para valorar su producto, como es visto anteriormente.

Era esta misma lógica la que hizo que el grupo GCAC en Francia se acercase al Mestre Barba Branca y no a otros grupos conocidos internacionalmente. El hecho de que el Mestre Barba Branca vive en los suburbios de Salvador y es muy pobre; su academia tiene sólo unos pocos estudiantes y ningún extranjero; hay muchos niños pobres que llevan clases gratis y ni siquiera tienen uniformes. Incluso en estas condiciones, el *mestre* no pidió a los jugadores franceses de capoeira ningún "pago" sino "regalos" o "ayuda" – lo que los cautivo inmediatamente.

Antes de pensar en una lógica utilitaria a través de la cual los capoeiristas franceses estarían pensando en ahorrar o en comprar el mejor producto al mejor precio, creo que el Mestre Barba Branca es un modelo del *mestre* ideal al cual ofrecer la posibilidad de la redención deseada.

La trayectoria de la relación entre *mestre* y discípulos atravesó una transformación en estatutos. La primera aproximación con Mestre Barba Branca ocurrió mediante la condición de consumidores por un servicio proporcionado, cuando se le pidió que fuera a Francia y se le pagó por su taller. Después de esto, los franceses vinieron a Brasil a construir una relación más cercana – querían poder usar la camiseta del grupo, y así, representar al Mestre Barba Branca en Francia.

Para esta primera visita a Brasil en busca de pertenencia, un grupo de alrededor de 15 capoeiristas organizaron una acción humanitaria: recolectaron computadores, ropa, comida zapatos, útiles escolares y fueron a Brasil para quedarse en el barrio de Cabula en Salvador, sede de GCAC (Grupo de Capoeira Angola Cabula). Ahí organizaron talleres gratis de baile, computadoras y tutorías escolares (ya que uno de ellos hablaba portugués muy bien) para los niños del barrio.

Después de que se creara este vínculo, las invitaciones para los talleres en Francia fueron realizadas, y como contraparte, se le dio ayuda financiera al *mestre* para que su trabajo con los niños en el proyecto mejorara. El

estatuto de la temática cambio hacia el *mestre*: pasaron de "clientes" a "hijos de capoeira".

Tigrão, quien era responsable del núcleo del GCAC en Francia en esa ocasión, me dijo que, tan pronto como vino a Brasil, buscó la academia del Mestre Moraes (cuyo renombre alcanza capoeiristas en los cinco continentes), pero pensó que todo estaba muy limpio y preparado para recibir turistas extranjeros, demandando un precio alto, en dólares, por sus clases – eso significa que, el Mestre Moraes demandaba un "pago".

Entonces, ¿existe una diferencia entre el Mestre Barba Branca y el Mestre Moraes en relación con la manera de entender la capoeira Angola?

Primeramente, la relación que existe en la capoeira Angola no se trata sobre una posibilidad de adquisición de un "pago" o de vender un producto; en segundo lugar, hay una conciencia explicita de que hoy en día la capoeira Angola es negociada con dinero, en forma de "pago".

La mercantilización de la capoeira como una postura política

Mestre Moraes es considerado actualmente uno de los *mestres* más críticos y duros de capoeira Angola. Ha sido un activista a favor del pueblo negro durante muchos años, y defiende a la capoeira Angola como un arma del oprimido contra el opresor, incluyendo el proletariado contra la burguesía. Fue uno de los responsables del incremento en la capoeira Angola en 1980.

En una de sus *ladainhas*, escribe:

> La historia nos engaña/ Dice todo lo opuesto/ Incluso dice que la abolición ocurrió el mes de mayo/ La prueba de esta mentira es que no puedo salir de la miseria/ Larga vida al 20 de noviembre/ Un momento para recordar/ No veo nada que celebrar el 13 de Mayo/ Muchos años han pasado y los negros siguen peleando/ Zumbi es nuestro héroe/ Era el Señor de Palmares/ Fue el que peleó más por la causa de los hombres negros/ A pesar de su pelea, los negros aún no son libres**.** (Mestre Moraes, CD GCAC Tem Dendê, 2002 – mi énfasis).

En esta letanía, se dice que la libertad ofrecida a los negros el 13 de mayo de 1888 – el día oficial de la abolición de la esclavitud en Brasil – era una mentira. De acuerdo con Mestre Moraes, la lucha por la libertad sigue presente hoy en día y la prueba de que esta pelea existe es que los negros no han salido de la miseria. La libertad de la que habla Mestre Moraes no es social o espiritual, sino que se trata de una libertad asociada con el aspecto económico, una libertad de consumo.

En este blog (http://mestremoraes-gcap.blogspot.com/), Mestre Moraes se defiende de una crítica que señala cierta incoherencia entre su discurso político y el hecho de que estaría utilizando su blog como una tienda y cobrando precios altos por su capoeira:

> Anónimo dijo: esto se está convirtiendo en un schoping (sic) mall[7] de capoeira… para un mestre que habla tanto sobre no hacer dinero con el arte… ¿cuánto cuestan los CD? ¿y las camisetas? (11/07/2009)
>
> Mestre Moraes responde: Al anónimo que comparó nuestro blog con un schoping mall (creo que quiso decir shopping) Le informo que **no tengo nada en contra de la gente que hace dinero con la capoeira, mientras el producto que ofrecen sea de buena calidad. Sobre mí, quien ya conoce las historias del Mestre Bimba, Pastinha y otros, no me vergüenza cobrar por mi trabajo, pero garantizo que es de gran calidad.** Sal del anonimato y ven aquí a comprobarlo. Para evitar ser víctima de la "temporada baja", y no tener que vender mi producto barato, tengo un trabajo estable y mi propia casa. **Respecto al precio de las camisetas, no podemos decirlo porque no las vendemos. Nuestras camisetas significan que la persona que la usa pertenece a nuestro grupo. Es como una tarjeta de identificación. Por eso somos tan cuidadosos con ellas.** Nuestros CD están a la venta, sí. Sobre los precios, a pesar de su calidad, son muy baratos. Uno de ellos incluso estuvo nominado a un premio Grammy (15/07/2009, mi énfasis).

La postura de Mestre Moraes tanto en su *ladainha* como en su blog hace evidente que, junto con el reconocimiento de los *mestres* ancestrales también existe el conocimiento de que todos ellos atravesaron mucho sufrimiento en la vida ya que no tenían buenas condiciones financieras y no fueron capaces de valuar sus productos.

7 Centro comercial.

Tenemos que considerar que:

> (…) vivimos en una época en la que la mayoría del sufrimiento humano sigue siendo el resultado directo de la falta de bienes. Hay continentes enteros, como África, donde la gran mayoría de gente necesita desesperadamente más consumo, más productos farmacéuticos, más transporte, más libros, más computadoras (Miller, 2007: 38).

El dinero hecho a través de la capoeira es entonces, como una clave para acceder a una condición humana que los *mestres* como Pastinha, Bimba, Waldemar da Paixão y Bigodinho no tuvieron acceso: la libertad de consumo o la abolición de la pobreza (Miller, 2007), que les permitiría consumir un buen hospital, una casa razonable, alimentos saludables, etc.

En este contexto, la libertad de consumo significa ciudadanía, en el sentido de tener acceso a derechos garantizados por la constitución, que muchos brasileños no tienen, incluyendo a varios *mestres* de capoeira.

Es posible percibir que el dinero, para el Mestre Moraes, no contamina su relación con lo sagrado de la capoeira Angola, al contrario – es una forma de hacer efectiva la búsqueda de libertad que le da significado a esta práctica. La mercantilización de la capoeira Angola, en cambio, no incluye la venta de una entidad. La camiseta de su grupo, por ejemplo, es un bien invaluable – es el símbolo de pertenencia a una familia, una cuestión de identidad, y adquirir el derecho de utilizarla, requiere algo más que un pago. La mercantilización de la capoeira se identifica como una estrategia política que tiene como objetivo la adquisición de libertad de consumo, para que no le suceda a la capoeira Angola actual lo mismo que a los *mestres* anteriores.

Es con esta noción de mercantilización de la capoeira como lucha política en busca de la libertad de consumo que vuelvo a la cuestión del *berimbau* en el siglo XXI.

En 2008, el gobierno brasileño, a través del Ministerio de Cultura, reconoció la capoeira como parte del patrimonio inmaterial de la

humanidad: la Roda de Capoeira fue escrito en EL Libro de Formas de Expresión y el trabajo de los *mestres* de capoeira fue escrito en El Libro del Conocimiento (http://www.cultura.gov.br/site/2008/07/10/aviso-de-pauta-32/).

Desde entonces, el Ministerio de Cultura y el Instituto de Patrimonio Artístico e Historia Nacional (PHAN), han estado organizando reuniones con *mestres* de todas partes de Brasil para elaborar políticas públicas que contribuyan a la preservación de la tradición de la capoeira.

Una de las acciones propuestas para ello era ofrecer pagos de jubilación a los antiguos *mestres*, los cuales nunca sucedieron y terminaron motivando acciones tales como las descritas anteriormente, realizadas por la comunidad virtual llamada "Mestre Pastinha".

En 2010, IPHAN organizó el proyecto Pró-capoeira, donde los *mestres* y representativos de los poderes públicos se reunieron para que las demandas de los involucrados pudieran ser escuchadas. Una de las mayores demandas de los *mestres* de capoeira – tomando como ejemplo El Sello Verde del *berimbau* ecológico – era la regulación del mercado internacional de *berimbaus* a través de la emisión de sellos de certificación, demandando, por lo tanto, que el Estado brasileño garantice este nicho del mercado extranjero a los artesanos y mestres brasileños.

Tras el registro de la capoeira en Brasil viene la discusión sobre el registro de la capoeira como Patrimonio de la Humanidad. Esto sorprendió a los capoeiristas brasileños, quienes se preocuparon por la competencia ya existente entre ellos y los capoeiristas extranjeros. La idea de que el término "Patrimonio Cultural" reemplazaría el término de "Patrimonio Brasileño" produjo miedo al neocolonialismo, como fue señalado por uno de los *mestres* en una ocasión.

Según la línea de pensamiento expuesta en este texto, el sello de certificación asociado con el *berimbau* expresaría materialmente la búsqueda estructural de la libertad que se encuentra en todos los discursos

relacionados con la capoeira, pero una nueva libertad que está presente en un contexto neoliberal – la libertad de consumo – a través de la garantía de exclusividad en un mercado especifico.

Entre los capoeiristas que exigieron el sello de certificación, existe la idea de que, una vez más, los extranjeros robarían y se apropiarían de la riqueza brasileña, como continuidad del proceso de colonización. Desde esta perspectiva, los extranjeros vendrían a Brasil, aprenderían a jugar capoeira y a construir *berimbaus*, regresando a sus países de origen comercializando este conocimiento adquirido de *mestres* brasileños que, la mayoría de las veces, no cobran por transmitir este conocimiento y carecen de condiciones de supervivencia básica debido a la falta de dinero, mientras que un instructor de capoeira puede ganar hasta 1500 euros al mes enseñando capoeira alrededor de 20 horas a la semana en un país europeo.

De esta manera, tenemos, por un lado, a los franceses que están interesados en la práctica de la capoeira brasileña debido a que, para ellos, esta es una forma de valorar el conocimiento de las personas históricamente oprimidas, encontrando la posibilidad de redimirse de culpa por las dificultades impuestas durante el periodo de colonización a través de la ayuda financiera, y, por el otro lado, los brasileños que temen que el interés extranjero en la capoeira se convierta en otra manera de opresión colonial y explotación.

Consumo: un medio y un fin hacia la búsqueda de libertad

El *berimbau* no formaba parte de la práctica de capoeira en un principio. Con el paso del tiempo, el *berimbau* comenzó a ser identificado con la capoeira de tal manera que, el instrumento se convirtió en el mayor símbolo de esta práctica. Tal fue la identificación, que este artefacto estuvo

simbólicamente fundido en la imagen de los *mestres* de capoeira, y a través de su uso o consumo, a lo largo de la historia, nuevos elementos materiales, tales como medallas, monedas y sellos, fueron asociados al instrumento, expresando, por lo tanto, los valores y relaciones de grupos sociales específicos.

Después de la década de 1940, el *berimbau* se transformó a sí mismo, de un objeto cuyo valor estaba guiado por el uso, a un objeto cuyo valor fue guiado por el intercambio comercial, reflejando los cambios en la sociedad brasileña. Sin embargo, contrario a lo que se pueda pensar, este hecho no apunta al deterioro de las relaciones sociales entre productores y consumidores del *berimbau*. En el auge de la mercantilización globalizada, después de 1980, las relaciones entre capoeiristas son vividas a través de valores de pertenencia a una comunidad y guiados por la reciprocidad.

Creo que he demostrado que no hay determinación desde la esfera económica sobre las esferas política y cultural en el contexto analizado, o, por el contrario, tal como parece ser el caso en la capoeira contemporánea, es el consumo como practica cultural el que puede determinar un modo especifico de producción relacionado con el mantenimiento de los medios de los artesanos.

Concluyo sugiriendo que el consumo en la capoeira Angola contemporánea toma mayor importancia en la construcción de identidad asociada a una postura política. El consumo emerge, ya sea como el medio, o como el fin relacionado con la búsqueda por la libertad: para los capoeiristas franceses, valorar y consumir productos relacionados con la capoeira brasileña es un medio político para alcanzar la libertad relacionada con la culpa que sienten debido a la explotación económica soportada por sus ancestros; para los *mestres* brasileños de capoeira, el poder económico de consumir es el equivalente a "abandonar la miseria", y, como tal, es el fin de sus acciones políticas y la base de sus valores culturales y ancestrales actualizados en un deseo de participación en la economía globalizada.

Bibliografía

Abreu, F. (2003). *O barracão de Mestre Waldemar.* Salvador: Ed. Zarabatana.

Almeida, R. (1958). *Compêndio de história da música brasileira*. 2ª edição. Rio de Janeiro.

Appadurai, A. (2008). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: EDUFF.

Baptista, J. R. C. (2007). "Os Deuses vendem quando dão: os sentidos do dinheiro nas relações de troca no Candomblé". *Mana* vol. 13, n° 1, pp. 7-40.

Brito, C. (2011). "A mobilização dos símbolos religiosos na capoeira: sincretismos e anti-sincretismos" In: *Debates do NER,* n° 1, Porto Alegre: NER/PPGAS/UFRGS, pp. 53-75.

Brito, C. (2017). *A roda do mundo: a capoeira Angola em tempos de globalização.* Curitiba: Appris.

Cascudo, L. C. (1969). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

Godbout, J. (2002). "Homo donator versus homo economicus" In: Paulo Henrique Martins (org.). *A dádiva entre os modernos. Discussão entre os fundamentos e as regras sociais.* Pp. 63-97. Petrópolis: Vozes.

Heinich, N. (1991). *La gloire de Van Gogh: l'essai de l'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit.

Kopytoff, I. A. (2008). "Biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo". In: Arjun Appadurai (ed.). *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*, pp. 89-121, Niterói: EDUFF.

Marcus, G. E. (1995). "Ethnography in/of the world system: The emergence of multi-sited ethnography". *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, California, vol.24, pp. 95-117.

Mestre Pastinha. (1964). *Capoeira Angola*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

Miller, D. (2007). "Consumo como cultura material". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 13, n. 28, jul./dez, pp. 33-63.

Miller, D. (1987). *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell.

Miller, D. (2001). *Materials cultures: why some things matter?* London: Taylor & Francis e-Library.

Monjaret, A. (1998). "L'argent des cadeaux". *Ethnologie Française* vol. 28, n° 4, pp. 493-505.

Neiburg, F. (2010). "Os sentidos sociais da economia", in Dias Duarte, L. F. e Benedito Martins, C. (orgs.), *Antropologia. Horizontes das ciências sociais no Brasil.* Pp. 225-258. São Paulo: Anpocs / Ciência Hoje / Discurso Editorial / Barcarolla.

Ortiz, F. (1955). *Los instrumentos de la música afrocubana*: *Vol. V.* La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.

Pinto, T. O. (2001). "Som e música: questões de uma antropologia sonora", In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, pp. 6-11.

Rego, W. (1968). *Capoeira Angola*: ensaio sócio-etnográfico. Salvador, Itapuã.

Santana, T. 2007. "O culto aos santos católicos e a escravidão africana na Bahia colonial", In: *Revista Aulas*: dossiê Religião, n. 4, abril/julho, pp. 1-24.

Santos, T. J. 2005. *O poder da cultura e a cultura no poder.* Salvador: Edufba.

Shaffer, K. 1977. *O berimbau-de-barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: Funarte / Instituto Nacional do Folclore (monografias folclóricas. 2).

Zelizer, V. 1994. *The social meaning of money*. New York: Basic.

CAPÍTULO 12

EXIGIENDO LEGITIMIDAD A TRAVÉS DEL PEREGRINAJE DE APRENDIZAJE[1]

Lauren Miller Griffith

Estamos a finales de los 90's en Detroit y Félix[2] ha descubierto la capoeira. El manager de la tienda de video de Blockbuster sabía que estaba metido en el Kung Fu y pensó que estaría interesado en ver la película clásica y de culto de la capoeira, *Only the Strong*. No pasó mucho tiempo para que Félix y uno de sus amigos buscaran una persona que enseñara capoeira. Fue su complejidad lo que lo hacía regresar por más, el sentimiento de que había siempre algo nuevo qué aprender. Obvio, estaban los movimientos y la música, pero también artes relacionadas con ella como la *samba*, la *puxada de rede* que muchos capoeiristas -especialmente de la tradición Regional- estudian y presentan en grandes eventos. Félix no paró ahí, contrató a dos mujeres brasileñas, que se habían mudado a Detroit junto con sus maridos que trabajaban en la industria automotriz, para que le impartieran clases de portugués y así poder leer los escritos de autores brasileños sobre la capoeira (trabajos académicos en inglés eran escasos en ese tiempo). Leyó trabajos académicos y fuentes populares, pidiendo libros por correo y comprando copias de la revista *Praticando capoeira* cada vez que iba a eventos de capoeira. El decía "siempre quise ser considerado como alguien que estudiaba seriamente, que lo tomaba seriamente en oposición …al típico absurdo americano que quiere sólo jugar capoeira, pero no quieren realmente conocer mucho de ella. No quería ser percibido de esa manera…"

1 Título original en inglés: *Claiming Legitimacy Through Apprenticeship Pilgrimage*. Traducción: Sergio González Varela.

2 Todos los nombres usados son pseudónimos para proteger la confidencialidad de mis interlocutores.

A pesar de ser un miembro de la diáspora africana, lo cual muchos capoeiristas sienten que les da el derecho de reclamar la capoeira como suya sin tener que rendir homenaje a los brasileños dentro del campo social, Félix sentía fuertemente que él "no sería tomado seriamente en cuenta por los capoeiristas brasileños" si no trabajaba para dominar todas las facetas de este arte y su cultura. Él reconoce que puede que esto haya cambiado, particularmente ahora que la comunidad global de la capoeira se ha vuelto tan interconectada a través de las redes sociales. Pero en ese entonces, un norteamericano no sólo jugando capoeira sino atreviéndose a enseñar era algo de "una novedad de tipo ¡ajá!", y sentía que tenía que trabajar todavía más fuerte para ser considerado un miembro legítimo de la comunidad. Una de sus experiencias más notables en su esfuerzo de varias décadas por ser parte del mundo de la capoeira, y que había también fomentado su legitimidad, fue su viaje a Brasil en el año 2015.

Los detalles de la historia de Félix son únicos, pero su trayectoria general—un encantamiento inicial con el arte, un patrón de compromiso gradual que se extiende más allá de tomar clases, y luego visitar la fuente de ese arte—no lo es. De hecho, me gustaría argumentar que para un subgrupo de practicantes de la capoeira y de otras tradiciones basadas en la práctica, esto es algo típico. El aspecto de este patrón que yo encuentro más interesante desde una perspectiva teórica es el viaje. La idea de que el turismo ofrece una ruptura de la monotonía de la vida cotidiana, que puede ultimadamente llevar al rejuvenecimiento del espíritu no es nada nuevo (Ver Graburn, 1989). Tampoco lo es la idea de que los comportamientos del turista son motivados por la búsqueda de autenticidad (MacCannell, 1976). Aun así, al oír muchas historias como las de Félix, sentí fuertemente que había algo único en la orientación que los capoeiristas no brasileños tienen cuando visitan Brasil. En este capítulo, describiré el peregrinaje de aprendizaje como una perspectiva teórica que puede ayudar a explicar el por qué artistas, atletas y otros invierten bastantes recursos en viajar a la fuente o a los mayores centros de una práctica. Aunque observado

primeramente en la capoeira, argumento por su utilidad en otros campos sociales y me pregunto, casi después de una década de haber acuñado este concepto, ¿cuales podrían ser algunos de los siguientes pasos en el desarrollo de esta perspectiva teórica?

El peregrinaje de aprendizaje como perspectiva teórica

Los antropólogos han basado durante largo tiempo sus estudios en lugares geográficos particulares, sumergiéndose en la cultura local, entendiendo las estructuras sociales, etcétera. El estudio de la movilidad, responsable hoy en día de la generación de una gran diversidad teórica (Salazar, 2010), se ha convertido sólo recientemente en una tendencia dominante. No obstante, el trabajo de Victor Turner (1973) sobre las peregrinaciones anticipó este cambio y sentó las bases para considerar el alto grado de compenetración entre las peregrinaciones y el turismo. Turner demostró cómo esos viajes, realizados con un sentido de obligación, constituyen un periodo liminal en el cual el peregrino está entre lo uno y lo otro de los estatus sociales. Como en cualquier ritual, la fase liminal permite la remodelación de la propia identidad. Es durante esta fase que las transformaciones interiores y exteriores asociadas con peregrinaciones tradicionales (religiosas) suelen ocurrir. Pero, como lo he argumentado en repetidas ocasiones (Griffith, 2013; Griffith, 2016; Griffith and Marion, 2018), este tipo de transformación no se restringe a las peregrinaciones religiosas y puede de hecho encontrarse en comunidades seculares de la práctica.

El ocio serio se define como "la búsqueda sistemática de una actividad amateur, diletante o voluntaria que es suficientemente substancial e interesante para que el participante encuentre una carrera allí en la adquisición y expresión de habilidades y conocimientos especiales" (Stebbins 1992:3). En su presentación original de esta idea, Stebbins

(1982) argumenta que el ocio serio puede ser distinguido de su contraparte no-seria por la manera en que los practicantes deben de perseverar ante los desafíos, ejercer esfuerzos significativos basados en las habilidades y conocimientos específicos a esa comunidad de la práctica e identificarse con la forma de ocio que han elegido para participar. Los practicantes tienen también "carreras" dentro del ocio serio, lo que significa que ocuparán varias posiciones en el campo social en la medida que progresan dentro de él por un periodo sostenido de tiempo, a diferencia de tener sólo encuentros esporádicos con la práctica (Stebbins, 1982). El ocio serio provee beneficios específicos al individuo que no son comunes en formas casuales de ocio y ayuda a establecer un *ethos* particular en el cual los participantes son socializados (Stebbins, 1982).

Existen algunas gentes que incursionan en la capoeira, pero aquellos que permanecen tienden a volverse obsesionados por ella, exhibiendo perfectamente los rasgos identificados por Stebbins. El participante casual que busca una actividad de ocio no es probable que invierta tiempo y recursos en actividades que refuercen su identidad como miembro de una comunidad; aquellos que se involucran en una actividad como forma de ocio serio, por el otro lado, si lo hacen. Hay muchas maneras en las cuales el practicante comprometido con la capoeira podría distinguirse de un entusiasta casual, pero el aspecto en el que me he enfocado más corresponde a los viajes que algunos de estos practicantes serios son afortunados de llevar a cabo en uno o varios momentos durante sus carreras en esta actividad de esparcimiento. Basándome en mi trabajo de campo y observación participante en los Estados Unidos y en Brasil, así como en entrevistas e investigación de archivo, presento la idea de peregrinación de aprendizaje como una manera de entender estos comportamientos de viaje. La peregrinación de aprendizaje se refiere a viajes a los centros principales de una práctica realizados para obtener legitimidad a través de experiencias de entrenamiento que pueden ser tenidas en esos lugares y/o con figuras representativas que enseñan allí.

Suelo pensar las peregrinaciones de aprendizaje como un fenómeno secular, aunque un caso convincente puede ser hecho que, para algunos practicantes, existe un componente profundamente espiritual para tales viajes (Ver González Varela, 2019). Mientras algunos aún pueden resistirse a usar el término "peregrinación" para describir un viaje secular, existe un precedente para hacerlo ya que el propio término ha ganado gradualmente un significado más amplio (Ver Gammon, 2004). Además, algunos sitios turísticos se han convertido tan importantes como los destinos de las peregrinaciones religiosas (Ver Raj y Morpeth, 2007). Similar a las peregrinaciones religiosas, peregrinaciones de aprendizaje se sienten no solamente como un deseo para visitar estos lugares, sino como una compulsión para hacerlo.

He optado por el término peregrino en lugar del de turista porque este último fue fuertemente despreciado por los capoeiristas que encontré durante mi trabajo de campo. Era usado algunas veces como sinónimo de diletante, indicando que uno sólo estaba jugando con la idea de la capoeira, pero no invirtiendo seriamente en su propio entrenamiento o en el éxito de un grupo particular de capoeira, lo que es un componente importante para pertenecer en esta comunidad. Una mujer del Reino Unido, de hecho, me dijo que los capoeiristas brasileños sabrían a partir de la manera como se movía que ella no era "sólo una turista". En otras palabras, su incorporación estética de la capoeira apuntaría a que había tenido más que un interés pasajero en este arte. Esta percepción de ella importaba.

Entre los capoeiristas que encontré en Brasil, los turistas eran considerados como fácilmente susceptibles de ser engañados. Mientras que los peregrinos de aprendizaje se consideraban como suficientemente experimentados para distinguir entre una capoeira "real" y una ejecutada para un show. El turista, por ejemplo, puede ser atraído por el performance realizado en el mercado de suvenires pensando que han visto una expresión auténtica de la cultura tradicional. El peregrino, por el otro lado, ve esto

por lo que es, una estrategia para hacer dinero que puede que aprueben o no dependiendo de su entendimiento de las condiciones económicas y la rigidez de sus creencias de que esta arte es sagrada. Como un peregrino de Francia me dijo, la capoeira *inauténtica* es aquella que deja a los turistas *boca abertos* (boquiabiertos), queriendo decir que renuncia a los detalles en favor del espectáculo.

El turismo era también, en algunos casos extremos, comparado con la prostitución. En este caso, los turistas serían los clientes buscando encontrar "la mercancía", como uno de mis interlocutores me dijo, sin tomarse el tiempo para construir una relación. Esta presunción de que el turismo es algo vulgar puede ser visto en otros estudios también (ver, Singh, 2004). Aunque personalmente prefiero tomar un acercamiento más balanceado y he visto muchos aspectos positivos del turismo, escogí el término peregrino como una forma de evitar las connotaciones negativas que mi grupo de estudio atribuye al término turista. No obstante, el peregrinaje de aprendizaje tiene mucho en común con otras formas de turismo, particularmente el turismo de deporte.

Tal como Mike Weed (2005) lo ha argumentado, el campo del turismo de deporte no es sólo la combinación de dos campos separados, sino un campo en sí mismo que requiere su propio marco teórico. Mi trabajo ha respondido a su llamado por un mayor desarrollo teórico en esta área al demostrar que el viaje asociado con la participación de uno mismo en ciertos deportes y artes es una parte integral de la formación identitaria. Aunque mi enfoque ha sido con las artes marciales en general y la capoeira en particular, este marco puede ser aplicado a otras formas de arte y prácticas, o de hecho a cualquier campo que exija aprendizaje y que retenga fuertes asociaciones basadas en un lugar (por ejemplo, la elaboración de cerveza en Alemania).

Para los turistas de deportes, existen ciertos lugares que aparecen constantemente en su imaginación (por ejemplo, estadios famosos para

los fans del béisbol, una montaña particular para un escalador) que visitar se convierte en un "momento definitorio" en la vida recreativa de esos individuos (Weed y Bull, 2004: 59). Aun así, quisiera hacer la distinción entre turistas de deportes, quienes pueden considerar sus visitas a un sitio importante como una forma de peregrinaje, de aquellos comprometidos en un peregrinaje de aprendizaje. Al desarrollar este último concepto, de ninguna manera intento demeritar la importancia del primero. Al explicar cómo el turismo de deporte puede servir como una forma secular de peregrinaje, Sean Gammon (2004: 34) escribe que "para aquellos que tienen un interés profundo en un deporte en particular, existen un buen número de sitios que son considerados tan importantes para visitar como si fueran los altares más sagrados". El estadio de los Yanquis o Wrigley Field me vienen a la mente. Pero por la mayor parte, la gente que visita estos lugares con tal reverencia no acude para jugar béisbol allí. Hay algunos lugares que un peregrino de la capoeira querrá fervientemente ver si visita Bahía, pero el peregrinaje de aprendizaje requiere algo más que esto. Él o ella han venido para participar en este arte junto con otros conocidos y expertos en el campo social en sus lugares de origen. Sólo ver el lugar como tal no les proporciona la oportunidad de una transformación física, social y potencialmente espiritual, que son las metas de un peregrinaje de aprendizaje.

Existen algunas formas de turismo de deporte en los cuales los individuos tienen la oportunidad de participar en las actividades en un sitio cuasi-sagrado, como cuando los individuos pagan altas sumas de dinero para asistir a un campamento deportivo de fantasía (Ver Gammon, 2002; y también Standeven y DeKnop, 1999). Sin embargo, en estos casos, no están participando en un evento regular como miembros de un campo social, que es a lo que los peregrinos de aprendizaje aspiran. Estos quieren ser tratados como miembros reales basado en el conocimiento y destreza y no por su habilidad de "pagar para jugar". El peregrinaje de aprendizaje permite a los individuos: a) visitar sitios importantes que

poseen un estatus especial en la comunidad de la práctica; y b) mejorar su conjunto de habilidades en un contexto "auténtico". Existe también un componente simbólico en sus viajes. El haber ido a uno de estos sitios y participado en entrenamientos con un experto reconocido tiene ventajas prácticas en términos de habilidades, pero también posiciona a un individuo aparte del resto y añade a su legitimidad. Esto es particularmente importante si el campo social en cuestión ha retenido un énfasis en las tradiciones culturales locales y/o es asociado con identidades marginales (por ejemplo, minorías étnicas). En estos casos, la legitimidad de los practicantes de un arte fuera de su lugar de origen puede ser considerado como sospechoso o considerado de alguna manera como carente. De esta manera, la globalización ha incrementado la necesidad de los individuos por llevar a cabo un peregrinaje de aprendizaje.

No existe una regla sobre cuándo un individuo realizará un peregrinaje de aprendizaje. Para algunos, el plazo es dictado por el momento cuando su organización tiene una ceremonia de graduación en la cual deben de participar si es que quieren avanzar. Otros pueden acompañar a sus maestros u otros miembros de su grupo de entrenamiento sólo porque se da la oportunidad, aún si no han entrenado por un periodo de tiempo prolongado. Aquellos que planean viajes independientes—los que constituyen la mayoría de la gente en mi muestra—tienden a posicionarse en dos categorías. No hay una regla acerca de cuándo un individuo llevará a cabo un peregrinaje de aprendizaje. Algunos han llegado a un punto en sus vidas donde las rutinas diarias se han vuelto insoportables, quizá su compromiso en su arte los ha consumido de tal manera que tienen muy poco margen de maniobra para cualquier otra cosa y necesitan "salir del sistema" por medio de un peregrinaje. Otros han tenido un deseo prolongado para hacer el viaje y se aprovechan de algún resquicio en sus agendas dado por las vacaciones de verano, un año sabático, la finalización de un trabajo, etc. Hablando en términos generales, sin embargo, estos no son viajes tomados por capricho. Al contrario, son emprendimientos

de importancia que representan el compromiso extremo de un individuo con un arte y puede ser muy emocional por consecuencia.

Una tipología ampliada

Mi idea original del peregrinaje de aprendizaje se enfocó en practicantes que viajaron a la fuente de un arte para adquirir legitimidad dentro de una comunidad por medio de entrenar allí. Claramente, hay algunas presunciones construidas dentro de este enfoque que requieren más escrutinio. La idea de que uno estaría atraído para visitar la fuente de un arte presupone que el sitio de origen tiene algunas cualidades especiales que atraería a los peregrinos. Esto puede ser porque el sitio de origen tiene el mayor número de practicantes habilidosos, convirtiéndolo en un lugar ideal para probar la maestría de uno. Por ejemplo, la bailarina japonesa Junko Kudo se sintió atraída por el viaje porque "ella dijo que quería saber si 'mi danza está bien en Jamaica o si estoy malentendiendo el baile del reggae'" (Sterling, 2010: 127-128). En este caso, Jamaica es tanto el origen del reggae como el lugar más importante en una red internacional de practicantes. Sin embargo, es enteramente posible que una vez que el arte se vuelve popular en una escala global, su centro de la práctica pueda alejarse de su fuente de origen y enraizarse en una locación secundaria. En tales casos, el sitio secundario puede volverse más importante que el sitio de origen[3]. Trabajos subsecuentes han distinguido entre peregrinajes de aprendizaje que se enfocan en los sitios de origen y aquellos que son llevados a cabo en otros centros de la práctica (Griffith y Marion, 2018). Un bailarín de ballet, por ejemplo, puede no sentirse atraído para visitar los castillos renacentistas italianos donde su arte se

3 Uno podría potencialmente argumentar que Brasil es un sitio secundario y que el verdadero origen se encontraría en algún lugar de África; no obstante, esta línea de argumentación exigiría aceptar generalmente la idea de que la incubación brasileña de la capoeira fue incidental más que un instrumento en producirla tal cual es.

desarrolló, pero bien puede estructurar un viaje entero a Nueva York alrededor de la oportunidad para participar en una clase maestra en el Teatro Americano de Ballet.

Mi trabajo inicial se circunscribió a estas peregrinaciones mayores, y por buenas razones, ya que éstas son momentos clave en las carreras de los individuos que las emprenden. Sin embargo, ésta no es la única forma en que se configura el peregrinaje de aprendizaje. Algunas peregrinaciones pueden ser extremadamente locales, excursiones que son especiales en la medida que contrastan con las tareas cotidianas normales de un individuo, aún así lo suficientemente cercanas como para completarse en un día. Un individuo que vive en la zona rural de los Estados Unidos podría, por ejemplo, empezar a aprender por sí mismo una nueva habilidad como tocar la guitarra española usando una variedad de materiales instructivos como libros o tutoriales de Youtube. Con el paso del tiempo, un deseo por avanzar lo compele a buscar un poco de orientación. Si el maestro más cercano se encuentra en un área metropolitana a una hora de distancia, el individuo bien podría emprender excursiones semi-regulares con el propósito de practicar. Estos son eventos especiales, pero pequeños en alcance comparados con un viaje a España.

Peregrinaciones regionales tienen un área de extensión más amplia que las peregrinaciones locales, queriendo decir que la gente viajará de más lejos y tales viajes suelen ser menos frecuentes, más largos en duración y de precio más elevado que las peregrinaciones locales. La calidad de la instrucción —y no sólo su mera disponibilidad—es típicamente lo que contribuye a que un lugar se vuelva un destino de peregrinaje regional. La academia de capoeira de Mestre João Grande en la ciudad de Nueva York, por ejemplo, o la escuela de Mestre Acordeón en Berkeley, California, pueden ser consideradas destinos de peregrinaje regional. Eventos de capoeira—o lo que podría ser referido como congresos en otras artes tradicionales—son tipos de peregrinajes regionales especializados. Mientras que en cualquier día un individuo podría encontrar su camino

hacia una de estas academias legendarias, los eventos reúnen a grupos más amplios de personas que se han juntado para estudiar bajo la guía de un experto famoso por un periodo breve de tiempo. El lugar por sí mismo puede que no tenga un significado especial para la comunidad, pero se sacraliza temporalmente por la presencia del maestro visitante, tal como cuando acudí a un evento con Mestre João Grande en Oberlin College. El grupo en Oberlin estaba en su etapa inicial en ese tiempo y no tenía nada particularmente especial, pero la presencia de tan respetado invitado reunió a estudiantes de todo el Medio Oeste estadounidense por un fin de semana dedicado sólo para entrenar.

Además de las peregrinaciones locales, regionales y mayores en las cuales entrenar en un lugar específico o con un maestro en particular motiva a un individuo a viajar, existen otras formas de peregrinaciones de aprendizaje que se desvían ligeramente de este modelo geográfico. En una peregrinación oportunista, un individuo puede moldear un viaje preexistente para que se acomode a su deseo de entrenar. Por ejemplo, uno de los practicantes de artes marciales que entrevisté para mi libro de 2018, era un médico cuyo trabajo lo llevó a Asia por un periodo corto de tiempo. Él extendió su estadía con el fin de tener la oportunidad de estudiar arquería coreana mientras estaba en la región. Uno bien podría imaginar un capoeirista siendo mandado a un viaje de negocios a São Paulo, por ejemplo, quien planea una breve excursión para visitar una academia legendaria o para entrenar con el *mestre* de su *mestre*. Otros individuos pueden aprovecharse de peregrinaciones fortuitas. Yo entrevisté a varios practicantes de artes marciales antes y después de un viaje a China patrocinado por una universidad, durante el cual su líder organizó para ellos una clase privada en un templo Shaolin (ver Griffith y Marion, 2018). La mayoría de estos individuos no estaban involucrados particularmente en artes marciales chinas, habiendo entrenado más los estilos filipinos o el Muay Thai, y no necesariamente tenían un fuerte deseo preestablecido por visitar China. Sin embargo, esperaban visitar Asia —y específicamente

China—en algún momento porque se identificaban como practicantes de artes marciales y, en varios casos, trabajaban como profesionales de estas artes. Cuando la oportunidad de hacer este viaje se presentó, fue algo que no se quisieron perder. Mientras que varios de ellos asistieron al viaje con pocas expectativas, generalmente expresaron su satisfacción con el viaje, particularmente con los momentos imprevistos en los cuales sus identidades como practicantes de artes marciales fueron validados.

El peregrinaje de aprendizaje en la capoeira

Como se puede ver por lo descrito más arriba, los capoeiristas llevan a cabo todos los tipos de peregrinajes de aprendizaje discutidos anteriormente. Hay un grado significativo de variación en términos de cómo y cuándo un capoeirista va a emprender un peregrinaje, y de hecho el grado en el cual esto es obligatorio dentro de una escuela en particular o una subsección de la comunidad. Para el practicante casual que disfruta la capoeira pero que no basa su identidad en pertenecer a este campo social, visitar Brasil puede que sea una meta vaga, algo que sería bueno hacer algún día si las circunstancias lo permitieran. Otros individuos, sin embargo, serán requeridos de visitar Brasil si es que desean avanzar dentro de la jerarquía de su escuela de capoeira. Algunas escuelas, por ejemplo, otorgan títulos a sus miembros sólo en eventos llevados a cabo en Brasil, asegurándose que todos los profesores oficiales dentro de su organización han visitado la tierra natal, por así decirlo, por lo menos una vez en sus vidas y carreras como capoeristas. Entre estos dos polos, existe un amplio rango de orientaciones individuales hacia el peregrinaje.

Aunque esta no es la única razón que los individuos fuera de Brasil necesitan para probar su legitimidad como portadores de una tradición dentro de un campo social, la demanda por una enseñanza auténtica creó

una situación en la cual algunos brasileños con una posición cuestionable en la comunidad de la capoeira viajaron al exterior y comenzaron a dar clases. Algunos de ellos eran descritos jocosamente como *mestres Varig*, nombre de una aerolínea nacional, queriendo decir que estos individuos se habían auto-graduado al estatus de *mestre* mientras volaban hacia sus nuevos destinos. Esto posiblemente pasó en la expansión global temprana de la capoeira, cuando los novicios en el nuevo país sabían muy poco acerca de este arte y no podían juzgar la calidad del nuevo maestro recién llegado. Los estudiantes de estos *mestres Varig*, tuvieron que tomar medidas extras si querían tener legitimidad entre estudiantes entrenados en escuelas más tradicionales con maestros más conocidos. El peregrinaje de aprendizaje fue una opción que se les presentó a ellos.

Con todo y que los capoeiristas alrededor del mundo acogen este arte y llegan a niveles de excelencia previamente considerados como imposibles, Brasil—y Bahía en particular—continúa siendo el centro del universo de la capoeira. Por todas las razones discutidas más arriba, muchos capoeiristas extranjeros desean no sólo visitar Brasil, sino entrenar allí. Dado el número de academias en operación y la voluntad general que tienen la mayoría de ellas de aceptar nuevos estudiantes, especialmente aquellos que pueden pagar la "tarifa de gringo" (un precio más alto que lo que estudiantes no-locales pagan), esto no es particularmente difícil. Crear relaciones que trascienden un simple intercambio económico que le proporcionan a un individuo oportunidades formales e informales de aprender es un asunto diferente. Este tipo de relación de enseñanza y aprendizaje es lo que Lave y Wenger (1991) nombraron participación legítima periférica, que es similar a como frecuentemente pensamos el aprendizaje, pero con el reconocimiento adicional de que los novicios típicamente aprenden de una amplia gama de gente dentro de un campo social y que su participación gradualmente se mueve en una dirección centrípeta conforme adquieren nuevas habilidades y forjan nuevos lazos con el resto de la comunidad. Por ejemplo, un capoeirista novicio se

le podría permitir inicialmente solo tocar el *reco-reco* (un instrumento relativamente simple, el cual consta de una vara que toca a un pedazo hueco de madera o bambú con surcos). Con el tiempo, sin embargo, esta persona puede aprender a tocar el *pandeiro* (pandero), luego puede tener la oportunidad de tocar el *berimbau* durante las *rodas* de entrenamiento, y ultimadamente avanzar para toca el *berimbau* y conducir las canciones en una *roda* formal. Esto tiene que ver tanto con legitimidad como con conocimiento y habilidades reales.

La participación legítima periférica (PLP) es particularmente importante en la capoeira porque la competencia exige un balance cuidadoso entre innovación individual y la adhesión a una forma tradicional. Imitar los movimientos no es suficiente para establecerte como un jugador habilidoso. Un individuo debe, en cambio, desarrollar una estética propia que se adhiera a los principios generales existentes, pero siendo distintivo al mismo tiempo. Además, todo esto debe de lograrse mientras se presta atención simultáneamente tanto a la eficacia como a las acrobacias (*floreios*) que dejan al cuerpo vulnerable a un ataque y que serán explotadas en el juego por un oponente. Aun dentro del contexto de una serie de secuencias planeadas cuidadosamente (por ejemplo, las secuencias de Mestre Bimba), la relación entre un estudiante y un maestro proporcionada por la PLP es necesaria para dominar este balance. Aquí es importante mencionar que la PLP no es lo mismo que ser simplemente admitido a una academia. Hay muchos estudiantes que considerarán el entrenamiento como un intercambio económico exclusivamente. Pagan por clases, se presentan a la hora indicada, y se van cuando la clase termina sin haber ganado ninguno de los beneficios extra que da la PLP. Pero este tipo de intercambio mercantil no se presta para dominar esta forma tan compleja que es la capoeira. Uno de los maestros locales con los que trabajé me dijo que incluso él retendría información para un estudiante que anduviera preguntando después de la clase si se comportara de esta manera.

De todos modos, la pregunta permanece, ¿cómo uno entra en una relación de PLP con un *mestre*? Para los estudiantes locales, su deseo de tener este tipo de relación—ya sea que lo articulen de esta manera o no—es algo ya provisto por su proximidad a la escuela, su fluidez en portugués, una afinidad general basada en cierta demografía compartida, y posiblemente una relación preexistente con el *mestre*. Algunas veces son percibidos como extraños, ya sea por su fenotipo racial, su nacionalidad, género, etcétera, por lo que tienen que esforzarse todavía más para poder probarse como dignos merecedores de la atención individual de un *mestre* (Griffith, 2016). Un capoeirista extranjero que carece de este tipo de capital cultural tradicional que el estudiante local posee tendrá que sacar provecho de lo que llamo el capital cultural carismático para poder ganar prestigio dentro de la comunidad de la capoeira.

Mi conceptualización de las diferentes formas de capital cultural que los capoeiristas usan para entrar en una relación PLP con un *mestre* local le debe una deuda al marco teórico sobre el liderazgo desarrollado por Max Weber en el cual el carisma es definido como algo que es otorgado divinamente o que "inspira la devoción personal por virtud de las cualidades individuales extraordinarias (Titunik, 2005: 144). En mi experiencia, el capital cultural carismático en la capoeira incluye cosas tales como la humildad, la dedicación al entrenamiento y al bienestar de la academia, la voluntad de servir a los otros a través de cosas tales como acercarse y comprometerse con una favela, y un compromiso al diálogo con los locales como evidencia de que se aprendió el portugués. Estas cualidades no sólo incrementan la probabilidad de que un individuo se comprometa en una relación de PLP, sino que también es lo que diferencia a un peregrino de aprendizaje de un simple turista, un término que es frecuentemente usado despectivamente en esta comunidad.

De ninguna manera quiero sugerir que un capoeirista local pueda saltarse ese tipo de compromisos sólo porque pueda ser abundante su identificación con formas tradicionales de capital cultural (por ejemplo,

de raza, nacionalidad, género). Por el contrario, creo que la aceptación en una relación PLP puede ser más fácil para individuos que tengan estas características porque no necesitan probarse a ellos mismos en la misma medida que otros para que sean tomados en serio en una academia. Considérese lo que Mestre Cobra Mansa de la Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA), una institución internacional bien conocida, me dijo:

> Yo le digo a todos que, si vienen aquí y actúan como turistas, la gente los va a tratar como turistas. Si vienes aquí y actúas como la gente de aquí, la gente te va a tratar como a la gente de aquí… cuando vienes [a la academia], por ejemplo, la gente que es local probablemente viene y limpia el espacio, pero tú piensas que esto no está bien para ti, y no lo haces. Te sientas ahí, sabes [pensando], "yo pagué, ¿por qué tengo que limpiar el espacio?" Bien, la gente lo v a notar; la gente va a pensar que tu eres alguien que no es de aquí.

Es poco probable que la mayoría de los peregrinos de aprendizaje sean realmente confundidos como alguien de Bahía, pero su punto de vista es claro. Los extranjeros no van a recibir ningún privilegio especial por quiénes son o de dónde vengan. Deben de mostrar mucha, si no es que más, dedicación que los miembros locales del grupo. En mi experiencia, estos extranjeros que exudan calidez, que se enfrascan en conversaciones con los locales aun si su portugués no es perfecto, entrenan religiosamente, y se ofrecen como voluntarios para tareas extra (especialmente menos deseables como limpiar los baños) son los que van a ser tratados con una atención extra por los *mestres* y otros profesores. Esta atención tiene sus recompensas en términos de dominar este arte, lo que es no sólo satisfactorio en sí y por sí mismo, sino que puede traducirse en el reconocimiento y mayor legitimidad cuando el peregrino juega en la *roda* y ultimadamente cuando regresa a su grupo en casa.

Por supuesto que no todos los peregrinos sienten la misma necesidad de tener que probar sus habilidades en las *rodas* locales para sentirse satisfechos con sus viajes. Para algunos, es suficiente simplemente estar

en el lugar que produjo el arte que aman. Conocí a una mujer joven que estaba tomando clases en portugués en la misma escuela de idiomas donde yo estaba estudiando. Ambas nos inscribimos en una clase de capoeira que era ofrecida como una actividad de enriquecimiento cultural que daba la escuela. La clase fue extremadamente básica, y los otros estudiantes no tenían ninguna experiencia con la capoeira. Esto la hizo resaltar de inmediato, con su ropa blanca y su cuerda amarilla. Cuando le pregunté dónde estaba entrenando, ella me dijo que todavía no se había decidido aún si entrenaría porque no conocía cual escuela o escuelas serían buenas para probar y no se sentía muy cómoda moviéndose en la ciudad por si sola. Que haya llevado su uniforme consigo me sugería que al menos había considerado la posibilidad de entrenar con una escuela local y/o participar en una *roda* local, pero su actitud lánguida sobre comenzar a entrenar indica que esta no era la medida con la cual evaluar su viaje. Yo la considero todavía una peregrina—su viaje a Brasil fue claramente un episodio significativo en su biografía que fue en parte motivado por su identidad como capoeirista—pero de un tipo diferente con respecto a la mayoría de las personas que he encontrado y entrevistado. En otro lugar (Griffith, 2013) me he referido a estos casos como peregrinos autoevaluados cuya identidad será reforzada a través de interacciones más casuales con la comunidad brasileña de la capoeira, de forma opuesta a los peregrinos orientados más externamente cuyo sentido del yo es más probable de depender en la validación explícita o implícita por parte de los individuos dentro de la comunidad local.

Adicionalmente a entrenar y/u observar a las academias legendarias, algunas de las actividades de los peregrinos se parecen a aquellas en las que participan turistas "regulares" (como visitar lugares turísticos). Por ejemplo, es probable que visiten El Fuerte de la Capoeira, un fuerte militar de la era colonial donde los esclavos eran llevados para ser subastados y que actualmente ha sido dividido en espacios para entrenar por varios *mestres*. También querrán visitar el Mercado Modelo, un mercado de

suvenires en la parte baja de la ciudad, así como sitios históricos como A Igreija de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos ("una iglesia de esclavos") en el distrito del centro histórico llamado Pelourinho y por supuesto, las playas. En esto hay poca diferencia con otros turistas. Aun así, la manera en que participan en estos sitios puede ser distinta. No están visitando estos sitios sólo para verlos, sino para literalmente posicionarse dentro de las canciones que han estado cantando y las historias que se les han narrado acerca del lugar donde la capoeira se formó.

Orientaciones a futuro

Habiendo descrito primero la idea del peregrinaje de aprendizaje hace casi ya una década, mi opinión sobre este tema ha continuado desarrollándose y hay un número de preguntas que se han suscitado—al menos en mi propia mente—acerca de las implicaciones que este concepto tiene para investigaciones posteriores. Desde una perspectiva antropológica, una de las áreas más importantes de esta perspectiva teórica que necesita ser desarrollada es cómo otros aspectos de la propia identidad influyen en la inclinación para participar en un peregrinaje de aprendizaje y el grado en que estos factores conforman las experiencias de los individuos durante el peregrinaje. Por ejemplo, extranjeros de descendencia africana fueron representados insuficientemente en mi estudio. Cuando estuve en Brasil, entrevisté a un hombre afroamericano que básicamente se había mudado a Bahía y tuve una interacción de pasada con una mujer afrofrancesa que visitó la academia por un periodo corto de tiempo. Debido a la diversidad de grupos de capoeira en los Estados Unidos, el área que conozco mejor, y a que mi conocimiento de la capoeira frecuentemente resuena con miembros de la diáspora africana por causa de su historia, esto lo considero significativo. Desde que finalicé mi trabajo de campo en Brasil, me he encontrado y entrevistado con

varios afroamericanos que han completado sus peregrinaciones, así que es posible que la coincidencia del momento de mi viaje, la academia en particular en la que entrené, o algún otro factor pudiera haber sesgado mi muestra de estudio. Pero también es posible que este grupo es de hecho menos probable que realice una peregrinación que sus contrapartes no afroamericanas. La pregunta es ¿por qué?

Los factores económicos pueden explicar esta disparidad. Si los afroamericanos, particularmente en sus veintes o treintas, que son las edades típicas para un peregrino, tienen menos ingresos que sus contrapartes no afroamericanas, puede que no tengan la posibilidad de hacer uno de estos viajes. Si trabajan en sectores que ofrecen pocos beneficios como vacaciones pagadas, esto puede ser también un factor explicativo. Ambo casos, por supuesto, son atribuibles a la larga historia de desigualdad y de racismo estructural en mi país. Aun así, puede que haya otros factores en juego también. Algunos capoeiristas afroamericanos, aunque por supuesto no todos, me han expresado que debido a que la capoeira proviene de África no necesitan tomar pasos ulteriores para probar su legitimidad. Desde su perspectiva, los brasileños—ya sean negros o no—no tienen un privilegio especial en este campo social ya que su reivindicación sobre este arte es espuria.

Cómo el género afecta la habilidad de uno para completar una peregrinación, y cómo él o ella es recibido (a), es otra área que requiere un estudio adicional. Por supuesto que el género es un área que merece más estudio en el campo del turismo en general (ver Uriely, 2005), pero es aún más importante cuando se consideran los factores que contribuyen a la legitimidad y prestigio dentro de un campo social internacional donde anfitriones y visitantes puede que tengan muy diferentes percepciones de lo que es considerado apropiado para un género frente otro. Una de mis principales interlocutoras me dijo que muchas veces era menospreciada por capoeiristas locales porque era una mujer, pero la respetaron una vez que la vieron jugar. Sin embargo, hallé que las mujeres extranjeras, aún

cuando se les da el espacio para jugar en la *roda*, eran objeto de propuestas románticas no deseadas. En algunas academias parecía ser algo que era parte del juego entre los hombres locales tratando de iniciar relaciones sexuales con mujeres extranjeras. Claro, este comportamiento puede ocurrir al revés también y Hedegard (2013) encontró que las mujeres extranjeras también persiguen agresivamente a los hombres capoeiristas—particularmente afrobrasileños—cuando toman clases en Bahía. Sin embargo, estas mujeres tienden a ser turistas y no peregrinos y tendrían una orientación diferente hacia este campo social. Es importante mencionar que muchas mujeres no tienen la oportunidad de realizar peregrinaciones cuando sus responsabilidades domésticas (por ejemplo, el cuidado de sus hijos) hacen que sea más complicado un viaje internacional. Aunque viajé con una mujer que dejó a sus dos hijos en casa por aproximadamente dos semanas para poder llevar a cabo su peregrinación, esta no era la norma y la mayoría de los peregrinos que conocí eran relativamente jóvenes y sin compromisos.

Brasil continúa siendo el sitio de origen y el principal centro para la práctica de la capoeira, a pesar de la proliferación de escuelas alrededor del mundo. Sin embargo, es válido preguntarse si la popularidad global de la capoeira podría algún día amenazar esta posición central. Cuando los profesores son atraídos para mudarse al extranjero para establecer sus propias academias, Brasil experimenta una especie de "fuga de cerebros", una pérdida de talento que quizá nunca pueda recuperarse. De hecho, hay algunas gentes que hacen ya peregrinaciones regionales para visitar famosos *mestres* que viven en el exterior, como Mestre João Grande en Nueva York. Si estas peregrinaciones a estos sitios secundarios se vuelven más populares que viajar a Brasil, ¿cu*á*les serán los efectos a largo plazo en el resto de este campo social? En mi investigación, he conocido a un hombre brasileño que su salida para Estados Unidos fue en gran parte debido a que era más fácil entrenar con su *mestre* aquí. Si esto se convirtiera en una tendencia, el panorama global de la comunidad de

la capoeira podría verse afectada permanentemente para detrimento del capoeirista promedio en Brasil quien no puede costearse un viaje y proseguir oportunidades de entrenamiento con *mestres* migrantes en el exterior.

Para terminar, en nuestro libro de 2018, Marion y yo consideramos brevemente cómo podría ser una peregrinación virtual. Estábamos bastante indecisos, notando que mientras haya un mayor número de recursos a disposición de los individuos que, por cualquier razón no pueden o no hacen una peregrinación física, estas serían insatisfactorias y/o precursoras de un viaje real y físico. En ese tiempo no podíamos haber anticipado que el mundo como lo conocíamos sería profundamente alterado por la pandemia del COVID-19. Al momento en que escribo estas páginas, nosotros como una comunidad global estamos aún tratando de comprender la posibilidad de que nuestro mundo nunca vuelva a ser el mismo a como era antes. No sólo debemos de enfrentarnos con la amenaza de este virus en particular, sino que debemos de anticipar virus futuros de tipo zoonótico que se volverán mas comunes con la creciente deforestación del planeta. Quizá empecemos a tomar más seriamente las implicaciones éticas de las emisiones de carbono asociadas con los viajes internacionales de tipo voluntario. ¿Cómo se verá el peregrinaje de aprendizaje en este nuevo mundo? Ya estamos viendo un gran número de instructores dando clases en línea usando software como Zoom. Algunos de los capoeiristas que conozco en los Estados Unidos han podido conectar a sus estudiantes locales con *mestres* famosos que se unen a estas clases en Zoom desde sus casas en Brasil. Aunque no siendo lo mismo a estar allí—ordenando un *acarajé* de las bahianas en la calle, desarrollando un sentido de andar por las laderas de piedra, o teniendo encuentros fortuitos con otros capoeiristas locales—proporciona un nivel de intimidad con maestros importantes que algunos nunca han experimentado antes. Sólo el tiempo dirá c*ó*mo se verán las peregrinaciones de aprendizaje en el

futuro mientras que colectivamente atendemos las limitaciones de esta nuestra "nueva normalidad".

En esencia, el peregrinaje de aprendizaje es acerca de la identidad. Si la motivación de uno es extrínseca, esperando avanzar dentro de este campo social, o intrínseca, queriendo probar uno que es lo suficientemente bueno (a), o un poco de los dos, los individuos emprenden el peregrinaje de aprendizaje para afirmar algunos aspectos sobre lo que creen que ellos son. Frecuentemente, estos viajes son eventos muy esperados que un individuo ha anticipado y preparado por meses si no es que por años. Son transformacionales, momentos significativos en las trayectorias de esparcimiento de un individuo que puede que nunca se repitan. Las historias de las experiencias que uno tiene se comparten de regreso en casa, muchas veces convirtiéndose en legendarias por mérito propio, admitiendo el peregrinaje en una categoría especial de extranjeros que saben cómo es Brasil "realmente". En las palabras de Mestre Pastinha, "quien desee aprender, venga aquí a Salvador" (*quem deseje aprender, venha aqui em Salvador*). El peregrino lo ha sido, ha aprendido, y ella o él es legítimo (a).

Bibliografía

Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread*

of nationalism. London: Verso.

Gammon, S. (2002). "Fantasy, nostalgia and the pursuit of what never was," in: S. Gammon & J. Kurtzman (Eds) *Sport tourism: Principles and practice,* pp. 61–72. Eastbourne: Leisure Studies Association.

Gammon, S. (2004). "Secular pilgrimage and sport tourism," in: B. W. Ritchie & D. Adair (eds.) *Sport tourism: Interrelationships, impacts, and issues*, pp. 30–45. Clevedon: Channel View Publications.

González Varela, S. (2019). *Capoeira, mobility, and tourism: Preserving an Afro-Brazilian*

tradition in a globalized world. Lanham: Lexington Books.

Graburn, N. H. (1989). "Tourism: The sacred journey," in: V. L. Smith (ed.) *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, 2nd ed., pp. 21–36. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Griffith, L. M. (2016). "Beyond martial arts tourism: Outcomes of capoeiristas' apprenticeship pilgrimages." *Ido Movement for Culture. Journal of Martial Arts Anthropology* 2 (16), pp. 32–40. https://doi.org/10.14589/IDO.16.2.4.

Griffith, L. M. (2013). "Apprenticeship pilgrims and the acquisition of legitimacy." *Journal*

of Sport and Tourism 18(1), pp. 1–15.

Griffith, L M., and J. S. Marion. (2018). *Apprenticeship pilgrimage: Developing expertise*

through travel and training. Lanham: Lexington Books.

Hedegard, D. (2013). "Blackness and experience in omnivorous cultural consumption:

Evidence from the tourism of capoeira in Salvador, Brazil." *Poetics* 41, pp. 1–26.

Joseph, J. (2006). *Capoeira in Canada: Brazilian martial art, cultural transformation, and*

the struggle for authenticity, Unpublished Master's thesis, University of Toronto, Canada.

Lave, J. and E. Wenger. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*.

New York: Cambridge University Press.

MacCannell, D. (1976). *The tourist: A new theory of the Leisure Class*. Berkeley, CA: University of California Press.

Raj, Razaq, and N. D. Morpeth. (2007). "Introduction: Establishing linkages between

religious, travel and tourism," in: R. Raj & N.D. Morpeth (eds.) *Religious Tourism and Pilgrimage Festivals Management: An International Perspective*, pp. 1–14. Wallingford: CABI Publishing.

Salazar, N. B. (2010). "Towards an anthropology of cultural mobilities." *Crossings: Journal*

of Migration & Culture, *1*(1), pp. 53-68.

Standeven, J., and P. de Knop. (1999). *Sport tourism*. Champaign, IL: Human Kinetics.

Stebbins, R. A. (1992). *Amateurs, professionals, and serious leisure*. Montreal: McGill-

Queen's University Press.

Stebbins, R. A. (1982). "Serious leisure: A conceptual statement." *The Pacific Sociological*

Review 25 (2), pp. 251–72.

Sterling, M. (2010). *Babylon East: Performing dancehall, roots Reggae, and Rastafari in*

Japan. Durham: Duke University Press.

Titunik, R. F. (2005). "Democracy, domination and legitimacy in Max Weber's political thought", in Camic, C., Gorski, P. S, and

Trubek, D. M. (ed.) *Max Weber's 'economy and society': A critical companion*, pp. 143–163. Stanford: Stanford University Press.

Turner, V. (1973). "The center out there: Pilgrims' goal," *History of Religions*, 12(3), pp. 191–230.

Weed, M. (2005). "Sports tourism theory and method – Concepts, issues and epistemologies," *European Sport Management Quarterly*, 5(3), pp. 229–242.

Weed, M. and C. Bull. (2004). *Sports tourism: Participants, policy and providers*. Amsterdam: Elsevier.

CAPÍTULO 13

CADA MOVIMIENTO ES UNA CELEBRACIÓN DE LA VIDA MISMA: el compromiso de los estudiantes europeos con la capoeira de la diáspora[1]

Sara Delamont y Neil Stephens

Introducción

Nuestro título viene de la comunicación en línea con una mujer joven de ascendencia checa, quién ha estado aprendiendo capoeira –el juego afrobrasileño de baile-pelea– en Inglaterra durante diez años. Sus seudónimos son Libuse Suk para su nombre "real" y Linden Tree como apodo de capoeira. Nadie que haya hecho capoeira fuera de Brasil – capoeira de la diáspora, usando el conveniente término de Assunção (2005) – estaría sorprendido al escuchar sobre una mujer de origen checo que ha aprendido capoeira con un maestro brasileño en Inglaterra y la haya convertido una parte sustancial en su vida. En el 2020 la capoeira se encuentra en cualquier lugar del mundo, estudiantes de diversas culturas, etnicidades y religiones disfrutan aprendiéndola. Varios estudiantes de capoeira (*discípulos*) están altamente involucrados con su práctica, su historia, su música y sus movimientos, y valoran el *embodiment* [carnalidad o corporalidad] brasileño que han obtenido.

En este capítulo se examinará porqué la capoeira tiene discípulos tan fuertemente comprometidos, enfocándose en los aspectos tácitos y explícitos de sus hábitos. Basándonos en una etnografía a dos manos realizada desde el 2003, varias series de entrevistas con estudiantes, y lo que aprendimos de primera mano con los maestros de capoeira que hemos conocido. Se traza un panorama respecto al desarrollo de la capoeira en el

1 Título original en inglés: *Every movement is a celebration of life ttself: European student commitment to diasporic capoeira.* Traducción: Ana Sofía Quijano Leyva.

Reino Unido, se describen los métodos, y posteriormente, nos enfocamos en los estudiantes que han estado entrenando por cinco años o más, que ganaron el segundo cinturón (*corda*) o un rango superior, exploramos como la capoeira consigue significar tanto para estudiantes como Libuse.

Los datos obtenidos sugieren que hay cinco aspectos de la capoeira que sirven para atraer y conservar estudiantes, cada uno de los cuales incorpora y combina habilidades y conocimiento tácito y explícito. Estos cinco aspectos y sus dimensiones tácitas y explícitas son la base de este capítulo al ser el núcleo del *habitus* de la capoeira (Bourdieu, 1977) que nuestros informantes clave tienen, y están adquiriendo.

Los autores Sara Delamont y Neil Stephens, junto con su maestro, Mestre Claudio Campos Rosario, aparecen con sus nombres reales, como lo han hecho desde la publicación de su libro (Delamont, Stephens y Campos 2017). Las demás personas aparecen con seudónimos para sus nombres "reales" y apodos de capoeira. Los maestros tienen nombres de héroes griegos y romanos como Sócrates; las alumnas tienen apodos seudónimos que son flores y árboles, los hombres usan apodos del Libro de la Selva de Kipling. La naturalización del género de nuestros seudónimos es paralela a la práctica de género de los profesores de capoeira en el Reino Unido (Owen y de Martini Ugolotti, 2017).

Capoeira en el Reino Unido

Las clases regulares de capoeira en Inglaterra (especialmente en Londres y en los alrededores) existen desde finales de la década de 1970 y principios de 1980. Mestre Fantasma (un inglés) enseñó en diferentes locaciones ahí desde finales de la década de 1970. Mestre Gato también inició clases en Gran Bretaña en 1970, la Escuela de Capoeira en Londres abrió en 1985. A finales de la década de 1990 y durante los primeros

años del siglo XXI se produjo una gran expansión, con profesores de más grupos en todas partes del Reino Unido, incluyendo Gales y Escocia, en 2003 cuando el Mestre Claudio Campos llegó a Cloisterham era posible encontrar clases en la mayoría de las ciudades.

Los profesores de capoeira en el Reino Unido son en su mayoría hombres brasileños, aunque hay también de otras nacionalidades y algunas mujeres. Los maestros que hemos observado más exhaustivamente han estado en Reino Unido por más de quince años. Tienen esposas e hijos británicos y sus clases incluyen estudiantes que han estado aprendiendo hasta por veinte años. Libuse no es la excepción con su compromiso de diez años. En general, la rotación estudiantil en los clubes es alta, especialmente aquellos como los de Claudio, que se encuentran en ciudades universitarias donde las personas se gradúan, se mudan, y en el caso de aquellos que no son británicos "regresan a casa" en su país de origen. Algunas personas se mudan a nuevos lugares, lejos de su club original, pero se mantienen activos en la capoeira, entrenando con otros grupos; otros se alejan del juego por completo. Ciertos estudiantes prueban unas cuantas lecciones de capoeira y luego se van, otros permanecen, haciéndola una parte importante de sus vidas, varios incluso se han convertido en maestros ellos mismos. Nos referimos a los estudiantes en el corazón de este artículo como *persisters*, una categoría que definimos como cualquiera que haya entrenado regularmente alrededor de cinco años y que tiene al menos los primeros dos cinturones dentro de la jerarquía de su grupo. Libuse es una típica *persister*. Ha entrenado dos veces por semana, 44 semanas al año, durante casi una década. Libuse llegó a la Universidad de Cloisterham para hacer una licenciatura en bioquímica, se quedó a un máster, y después al doctorado. Ella está en el momento de redacción, trabajando como investigadora posdoctoral en un proyecto.

Todos los profesores establecidos desde hace tiempo tienen discípulos altamente comprometidos como Libuse: tanto hombres como mujeres: tal como las clases en España estudiadas por Guizardi y Ypeij (2014)

y en Canadá estudiadas por Joseph (2012). Una interacción centrada en un hombre como Libuse ocurrió en una clase de Londres en otoño del 2018. El Mestre Hermes le preguntó a Sara mientras rememoraba con los estudiantes sobre sus veinte años enseñando en Reino Unido. "¿Cuándo fue la primera vez que me viste a mí y a mis estudiantes?" Sara respondió: "haciendo una demostración en Selfridges". "¿En qué año fue?". Selfridges es una tienda departamental en la calle de Oxford que estaba teniendo un "mes brasileño" fue al Mestre Hermes a quién se le pagaba para hacer demostraciones regularmente durante esta promoción. Entonces, el instructor preguntó a la clase de 48 estudiantes "¿alguno de los presentes esta noche fue parte de esas demostraciones?" Un hombre, Randall, dijo: "yo – era 2004". Libuse es una estudiante como Randall.

Una típica clase dura dos horas y cuesta £6.00 fuera de Londres y £8.00 en Londres.

Los estudiantes serios entrenan dos o tres veces por semana. Los estudiantes dedicados del Mestre Hermes entrenan normalmente los martes y viernes por la noche y los domingos por la mañana de 10:30 a 12:30. Mestre Claudio Campos, cuyas clases han sido nuestro principal centro de investigación, enseña en dos ciudades universitarias separadas por una hora de viaje. En Cloisterham, donde él vive, hay clases para adultos los martes y jueves por la noche de 8:00 pm a10:00 pm, y los miércoles y sábados por la tarde. También imparte clases infantiles en una prisión, y para un grupo de estudiantes con discapacidades de aprendizaje. El trabajo de campo se ha concentrado en Tolnbridge donde hay dos clases vespertinas por semana, pero los estudiantes aficionados viajan a Cloisterham para la clase de los sábados. Algunos clubes, incluyendo aquellos del Mestre Hermes tienen clases separadas para alumnos principiantes y avanzados, tal vez con una o dos etiquetadas como "generales" donde ambos grupos de estudiantes se reúnen. Las clases para adultos de Claudio Campos son de habilidades mixtas, sin embargo, de vez en cuando divide a los

estudiantes en dos secciones para enseñar temas diferentes a cada una de acuerdo con el nivel de aprendizaje de la lección.

Rutinariamente la clase inicia con estiramiento, hecho en líneas. Si el salón está frío un poco de calentamiento, por ejemplo, correr, saltos y juegos de atrapada pueden preceder el estiramiento. Las fases de capoeira en clase consisten en una demostración de movimientos individuales (como una patada) o secuencias cortas (una patada y un escape y una segunda patada) individualmente en líneas, pero que se practican en pares. Puede haber música en vivo o un CD para esta fase. El maestro demostrará secuencias en pareja con los estudiantes avanzados, un papel que Neil jugó regularmente en Tolnbridge. Hacia el final de la sesión hay oportunidad para juegos en pareja – haciendo movimientos elegidos por los estudiantes – en el círculo, (*roda*) formado por los músicos (la *batería*) mientras todos los demás aplauden y cantan canciones de llamada y respuesta. Se juega un breve juego en parejas, para luego tomar sus lugares en la *bateria* o de vuelta en el círculo. Algunos profesores hacen un enfriamiento al final. El tiempo que los instructores se dedican a enseñar sobre los instrumentos, las canciones, y dando lecciones respecto a la historia y filosofía de la capoeira varía. La música y el canto son fundamentales, una parte del tiempo en clase se utiliza para estos. Algunos profesores imparten lecciones enteras sobre cómo tocar los instrumentos, mientras que otros esperan que los estudiantes organicen sesiones de música por sí mismos.

Todos los maestros que hemos observado pretenden que los estudiantes conozcan y respeten la historia de los esclavos y los grandes maestros del pasado, más no todos enseñan lo último en clase por sí mismos. La mayoría de los grupos de capoeira están afiliados, a través de sus profesores, a una organización en Brasil, encaminada por los maestros establecidos allí, quienes viajan a visitar los festivales de sus establecimientos extranjeros. La lealtad en el grupo es un valor importante entre los *persisters*, hasta ahora no hemos distinguido entre la capoeira Contemporânea de la

diáspora y la capoeira Angola. Los elementos que atraen a los estudiantes son esencialmente similares, no obstante, nuestra experiencia ha sido adquirida gracias a la observación de maestros de Contemporânea.

Hay grupos de Angola en el Reino Unido, así como grupos de Contemporânea. Nuestra investigación ha sido realizada predominantemente en grupos de este último estilo, aunque Sara ha visto algunas clases del grupo *angoleiro* Kabula con sede en Londres. Los grupos de Contemporânea que hemos estudiado están todos dirigidos por brasileños que respetan y enseñan a los estudiantes un poco de Angola. Los festivales contemporáneos a los que hemos asistido (alrededor de cincuenta) incluyen en su totalidad algunos maestros y clases de Angola. No obstante, Neil únicamente se inclinó a la capoeira Contemporânea y nuestra investigación está enfocada en la capoeira de la diáspora en Reino Unido, complementada por algunas breves experiencias en Nueva Zelanda (Sara) y Canadá (Neil).

Los grupos de capoeira Contemporânea (a diferencia de los de Angola) suelen tener un sistema jerárquico de cinturones (*cordas*). Ciertos estudiantes avanzados en este estilo optan por no utilizar cinturones, pero la mayoría de ellos disfrutan avanzando dentro de la jerarquía. El primer cinturón se da generalmente al cabo de un año de haber iniciado las lecciones, el segundo puede llegar un año después, pero posteriormente las brechas se vuelven más largas, las habilidades requeridas son más contrastantes, ya que incluyen un mayor énfasis en la música y puede tomar hasta diez años llegar al cuarto cinturón, y alrededor de quince o dieciséis para la *corda* de 'enseñanza' (ver Delamont et al. 2017 para más detalles sobre los diferentes grupos y sus sistemas de cinturones). Los profesores en Reino Unido suelen recibir un apodo de capoeira, (*apelido*) los dos autores tienen apodos creados por Claudio Campos – Neil Stephens es Da Lua y Sara Delamont, Doutora, sin embargo, en publicaciones anteriores al 2017 utilizamos seudónimos para los apodos, *Trovâo* para Neil Stephens y *Bruxa* para Sara Delamont.

Métodos de investigación y enfoque teórico

La etnografía ha sido el principal método utilizado a lo largo del estudio. Desde el 2003 ambos autores han trabajado juntos para reunir una base de datos y analizarla. Del 2003 hasta el 2009 Stephens aprendió capoeira de Claudio en Tolnbridge. Tenía una útil formación en karate (Cinturón Negro Segundo Dan en Shotokan): útil debido a que estaba en forma, pudo aprender rápidamente muchos de los ataques de capoeira, lo que significaba que se podía concentrar en aprender los escapes y las acrobacias que no conocía, y sabía cómo caer seguro. En capoeira adquirió los movimientos, desarrolló las habilidades de utilizar esas aptitudes en los juegos de *roda*, aprendió a tocar los cinco instrumentos y suficiente portugués como para cantar un número respetable de canciones para un principiante. Stephens ha ganado tres cinturones (*cordas*) en capoeira, e hizo una buena parte en la organización para establecer el club de Tolnbridge. En 2009 dejó de entrenar debido a lesiones recurrentes, aun así, ha mantenido su implicación académica y sus vínculos sociales con el maestro y con algunos de los estudiantes. Durante su participación activa tomó algunas clases en Canadá y en Londres, así como sus encuentros con una variedad de maestros visitantes que iban a los festivales de Claudio. La otra autora, Delamont, nunca ha aprendido capoeira, pero ha observado más de 1000 clases en Tolnbridge, Cloisterham, Londres, otras ciudades en Reino Unido y en Nueva Zelanda. Nuestra investigación ha sido principalmente sobre la capoeira Contemporânea impartida en Reino Unido por Claudio Campos. Él llegó al Reino Unido en 2003 para hacerse cargo de un club en Cloisterham que ha existido desde el 2001 y comenzó a enseñar en Tolnbridge, creando un nuevo club el mismo año. Él es, en el momento de redacción, miembro de un grupo llamado Nucleo de Capoeiragem con sede en Brasilia (véase Krulikowski, 2013).

La investigación etnográfica se llevó a cabo a dos manos (Stephens and Delamont 2006a) entre 2003-2009, continuada por Delamont a

partir de entonces. Inicialmente Stephens tomaba las clases, mientras Delamont observaba y tomaba notas en el diario de campo, los dos autores discutían sus diferentes hallazgos y experiencias para producir las narraciones acordadas. Los datos etnográficos son registrados *in situ* por Delamont y escritos en un reporte más amplio y explicito, que constituye la base de las publicaciones. Este método es un tipo de etnografía tradicional propugnado por Hammersley y Atkinson (2019), explorado reflexivamente en Stephens y Delamont (2006a) y Delamont et al. (2017). Los datos observados han sido expandidos por entrevistas a modo de historias de vida con *mestres* y por entrevistas con estudiantes de capoeira efectuadas por Delamont y tres estudiantes avanzados en el periodo del 2006 al 2018. En el 2018 se efectuó una consulta por correo para informar sobre un posible capítulo de libro a los discípulos en Cloisterham y Tolnbridge enfocado en su sentir y conocimiento sobre la historia afrobrasileña, la filosofía de la capoeira y la apropiación cultural, es a partir de este conjunto de datos que proviene nuestro título. Todos los que respondieron a esta encuesta también han sido observados en docenas de clases y han sido entrevistados cara a cara a través de la década pasada.

El enfoque teórico fundamental de nuestro estudio está basado en Bourdieu (1977) y su concepto de *habitus* (Delamont *et al.,* 2017). En este capítulo nos hemos centrado en una idea propuesta por Jamous y Peloille (1970) que permite que el concepto de *habitus* de la capoeira sea examinado de cerca al separar sus aspectos tácitos y explícitos, los cuales son obtenidos de maneras contrastantes; la conceptualización de Jamous y Peloille que explicamos a continuación enriquece la de Bourdieu.

Las atracciones de la capoeira

El enfoque principal de este capítulo son las cinco atracciones que tiene la capoeira para nuestros *persisters*. Éstas se exploran e ilustran a partir de nuestra base de datos y son analizadas sociológicamente. Ahora bien, antes de embarcarnos en el material específico sobre la capoeira es importante hacer énfasis en que los *persisters* disfrutan la vida social de su club de capoeira, junto con los beneficios que tiene esta actividad física. No nos centramos en la camaradería que los estudiantes dedicados encuentran en la capoeira, ya que no es exclusivo de ésta, pero es una parte significativa de su atractivo. Todo lo que los informantes escribieron en sus correos electrónicos también es visible constantemente en las notas de campo, así como en entrevistas formales e informales. Antes de explorar los cinco aspectos en los que hemos elegido centrarnos, cuatro respuestas transmiten el mismo entusiasmo general por la capoeira que tiene Libuse. Los informantes son identificados por un apodo seudónimo, sexo, duración del entrenamiento y nivel de cinturón actual, por ejemplo (Darzee, Masculino, 9 años, cuarto cinturón) que nos dijo:

> En el juego libre…es donde siento que la capoeira cobra vida para mí. Podemos…disfrutar los movimientos que ya conseguimos hacer…cada momento es una celebración de la vida misma, me siento más vivo que en cualquier otro momento. Estas jugadas libres, para mí, son cuando veo la capoeira real.

Libuse usó la misma frase al escribir su respuesta por correo electrónico:

> Para mí la capoeira representa la libertad de mente, cuerpo y alma…cada que voy a clase me siento increíblemente libre. Soy libre de expresarme a través del movimiento, la música y la interacción con los demás y no hay nada que se le parezca (Libuse, femenino, 10 años, terer cinturón en 2016).

Los otros entrevistados dicen:

> Las clases son muy físicas y envolventes…un espacio totalmente separado…el entrenamiento físico, los aspectos musicales y sociales (son) todos absorbentes. (Aconite, femenino, 7 años, quinto cinturón).

> Realmente disfruto formar parte en estas formas musicales, me ayuda a expresarme y comprender un poco de la interpretación de otra cultura respecto a la danza. Ha demostrado ser muy efectivo para mis problemas de salud mental… Puedo argumentar que es un escape del mundo, pero más bien un complemento en mi vida (Har Dyel, Masculino, 6 años, tercer cinturón).
>
> Me gustaban las artes marciales (Kung Fu) y el baile (salsa) antes de descubrir la capoeira. Me di cuenta de que necesito una cierta cantidad de ejercicio para mantenerme mental y físicamente saludable y "aterrizado". La capoeira ha sido durante varios años mi estilo favorito. He practicado artes marciales al menos dos veces a la semana por unos cuantos años precisamente por esta razón. La capoeira añade el elemento social y cultural (Toomai, masculino, 18 años, 4to cinturón con un grupo de Londres).
>
> Lo disfrutas tanto…nunca fui bailarina ni nada. Ahora tengo mucha más confianza en hacer todo ese tipo de cosas. Estaba entrando en la samba –nunca pensé que yo haría una presentación de baile. – Soy una persona más fuerte gracias a eso, y mi cuerpo es más ágil y flexible (Meadowsweet, femenino, 10 años, 4to cinturón).

Basándonos en el trabajo de campo, las entrevistas, y la investigación en línea, ahora nos centramos en las cinco atracciones de la capoeira para los estudiantes formales: los conocimientos y habilidades técnicas y explícitas, los conocimientos y habilidades tácitas e indeterminadas, el cambio en la corporalidad que adquieren los discípulos, la música, y las varias manifestaciones asociadas con los orígenes afrobrasileños de la capoeira de la diáspora.

Conocimiento y habilidades

Utilizamos una distinción entre conocimientos y habilidades técnicas y explícitas y conocimientos y habilidades tácitas e indeterminadas creada originalmente por Jamous y Peloille (1970). Primero utilizamos (Stephens and Delamont, 2009) este marco teórico para explorar los aspectos de la capoeira que no se pueden enseñar, como la *malicia*. Jamous y Peloille argumentan que todas las ocupaciones tienen habilidades

y conocimientos de aspecto técnico y otras que son indeterminadas. Proponen que los investigadores deben desenredar estos conocimientos y habilidades al estudiar cualquier campo cultural. Una buena manera de explicar esta distinción es pensando en un taxista de Londres en la época donde los equipos de navegación no estaban disponibles. Dicho conductor o conductora sólo obtendría una licencia teniendo habilidades técnicas, como manejar el taxi, y conocimientos técnicos tales como una comprensión necesaria de las locaciones precisas de calles, hoteles, teatros, estaciones, hospitales y otros edificios importantes, así como las mejores rutas. Los aprendices montaban bicicletas o motonetas alrededor de Londres por varios meses, incluso años, memorizando la mejor ruta, por ejemplo, desde la estación de Charing Cross hasta el teatro Sadlers' Wella o desde el Guys Hospital a la Catedral de St Paul, o del Hotel Ritz a la Embajada Española.

Ese es el equivalente a un aprendiz de capoeira que pasa muchas horas practicando las patadas, los escapes, los movimientos acrobáticos y aprendiendo las letras de las canciones repitiéndolas varias veces. Estas habilidades técnicas o explicitas se pueden enseñar, escribir y ser probadas formalmente. Las habilidades tácitas e indeterminadas de conducir un taxi son aquellas que tienen que ver con las interacciones exitosas con personas, como la policía, los guardias de tráfico, los pasajeros y otros conductores. Los pasajeros "difíciles" como los borrachos, los turistas que no hablan inglés, y los enfermos, necesitan ser "gestionados" y esas habilidades son consideras como algo que no se puede enseñar, pero si adquirir. Las cuales son el equivalente de los conocimientos y habilidades obtenidos por los *persisters* de la capoeira, que son una parte central de este capítulo.

Utilizamos la distinción de Jamous y Peloille para analizar las cinco atracciones principales de la capoeira para los discípulos que hemos observado alrededor de diecisiete años de investigación. Éstas son (1) habilidades físicas, (2) música, (3) malicia, *axé* y humor, (4) *embodiment* brasileño y (5)

patrimonio afrobrasileño. Todas ellas tienen aspectos tácitos y explícitos, pero los aspectos tácitos o indeterminados son más importantes en las áreas 3-5 mientras que los aspectos técnicos explícitos son predominantes en el 1 y 2. Éstas son las características clave del *habitus* de la capoeira de la diáspora. En cada caso contrastamos los conocimientos y habilidades explícitos y tácitos e ilustramos nuestra discusión con extractos previos de notas de campo que no han sido publicadas.

En la capoeira los conocimientos y habilidades que son enseñados incluyen ataques físicos (con las piernas, cabeza y ocasionalmente los brazos) escapes y movimientos acrobáticos. Los estudiantes serios pasan una gran cantidad de tiempo viendo, copiando, entrenando y practicando estas habilidades. Además, se les enseña explícitamente las letras de las canciones, y cómo tocar los cinco instrumentos principales en los dos o tres *toques* (ritmos) importantes dentro de su grupo.

Habilidades físicas

Las habilidades físicas enseñadas en la capoeira Contemporânea de la diáspora consisten en *la ginga* (el paso triangular básico), patadas – tanto circulares como rectas – ejecutadas viendo al frente y hacia atrás, escapes, movimientos acrobáticos y ataques con la cabeza. El escape y los movimientos acrobáticos pueden hacerse, ya sea con los pies o con las manos en el suelo así que el jugador está frecuentemente boca abajo. Esto se enseña explícitamente en clase, también aparece en instructivos (e.g. Taylor, 2006), DVD y sitios web. Los maestros enfatizan que el aprendizaje en una clase es enormemente superior al uso de un libro, DVD o sitio web. Al final de su instructivo Taylor (2006: 295-6) incita a los lectores a encontrar un profesor y no depender de textos o el Internet. Claudio enseña cada movimiento paso a paso, lo simula y lo pone en

una secuencia simple que se practica en pares. El ejercicio y la práctica de esas habilidades son fundamentales para las clases. Los estudiantes serios pasan una gran cantidad de tiempo viendo, copiando, entrenando y practicando estas habilidades. Los extractos de notas de campo que utilizamos son de Tolnbridge y Cloisterham. Los *persisters* de Tolnbridge a menudo van a Cloisterham para las lecciones sabatinas, los *persisters* de Cloisterham vienen con Claudio los miércoles por la noche para ampliar su entrenamiento y pasar tiempo con el maestro en su auto. Libuse es uno de esos estudiantes que vienen a Tolnbridge cada 4-5 semanas.

En la clase sabatina de Cloisterham el sábado 19 de octubre del 2019 que fue alrededor de cuatro semanas antes del festival de invierno del grupo, la clase de yoga despejó la espaciosa habitación soleada unos cinco minutos tarde, por lo que los estudiantes de capoeira pudieron alistar el espacio a eso de la 1:10 pm. Sara había ido a Cloisterham como lo hace cada seis semanas más o menos, para mantenerse en contacto con los estudiantes de ahí, junto con la familia de Claudio. Aquel sábado ella era la única persona de Tolnbridge que había hecho el viaje. Libuse acababa de enterarse de que consiguió trabajo como investigadora posdoctoral. Al inicio Claudio, su esposa (Sycamore) y dieciséis adultos estaban presentes. Había cinco niños sentados en un rincón con juguetes y libros mientras sus padres entrenaban, una pareja con una bebé recién nacida se tomaba turnos para cuidarla y tocar los instrumentos, pero no hicieron entrenamiento físico. Después del calentamiento y los estiramientos, la clase había crecido a 33 personas, incluyendo a Libuse: "1:22 pm. Claudio demuestra el primer set de movimientos de capoeira: *ginga,* falsa armada, vuelta de 360 grados, *ginga* de nuevo, una en cada lado, con giros en el sentido de las manecillas del reloj y al revés. Lo hace 10 veces, diciendo 'protéjanse a sí mismos' en varias ocasiones".

Había solamente dos principiantes en esta clase – personas que apenas iniciaban en la capoeira – para quienes era algo nuevo y, por lo tanto, bastante difícil. Seis personas tocando instrumentos. Así que 25

personas podían hacer esta secuencia, es decir que, estaba compuesta por movimientos con los que estaban familiarizados y fueron capaces de hacer un enlace secuencial así como hacer el ejercicio que Claudio llama *now*, con diferentes grados de estilo y competencia.

Este es un típico ejemplo de trabajo explícito dentro de un conjunto de habilidades claramente definidas: un movimiento en falso y lo que le sigue. No hay aspectos tácitos, tales como la importancia del engaño (*malicia*) en el movimiento en falso que se mencionaba antes, a pesar de que los *persisters* ya "sabían" qué habilidades tácitas estaban siendo utilizadas en esta secuencia. Claudio enseñó dos secuencias más. Después la clase hizo 10 saltos de estrella (que se cuentan en portugués) y corrieron alrededor de la habitación tres veces:

> 1:35 pm. Claudio acomoda a la clase en un círculo y hace una demostración junto a Libuse como su compañera. Explica que moverse y dar vueltas, es una parte vital de la capoeira en la que todos necesitan trabajar y mejorar para poder utilizarla en los juegos. Los movimientos falsos y los giros son "dislocaciones". Claudio explica que el oponente es forzado a enfocarse en ti y en los potenciales ataques que podrías lanzarle. Primero Claudio hace cada una de las secuencias, el rol de Libuse es seguir moviéndose y rodeándolo de manera que siempre esté frente a él y protegiéndose a sí misma. Libuse hace entonces las tres secuencias y Claudio sigue moviéndose, añadiendo acrobacias a sus atentos movimientos. Luego repiten las tres secuencias con Claudio como el protagonista y Libuse con un papel más pasivo, después se revierten los papeles para que Claudio pueda escapar de nuevo de los movimientos de Libuse. Claudio recalca que esos son los movimientos y las tres dislocaciones. Deben entrenar en parejas.

Esta es la típica instrucción explícita sobre los tecnicismos de las habilidades físicas. Este punto nos muestra una típica clase en la que las habilidades físicas se enseñan explícitamente. El entusiasmo de Libuse por la capoeira está cimentado en su adquisición de habilidades como estos ataques y escapes. En clases posteriores Sara la ha visto entusiastamente realizar estas secuencias e incluso utilizarlas con un par. Al igual que todos los *persisters* si es emparejada con un estudiante avanzado, como

Bagheera, el hombre más adelantado en el grupo de Cloisterham, o Sycamor, la esposa de Claudio quién ha sido capoeirista durante veinte años, hay un claro enfoque en mejorarse a sí misma. Si su compañero es menos experimentado, un novato (*iniciante*) o de un cinturón nuevo, se concentra más en ayudarlos a mejorar sus habilidades, como todo buen estudiante. En esa clase de Cloisterham en particular, Claudio dividió a los estudiantes avanzados de los principiantes (aquellos que no tuvieran ningún cinturón, o que tuvieran solamente el primero) en dos secciones a eso de la 1:45pm después de las secuencias iniciales. Dejó a Bagheera enseñar y mostrar lo segundo de las tres patadas reales y las tres falsas (*armada, rabo de arraia y meia lua*). A los estudiantes avanzados se les enseñaron habilidades más sutiles: "Claudio empieza con los avanzados hacienda una demostración con Sycamore. Insiste en que el movimiento falso tiene que parecer real para que el compañero de juego sea 'engañado' y así empiece a hacer escapes reales de los ataques falsos. Esto se llama dislocación".

Otra habilidad técnica y explicita

No todas las habilidades explicitas son movimientos corporales: los estudiantes tienen que aprender la letra de las canciones y a tocar los cinco instrumentos. A los estudiantes se les enseña explícitamente las letras de canciones y a tocar los cinco instrumentos principales en los dos o tres toques (*ritmos*) importantes dentro de su grupo a menudo incluidos en una clase en marcha. Por ejemplo, en el 30vo festival de Claudio, en junio del 2018, un jueves por la noche, Contra-Mestra Andromeda estaba impartiendo la clase avanzada a la mitad del salón

> 8.35pm. Andromeda inicia la clase muy rápido, al hacer un set de movimientos de capoeira que son buenos para estirar el cuerpo y como calentamiento. Hay una batería de profesores que claramente se están divirtiendo.

> 8.40pm. Andromeda se detiene y rodea a su clase. Enseña una canción nueva (para estos estudiantes). Anuncia cuidadosamente cada línea del coro y hace que la repitan, posteriormente pone las cuatro líneas juntas y hace que las repitan. Se paran, cantan y aplauden.
>
> 8.43pm. De vuelta al ejercicio, Andromeda saca un chal grande, lo enrolla y le ata un nudo en un extremo. Demuestra la secuencia de seis escapes, todos cerca del suelo y en cada lado. Lo demuestra nueve veces, dirigiéndolo ella misma. Después indica "diez más" en portugués, mientras entrenan camina alrededor utilizando su chal como látigo sobre su cabeza para mostrar lo bajo que tienen que llegar para evitar el ataque.
>
> 8.49 Los rodea y repasan la canción de nuevo.

La misma enseñanza explícita ocurre en las lecciones rutinarias. En la clase sabatina de Cloisterham el 7 de diciembre del 2019, la semana después del festival de invierno, los estudiantes pasaron tiempo desde la 1:03pm. a la 1:33pm. trabajando en la música, a medida que la clase creció de 12 a 19 personas, incluyendo a Libuse. Sara grabó:

> 1.10pm. Llegué tarde debido al tren, y mientras llegaba al segundo piso podía escuchar la música. Había nueve personas sentadas en sillas tocando instrumentos y tres sentadas en el suelo. Bijh, el hombre que recibió su segundo cinturón la semana pasada tiene su propio *berimbau* y lo está tocando. Libuse entra y saca un *pandeiro* de su bolsa para sentarse en el piso y empezar a tocarlo. Sycamore está cantando los versos, Claudio detiene a quienes están tocando varias veces para enseñarles sobre el *berimbau*: dice "gira las muñecas" (para alcanzar el alambre con la *baqueta*) y "golpea más fuerte con la *baqueta*" mientras recalca el ritmo y la precisión que quiere.

Claudio hace que la clase "cambie instrumentos" tres veces, para que todos los presentes tengan algo de tiempo con el *atabaque* o con el *berimbau*. El hecho de que Bijh haya invertido en su propio *berimbau*, en lugar de usar los que Claudio ha comprado, es una señal de que tiene intenciones de permanecer en la capoeira y dominar el instrumento. A la 1:33pm. Claudio dice "pongan el instrumento detrás de la batería" y la clase pasa al calentamiento físico.

La música

Desde luego existen aspectos tácitos y explícitos de la música en la capoeira, al igual que el *embodiment*, ambos son una parte central al referirnos a las atracciones de la música. Ya que la capoeira es el único arte marcial que siempre se hace con música, se espera que todos los capoeiristas aprendan a aplaudir y cantar los coros de las canciones de llamada y respuesta, progresar más allá del nivel básico es digno de orgullo y alegría. Los estudiantes experimentados, especialmente si pretenden enseñar sus propias clases (o cubrir a sus profesores) tienen que ser capaces de tocar los cinco instrumentos y cantar los versos o al menos algunas canciones. Los coros son una mezcla de portugués y yoruba, y son generalmente muy simples (*Bahia Axé*, *Axé Bahia* o *Dona Maria, como vai você* que significa "Sra María, ¿cómo le va?" o *Marinheiro so* que significa "marinero solitario"). Los versos son variados y requieren un vocabulario más extenso, así como el valor de cantar sólo lo suficientemente fuerte como para alcanzar a toda la *roda.* Por lo general, los alumnos avanzados aprenden los versos de cinco o seis canciones que pueden cantar con confianza. Aprender a tocar el *berimbau,* un arco de metro y medio, que se curva al ensartarle la cuerda de un neumático, donde las notas se tocan al mover una calabaza hueca hacia dentro y fuera del cuerpo mientras se golpea la cuerda con un palo por encima o por debajo de una piedra sostenida gracias a la cuerda sacudiendo un pequeño cascabel al mismo tiempo, es una fuente de orgullo. Tocarlo es una señal de compromiso con la capoeira, y de ser un estudiante avanzado. (ver Stephens and Delamont, 2006). En las clases habituales todos son alentados a tocar alguno de los instrumentos por un rato, hacerlo es una forma de descansar o evitar que una lesión se vuelva más grave. Ser elegido para jugar en un festival en donde hay muchos profesores presentes es indicador de un estatus de élite. Todos los *persisters* están involucrados activamente en la

elaboración de la música, ya que es un requisito para ser promovido al tercer cinturón o más.

Samphire, una mujer que, en el 2016, ha entrenado durante doce años con tres grupos diferentes declara que cantar y tocar instrumentos libera endorfinas que hacen que la atracción a la capoeira aumente. Sin embargo, ella preguntó retóricamente "El *berimbau* – ¿quién invento un instrumento que balanceas con el meñique?" Un típico entusiasmo por la música es:

> Yo toco mucho por mi cuenta y medito con la música de capoeira. La música fácilmente te transporta al movimiento de la capoeira. Es algo africano ser capaz de moverse de acuerdo con el ritmo…Sé cómo responder cuando el compás se acerca… Sé como moverme con el ritmo. (Chikai, Masculino, 14 años de entrenamiento, rechazó los cinturones, solía hacer fútbol americano).

El aplauso tiene aspectos tácitos, le explica Neil a Sara en una conversación en 2016.

> Yo diría que la importancia del aplauso es en primer lugar el papel compuesto de inclusión y música para crear un *axé*. Si todos aplauden todos se involucran en la *roda* y la música suena más fuerte. En segundo lugar, puedo ver cómo el ritmo del aplauso se correlaciona en como debes hacer la *ginga* al ritmo de la música. En su sentido más estricto, creo que la pierna trasera debe volver a completar la segunda posición de capoeira al compás del tercer aplauso. De hecho, el principal elemento rítmico es el [sonido] *dong* del *berimbau*, y tanto el aplauso como el pie trasero están guiados por eso. Tal vez es mas evidente al ver no el tercer ritmo, sino el cuarto ritmo perdido del aplauso, ya que este debería ser el momento en el que el jugador no hace un paso explicito y en cambio, está cambiando el impulso para balancear su pierna trasera y traerla al frente de nuevo.

Los aspectos tácitos de la música, de nuevo obtenidos por una observación de cerca de estudiantes y profesores, incluyen saber con qué canciones tomar la delantera, y cuándo ofrecerse para entrar a la *bateria*. Si el *axé* está flaqueando, si algún jugador necesita un turno en la *roda* o parece debilitarse o perderse, el *persister* sabe cómo acercarse. En la clase

de Claudio en Tolbridge el 14 de agosto del 2019, había tres estudiantes visitantes, pasando brevemente por la ciudad. Claudio estuvo tocando el *berimbau* principal y cantando los versos durante diez minutos. Xavier, un hombre rumano sobre el que hemos escrito en otro lugar (Delamont and Stephens, en prensa) pudo darse cuenta de que Claudio quería jugar con los tres visitantes, así se hizo cargo del *berimbau* principal, y empezó a cantar claramente, para que Claudio pudiera entrar en la *roda*. Esto demuestra las habilidades musicales tácitas de Xavier.

Para los estudiantes formales dominar estas habilidades y conocimientos, así como mejorarlos, es una enorme fuente de satisfacción. Downey (2005, 2008, 2012) ha capturado esta satisfacción al experimentarla él mismo y ver como los estudiantes que observó también la consiguen. Los *persisters* generalmente hacen un esfuerzo por aprender portugués, otra habilidad explicita, yendo a clases formales del idioma o trabajando en su portugués regularmente con uno o dos hablantes nativos. Algunos de estos discípulos pueden estar aspirando a convertirse en profesores ellos mismos, y saben que necesitarían un portugués fluido para ese ascenso. Son necesarias más investigaciones respecto a la decisión de los discípulos para aprender portugués.

Tres conocimientos y habilidades tácitas más

Jamous y Peloille contrastan las habilidades y conocimientos técnicos y explícitos con los tácitos e indeterminados que existen en todas las ocupaciones, pero no pueden ser enseñados, codificados o evaluados formalmente. En medicina, por ejemplo, "el buen trato con el paciente" y el "instinto" para el diagnóstico son habilidades tácitas muy valiosas. Igualmente, en la capoeira son importantes varias habilidades y conjuntos de conocimientos tácitos o indeterminados que no se aprenden explícitamente.

Claudio, al igual que los otros maestros que hemos estudiado, afirma que los aspectos tácitos de la capoeira son fundamentales, pero no pueden ser enseñados (Stephens and Delamont, 2009). Más bien los estudiantes deben obtenerlos a través de la experiencia y la observación (Stephens and Delamont, 2010a).

Existen tres principales habilidades tácitas relacionadas con el conocimiento que los estudiantes serios de capoeira no solamente entienden que ellos mismos han adquirido, sino que también reconocen en los demás, y las sienten como elementos centrales en su entusiasmo y compromiso: *malicia*, humor y *axé*. Los profesores esperan que los alumnos avanzados entiendan lo que son, ya que los han adquirido a través de una larga exposición a la capoeira, como, por ejemplo, ver a los *mestres* jugar en las *rodas* (Stephens y Delamont, 2010a).

Malicia significa engaño o trampa en portugués (en lugar de *malice* en inglés). Ejercerla adecuadamente en el juego de capoeira es una habilidad tácita fundamental. En la cultura afrobrasileña es asociada apropiadamente con otros tres fenómenos, que caracterizaron la cultura del hombre y la esclavitud, y que aún después de la abolición, siguen incrustados en la historia de la capoeira. El *malandro* es un hombre callejero que vive de su ingenio y no su mano de obra, metafóricamente un buen jugador de capoeira debe sobresalir en el juego utilizando su cerebro para ser más listo que sus oponentes. El tradicional *malandro* era un hombre africano-brasileño que no trabajaba por dinero, más bien vivía de mujeres y actividades ilegales, aprovechando sus habilidades corporales en la danza, la seducción y la capoeira. *Malandro* es un término usado a menudo como un elogio, aplicado, por ejemplo, a Pelé por sus habilidades en el campo de fútbol. Kaiser (Carlos Henrique Reposo) cuya vida como estafador fingiendo ser un gran futbolista es relatada por Smyth (2018) es genuinamente un *malandro:* burlando a los clubes de fútbol viviendo una buena vida con un salario generoso, pero simulando

lesiones interminables para nunca jugar. Gracias a sus habilidades como *malandro*, pudo disfrutar el estilo de vida sin hacer el trabajo.

La *malicia* está relacionada con *malandragem*, *mandinga* y *malandro,* que aparecen en las letras de las canciones. *Malandragem* es un término alternativo para la ilusión o la astucia, pero que tiene un trasfondo en la magia (*mandinga*). Una canción que se canta con frecuencia tiene un coro *Solta mandinga* que significa "libera la magia". El estudiante escuchará una canción sobre liberar la magia y a manera que su propio juego en la *roda* mejora, sentirán la magia ellos mismos: una clásica habilidad tácita. Los aprendices de capoeira escucharán sobre *malicia*, *mandinga*, y *malandragem* en las clases, y observarán demostraciones de la *malicia*. En los clubes de capoeira Contemporânea estos términos comúnmente no están vinculados explícitamente con las creencias supernaturales afrobrasileñas, incluso si los profesores brasileños pueden pensar en sí mismos como grandes jugadores de capoeira al poseer *malandragem* (ver Delamont *et al.,* 2017).

Mestre Hermes lo traduce como "inteligencia de calle" y hay una evidente compresión de que tener "astucia de calle" ayuda a los principiantes a adquirir y poner en juego la *malicia*. Un panel de maestros explicó al público en un festival que los brasileños tienen *malicia* si crecieron en las calles, no si "crecieron con una cancha de tenis". Se cree que los europeos y norteamericanos necesitan aprenderla. En esencia, en la capoeira significa ser astuto y distraer a tu oponente. Los juegos de capoeira en la *roda* entre los estudiantes avanzados y los maestros manifiestan *malicia*. Los movimientos falsos y las fintas son un elemento de la *malicia*, lo ideal es hacer que el oponente se caiga sin ser físicamente derribado. El profesor puede distraer al aprendiz pretendiendo ver u oír algo por "allá", para que cuando el estudiante volteé sea derribado. Hemos visto a los maestros fingir que suena un teléfono, o que ocurre algo importante fuera del juego. Los jugadores imitan el movimiento de recoger arena del suelo (como si el juego fuese en la playa) y la lanzan a la cara del

oponente. Los jugadores expertos nunca, jamás quitan sus ojos del oponente e ignoran tales distracciones. En clases, de vez en cuando, al demostrar una secuencia con un estudiante avanzado, el profesor añadirá un movimiento engañoso extra, que enseña a la clase a estar siempre alerta. Neil experimentó esto cuando estaba entrenando, y Sara lo observó en casi todas las lecciones, cuando Achilles hacía demostraciones con estudiantes que poseen cinturones más altos. Se caen, o escapan y después se ríen. El humor está directamente relacionado con la *malicia*, ya que un jugador atrapado por un movimiento inesperado o por una trampa que sale ileso, pero que es burlado, es divertido. Si un estudiante logra sorprender, o incluso derribar a Mestre Achilles, toda la clase, incluido el *mestre*, se reirá. Los buenos juegos de capoeira con frecuencia divierten a los espectadores experimentados.

Axé es el aspecto más indeterminado de la capoeira. Por lo general, se traduce del yoruba como "buena energía" equiparado con *Chi* o "La fuerza" en *Star Wars*. El predecesor del Mestre Cluadio en Cloisterham, Patrokles, explica que: "*Axé* es la gasolina que impulsa a la capoeira; tu creas el *axé*". Esto significa que el profesor y los estudiantes crean un *axé* bueno y fuerte al centrar su atención en la música, el canto, el aplauso y la actividad física como un esfuerzo combinado. La *roda* es un círculo sin espacios que crea y atrapa el *axé* dentro de ésta. En la religión afrobrasileña del Candomblé, *axé* es el poder de los *orixás* (dioses y diosas) que es arrastrado a la tierra y que puede ser aprovechado para curar enfermedades y resolver problemas (Stephens y Delamont, 2013). La mayoría de la capoeira de la diáspora es explícitamente secular, el poder generado por los capoeiristas no se cree que sea supernatural, pero sí se cree que empodera a los jugadores para alcanzar más y conseguir que todo el evento sea más placentero. Los maestros y los discípulos discutirán si una clase, una presentación, o un festival, tuvieron un buen *axé*.

En el festival de invierno de Claudio en el 2018 Ikki estaba programado para subir a su quinto cinturón. Cuando llegó el sábado por la mañana le dijo a Sara:

> No estoy seguro de poder jugar, tengo un resfriado, mi espalda está en mal estado, y anoche en clase de Andromeda intenté hacer ese ataque *Queda de Rins* que estaba enseñando – ¿viste esa clase? – fue impresionante, ¿no? – y me desgarré el codo. No creo poder jugar. No voy a hacer ninguna lección solamente tocar música.

A las 5:30 pm. esa tarde Ikki y dos estudiantes de Cloisterham jugaron contra seis maestros en rotación para conseguir su quinto cinturón. Sara escribió: "Ikki mostró uno de los mejores juegos que le he visto ejecutar. Voló, giró, escapó de los ataques aterradores de Contramestre Romulus quién fue realmente duro con ellos. Ninguna señal de lesiones".

Hablando con Ikki después de la ceremonia dijo: "Oh, me dejé llevar por el *axé* – mañana estaré agonizando – Probablemente ni siquiera venga mañana".

Los *persisters* y maestros han aprendido que el *axé* es una fuerza real en la capoeira, pero su poder no puede ser codificado o enseñado.

"Camina como un brasileño": La cuarta habilidad tácita

La capoeira es presentada a los estudiantes europeos fundamentalmente como brasileña y se les dice regularmente que las fiestas con un montón de música brasileña de varios géneros son una forma no solamente de divertirse, sino también de experimentar de primera mano el *zeitgeist* brasileño. Cuando los profesores piden a los estudiantes que vayan con ellos a viajes, festivales en otras ciudades, campamentos, expediciones, clubes, pubs o fiestas, la diversión que tendrán es catalogada como brasileña. Se dice que los brasileños saben cómo divertirse, así que las

fiestas serán excelentes. Alcohol y gente atractiva del sexo opuesto se mencionan como ingredientes de una buena fiesta brasileña, pero la música y el baile son fundamentales (Stephens and Delamont, 2014). Neil, quien es descrito por amigos en común con Sara como un "buen bailarín", es visto por Claudio como un típico hombre inglés, que llegó a la capoeira con una cintura dura, pero que cuatro años más tarde jugaba una buena y estilizada capoeira y que bailaba inconscientemente con un relajado estilo "brasileño".

Muchas actividades harán que hombres y mujeres se pongan en forma, y les darán una clara seguridad en sí mismos, desde el aikido hasta el taekwondo, del ballet al tango. La mayoría de nuestros informantes han hecho, y continúan haciendo otras actividades, desde habilidades circenses hasta yoga, es posible que incluso se hayan involucrado profundamente con la danza Morris o el savate. No obstante, encontraron, probaron y se enamoraron de la capoeira, y sin importar lo que los motivó, ellos tienen, después de cinco años o más, un desarrollado *embodiment* brasileño junto con el británico, o en el caso de Libuse, checo. El *embodiment* brasileño tiene ambos aspectos, tácitos y explícitos: hay una manera correcta de realizar la *meia lua* (una patada frontal) y los estudiantes más avanzados lo harán con "estilo" (una típica habilidad tácita) también sabrán cuando utilizarla en un juego (otra habilidad tácita). Los aprendices saben que están ganando un nuevo *embodiment* en los aspectos tácitos y explícitos. Snapdragon expresa la atracción corporal de la capoeira en una entrevista en el 2016.

> (La capoeira) es un ejercicio que es bueno para el alma…no es aburrido y haces muchísimas cosas. Es bastante increíble. Tengo casi 40, empecé un poco tarde así que batallo con algunos de los movimientos, pero aún con lo que puedo hacer es increíble, sí, me siento muy bien…Te ayuda a sentirte sano y hay algo, extra…el canto también, sí, es simplemente una manifestación de energía. (Snapdragon, femenino, 8 años, tercer cinturón).

No hay nada explícitamente brasileño acerca del envolvimiento corporal según Snapdragon, pero su cuenta está repleta de ejemplos de la capoeira como una oportunidad para utilizar su cuerpo de una manera que inicialmente era extraña para ella y, sin embargo, energizante. Similarmente, Forsythia, entrevistada en el 2016, ha estado entrenando durante ocho años y posee el tercer cinturón, reporta que cuando empezó en la capoeira bajó dos tallas y Claudio le dijo que había transformado completamente su cuerpo. De la misma manera, la capoeira tuvo un impacto positivo en el cuerpo de Chikai.

> Practicar aquel deporte (futbol americano) a veces te vuelve demasiado tonificado y rígido, la capoeira me ayudo a flexionar todo mi cuerpo. Perdí alrededor de 10 kilos. (Masculino, 14 años, rechazó los cinturones).

Los aspectos tácitos y explícitos del *embodiment* brasileño y el deseo de los profesores para desarrollarlo en hombres y mujeres es claro en las notas de campo y en las entrevistas con los instructores y discípulos. No obstante, se debe considerar una cierta diferencia de género. Owen y de Martini Ugolotti (2017) han explorado los aspectos del género y la capoeira en Gran Bretaña, situados en el contexto de le masculinidad hegemónica en la capoeira brasileña desde los años 1880s hasta el presente. Lewis (1992) y Griffith (2016) también discuten el género desde una perspectiva esclarecedora en sus etnografías.

Muchos de los aspectos técnicos y explícitos del *embodiment* de la capoeira, desde mantener la cadera mirando hacia el frente en la *ginga,* teniendo una base firme, y luego caer en un *queda de rins* a manera de escape es lo mismo para hombres y mujeres. Durante la clase el 19 de octubre del 2019 Claudio instó a los grupos avanzados a enfocarse en realizar las secuencias lenta y cuidadosamente para hacerlo bien. Les anuncia que "calmen los brazos". En el instructivo de Taylor (2006) hay tanto hombres como mujeres demostrando los cien movimientos. Sin embargo, cuando se consideran más aspectos tácitos e indeterminados del

embodiment de la capoeira, los objetivos de los maestros, y las experiencias de los estudiantes se dividen de acuerdo con el género. Las entrevistas realizadas con profesores y los libros escritos por *mestres* que han enseñado a hombres educados en Europa del Norte o en Norteamérica, enfatizan en que, si desean convertirse en capoeiristas enculturados y realizados, tendrán que desarrollar un nuevo *embodiment* brasileño, junto con el que han adquirido en Edinburgh, Praga o Chicago. Cambiar el cuerpo masculino es una meta explícita. En contraste, nunca hemos escuchado a un profesor, ni leído alguna publicación de un maestro, que reporte haber encontrado que se enseñe a las mujeres un *embodiment* antitético a la capoeira. Los profesores de capoeira en Europa del norte y Norteamérica hablan y escriben sobre cómo los estudiantes necesitan aprender un nuevo *embodiment* si planean hacerse adeptos a la capoeira, deshaciéndose de sus cinturas duras y moverse con más confianza en el juego, así como fuera de las clases y eventos de capoeira. Hemos explorado el tema de cambiar el *embodiment* masculino de manera extensa en otra parte (Stephens y Delamont, 2014) y no examinamos nuestros hallazgos aquí. Sólo nos enfocamos brevemente en el *embodiment* de la mujer en la capoeira británica.

Los *persisters* de ambos sexos saben que han desarrollado una nueva relación con sus cuerpos: orgullo y una tranquila comodidad. Las mujeres *persisters* como Joseph (2012), Guizardi (2011), Guizardi y Ypeij (2014) Griffith (2016) y Willson (2010), y nuestras informantes también reportan que sus cuerpos han cambiado, pero los profesores no tienen un plan concentrado para las estudiantes. Algunas *persisters* han tenido que aprender a bailar, algunas bailaban desde antes, pero han tenido que aprender a pelear, otras necesitaron reenfocar sus cuerpos gimnásticos para el juego interaccional en parejas y no en demostraciones individuales. Los profesores están orgullosos del cuerpo que las *persisters* han desarrollado, pero no tienen el mismo plan uniforme (deshacerse de la cintura dura) que tienen para todos los hombres británicos.

Orígenes y manifestaciones afrobrasileños

Los orígenes de la capoeira entre los esclavos afrobrasileños, su papel en las luchas de liberación antes de 1888 (cuando se abolió la esclavitud) y la igualdad y dignidad desde entonces, son vistos como fundamentales por los maestros de capoeira de todas las razas. Varían en gran parte sobre qué tanto hablan explícitamente sobre esta historia en clases. Mestre Poncianinho, un brasileño residente de Londres sienta a sus estudiantes durante cinco minutos o más varias veces en cada clase y habla sobre la capoeira. Cualquier alumno regular escucha algo relacionado con historia o religión afrobrasileña al menos una vez por semana. (Otras charlas son autobiografías o historias de los grandes maestros). Claudio raramente da lecciones sobre las manifestaciones afrobrasileñas a sus estudiantes de manera explícita, creer en eso no es por lo que pagan. (ver Delamont *et al*., 2017)

Las historias de esclavitud y capoeira son un elemento importante en la letra de las canciones. La letra de las canciones frecuentemente celebra a los grandes *mestres* del pasado, como Waldemar, o a los santos quienes también son *Orixas*, (los dioses y diosas en la religión brasileña), aspectos de la vida afrobrasileña como *dendé* (un aceite de cocina), o invocar playas, marineros y el mar. Algunas canciones se relacionan explícitamente con las luchas afrobrasileñas: una establece que el cantante no dirá el nombre de nadie en caso de que la policía llegue. Mestre Luis Renato, maestro del Mestre Claudio Campos y profesor universitario escribió una canción que empieza "A veces me llaman negro, pensando que me sentiré insultado". El cantante rechaza la intención del insulto, diciendo que debido a que es capoeirista, el se siente orgulloso de ser llamado negro y compartir la lucha por la libertad de todos los afrobrasileños. Esto también está presente en los nombres de los grupos de capoeira, tales como Hijos de Zumbi (un héroe de la resistencia a la esclavitud). Las camisetas a menudo tienen fotos o eslóganes relacionados con la

liberación afrobrasileña. En la colección de camisetas de Sara hay una con el slogan "Estos pies que bailan: un día pelearán por la libertad"; una con un escarabajo dorado, el símbolo del héroe mitológico de la capoeira Besouro quien escapó de la policía convirtiéndose en un escarabajo con alas, volando lejos; y otra con la diosa afrobrasileña del mar Iemanja. Hay camisetas que tienen a la Escrava Anastacia: que muestran a una mujer negra con un bozal de hierro sobre la boca, que evocan la leyenda de una esclava santa que fue perseguida, violada y amordazada. Los maestros de capoeira frecuentemente alientan o requieren a sus estudiantes de aprender una serie de bailes y manifestaciones folclóricas. Estas pueden hacerse dentro del grupo por gusto y para incrementar la flexibilidad, o en presentaciones públicas junto con demostraciones de capoeira como tal (ver Delamont *et al*., 2017 para más detalles).

Algunos estudiantes *persisters* como Libuse disfrutan de todas estas actividades, algunos no. Nuestra investigación revela cierta ambivalencia sobre las manifestaciones afrobrasileñas, debido a inquietudes relacionadas con la apropiación cultural. Hemos abordado este tema en otro sitio (Delamont y Stephens, en prensa).

La idea de que la capoeira es una actividad con raíces en una lucha por la liberación de la opresión racial hace que sea "cool" y "políticamente correcto", y los *persisters* se sienten orgullosos de saber sobre una injusticia. La música de origen africano relacionada con el Blues, Jazz, Hip-Hop y los ritmos afrocubanos son parte del paquete cultural. Mestre Hermes al señalarle a su clase que entender el contexto cultural de la capoeira es vital, dijo firmemente que, si sus oyentes no estaban dispuestos a pensar en ese tipo de temas, podían mejor practicar Zumba y los *persisters* como Libuse respaldan su argumento.

Discusión y conclusiones

El concepto de *habitus* de Bourdieu (1977) ha sido implementado regularmente en las investigaciones sobre deportes de combate utilizando a menudo la investigación de su discípulo Wacquant sobre el boxeo en Chicago (Sanchez Garcia y Spencer, 2013). Nosotros mismos lo hemos utilizado (Stephens y Delamont 2013; Delamont et al., 2017) así como el trabajo de Herzfeld (1985) sobre la performatividad masculina (Stephens y Delamont, 2014a). Las contribuciones de Sánchez García y Spencer muestran que la teoría de *habitus* de Bourdieu y su desarrollo hecho por Wacquant (2004, 2011) y su trabajo con el *habitus* pugilístico han sido una forma poderosa de teorizar lo que les sucede a los estudiantes en deportes de combate mientras pasan de ser novatos a *persisters* y algunos incluso llegan a convertirse en maestros. Cuando citamos a Bourdieu estamos comprometidos a recolectar una base sólida de material empírico, para luego analizar estos datos. Encontramos que las distinciones entre habilidades y conocimientos tácitos y los aspectos técnicos o explícitos del conocimiento y las habilidades en la capoeira agudiza este análisis. Ésta es la distinción iluminadora (a seguir).

Downey (2008, 2010, 2012) es un primordial estudioso de la capoeira que se ha opuesto a la dominancia de las ideas de Bourdieu como una perspectiva teórica útil. Nuestra posición es que el concepto de Bourdieu es útil en un punto de inicio para un análisis más detallado de lo que realmente sucede con los cuerpos, mentes y relaciones sociales de las personas que se convierten en *persisters* de capoeira. Orientar sobre tal sólido análisis empírico, y la útil distinción entre los aspectos técnicos e indeterminados del fenómeno agudiza el enfoque del trabajo empírico, y nos ilumina sobre lo que realmente implica la adquisición de un *embodied habitus* en la capoeira de la diáspora.

Hemos discutido y demostrado que para los estudiantes de capoeira serios, comprometidos y persistentes existen habilidades y conocimientos

tácitos y explícitos que, conforme son adquiridos, demostrados y comprendidos, refuerzan el entusiasmo inicial por el juego de baile-pelea. Separar y contrastar los aspectos tácitos y explícitos del habitus de la capoeira nos proporciona un entendimiento más profundo y empíricamente fundamentado sobre el entusiasmo de Libuse y otros *persisters* por ella.

Notas y agradecimientos

Estamos agradecidos con el Sr. R.B. Jones por el procesamiento textual del artículo. Ben Steer, Tiago Duarte e Issie Lloyd recolectaron algunos de los datos. Hemos aprendido mucho de los que sabemos del Mestre Claudio Campos, otros varios maestros, incluidos Mestres Poncianinho, Maxwel, Zoaozinho, Carlão, Dacor, Guimba y Gato. Todos los estudiantes que han sido observados y entrevistados nos han mostrado mucha paciencia. Tenemos una deuda con todos esos capoeiristas. George Jennings nos brindó ayuda con nuestro argumento en ese invaluable rol, el amigo crítico. Esta investigación no fue financiada y no hay conflictos de interés.

Bibliografía

Assunção, M.R. (2005). *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial art*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

Capoeira, N. (2003). *Capoeira: Roots of the dance-fight-game*, Berkeley, CA: North Atlantic Books.

Delamont, S. and Stephens, N. (en prensa). "Que lutou pra se libertar", in Tosta, A.L. and Moser, R.H. (eds.). *Capoeira and globalisation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Delamont, S., Stephens, N. and Campos, C. (2017). *Embodying Brazil*: *An ethnography of diasporic capoeira*. New York: Routledge.

Downey, G. (2005). *Learning capoeira: Lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*. New York: Oxford University Press.

Downey, G. (2008). "Scaffolding imitation in capoeira: Physical education and enculturation in an Afro-Brazilian Art". *American Anthropologist*, 110, (2), pp. 204-13.

Downey, G. (2010). Practice without theory: A neuroanthropological perspective on embodied learning", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16, (1), pp 22-40.

Downey, G. (2012). "Learning the 'banana tree': Self modification through movement" In Tim Ingold (ed.). *Redrawing anthropology: Materials, movements, lines*. Pp. 77-90. Farnham: Ashgate.

Essien, A. (2008). *Capoeira beyond Brazil*: *From a slave tradition to an international way of life.* Berkeley, CA: Blue Snake Books.

González Varela, S. (2017a) *Power in practice: The pragmatic anthropology of Afro-Brazilian capoeira.* New York: Berghahn Books.

González Varela, S. (2017b). "The religious foundations of capoeira Angola: The cosmopolitics of an apparently non-religious practice", in *Religion and Society*, 8, pp. 79-93.

Griffith, L.M. (2016). *In search of legitimacy: How outsiders become part of the Afro-Brazilian capoeira tradition.* New York: Berghahn Books.

Guizardi, M. (2011). "'Genuinamente brasileña': La nacionalización y expansión de la capoeira como práctica social en Brasil.", en *Revista Araucaria* 26, pp. 72–100.

Guizardi, M.L. and Ypeij, A. (2014). "'Being carried out': Women's bodies and masculinity inside and outside the *capoeira* ring". In Georg Frerks, Annelou Ypeij and Reinhilde Sotiria König (eds.). *Gender and conflict: Embodiments, discourses, and symbolic practices.* Pp. 175-192. Aldershot: Ashgate.

Hammersley, M., & Atkinson, P. (2019). *Ethnography: Principles in practice*

(Fourth edition). London: Routledge.

Herzfeld, M. (1988). *The poetics of manhood: contest and identity in a Cretan Mountain Village.* Princeton: Princeton University Press.

Höfling, A. P. (2019). *Staging Brazil: choreographies of capoeira.* Connecticut:

Wesleyan University Press.

Holloway, T. H. (1989). "A healthy terror: Police repression of capoeiras in nineteen-century Rio de Janeiro" in *The Hispanic American Historical Review*, 69, (4), 637-676.

Jamous, H., & Peloille, B. (1970). "Professions or self-perpetuating systems? Changes in the French university-hospital system". In

J. A. Jackson (ed) *Professions and professionalization.* Pp. 109-152. London: Cambridge University Press.

Joseph, J. (2005). "Transgressing boundaries and crossing borders: as Capoeristas Brasilieras (female Brazilian practitioners of an Afro-Brazilian martial art)." In *Women and Environments,* 68/69, pp. 31-33.

Joseph, J. (2012). "The practice of capoeira: diasporic black culture in Canada." In *Ethnic and Racial Studies,* 35 (6), pp. 1078-1095.

Krulikowski, R. (Ed.) (2013). *Capoeira meu guia.* Brasilia- DF: Fundo de Apoio à Cultura.

Landes, R. (1947). *City of women.* New York: Macmillan.

Lewis, J. L. (1992). *Ring of liberation: Deceptive discourse in Brazilian capoeira.* Chicago: University of Chicago Press.

Owen, C., & De Martini Uglotti, N. (2017). "'Pra homem, menino e mulher?': Problematizing the gender inclusivity discourse in capoeira." In *International Review for the Sociology of Sport,* 54 (6), pp. 691-710.

Rosario, C., Stephens, N. & Delamont, S. (2010). "'I'm your teacher, I'm Brazilian!' Authenticity and authority in European capoeira." In *Sport, Education and Society,* 15, (1), pp. 103-120.

Sánchez García, R & Spencer, D. C. (2013). *Fighting scholars: habitus and ethnographies of martial arts and combat sports.* London: Anthem Press.

Scott, S., & Stephens, N. (2018). "Acts of omission and commission in the embodied learning of diasporic capoeira and swimming." *Qualitive Research,* 18, (5), pp. 565-579.

Smith, C. A. (2016). *Afro-paradise: Blackness, violence, and performance in Brazil.* Illinois: University of Illinois Press.

Smith, R. (2018). *Kaiser! The greatest footballer never to play football.* London: Yellow Jersey Press.

Stephens, N., & Delamont, S. (2006). "Balancing the berimbau: Embodied ethnographic understanding." *Qualitive Inquiry,* 12, (2), pp. 316-339.

Stephens, N., & Delamont, S. (2009). "They start to get malicia: Teaching tacit and technical knowledge." In *British Journal of Sociology of Education,* 30, (5), pp. 537-548.

Stephens, N., & Delamont, S. (2010a). "Roda boa, roda boa: Legitimate peripheral participation in diasporic capoeira" In *Teaching and Teacher Education*, 20, 1, pp. 113-118.

Stephens, N., & Delamont, S. (2010b) "Vim de Bahia pra lhe ver": Multiple Movements in the Capoeira Batizado." In B. Fichnam, M. McGuiness, & L. Murray (eds.), *Mobile methodologies*, pp 85- 102. London: Palgrave,

Stephens, N. and Delamont, S. (2013) "Each more agile than the other?" in S. Garcia and D.C. Spencer (eds) *Fighting scholars*. Pp 49-62. London: Anthem Press.

Stephens, N., & Delamont, S. (2014a). "I can see it in the nightclub: Dance, capoeira and male bodies." In *Sociological Review*, 62, (1), pp. 149-166.

Stephens, N., & Delamont, S. (2014b). "Mora Yemanjá? Axè in diasporic capoeira Regional". In C. Rocha, & M. A. Vazquez (eds), *The Diaspora of Brazilian Religions.* Pp. 271-290. Leiden: Brill.

Taylor, G. (2005). *Capoeira: The jogo de Angola from Luanda to cyberspace,* Volume one. Berkeley: Northern Atlantic Books.

Taylor, G. (2006). *Capoeira 100: An Illustrated Guide to the Essential Movements and Techniques.* Berkeley: Blue Snake Books.

Taylor, G. (2007). *Capoeira: The Jogo de Angola from Luanda to Cyberspace,* Volume two. Berkeley: Blue Snake Books.

Wacquant, L. (2005). *Body and soul: Notebooks of an apprentice boxer.* New York: Oxford University Press.

Wacquant, L. (2011). "Habitus as topic and tool: Reflections on becoming a prizefighter", In *Quality Research in Psychology,* 8, (1), pp. 1-12.

Willson, M. (2010). *Dance lest we all fall down: Breaking cycles of poverty in Brazil and beyond*. Seattle, WA: University of Washington Press.

CAPÍTULO 14

MANGA Y CAPOEIRA:
Representaciones gráficas de un arte ritual afrobrasileño en Japón

Ana Sofía Quijano Leyva y Sergio González Varela

Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo analizar la representación gráfica de la capoeira dentro de uno de los medios más importantes de la cultura visual japonesa, el Manga. Con este fin, el Manga *Batuque* (バトゥーキ), se convierte en el candidato perfecto, debido a que su tema principal es precisamente la capoeira. La razón detrás de la creación de este capítulo surge a través del intercambio de intereses de ambos autores. Por un lado, uno de nosotros ha trabajado el tema de la capoeira desde la antropología en los últimos diez años y es un practicante de este arte. Por el otro, la otra autora se especializa en el tema de la cultura japonesa del Anime y del Manga y sus investigaciones giran en torno a este tema.

Al pensar en culturas tan distintas como la afrobrasileña y la japonesa pareciera difícil descifrar la relación entre ambas por separado y es por esta razón que hemos unido fuerzas para darle sentido a la fusión entre Manga y capoeira. Debido a la reciente asociación entre estos dos ámbitos, nada se ha estudiado al respecto, y si bien la conexión Manga-capoeira es escasa, esta es claramente un producto de la globalización.

El proceso de globalización implica la circulación de elementos culturales, personas, ideas y experiencias alrededor del mundo. Por lo tanto, la globalización es el contexto general a partir del cual se debe de contextualizar la relación entre Manga y capoeira. La capoeira hoy en día es un arte practicado en todos los continentes y por miles de personas. Podemos afirmar, por lo tanto, que es una de las artes brasileñas más reconocidas a nivel mundial, y guardando las debidas proporciones, a la

par de otras expresiones culturales como la *samba*, el futbol y la música de Bossa Nova. No es casualidad que, por esta difusión global, la capoeira y sus diferentes estilos tomen prestados elementos de las culturas locales donde se encuentra y que sea influenciada por otras prácticas no brasileñas como es el caso del Manga japonés.

Batuque (バトゥーキ), creado por el *mangaka* y capoeirista Toshio Sako, inició su serialización en la revista *Young Jump* a partir del 5 de julio del 2018. La historia se sitúa en el Japón actual y sigue a Ichiri Sanjou, una estudiante de secundaria que descubre la capoeira después de ser salvada de un robo por alguien que parece ser un vagabundo. Interesada en aprender más sobre este arte, Ichiri empieza a practicar capoeira en el parque local bajo la guía del mismo hombre que la ayudó. La protagonista se encuentra cada vez más inmersa en este arte, encontrando poco a poco la liberación de las estrictas reglas de su padre y revelando misterios sobre su pasado que se vuelven el comienzo de su camino como capoeirista. A medida que la historia avanza, se reconoce que el hombre que la salvó es en realidad un maestro de capoeira, el cual se convierte en el mentor de la protagonista. Este personaje está basado en Zinecio Peçanha Filho, mejor conocido como Mestre Cobra Mansa, el reconocido líder de capoeira Angola, quien es uno de los fundadores de la FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola).

Si bien este tipo de referencias son evidentes para los conocedores de la capoeira, pueden pasar desapercibidas para personas que no estén familiarizados con esta práctica. La diversidad de significados que *Batuque* puede suscitar sirve como herramienta para analizar el impacto que esta obra puede tener tanto para los amantes de la capoeira como del Manga.

La primera sección del capítulo describe la importancia que ha tenido el registro visual de la capoeira en Brasil como testimonio histórico de su práctica. Aquí se detallan algunos de los artistas más representativos y sus medios de expresión privilegiados. Se argumenta que la importancia que

dicho registro visual ha tenido como medio de difusión de la capoeira forma parte de un esfuerzo por mostrar la vitalidad y valor de una cultura afrobrasileña, a la cual todavía no se le ha dado el debido reconocimiento en Brasil. Finalmente, se señala la producción gráfica como un medio que acompañó a este arte afrobrasileño en su expansión global a partir de la década de 1990.

La segunda sección realiza una breve introducción sobre el Manga en general, su importancia dentro de la cultura japonesa y su relevancia a nivel global. La tercera y última sección realiza una descripción sobre la trama principal del Manga *Batuque*, donde se señalan los elementos temáticos que hacen referencia a la capoeira. El objetivo de analizar esta obra en particular es conocer de qué manera las representaciones visuales o gráficas cumplen una tarea de suma importancia para difundir el conocimiento de la capoeira a un nivel global. Finalmente, se hace énfasis en el potencial factor educador que posee *Batuque* como una forma de difundir los elementos más importantes de la capoeira y sus tradiciones.

La importancia de la imagen visual en la capoeira en Brasil

Las representaciones gráficas de la capoeira en Brasil datan de principios del siglo XIX. Como es sabido en los círculos académicos y de práctica de este arte, una de sus primeras representaciones histórico-visuales fue realizada por el pintor alemán Johann Moritz Rugendas en 1835 con la pintura titulada *Jugando capoeira o la danza de guerra*, la cual muestra a dos hombres de origen afrodescendiente en posición de combate rodeados por un séquito de personas de ambos sexos, danzando al ritmo de un tambor, en el estado de Bahía. Como lo ha señalado el historiador Matthias Assunção (2005), esta pintura, junto con otras que retratan lo que vio Rugendas en su viaje por Brasil, han servido como prueba del origen

afrobrasileño de esta práctica. Lo retratado por Rugendas en *Jugando capoeira* ha sido también objeto de debate en los círculos académicos y de practicantes durante el siglo XX. En algunos casos, la reproducción de la imagen ha sido alterada para añadirle elementos, como fue el caso de la inclusión de instrumentos musicales como un *berimbau* o un pandero, en un intento de hacer una historia revisionista. En otros casos su interpretación alude a la forma en la que los cuerpos se despliegan y en la inclusión tanto de hombres como de mujeres en el círculo de combate y en el hecho de ejecutarse en un ámbito rural, lo que fortalece la idea del origen de la capoeira en las plantaciones de caña de azúcar.

Esta representación pictórica de Rugendas, icónica hoy en día, inauguró una tradición que ha acompañado a la capoeira a lo largo de su historia documental en el siglo XIX y durante su desarrollo en el siglo XX en Brasil, y quizá desde hace unos treinta años también en un nivel global. Antes que nada, habría que recordar la importancia que la literatura gráfica de cordel en Brasil tuvo para la difusión de elementos educadores de la cultura brasileña y como forma de expresión literaria que registraba en papel las tradiciones orales existentes (Yahn y Dos Santos, 2010). Como lo menciona Rafael Díaz Maderuelo, "La Literatura de Cordel constituye un género de ficción/evasión que, desde el punto de vista del contenido aborda múltiples temas de interés popular, aunque, no conviene olvidar que también reproduce versiones de temas tradicionales o de origen culto (Maderuelo, 1989: 194). La literatura de cordel y sus grabados de portada señalaban los temas a tratar que tenían como destino a los sectores pobres y con poco acceso a la educación, aunque en algunas ocasiones también se incluían sectores letrados y de "alta cultura". Entre las historias de figuras de la cultura afrobrasileñas que desarrolla esta literatura se pueden citar la narrativa de Besouro, el escarabajo negro, personaje mítico de la capoeira bahiana y la historia de Zumbi dos Palmares, el esclavo que formó las comunidades libres llamadas *quilombos* en el siglo XVII en el nordeste y el cual forma parte del panteón de ancestros míticos de la

capoeira. A través de la literatura de cordel es que pervive una tradición oral y se difunde de manera poética y gráfica.

En su representación artística cabe destacar las pinturas y obras escultóricas del artista de origen argentino Héctor Páride Bernabó, mejor conocido como Carybé (ver Figura 1) sobre la cultura afrobrasileña realizadas a lo largo de varias décadas a partir de su llegada a Salvador, Bahía a principios de la década de 1950. Sus obras constituyen elementos invaluables de la cultura bahiana del siglo XX (Ver Bernabó, 1951). Del mismo modo, el registro fotográfico y etnográfico del artista de origen francés Pierre Verger dejó plasmada visualmente la importancia de la cultura afrobrasileña en sus dominios público y privado en Brasil. El refinamiento y sensibilidad de Verger y su conocimiento profundo de las culturas que retrataba con su cámara les daban un toque especial a sus fotografías y hoy en día siguen siendo objeto de fascinación y fuente gráfica de análisis para estudiosos.

Así mismo, en la obra del famoso artista angolano Albano Neves e Sousa *Da Minha África e do Brasil que eu vi,* aparece por primera vez la analogía gráfica entre la capoeira y los combates y luchas angolanos, en específico el Ngolo (también conocido como engolo o N´golo). En los grabados que compara Neves e Sousa en su libro, el autor angolano asegura encontrar el origen africano de la capoeira en este combate ritual que representa un rito de iniciación para los jóvenes (Assunção, 2005).

Figura 1**.** Diseño de Carybé tomado de su libro *Jogo da Capoeira* (Bernabó, 1951: 8).

A partir de sus afirmaciones es que se instituye esta narrativa como el mito fundacional de la capoeira. Autores contemporáneos como Maduka Desch Obi (2008) han incluso realizado viajes a Angola con el propósito de ver con sus propios ojos al Ngolo en acción, el cual atestigua, aunque lamentando lo poco que se practica y el escaso interés que suscita en las comunidades estudiadas: "Tristemente el *engolo* está desapareciendo como práctica social. La mayor parte de las comunidades que visité, el *engolo* no fue regularmente practicado por muchas décadas y solamente las personas más viejas o los ancianos, podían demostrar el arte" (Desch Obi, 2008: 111). Su ejecución, aparece más como un performance de folclore, pero la existencia de golpes, patadas y combates todavía persiste, según Desch Obi.

Dentro del gremio literario, las representaciones de Jorge Amado sobre la capoeira en su libro *Bahía de todos os santos* en 1945 sirvieron como forma de legitimación de la cultura afrobrasileña durante un periodo donde todo lo relacionado a estas formas culturales era censurado o negado (Ver Costa, 2020). En el terreno del cine la presencia de la capoeira también es importante, como es su papel si no protagonista si preponderante en la

película *O pagador de promesas*, de 1962 y ganadora de la Palma de Oro en Cannes de ese año. Como lo destaca Daniel Junior da Silva (2013: 30) en su minuciosa investigación sobre la relación entre la capoeira y el cine, existen muchas otras películas brasileñas donde la capoeira aparece representada visualmente como lo son *Barravento* de 1962 (la primera película del renombrado director Glauber Rocha), *Capitães de Areia* (1969), *Quilombo* (1984), *Madame Satâ* (2002) y *Besouro* (2009), por citar sólo algunas. Para da Silva, la capoeira representada en el cine surge como una necesidad de mostrar cierta versión estética de este arte afrobrasileño, algunas veces de forma accesoria, otras de forma protagónica, muchas veces retratando al capoeirista como negro, pobre y en desventaja, aunque a veces también incluyendo otros sectores sociales, raciales y de género en las películas (Da Silva, 2013: 48-73). Los usos de la capoeira en el cine sirven para crear una imagen popular de dicha práctica, y son parte del imaginario que la recorre e influencia. La existencia de numerosos documentales sobre la capoeira sirve también como testimonio visual y como fuente de información para los practicantes y los estudiosos de esta práctica como lo son *Dança de Guerra*, *Mandinga em Manhattan, Pastinha: uma vida pela capoeira, O Zelador, Mestre Bimba: a capoeira iluminada,* solo por nombrar los más famosos y conocidos.

Las representaciones visuales y artísticas que hemos mencionado no son para nada las únicas, son señaladas por ser las más conocidas y difundidas en el medio de la capoeira. Hay que notar que dichas representaciones visuales se extienden más allá de Brasil en la actualidad. La película *Only the Strong* (1993), quizá la primera que retrata a la capoeira como su tema principal en Hollywood, sin duda le otorgó un estatus global a esta práctica y le dio una difusión que por ningún otro medio hubiera sido posible. Con la llegada del nuevo milenio y la expansión del Internet, la capoeira va a aparecer en comerciales, en segmentos de la BBC en Londres y sobre todo en la inauguración del Mundial de Futbol de Brasil en 2014 y los Juegos Olímpicos en 2016.

La historia de las imágenes visuales (y en movimiento) de la capoeira fuera de Brasil en el siglo XXI es una investigación por hacerse. Con la existencia de grupos y academias de capoeira en una cantidad inmensa de países la tarea es abrumadora, se entrecruzan historias locales y tradiciones ya establecidas fuera de Brasil en torno a su práctica y flujos migratorios de movilidad cíclica y permanente, tanto de líderes como de practicantes brasileños y no brasileños. Cabe añadir que cada academia que existe fuera de Brasil, independientemente de su estilo y filiación con un *mestre* en particular, ha creado una serie de elementos visuales en sus logos, playeras, diseños y elementos que adornan sus recintos, a su vez que le han dado un toque particular a sus músicas y reglas de interacción particular. Los medios de difusión y expresión de la capoeira son muy variados hoy en día y el Internet y las redes sociales juegan un papel muy importante para su difusión. Los canales de YouTube sobre capoeira proliferan, la presencia de famosos *mestres* de capoeira en Facebook e Instagram es cada vez mayor y los practicantes en sus viajes a Brasil o hacia otras partes del mundo también dejan testimonios de sus experiencias sobre la capoeira.

Es en este contexto global de difusión de este arte marcial y ritual de origen afrobrasileño que quisiéramos señalar su más reciente expresión visual gráfica a través del Manga japonés llamado *Batuque*, mencionado en la Introducción. En esta exploración y experimentación gráfica, varios de los elementos discutidos más arriba sobre las representaciones visuales de la capoeira aparecen adaptados a una trama fuera de Brasil, pero que mantiene el sentido unificador y educador de la capoeira para una audiencia consumidora no brasileña. No obstante, antes de adentrarnos en la descripción de *Batuque,* creemos que es necesario primero realizar una contextualización sobre el Manga en general, su importancia y significado en la cultura japonesa.

El Manga y su relevancia a nivel global

Existen numerosas sociedades modernas que producen alguna forma de arte visual y narrativo que contiene una serie de imágenes impresas, usualmente — aunque no siempre — con texto. Puede ser llamado arte secuencial, cómics, libros de cómics, caricaturas, tiras de prensa, novelas gráficas, entre otros (Wong, 2006). Scott McCloud (1994) señala que esta forma de arte es un medio de comunicación que permite transmitir información al mismo tiempo que produce placer visual.

Japón es conocido a nivel mundial por los muchos elementos que conforman su cultura, y entre ellos se encuentran el Anime y el Manga, que han tenido un enorme impacto global no solo como transmisores de cultura sino también como importantes productos de exportación.

El Manga (漫画) ha sido definido, innumerables veces —aunque no de manera correcta— como el equivalente japonés de las historietas o "cómics" realizados en occidente. Sin embargo, Osamu Tezuka —considerado como el "dios del Manga" y autor de una de las obras pioneras en este ámbito; *Astroboy* — describe el proceso de creación de la siguiente manera: "Yo no las considero imágenes… en realidad no estoy dibujando, estoy escribiendo una historia con un tipo único de símbolos" (citado en Schodt, 1983: 25). Uno de los primeros estadounidenses en escribir sobre el Manga, Schodt reitera esto al afirmar que el manga forma un lenguaje que forman una gramática propia y única (Schodt, 1983).

Un Manga es, esencialmente, una narración representada en dibujos a blanco y negro, con burbujas de texto a manera de diálogo. Cómo industria cuenta con millones de tirajes semanales y una amplia diversidad de historias y géneros, que están divididos con base en la audiencia a la cual se planean dirigir — representa aproximadamente el 40% de la industria del libro en Japón y es consumido por la mayoría de su población.

El Manga ha sido tradicionalmente una parte significativa dentro de la cultura popular japonesa, al igual que cualquier otra forma de arte, literatura o entretenimiento, ya que este se encuentra inmerso en un ambiente social particular que engloba historia, lenguaje, cultura, política, economía, familia, educación, religión, género y clase. Por lo tanto, refleja una parte de la realidad de la sociedad japonesa (Ito, 2005) y ha permeado el tejido social de Japón al punto de convertirse en un importante medio para la comunicación visual, utilizado por el propio gobierno japonés y su sistema educativo como una herramienta de enseñanza (Wood, 2013).

Sin embargo, la entrada del Manga en un contexto global fue mucho más lenta si la comparamos con la influencia actual que posee alrededor de todo el mundo. Y es que, a pesar de la enorme importancia del Manga dentro de la industria editorial japonesa, es hasta la década de 1980 que se comienza a exportar a otros mercados. La adaptación, distribución y comercialización de las obras en Occidente resultaba muy costosa, sumando a esto las medidas proteccionistas y arancelarias de los distintos mercados nacionales, así como las diferencias culturales, códigos y clichés narrativos y visuales desconocidos para los lectores de otras partes del mundo.

Además, los procesos de modificación y adaptación de las obras japonesas al estándar editorial occidental resultaban gravosos y difícil de traducir a un contexto no japonés (onomatopeyas, traducciones, inversión especular de las páginas, entre otros.). A diferencia de su contraparte, el Anime, que era más fácil de adaptar a otros contextos, dando paso a que muchos aficionados de todos los rincones del mundo se introdujesen por primera vez a la cultura japonesa, a su cosmovisión, a sus costumbres, idioma, reglas, identidades, cotidianidad, entre otros, y a través de estas series animadas, y como consecuencia, al Manga.

A partir de estas producciones culturales, personas de todas partes del mundo se acercan por primera vez a una cultura en gran medida distinta a la suya. En la actualidad, hay un gran número de personas a nivel global interesadas en Japón y en su cultura debido a estos medios y su proceso de difusión, gracias a los cuales se crean comunidades que demandan cada vez más variedad de historias, personajes y sobre todo representación. Lo que da paso a hibridaciones –como *Batuque*– entre culturas distintas, no solamente con el fin de promover la capoeira, sino también apelar a una audiencia regional y mundial. Esta voluntad de construir narraciones universales y de transcender más allá de determinados localismos e iconografía nacional para alcanzar a un espectador global constituye la base del éxito del Manga entre lectores de todas partes del mundo.

Dibujando la capoeira: la representación en Anime y Manga

A pesar de la creciente popularidad de la capoeira en las últimas décadas, la representación de esta en el Manga/Anime no aparece frecuentemente, a diferencia de otros temas recurrentes dentro de estas narrativas.

Dentro de estas escasas apariciones, un claro ejemplo de esta representación se encuentra en el Manga *Shijou Saikyou no Deshi Kenichi* (2002), –conocido en Latinoamérica simplemente como *Kenichi*— en donde la capoeira hace una aparición en forma de personaje que lideran el grupo conocido como "Equipo capoeira", quienes son el segundo contrincante de la Federación Shinpaku, liderada por Kenichi, el protagonista del Manga y Anime.

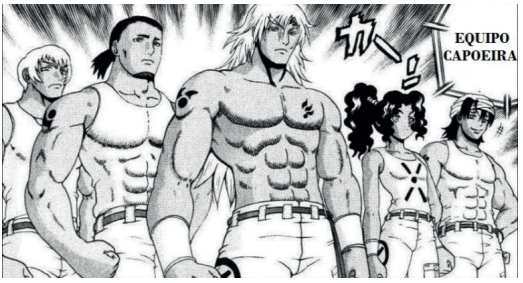


Figura 2. Fragmento del Manga Kenichi (2002)[1].

Figura 3. Fragmentos del Manga Kenichi (2002), mostrando diferentes golpes de capoeira[2].

1 https://kenichi.fandom.com/es/wiki/Equipo_Capoeira

2 https://kenichi.fandom.com/es/wiki/Capoeira
https://kenichi.fandom.com/wiki/Chapeau_De_Couro

Aun cuando la aparición de este equipo en el Manga es breve, es posible percibir diversas técnicas propiamente utilizadas en capoeira, tales como *cabeçada, chapeu de couro, tesoura de costas y jogo*.

Este tipo de representación también puede ser observada en el Anime/Manga *Tenjou Tenge* (1998), precisamente también dentro de la temática de artes marciales donde uno de los personajes principales, Bob Makihara, de ascendencia africana utiliza como técnica de pelea la capoeira.

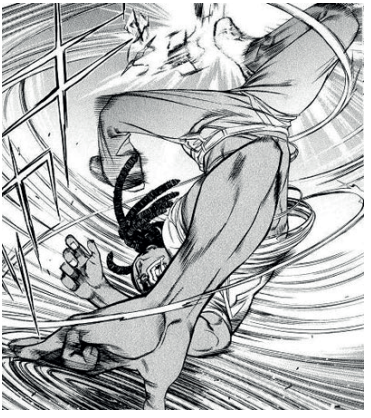


Figura 4. Fragmento del Anime/Manga *Tenjou Tenge* (1998)[3].

En la limitada existencia de la capoeira en este tipo de medios, cabe destacar el hecho de que los personajes que la practican son, en mayor parte, representados como personas extranjeras, usualmente con rasgos afrodescendientes, evocando los orígenes africanos de este arte.

Con estos ejemplos, es pertinente recalcar que, si bien existen registros anteriores a *Batuque* en cuanto a la representación de la capoeira en Anime/Manga, *Batuque* se vuelve pionero en este tema al situarla como su trama central, brindando no solamente una mirada introductoria respecto a esta práctica, sino también un contexto general sobre su historia y trasfondo, propiciando no solamente la comprensión de sus dinámicas corporales, sino también el entendimiento de todos los sucesos históricos que hacen de la capoeira lo que es hoy en día.

3 https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/2469000

Batuque es la única obra dentro de estos medios en la que los personajes interesados por este arte pertenecen a contextos totalmente ajenos a los orígenes de la capoeira, creando una hibridación única entre dos culturas totalmente opuestas. Podemos pensar en este fenómeno como el reflejo de la propia experiencia del japonés Toshio Sako, autor de *Batuque,* quien es también practicante de capoeira.

Aunque fue imposible establecer contacto con Toshio Sako, no es difícil asumir que el autor debe estar al tanto de la reproducción de este arte en sus diferentes formas visuales y gráficas. También es posible afirmar que el autor conoce la obra de María Buzanowski, fotógrafa e historiadora brasileña quien ha documentado la capoeira a través de sus imágenes en Río de Janeiro y en Bahía por más de diez años. Muchas de sus fotografías son actualmente icónicas y testimonio de eventos de trascendencia como lo son el 40 y el 45 aniversario de la *Roda Livre de Caxías* en Río de Janeiro[4]. Sabemos que Toshio está inmerso en la cultura brasileña de la capoeira por que toma prestados algunos elementos gráficos que aparecen en las fotos de Buzanowski (ver Figura 5) y porque varias de las alusiones a la capoeira se refieren a sus elementos tradicionales que sólo alguien que conoce sobre estilos particulares puede identificar.

Batuque cuenta la historia de Ichiri Sanjou una chica adolescente que anda en patineta y que desde niña se ve afectada por la presencia de la luna. Ichiri se encuentra patinando y dando una exhibición a sus amigos cuando se percata de la presencia de una persona de sexo masculino aparentemente en situación de calle sentada, al cual le dan unas monedas. Ichiri se dispone a irse cuando una mano la sujeta por atrás. Es el hombre que parecía vagabundo. Esta persona grita "¡chamada!" y desaparece de la escena. Al pie del Manga se describe lo que es una *chamada* en capoeira, una invitación para jugar.

4 https://capoeirahistory.com/pt-br/a-roda-de-caxias-nas-fotos-de-maria-buzanowski/

Figura 5**.** A la izquierda una foto de Mestre Cobra Mansa tomada por María Buzanowski [5]; a la derecha parte de la trama del capítulo 1 de *Batuque*[6].

El encuentro de Ichiri con este enigmático hombre, es el inicio de una relación de aprendizaje que llevará a Ichiri a la autorrealización y el descubrimiento personal. Gradualmente, Ichiri va confiando en este extranjero que le enseña capoeira. Como se puede apreciar en la comparación de la Figura 5, Toshio Sako se inspira en la imagen de Buzanowski para desarrollar las expresiones faciales del personaje del maestro de capoeira que a su vez se basa en la figura de Mestre Cobra Mansa, lo cual el autor del Manga explica en el capítulo 3. Durante el desarrollo de la trama del primer capítulo del volumen 1 de *Batuque,* Ichiri entablará una conexión con este enigmático personaje al ayudarla durante un asalto en una tienda de abarrotes. Un individuo con una sudadera con capucha entra a la tienda con una navaja para asaltar a los compradores que se encuentran ahí. De repente, el enigmático personaje se para enfrente del asaltante y lo desafía con movimientos de capoeira, esquiva sus ataques y termina sometiéndolo mientras Ichiri y su amiga escapan.

5 https://es-la.facebook.com/MariaBuzanovsky/photos/pcb.825543417530457/825543237530475/?type=3&theater

6 https://manga4life.com/read-online/Batuque-chapter-1.html

Este primer encuentro desarrolla la trama del Manga para el establecimiento de una conexión no sólo de habilidades y fascinación, sino de una espiritualidad entre la protagonista y el *mestre* de capoeira. Como lo menciona Ichiri, este es un encuentro para el descubrimiento de ella misma. Durante el segundo capítulo, ambos se encuentran y el extranjero le roba un guaje en forma de calabaza, el cual amarra a su instrumento musical, el *berimbau*, y comienza a tocar música con él y a cantar. Durante esta mini presentación una persona local menciona que ese arco musical es parecido al instrumento japonés llamado Azusa Yumi.

Conforme avanza la trama, el lector es introducido a lo que en el Manga se llama como *batuque* (un pseudónimo de la capoeira), donde Ichiri explica qué es un *mestre* y cómo esta persona es mundialmente famosa, vive en hoteles y no es un vagabundo. Durante gran parte del capítulo tres, niños y adolescentes comienzan a entrenar *batuque*, que es mostrado aquí como lo que era el *batuque* original en Brasil, un juego de piernas con derribes.

Cabe mencionar aquí que la serialización de Batuque no está terminada y continúa junto con su traducción al inglés. Los primeros veinte capítulos son sobre temas de importancia para la capoeira. Por ejemplo, el capítulo 4 es sobre el goce del *batuque* y el arte de los derribes con piernas, evocando la cercanía de la interacción corporal en la dinámica del aprendizaje. El capítulo 5, llamado *Jogo* es sobre el juego del *batuque*, y el desafío que un practicante de Karate hace contra el "*mestre* vagabundo" y cómo por medio del juego enseña los diferentes golpes y patadas de capoeira.

Figura 6. El extranjero maestro de capoeira cantando una canción con su *berimbau* en el capítulo 2 de *Batuque*[7].

Los capítulos son instructivos y ofrecen elementos explicativos sobre los orígenes de la capoeira. Por ejemplo, en el capítulo 7 el "*mestre* vagabundo" habla sobre la historia de la capoeira (ver Figura 7). Es difícil hacer una descripción exhaustiva de los temas que abarca cada capítulo, no obstante, quisiéramos mencionar que algunos de estos tienen que ver

7 https://manga4life.com/read-online/Batuque-chapter-2.html

con figuras históricas y mitológicas como la de Besouro, el escarabajo negro, tema del capítulo 11 y cuya historia habíamos mencionado en la Introducción. En el capítulo 14 encontramos al padre de Ichiri luchando contra el *mestre* y jugando para no dejar que Ichiri siga practicando y porque lo confunde con un perseguidor que va tras Ichiri. El *mestre* no se cansa de jugar con el padre de Ichiri hasta que este último comprende que luchar jugando es la estrategia clave del *batuque*.

La trama se complejiza conforme avanzan los capítulos. Un personaje antagonista del *mestre* de *batuque*, de nombre Bernard Joker (B. J.), quien también es capoeirista, aparece en escena y derrota al padre de Ichiri con una patada en la quijada. Después, encuentra a Ichiri y le revela que sus padres en realidad no son sus padres. A continuación, la trama nos lleva a la historia de la esclavitud en Brasil y al origen de una secta llamada *Lança Mortal*.

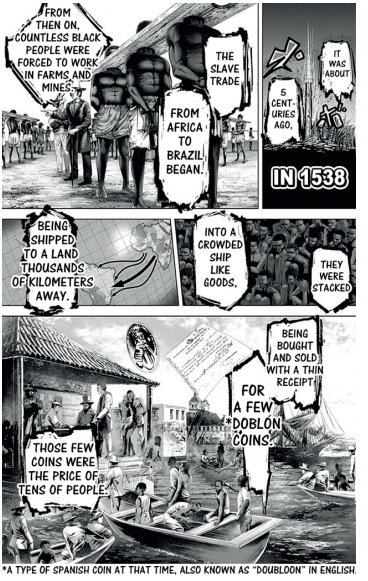


Figura 7. Fragmento del capítulo 7,
donde el *mestre* explica los orígenes de la capoeira[8].

B. J. le explica a Ichiri sus orígenes, cómo sus padres en realidad fueron gente contratada para protegerla. Como él, al ser miembro de la mafia *Lança Mortal*, se dedica al contrabando de autopartes y otras actividades ilegales en Brasil. La mafia rival, *Bandeira,* liderada por un hombre llamado Manoel, tuvo una hija, la cual se casó y se fue a vivir a Japón para mantenerla alejada de las rivalidades. Esa hija fue Ichiri. B. J. continúa diciendo que *Lança Mortal* encontró a los padres en Japón y se los llevó, suplantándolos por dos padres falsos. Pasado un tiempo, los padres falsos se resisten a continuar el juego, pero son obligados a que le entreguen a *Lança* un dedo mutilado de Ichiri para controlar a los verdaderos padres mejor. Los padres falsos se rehúsan y son perseguidos por *Lança*. No obstante, cuando la gente de este grupo va y busca a Ichiri, no la encuentra. B. J. Le revela a Ichiri que su verdadero padre, Sanjou Isao, ha sido forzado para trabajar para *Lança* y han descubierto que es

8 https://manga4life.com/read-online/Batuque-chapter-7.html

un gran capoeirista, que aprendió con un *mestre* muy famoso, *cobrinha dourada* quien a su vez fue discípulo de Besouro. De ser un rehén de *Lança*, el padre de Ichiri pasó a ganar muchos adeptos dentro de esta asociación mafiosa de capoeiristas y ahora es su líder y se autodenomina como la reencarnación de Besouro. B. J. mantiene de rehenes a los padres falsos de Ichiri y con esto chantajea a la joven, controlando su vida, pagando sus estudios, coartando su libertad y manteniéndola lejos de su padre verdadero.

A partir de aquí la historia comienza a ramificarse con nuevas situaciones y elementos que se le van añadiendo y que se alejan de las temáticas de la capoeira. Ichiri descubre que tiene otros dos medios hermanos y los tres lucharán por una herencia de más de cien millones de dólares que el padre verdadero de la joven les va a dejar al momento de su retiro de la mafia.

Hasta el momento en que se escriben estas páginas, verano del año 2021, *Batuque* lleva 108 capítulo traducidos, pero seguramente en la versión original son muchos más. El capitulado tiene que ver todavía con nombres relacionados con la capoeira, pero las tramas se han diversificado a tal grado que varios de los personajes, como el que está basado en la figura de Mestre Cobra Mansa, han desaparecido por completo y las historias tienen una forma más ligada a los temas tradicionales de un Manga con temáticas de artes marciales orientales. Pese a varias de las confusiones que se suscitan a partir de la serialización, la diversidad de temas que se conjuntan y las traducciones al inglés que no siempre son las más adecuadas, *Batuque* representa un caso único de un arte gráfico japonés donde la temática gira en torno a la capoeira y por lo tanto forma parte de su propio proceso de globalización y constituye un aporte valiosos a las formas de tradición y representación gráfica y visual actual de la capoeira en sus múltiples manifestaciones.

Conclusión

A manera de conclusión, podemos afirmar que *Batuque* se ha convertido en una forma significativa de dar a conocer la capoeira no solamente en Japón sino a nivel global, y este, a su vez, se vuelve también un trasmisor de códigos para los practicantes de capoeira y los lectores de Manga en general sobre visiones niponas tales como la libertad, la familia, la búsqueda de uno mismo y la capoeira. Los registros visuales y gráficos de la capoeira han sido tradicionalmente parte de su historia y desarrollo en Brasil. Conforme este arte de expande hacia otros países, nuevas historias y representaciones gráficas se desarrollan retomando elementos de tradiciones locales, regionales y nacionales. En el contexto actual, cada país tiene su manera en que se configura la capoeira. Las representaciones gráficas del estilo Angola se revelan a través de los elementos visuales de los logos de los grupos, las playeras de entrenamiento y por medio de los adornos y motivos que aparecen en sus academias. El caso de *Batuque* es especial porque aparte de estos elementos gráficos mencionados tenemos la expresión de la capoeira a través del Manga y el Anime, lo cual recuerda las historietas de cordel, populares en Brasil. La adopción de la capoeira en el Manga de *Batuque* tiene en parte una intención educadora de difundir un poco las características de esta práctica afrobrasileña para situarla en un contexto simétrico con otras artes marciales como el Karate, al cual se hace referencia regularmente en el Manga. Hay competencias entre las personas que están aprendiendo capoeira y los practicantes de Karate, por ejemplo. Si bien la trama exclusivamente sobre la capoeira no proporciona los elementos para que se convierta en el único objetivo del Manga en su serialización, su intención de mostrar para una audiencia japonesa sus elementos más intrínsecos ya es un aspecto innovador que lleva a la capoeira, en particular al estilo Angola, por caminos insospechados.

Bibliografía

Assunção, M. R. (2005). *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial art.* London: Routledge.

Bernabó, H. P. (Carybé). (1951). *O jogo da capoeira. 24 desenhos de Carybé.* Salvador, Bahia: Distribuidora Livraria Turista.

Cohn, N. (2010). "Japanese visual language: The structure of manga", in Johnson-Woods, T. (Ed.), *Manga: An anthology of global and cultural perspectives*. Pp.187-203. New York: Continuum.

Costa, A. D. (2020). "A 'Bahia de Todos os Santos' de Jorge Amado e Maurice Capovilla: na encruzilhada entre guia e documentário", *Revista Transversos,* no. 19, pp. 62-80.

Desch Obi, M. T. J. (2008). "Angola e o Jogo de Capoeira", *Antropolítica, Revista Contemporânea de Antropología,* Número 24 (1), pp. 104-125.

Hemmann, K. (2015). "Short skirts and superpowers: The evolution of the beautiful fighting girl". *U.S.-Japan Women's Journal* vol. 47, pp. 45-72.

Ito, K. (2005). "A History of manga in the context of Japanese culture and society". *The Journal of Popular Culture,* 38(3), 456–475.

Maderuelo, R. D. (1989). "Algunos caracteres de la literatura de cordel en Brasil", *Revista Española de Antropología Americana,* No. XIX, pp. 193-205.

Matsuena, S. (2014). Sh*ijou Saikyou no Deshi Kenichi.* Shounen Sunday.

McCloud, S. (1994). *Understanding comics: The invisible art* (1st Harper Perennial ed.). Harper Perennial.

Oogure, I. (1997). *Tenjou Tenge.* Ultra Jump.

Sako, T. (2018). *Batuque*. Young Jump.

Schodt, F. L. (1983). *Manga! manga! The world of Japanese comics*. New York: Kodansha International.

Silva, D. (2013). *O olhar sobre a capoeira: um estudo dos filmes nacionais e internacionais.* Tese de Mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Wong, W.S. (2006). "Globalizing Manga: From Japan to Hong Kong and Beyond". *Mechademia* 1, pp. 23-45.

Wood, A. (2013) Drawing disability in Japanese manga: Visual politics, embodied masculinity, and wheelchair basketball in Inoue Takehiko's REAL. *Culture, Medicine and Psychiatry* 37, pp. 638-655.

Yahn, C. A. e dos Santos, R. P. 2010. "As cantigas de capoeira Angola: literatura oral e tradição popular", *Revista de Letras,* No. 12 (12), pp. 1-9.

CAPÍTULO 15

EXPANSIÓN Y GENEALOGÍAS DE LA CAPOEIRA EN LA CIUDAD DE MÉXICO Y SU ZONA METROPOLITANA

Héctor R. Andrade López y Yael Alonzo Pineda Esposa

Introducción

El abordaje de la capoeira desde la academia ha explorado diversas vertientes que poco a poco comienzan a explicar el desarrollo de este arte de resistencia brasileño. Diversos trabajos han abordado el desarrollo de la capoeira en Brasil, (Capoeira, 1992; Vieira y Assunção, 1998) así como su expansión en países primermundistas como Estados Unidos, Alemania, Inglaterra y España, (Gónzalez Varela, 2019; Assunção, 2005; Delamont y Stephens, 2008), mostrando perspectivas que suelen caer en lecturas homogéneas, adquiriendo el riesgo de generalizar la expansión de la capoeira en el mundo. Frente a este riesgo ha surgido la necesidad de conocer los procesos del esparcimiento de la capoeira en regiones y localidades distantes de las características de estas naciones.

El arribo de la capoeira a naciones fuera de Brasil tiene un auge a partir de la década de 1970 cuando diversos capoeristas emprendieron traslados migratorios en busca de mejores oportunidades de vida privilegiando los destinos de Europa y Estados Unidos (Capoeira, 1992; González Varela, 2019). No obstante, estos desplazamientos migratorios no sólo se explican por su destino, sino que también son importantes los trayectos de movilidad que atraviesan naciones como las de la región latinoamericana en donde la capoeira también echó raíces propias.

De acuerdo con Contreras (ver capítulo 9 de este libro), la capoeira en América Latina no obedece al mismo patrón diaspórico que caracteriza

a los países de la zona norte, en el cual diversos capoeristas salen de Brasil a países desarrollados, pretendiendo mantener una inalterabilidad de la capoeira y expresando una nostalgia por su tierra natal; sino que podría explicarse más por procesos de reinvención donde los elementos culturales locales potencian y reconfiguran a la capoeira.

Tras analizar el caso de México, Contreras extiende la posibilidad de pensar una lectura regional latinoamericana de la expansión de la capoeira pensando en la glocalidad de esta lucha afrobrasileña. Para ello destaca la importancia de la proliferación de grupos, la inmersión del idioma local, la expresión de los sentidos locales inmersos en la práctica de la capoeira y la legitimidad construida (Contreras, 2021, y capítulo 9 de este libro). Esta perspectiva brinda una amplia riqueza para entender el desarrollo de la capoeira centralizando la mirada en los comportamientos culturales propios de un país distinto a Brasil. Sin embargo, para entender el desarrollo de este arte afrobrasileño se requiere también de una mirada que dé cuenta de los procesos históricos y los comportamientos relacionales entre diversos actores. No obstante, trabajos como el de Contreras representan algunas de las primeras interpretaciones del estudio de la capoeira en países de América Latina.

De igual manera, investigaciones como las de Mathias Assunção (2005), Sergio González Varela (2019) y Menara Guizardi (2011) han explicado el surgimiento de la capoeira en Estados Unidos y en países europeos a través de la migración, el turismo y la globalización, enfatizando las historias de vida de ciertos capoeristas como han sido los casos de los Mestres João Grande, Carlão, Joãozinho, Boca do Rio, Pantera, etc. Estos enfoques han nutrido el entendimiento de la expansión de la capoeira desde la centralización de individuos particulares, sin embargo, han dejado de lado la continuidad de sus escuelas y proyectos, omitiendo la posibilidad de conocer el trabajo posterior de las nuevas generaciones.

En el caso de la historia de la capoeira en México, escasos esfuerzos de investigación han intentado rescatar la figura de los pioneros de esta arte. Destaca por ejemplo el trabajo de Pisa, (2009) que rastrea algunos de los puntos de origen de la capoeira en México, identificando el trabajo de algunos *mestres* en la CDMX y Morelia. A la par, está presente el trabajo de Lara (2015) que narra brevemente el arribo de la capoeira en Yucatán identificando la articulación y estructura de algunos grupos[1]. No obstante, ambas investigaciones no tienen por objetivo desenmarañar el desarrollo de la capoeira en México.

De igual forma, es posible rastrear en el Internet algunas narrativas breves de diversos grupos que a propia voz exponen sus historias en sus páginas y cuentas de Facebook. Esta acción de narrar su propia historia fue localizada también en algunos grupos de capoeira en otros países de América Latina, sin embargo, no localizamos investigaciones que expliquen el desarrollo de la historia de la capoeira en sus localidades.

Tomando en cuenta las estrategias y los logros de esta literatura, es posible observar la necesidad de realizar investigaciones en localidades de América Latina, que, por un lado, aborden la particularidad de sus casos y no decaigan sólo en la visibilización de las figuras pioneras aminorando la continuidad de los procesos de desarrollo de esta arte afrobrasileña.

En este sentido, esta investigación busca dar una explicación del desarrollo de la capoeira en la Ciudad y el Estado de México (CDMX

1 El trabajo de Lara más que una línea histórica, detalla la apropiación colectiva de la capoeira y su nexo con Brasil en la región de Yucatán. De igual forma existen otras investigaciones que han abordado la capoeira desde distintas disciplinas e inquietudes. Escalante (2010) explica la significación de la capoeira en los jóvenes de la CDMX rescatando el uso libre y compartido del espacio, la solidaridad y las afectividades generadas. El trabajo de Jiménez (2009) por su parte, profundiza el impacto psicológico que genera la capoeira en los jóvenes de sectores populares, detallando sus cambios mentales, emocionales, corporales y relacionales frente a un contexto de violencias. Otras tesis más, producidas por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, se ha enfocado en la significación, la identidad y espacio de la capoeira, éstas pueden consultarse en: https://mx.antropotesis.alterum.info/?titulo=capoeira

y EdoMex)[2] a sabiendas de que es en esta región donde se concentraron la mayoría de los primeros capoeristas brasileños y donde se fundaron algunas de las primeras escuelas en México. Para ello, hacemos uso de la conceptualización de la "historia del presente" de los historiadores Aróstegui y Fazio la cual interpreta el presente a partir del pasado inmediato enfatizando la interdisciplinariedad y la abundancia de fuentes. En contraposición a las perspectivas revisionistas de la historiografía clásica, la "historia del presente" procura tejer las variables, "espacio", "tiempo" y "experiencias individuales" con el presente, logrando así un diálogo entre la teoría y la empíria (Aróstegui, 2004; y Fazio, 1998).

Este trabajo es de tipo exploratorio debido a la escasa documentación de la historia de la capoeria en México, concentra un esfuerzo por la construcción de una narrativa histórica que entrecruza el espacio, el tiempo y la experiencia en los trayectos de los indiviuos que la desarrollan. Para la realización de esta investigación fueron utilizadas cuatro fuentes de información complementarias.

La primera fue una base de datos propia, creada a partir de la aplicación de un cuestionario vía Google a 60 capoeristas dirigentes de grupos de capoeria en la CDMX y el EdoMex. Aunque se hizo contacto con casi todos los dirigentes de grupos actuales y desaparecidos de capoeira en estas entidades (logramos enlistar poco más de 140 grupos), sólo 60 respondieron el cuestionario. Por lo que este número representa nuestra muestra de la comunidad de dirigentes de la capoeira. Aun así, reconocemos que posiblemente existen muchos más grupos que no alcanzamos a registrar. Esta encuesta abordó preguntas entorno a las categorías: genealogía, temporalidad, espacio y otros temas relacionados.

La segunda fuente, fue la aplicación de 10 entrevistas semiestructuradas con actores claves, éstas fueron realizadas de manera virtual vía WhatsApp

2 Ambas entidades representan 2 de los 32 Estados de la República Mexicana. La Ciudad de México es la capital del país y el Estado de México colinda con ella, integrando sólo una fracción de la zona metropolitana.

y Facebook. Debido al confinamiento que vivimos actualmente, se presentaron diversas complejidades para llevar a cabo las entrevistas; algunas de ellas se hicieron de forma oral a través de llamadas y unas más a través de una larga serie de mensajes de voz y texto.

La tercera fuente fue la compilación bibliográfica y de materiales claves como la *Capopedia* de acceso libre en Internet, algunos *podcats* de la plataforma *Vadiar Radio* y algunos grupos de redes sociales en Facebook e Instagram que integran a muchos capoeristas.

Por último, fue de mucha utilidad también, nuestra experiencia propia dentro escena de la capoeira, puesto a que ambos autores de este texto somos capoeristas con más de 10 años de participación en la escena y hemos vivido diversos de los cambios que esta investigación presenta.

El conjunto de estas cuatro fuentes permitió construir y entender el contexto y proceso histórico de la capoeira en las dos entidades mencionadas. La combinación de los datos cuantitativos de nuestra base de datos con la información cualitativa de las otras fuentes permitió la creación de una narrativa de historia del presente (Aróstegui, 2004 y Fazio, 1998) que enfatiza los trayectos y las experiencias de los individuos y colectivos de la capoeira en la CDMX y el EdoMex.

Como consecuencia de ello, se presenta aquí un esfuerzo de una perspectiva histórica y social que pretende exponer un caso regional enfatizando el proceso de la historia de la capoeira como un continuo en el cual destacan diversos actores, evitando así una explicación enfocada en sólo algunas figuras individuales o en explicaciones de localidades aisladas. Ya que partimos del postulado de que la historia de la capoeira requiere de conexiones de trayectos, territorios y temporalidades, esta pesquisa explica los trayectos genealógicos de los actuales grupos de capoeira en la Ciudad y el Estado de México enfatizando sus cruces temporales y espaciales.

Conocer las trayectorias genealógicas, geográficas y temporales de los actuales grupos de capoeira en la CDMX y EdoMex nos ayuda a interpretar algunas de las dificultades e inquietudes que ha tenido y tiene la capoeira en nuestro país. Pues, compartimos del axioma del historiador Edward H. Carr (1984 [1961]) de que la historia es un diálogo sin fin entre el pasado y los problemas del ahora.

Es posible que nuestra lectura histórica abone elementos generales al lector y a los capoeristas para la comprensión de la diversidad de personajes, escuelas, estilos, ideologías y visiones de esta arte ancestral. Buscamos de esta forma comprender el proceso de la historia de la capoeira, pero también, dibujar los escenarios por los que caminaron los actores de esta historia con lo cual atendemos a otro de los axiomas de Edward H. Carr, aquel que percibe que la historia no es una recolección de datos, sino, una interpretación de hechos históricos y una comprensión de sus actores.

Puesto que existe un abanico heterogéneo de pensar, sentir y vivir este arte afrobrasileño, creemos en la concepción de la capoeira como "una sola" que se integra de las múltiples diferencias y nos orienta más a reflexionar cómo podemos vivirla juntos.

El contenido de este capítulo está dividido en 4 apartados, cada uno de ellos responde a una etapa histórica que hemos interpretado a través de características particulares del comportamiento de los trayectos de los grupos de capoeira. Para la construcción de estas etapas, retomamos el planteamiento del historiador Robin G. Collinwood, (1952 [1946]), quien mira a la historia como un proceso e identifica en este, la existencia de etapas históricas como enclaves de contextos sitiados y de formas de pensar de sus actores.

La primera etapa va de 1992-2002 y responde a las preguntas de ¿cómo llegó la capoeira a la CDMX?, ¿quiénes fueron sus principales difusores? y ¿cuáles fueron sus proyectos? Una segunda etapa abarca el lapso de 2003-2007 y explica cómo es que surgen nuevos grupos de

capoeira y ésta comienza a extenderse. La tercera etapa se gesta entre 2008 y 2012 y responde al ¿cómo y por qué desaparecen varios grupos y se consolidan nuevos proyectos de larga data? Finalmente, una última etapa alude al periodo 2013-2020. En ella nos preguntamos ¿cuál ha sido el desarrollo de la capoeira y qué sentidos ha tomado a lo largo de su arribo a México.

La siembra de una capoeira distanciada y persistente (1992 - 2002)

Al adentrarnos en conocer cómo es que la capoeira llegó a la Ciudad de México, hemos comprendido el valor de ciertos personajes en este proceso. Resulta inadmisible en este punto poder apartar al autor de su obra, ya que los pioneros de la capoeira en la capital no podrían ser del todo conocidos sin la construcción de sus escuelas.

El registro del primer personaje que comparte la capoeira en México se le atribuye al argentino Mariano Andrade (Contra Mestre Manhoso), quien en 1992 imparte un taller extraordinario de capoeira con ayuda del Departamento de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el Antiguo Colegio de San Idelfonso y emprende las primeras clases de capoeira en la CMDX integrando entre sus filas a Adolfo Flores, Javier Gómez, Alejandro Ruíz, Luis Yabo, entre otros (Pisa, 2006). Es hasta el año de 1996 cuando el proyecto de Mariano Andrade adquiere el nombre Banda Do Sací (BDS) instaurando el primer grupo de capoeira en México el cual fue avalado desde sus inicios por Mestre Curió, uno de los referentes de la capoeira angola.

Dos años más tarde, Adolfo Flores (Mestre Cigano) en compañía de Rosalinda Pérez (Mestra Rosita) e Iñaki Garrido (Contramestre Iñaki), tras separarse del proyecto de Mariano Andrade por diferencias de estilos de capoeira, emprende su propio proyecto denominado Longe Do Mar

(LDM), el cual no acotó su estilo a la capoeira Angola e introdujo otros estilos más contemporáneos. De esta manera surge otro grupo pilar de la capoeira en México dirigido en su totalidad por Mestre Cigano y sin la supervisión —no por ello sin el reconocimiento— de algún *mestre* o escuela de capoeira externa.

De acuerdo con los testimonios de Mestre Manhoso y Mestre Cigano, en 1995 ambos tienen contacto con el brasileño Wanderlei de Oliveira Narciso (Mestre Delei Kaçula), quien en ese momento se encontraba en México e intentaba llegar a los Estados Unidos (Pisa, 2006). Mestre Delei había ya hecho una travesía al salir de Belo Horizonte, pasando a países como Colombia, el Salvador y Costa Rica, lugares donde dejó sembrada la semilla de su escuela Abolição. Tras su paso por México, sembró también su proyecto sumándose a las primeras escuelas de capoeira en la CDMX.

En esos mismos años se emprende también el grupo Rueda del Sol a cargo de Rubén García (Mestre Montaña), grupo que adquiere peso con el esfuerzo de su alumno David Valdés (Mestre Linguiça), quien comenzó a indagar más sobre la capoeira. Estos personajes construyen al igual que Mestre Cigano un proyecto nacional de capoeira, que, aunque mantiene un enfoque más relacionado a las artes marciales orientales, logra cimentar otra de las primeras escuelas.

Paralelamente destaca también la presencia del grupo *Cativeiro* que llega a la CDMX con la visita de Contra Mestre Altair y Professor Negão, quienes bajo de dirección de Mestre Cuco del grupo Cativeiro en São Paulo, dan continuidad a su crecimiento que ya había echado raíz en Xalapa Veracruz bajo la labor de Instructor Japão. Años más tarde, la presencia de Cativeiro es disuelta en México, pero es rescatada con el trabajo de Ari Rodrigues (Mestre Cavalo) quien tras su llegada de São Paulo Brasil se asienta en la Ciudad de México y da continuidad al grupo Cativeiro del cual también formaba parte.

Un sexto grupo que destaca en la década de los 90 en la CDMX es el impulsado por el bahiano Mestre Magayver del grupo Cumbe A.C.A.L, quien hizo presencia en México después de haber difundido la capoeira en Venezuela. Durante su estadía en México, expandió su escuela en varios estados del país llegando a formar parte de los grupos pioneros de la capoeira.

El surgimiento de estos 6 grupos de capoeira en la CDMX permite dar lectura de las trayectorias de diversos capoeristas que tendrían un peso en los próximos años, puesto a que muchos de estos formaron filas de las primeras generaciones de alumnos de dichos grupos pioneros (véase la imagen de árbol genealógico en la figura 1). Resulta interesante destacar que entre las características de estos grupos iniciales podemos destacar que LDM, BDS, y Rueda del sol, representan escuelas que nacen en suelo mexicano, y con excepción del argentino Mariano Andrade, son dirigidos por mexicanos que realizaron un gran esfuerzo por difundir este arte brasileño a miles de kilómetros de Brasil y en ocasiones sin una guía directa de transmisión de la ancestralidad afro-libertadora.

Abolição, Cativeiro y Cumbe son proyectos de capoeira que fueron sembrados en la CDMX, pero con el patrón de ser dirigidos por brasileños. Abolição representa un grupo que se formó en la travesía de Mestre Delei y fue cuajando fuera de Brasil; Cativeiro fuge como una extensión de un grupo brasileño sólido y de renombre que echa raíz en México; en el caso de Cumbe, encontramos un proyecto más personal que se liga a un proyecto de presencia en Salvador Bahía y que crece en suelo mexicano.

Actualmente una de las principales preocupaciones de varios capoeristas es el entendimiento de ésta, más allá de una actividad deportiva o un patrimonio inmaterial de la humanidad. La capoeira comienza a ser cada vez más interpretada como una forma de vivir y ver el mundo con conciencia de la trágica historia de la población africana, así como de sus aprendizajes de resistencia (Da Silva, Ferreira y Pereira, 2018). Esta

ancestralidad histórica, política y cultural de una raza dominada ha sido omitida y aminorada debido a los procesos de institucionalización de la capoeira que en muchas ocasiones priorizan más la actividad física. Entendemos por institucionalización de la capoeira a la forma moderna de su difusión, arraigada en las aulas, bajo el nombre de un grupo, un *mestre* mentor, una jerarquía definida y un estilo a veces muy puntualizado. La capoeira de este tipo es generada con el reconocimiento oficial de la academia de Mestre Bimba en 1937 por la Secretaria de Educação, Saúde e Assistência Pública do Estado da Bahia (Vieira y Assunção, 1998), sin embargo, no ha sido la única forma de su difusión en el suelo brasileño.

Frente a este problema diversos, *mestres* y capoeristas se encuentran laborando para lograr transmitir esta visión esencial de la capoeira. Entre esta visión destaca el peso del vínculo *mestre*-alumno como una relación histórica y cultural que ha permitido la transmisión de la ancestralidad de la capoeira por varias generaciones (Capoeira, 1992). Es por ello que resulta importante entender las trayectorias genealógicas de los capoeristas mexicanos, y así identificar su vinculación con la ancestralidad afrobrasileña y su percepción de entender el mundo y vivir la vida en resistencia. Cabe enfatizar que no creemos que una relación estrecha entre un *mestre* brasileño y un alumno genere necesariamente una transmisión de ancestralidad afrobrasileña, puesto a que esa transmisión depende de qué concepción tiene de la capoeira cada *mestre*. A la vez, hay *mestres, Contramestres, Professores, Treinels* y demás capoeristas, que pueden interiorizar esta ancestralidad sin ser brasileños, por lo que entendemos que esta forma de vida y entendimiento del mundo desde la ancestralidad afrobrasileña trasciende la nacionalidad de los capoeristas. De igual forma, creemos que dicha percepción de vida no sólo puede ser interiorizada en el capoerista mediante el vínculo con un *mestre*, otras expresiones y relaciones fuera de esta amalgama pueden también generar ese entendimiento.

Reflexionando esta relación *mestre*-alumno en el caso de la llegada de la capoeira a México y sus primeras expresiones en los grupos conformados podemos mencionar que sus linajes son variados.

Mestre Manhoso de la escuela BDS comenzó su aprendizaje de la capoeira en Buenos Aires Argentina en el grupo Senavox bajo la dirección de Instructor Yoji Senna, hijo de Mestre Carlos Senna, quien fue discípulo de Mestre Bimba en Salvador Bahía (Pisa, 2006). Mestre Cigano del grupo LDM inició sus aprendizajes bajo la dirección de Mestre Manhoso, sin embargo, desde el comienzo de su grupo contó con el apoyo de grandes *mestres* como Suassuna del grupo paulistano Cordão de Ouro y del bahiano Mestre Acordeón dirigente de la United Capoeira Association. Mestre Montaña, por su cuenta, no contó con un Mestre mentor, comenzó a entrenar capoeira a la par que practicaba otras artes marciales en Baja California y en los Estados Unidos, donde aprendió esta arte de capoeristas en tránsito por la frontera como Anamias y Omero, para más tarde seguir las enseñanzas del brasileño Eusebio Lobo da Silva a quien invitó a Missouri para que lo entrenara (GCRS, 2013). Mestre Delei, en cambio, aprendió capoeira en su natal Belo Horizonte, pero no hemos podido detectar si perteneció a algún grupo en concreto y si siguió a algún *mestre* particular. El grupo Cativeiro se dirige bajo la tutela de Mestre Miguel Machado desde São Paulo Brasil, sin embargo, tanto Contra Mestre Altair como Professor Negão e Instructor Japão, estuvieron bajo el abrigo de Mestre Cuco, alumno de Mestre Miguel; Mestre Cavalo, aunque pertenecía al mismo grupo se formó bajo la dirección de Mestre Mateus Lambreta. En el caso de Mestre Magayver encontramos una fuerte conexión con la Associação de Tradição na Cidade de Salvador (A ACAL) donde figuran muchos Mestres de renombre de Bahía.

El cruce de estas trayectorias genealógicas nos permite entrever que no existió en la historia de la capoeira en la CDMX una conexión sólida entre *mestres* y alumnos. La distancia geográfica y la tecnología de comunicación de ese entonces mantuvo alejada la fluidez de estos

vínculos en los grupos que sí tenían un *mestre* (Cativeiro, y BDS). LDM y Rueda del Sol surgieron como proyectos que aprendieron capoeira en el camino, con esfuerzos propios y sin la dirección de un *mestre*. Mientras tanto, Cumbe y Abolição fueron proyectos de obra propia de capoeristas brasileños que fundaron su propia escuela formándose *mestres*.

Otra de las lecturas sobre los trayectos de estas escuelas pioneras de capoeira es que a excepción de Mestre Magayver que venía de Salvador Bahía, cuna de la capoeira, ningún otro promotor inicial de esta arte compartía ese punto de partida. Es interesante observar cómo es que la capoeira que llega a la CDMX en la década de los 90 llega principalmente de otras de las grandes urbes del cono sur como Buenos Aires, São Paulo y Belo Horizonte para concentrarse en la zona centro-sur de la capital mexicana, aglutinándose principalmente en gimnasios y dojos de artes marciales de las delegaciones de Tlalpan, Cuauhtémoc y Coyoacán. Sólo los proyectos de LDM y BDS lograron instalar sus propias academias de capoeira durante sus primeros años.

Este fenómeno de urbe a urbe puede ser interpretado como una de las particularidades de la región latinoamericana, pues a diferencia de la capoeira que llega a Estados Unidos y Europa vía los procesos de migración de *mestres* y capoeristas brasileños, países como México son zonas de tránsito y no opciones de proyectos de vida para la mejora económica de los migrantes brasileños (Gónzalez Varela, 2019; Delamont, Stephens y Campos, 2017). Por lo tanto, los desplazamientos de capoeristas a México obedecían más a estancias temporales, lo cual explica la carencia de *mestres* en México y la llegada de capoeristas latinoamericanos residentes de las grandes ciudades que vieron la oportunidad de sembrar capoeira en un terreno donde no se había sembrado y la oferta era escasa.

Este episodio culmina con el inicio de la formación de nuevos grupos que realizan un trabajo relevante para la formación de nuevas filas de capoeristas, desconcentrando el peso de los grupos pioneros.

El arribo y la renuncia, las nuevas escuelas de capoeira 2003-2007

Este segundo periodo se caracteriza principalmente por el emerger de nuevos grupos de capoeira en la CDMX. La aparición de estos, se explica en primera instancia por la separación de algunos alumnos que formaron filas en los grupos pioneros; y en segunda, por el arribo de más capoeristas a la Ciudad de México.

Respecto a la primera explicación, destacan la creación de grupos como Abadá Capoeira a cargo de capoeristas como Boneco, Furão, Bode, Maçã, Grilo, Oso Polar, Ratão, Tubarão, entre otros; Ginga Minas Brasil, bajo la dirección de Mestre Periquito, Boneco y Sapo; Jogo de Cobras, bajo la guiatura de Cobra; Grupo de Capoeira Angola Callejón, encaminado por Alejandro Ruiz; entre otros.

Los motivos de separación de estos miembros de sus grupos originarios se dan principalmente por 4 razones: 1) desacuerdos políticos e ideológicos con sus dirigentes, 2) lealtad al profesor o encargado de las clases, que cambia de grupo y es seguido por sus alumnos, 3) abandono de lugares de entrenamiento y alejamiento de los encargados de las clases, y 4) búsqueda de más aprendizajes por parte del alumno, puesto a que ya no encontraba crecimiento en sus grupos de origen. No obstante, estas razones no son la únicas, pues también algunos miembros partieron de su grupo original porque buscaron su pertenencia a grupos de capoeira de renombre que ya comenzaban a expandirse por todo el mundo.

La segunda explicación sobre la aparición de nuevos grupos en la CDMX es el arribo de capoeristas brasileños y no brasileños que comenzaron a construir sus propios proyectos. Destacan grupos como Negaça, a cargo de Mestre Caveirinha y bajo la supervisión de Mestre Aranha; Maculelé Batizado México, bajo dirección de Profesora Kata; Nzinga con la guía de Treinel Daniel Marconni; Libertação Capoeira; a cargo de Mestre Shimaru, Instructor Coruja e Instructor Calev; Fundación Internacional de Capoeira Angola (FICA) con la guía de Mestre Rogerio

y Treinel mexicana; Terreiro Mandinga de Angola encaminado por Jagad; y Muzenza, con Mestre Madona, por mencionar algunos.

De igual forma es en este periodo donde comienzan a articularse proyectos fuertes de capoeira en el EdoMex como el grupo N'gola dirigido por Mestre Caveirinha (tras desprenderse del trabajo de Mestre Aranha); Berim Brasil, bajo la guía de Instructor Monge y Charmin; Bambas, encabezado por los Profesores Kaçula y Mandril; entre otros.

La expansión de la capoeira se da durante estos años de una manera muy acelerada, pues mientras en la etapa inicial (1992-2003) sólo es posible contabilizar seis grupos sólidos, en tan sólo cinco años (2003-2007) había más de veinte opciones para poder entrenar y conocer la capoeira en la CDMX y algunos puntos de EdoMex. Esta lectura nos permite comprender que esta oferta obedece tanto a nuevos capoeristas que se fijaron en la capital del país y sus alrededores, pero también la emergencia de una generación mexicana de docencia de capoeira muy temprana, ya que, con menos de diez años de entrenamiento había emprendido la difusión de la capoeira con la supervisión de algunos *mestres* de capoeira o sin ella.

Es entonces en esta etapa donde la demarcación territorial de la capoeira centralizada en la zona centro-sur de la CDMX se extiende a las periferias de la ciudad allegando a delegaciones como Iztacalco, Iztapalapa, Azcapotzalco, Tlahuac, Benito Juárez y municipios como Tlanepantla, Ecatepec y Nezahualcóyotl (Véase el mapa de desplazamiento en la figura 2). Este fenómeno resulta del todo interesante ya que contrasta con la forma en que se extiende y desarrolla la capoeira en Brasil, donde en los años 60 la capoeira bahiana se traslada en todo el país vía el fortalecimiento de la visión folclórica (que conjunta la *samba*, el Candomble, el *macúlele*, la acrobacia y la capoeira en shows) que fue difundida en las urbes brasileñas, tal cual lo hicieron Mestres Canjinquinha, Caiçara, y la artista Emilia Bancardi (Andrade, 2011), así como, por la vía de la

emigración de capoeristas baianos y nordestinos a las grandes urbes en busca de mejores oportunidades de trabajo y mejores formas de vida. En el caso mexicano la capoeira presenció el sentido inverso de este desarrollo brasileño, puesto a que primero se concentró en las zonas urbanizadas de la CDMX y posteriormente se trasladó a las zonas periféricas.

La impartición de las clases de capoeira también se ve modificada en estos cinco años, ya que su enseñanza no sólo se concentra en los dojos de artes marciales, gimnasios y las pocas academias propias que se habían consolidado en los años previos, sino que en esta etapa se abren espacios en centros culturales y escuelas, lo cual potencializa la enseñanza de esta arte brasileña de una manera tan acelerada que generaría nuevos fenómenos de ruptura y creación de grupos tanto en la CDMX como en el EdoMex.

La ampliación de caminos e inclusión de redes sociales (2008 - 2012)

El año de 2008 abre una nueva etapa en la historia de la capoeira en la CDMX, ya que muchos grupos de capoeira continuaron creciendo y nuevos proyectos se sumaron. De acuerdo con las estadísticas construidas mediante nuestro formulario, detectamos que aproximadamente el 43% de los responsables de academias en la actualidad comenzaron a practicar capoeira entre el 2002 y el 2007, destacando el año de 2005 donde casi el 14% de capoeristas que iniciaron a practicar en esta fecha son hoy instructores, profesores y *contramestres* de capoeira (De acuerdo a nuestra base de datos el mayor porcentaje de capoeristas dirigentes de grupos y responsables de impartir clases se dio en dos periodos: 1994-2001 y 2002-2007. La cifra apunta un total de 88%).

Esta segunda generación de capoeristas es clave para entender la tercera etapa en la cual, muchos de ellos dejaron de entrenar y/o ser parte

de los grupos en esos entonces vigentes. Al contar con una estructura más madura, gracias a la experiencia obtenida a lo largo de los años previos, potenciaron la aparición de una nueva generación de jóvenes que buscaron caminos diferentes en la capoeira.

Durante la etapa 2008-2012 se fundan nuevas escuelas de capoeira, algunas de ellas fugaces y otras que aún mantienen vigencia. Este crecimiento comienza en parte, con la llegada de grupos junto con la presencia de profesores y *contramestres* extranjeros como fue el caso de Mestre Ganso de grupo Terreiro; Mestre Juliano, Contramestre Bocão y Contramestre Nego Bruce del grupo Cordão de Ouro (CDO), por mencionar sólo algunos.

Otro proceso que explica este incremento de escuelas en la Ciudad de México es la llegada de nuevos grupos de capoeira sin la necesidad de la presencia física de su *mestre* o *contramestre*; inclusive, también surgieron grupos sin la figura de un *mestre* brasileño o connacional en su organización.

Es por medio de estas formas que a finales de la primera década del siglo en curso aparecen grupos como CDO, con la presencia de sus professores y *contramestres*. Al norte de la ciudad, varios capoeristas del grupo Abolição y Bambas deciden emprender su camino creando nuevos proyectos, uno de ellos fue Anauê comandado por Profesor Pescador desde Colombia y dirigido en México en ese entonces por los Graduados Furão, Sinção, Amazonas, Zé, Ladainha y Gafanhoto. De igual manera, en 2009, los capoeristas Bará y Furacão, tras haber circulado en distintos grupos como Cativeiro, UBC y Nagô, emprenden la escuela Sinha´ bajo la dirección de Mestre Chuvisquinho, quien lidera el grupo desde Boston E.U. A este proyecto se suma Graduado Juruna, quien se había desprendido de Abolição y comenzaba su proyecto Clareia, el cual fue unificado.

En esos mismos años destaca también Instructor Bambú, quien inició a entrenar capoeira en Ginga Minas en el año 2004 bajo guía de Estagiario Boneco. Tras una estadía de aproximadamente un año con Sinhá Capoeira, comenzó el grupo Pé no Chão, el cual es dirigido por él y a la fecha continua con presencia en varias academias al sur de la CDMX y en Puebla.

En 2009 llega también un grupo originario de São Salvador, Bahía Capoeira, escuela liderada en la Ciudad de México por Burukutu, alumno mexicano de Mestre King Kong que comenzó sus aprendizajes en el grupo Cumbe en 1999. Desafortunadamente Bahía Capoeira se encuentra ahora inactiva en México. Es interesante señalar que Bahía Capoeira es tal vez el único grupo de capoeira Regional bahiana, además del proyecto de Mestre Magayver, que haya tenido sede en Ciudad de México, ya que, gran parte de las escuelas presentes mantienen una línea descendiente de ciudades como São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, entre otras. Este dato adquiere relevancia cuando tomamos en cuenta, que la cuna y capital mundial de la capoeira se encuentra en Salvador, Bahía.

Regresando al Norte de la ciudad y sus cercanías con el EdoMex, encontramos el comienzo del grupo dirigido por Instructor Branco y que en la actualidad dirige Monitor Barbas bajo la guía de Mestre Ganso, nos referimos a Terreiro, grupo que mantiene una fuerte presencia en diferentes ciudades de la república mexicana. Actualmente Instructor Branko lleva a cabo la dirección de União Capoeira en Ecatepec, Estado de México.

Entre 2009 y 2011 grupo Negaça a cargo de Mestre Aranha, sufre la salida de algunos capoeristas, entre ellos Professor Grilo quien adquiere el rango de *contramestre* y comienza su propio camino fundando la escuela Caçua, la cual sigue vigente y mantiene presencia en varios estados del país. De igual forma, Graduada Pulga y Graduado Lobão se desprenden de Negaça y forman fila con el proyecto de Contramestre Grilo, pero después de un tiempo se adhieren al grupo brasileño Aruanda comandado

por los Mestres Paulo Renato e Igor, manteniendo así una extensión de esta escuela en la CDMX.

Paralelamente, al sur de la ciudad, Graduado Cabeceiro, quien había hecho camino en los grupos Ginga Minas y Abadá Capoeira, funda Herança Cultural Capoeira en la Ciudad de México, escuela dirigida por Mestre Catitu desde São Paulo.

En la zona oriente de la CDMX se crea el proyecto Escola de Nossa Senhora de Angola (ENSA), en manos del capoerista Loro, quien salió del grupo LDM y comenzó a desarrollar un trabajo de capoeira Angola. Paralelamente Treinel Lucy y Treinel Chepo, quienes habían comenzado su formación en el grupo Nzinga de Capoeira Angola y en Ypiranga de Pastinha, emprenden el grupo Espacio de Angola en el sur de la ciudad.

Todas estas fragmentaciones vividas dentro de la comunidad capoerista se fueron generando por distintas circunstancias. Los motivos fueron principalmente por 1) desacuerdos políticos e ideológicos, 2) temas personales y 3) la búsqueda de una guía experimentada. De igual manera, otros capoeristas emprendieron la búsqueda de independencia y su formación autodidacta sin la imagen, ni el soporte de un *mestre* o un grupo reconocido o bien posicionado.

Esta diversidad de caminos emprendidos nos permite observar el desarrollo de entendimientos distintos de la capoeira. Pues como ya lo habíamos mencionado, la capoeira llega a México en su versión moderna bajo la lógica de "una escuela-un *mestre*" por lo que hasta entonces no habían cuajado proyectos que quebrantaran este proceso de aprendizaje pretendiendo vivir y entender la capoeira fuera de jerarquías institucionalizadas, pero no por ello necesariamente fuera de las lógicas del mercado. No obstante, la capoeira en México adquiere nuevos entendimientos, visiones y misiones, demarcando rumbos diferentes.

Varios de los proyectos y escuelas instauradas a finales de los 2000 e inicios de la segunda década siguen vigentes. Hoy en día grupos

como CDO, Caçuá, Sinha´, Terreiro, Pé no Chão, Herança, Espacio de Angola, ENSA y muchos otros nacidos en la tercera etapa representan opciones sólidas de difusión de la capoeira proyectando diferentes estilos y percepciones.

Es importante también mencionar las experiencias descentralizadas en esta etapa, como Movimiento Nuevo, *rodas* de capoeira realizadas en espacios públicos, sin la dirección de algún grupo particular y con la intención de unificar las diversas variantes de capoeristas. Estas experiencias tuvieron su cercanía al movimiento global de Movimento Novo impulsado por Itapuã Beiramar y conocido a través del auge de las redes sociales y diversas plataformas tecnológicas que permitieron apreciar el trabajo de distintos *mestres*, grupos, asociaciones y capoeristas alrededor del mundo, generando la percepción y práctica de otros valores de convivencia en la capoeira.

Es evidente que el acercamiento y la conexión a un mundo alejado y a una nueva visión de la capoeira fue gracias a la evolución del Internet y de las redes sociales que dieron un impulso sustancial a capoeristas con una trayectoria dentro y fuera de Brasil. Con estos medios fue posible que muchos capoeristas mexicanos sin posibilidades de asistir a eventos en el extranjero o a Brasil, tuviesen la oportunidad de ampliar sus horizontes.

El trabajo que ya se tenía años atrás en la primera y segunda generación de responsables de academias y escuelas de capoeira, las redes sociales, la accesibilidad a la información y comunicación, los nuevos proyectos para los habitantes del área metropolitana, y la inquietud de nuevas generaciones de capoeristas, tanto iniciantes como experimentados; fueron los motores para la expansión de la capoeira en toda la ciudad, posibilitaron la apertura de nuevos foros, que la extendieron cada vez más a la periferia y a distintos puntos en toda la ciudad. Para estos años, zonas periféricas como Iztapalapa, Iztacalco, Azcapotzalco, Tláhuac, Nezahualcóyotl, Ecatepec, Tlanepantla, y otras, contaban ya con diversas

escuelas de capoeira, ello, sin aminorar la amplia variedad de grupos concentrados en la región centro-sur de la CDMX.

Además de esta diversificación geográfica de la capoeira es importante mencionar también la diversificación de los espacios. Durante la primera etapa de la capoeira en la CDMX y el EdoMex (1992-2002) vemos en su mayoría una fuerte presencia en espacios privados, sitios como dojos de artes marciales, gimnasios y academias propias. Con el arribo de la segunda etapa (2003-2007) estos espacios privados se acompañan de la presencia de clases de capoeira en espacios públicos como parques y escuelas de educación media superior y universitaria, así como en algunas escuelas de nivel básico y medio superior privadas, sin embargo; muchas de éstas eran extensiones de los espacios privados, cedes de los grupos de capoeira. La tercera etapa 2008-2012 reproduciría el fenómeno de espacios privados como sedes matrices y espacios públicos, sobre todo escuelas, como extensiones. No obstante, los efectos de la capoeira la habrían extendido a zonas populares dando comienzo a la apertura de espacios públicos como casas de cultura, centros deportivos y muchas más escuelas.

Esta etapa concluye con la desaceleración de nuevos grupos formados. La capoeira había generado ya una visibilidad notable tanto en la sociedad, como en las instituciones de gobierno que comenzaron a conocerla y aceptarla como una actividad cultural y deportiva con potencialidad para ser insertada en algunos programas sociales.

Reencuentros y proyecciones sociales (2013-2020)

Este último periodo representa un lapso de mayor estabilidad, interacción y crecimiento de la capoeira. La expansión de esta arte afrobrasileña siguió su curso, algunos proyectos perecieron, otros renacieron a partir

de la ruptura de otros y muchos más, fueron perdurando a través de los años. La estabilidad y la interacción se lleva a cabo por un cambio en el entendimiento de la capoeira más orientado a la convivencia y lozanía entre diferentes grupos. Durante la primera década del siglo eran muy comunes los malentendidos, las competencias y los choques entre distintos grupos y capoeristas. Sin embargo, con el paso de los años se ha fortalecido el acercamiento, la empatía y la búsqueda de confraternizar entre distintas escuelas, cambiando de esta manera una concepción de rivalidad y competencia por una de convivencia e intercambio de experiencias.

Este nuevo entendimiento presente en muchos dirigentes de grupos no sólo se visibiliza con la presencia de capoeristas de diversos grupos en batizados, workshops, y *rodas* de capoeira, también se hace presente en los anhelos de unificar escuelas en proyectos como la Asociación Mexicana de Capoeira (AMCA) impulsada por Instructor Bambu. Este proyecto aparece a casi 30 años de capoeira en México, mismo periodo en el que comienzan a aparecer las primeras instituciones que aglomeraron a los grupos brasileños después del reconocimiento legal de la academia de Mestre Bimba en Salvador Bahía (Andrade, 2011). Es más que probable, que en los próximos años surjan más iniciativas de esta índole en México al grado de poder conformar las primeras federaciones.

Al igual que en los periodos pasados, éste también presencia la aparición de nuevos grupos de capoeira que se construyen a través de la escisión de algunos otros o por el emprendimiento de nuevos proyectos en manos de capoeristas ya más experimentados. Como claro ejemplo, destaca la llegada a México de Professor Sapo, quien tras una larga estadía en Brasil regresa a su país de origen para emprender el proyecto de Oficina de Capoeira liderado por Mestre Ray, asentando extensiones de este grupo brasileño tanto en la CDMX, el EdoMex, y otras entidades federativas.

De igual forma, surge la Escola de Capoeira Filhos de Angola Brasil a cargo de Instructor Dragão, quien tras interactuar con Mestre Camaleão,

decide afiliarse a su proyecto. Camino parecido emprende Profesor Jagad, exdirigente del grupo Terreiro Mandinga de Angola, quien tras separase de éste, funda el Grupo de Estudio de Capoeira Angola bajo su dirección. Años más tarde Profesor Fausto, antiguo dirigente de Ilé Capoeira junto con Instructor Careca y Liderança Meme, emprende la escuela Centro de Capoeira Angola Ouro Verde, grupo dirigido por Mestra Tisza y Mestre Cabello y guiado por Profesor Yanga desde Xalapa Veracruz.

En el 2017 el grupo Abadá Capoeria sufre una desfragmentación de lo cual derivan la fundación de nuevos grupos de capoeira en la Ciudad de México. Uno de ellos es Arte y Capoeira comandado por Instructores Ratão y Spock, al igual que el proyecto Simplesmente Capoeira a cargo de Graduado Calango, exalumno de Instructor Grilo, uno de los exdirigentes de Abada Capoeira.

En este mismo año, en la delegación Atzcapotzalco se levanta el proyecto Umali, grupo fundado por Estagiario Manhoso, Longo, Dendé y Lua, exintegrantes del grupo Jogo De Cobras, comandado por Graduado Cobra, quien en el día de hoy se encuentra desarrollando un trabajo independiente en Quintana Roo.

Otro de los acontecimientos relevantes en esta etapa son las *formaturas* de Adolfo Flores y Rosalinda Pérez como los primeros *mestres* de capoeira mexicanos, los cuales recibieron el título de las manos de Mestre Acordeón en 2013 y 2017, haciendo del grupo LDM la primera escuela de capoeira en consolidar este nombramiento. Dos años más tarde, Omar Sánchez, Contramestre Guerreiro, es formado Mestre del grupo Cordão de Ouro, posicionándose como el tercer *mestre* mexicano, aunque actualmente se encuentra desarrollando su trabajo en Guanajuato, supervisa las sedes de su grupo en la CDMX a cargo de sus profesores e instructores.

El crecimiento de graduaciones no sólo ha otorgado estos altos nombramientos, destacan también diversas *formaturas* de *contramestres*, *profesores, formados, instructores, graduados, monitores*, etc., cuyas graduaciones han potenciado la difusión de la capoeira. En un rastreo aproximado, basado en nuestras bases de datos, es posible apreciar un cuerpo docente

de más de 120 capoeristas que han impartido aulas en la CDMX y el EdoMex. Este dato nos muestra el alcance y la velocidad que ha tenido este arte afrobrasileño en el transcurso de 29 años.

Esta expansión del cuerpo docente de la capoeira se ha visibilizado también en el aumento de los centros culturales como espacios de su impartición. Este fenómeno no sólo es fruto de las puertas tocadas por capoeristas, sino que también es producto de la inmersión y aceptación de la capoeira en los programas culturales y deportivos del gobierno local que a través de la política pública Pilares fomenta espacios para la capoeira en diversas zonas de la CDMX. Además del aumento de aulas en estos centros culturales-deportivos, en la actualidad ha habido un aumento también en el número de academias propias dedicadas específicamente a la capoeira. Si bien durante el inicio de la capoeira sólo LDM y BDS lograron consolidar su propio espacio de entrenamiento, 29 años más tarde lo harían más de 15 grupos, lo cual nos habla de una maduración y una continuidad de esfuerzos de diversos grupos por estabilizar socio-económicamente sus proyectos. Este fenómeno no ha dejado de lado la impartición de clases en dojos de artes marciales, gimnasios y escuelas, no obstante, ha carecido de un aumento considerable en espacios públicos al aire libre (ver por ejemplo el capítulo16 de este libro).

Hemos visto hasta este punto cómo es que la capoeira se ha expandido por diversas razones en la CDMX y el EdoMex, este proceso ha expuesto el predominante papel de la capoeira moderna que a través de diversas escuelas logró maximizarse, sin embargo, un fenómeno distinto comienza a dar sus expresiones. La trasmisión de la capoeira no sólo como actividad deportiva ha comenzado a visibilizarse en algunos proyectos de impacto social. Algunos de ellos son acciones emprendidas por miembros de grupos, algunos otros, por la concepción de la capoeira como una herramienta social con capacidades de transformar las subjetividades de sectores vulnerables, marginales y/o oprimidos. Es posible aglomerar este tipo de experiencias en 3 rubros temáticos.

1. **Trabajo con sectores marginados y vulnerables**

   Este rubro aglomera el trabajo que algunos capoeristas realizan dentro de espacios con población en contextos de violencia y con capacidades motoras y mentales diferentes. Son rescatables experiencias dirigidas a niños con autismo, jóvenes en procesos de rehabilitación de consumo de drogas y trabajo en casas hogar.

2. **Trabajo con visión de género**

   Este rubro visibiliza el trabajo de algunas expresiones feministas que han comenzado a posicionar la reivindicación de la mujer dentro de la violencia de género al interior y exterior de los grupos de capoeira en México. Resaltan en él, expresiones como el colectivo Camaradagem integrado por mujeres capoeristas de diversas escuelas que han generado sus propios espacios de capoeira tanto en *rodas*, debates, aulas y manifestaciones políticas. Destaca también el proyecto Ela Joga Capoeira integrado por mujeres del grupo LDM que impulsan workshops, *rodas*, aulas y demás eventos, potenciando la perspectiva del género femenino al interior de la capoeira. No escapan tampoco la realización de ciertos eventos impulsados por mujeres capoeristas de distintos grupos que han evidenciado el rol fundamental del género femenino en la capoeira, así como la expresión de sus capacidades e impactos sociales, como claro ejemplo, queda documentado el 2do. Encontro Feminino 2020 Ela Já Me Conquistou organizado y ejecutado por las capoeristas de EGBE en 2019 (Divagar Radio, 2020).

3. **Trabajo de integración virtual y comunicativo**

   Este tipo de trabajo engloba algunos esfuerzos de construcción y apropiación de espacios comunicativos que buscan tanto transmitir la capoeira como unificarla. Son representativos espacios como Divagar

Radio a cargo de capoeristas de distintos grupos y sin grupos que construyeron un programa dentro de las instalaciones del Circo Volador; destacan también la revista Pura Capoeira creado por Mestre Madona del grupo del mismo nombre que generó algunos números; y también la creación de diversos grupos de comunidad capoerista mexicana en las redes sociales como Grupos de capoeira en México, Mujeres capoeristas mexicanas, Rodas y Eventos de Capoeira México entre otras.

Estos tres rubros de trabajo con capoeira nos dan una lectura del proceso de continuidad de esta arte, que va absorbiendo diversas problemáticas sociales, y resiste y responde a ellas. Lo cual nos recuerda de que no es posible pensar a la capoeira como un mundo aislado de la estructura social, de la política y la cultura mexicana, por lo que es mejor leerla como una micro-representación de la sociedad mexicana con experiencias, valores y saberes ancestrales de resistencia.

Discusión y cierre

Los resultados de esta pesquisa permiten apreciar una lectura del proceso de la capoeira en la CDMX y el EdoMex que parte del entendimiento del presente en relación con los trayectos individuales de los capoeristas, vía, sus genealogías y desplazamientos geográficos en las delegaciones y municipios de las entidades analizadas. Esta lectura aporta un trabajo pionero en los estudios de la historia de la capoeira en México debido a que hasta el momento sólo existen pocos trabajos publicados (Pisa, 2006; Lara, 2015; Contreras, 2021 y capítulo 9 de este libro) que abordan pistas del desarrollo de la capoeira, concentrándose más en algunas de las principales figuras que iniciaron esta arte en el país y destacando sólo los momentos iniciales y no necesariamente sus continuidades.

Debido a que la gran parte de las investigaciones sobre la historia de la capoeira han sido trabajos realizados en los casos de Brasil, Estados Unidos y Europa, este texto abona elementos particulares para entender las diferencias en México. Destacan por ejemplo el ímpetu de varios capoeristas nacionales por emprender proyectos propios de capoeira, así como el de buscar el conocimiento de esta arte fuera del país a través de capoeristas brasileños, este acontecimiento contrasta con los estudios en la región europea y estadounidense donde la capoeira se desarrolla por obra de *mestres* y capoeristas brasileños que forman escuelas (Assunção, 2005; Delamont y Stephens, 2008; Gónzalez Varela, 2019).

De igual manera, es también interesante observar cómo es que muy por lo contrario al desarrollo de la capoeira en Brasil donde ésta se desplaza de las zonas periféricas y precarizadas del nordeste a las grandes ciudades (Andrade, 2011), en México, la capoeira llega de las grandes ciudades brasileñas y latinoamericanas a la Ciudad de México para desplazarse después a las zonas periféricas. Este hecho empata también con los estudios de Gónzalez Varela y Assunção en los cuales es notable la migración de brasileños nordestinos y de las grandes urbes a las grandes ciudades europeas y americanas, sin embargo, habría que rastrear si sus desplazamientos geográficos se dirigieron hacia las periferias al igual que en México.

Esta pesquisa permite observar la importancia de los dirigentes de los grupos, BDS, LDM, Abolição, Cativeiro, Rueda del Sol y Cumbe como potencializadores de la capoeira en la CDMX y el EdoMex, ya que, hay una fuerte conexión de estos con las nuevas generaciones de docencia de la capoeira. Esta pesquisa logró visibilizar cómo es que los primeros 4 grupos mencionados generaron la mayoría de las subramas representadas en nuevos grupos, mientras los últimos 2 mantuvieron menos ramificaciones (Véase la figura 1).

Las historias particulares de estos grupos pioneros, nos dibujan un escenario más complicado que favorable en el inicio de la capoeira en

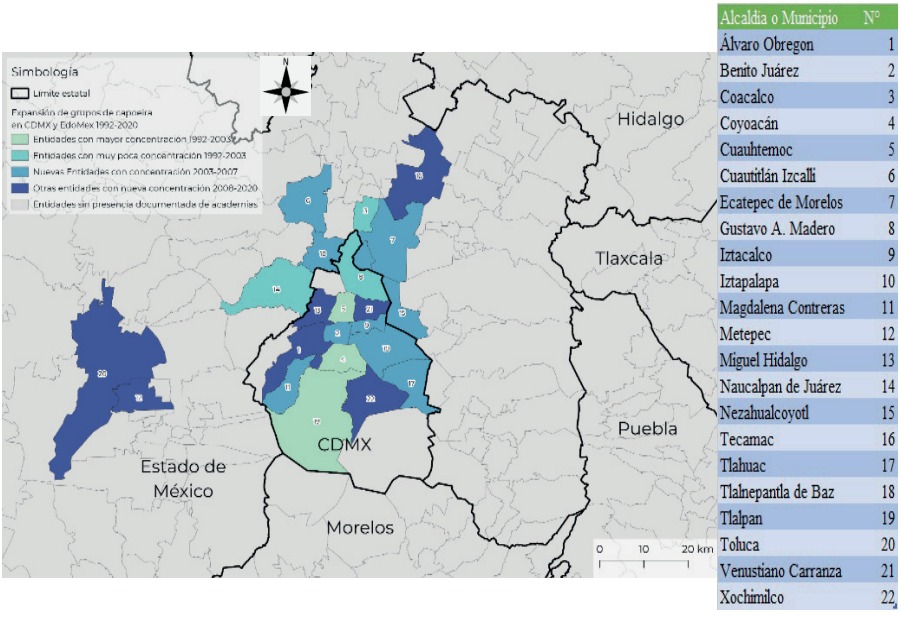
México, esto, debido al alejamiento de la raíz afrodescendiente propia de esta arte de resistencia. No obstante, estás dificultades fueron enfrentadas y los grupos pioneros lograron echar raíz. Si bien esta historia da merito a estos grupos y sus miembros a cargo, no demerita en nada la valía de las subsecuentes generaciones que, a pesar de ser muy prematuras, lograron construir nuevas escuelas de capoeira en un breve tiempo. Por la tanto, la historia de la capoeira en la CDMX y su zona metropolitana se construye con los nombres de estas generaciones y sus respectivos proyectos.

El trascurso de 29 años de capoeira está lleno de separaciones, fragmentaciones, y derrumbes de proyectos cuya principal causa son los malentendidos internos en la dirección de los grupos. Existen muy pocos casos de capoeristas que se han mantenido alineados a sus escuelas iniciales sin separarse, lo cual podemos traducir en la existencia de una débil capacidad de diálogo y solución de conflictos en la capoeira. No obstante, estos casi 30 años también están llenos de perseverancia debido a que, de los 6 grupos iniciales, sólo Cativeiro ha desaparecido (su fracción más numerosa mutó de nombre a Atlántico Negro), y los demás aún son grupos, en mayor o menor medida, fuertes. De igual forma, la mayoría de los últimos grupos creados en el periodo 2008-2012 aún se mantienen activos y están aportado nuevas generaciones de cuerpos docentes a la capoeira.

Actualmente la capoeira en la zona analizada presencia un crecimiento acelerado debido al aumento de las filas de los actuales grupos y a la apertura de nuevos espacios institucionales, como los proyectos culturales Pilares y algunos proyectos de impacto social, así como a espacios autogestivos, tal cual lo expresan los colectivos de capoeristas femeninos, los espacios virtuales, y los canales de comunicación apropiados por capoeristas. Sin embargo, esta ala de trabajo de capoeira comienza sus primeros pasos para solidificar la transmisión de una capoeira fuera de las academias y con alcances más sociales, lo cual nos deja en claro que la visión de la capoeira institucionaliza es aún muy dominante.

Hemos decidido cerrar esta etapa en el año de 2020 arriesgándonos a mencionar que la situación global generada por la pandemia del SARS-CoV-2 y la enfermedad COVID 19 podría abrir un nuevo episodio en el desarrollo de la capoeira en donde el uso de las plataformas digitales como Zoom está modificando los procesos de enseñanza, aprendizaje, estudio, cuidado, ceremonias y alcance de la capoeira. De igual forma, la crisis socioeconómica y cultural que ésta genera abre la puerta para entender las recientes complejidades de su desarrollo y resistencia.

Figura 1. Genealogía de los grupos de capoeira en CDMX y EdoMex 1992-2020. Fuente de elaboración propia.



Alcaldía o Municipio	N°
Álvaro Obregon	1
Benito Juárez	2
Coacalco	3
Coyoacán	4
Cuauhtemoc	5
Cuautitlán Izcalli	6
Ecatepec de Morelos	7
Gustavo A. Madero	8
Iztacalco	9
Iztapalapa	10
Magdalena Contreras	11
Metepec	12
Miguel Hidalgo	13
Naucalpan de Juárez	14
Nezahualcoyotl	15
Tecamac	16
Tlahuac	17
Tlalnepantla de Baz	18
Tlalpan	19
Toluca	20
Venustiano Carranza	21
Xochimilco	22

Figura 2. Expansión de grupos de capoeira en CDMX y EdoMex 1992-2020. Fuente de elaboración propia.

Bibliografía

Andrade, M. (2011). *Jogo de discursos. A disputa por la hegemonía da tradiçao da capoeira angola baiana*. Tesis de Maestría. Salvador: Universidad Federal da Bahía.

Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.

Assunção, M. (2005). *Capoeira: The history of an Afro-Brazilian martial art*. London: Routledge.

Capoeira N. (1992). *Capoeira: os fundamentos da Malícia*. Rio de Janeiro: Record.

Carr, E. (1998) [1961]. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.

Collingwood, R. (1952) [1946]. *Idea de la historia*. Ciudad de México: FCE.

Contreras, D. (2021). "Mi Mestre no es brasileño": Sobre la autenticidad y legitimidad de la capoeira en México" en "Dossier: ¡Iê! ¡A volta ao mundo camará! La importancia de la capoeira en el contexto global antes y después de la pandemia por COVID-19", *FORHUM: International Journal of Social Sciences and Humanities,* Vol. 3 No. 4. Pp. 28- 46. doi: https://doi.org/10.35766/j.forhum2021.04.03

Da Silva, R., Ferreira, S., y Pereira, M. (2018). "Capoeira e pedagogia rebelde: reflexões acerca da roda de rua como resistência". *Revista de Humanidades e Letras 4(2).* Pp. 86-97. Recuperado de: https://1bestlinks.net/C1do7

Delamont, S. y Stephens, N. (2008). "Up on the roof: The embodied habitus of diasporic capoeira". en *Cultural Sociology* 2 (1). Pp. 57-74. doi: https://doi.org/10.1177/1749975507086274

Delamont, S., Stephens, N. y Campos, C. (2017). *Embodying Brazil. An ethnography of diasporic capoeira*. New York: Routledge.

Divagar Radio. *Mujeres Capoeristas de EGBE*. 2020,03,02. Recuperado de: https://1bestlinks.net/7Mc0i [Consultado el 29 de octubre de 2020].

Escalante, K. (2010). *Jóvenes, cultura y socialidad. Primeras aproximaciones al estudio de la práctica de la capoeira en Ciudad de México*. Tesis de Maestría. Ciudad de México: UNAM.

Fazio V. (1998). "La historia del tiempo presente: una historia en construcción" en *Historia Crítica* 17 (2). Pp. 47-57. doi: https://doi.org/10.7440/histcrit17.1998.04

González Varela S. (2019). *Capoeira, mobility, and tourism. Preserving an Afro-Brazilian tradition in a globalized world.* Maryland: Lexington Books.

Grupo Capoeira Rueda del Sol. (2013, enero, 19). *Entrevista a Mestre García Gaytan*, [Blog post]. Recuperado de: https://acortar.link/6GxE9

Guizardi M. (2012). "De norte a sur: Mestre pantera y la capoeira como cultura urbana y migratoria en la periferia de río de janeiro" en *Papeles de Trabajo, Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, 23. Pp. 41-58. doi: https://doi.org/10.35305/revista.v0i23.98

Jiménez, O. (2009). La capoeira: una herramienta para el trabajo del psicólogo con jóvenes de zonas populares. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: UNAM.

Lara, E. (2015). *Capoeria No Mayab: La capoeira como práctica cultural e identitaria en la Peninsula de Yucatan*. Tesis de Maestría, Chetumal: Universidad de Quintana Roo.

Pisa, L. (2006). *Producción del documental un vistazo a la capoeira*. Tesis de Licenciatura. Cholula: Universidad de las Américas Puebla.

Vamberto, F., y Jalicia, L. (2016). "Mulheres na história da capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais" in U*niversidade e Sociedade, Mulheres em movimento nas lutas sociais e sindicais;* 25 (58). Pp. 42-47. Recuperado de: https://1bestlinks.net/HWBtI

Vieira, L. y Assunção M. (1998). "Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira" in *Estudos Afro-Asiáticos* (34). Pp. 81-121. Recuperado de: https://1bestlinks.net/mAr7t

Entrevistas

Barona Kevin, integrante y dirigente de grupos como Abolição, Clareia y Sinhá. Varias consultas realizadas en junio-octubre de 2020.

Chavarría Eduardo, Integrante y dirigente de grupos como Cativeiro, Ginga Minas, UBC, Candeias, Capoeira UNAM, Nago y Sinhá. Varias consultas realizadas en julio-octubre de 2020.

Herrera Adriana, integrante del grupo *de* Capoeira Angola Callejón, y dirigente de FICA. Consulta realizada el día 20 de septiembre de 2020.

Jiménez Alma, integrante de los grupos Capoeira UNAM, Nago y Sinhá. Varias consultas realizadas en julio-octubre de 2020.

López Alejandro, integrante y dirigente de grupos como Cativeiro, UBC, Candeias, Nago y Sinhá. Varias consultas realizadas de septiembre a octubre de 2020.

Pedroni Sofia, integrante de los grupos abada capoeira, EGBE y Sinhá. Varias consultas realizadas de julio a octubre de 2020.

Reyes Lucia, exintegrante de Nzinga y dirigente del Espaço de Capoeira Angola, consultas realizadas los días 29 y 30 julio.

Ruiz Alejandro. Fundador del proyecto grupo de Capoeira Angola Callejón y dirigente de Capoeira Kilombo Tepoztlán. Consultas realizadas los días 3 y 4 de agosto y 20 de septiembre de 2020.

Salazar Raúl, fundador del grupo Jogo de Cobras. Consulta realizada el 9 de septiembre de 2020.

Tapia Israel, integrante de los grupos Longe do Mar y Cordão de Ouro. Consulta realizada el 20 de septiembre de 2020.

CAPÍTULO 16

LA RODA DE REGINA: una manifestación cultural de resistencia en la Ciudad de México (ensayo fotográfico)

Irwing Chávez

El domingo es día santo, es día de *roda*. La cita es a la una de la tarde, así que tomas la bicicleta y conduces desde Aragón, en la periferia de la ciudad, con dirección al centro.

Como desde hace diez años, el segundo domingo de mes en la calle de Regina, una de las más antiguas de la ciudad y enmarcada por la Universidad del Claustro de Sor Juana, así como por la iglesia de Regina Coeli, se lleva a cabo la que se ha convertido en la *roda* más longeva de la entidad, si no es que del país.

Así que, sorteando el tráfico, los vendedores ambulantes y peatones descuidados, llegas a Regina, rodeado por cafés, bares, personas saliendo de misa y de forma paradójica entre todo este ambiente familiar, los siempre presentes, indigentes del centro.

Dejas la bici, saludas a los que van llegando, la mayoría de blanco o con las playeras de sus respectivos grupos, otros con ropa cómoda y listos para la *vadiação* del domingo. Faustão y Meme, que comandan la *roda* ya están tensando los *berimbaus*, Saúl Faustão Chávez, profesor de capoeira por el grupo Oro Verde y músico de profesión, le gusta que el sonido de los instrumentos sea lo más perfecto posible.

Entre bromas y risas la *roda* comienza. Si bien es cierto que el grupo que organiza la *roda* es de capoeira Angola, personal de muchos grupos, tanto de capoeira Contemporânea como *angoleiros*, se dan cita para jugar y cantar.

En la Ciudad de México, antiguamente llamada Distrito Federal, la práctica de la capoeira inició hace poco más de treinta años (ver capítulos 9 y 15 de este libro). En un inicio de la mano de argentino Mariano Andrade (Contramestre Manhoso), quien apoyado por su grupo Olin Bao sembraría las semillas de este maravilloso arte.

Posteriormente Adolfo Flores y el grupo Longe Do Mar continuarían difundiendo la palabra, organizando lo que hasta la fecha es el evento más grande de capoeira en el país. Este denominado Encuentro Nacional de Capoeira, que ya rebasa la veintena de ediciones, trajo a muchos *mestres* que con el tiempo crearían grupo, que con mayor o menor éxito le darían continuidad, visibilidad y mantendrían viva la llama de la capoeira.

Banda Do Saci, la evolución del antiguo Olin Bao y Longe Do Mar, también establecerían *rodas* al sur de la ciudad. Los primeros en la emblemática Plaza de Coyoacán y en las instalaciones del Centro Nacional de las Artes (CNA) los segundos.

Ambas *rodas* ocurrían semanalmente los días domingo, con algunas horas de diferencia, además de que la distancia que separaba la una de la otra no era excesiva, por lo cual resultaba muy fácil, comenzar en la de Longe Do Mar y terminar en la de Banda do Saci. Estas *rodas* que se desarrollaban en espacios públicos, a las que podía asistir cualquier persona interesada en la práctica de la capoeira. Ambas se mantuvieron por varios años y con el tiempo y por circunstancias diversas se fueron diluyendo hasta desaparecer.

Con más de treinta grupos en la ciudad, por supuesto que hubo otras *rodas*, la mayoría en espacios cerrados, otras como la del centro de Tlalpan o la de la calle de Gante, aunque itinerantes en su realización, solo tuvieron un corto periodo de duración.

Es en esta ausencia de espacios, alejados de las academias, que surge la *roda* de Regina, manifestación popular del arte de la capoeira y algunas otras tradiciones afrobrasileñas, como la *samba*. Una *roda* que ha sobrevivido

y sobrepasado a sus predecesoras, desarrollando su propia personalidad. Aunque convocada por un grupo la *roda* ahora es patrimonio de la comunidad de capoeira de la Ciudad de México, un espacio tradicional, en el que todo mundo es bienvenido y ha adquirido un carácter propio, en los que los distintos estilos de capoeira que conviven en la ciudad se mezclan y proponen distintas visiones del juego.

Con los años la *roda* ha ido tomando su propia identidad y ahora también es un punto de intercambio en que los capoeiristas ofrecen productos de fabricación casera y artesanal que van desde aretes, playeras, instrumentos, pan y en ocasiones algún tipo de comida vegetariana.

Diez años se dicen fácil, pero hay mucho trabajo detrás de cada una de las *rodas* y también mucho amor y pasión, para mantener este espacio, que es de visita casi obligada, para los capoeiras que pasan por la ciudad.

Al final la *roda* de Regina es un espacio que se ha mantenido y evolucionado, gracias a la perseverancia, no sólo de quien la convoca, sino de todos los que mes con mes se acercan para disfrutar en ella del juego de la capoeira.

Figura 1. Profesor Faustão a la derecha jugando con Odra. (2019).

Figura 2. Batería con personal del Grupo Oro Verde Ciudad de México, (2019).

Figura 3. A la izquierda Profesor Caatinga
jugando con Graduado Rasta. Octubre del 2020.

Figura 4. *Jogo* entre Profesor Guardanapo y Pame Turban. Octubre de 2020.

Figura 5. A la izquierda Uga jugando con Treinel Adriana. 5 de enero del 2020.

Figura 6. De izquierda a derecha, Profesor Caatinga y Rasta. Octubre del 2020.

Figura 7. Profesor Faustão saltando y librando una *tesoura* de Lázaro. Enero del 2020.

Figura 8. De izquierda a derecha, Lázaro y Azteca do Mar. Enero del 2020.

Figura 9. Contramestre Arame jugando con un niño.
La *roda* está abierta para todos. Junio del 2019.

Figura 10. De izquierda a derecha, Profesor Percussão
y Profesor Cris Yanga. 10 de junio del 2019.

Figura 11. Profesor Percussão y Meme a punto de hacer un *aú* para escapar. Febrero del 2019.

Figura 12. Gingando al pie del *berimbau*. Octubre del 2020.

Figura 13. A la derecha Treinel David en posición de esquiva. 13 de marzo del 2019.

Figura 14. Capoeiristas jugando. Octubre de 2020.

Parte 4

EL FUTURO ES HOY: LA REVALORIZACIÓN DE LAS MUJERES EN LA CAPOEIRA DEL SIGLO XXI

CAPÍTULO 17.

"TUDO QUE EU VEJO CALADO É MELHOR"[1]: subalternidad y silenciamiento de las mujeres en la capoeira

Christine Nicole Zonzon

Tudo que eu vejo calado é melhor
Calado é melhor/calado é melhor
(corrido tradicional de capoeira)

Escribir y publicar un texto dirigido a lectores/as capoeiristas e investigadores/as de habla hispana constituye una oportunidad única para compartir reflexiones originadas a partir de mi experiencia e investigación sobre las relaciones de género y la opresión sexista en el universo tradicional de la capoeira. Sé que este debate está movilizando a la comunidad de capoeira fuera de Brasil porque he mantenido contacto y diálogo con mujeres (y con algunos hombres también) capoeiristas que trabajan en países como Argentina, Uruguay, Colombia y México. También tuve la oportunidad de leer algunas obras inspiradoras sobre capoeira en España de la antropóloga Lube Guizardi. Estos intercambios me han convencido de que las discusiones desarrolladas aquí y allá tienen un gran potencial para enriquecerse mutuamente.

Por otro lado, escribir sobre capoeira y género me coloca frente al desafío de situar estas reflexiones en el contexto de la producción académica clásica y contemporánea que ha sido accesible a este público hasta entonces y que ha ignorado el tema "mujer capoeirista" o, en el

1 Título original en portugués: *"Tudo que eu vejo, calado é melhor": Subalternidade e silenciamento das mulheres na capoeira.* Traducción: Ana Sofía Quijano Leyva. (NT: Se decidió conservar parte del título original del texto "Tudo que eu vejo, calado é melhor" (Todo lo que veo, callado es mejor) para que no se perdiera en la traducción el mensaje activo de denuncia que la autora quiere transmitir y que tiene mucho que ver con el contexto y las implicaciones de esta frase).

mejor de los casos, ha relegado el tema a narrativas de "curiosidades" o notas al pie.

Tal olvido de la mujer en la literatura académica (o no) ha estado construyendo conocimiento sobre el tema de la capoeira –su historia, sus figuras predominantes, sus raíces, su tradición, sus transformaciones y tergiversaciones– reflejando fielmente el lugar ocupado por las capoeiristas en el universo de la práctica. Tanto en las narrativas científicas como en la tradición oral hay una omisión en la participación de las mujeres en la capoeira. Revelando así una continuidad entre el conocimiento "nativo" y el conocimiento "científico". Este hecho está asociado con la pertenencia de gran parte de los autores al enfoque en el campo de sus estudios y su consiguiente adhesión a los principios éticos y prácticos que configuran este campo. Estos enfoques, además de estar impregnados por una mirada naturalizada sobre un objeto, continúan, en su mayoría, siendo guiados por el deseo de valorar la capoeira, lo cual puede realzar la idealización. Los autores destacan en sus obras las dimensiones más honorables del arte, como lo hicieron los precursores de esta literatura que asumieron la misión (todavía necesaria) de deconstruir prejuicios que pesan sobre la capoeira y otras prácticas afrobrasileñas[2].

La asociación entre intelectuales y capoeiristas no es un tema nuevo. Sabemos que en la primera mitad del siglo XX los fundadores de la capoeira Regional y de la capoeira Angola, Mestre Bimba y Mestre Pastinha, contaban con el apoyo de las élites intelectuales para desarrollar y establecer sus proyectos de capoeira[3]. En la producción académica de

2 De forma semejante a lo que sucede en la capoeira, los estudios de Candomblé constituyen un campo en el que la producción académica desempeñó un importante papel de legitimación, notablemente en la tradición Jeje-Nagô. Relevante para la presente discusión es el hecho de que los estudiosos más relevantes en esta área (religiones afrobrasileñas) han subestimado el papel de la mujer como protagonistas de esta tradición y descalificando la investigación pionera de Ruth Landes en los *terreiros* de Bahia. Un excelente análisis de esta historia es presentado por Andreson (2019).

3 Ver *A ginga da nação: Intelectuais na capoeira e capoeiristas intelectuais (1930-1969*) de Maurício Acunha y *Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira "autêntica"* de Simone Vassallo (2003) entre otros.

las últimas décadas, sin embargo, se observa un cambio en el perfil de los intelectuales desarrollando estudios sobre capoeira. Hay una inmensa proporción de capoeiristas/investigadores, y entre ellos, los autores que escriben y construyen el conocimiento sobre la capoeira, siendo la doble pertenencia un factor no insignificante en las temáticas, fuentes y métodos utilizados.

Sin duda, la pertenencia al universo de la capoeira posibilita que los autores alcancen una comprensión de la práctica y de sus propios lenguajes a partir de una perspectiva privilegiada. La participación se vuelve esencial para que puedan acceder a las dimensiones encarnadas de esta práctica, que la mayoría de las veces no está codificada o elaborada reflexivamente por los sujetos (Wacquant, 2002)[4], en el contexto de una tradición que desafía a la aprehensión racional o supuestamente objetiva. Sin embargo, como se argumenta a continuación, la posición del investigador en su campo de estudio precisa ser enunciada y considerada en el análisis propuesto por los autores, como lo plantean las epistemologías críticas para la herencia positivista que persigue el ideal de neutralidad en la ciencia. Entre las diferentes construcciones teóricas que reinterpretan el quehacer científico, destacan las teorías feministas críticas que afirman que "las categorías más fundamentales del pensamiento científico sufren de una desviación machista" (Harding, 1993: 15).

Así, en lugar de naturalizar y ocultar su "punto de vista" (tomando la expresión en sentido literal), como lo ha hecho muchos autores vinculados al campo de la capoeira a través de determinadas implicaciones e intereses[5],

4 Este argumento en defensa de la observación participante fue desarrollado primero por Loïc Wacquant en su etnografía del boxeo en el contexto del gueto urbano en Estados Unidos. El autor afirma que se trata de un mundo en el qué "[...]lo más importante se transmite, adquiere y se desarrolla por encima del lenguaje y la consciencia" (Wacquant, 2002: 15).

5 Aunque la sociología de Bourdieu conserva fuertes trazos de arrogancia científica occidental en el sentido de atribuir a la perspectiva científica el privilegio de conocer los motivos ocultos de los actores sociales, continúan siendo relevantes sus formulaciones en torno a la dinámica *habitus*/campo, para la comprensión del campo de la capoeira, con sus relaciones de poder, sus luchas y estrategias (Bourdieu, 1980). En este campo, los valores como la tradición, la legitimidad y la autenticidad conforman el

el enfoque desarrollado en este texto es explícito y autodeclarado como fruto del punto de vista[6] de su autora: mujer, *angoleira*, investigadora y feminista. La mirada proyectada sobre la capoeira emana, por lo tanto, desde una posición de subalternidad que se constituye como una perspectiva singular, sin embargo, privilegiada desde el punto de vista epistémico (Narayan, 1997; Harding, 1993). De hecho, una de las tesis fundamentales en la epistemología feminista es que nuestra posición en el mundo como mujeres, nos permite percibir y comprender diferentes aspectos del medio ambiente y de las actividades humanas, de manera que desafía al sesgo masculino de las perspectivas aceptadas. Las relaciones de dominación y de opresión, sobre todo, ganan visibilidad cuando se observan desde la posición de la subalternidad; en la capoeira, la perspectiva desde la posición de subalternidad de la mujer trae nuevas observaciones respecto al entrelazamiento entre tradición, jerarquía y opresión sexista. Este es el enfoque de reflexión aquí presentado.

La mujer capoeirista: de la experiencia al tema de investigación

Aunque había sentido en la piel el malestar y la violencia inherentes al lugar de la mujer capoeirista, como practicante de capoeira Angola en Salvador (Bahia) desde 1989 e investigadora de este universo desde 1999, la problematización del machismo y el sexismo que permean el mundo

capital simbólico en torno al cual compiten los agentes. Los capoeiristas/investigadores ocupan una posición ambivalente en este campo pues sus discursos "científicos" pueden tanto reforzar como cuestionar las narrativas de la tradición, y en consecuencia convertirse en una adición o en una pérdida de capital simbólico en el universo jerarquizado de la capoeira. Sobre la relación *habitus*/campo en capoeira, ver Zonzon (2007).

6 Opto por el término "punto de vista" en lugar de *standpoint*, categoría acuñada por la teoría feminista para designar el conocimiento situado puesto que el "punto de vista" aborda la experiencia visual y perceptiva experimentada en la capoeira, cuando el cuerpo en constante movimiento captura desde diferentes ángulos los movimientos e intenciones del adversario. Por lo tanto, el punto de vista no es único, ni estable, es el fruto y la fuente de las interacciones.

de la capoeira fue puntual en mis primeros estudios. Incluso estando consciente del lugar que ocupaba, es decir, un lugar de subalternidad y devaluación, el enfoque en cuanto a la problemática de género que se limitaba a alusiones y pequeñas notas al pie de página, se constituyó cómo una problemática que merecía un análisis específico en uno de los capítulos de mi tesis, en 2014 [7].

En la investigación doctoral resonaban inquietudes iniciales – y un tanto perturbadoras – de una aprendiz capoeirista que se involucraba en un universo en el que la tradición es referencia, base y horizonte de práctica. Aún sin haber establecido la incidencia del género en la temática de la tradición, el cuerpo (hablando en un sentido no generalizado) fue el hilo conductor de investigación y de reflexión entorno del movimiento dinámico de la tradición. Inevitablemente, al detenerme sobre las formas en que los cuerpos se constituyen en la capoeira, como adquieren habilidades perceptivas y motoras y pasan a ocupar determinados espacios valorados y legitimados en la tradición única de los grupos de capoeira en los que se produce la iniciación, fueron evidentes las diferencias en términos de experiencias y trayectorias asociadas al género de los aprendices capoeiristas. No obstante, solamente desarrollé esta investigación en la finalización del trabajo y presenté esta reflexión pionera y subversiva con cierta inseguridad:

> El estudio finalizó con una reflexión en la que se expresa la duplicidad de mi relación con la capoeira: identidad y alteridad. Me detuve sobre un discurso que llamé "no articulado": la reivindicación de la igualdad de género en el mundo de la capoeira. […] Con esta digresión (y transgresión) arriesgué los dos mundos articulados en este trabajo. Poniendo en juego las relaciones de convivencia en la capoeira y me vuelvo vulnerable con respecto al sustento teórico exigido de un trabajo académico (Zonzon, 2017: 246).

Reflexionando a posteriori sobre la omisión o eufemización de la cuestión de género durante estos primeros quince años de investigación

7 Ver Zonzon (2017).

sobre capoeira, destacando dos motivos que fundamentan tal silenciamiento, meramente aludidos en el fragmento visto anteriormente. El primero está asociado al método de investigación académica en ciencias sociales, y particularmente con el ejercicio clásico de la revisión bibliográfica que acaba delineando y estrechando los temas y enfoques de estudio. El investigador retoma las mismas fuentes que sus predecesores y tiende a priorizar las obras canónicas sobre su tema. Ahora, los trabajos reconocidos, notoriamente (aunque no exclusivamente) las más antiguas, perpetúan una visión androcéntrica sobre una capoeira androcéntrica. Un discurso distante de estas referencias tiende a ser devaluado en el campo de producción científica que se configura así como un espacio de reproducción de narrativas hegemónicas.

El segundo factor, de un orden más subjetivo, se refiere a sentimientos de miedo ante la perspectiva de romper con el *status quo* que rige la política interna de los grupos de capoeira. Existe un acuerdo tácito, sobre el cual se basa la relación de un estudiante con su *mestre* y su grupo, que involucra la omisión de las críticas y los cuestionamientos sobre las prácticas y los acontecimientos percibidos como inapropiados o violentos que impregnan el día a día de los grupos de capoeira. El lema que mejor traduce esta línea de conducta es *Tudo que eu vejo, calado é melhor*. Como expondré a continuación, este verso de una canción tradicional nos proporciona una clave para la comprensión de las tensiones entre la perspectiva feminista y la tradición de la capoeira.

Por último, las experiencias de investigación junto a mujeres capoeiristas, llevadas a cabo en estos últimos seis años, me llevan a la hipótesis de que aquello que es sentido como un problema personal sólo pasa a ser una temática relevante cuando es percibido colectivamente. Cuando se suman los relatos personales, las discusiones colectivas y la circulación de información, opiniones e investigaciones referentes a la cuestión de género, el problema cambia su estado, adquiere consistencia y seriedad, transformándose en una problemática que merece ser analizada[8].

8 Además de la problematización de las relaciones de género en el universo de la capoeira, también se debe considerar como un factor determinante la consolidación de la agenda feminista en la capoeira

Las observaciones propias en la investigación mencionada anteriormente, entrelazadas con mi experiencia como mujer capoeirista, obtuvieron consistencia cuando tuve acceso a trabajos sobre la mujer en la capoeira escritos por otras investigadoras[9], fue entonces cuando pasé a dedicarme específicamente a esta temática[10]. La inmersión en una bibliografía producida por autoras capoeiristas a lo largo de estos últimos 15 años despertó un ambiguo sentimiento de alivio y de pavor: La notable convergencia entre las experiencias plurales es reconfortante a la vez que la generalidad y la violencia del sexismo en la capoeira son aterradoras. Mujeres capoeiristas de diferentes linajes, con vivencias y etnografías en diferentes lugares de Brasil y en otros países, registran la asimetría de los espacios ocupados en capoeira por hombres y mujeres y describen las dinámicas de opresión machista que buscan mantener a las mujeres en subalternidad y sumisión.

La lectura de la bibliografía feminista (auto declarada o no[11]) confirmó percepciones que aparecían hasta entonces como subjetivas o limitadas

y el surgimiento en diferentes países y esferas sociales como en el cine, movimientos como el *Me too* enfocados en la denuncia de violencia sexual impuestas a las mujeres.

9 Vale la pena resaltar que la bibliografía feminista (auto declarada o no) sobre capoeira es tan invisibilizada como la propia mujer capoeirista. No ser citada en la literatura *mainstream* de estudios sobre capoeira, creí, hasta hace poco, ¡que no existía! Agradezco a Daniela Sacramento de Jesus, que logró descubrir (incluso extraer) una serie de *papers* y trabajos académicos sobre el tema a realizar en su investigación de maestría *Quando mulheres se tornam capoeiristas* (2017). Destacan en este corpus de referencias los trabajos de Guizardi (2011) y Firmino (2011). También vale la pena consultar la disertación de Abia Lima de Francia que elaboró un inventario de producción académica relacionada con la capoeira en las universidades bahianas UNEB e UFBA (LIMA, 2018)

10 En 2016, empecé una investigación de posdoctorado en el Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la UFBA, titulada *Experiências e representações de mulheres capoeiristas.* La vitalidad de esta investigación hizo que algo se "desbordara" del universo académico para afuera, resultando en la creación de un colectivo de mujeres que trabajan de diversas maneras en el escenario soteropolitano de capoeira y de academia (reuniendo investigadoras e investigadas, organizando debates, *rodas* de capoeira, intercambios de experiencias, publicando artículos y produciendo un documental sobre la mujer en la capoeira). Es el grupo de estudios e intervenciones Marias Felipas (https://mariasfelipas.wordpress.com/).

11 Aunque algunas autoras no se presenten como feministas, probablemente debido a la imagen negativa que pesa sobre esta identidad en el mundo de la capoeira, las reflexiones, el enfoque en las relaciones de genero y principalmente la búsqueda por la liberación de la dominación del patriarcado insertan a estas autoras en el amplio espectro de las perspectivas feministas, en plural.

a casos individuales y aislados. Los trabajos, en su mayoría, se basan en experiencias vividas por mujeres en la cotidianidad de las aulas y *rodas* de capoeira de los grupos a los cuales pertenecen o en participación en eventos. Existe también un predominio del método etnográfico utilizando como recurso entrevistas con estudiantes capoeiristas, profesoras o *mestras*, en algunos casos cuestionarios, y varios relatos de trayectorias personales. Este material se combinó con mis propias investigaciones y experiencias en capoeira, ampliadas en este último año por el registro de relatos, diálogos y reacciones generadas a partir de la producción de un documental que codirigí teniendo como tema la opresión y la resistencia de las mujeres en capoeira[12].

Debido a mi interés en las articulaciones entre el hacer corporal y la tradición, destaqué, en el análisis de este amplio conjunto de relatos y discursos, la cuestión del lugar ocupado por el cuerpo de la mujer en espacios físicos y simbólicos significativos para la promoción y manutención de la legitimidad de los colectivos de capoeira. Cuando se está atenta a las experiencias y a los significados dados al mundo a partir de la experiencia corporal, ya no es posible instituir como un tema "el capoeirista" tomado de forma genérica. El cuerpo del capoeirista es también un cuerpo de *mestre* o de aprendiz, más viejo o más nuevo, de mujer o de hombre. Es un cuerpo que ocupa determinados espacios en el ritual de la *roda* y en las relaciones que configuran la tradición y el colectivo. ¿Ese cuerpo se articula con un *berimbau*, con el intercambio de un alambre o del cuero del *atabaque*? ¿Con una olla y un lavabo? ¿Con la organización administrativa de un evento? ¿Ese cuerpo es admirado? ¿Deseado? ¿Ridiculizado? ¿Invisible? ¿Ese cuerpo se alinea (o puede pretender alinearse) con el imaginario de la capoeira?

Confrontando lo que se entiende y enseña como "tradición" en los contextos singulares de los grupos de capoeira con las especificidades y

12 *Mulheres da pá virada: histórias e trajetórias na capoeira* (2019), producción del grupo de estudios e intervenciones Marias Felipas.

limitaciones de los performances corporales de las mujeres, se perfilaron dos figuras típicas que posibilitan aprender el lugar reservado para las capoeiristas mujeres. Son el estatus subalterno de "nuevo estudiante" y el de objeto sexual. El primero preexistía en las configuraciones de la tradición de la capoeira a la adhesión masiva de las mujeres en este universo[13]. Sin embargo, toma nuevos contornos cuando es atribuido a la mujer; el segundo parece ser una reacción a su llegada, percibida como amenazadora. Ambos estatus son encubiertos o justificados a través del uso de los discursos de tradición cuando se cuestiona lo cotidiano de los grupos de capoeira y ambos son ignorados en los estudios que se enfocan en la transmisión de esta práctica. En el grupo de capoeira, así como en la narrativa científica, sigue en vigor el principio de sabiduría tradicional: *Tudo que eu vejo calado é melhor.*

Mujer capoeirista, el nuevo estudiante y el principio de antigüedad

Aquí se entiende la capoeira como una práctica que invierte en el cuerpo todo su potencial como sujeto de acción y conocimiento. De hecho, la capoeira como herencia de matriz cultural africana, rescata una relación más holística entre cuerpo y mente, diferenciando así

13 Situándose en el ingreso significativo de las mujeres en la capoeira alrededor de los años 1970 a 1980, este movimiento se expandió hasta finales del siglo XX. No existe, a mi conocimiento, estudio cuantitativo sobre el número de mujeres capoeiristas, tampoco se tienen datos exactos del número de capoeiristas en Brasil ni en el mundo, debido a las cantidades de grupos informales no registrados. La mayor parte de las autoras señala un porcentaje de 40% a 60%, en los grupos donde se realizaron las investigaciones, número que corrobora mis propias observaciones en grupos de capoeira Angola de Salvador. Se observa que el porcentaje de *mestras* es ínfima, a tal punto que muchas personas no saben de la existencia de *mestras* de capoeira. Esto no significa, no obstante, que la capoeira fuese solamente practicada por hombres hasta este período. La historia de las mujeres capoeiristas desde finales del siglo XIX está siendo investigada y rescatada por la historiadora Juliana Foltran en una reciente investigación pionera. La tesis de esta autora es que la supresión de las mujeres negras de la historia da la capoeira es fruto de la imposición de las "categorías introducidas por la racionalidad moderna, colonizadora y eurocéntrica, constituidas en oposiciones binarias y jerárquicas" (Foltran, 2019: 12; ver también el capítulo 1 de este libro).

claramente la perspectiva racional en la que el cuerpo es visto apenas como instrumento de una razón de pensamiento. En este universo, el cuerpo es la esfera del saber, de valores, recuerdos, decisiones e incluso de la filosofía; todo lo que se construye se convierte en fruto de las acciones y relaciones corporales. El cuerpo de los capoeiristas escapa de la visión occidental moderna centrada en el individuo. Precisa ser pensado como una entidad que se articula con otros cuerpos y con una pluralidad de elementos, notoriamente rituales. El cuerpo del capoeirista se hace a lo largo de su iniciación, mediante un proceso en el que aprende a percibir y sensibilizarse a otros cuerpos, ritmos, movimientos, narrativas y "cosas" como instrumentos musicales, suelo, espacio invertido, entre otros. Para definir este proceso de fabricación de cuerpo, retome la formulación de Latour (2002) de "articulaciones". En el transcurso del proceso de aprendizaje, el cuerpo se articula. Se vuelve sensible a entidades que anteriormente no percibía; el cuerpo es afectado y a cambio afecta y constituye un mundo propio[14]. En capoeira, el cuerpo que se articula con ciertos saberes y "cosas" goza de prestigio y legitimidad; este cuerpo evoluciona en una configuración jerarquizada de saberes y poderes. El cuerpo del sujeto es también un cuerpo político.

Es en estos términos, de relaciones políticas – es decir, de relaciones de poder – internas a la capoeira que los hallazgos de la investigación brindan una nueva mirada sobre la incidencia de género en este universo de prácticas. Enfocándose en los procesos de articulación entre los cuerpos de los/as capoeiristas y los elementos materiales e inmateriales constitutivos de la legitimidad de la capoeira (y los/as capoeirista) conforme sus respectivas tradiciones, evidenciando que las mujeres tenían relaciones limitadas o imposibilitadas con "las cosas" más valoradas de la capoeira.

14 El mundo de la capoeira tiene sus propios tiempos y espacios, sus formas de interacción, su estética y ética singulares. La formulación recurrente en los discursos elaborados por los capoeiristas sobre su práctica y su filosofía de vida se opone a la *roda da capoeira* y a la *roda da vida*, o incluso *pequena roda* y *grande roda*, traduciendo tal idea de un mundo constituido por prácticas corporales distintas a las de la vida cotidiana.

La ausencia de las mujeres en puestos de autoridad y en la batería musical, especialmente en el *berimbau*, es una dimensión de sexismo de las más comentadas dentro de las investigaciones mencionadas anteriormente y en los relatos de mujeres capoeiristas.

> Mestra R: [...] una mujer va a tocar: "¡No! Agarra el *agogô*. Agarra el *Reco-reco*". Nunca se le da oportunidad de tocar el *berimbau*. Nunca se le da oportunidad de cantar (entrevista com Mestra R, 2017).
>
> Profesora P: Puedes tocar bien como sea, ves. Siempre es así... siempre, siempre, siempre. Siempre así... acabas de recoger el *berimbau*, estás tocando y ya viene uno ahí pidiéndotelo para tocar.
>
> (Mulheres da pá virada: histórias e trajetórias na capoeira, 2019) [15]

La evidente asociación entre manejo del *berimbau* y jerarquía permite una comprensión directa del vínculo entre una articulación del cuerpo y su contraparte política. Ahora bien, como se indicó anteriormente, el acceso de las mujeres al berimbau es uno de los puntos más obstaculizados dentro de su trayectoria de aprendizaje en la capoeira. Por esta razón, lo destaco en este *no woman´s land* de la capoeira, sin embargo, vale la pena añadir que hay otros tantos testimonios relatando la negación del *atabaque* y del *pandeiro*, generalmente justificado por una supuesta falta de competencia de las mujeres.

Es dentro del ámbito de la *roda* de capoeira que se produce de forma más evidente la diferenciación de género. Además de la ocupación de los espacios en la batería musical, las observaciones apuntan a las especificidades de la actuación de las mujeres en el juego. La duración de los juegos con (o entre) mujeres es menor, así como también el número de veces que

15 Las autoras de las líneas reproducidas en el presente artículo no serán identificadas, por la obvia razón de encontrarse bajo el dominio de la regla tradicional: *Tudo que eu vejo, calado é melhor*. Expreso únicamente en las citas la posición jerárquica del capoeirista y la ocasión en que el testimonio fue recolectado.

entran a la *roda*, por consiguiente, el número de compañeros[16] (Firmino, 2011; Guizardi, 2011). Es común que hombres capoeiristas desprecien o se nieguen a jugar con una oponente mujer:

> Tú estás al pie del *berimbau*, el tipo te mira a la cara y puedes ver en su cara: "¡puta que parió! ¡Voy a jugar con una chica!" ¿no? Los tipos piensan así, espera... él está esperando allí en aquella fila, ahí es cuando él pasa contigo y puedes mirar la cara del tipo así: "Maldición, ¿esperé tanto tiempo todo para esto?" ¿no? Entonces, todas estas cosas, estas lecturas que capturamos [...] Entonces, muchas mujeres se desaniman por esto [...], da una rabia, da una tristeza, ¿vas a trabajar con un sentimiento negativo? ¡Será mejor que lo dejes ir! No jugar, ¿eh? Jugaré cuando pueda. Muchas mujeres son así. (Contramestra L. entrevista 2017).

Algunas veces, las investigadoras y/o las entrevistadas relatan que apenas logran jugar a la hora de finalización de la *roda*, en la "compra de juegos" de "Adiós, Adiós", por pocos segundos, o incluso en el momento de la *roda* instituido como "juego entre mujeres". La siguiente historia pone en cuestión, en un tono crítico e irónico, la necesidad de crear momentos y reglas especiales para que las mujeres puedan entrar en la *roda* a jugar[17]:

> [...] el hecho de que las mujeres logran entrar menos veces y permanecer menos tiempo en el centro del círculo. Para solucionar esa "inhibición de la presencia femenina", algunas reglas de 'discriminación positiva' fueron propuestas. En el evento de capoeira visitado en Madrid en el Día Internacional de las Mujeres (8 de marzo de 2008), el maestro estipuló que, "en homenaje a las mujeres presentes", todos los juegos de capoeira que ocupasen el centro de la

16 Revisando mis notas de campo de la investigación de maestría en tres grupos de capoeira angola entre 2005 y 2007, me cruzo con la descripción de los juegos en la *roda* de estos grupos y anotaciones descriptivas del género del/de la jugador/a y la duración del juego. El evidente desequilibrio entre juegos de/con hombres y jugos de/con mujeres fue omitido en la redacción de la tesis. *Tudo que eu vejo calado é melhor!*

17 Una iniciativa del movimiento *Rodas de Integração feminina,em Salvador* desde el año de 2011, corrobora esta afirmación. Una de las reglas creadas por las mujeres organizadoras de esta *roda* mensual de capoeira es que los hombres no pueden jugar con otros hombres, sino, siempre, con compañeras mujeres. El objetivo de esta regla restrictiva (según la Profesora Índia, creadora de esta modalidad) es evitar que los hombres den preferencia a juegos con otros hombres y puedan valorar la interacción con una mujer capoeirista.

> rueda deberían darse entre un hombre y una mujer. Ese fue el único de los eventos visitados en que la totalidad de mujeres presentes pudo jugar capoeira (Guizardi, 2011: 307).

Por lo tanto, podemos afirmar, que la capoeira experimentada por las mujeres está limitada espacial y temporalmente y que estos cuerpos se relacionan/articulan con menos "cosas" (instrumentos, compañeros de juego, discursos y cantos). En este sentido, la experiencia corporal de las mujeres capoeiristas sería una forma disminuida de iniciación a la capoeira, ya que el fundamento de la capoeira es justamente el desarrollo de un cuerpo abierto, sensible y preparado para la relación (de identificación y alteridad) con una pluralidad y diversidad de elementos: personas, ritmos, movimientos, situaciones (Zonzon, 2017).

La experiencia vivida por las mujeres en la *roda* de capoeira es descrita por las capoeiristas como "incompleta" (Firmino, 2011)[18]; una *contramestra* entrevistada expresa su incomodidad al "saber que hasta hoy existe un elemento que me deja 'café-con-leche'" (entrevista con Contramestra L en 2017). Tal experiencia que definió como "disminuida", se asemeja a aquella experimentada por el llamado "nuevo estudiante", una categoría ya tradicional perteneciente a los grupos de capoeira.

Ya sea por preceptos implícitos o explícitos del grupo o por miedo, el estudiante novato desempeña pocas interacciones en la *roda*. No toca instrumentos (o solo el *reco-reco* y el *agogô*) y a menudo permanece sentado observando, lo que es coherente con la trayectoria procesal de iniciación en capoeira. El cuerpo del capoeirista se constituye a través de una sensibilización progresiva al mundo de la capoeira que conlleva

18 Firmino (2011), cuya investigación se basa en experiencias y observaciones en un grupo de capoeira Regional paulista, caracteriza la "vivencia capoeirística de muchas mujeres" como siendo "incompleta". En la tradición de capoeira Regional, las limitaciones impuestas a las mujeres estarían dirigidas más específicamente para la dimensión de lucha: "[a las mujeres] se les desalienta a experimentar el aspecto de lucha, por lo tanto, obtienen un acceso limitado al capital simbólico necesario para entrar en la disputa por prestigio, lo que las deja en un estrato inferior en la gradación de ese prestigio" (Firmino, 2011: 44). Menara Guizardi (2011), a su vez, habla del estigma de retraso técnico de la mujer como una enunciación colectiva de diferencia.

numerosas facetas, desapercebidas en un principio. Por ser una práctica poco codificada, requiere el desarrollo de percepciones y habilidades extensas y complejas que depende de la experiencia práctica, y por lo tanto, de tiempo. En este contexto de sentidos, la categoría de "nuevo estudiante" se inscribe en oposición a la categoría "más viejo".

Aun así, en el horizonte de la experiencia del nuevo estudiante, se perfila un devenir, un llegar a ser capoeirista, marcado por un reconocimiento. El paso del tiempo (entidad central en la filosofía y la configuración jerárquica de las tradiciones de capoeira) tiene como contraparte – igual que inserta y entrelaza vicisitudes circunstanciales – un desplazamiento de posición de "más nuevo" a una posición de saber/poder y de legitimidad. Ahora bien, es precisamente este horizonte el que se encuentra borroso o inexistente en la trayectoria de iniciación de las mujeres. El lugar de "nuevo estudiante" en lo femenino (aquí retomo la formulación en lo masculino que pretende ser neutral) es atribuido, de forma sistemática y permanente a las mujeres en los grupos[19]. Esta discriminación sexista se manifiesta más nítidamente en la *roda* de capoeira, espacio más jerarquizado y también más estrechamente vinculado à la tradición.

Los relatos recopilados durante mi investigación con mujeres que practicaron la capoeira Angola por décadas señalan, unánimemente, que el distanciamiento de la capoeira fue consecuencia de una serie de alejamientos experimentados en la cotidianidad del grupo donde eran estudiantes. Algunas mujeres mencionaron el inmenso esfuerzo para incorporar habilidades, involucrarse en tareas en pro del grupo –"donar

19 Algunos lectores pueden incomodarse con el uso de generalización "las mujeres", pero propongo que se pregunten si la molestia sería la misma si hablara de "los *angoleiros*"; "los regionales"; "los niños" etc. Dicho esto, no estoy negando la existencia ni la importancia de las mujeres que han obtenido reconocimiento y legitimidad en la capoeira, convirtiéndose en *mestras*, por ejemplo. No profundizaré en este capítulo sobre estos casos excepcionales cuyo ascenso en la jerarquía no invalida en lo absoluto la existencia de relaciones de exclusión, dominación y violencia que constituyen la temática del capítulo. Otros trabajos tratan la trayectoria y los significados de estas capoeiristas, como el de Sacramento (2017) y el de Firmino (2011).

sangre por la capoeira", como suelen pedir los *mestres* a sus alumnos–, pero, como afirmó una de ellas: "parece que las mujeres tenían que ser muy especiales, mucho mejores, muy dedicadas, para estar al mismo peso de ciertos hombres. Es decir, yo sentía que tenía que matarme para tener cierto reconocimiento". Especialmente para aquellas que pretendían ser *trenel*, después *contra-mestra* y después *mestra*, hubo una amarga frustración al darse cuenta de que eran siempre descartadas a favor de hombres "más nuevos" (en capoeira) que no cumplían con los requisitos político-ideológicos proclamados por los líderes. En uno de los testimonios, la capoeirista (¿o ex-capoeirista?) relata la experiencia de haber visto a "todas las mujeres más viejas" salir del grupo, una tras otra (Zonzon, 2017).

Vale la pena enfatizar que la trayectoria temporal diferenciada de las mujeres en los grupos de capoeira demuestra un giro de un principio considerado como un fundamento heredado de la matriz cultural africana[20]: la antigüedad. Como argumenta la socióloga nigeriana Oyewumi (1997), a diferencia del género dado de una vez por todas en el cuerpo, la antigüedad es una atribución relativa y situacional. Tal principio, que define una jerarquía y una posición social en la cultura tradicional yoruba, contexto cultural tratado por esta autora, permite que las mujeres tengan un estatus más elevado que los hombres que llegaron después al grupo de referencia. En este sentido, la perennidad de estatus de "nuevo estudiante" atribuido a las mujeres capoeiristas y la prevalencia en la jerarquía de los saberes y poderes de capoeiristas hombres que llegaron después (como se comenta en el testimonio pasado) ponen en jaque el discurso que vincula la tradición de la capoeira a principios epistemológicos, éticos y políticos de matriz africana. El género, categoría moderna (Oyewumi, 1997; Foltran, 2019), prevalece sobre los valores tradicionales.

20 Aquí me refiero más específicamente a los fundamentos de la capoeira Angola, aunque existe, probablemente, la adopción del principio de antigüedad en grupos de capoeira de otras líneas, puesto que las categorías "más nuevos" y "más viejos" impregnan la mayor parte de los colectivos de capoeira.

Este punto guía un primer cuestionamiento a la versión del sentido común (capoeirístico y académico) según el cual la mujer enfrentaría dificultades en incorporarse en una tradición consolidada desde hace mucho tiempo. Por el contrario, observé que las mujeres capoeiristas reivindicaban que se respete el fundamento que valora a las "más viejas" (en femenino, esta vez), pero se enfrentaban con una distorsión de este principio. Dicho de otra forma, uno de los fundamentos más centrales de la tradición en la capoeira deja de ser mantenido y cultivado cuando "las mujeres se vuelven capoeiristas"[21]. En lugar de basarse en un principio relacional, por consiguiente, siempre fluido (ya que los más nuevos se irán transformando en más viejos para quien ingrese posteriormente), conforme las configuraciones rituales de capoeira, el criterio que entra en vigor para medir la posición del capoeirista es definitivo, pues es dado por la "naturaleza" del cuerpo biológico[22].

Asimismo, el discurso de la tradición ha sido el argumento más recurrente para justificar el trato y el estatus diferenciado atribuido a mujeres en los grupos y rituales de capoeira. En el contexto de un debate entre mujeres capoeiristas sobre el tema del machismo en la capoeira[23] en el que se discutía las restricciones al tocar los *berimbaus*, hubo una intervención de un *mestre* de capoeira "explicándonos" que la prevalencia masculina en el manejo de estos instrumentos estaba asociada a los

21 Este es el título del trabajo de Daniela Sacramento de Jesus, donde la autora retoma analógicamente la célebre frase de Simone de Beauvoir, "No se nace mujer, se llega a serlo", para caracterizar la trayectoria diferenciada de mujeres que desempeñan un papel protagónico en la capoeira (Sacramento, 2017).

22 Uno de los principales argumentos de Oreyonke Oyewumi para defender la idea de que las categorías de género son una invención moderna es que el pensamiento occidental no diferencia categorías sociales y biológicas. Según la autora, en las sociedades occidentales, lo social siempre se construye a partir de interpretaciones de lo biológico, siendo la división de género una ilustración de esta diferenciación de cuerpos físicos y sociales. En este sentido, género y sexo serían – en la interpretación de la autora – sinónimos. En ese ponto, ella converge con el pensamiento feminista occidental, notablemente de Butler (2010).

23 Este episodio aconteció en el Fórum Social Mundial en Salvador, en marzo del 2018, donde el grupo Marias Felipas realizó una serie de actividades con mujeres capoeiristas de la cuidad, en un evento intitulado: *Mulheres em Jogo II*.

vínculos históricos y culturales entre capoeira y Candomblé. Según él, el motivo por el cual las mujeres no tocaban *berimbaus* en la "tradición de capoeira" se sustentaba en una equivalencia entre los tres *berimbaus* y los tres *atabaques* rituales del Candomblé que son reservados a músicos hombres[24]. Este ejemplo de construcción argumentativa inspirada en supuestos fundamentos de capoeira pone en evidencia el carácter problemático de la inserción de la mujer en una tradición que ha sido elaborada práctica y discursivamente – como presenté en la introducción de este texto – sin ninguna referencia a la diferencia de género. A diferencia de las configuraciones rituales de otras tradiciones afrobrasileñas como el Candomblé o la *samba*, que reservan roles específicos a hombres y mujeres, el cuerpo de la mujer capoeirista no encuentra su lugar en este universo.

El cuerpo de la mujer como objeto sexual

Además de la posición permanente de "nuevo estudiante", la mujer capoeirista suele ser también identificada como objeto sexual. Los testimonios y narrativas en los que se fundamenta esta afirmación rompen con el silenciamiento de experiencias vividas en lo cotidiano de las capoeiristas de forma aún más inédita que los relatos que alimentaron la sección anterior. Elaborar un análisis de las relaciones de violencia sexual y sexistas que permean el mundo de la capoeira significa enfrentar un tabú[25] y por una cuestión

24 El tema de los vínculos históricos y culturales entre Candomblé y capoeira ha sido discutido en la literatura sobre capoeira durante décadas. El punto que quiero destacar en este argumento es que la equivalencia entre *berimbaus* y *atabaques* carece absolutamente de fuentes (históricas u orales), además de ignorar una diferencia fundamental entre estos dos universos de matriz africana, relevante para la discusión de género: el Candomblé configura ritualmente los espacios de hombres y mujeres, pero la capoeira no tiene, en sus fundamentos, orientaciones sobre el lugar de la mujer.

25 En un artículo de Mestra Janja (Araújo, 2012) publicado en francés sin traducción para el lector brasileño, la autora abre un paréntesis para evocar el tema del acoso y la violencia en las relaciones de las mujeres con compañeros capoeiristas: "Abro un paréntesis importante para llamar la atención sobre la reproducción de las relaciones de poder entre hombres y mujeres en capoeira, especialmente cuando estas relaciones se ven afectadas por vínculos amorosos e interpersonales, y favorecen las relaciones heterosexuales y heterosexistas. Tal vez este tema, *por ser el principal tabú en capoeira*, será

de aspectos metodológicos de la investigación aquí presentada. Quisiera resaltar que la gran mayoría de los relatos que me llevaron a proponer esta "categoría analítica" no fueron registrados formalmente. Episodios de violencia sexual, incomodidad y acoso raramente son relatados en entrevistas, pero a menudo surgen en debates que reúnen mujeres capoeiristas – además, por supuesto, en las conversaciones más reservadas – y en las observaciones realizadas en diferentes colectivos de capoeira.

¿Cuál sería la legitimidad "científica" de este material? Una vez más, situando la reflexión en una perspectiva feminista, es preciso considerar que los acontecimientos tomados por la ciencia *main stream* (androcéntrica) como individuales y subjetivos son parte relevante de los fenómenos sociales. Dicho de otra forma y retomando un eslogan del Movimiento de Liberación de las Mujeres: lo personal es político. Por lo tanto, los eventos a veces contados confidencialmente, anónimamente o en determinados contextos que inspiran confianza proporcionan una clave para la comprensión de fenómenos estructurales. En el presente caso, las violencias sexuales y sexistas que afectan obviamente a las mujeres capoeiristas tienen como consecuencia una alteración notable del *ethos* y de prácticas vistas como tradicionales en capoeira.

Se trata de una alteración del repertorio corporal y gestual del juego cuando dicho repertorio de movimientos pasa a incorporar una gestualidad con connotaciones sexuales. Estos son algunos extractos de entrevistas, de testimonios registrados en debates y la bibliografía de referencia:

> ¡Hay cosas muy fuertes como esta, que la mujer sufre en capoeira! De acoso, [...] había una cosa muy común que hacían los hombres terminando el juego, cargaban a las chicas por el regazo (*contramestra* de capoeira)
>
> [...] como vi, en un evento hace poco tempo, estaba ahí y allí estaba un *mestre* jugando con una chica, por la capoeira, parecía que era nueva en la capoeira. [...] Jugaba, y tal. Entonces supongo que se quedó sin paciencia. De repente, el *mestre* va y la lleva para un rincón de la *roda*, le da una *vingativa* mal aplicada,

el próximo [NDT: ¿el próximo a tratarse?] Sin duda un vasto campo de investigación para los/las investigadores/as sobre género, feminismos y sexualidades (traducción mía)"

> la levanta y sale cargándola. ¡Sale de la *roda* cargándola! Le dije: "Eh, viejo, ¡¿por qué hiciste eso?! ¡No hagas eso!". (una profesora de capoeira).
>
> En las ruedas de capoeira, observamos en varias ocasiones cómo los hombres agarraban las capoeiristas mujeres y las llevaban hacia fuera del círculo (inmovilizándolas en sus brazos o colgándolas en sus hombros) siempre que ellas lograban ejecutar algún movimiento que ponía en evidencia las "faltas técnicas" del oponente, o que les superaba en la malicia del juego (Guizardi, 2011: 306).

El "cargar" a una mujer por el regazo es un ejemplo interesante de objetificación de la mujer, también rico simbólicamente pues consiste en quitar a la adversaria del suelo, elemento fundamental en el juego de capoeira y usado comúnmente (en la *roda da vida*) como metáfora de la estabilidad y autonomía de una persona en expresiones como: "perder el piso" y "caminar con sus propias piernas". Finalmente, la asociación con el ritual del novio de cargar a la novia para entrar al cuarto nupcial apunta a la sexualización de esta interacción.

En este mismo registro, ha surgido un "nuevo repertorio" de gestos e interacciones específicamente reservados a la pareja mujer de juego. Una encuesta inicial de los gestos sexualizados observados más frecuentemente destaca las siguientes interacciones: besos, nalgadas, cargar a la pareja por el regazo, jugar en el regazo de los compañeros sentados en la *roda*, colocar el organo sexual masculino a la altura del rostro de la pareja de juego, sentarse o acostarse encima de la pareja. Vale la pena señalar que la mayor parte de estas agresiones[26], si no es que todas, serían inimaginables en un juego entre hombres, en función de la vigencia de una honra masculina, heredada del espíritu viril de *malandragem*[27]. Ciertamente, llevaría a una pelea o a la intervención de los líderes finalizando el juego.

---

26 Uso el término "agresión" porque estos gestos ahora son considerados legalmente como agresión o acoso sexual y así es como son percibidos por las mujeres que relatan tales episodios.

27 Como señaló el historiador Frede Abreu, la herencia de capoeira de antaño, presa de una cultura urbana marginada por matones y alborotadores se incorporó al *ethos* de la capoeira moderna: "Esto va convirtiéndose en una marca definitiva de capoeira, por más moralismo que la gente quiera traducir en ella, a partir de la contribución de Bimba y Pastinha, pero pienso que estas cosas de *malandragem*,

Pero es precisamente el hecho de que el juego continúa en estos casos en los que la pareja es una mujer que posibilita pensar en gestos sexualizados en la dimensión de un nuevo repertorio ritual de *roda* en la tradición de capoeira. Vale la pena recordar que depende del profesor, *mestre* (o como se decía antiguamente al "dueño" de la *roda*) o eventualmente al capoeirista que toca el *berimbau gunga* (la tradición de la capoeira Angola) sancionar acciones que se desvían de la tradición del curso de la *roda*. Generalmente, se trata de llamar a los jugadores al pie del *berimbau*, o si es considerado como inaceptable o recurrente, ¡finalizar el juego! (Zonzon, 2007, Downey, 2005). Al omitirse de cualquier intervención frente a los gestos sexualizados y violentos impuestos a las mujeres, los *mestres* o autoridades dirigiendo la *roda* normalizan este repertorio y posibilitan su reproducción por los demás miembros del grupo lo que me lleva a designarlo como "nuevo repertorio tradicional". De hecho, en muchos casos registrados en esta investigación, los autores de las violencias son los proprios *mestres*, haciendo que estas interacciones sexualizadas sean tomadas como ejemplo a seguir, ya que la transmisión del repertorio del juego en la capoeira está poco codificada y pasa principalmente a través de la imitación de modelos prestigiosos[28].

Al ser legitimada por los líderes, la violencia pasa a ser entendida y tratada como si fuese cualquier interacción tradicional del juego. Se asocia una nalgada a una *rasteira*, esto es, como una experiencia que pertenece a la trayectoria de aprendizaje de sabiduría en la capoeira. Se invoca la ludicidad del juego, la necesidad del capoeirista de saber "salir", e incluso, con frecuencia, la audacia de la mujer que precisa comprender que la capoeira es "pregunta y respuesta"[29]. Por la misma razón de participación u omisión de los líderes en las agresiones sexuales en la *roda* o en los

de marginalidad y de barrio pesado también componen la ancestralidad y la tradición de capoeira" (testimonio de Frede Abreu citado por Abib, 2005: 165).

28 Sobre aprendizaje corporal e imitación de los modelos prestigiosos, ver Ingold (2010).

29 Todos estos argumentos son retirados de reacciones de hombres frente a la denuncia de violencia sexista en la *roda*.

numerosos casos de acoso (cuando no es pedofilia), la denuncia termina siendo impedida por las relaciones jerárquicas que configuran los grupos de capoeira. Nuevamente, los consejos recibidos para lidiar con estas situaciones emergen del repertorio tradicional de la capoeira: *tudo que eu vejo, calado é melhor*. Otro verso de la canción: *o calado é vencedor*[30] traduce más explícitamente todavía el uso de la tradición a favor del silenciamiento de las voces subalternas.

Concluyendo: subalternidad, silenciamiento y tradición

Los diversos aspectos de opresión de la mujer en la capoeira son silenciados. No significa, sin embargo, que sean siempre naturalizados, sino que existe una coacción implícita o incluso explícita, impidiendo la protesta. Vale la pena establecer un paralelismo con las denuncias de violencia sexual en otras esferas sociales que se han extendido a través de redes sociales y de los medios en estos últimos años. Ya sea en el cine, en universidades, en la iglesia o en la capoeira, las relaciones de poder implican un silenciamiento de las víctimas de violencia sexual y sexista.

30 Es preciso resaltar que este dicho tomado como un clásico de sabiduría del capoeirista es extraído de una letanía explícitamente sexista de los Mestres Canjiquinha y Waldemar:
Iê!
O calado é vencedor (bis) (El callado es el vencedor)
Para quem juízo tem (para el que tiene juicio)
Quem espera ser vingado (quien espera ser vengado)
Não rogai praga em ninguém (no le ruega a nadie)
A mulher é como a cobra (la mujer es como uma serpiente)
Tem sangue de Peçanha (tiene sangre de Peçanha)
Deixa o rico na miséria (deja al rico en la miseria)
Deixa o pobre sem vergonha (deja al pobre sin vergüenza)
Vou dizer a meu amigo (te voy a decir, mi amigo)
Que hoje a parada é dura (que hoy la situación es difícil)
Quem ama a mulher dos outros (quien ama a la mujer de otros)
Não tem a vida segura (no tiene una vida segura)
Camarado... (Camarada).

Quienes ocupan la posición de subalternidad en algún campo tienen dificultad para atribuir al "superior" jerárquico algún carácter deshonesto, desleal, pernicioso o teme ver sus caminos profesionales, espirituales u otros, obstruidos. *Não vê, ou se ver, cala.*[31]

El campo de la capoeira, no obstante, presenta una particularidad. Se trata de un universo históricamente anclado en la cultura y resistencia política de subalternos en el contexto del Brasil colonial. Negros, esclavizados, trabajadores informales, sujetos marginados fueron los creadores de la capoeira en Brasil en una situación de adversidad y de opresión de las expresiones culturales afrobrasileñas. La capoeira puede ser vista como un esfuerzo de eludir el silenciamiento de esta cultura, de manera disfrazada, como se ha dicho tantas veces, principalmente presentando el juego como una lucha disfrazada de danza. A través de la capoeira, resonaran y se perpetuaran las voces, los acentos, los ritmos y la cosmovisión de matriz africana de sujetos cuya historia fue silenciada.

Todavía nos falta conocimiento, investigaciones – y, por lo tanto, espacio y legitimidad de estos temas en el mundo académico – para comprender c**ó**mo las mujeres fueron eliminadas de la narrativa y la construcción de la capoeira como institución en el siglo XX[32]. Es urgente una reflexión sobre la reproducción de opresión colonial racista, con nuevos y viejos ropajes patriarcales y sexistas, en la tradición que viene siendo construida en reacción al ingreso significativo de las mujeres en la capoeira y que me dediqué a describir en este capítulo.

Como señala Spivak (2010: 67): "Si en el contexto de producción colonial, el sujeto subalterno no tiene historia y no puede hablar, el sujeto subalterno femenino está aún más profundamente en la oscuridad". No es coincidencia, como hemos visto, las formas de expresión más claramente obstruidas en la trayectoria de iniciación a la capoeira de las mujeres son aquellas que dan voz a los sujetos: el *berimbau* que "habla" y la posición

31 No ve, o si ve, calla.

32 Ver Foltran (2019) citado en la nota 12 y capítulo 1 de este libro.

de quien saca el canto. También hay que tener en cuenta que la agencia del cuerpo constituye una (o la mayor) expresión del capoeirista y de su identidad. Por ello, tanto la experiencia "limitada" de juego como la subyugación del cuerpo de la mujer en la *roda* evidencian mecanismos de cercenamiento de su voz.

En la producción académica enfocada a la capoeira, el silenciamiento se debe a la omisión de los trabajos producidos por mujeres[33], como señalé anteriormente. A pesar del surgimiento de una nueva ola de enfoques inspiradas por las teorías poscoloniales, la crítica a la violencia epistémica de las perspectivas eurocentristas alude poco a la temática del género, ignorando la complementariedad de las opresiones racistas y sexistas.

El esfuerzo por pautar la opresión de género en la capoeira se ha emprendido por los caminos en los márgenes de la narrativa hegemónica (masculina e idealizadora de los héroes viriles) de la capoeira, también sustentada por la producción académica igualmente hegemónica. Son performances, debates, intervenciones políticas y artísticas e iniciativas valientes de mujeres en todos los rincones del planeta, reinventando la tradición de capoeira como lucha de liberación. Este movimiento incipiente no está exento de recordar los principios de capoeiragem, ya que los recreamos en nuestra imaginación. Pequeños colectivos que se encuentran a oscuras, sin ruido, ni estructura institucional, a menudo, sufriendo persecuciones y amenazas[34]. La agenda feminista tiene el

33 Sugiero al lector autor de algún trabajo sobre capoeira verificar en sus referencias bibliográficas la proporción de mujeres autoras citadas. Me sometí al ejercicio y me quedé...avergonzada. La investigadora Ábia Lima realizó un estudio bibliográfico de la producción académica relacionada con la capoeira y mostro que en Bahia, la mayoría de los autores son mujeres. No obstante, la gran mayoría de los estudios producidos por mujeres son ignorados en las referencias de los trabajos sobre capoeira. Con respecto a los trabajos dedicados a la temática de la mujer y del género en capoeira, Lima presenta los siguientes datos: En un universo de 409 textos (disertaciones, tesis, artículos y papers presentados en congresos), encontró 14 casos, o sea, 4% del corpus. Analizando las referencias proporcionadas por la autora, observé que apenas tres autores entre esos 14 son hombres (Lima, 2018).

34 Las amenazas a las mujeres que tomaron a iniciativa de liderar algún colectivo independente de capoeira son comunes y, obviamente, no pueden ser detalladas en este texto. Lo mismo sucedió con la

potencial de reconciliar con esta ancestralidad de resistencia y de lucha por el derecho a ser, tocar, cantar y liberarse a través del juego de los cuerpos. Subalternas entre los subalternos, doblemente silenciadas – por la sociedad patriarcal y por la tradición de la capoeira – las mujeres capoeiristas pueden convertirse en la revitalización de una tradición que busca reencontrar su fundamento en medio de las numerosas distorsiones (mercantilización, evangelización, blanqueamiento, clientelismo político entre otras).

Como en otras épocas, la tradición de la capoeira se va enredando con el mundo, experimentando nuevas articulaciones y alianzas renovando su repertorio. En lugar de *"calado é melhor"*[35], las mujeres capoeiristas proclaman *"caladas nunca más"*[36].

Bibliografía

Abib, P. R. J. (2005). *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda.* Campinas, São Paulo: UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA.

Acunha M. (2015). *A ginga da nação: Intelectuais na capoeira e capoeiristas intelectuais* (1930-1969). São Paulo: Ed Alameda.

Andreson, J. (2019). *Ruth Landes e a cidade das mulheres***.** Salvador: Edufba.

Araujo, R. (2012). "J'ai choisi la capoeira". *Cultures-Kairós* [En ligne]. Disponível em: http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=595. Acesso em 11/02/2020

difusión de nuestro documental *Mulheres da pá virada* y al parecer, a toda o cualquier voz de mujeres que transgredan la tradición de silenciamiento. Incluso una simple entrevista de una antigua *mestra*, divulgada en las redes sociales, donde habló sobre los trastornos y agresiones que impregnaron su trayectoria de capoeirista fue suficiente para que la *mestra* ¡recibiera mensajes de amenaza!

35 NT. Callado es mejor.

36 NT. Nunca más calladas.

Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique.* Paris: Les Editions de Minuit.

Butler, J. (2010). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Downey, G. (2005). *Learning capoeira: Lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*. New York: Oxford University Press.

Firmino, C. (2011). *Capoeira, gênero e hierarquias em jogo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Carlos.

Foltran, P. J. (2019). *Mulheres incorrigíveis: capoeiragem, desordem e valentia nas ladeiras da Bahia* (1900-1920). Tese de Doutorado- da Universidade de Brasília.

Guizardi, M. L. (2011). "'Como si fueran hombres': los arquetipos masculinos y la presencia femenina en los grupos de capoeira de Madrid" en *Revista de Antropología Experimental,* n. 11, p. 299-315.

Harding, S. (1993). A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Revista Estudos Feministas*, vol. I, (1), pp.7-32.

Ingold, T. (2010). Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação, Porto Alegre*, v. 33, n.1. pp. 6-25, jan/abr.

Latour, B. (2007). Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. *In*: Nunes, J. A.; Roque, R. (orgs.). *Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência.* Pp. 40-61. Porto: Edições Afrontamento.

Lima, A. (2018). *Capoeira e educação: produção do conhecimento em jogo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.

Narayan, U. (1997). "O projeto da epistemologia feminista: perspectivas de uma feminista não ocidental". In: Jaggar, A. M.; Bordo, S. R. (orgs). *Gênero, corpo e conhecimento.* Pp.276-290. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

Sacramento, D. (2017). *Quando mulheres se tornam capoeiristas: um estudo sobre a trajetória e protagonismo de mulheres na capoeira.* Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.

Spivak, C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Oyewumi, O. (1997). *The invention of women: making an African sense of Western gender discourses.* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Vassallo, S. (2003). "Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira 'autêntica'". *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, v 2, (32), pp. 106-124.

Wacquant, L. (2002). *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe.* Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Zonzon, C. N. (2007). *A roda de capoeira Angola: os sentidos em jogo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia.

Zonzon, C. N. (2014). "Algumas versões da malícia" in *Capoeira - Humanidades e Letras*, v. 1, n. 1. Disponível em: http://www.capoeirahumanidadeseletras.com.br/ojs-2.4.5/index.php/capoeira/article/view/7. Acesso em: 14 out. 2019.

Zonzon, C. N. (2017). *Nas rodas da capoeira e da vida: corpo, experiência e tradição*. Salvador: EDUFBA.

Zonzon, C. N. (2018a). Conhecer, ser, transformar: reflexão sobre uma pesquisa intervenção com mulheres capoeiristas. *Revista Íbamò,* Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 105-115, nov.

Zonzon, C. N. (2018b). A observação participante do ponto de vista dos nativos. *In:* Alves, P. C.; Nascimento, L. F. (orgs.). *Novas fronteiras metodológicas nas ciências sociais.* Salvador: EDUFBA.

Zonzon, C.N, Dias A., Pointis J. (2019). *Mulheres da pá virada: histórias e trajetórias na capoeira*. Documentario. Salvador.

CAPÍTULO 18.

¡HAY MUJER EN LA RODA!: el empoderamiento femenino en la capoeira[1]

Letícia Vidor de Sousa Reis

Introducción

La construcción de la corporalidad femenina atraviesa las relaciones de clase, género y raza. Cuando en la década de 1960 se empezó a hablar de género, el término fue utilizado para el sexo, todavía tomado como algo natural, es decir, considerado como un destino que acabaría por fundar el género. Sin embargo, como ya lo dijo Simone de Beauvoir: "no se nace mujer, se llega a serlo". Por lo tanto, sexualidad y sexo son, ante todo, construcciones históricas.

Más recientemente, la filósofa estadunidense Judith Butler (2013) hizo énfasis en la necesidad de desnaturalización como forma de desmitificar el sexo y el género. De acuerdo con ella, es preciso cuestionar al patriarcado, desnaturalizar la violencia sobre los cuerpos femeninos, así como exigir el reconocimiento del trabajo de las mujeres y de todas sus contribuciones a la economía y al conjunto de sociedades._

Como sabemos, el machismo es estructural en la sociedad brasileña. Aquí la violencia contra la mujer es naturalizada. Culparla por su propia violencia, como acontece en muchos casos, es una estrategia del patriarcado que encubre y dificulta identificar al agresor. Aun así, poco a poco, las mujeres han estado conquistando su espacio.

1 Título original en portugués: *Tem mulher na roda: o empoderamento feminino na capoeira.* Traducción: Ana Sofía Quijano Leyva. Una versión preliminar apareció en (2020). *Tem Mulher na roda! O empoderamento feminino,* en el portal *Capoeira History.* https://capoeirahistory.com/pt-br/geral/capoeira-e-genero-o-empoderamento-feminino/

Hoy deben ser escuchadas por los hombres y también por las de generaciones anteriores, para, juntas hacer que, nuestras hermanas, hijas, sobrinas, no tengan que pasar por lo que nuestras ancestras suportaron en el pasado.

La capoeira, históricamente, siempre estuvo vinculada al universo masculino. En lo que respecta, particularmente al universo actual de capoeira en Brasil, uno de los principales problemas ha sido el acoso sexual, tanto dentro como fuera de las *rodas.* Durante las últimas cuatro décadas, el mundo de la capoeira se ha transformado, como resultado, entre otros factores, del crecimiento del número de mujeres practicantes.

Capoeira: de la represión a la patrimonialización

Aunque ha sido objeto de investigación por parte de estudiosos de varias áreas del conocimiento (Folclore, Historia, Antropología, Etnomusicología, Educación, Sociología, Educación Física, entre otros), a partir de, aproximadamente la dos últimas décadas del siglo XIX hasta hoy, lamentablemente se desconoce la historia de la capoeira en la mayor parte del país.

La capoeira es una manifestación cultural afrobrasileña, al mismo tiempo es una lucha, un juego y una danza. De acuerdo con la tradición oral, habría surgido alrededor del siglo XVIII entre los esclavos rurales. Según la documentación policial de la ciudad de Rio de Janeiro, la capoeira, desde el inicio del siglo XIX, forma parte de la cultura urbana de los esclavos y hasta cerca de 1850, en su inmensa mayoría, era practicada por africanos esclavizados [2] los cuales fueron encarcelados "por capoeira".

Alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, aún en relación con la capoeira carioca, el espectro se amplía, contando ahora con libres,

2 Sobre este tema véase Soares (2002).

blancos (entre los cuales, la mayoría eran inmigrantes portugueses) e incluso blancos de elite, como José Elísio dos Reis, conocido dentro de la capoeiragem como Juca Reis, hijo del Conde Matosinhos. Ahí aparecen las dos grandes *maltas*[3] de capoeira, los Guaiamuns y los Nagoas, las cuales se forjaron en la división étnica y cultural que había en la Corte a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Figura 7. Los esclavos capoeiras son castigados, Río de Janeiro, principios del siglo XIX. Disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=120&vol=3. Acceso: 27 de marzo de 2020.

Figura 8. Del lado izquierdo, vemos un representante de los Guaiamus y, del lado derecho, uno de los Nagoas. Disponible en: https://itanobe.com/2012/04/04/nagoas-e-os-guaiamuns/. Acceso: 27 de marzo de 2020.

3 El término "malta" se refiere a los grupos de capoeira y aparece en los documentos policiales, pero ellos los llamaban "provincia" o "casa".

Durante el siglo XIX, la capoeira, aunque perseguida, fue tolerada debido a la conexión de las *maltas* de capoeira a partidos políticos del Império. Poco a poco, las capoeiras se fueron agrupando, al punto de constituir dos "naciones": la de los "Guaiamus" y la de los "Nagoas", que mantenían una rivalidad intransigente entre ellos, haciendo guerra unos a otros (...) Una de las "naciones" se vinculó a los conservadores, la otra a los liberales. Así que cuando eran perseguidos, los "Guaiamus", tomaban as costas de los "Nagoas", y viceversa. (Soares, 1999: 45)

A finales de la década de 1880, varios mítines republicanos fueron dispersados por tales *maltas*. Cuando se proclama la República en 1889, el gobierno republicano trata a los capoeiristas como sus enemigos políticos. El Código Penal Republicano de 1890, en su artículo 402, hará de la capoeira un delito.

Es hasta la década de 1930 que la capoeira será liberada como una modalidad deportiva. En 1937, Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado, 1900-1974) consigue una licencia oficial y abre en Salvador (BA) el Centro de Cultura Física y Regional. A su vez, en 1941, Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889-1981), inaugura, en la misma ciudad, el Centro Esportivo de Capoeira Angola. Bimba y Pastinha, ambos negros y pobres, se encuentran actualmente entre los principales íconos de la capoeira en Brasil y en el extranjero.

Figura 9. Mestre Bimba, creador de la capoeira regional y experto tocador del berimbau. Disponible en: https://images.app.goo.gl/uveWGoAgFkFUEWRZ6. Acceso: 27 de marzo de 2020.

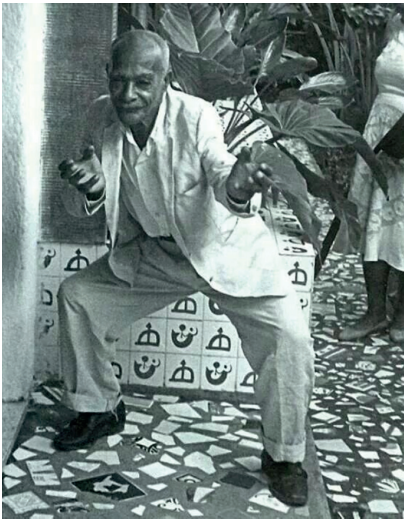


Figura 10. La ginga de Mestre Pastinha, precursor de la sistematización de la capoeira Angola. Disponible en: https://www.google.com/search?hl=pt-pt&tbm=isch&sxsrf=ALeKk00pt9lAlWZg2-ruPUj-jP0OAyQIIow%3A1584563391368&source=. Acceso: 27 de marzo del 2020.

En el 2008, después de una gran investigación desarrollada en Brasil, el Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) elaboró un inventario con el objetivo de registrar la Roda de Capoeira y el Ofício de los Mestres en los Libros de Registros de Formas de Expresión y Saberes, respectivamente. La Roda de Capoeira es un elemento estructurante de una manifestación cultural, donde se expresan simultáneamente el canto, los instrumentos, la danza, los golpes, el juego, la *brincadeira*, y los símbolos y rituales de herencia africana —notablemente bantú— recreados en Brasil.

En la 9ª Sesión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia, en noviembre de 2014, en Paris, la UNESCO aprobó la Roda de Capoeira como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Este registro en el ámbito nacional fue hecho con base en las investigaciones desarrolladas, a lo largo de la fase de inventario, en los estados de Bahia, Pernambuco y Rio de Janeiro. Es una gran contribución para fortalecer la identidad de esta manifestación cultural afrobrasileña y preservar su memoria, a la cual tiene derecho. Como señaló en esta ocasión la ministra interina de Cultura, Ana Cristina Wanzeler:

> El reconocimiento de la Roda de Capoeira por la Unesco es un logro muy importante para la cultura brasileña. La capoeira tiene raíces africanas que deben ser cada vez más valoradas por nosotros. Ahora es un patrimonio que será más conocido y practicado en el mundo[4].

Desde entonces, Brasil se volvió responsable de salvaguardar la capoeira. Se entiende por salvaguardar las medidas encaminadas a garantizar la visibilidad del patrimonio cultural inmaterial, tales como: la identificación, documentación, investigación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este patrimonio, así como su preservación y mantenimiento, fomentando acciones para que exista la perpetuación del patrimonio y de sus mantenedores, los *mestres* de capoeira

4 http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66

Mujeres capoeiristas del pasado

Son bastante raros los procesos penales en contra de mujeres capoeiristas. Pires, en su obra *A capoeira na Bahia de Todos os Santos* (2004) busca trazar una historia social de capoeira entre 1890 y 1930. La reducida presencia de mujeres (3%) entre los procesados por homicidio y lesiones corporales muestra que, durante este período, los practicantes de capoeira en la ciudad de Salvador eran predominantemente hombres.

Uno de estos procesos se refiere a la lavandera bahiana, Maria Elisa do Espírito Santo, quien, en 1910, estaba en su local de trabajo.

Afirmó haber olvidado la toalla de su patrona en la fuente de Baixa das Quintas, local donde lavaba sus ropas, para ganar su sustento y el de su familia. Regresó a la fuente y empezó a buscar la toalla entre las pertenencias de las colegas de trabajo, pues, efectivamente sólo podría estar con otra lavandera (Pires, 2004: 114).

Frente a la negativa de las lavanderas que estaban ahí, Maria Elisa se rebeló y pronuncio palabras groseras a "una señora de edad avanzada de color negro". Manoel de Santana, que tenía una ferretería cerca de la escena, escuchó la discusión e inició una lucha corporal con Maria Elisa, hiriéndole el brazo con un machete. La señora antes mencionada, al verla herida, se apresuró a devolverle la toalla, entonces la lavandera envolvió su brazo herido (...) Aquí está la prueba: la toalla manchada de sangre" *(*idem).

Probablemente por no poder pagarla y bastante nerviosa, Maria Elisa entró en conflicto corporal con el dueño de la ferretería. "[De esta forma], viéndose acorralado y en desventaja, utilizó la única arma disponible en aquel momento y ataco a su adversario a golpes de capoeira" (ibidem).

Igualmente, Pires, en su obra *Culturas circulares* (2010), partiendo del supuesto de que la capoeira es parte de la cultura trabajadora urbana, realiza un estudio sobre las *maltas* de capoeira cariocas de la última década

del XIX, la década de 1920 y a través de la consulta de documentos policiales. Las mujeres han estado presentes en la capoeira desde la Primera República, aunque en pequeño número y aparecen raramente en la documentación, sumando apenas 7,1% entre los procesados por la práctica de capoeira, prominentemente masculina.

Aunque los capoeiristas han sido vistos como vagos, los datos recopilados desmienten esto. Veamos el caso de Ana Maria da Conceição, residente de la ciudad de Rio de Janeiro (RJ) que fue detenida en 1906, cuando estaba haciendo "ejercicios de agilidad corporal", pero presentó un certificado de que trabajaba como cocinera y, a pesar de estar jugando capoeira, fue absuelta (Pires, 2010: 114).

Otro caso involucra una familia, también en el mismo año de 1906. El oficial Inocêncio que participó en el arresto alegó que el grupo estaba "*jogando* capoeira" y dijo:

> Que los dos acusados [estaban] causando disturbios y que los tres acusados también presentes, [estaban] alarmando al vecindario [y] sobresaltando con sus amenazas y gestos [y] que saltaban con los brazos y las piernas. (Pires, 2010: 113)

La representación femenina en las canciones de capoeira

Como en otras manifestaciones culturales afrobrasileñas, la oralidad es la base de la tradición y de la transmisión de conocimientos. En el caso de la capoeira, las canciones son uno de los registros más importantes de la memoria colectiva.

En las canciones de capoeira, se observan varias representaciones sobre la mujer. Una de ellas es la de la mujer infiel, "traidora". Hay una canción que dice: *"Ela tem dente de ouro/ Fui eu que mandei botar/ Vou rogar nela uma praga/ Pra esse dente se quebrar/ Ela de mim não se lembra/ Nem dela vou me lembrar"* [5] (dominio público).

5 Ella tiene diente de oro/ Fui yo el que lo mandé poner/ Voy a implorar uma maldición sobre ella/ Para que ese diente se rompa/ Ella de mi no se acuerda/ Ni de ella me voy a acordar.

Otra imagen es la de la mujer celosa que, ciertamente por eso, hace difícil para su pareja mantener relaciones paralelas con otras mujeres. La letra de una canción avisa: *"Casa de palha é palhoça/Se eu fosse o fogo eu queimava/ Toda mulher ciumenta/ Se eu fosse a morte eu matava, camará"*[6] (dominio público).

La mujer también desempeña el papel de madre, a veces descuidada, ya que supuestamente, sólo ella es responsable de los hijos, como en esta canción: *"Chora menino!/ Nhem, nhem, nhem/ Menino chorou/ Nhem, nhem, nhem/ Se menino chorou/ Nhem, nhem, nhem/ É porque não mamou/ Nhem, nhem, nhem/ Cala a boca menino!/ Nhem, nhem, nhem"*[7]. (dominio público)

Otra representación es la de la mujer beatificada, como podemos ver en esta canción de despedida, cantada al final de la roda de capoeira. *Adeus, adeus!/ Boa viagem!/Eu vou-me embora/Boa viagem!/ Eu vou com Deus/ Boa viagem!/ E Nossa Senhora/ Boa viagem!*[8] (dominio público).

El empoderamiento femenino en la capoeira y la violência contra las mujeres

A partir de la década de 1970, el número de mujeres interesadas por la capoeira aumentó. Como señala Lima (2016), la etnomusicóloga Emília Biancardi es una de las responsables de la divulgación de la capoeira, dentro de Brasil y en el exterior. En 1962, creó el grupo Viva Bahia, dentro de una escuela pública en Salvador (Bahía) y, desde entonces, se consolidó la proyección de capoeira como espectáculo artístico. Además, esto hizo posible que los capoeiristas pudieran presentarse en el extranjero.

6 Casa de paja es cabaña/ Si yo fuese el fuego la quemaría/ Toda mujer celosa/ Si yo fuese la muerte la mataría, *camará.*

7 ¡Llora niño! / *Ña, ña, ña*/ El niño lloró/ *Ña, ña, ña*/ El niño lloró/ *Ña, ña, ña*/ Porque no mamó/ *Ña, ña, ña*/ ¡Cierra la boca, niño! / *Ña, ña, ña.*

8 ¡Adiós, adiós! / ¡Buen viaje! / Me voy/ ¡Buen Viaje! / Me voy con dios/ ¡Buen viaje! / Y Nuestra Señora/ ¡Buen viaje!

Christine Zonzon (2017) propone enfrentar uno de los temas que, como afirma, es un tabú en los estudios sobre capoeira, es decir, los cuerpos de mujeres. El principal enfoque de su investigación es la invisibilidad de las mujeres en la *roda* de capoeira Angola (ver capítulo 17 de este libro).

De acuerdo con la autora es, en la *roda de rua*, donde se percibe mejor la poca presencia de las mujeres capoeiristas, "pues es precisamente en este ritual 'abierto' que se reduce todavía más no solo el número de mujeres, sino también sus cuerpos, sus acciones y los espacios que ocupan en la roda" (Zonzon, 2017: 304).

Las barreras que deben ser traspasadas por las mujeres capoeiristas no se limitan solo al comando del *berimbau*. Esto también ocurre con:

> Los valores de excelencia, como el ascenso en la escala jerárquica del grupo. Aun así, esto no les impide dedicarse con ahínco a la capoeira. Tereza, una joven angoleira explica que: "La capoeira me ayuda a trabajar ciertas maneras de estar en el mundo que de otra manera no tendría. Es un trabajo en acción, está en el cuerpo" (idem).

Muchas mujeres destacan la ausencia de reconocimiento y desvalorización que sienten. Mientras tanto, la autora considera que:

> La integración en las pautas de los grupos de reivindicación de igualdad de género (que viene asociada con la lucha antirracista, notablemente por el sesgo de la "mujer negra") testifica este fenómeno de forma patente, ya que cuestiona la atribución de conocimientos y poderes vigentes en el universo tradicional (Zonzon, 2017: 306).

En otras palabras, algunas mujeres capoeiristas creen que las *rodas* exclusivamente con participación femenina pueden ayudar a combatir la discriminación de género en la capoeira.

El problema del acoso sexual a las mujeres es uno de los principales problemas actuales y fue debatido en un encuentro en Campos (Rio de Janeiro) en 2019. Para la periodista y capoeirista argentina Silvina, las mujeres necesitan ser escuchadas.

> Como comunicadora social, mujer capoeirista, luchadora por los derechos humanos, animales y ambientales, deseo que comprendan la importancia que tiene en estos tiempos detenerse a pensar y reflexionar sobre las dificultades que nosotras, las mujeres, ya sea en el deporte, como em lo cotidiano, sufrimos (*Mujeres de la capoeira discuten el acoso en Campos*, 2019).

De acuerdo con Mannu, coordinadora de Juventude do Movimento Negro Unificado (MNURJ): En el siglo XXI, con la entrada de las mujeres al deporte, como la capoeira, todavía se enfrentan al machismo y al sexismo (...) [Por medio de debates, es posible] desnaturalizar la cuestión del acoso (*Mujeres de la capoeira discuten el acoso en Campos*, 2019).

De acuerdo con la científica social y capoeirista Jhe, es fundamental que hombres y niños participen en esta discusión para que no reproduzcan el modelo machista. [Algunas personas piensan] "que el acoso es solo abuso sexual, pero los aspectos más sutiles del acoso muchas veces no son considerados" (*Mujeres de la capoeira discuten el acoso en Campos*, 2019).

El 24 de marzo de 2020, en la ciudad de Salvador, fue divulgado *o Manifesto das Mulheres do GT Salvador e Região Metropolitana de Salvador da Salvaguarda da Capoeira Bahia*.

> La comunidad de capoeira necesita urgentemente, reflexionar colectivamente y hablar sobre sus muchos, innumerables y recurrentes episodios de abuso, y de los también innumerables representantes de capoeira que los cometen y que continúan ilesos y equivocados, pensando que no hay consecuencia alguna en sus actos que traumatizan vidas, silencian personas y convierten la capoeira en un ambiente peligroso, no solo para las mujeres, sino también para niñas y niños. Este entorno en el que vemos con aprensión la implicación de nuestrxs niñxs, es la Manifestación Cultural para la cual creamos tantas estrategias, buscando combatir el prejuicio social que siempre trató a la capoeira como marginal y de marginados...
>
> (...)
>
> Pregunten a cualquier mujer de capoeira (ya sean más viejas o más nuevas) sobre una historia de abuso que haya sufrido en capoeira y te la contará.
>
> (...)

> Luchamos aquí por nosotras, por nuestras ancestras, por todas las que vendrán a perpetuar el espacio que abrazamos, representamos y nos dedicamos[9].

Desde mediados de la década de 1980, con la redemocratización de Brasil, reaparecen los movimientos y asociaciones feministas. Es también en este momento que, gradualmente, va surgiendo tanto en la capoeira Angola como en la capoeira Regional *mestras, contramestras*, profesoras, aprendices, etc.

***Mestras* de Capoeira**
Mestra Cigana Capoeira

La primera *mestra* de capoeira en Brasil es Fátima Colombiano, mejor conocida como Mestra Cigana Capoeira. Nació en Volta Redonda (RJ) y, en la década de 1970, empezó a entrenar con Mestre Bezerra, en la ciudad de Belém do Pará (PA). En 1975, conoció al Mestre Canjiquinha en la capital paulistana y se fue con él a Salvador (BA). Después de cinco años de entrenamiento, recibió su cuerda de *mestra* de capoeira.

Figura 11. Mestra Cigana Capoeira, la primera *mestra* de capoeira de Brasil. Disponible en: https://www.facebook.com/mestraciganacapoeira/photos/rpp.700598416638466/2080320731999554/?type=3&theater Acceso: 27 mar. 2020.

9 *Manifesto das Mulheres do GT Salvador e Região Metropolitana de Salvador da Salvaguarda da Capoeira Bahia.* Salvador, 24 de marzo de 2020.

En la década de 1970, el prejuicio contra las mujeres capoeiristas era bastante evidente. Cigana relató en una entrevista concedida a *Série As Mestras das Artes Marciais*, en 2016, que se casó con un ingeniero exitoso, ya que no soportaba la discriminación de su propia familia en función de ser capoeirista. Por la misma razón su esposo exigió con una demanda ante la justicia para que ella perdiera la custodia de los tres hijos de la pareja que, tenían respectivamente 7, 5 y 1 año de edad, lo que, de hecho, ocurrió.

Ella se conmueve, "Nunca olvidaré la audiencia de custodia de mi hijo de un año de edad; mi exmarido exclamó: '—Su Excelencia, ¡ella es una capoeirista!' Y el juez respondió: '—Pero vas a dejar la capoeira, ¿no es así?'"[10].

Mestra Cigana explica entonces al periodista: "la capoeira era mi ideal, mi filosofía de vida y opté por la misma". La única mujer que participó en las *rodas* de su *mestre* recuerda su dificultad para interactuar con los demás capoeiristas, ya que como mujer "era invisible". y reclama: "(...) yo me quedaba horas al lado del berimbau, pidiendo permiso para entrar y, cuando finalmente, conseguía entrar, no me quedaba ni 30 segundos y ya me sacaban"[11].

En 1975, conoce a Mestre Canjiquinha, en São Paulo y se fue con él para Salvador (BA). Después de cinco años de entrenamiento, se volvió la primera *mestra* de capoeira en Brasil. La Mestra Cigana no se estableció mucho tiempo en ningún grupo. Uno de los principales motivos, como revela, es que se negaba a ceder al acoso sexual de los *mestres*.

De vuelta en su ciudad natal, Cigana abrió la Associação Mestre Canjiquinha, donde tuvo más de cien alumnos. Después, fundó la Associação Cigana Capoeira, donde se graduaron cerca de 20 instructores. Cigana es licenciada en Educación Física y Pedagogía y es profesora de

10 http://mulheresnoaikido.blogspot.com/2016/06/serie-as-mestras-das-artes-marciais.html

11 http://mulheresnoaikido.blogspot.com/2016/06/serie-as-mestras-das-artes-marciais.html

la red municipal de Rio de Janeiro, siendo que, la prioridad en sus aulas es la enseñanza de la capoeira.

Se está preparando un documental sobre la *mestra*, por el momento aún se encuentra en fase de recolección de materiales. Serán recolectados, fotos, revistas, documentos etc. El principal objetivo es reconstruir su recorrido por las ciudades de Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro y Volta Redonda[12].

También surgen grupos de capoeira organizados y presididos por mujeres capoeiras. Un buen ejemplo es el de la Mestra Janja, presidenta del Grupo Nzinga de Capoeira Angola, el cual, el día 8 de marzo (Dia Internacional de la Mujer) de 2020, conmemoró sus 25 años de aniversario.

Mestra Janja

Rosângela Costa Araújo, hoy conocida como Mestra Janja, nació en 1959 en la ciudad de Salvador, Bahía. Como cuenta en una entrevista dada al Almanaque de Brasil, en 2018, durante su adolescencia, ella jamás pensó en practicar capoeira. Y eso es porque su familia materna, compuesta de personas blancas, no mostró ningún vínculo con la cultura afrobrasileña.

12 https://portalcapoeira.com/capoeira/capoeira-mulheres/documentario-sobre-mestra-cigana/

Figura 12. Mestra Janja, actual presidente del grupo Nzinga de capoeira Angola, al *berimbau*. Disponible en: http://revelarmulheres.blogspot.com/2015/03/mestra-janja.html. Acceso: 27 mar. 2020

En 1983, comenzó a entrenar en el Grupo de Capoeira Angola Pelourinho-GCAP, en Salvador, dirigido por Mestre Moraes referente en la divulgación de capoeira Angola en nuestro país y en el exterior. Fue allí que encontró algo que estaba buscando hasta entonces: pensar,

al mismo tiempo, en el cuerpo y la identidad histórica, a partir de la perspectiva de la cultura africana.

El Grupo Nzinga de Capoeira Angola nació en 1995, cuando Janja se mudó de su ciudad natal –donde se había graduado en História por la Universidade Federal da Bahia– a la capital paulista e ingresó a la maestría y doctorado, en la Faculdade de Educação de la Universidade de São Paulo.

En la década de 1990, se unieron al Grupo Nzinga, Paula Barreto (hoy Mestra Paulinha) y Paulo Barreto (Mestre Poloca) que participaron en GCAP en Salvador desde su fundación. Como está publicado en el sitio web del grupo:

> El Grupo Nzinga se centra en la preservación de los valores y fundamentos de la Capoeira Angola, según el linaje de su mayor exponente:
>
> Mestre Pastinha [...] (1889-1981) [...] Tiene como principios la lucha contra la opresión, la preservación de los valores que heredamos de la diáspora africana, el cuidado de los niños y jóvenes, principalmente a través de la cultura y la educación. De ahí se destacan el enfrentamiento en contra del racismo y la lucha contra la discriminación de género.[13]

Poco a poco, Nzinga se convirtió en una referencia de lucha por la igualdad de las mujeres, dentro y fuera de las *rodas*. En 2004, Mestra Janja recibió el título de Ciudadana Paulistana, concedido por la Cámara de Concejales de São Paulo, por su importante desempeño en la preservación y lucha de los valores de la comunidad negra. En 2013 también le fue concedido el título de Ciudadana Soteropolitana, concedido por la Cámara Municipal de Salvador.

Actualmente, Rosângela es profesora del Departamento de Estudios de Género y Feminismo/DEGF de la Universidade Federal da Bahia y, el día 8 de marzo (Día Internacional de la Mujer) de 2020, el Grupo

13 http://nzinga.org.br/pt-br/grupo_nzinga

Nzinga conmemoró su 25 aniversario, cuando celebró la realización de sus trabajos en cinco ciudades brasileñas y en otras doce en el exterior.

El grupo acaba de publicar un manifiesto contra el machismo en capoeira, el cual reitera que:

> **NOTA DEL GRUPO NZINGA DE CAPOEIRA ANGOLA PARA EL FIN DE LA VIOLENCIA DE GÊNERO:**
>
> Nuestra solidaridad a TODAS las capoeiristas víctimas de violencia, por la responsabilización de los hombres que ejercen violencia y por una capoeira y un mundo en el que seamos realmente libres.
>
> En las últimas cuatro décadas el escenario de la capoeira (y de capoeiragem) ha sido transformado no solo por el aumento del número de mujeres, sino sobre todo por la constatación por parte de estas de que se trata de un ambiente hostil (y, muchas veces, peligroso) para permanecer.
>
> (...)
>
> Por lo tanto, la capoeiragem es tomada como un espacio de formación política en el que insertamos cuestionamientos sobre la necesidad de desplazamientos de roles y valores igualmente formateados en los contextos de diversas violencias.
>
> Como resultado, somos hoy una organización política que, al completar veinticinco años, busca contribuir a la historia reciente de la capoeira (y no solo de Capoeira Angola) a través de un ininterrumpido trabajo que también busca combinar los elementos necesarios para el respeto a nuestros conocimientos ancestrales (y el lugar de nuestras/os ancestras/os), así como el aprendizaje de apuestas creativas y responsables que nos permitan continuar, sobre todo, apasionadas/os por la capoeira.
>
> (...)
>
> No negamos en nuestro propio grupo la existencia de mujeres (y también personas LGBTTQI+) que han tenido historias en capoeiragem escritas también por los dolores que tales horrores causan, así como la historia de nuestro grupo tampoco se escapa de la presencia de hombres que practicaron y pueden llegar a practicar violencia en contra de las mujeres. Mirarnos a nosotros es también reconocernos como practicantes de muchos erros, pero nada más grande que nuestro deseo y esfuerzo por los éxitos, cosa que podemos celebrar observando a las compañeras que actúan en coautoría de nuestro trabajo.
>
> (...)

Como sujetos y sujetas de capoeira y con trabajos en diferentes culturas, hemos tratado de actualizar nuestras prácticas tradicionales, comunitarias, de manera horizontal y en sintonía con los nuevos desafíos de la capoeira. Como organización política, respondemos a través de los colectivos que nos constituyen: Coletivo Chamada de Mulher (2010), Coletivo Nzinga LGBTTQI+ (2018), Coletivo Nzinga Pretas e Pretos (2019) y el Coletivo de Homens do Nzinga (2019), productores de campañas internacionales, investigaciones, publicaciones, cursos, encuentros y formación de redes de acción política, cosas que nos exigen la manutención de nuestros encantamientos.

(...)

Si las opresiones de género, raza, clase y tantas otras están entrelazadas, nuestra lucha por otro mundo estaría incompleta si dejáramos de lado el enfrentamiento de cualquiera de ellas. No vemos en el sistema de justicia oficial del Estado un camino para la solución a nuestros conflictos: la lógica de castigo y encarcelamiento, que no promueve ninguna protección o reparación a las víctimas, y sirve como un control violento sobre la población negra y pobre, no nos sirve. Como angoleiras/os, y no negándonos a señalar erros y violaciones, consideramos que los fundamentos de la capoeira nos señalan mejores caminos para lidiar con nuestros conflictos, partiendo de nuestra propia comunidad.

"Mandinga de esclavo en ansia de libertad, su principio no tiene método y su fin es inconcebible al más sabio capoeirista" (Grupo Nzinga de Capoeira Angola, 2020)[14].

14 https://www.facebook.com/grupo.nzinga.5/photos/nota-do-grupo-nzinga-de-capoeira-angola-pelo--fim-da-violência-de-gênero-nossa-so/2786655948054302/

Figura 13. Maestra Gegê en su tercer taller de capoeira Angola en España el 12 de enero de 2018. Disponible en: https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fallevents.in%2Fmobile%2Famp-event.php%3Fevent_id%3D745952042260342&psig=AOvVaw0jTDntcbrKfkS-Jdm7_qH9B&ust=1585745400678000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjR-xqFwoTCOjZo4zgxOgCFQAAAAAdAAAAABAg

Maria Eugênia Poggi de Araújo, conocida como Mestra Gegê, nació en 1972 en la ciudad de Rio de Janeiro (RJ). Durante dos años y seis meses, entrenó capoeira con Mestre Gil Velho (uno de los fundadores del Grupo Senzala) y a través de él, conoció al Mestre Angolinha, Mestre Camaleão, Mestre Mucunjê, Mestre Leopoldina, Mestre Manuel, Mestre Touro, entre otros *mestres* da capoeiragem antigua en Rio de Janeiro.

En 1995 se mudó a Estados Unidos y tras la indicación del Mestre Angolinha, buscó a Mestre Cobra Mansa que, en aquella época, tenía una academia en Washington DC. Gegê entrenó con él durante catorce años.

También en 1995, la Mestra Gegê participó en la creación de la FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola)[15], junto a los Mestres Cobra Mansa, Jurandir y Valmir, entre otros.

En el año de 2010, se trasladó a Salvador donde vivió por cuatro años, y participó en las actividades de FICA, junto al Mestre Valmir. Mientras estuvo en esta ciudad, trabajó de forma voluntaria como profesora de capoeira Angola en una escuela pública.

Desde 2014, vive y enseña capoeira en Valença (BA), donde coordina su propio trabajo, enseñando capoeira en escuelas públicas y particulares, además de desarrollar un trabajo en una comunidad de pescadoras y pescadores *quilombolas* de Graciosa.

Comienzan también a aparecer algunas canciones de capoeira compuestas por Mestra Gegê, como *Capoeira Angoleira,* ahora como responsable del Grupo Candeia de Capoeira Angola/ Espaço Cultural da Floresta situado en Belo Horizonte (Minas Gerais). Considero que este tipo de iniciativa proporciona una gran contribución al empoderamiento femenino en la capoeira. A continuación se transcribe la canción completa:

> *Hoje eu acordei chorando/ Lembrando por onde andei/ Todos os dias de alegria/ E as lutas que enfrentei/ Nesse campo de mandinga aprendendo e sou mulher/ Sou conquista e pela frente/ vai ser melhor pra quem vier/ No caminho há flor e espinho/ No caminho eu vou com fé/ Com leveza e justiça/ Salve mãe, meu pai Axé/ Irmandade é fundamento/ Não deixe o barco virar/ Quando eu aqui cheguei/ Pra Angola vadiar/ Me lembro primeiro da ginga/ Trago sempre na memória/ A história que vivi e que estou contando agora/ Agradeço a Seu Pastinha e aos Mestres de Capoeira/ Conheci o Brasil e o mundo nas rodas de bananeira/ Jogo e luta/ Amor e dor/ Alegria e tristeza/ Se cair você levanta/ Se benze e sopra poeira/ Mulher siga seu destino/ Nossa força de Angoleira/ Camaradinha!/ Vamos simbora!"*[16]

15 FICA es una entidad no gubernamental sin fines lucrativos, cuya finalidad es la enseña y la práctica de Capoeira Angola en Brasil y en el exterior. Uno de sus principales principios es "la afirmación [de Capoeira Angola] como forma de expresión de la cultura afrobrasileña y proyección de valores referentes al universo cultural de los afrodescendientes en Brasil".

16 NT. Hoy me levanté llorando/ recordando por donde anduve/todos los días de alegría/ y las luchas que enfrenté/en este campo de *mandinga* aprendiendo y soy mujer/soy conquista hacia el frente/va a ser mejor para quien vea/en el camino hay flores espinadas/en el camino voy con fe/con ligereza y justicia/salve madre, mi padre *axé*/hermandad es fundamento/no deje el barco voltearse/cuando yo llegué/para la Angola jugar/me recuerdo primero de la *ginga*/traigo siempre en la memoria/la historia que viví y que estoy contando ahora/agradezco a Pastinha y a los *mestres* de capoeira/conocí el Brasil y el mundo en las *rodas* de bananera/juego y lucha/amor y dolor/ alegría y tristeza/si te caes te levantas/

Otra acción para el empoderamiento femenino es la creación de Colectivos formados por mujeres, como, por ejemplo, Mulher & Capoeira, Obirimbau – Berimbau Feminino.

Figura 14. Obirinbau – Berimbau Feminino. Fuente: https://www.facebook.com/ObirinBau/photos/rpp.103497907903668/119633802956745

Este Colectivo es un espacio dirigido para que las mujeres (con o sin experiencia en la capoeira) se reúnan, dialoguen, intercambien experiencias y se fortalezcan personal y colectivamente. Vale la pena mencionar que la consciencia personal y colectiva se desarrolla especialmente a través de procesos educativos de capoeira. El enfoque de sus actividades es el desarrollo de la técnica, la destreza corporal y musicalidad de capoeira; el intercambio de conocimientos históricos y culturales y de experiencias y reflexiones críticas sobre lo que es ser mujer en la sociedad y en la capoeira. La creadora de esta iniciativa es la psicóloga y educadora, Dra. Simone Gibran Nogueira, que también es profesora de capoeira Angola

se bendice y sopla el viento/Mujer sigue tu destino/Nuestra fuerza de Angoleras/Camarada/¡vamos ahora! *Viva nossas Mestras!* Trabajo colectivo de las alumnas del Grupo Candeia de Capoeira Angola/Espaço Cultural da Floresta para la tercera edición del evento "Aidê, como tá vosmicê" en 2019.

del CECA (Centro Esportivo de Capoeira Angola - Academia João Pequeno de Pastinha) y tiene un posdoctorado en estudios africanos.

El Movimiento Mujer-Capoeira, del cual formo parte, fue creado en Piracicaba (ciudad en el interior del estado de São Paulo) a inicios del 2018 y sus participantes son capoeiristas (entre ellas, *contramestras* y profesoras de diferentes grupos de capoeira en la ciudad, así como investigadoras) las cuales, por medio de la distribución de conocimientos y experiencias, buscan fortalecer la representación de lo femenino en la capoeira.

El Colectivo de Estudos e Intervenções Musicais Marias Felipas está compuesto por mujeres capoeiristas, investigadoras, educadoras y activistas. El 20 de julio de 2019, lanzó en Salvador (BA) y en otras ciudades brasileñas, el Documental *Mulheres da Pá Virada*, el cual el 8 de marzo del 2020, estuvo disponible en su totalidad en YouTube. En mi opinión, es un registro contundente de mujeres capoeiristas de diferentes generaciones. Como explica una de las directoras: "El filme pretende antes de todo ser un instrumento capaz de disparar reflexiones y de abrir un espacio de habla y escucha sobre temáticas que continúan siendo tabú en la capoeira (...)"[17]

17 https://portalcapoeira.com/capoeira/capoeira-mulheres/mulheres-da-pa-virada/

Figura 15. Cartel del documental "Mulheres da Pá Virada". Disponible en: https://portalcapoeira.com/capoeira/capoeira-mulheres/mulheres-da-pa-virada/ Acceso: 27 mar. 2020.

Mestra Ritinha de Bahia, que falleció tempranamente a los 52 años, al comienzo de la filmación, tuvo una trayectoria importante en la capoeira Angola, que, prácticamente, no tuvo visibilidad. El rescate de sus entrevistas realizadas en sus dos últimos años de vida, así como de fotos, audiovisuales etc., permitió que Ritinha fuera no sólo el hilo conductor del guión, sino también la principal referencia del filme.

"Quem nunca viu a capoeira acontecer no Vadeia Sampa vai ver, no Vadeia Sampa vai ver"[18]. Esta fue la música cantada en la apertura del evento Vadeia Sampa Mulheres da Garoa el 18 de mayo del 2018, organizado por el Coletivo Mulheres da Garoa. La idea es mostrar la capoeira paulista por medio del rescate de la capoeira, su *vadiação, brincadeira*, independiente de cualquier grupo de capoeira, pero manteniendo siempre su carácter de resistencia cultural.

18 NT. Quien nunca vio a la capoeira suceder en Vadeia Sampa vaya a ver. En Vadeia Sampa vaya a ver.

El evento, realizado en colaboración con CDCCURTBALL, contó con el apoyo de los *mestres* de capoeira Cacá y Eduardo Rodrigues Negão, creador de Vadeia Sampa, entre otros que participaron con él.

Figura 16. Colectivo de mujeres capoeiristas realiza edición histórica de Vadeia Sampa en la ciudad de São Paulo (SP). Fuente> https://horadopovo.com.br/coletivo-de-mulheres-capoeiristas-realiza-edicao-historica-do-vadeia-sampa-de-sp/

Fue una gran oportunidad para la percepción de la mirada y el empoderamiento femenino, en medio de barreras y prejuicios, todavía muy marcados, ya que, históricamente, es practicada en su mayoría por hombres. El evento contó con la participación de capoeiristas provenientes de diversas partes del estado de São Paulo, líderes como la *contramestra* Vermelha (Viviane G. Rodrigues), las profesoras Raposa (Simone Rueda), Dani Cavalcante, Boca (Alessandra Braga), Aline Longui y Pollyana Félix, fundadoras de Mulheres na Garoa y muchas otras capoeiristas, que lo ha estado organizando a lo largo de los últimos meses, con ensayos y entrenamientos.

Tres *mestras* de capoeira paulista, Mestra Mara, Mestra Luana y Mestra Ana Lucia Saruê fueron homenajeadas y recibieron una placa entregada a cada una de ellas.

Para el Mestre Eduardo Negão, mencionado anteriormente:

> [En este día] ellas protagonizaron momentos memorables tan especiales. Más de 300 personas presentes, una pieza musical muy bien ensayada con el timbre femenino que es siempre más afinado, homenajes emocionantes, juegos de alto nivel entre las mujeres y mucho más. Sin embargo, para mí, la gran lección y característica de esta 7ª edición de Vadeia Sampa, fue también la presencia de diversos mestres de Capoeira y una masa de capoeiristas hombres que vinieron definitivamente a apoyar y honrar esta linda iniciativa de las mujeres. (Negão, 2018).

Consideraciones finales

Hago mías las palabras del Grupo Nzinga de Capoeira Angola, el cual afirma que: "[Se está] tomando la capoeiragem como un espacio de formación política que inserta cuestionamientos sobre la necesidad de desplazamiento de roles y valores [formados en un contexto marcado por distintos tipos de violencia]" (Grupo Nzinga de Capoeira Angola, 2020).

La presencia femenina en la capoeira puede promover nuevos paradigmas dentro del mundo de la capoeira, pues parte de otro lugar social –las que son objeto de violencia– en el interior de una sociedad marcada por el machismo y, nunca está de más recordarlo, por el racismo. Por cierto, considero que el documental *Mulheres da Pá Virada* es muy importante, ya que, de forma inédita, rehace la trayectoria de algunas de las más renombradas *mestras* de capoeira Angola en Brasil de diferentes generaciones.

En este sentido, pienso que es imprescindible que los capoeiristas hombres, independente de su grupo, estilo y graduación, reconsideren tanto su masculinidad, como su responsabilidad en esta lucha por la igualdad de oportunidades de ambos sexos en el universo de la *capoeiragem*.

A partir de la década de 1980, *mestras* de capoeira e investigadoras de capoeira han estado publicando libros, tesis doctorales, tesis de maestría y artículos, entre otros, los cuales contribuyen a una mayor profundización del tema de la capoeira y el género.

Considero que todo esto contribuye, no sólo para la singularidad de la percepción del cuerpo femenino en la capoeira, sino más que eso: para la conquista de la legitimidad del espacio femenino y sus manifestaciones en la *roda* y en la *ginga* de capoeira, así como en la *ginga* de la vida.

Bibliografía

Apostila da Associação de Capoeira Fonte do Gravatá (s/d). São Paulo (SP).

Butler, J. (2013). *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Grupo Nzinga de Capoeira Angola. (2020). "Nota do Grupo Nzinga de Capoeira pelo fim da violência de gênero". *Facebook do Grupo Nzinga*, mês de março. https://www.facebook.com/grupo.nzinga.5/photos/nota-do-grupo-nzinga-de-capoeira-angola-pelo-fim-da-violência-de-gênero-nossa-so/2786655948054302/

Lima, L. (2016). *Mandinga em Manhattan: internacionalização da capoeira*. Rio de Janeiro: MC&G; Salvador: Fundação Gregório Matos.

Manifesto das Mulheres do GT Salvador e Região Metropolitana de Salvador da Salvaguarda da Capoeira Bahia. (2020), Salvador. (arquivo em PDF).

Negão, E. (Mestre Negão). (2018). "Coletivo de mulheres capoeiristas realiza edição histórica do Vadeia Sampa de SP" (entrevista), em *Sitio Hora do Povo,* 21 de maio.

https://horadopovo.com.br/coletivo-de-mulheres-capoeiristas-realiza-edicao-historica-do-vadeia-sampa-de-sp/

Pires, A. (2004). *A capoeira na Bahia de Todos os Santos: um estudo sobre cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)*. Tocantins/Goiânia: NEAB/Grafset.

Pires, A. (2010). *Culturas circulares: a formação histórica da capoeira contemporânea no Rio de Janeiro.* Curitiba: Editora Progressiva/ Salvador: Fundação Jair Moura.

Soares, C. (1999) *A Negregada Instituição*: *Os capoeiras na Corte Imperial, 1850-1890*. Rio de Janeiro: Access.

Soares, C. (2002) *Capoeira escrava*: *outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850).* 2a ed. rev. e ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura.

Reis, L. (1997) *A capoeira no Brasil*: o mundo de pernas para o ar. São Paulo: Fapesp/Publisher Brasil.

Reis, L. (2000) *A capoeira no Brasil*: *o mundo de pernas para o ar.* 2ª ed. São Paulo: Publisher Brasil.

Reis, L. (2010) *A capoeira no Brasil*: *o mundo de pernas para o ar*. 3ª ed. Curitiba: CRV,

Reis, L. (2013) *Capoeira*: *uma herança cultural afro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições.

Viva nossas Mestras! (2019) Trabalho coletivo das alunas do Grupo Candeia de Capoeira Angola/ Espaço Cultural da Floresta para a terceira edição do evento "Aidê, como tá vosmicê?", Belo Horizonte.

Zonzon, C. (2017) *Nas rodas da capoeira e da vida*: corpo, experiência e tradição. Salvador: EDUFBA.

Sitios web consultados

https://portalcapoeira.com/capoeira/capoeira-mulheres/mulheres-da-pa-virada/ Consultado: 18 de diciembre de 2019.

https://portalcapoeira.com/capoeira/capoeira-mulheres/documentario-sobre-mestra-cigana/ Consultado el 3 de marzo del 2020

https://www.geledes.org.br/as-varias-faces-da-violencia-contra-as-mulheres/ Consultado el 5 de marzo de 2020.

https://almanaquebrasilsite.wordpress.com/tag/mestra-janja/ Consultado el 5 de marzo de 2020.

http://mundoafro.atarde.uol.com.br/ Consultado el 5 de marzo de 2020.

http://nzinga.org.br/pt-br/grupo_nzinga Consultado el 5 de marzo de 2020.

http://mulheresnoaikido.blogspot.com/2016/06/serie-as-mestras-das-artes-marciais.html Consultado el 5 de marzo de 2020.

https://www.facebook.com/mestraciganacapoeira/ Consultado el 31 de marzo de 2020.

https://www.facebook.com/grupo.nzinga.5/photos/pb.629045683815350.-2207520000../2786655948054302/?type=3&theater Consultado el 17 de marzo de 2020.

https://www.jornalterceiravia.com.br/2019/05/01/mulheres-da-capoeira-discutem-assedio-em-campos/ Consultado el 9 de marzo de 2020.

https://images.app.goo.gl/QL2F7kegzZpsgWyr9 Consultado el 17 de marzo de 2020.

www.marchamundialdasmulheres.org.br Consultado el 9 de febrero de 2020.

https://www.facebook.com/mestraciganacapoeira/photos/rpp.700598416638466/2080320731999554/?type=3&theater Consultado el 10 de marzo de 2020.

https://images.app.goo.gl/sqXBVDpXc8bocEc1A Consultado el 10 de marzo de 2020.

https://mariasfelipas.wordpress.com/mulheres-da-pa-virada-historias-e--trajetorias-na-capoeira/ Consultado el 9 de marzo de 2020.

https://www.facebook.com/grupo.nzinga.5/photos/pb.629045683815350.-2207520000../2786655948054302/?type=3&-theater Consultado el 29 de marzo de 2020.

https://www.facebook.com/ObirinBau/photos/rpp.103497907903668/119633802956745/?type=3&theater Consultado el 30 de marzo de 2020.

https://www.brasildefatomg.com.br/2018/08/08/conheca-a-primeira--mestra-da-capoeira-angola-em-minas-gerais Consultado el 30 de marzo de 2020.

https://horadopovo.com.br/coletivo-de-mulheres-capoeiristas-realiza-edicao--historica-do-vadeia-sampa-de-sp/ Consultado el 30 de marzo de 2020.

CAPÍTULO 19.

FEMINISMO EN COMUNIDADES TRADICIONALES: las mujeres angoleiras[1]

Janja Araújo

Entendiendo a la capoeira como movimiento social antirracista

Los estudios sobre la raza, el racismo, las relaciones raciales y el antirracismo, así como las luchas históricas de los movimientos sociales organizados en varios países que conforman el movimiento de explotación y aniquilamiento sobre los pueblos africanos, y que resultaron en lo que hoy denominamos diáspora africana, promovieron también grandes impulsos a los estudios sobre el género, las relaciones de género, el sexismo y antisexismo, volviendo prácticamente inaceptable seguir pensando un campo sin el otro y, menos todavía, tomando la categoría mujer como una categoría universalista (Carneiro, 2003). Tal desmantelamiento se hace en el contexto de avances de investigaciones en estos campos de estudio (raciales y de género) y se anuncia, sobre todo en Brasil, en la escena política de los movimientos sociales durante y en el posmilitarismo político de los años de 1964 a 1985, constituyendo las agendas políticas de la llamada "redemocratización del país". Es importante destacar las tensiones promovidas entre los varios movimientos sociales activos en el contexto de las luchas por la vivienda, el combate a la inflación y el hambre, por el aumento de las tarifas de escolaridad para la población negra (y con atención especial a la enseñanza superior), contra la política de encarcelamiento, entre otras. Estas tensiones también van a repercutir en la producción académica, identificando personajes, sectores,

1 Título original en portugués, *Feminismo em comunidades tradicionais – as angoleiras.* Traducción: Sergio González Varela.

agrupamientos (núcleos y centros de investigación), facilitando nuevos caminos y enfoques para flexionar la presencia negra en Brasil.

Cuando la socióloga Heleieth Saffioti publica la obra *A mulher na sociedade de classes – mito e realidade*[2] la autora, ya proponía la reflexión de lo que ella denominó de *nudo*, para tratar los desequilibrios intragénero, resultado tanto de las aflicciones de la esclavitud como del racismo, subordinando a las mujeres negras en la base de la pirámide social y constituyendo, por lo tanto, el segmento social más expuesto a las interminables dinámicas de explotación y violencia. Aquí podemos entender igualmente los impactos de las luchas antirracistas que posicionan a las mujeres negras en la complejidad del colonialismo y la esclavitud. Escribió la autora:

> El género, en milenios anteriores, históricamente con las clases sociales se reconstruyó, esto es, absorbido por la clase trabajadora inglesa, en el caso de Thompson, se reconstruyó/construyó conjuntamente como una nueva manera de articular relaciones de poder: las clases sociales. La génesis de estas no es la misma, ni se da de la misma forma que la del género (…), las clases sociales tienen una historia mucho más corta que el género. De esta forma, las clases sociales son, desde su génesis un fenómeno engendrado[3]. Por su parte, una serie de transformaciones del género son introducidas por la emergencia de las clases. Para atar mejor esta cuestión, se necesita juntar al racismo. El nudo formado por estas tres contradicciones presenta una cualidad distinta de las determinaciones que lo integran (Saffioti, 1987: 122).

Sin embargo, cuando pensamos la histórica minimización de las mujeres negras, incluso en el género, se vuelve fundamental reconocer que estas, como llama la atención la activista académica Ángela Davis, al ser victimizadas por la esclavitud de sus cuerpos fueron también imposibilitadas de este reconocimiento (Davis, 1981). Por cierto, sobre esta minimización, Davis evidencia lo que anteriormente Sojouner

2 Resultado de su tesis de doctorado bajo la orientación del profesor Florestan Fernandes en la Universidad de Sao Paulo (Saffioti, 1987).

3 NT. *Gendrado* en el original en portugués. Se entiende la connotación traducida de engendrado como relativa al género.

Truth[4] vociferó en una intervención hecha durante la Women's Rights Convention, en Akron, Ohio, Estados Unidos en 1851, cuyo pasaje considero oportuno destacar y debatir:

> (…) aquellos hombres ahí dicen que las mujeres necesitan de ayuda para subir en carruajes, y deben ser cargadas para cruzar zanjas y que merecen el mejor lugar donde quiera que estén. ¡Jamás nadie me ayudó a subir en carruajes o a saltar sobre pozas de lodo y nunca me ofrecieron ningún mejor lugar! ¿y no soy una mujer? ¡mírenme! ¡miren mis brazos! Yo aré y planté y junté en los graneros y ningún hombre podría estar delante de mí. ¿Y no soy una mujer? Yo podría trabajar tanto y comer tanto como cualquier hombre – si tuviera la oportunidad para eso – ¡y soportar el látigo también! Y ¿no soy una mujer? ¡Parí trece hijos y vi a la mayoría de ellos ser vendidos para la esclavitud y cuando yo grité con mi dolor de madre, nadie que no fuera Jesús me oyó! Y ¿no soy una mujer? (Truth, 1851)[5].

Así, cuando tomamos a la raza como una categoría de poder, reflexionamos también su impacto en la organización de las mujeres en los países marcados por la esclavitud de los pueblos africanos, y aun reconociendo que la organización de los movimientos feministas se hayan enriquecido de las luchas antirracistas, los mismos consolidaron la rebeldía sobre las condiciones reales de la vida de las mujeres negras y otros grupos humanos "racializados", como ejemplo también se tiene a las indígenas y gitanas entre otras. Aquí, y todavía reportando la primacía de los registros de las afroamericanas estadounidenses, es también de ellas que tomamos como registro la declaración y publicidad de reflexiones necesarias sobre las bases de la explotación producidas por las mujeres blancas contra las negras. La declaración del Combahee River Collective, cuyo nombre, inspirado en una acción militar de la Guerra Civil Norteamericana (1861-1865), es única al ser planeada y dirigida por

4 Sojouner Truth nació esclava em Nueva York, con el nombre de Isabella Baumfree en 1797, escapó hacia la libertad en 1826 un año antes de que se proclamara la abolición de la esclavitud en el estado de Nueva York el 4 de julio de 1827. Fuente: https://www.wesleyan.edu/mlk/posters/sojourner.html

5 https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/

una mujer[6], demuestra la comprensión que el reconocimiento histórico de la acción de las mujeres y colectivos de mujeres negras constituyen la base de lo que denominamos "feminismo negro", reconociendo que "encontramos nuestros orígenes en la realidad histórica de la lucha continua de vida y muerte de las mujeres afroamericanas por la supervivencia y la liberación" (Combahee River Collective, 1974).

Entendemos que solamente es posible imprimir acciones dichas bajo la tutela de alguna rúbrica que podamos llamar de feminista, cuando nuestros lentes posicionan la capacidad de incluirnos en la opresión histórica vivida por estas mujeres, desde los momentos más severos de las tentativas de desarraigo y posterior inserción en el foso deshumanizante del comercio esclavista. Estamos hablando de mujeres cuyos conocimientos de sí mismas estaban escritas en prácticas comunitarias y cotidianas, en ráfagas creativas para hacer presente el pasado-futuro como lectura de lo vivido, renovando la lucha y la celebración. Celebrar como forma de atribuir lo ritual a lo vivido, y también imprimir osadía en hacerse presente y más aún, favorecer el deseo de un futuro tangible, pese a la complejidad del tiempo desconocido posterior. Aquí, no solo para las mujeres negras, el culto a la monocultura epistémica como arquitectura política de persecuciones diversas es también indicador del reconocimiento de redes permanentes de resistencia no asimiladas, pero aún marcadas por varios ordenes de invisibilidad.

Cuando retomamos a Saffioti, percibimos que aquel *nudo* modestamente presentado hace más de cincuenta años, no produjo grandes impactos en la producción académica subsecuente, incluso si esta haya pasado a evidenciar aspectos de subalternidades de las mujeres negras en los mercados de trabajo y demás áreas posibles de especulación sobre la pobreza, violencia y otros sustratos de marginalidad, lugares donde estaban posicionadas estas mujeres, la mayoría de las veces incluyendo los impactos de las acciones racistas sobre tales condiciones. Otro dato para ser considerado dice al respecto del aparato de moralidad impuesto

6 Nos referimos a la acción de Combahee River, liderado por la abolicionista Harriet Tubman (1822-1913).

sobre las mismas mujeres, muchas en condiciones de *ganhadeiras*[7], cuya condición de liberadas o no-liberadas las ponía en las calles transitando en papeles o lugares en ese momento sólo destinado para los hombres (Albuquerque, 2006), fuera en los lugares de trabajo (ferias, construcciones públicas, etc.) fuera en los espacios de sociabilidad, por ejemplo, de las *rodas* de *batuque*, *samba* y capoeira.

En el mundo histórico de la capoeira, un universo plural de hombres y mujeres negras arrojados en la zanja que se formó entre la aridez de las plantaciones decadentes y los prometedores y emergentes centros urbanos, este arte corporal complejo, se volvió un ancla y ató los múltiples lenguajes formadores de una comunidad que transitó entre la prohibición, criminalización y persecución, sobre todo en el periodo de las *maltas*[8] (Soares, 2001), siendo posteriormente conformadora de nuevas territorialidades que se materializaron en una compleja trama de transferencia de saberes entre sus practicantes, ahora en desafíos transnacionales. Como productores (as) y difusores (as) culturales, siguen, en la actualidad, las incertidumbres de las distintas miradas y comprensiones, redefiniendo los sistemas de marginalización y en el propio contexto de la cultura negra. Es importante mencionar que esta no es exclusiva de la capoeira[9].

Mostrar en este contexto la presencia y formas de participación femenina en los espacios de lucha es construir también en el campo de la oralidad, nuevas narrativas para hablar sobre las mujeres negras insertas en dinámicas de protagonismo, de no sujeción, de ruptura de los decoros atribuidos a lo femenino, siendo esto impuesto desde los espacios y vidas domésticas. Aquí nos estamos refiriendo a las mujeres endiabladas, mujeres

7 Estas podían ser rentadas a otros para prestaciones de servicios en que se especializaran (costura, bordado, habilidades culinarias, etc.) o incluso comercializar productos diversos, sobre todo alimenticios.

8 Especie de sociedades secretas conformadas por capoeiristas, presentes en muchos barrios de varias ciudades brasileñas, sobre todo durante el siglo XIX, producto de las luchas entre abolicionistas y republicanos.

9 El mismo fenómeno puede ser observado en las religiones de matriz africana (Candomblé y Umbanda) y otras expresiones culturales negras, como el *jongo* (ver capítulo 3 de este libro), *maracatú* o la *samba*, sobre todo en los grandes centros urbanos.

de cabello para la venta, mujeres valientes[10], mujeres que disputaron y ocuparon sus lugares en las calles, para reflexionar igualmente sobre la corporalidad femenina inserta tanto en el contexto del juego, pero de un juego corporal que se hace político, el juego de *ginga*, el juego-lucha, de lucha física, de navajadas, golpes y otras traiciones (Oliveira y Leal, 2009).

Es a partir de estas reflexiones preliminares que el presente texto busca posicionar a las mujeres en el contexto de estos haceres tradicionales-corporales de matrices africanas en Brasil, y toma como punto central las acciones de las capoeiristas a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, posibilitando la reflexión sobre la presencia femenina en el contexto histórico de los movimientos sociales organizados para enfrentar al racismo, al sexismo y demás ejes productores de desigualdades, al mismo tiempo que nos ayuda a retomar y devolver a la comunidad de la propia capoeira su comprensión de un movimiento social que ha actuado en el enfrentamiento de distintas expresiones de la violencia (esclavitud, persecución, criminalización, estigmatización), dinamizando en las corporalidades negras aspectos de formación comunitaria capaces de transitar y orientar nuevas reflexiones sobre otros haceres políticos y sus formas organizativas.

Cuando recuperamos el concepto político que está detrás de la actuación histórica de las *maltas*, podemos afirmar que las mujeres encontraron en estas la inspiración para enfrentar las expresiones de violencia también presentes en la capoeira, de forma organizada como si fueran *maltas* feministas. También la historia de resistencia negra en Brasil está marcada por la existencia de parámetros que acentúan las asimetrías de género, dificultando el debate sobre los aspectos del patriarcado misógino presentes en estos contextos. Arriesgar y reflexionar aspectos de colonialidad de algunas de estas prácticas en estos contextos de resistencia no es una tarea fácil, y así ha sido en el contexto de la *capoeiragem*[11].

10 Sobre la forma como eran tratadas las mujeres valientes, sobre todo aquellas involucradas en la capoeira ver Oliveira y Leal (2009).

11 El término busca presentar una comunidad de practicantes de capoeira, hoy en día no sólo un espacio exclusivo de hombres negros, africanos, o descendientes de estos en Brasil. El término se actualiza en

En el contexto de la cultura negra, esto significa decir que al respecto de los muchos esfuerzos producidos en las necesidades de dar respuestas posibles a las discontinuidades y fragmentaciones de la sociedad moderna excluyente, nos mantenemos respondiendo y responsabilizándonos por los resultados sobre lo que Gilberto Velho denominó de una "adhesión vigorosa y militante hacia un orden de valores" (Velho, 1999). Es importante resaltar que estamos tratando a la capoeira (y aquí coloco el énfasis en su expresión tradicional, más antigua, denominada capoeira Angola) como una praxis política fundada en la defensa de la vida, con una pedagogía propia, y que toma a la ancestralidad como principio de pertenencia, dotado de un cuidado, lo que le propicia la formación de comunidades abiertas a las alteraciones de nuestras marcas histórico-existenciales.

Un punto de ruptura aquí delineado es el rechazo para pensar a la capoeira como un deporte, ya que entenderlo de esta forma constituye una forma reduccionista de sus dinámicas, además de llamar la atención al carácter poco transgresor del deporte, reproductor de los aspectos del mundo moldeado por un patrón masculino o patriarcal que exalta elementos sexistas expresados en estándares de virilidad y de desempeño excesivo (Araujo, 2017: 1).

Aquí nos referimos a un enfoque relevante sobre la memoria, historia y ciudadanía de las mujeres negras, incluyendo narrativas sobre las capoeiristas en el contexto de los movimientos sociales contemporáneos donde las desigualdades raciales se rearticulan en las relaciones de género. Como control social, con praxis política articulada a la ancestralidad, está asentada en la práctica vivencial grupal y de oralidad y, como todo *assentamento*[12], impone la conexión entre el mundo visible y el invisible, en una ética propia asegurada en el ir y venir de las múltiples temporalidades. Estos aspectos indican las bases de pertenencia a una matriz, a través de la interiorización de sus principios que pueden ser traducidos por la *ginga*.

una comunidad transnacional y en tránsito, con practicantes en todos los continentes en alrededor de 160 países.

12 Término comúnmente usado en las comunidades-*terreiro* [casas de culto] para referirse al lugar en que son instalados objetos rituales, siendo este una especie de altar de las divinidades.

Se toma el término *gingar* no sólo como un movimiento primordial de la capoeira, de donde parten todos los demás movimientos, sino también como un ejercicio de un juego que impone contenidos verbalizados distintamente en la pluralidad de sus orígenes y procedencias. Es con base en estos procesos formativos que las mujeres capoeiristas también pasaron a estructurar organizaciones políticas capaces de articular juegos finitos e infinitos para la comprensión de la vida y la organización de posibilidades (Carse, 2003). En el juego, estas mujeres articulan la posibilidad de, m**á**s que presentar respuestas, discutir los cuestionamientos apropiados al universo de los intercambios ahí simbolizados. Mientras que el arte tiene su marginalidad intraestética como siendo siempre un proceso local, ya que los medios de expresión y de sentimiento por la vida que los estimulan son inseparables. Protegerla es explorar una sensibilidad que se estructura en la base de una formación colectiva, tan amplia y profunda como la propia vida social.

Cuando se *ginga*, ¿con o qué y porqué exactamente se *ginga*? Estas cuestiones nos permiten tomar a la capoeira en la comprensión del juego, y que no necesariamente se concentra en la competición mediada por campeonatos, *rings* y otras disputas. Aunque suene como tautología, se juega capoeira jugando el juego de capoeira, sobre cuya definición se basan las reglas y conductas. Se juega consigo y cuidado del otro. Esta es también la posición de Huizinga: "En el juego existe alguna cosa 'en juego' que trasciende las necesidades inmediatas de la vida y confiere un sentido de acción (Huizinga, 2001: 4). La *ginga* es vista como la iniciación del sentido y del movimiento. Estas actúan en un campo de acciones políticas en que las cuestiones vinculadas a las luchas de los pueblos negros y de las mujeres, reconociendo a la capoeira como un importante símbolo, no sólo de un modelo de resistencia valorado en los estudios sobre la lucha-danza que en muchos momentos históricos causó desagrados al poder instituido, sino también a través de los nuevos elementos que podrían proliferar sobre la formación de las comunidades basadas en principios de pertenencia histórica, potencialmente importante en los debates sobre la resistencia negra. Esta reafirma la defensa de la

vida, la historia y la memoria de los africanos y de sus descendientes en Brasil, resaltando la pertenencia grupal como algo extremadamente importante para la reflexión sobre el amparo y fortalecimiento de los saberes tradicionales.Conscientes de que tales saberes conducen la creencia y la dedicación y constituyen un importante campo de formación de identidad basada en la pertenencia y el fervor, para los (as) capoeiristas es muy importante reflexionar sobre los fundamentos de su tradición. Así, reivindicamos la visibilidad del legado cognitivo de los pueblos negros, manifestando nuestra comprensión de que esta proximidad con los sujetos de conocimiento revela un importante aspecto para los cambios educacionales, como resultado de la propia participación de estas fuentes de autoridad, proponiendo nuevos enfoques en la interacción entre teoría y práctica.

Lo que se sabe es que en el siglo XIX su práctica recibió los castigos legales de las autoridades policiales en todo el país, preocupados y temerosos de que ya eran como cualquier tipo de organizaciones negras, sobre todo cuando estaban orientadas por la fuerza de la rebeldía impuesta en el desarrollo de la cultura esclava en Brasil (Soares, 2001). Estas organizaciones denominadas *maltas* como se mencionó más arriba, tenían sus acciones concentradas en los grandes centros urbanos, eran consideradas por el poder político como espacios de bandidaje, ya que estaban apegados s**ó**lo a los resultados de sus acciones, y no al sentido de su fomentación. En lo que se dice al respecto de la actuación de las mujeres negras en los espacios de la capoeira, algunos estudios han revelado no sólo la acción individual de algunas de ellas, sino también mostrado, como aparece en el ejemplo de las narrativas sobre María Felipa de Oliveira (Farias, 2010), que en varios momentos estas mujeres se organizaron en *maltas*. En las narrativas sobre las mujeres que también aparecen en medio de la capoeira está la de María Doce Hombres, líder de un considerable número de pescadores y marisqueras responsable por la quema de varias embarcaciones pertenecientes a las fuerzas portuguesas que se encontraban atracadas en las proximidades de la isla de Itaparica, en Bahía, con motivo de las llamadas luchas por la independencia. Este episodio habría ocurrido

cuando, asumiendo el liderazgo de un grupo de cuarenta mujeres, entraron en un campamento de portugueses, seduciéndolos con danzas y bebidas para, en seguida, aplicarles una *surra de cansanção* (especie de ortiga) y salir nadando en dirección a las embarcaciones incendiándolas.

La importancia de estas acciones grupales al enfrentar los conflictos, sobre todo con los agentes de la represión policiaca, revelan a la capoeira no sólo como un "orgullo" africano, sino también como un tipo de "rebelión de baja densidad" (Soares, 2001), o un permanente posicionamiento frente a la institución esclavista, a pesar de no siempre dirigirse directamente a ella. Sin embargo, si este periodo está marcado por la criminalización y persecuciones, los años de la década de 1930 fueron fundamentales para la construcción de los aspectos brasileños de la capoeira; cuyas transformaciones nacionales-populistas, la definición de una identidad nacional basada en el mestizaje, van a contradecir las tendencias del pensamiento político de la década anterior que veían en tales fenómenos las justificaciones de los atrasos de una nación frente al advenimiento de la modernidad. Pese a los límites señalados en el debate, Pereira de Queiroz (1988) llama la atención sobre el origen y vinculación existencial de los afrobrasileños ante el fenómeno de la esclavitud, encontrando en estos una preocupación por establecer diálogos entre estas prácticas y sus resultados, sobre todo en su comprensión sobre la identidad nacional. Sobre este aspecto, concluye:

> [...] En Brasil, la creación cultural, aunque expresándose en comportamientos y prácticas provenientes de las civilizaciones de origen, los modeló de modo diverso de cómo ya existía. Los grupos y la propia sociedad, al sentirse amenazados, crearon configuraciones originales que les permitieron reafirmar una personalidad propia. Estas configuraciones no provenían de pura fantasía, fuese ella individual o colectiva; no se reducían al imaginario; constituían una realidad en sí, susceptible de verificación y evaluación (Queiroz, 1988: 79).

En este sentido, también destacamos la situación de dominación-subordinación en la comprensión de esta creación cultural, o sea, de que los peligros de anulación de estos grupos por situaciones vividas "suscitaron siempre la creatividad cultural simbólica" (Queiroz, 1988: 80). En estas

situaciones adversas, las mudanzas sufridas a través del tiempo deben tomar la propia libertad como una esfera que transforma el sentido y significado de hacer y de vivir. Es, por lo tanto, en el reconocimiento sobre la invisibilidad del legado intelectual de los africanos y sus descendientes brasileños, que señalamos en las comunidades culturales un lugar privilegiado para el descubrimiento de grandes *mestres* y *mestras*, detentores de estos conocimientos de grandes sistemas culturales ancestrales y de pertenencia. En estos conocimientos encontraremos argumentos que puedan estructurar nuestra valentía para desmitificar el proceso reduccionista que hizo mitos de estos conocimientos como si fueran estructuras ingenuas de su propia folclorización, buscando acentuar el dinamismo cultural como instrumento de referencia histórica de los grupos involucrados.

Tomando a la capoeira como un juego, ubicamos una posible adquisición de estrategias sobre un supuesto "modo de ser", cuyo andamiaje encuentra en la *ginga* (y no en *gingar*) la matriz de todas las demás construcciones posibles, de una conducta mediada por una ética propia, muchas veces escurridiza en las aristas de la racionalidad. Como tal, posee una teoría y metodología interpretativa e integrativa, que, aunque no se comporten como principios generales en el mundo, fijan a las personas al mundo de sus representaciones (inclusive de sí mismas) y se presentan como fenómenos culturales a partir de sus sistemas significativos (Geertz, 2001).

Aquí localizamos la construcción de nuestra perspectiva cosmopolítica situando, en el campo de los conocimientos culturales tradicionales, que son espacios donde están incluidas la gran mayoría de las mujeres negras, nuestra comprensión sobre las formas de control traducidas en las dimensiones hegemónicas del poder. Así, estamos problematizando la existencia de una equidad sociocognitiva como lugar privilegiado para la formulación de las otras desigualdades que se estructuran y reproducen en las relaciones sociales más amplias, y con impactos incuestionables en la formulación de la sub-ciudadanía de estas.

Entendiendo a la capoeira como un movimiento social antisexista

Así también ocurre en la capoeira. En su actualización histórica, ahora en una dimensión internacional, el juego sigue siendo desigual también entre mujeres de distinto orígenes y procedencias socioeconómicas, volviendo, inclusive, problemático para los nuevos desafíos para los estudios feministas el no reconocer a la *ginga* como posibilidad de movilización de las interseccionalidades (Creenshaw, 1991).Por lo tanto, nos limitamos a las modestas provocaciones de Nancy Fraser (2006) al tomar los aspectos relativos al reconocimiento y redistribución como prescribiendo recetas homeopáticas y paliativas de remedios afirmativos y transformadores, frente a las dinámicas agonizantes de proyectos epistemo-genocidas. El juego es otro, lo sabemos. Como sabemos también que es en la *grande roda* donde nosotros nos convertimos de hecho en capoeiristas.

Queremos acentuar la existencia de un *ethos angoleiro* cuyo acceso exige el reconocimiento de los esfuerzos de las mujeres ahí iniciadas en promover su comprensión sobre la propia capoeira, para además de un juego corporal, verlo como un juego político en que están localizados aspectos de resistencia cultural y de memora de pueblos negros, aunque no sólo incluidas exclusivamente en los llamados "espacios negros", sino más allá de las fronteras nacionales. Como una filosofía de vida inserta en los contextos de las prácticas iniciáticas de las tradiciones africanas en Brasil, la capoeira Angola puede y debe ser considerada dentro de la concepción lo más amplia que se pueda del "juego" y que, como tal sea suficiente para que tengamos la posibilidad de concebir su movimiento dentro de las estructuras interpretativas de los saberes locales. Así, aunque este sea un estudio delimitado en la elección de los sujetos pertenecientes a un linaje específico (Mestre Pastinha, 1889-1981), entre otros linajes tradicionales de la capoeira Angola que se desarrollado en la ciudad de Salvador en el siglo XX, los alcances verificados por sus acciones, sobre todo en la transmisión de conocimiento específico de esa matriz, ya pueden ser observadas en varias partes del mundo.

Es en la vida cotidiana de las mujeres *angoleiras* que percibimos el juego como una especie de celebración. El juego dimensiona las esferas del aprendizaje. Más que celebrar la posibilidad del ejercicio aprendido, sobre todo a partir de lo que la otra persona le propone como desafíos corporales, estratégicos y estéticos, se coloca en práctica un repertorio construido en medio de múltiples desafíos. En este caso, podemos señalar los desafíos de orden personal como el miedo, la timidez, agresividad, individualismo, etc. En su relación con los desafíos colectivos: ser minoría en medio de la *capoeiragem*, participar de una comunidad específica y mantener también a través de los elementos prácticos, las marcas, los principios y conductas que caracterizan su linaje. Para Huizinga (2001), aunque el juego no tenga una dependencia del dominio estético, él, por no ser parte de la "vida ordinaria" o "vida real", conduce a sus participantes por una especie de evasión de dicha "vida real" en dirección de esferas temporales de actividad con una orientación propia. Sobre este aspecto, podemos acompañar el pensamiento de Huizinga a través de la siguiente cita:

> Aunque la belleza no sea un atributo inseparable del juego en cuanto tal, este tiene una tendencia a asumir elementos acentuados de belleza. La vivacidad, y la gracia están originalmente conectadas a las formas más primitivas del juego. Es en él que la belleza del cuerpo humano en movimiento logra su apogeo (Huizinga, 2001: 9).

Para este autor, el juego tiene su inicio en la libertad de las personas para participar de él convirtiéndose ellas en "jugadoras". Se hace una excepción en los juegos incorporados en las dinámicas de las sociedades tradicionales, como una "función cultural reconocida", en el culto y/o en el ritual, cuyos contenidos son representativos de los propios aspectos iniciáticos de estas sociedades, como "satisfacción de todo tipo de ideales comunitarios". Así también, la capoeira Angola nos permite invocar una "supresión temporal de la vida social normal", del mundo habitual, para la aceptación de un círculo de juego en que "las leyes y costumbres de la vida cotidiana pierden validez" (Huizinga, 2001: 9). De cierta forma, esto nos señala la constitución de una comunidad de jugadoras y jugadores

capaces de reelaborar estas otras leyes y reglas sociales, reescribiendo nuevos ritos y cultos, y nuevas funciones culturales constitutivas de reconocimiento.

Es así como se forman comunidades moldeadas por la sensación de, estando "separadamente juntas/os)", alejarse del resto del mundo, rechazando sus normas habituales. En este caso, señalamos la existencia de un halo mágico que se localiza más allá de cada situación de juego propiamente dicha y que, en el caso de las mujeres *angoleiras* aquí estudiadas, esas comunidades se caracterizan por la autonomía de una reunión histórica, simbólica, afectiva y opcional. Aquí no nos interesa tanto el referéndum de estas creaciones conceptuales e identitarias, sino su aporte para las resignificaciones que les ayuden a justificar la constitución de un estar juntas, formando una comunidad sin importar que estén vinculadas a tal o cual matriz o linaje. En este sentido, al respecto de la práctica de estas capoeiristas, decimos que se juega con y por la continuidad, *gingando* con la propia historia como un movimiento circular, cíclico y recursivo.

En el estudio de Carse (2003), para quien el juego está en el centro de la comprensión de la propia vida como posibilidad, es posible distinguir dos tipos de juego: el juego finito, que presente como objetivo la victoria, y el juego infinito, que tiene como objetivo la continuidad del juego, o la posibilidad de mantenerse jugando. También para él, un principio invariable del juego es que, quien lo hace, lo hace libremente. Pautado también en reglas propias, su trabajo presenta entre los dos tipos de juego las siguientes características: las reglas del juego finito son las condiciones contractuales en función de las cuales las personas que lo juegan pueden llegar a un acuerdo con relación a quien vence (Carse, 2003: 9). Tales reglas, debiendo ser acordadas anteriormente, y siendo aceptadas, pasan a constituirse como exclusivas de ese juego, pudiendo también ser parte de las modificaciones para otro tipo de juego. Mientras tanto, "las reglas de un juego infinito son alteradas para evitar que haya vencedores y para incluir en el juego al mayor número de personas posibles" (Carse, 2003: 10). En este caso, las personas que se ven envueltas en el juego usan esas

reglas para regular la manera por la cual llevarán los límites que están siendo empujados contra el juego para dentro del juego en sí. Los hilos conductores de la capoeira Angola nos aproximan al entendimiento del valor y el lugar del juego en la actividad humana, siendo él un espacio de construcción que se hace junto con otra persona. Si pensamos la enseñanza de la capoeira como siendo "todo lo que la boca come" como bien supo decir Mestre Pastinha en señal de provocación, se juega a largo plazo, para toda la vida, no sólo seleccionando los mejores alimentos, sino también aprendiendo que no todo alimento es bueno para todas las personas y, mucho menos, en todos los momentos. Repulsiones, indigestiones, etcétera, provienen de su mal uso (Castro, 2001). Por otro lado, reflexionando sobre sus raíces, se vuelve necesario el fortalecimiento de este "árbol" imponiendo, en el ejercicio del propio conocimiento, su renovación en nuevos "árboles" para darle continuidad. De esta forma, cuando afirmamos la comprensión del juego construido por Carse (2003) y los contenidos de aquello que llama juego finito, estamos diciendo que es a partir de los límites temporales y espaciales que dicho juego finito es definido externamente, como un tiempo "terrenal", mientras que la duración del juego infinito es determinada internamente, con un tiempo creado dentro del propio juego. Dentro de este, es improbable que el jugador (a) tenga la capacidad de discernir cuándo comenzó el juego. Los juegos finitos e infinitos se distinguen a partir de sus propios objetivos. Sobre el juego infinito, Carse afirma que su único objetivo "es evitar que él llegue a su fin, es mantener a todo el mundo jugando" (Carse, 2003: 18).

Concebida como un campo de conocimiento, es que la capoeira también se autodesafía para revelar la presencia femenina en su interior, de manera interdisciplinar, transnacional y multirreferencial, pudiendo ser considerada uno de los temas de mayor repercusión en la actualización de los estudios sobre ella (Araújo, 2015). Este texto se conecta a estos huecos [de conocimiento] proponiendo también investigar las representaciones y autopercepciones acerca de la relación entre formación, cuerpo y género a partir de la teoría de las representaciones sociales (Moscovici, 2003) y

se preocupa no sólo en comprender cómo se produce el conocimiento, sino también, principalmente, en analizar su impacto en las prácticas sociales y viceversa. Siendo muchos los campos de conocimiento que en la actualidad toman a la capoeira como objeto de investigación, creemos que son muchas las posibilidades de nuevos enfoques y estudios, sobre todo con perspectivas interdisciplinares, que posibiliten nociones más amplias sobre las complejidades de esta, de modo intercultural, polisémico y "plurilógico". Uno de los mayores desafíos se refiere a la tensión rítmica, y el modo de ser de quien la practica, de los elementos que le estructuran los fundamentos (tradición), siendo ella, la capoeira, su propia metáfora en la *roda*, en lo que está en movimiento, dotado de recursividades y de renovaciones.

Nos interesa, por lo tanto, evaluar qué valores son negociados, qué estrategias son rehechas/deshechas, atribuyendo sentido y significado a los procesos comunicacionales que estructuran, a través de la oralidad, los acervos de los tiempos que aquí se fusionan y entrecruzan. Por eso, resaltamos las perspectivas interculturales enunciadas dentro de las provocaciones de las nuevas epistemologías del siglo XXI, como ejemplo de los estudios interseccionales de las categorías de raza, género y sexualidad, sobre todo cuando se ubican en los estudios sobre la ancestralidad, el cuerpo y la pertenencia, entre otros. Pudiendo variar en las categorías de mayor tensión, lo que nos interesa parte de la comprensión de que en medio de la *capoeiragem* algunos de estos temas muchas veces son tomados como verdaderos tabúes, posibilitando el desplazamiento del universo simbólico de las africanidades[13] y de las posturas brasileñas para el centro de los debates ideológicos sobre los estilos de capoeira, Angola (tradicional), Regional (moderno), sea desde dentro de las creencias y explicaciones sobre sus orígenes, hasta su lugar, hoy, en áreas interconectadas: cultura, deporte, educación, artes corporales, cultura física, luchas marciales, entre otras.

13 En una conferencia impartida por la profesora y lingüista Ieda Pessoa de Castro, recomendaba el uso del término "africanías" en lugar de africanidades, por tratarse de referencias africanas fuera del continente. Según ella, africanidades son los puntos de referencia, vistos y reflexionados por nosotros los brasileños, al interior del continente africano. Ver: www.africanias.uneb.br

Estas cuestiones encuentran recepción en esta propuesta ya que consideramos pertinentes los debates en torno de las matrices africanas de la capoeira, llamando la atención para las bases míticas y ontológicas que resaltan la existencia de otra cosmovisión que, para las nuevas prácticas vivenciales marcadas por la supresión de la libertad, la reinterpretan y reelaboran a través de posibilidades de diálogos y negociaciones. Es aquí donde la *ginga* y el *gingar* son tomados como un metalenguaje con capacidad de articular, de manera artística y lingüística, aspectos recursivos de una lucha que se hace en medio de muchas otras. Es en este escenario de estas luchas que queremos llamar la atención al lugar destinado y ocupado por las mujeres.

Si en menos de cien años la capoeira salió de su condición de contravención penal para confirmarse como un fenómeno cultural y político con presencia en más de ciento sesenta países, y siendo inclusive registrada como Patrimonio Inmaterial de la Cultura Brasileña (IPHAM/2008) y Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO/2014), estos fenómenos indican, entre otras lecturas, el alcance del legado de hombres y mujeres capoeiristas, sobre todo a partir de los años sesenta hasta hoy en día. En este periodo, cuando la opresión femenina aparecía relacionada con la cultural, la exégesis de la figura de la mujer (blanca, occidental) como categoría universal solamente pasaría a ser avalada por la fuerza de la violencia política internacional sobre africanos y sus descendientes en sus movimientos diaspóricos, sobre todo e incluso en el contexto de sus especificidades. Ya en los años 70 y 80, cuando las teorías de construcción social pasan a marcar la ruptura de los determinismos biológicos de la relación sexo/género, podemos tanto verificar el "elogio a las diferencias" como evidenciar sus asimetrías entre estas (Haraway, 2004); la historia reciente de la capoeira también era marcada por el ingreso, en la escena pública[14], de mujeres en el contexto de su práctica, como efecto de la proliferación de las academias de cultura física y sus actividades

14 Estas ya existían, pero practicaban la capoeira en un sistema de transmisión de conocimiento conocido entre los/las capoeiristas como *oitivas* [de oídas, orales, N.T.], en una relación en que el/la discípulo/a se incorporaba en las actividades cotidianas de su *mestre* y con él prácticamente pasaba a convivir.

corporales, incluyendo la liberación para el acceso a la Educación Física. Dos puntos deben de ser considerados en la construcción identitaria de estas mujeres: la identidad etno-racial y de sexualidad de ellas, para llegar hacia "la morada de la diferencia" (Lorde citada en Haraway, 2004: 227). Aquí llamamos la atención a la diferenciación entre las mujeres en la propia formulación de contenidos del feminismo (Lorde, 1984).

Tomando en cuenta la pluralidad de formas de expresión de la violencia, queremos destacar la baja expectativa acerca de la formación de las mujeres al respecto del aprendizaje de la capoeira, denotando la creencia permanente sobre su fragilidad y, consecuentemente, en la (de) limitación de los espacios en que ellas están autorizadas para alcanzar y transitar. Esto nos permite afirmar la existencia de una masculinidad dominante, cuyo padrón hegemónico establece conductas valorativas de prácticas concretas e imaginarias de una virilidad heroica, compulsiva, independiente de si se encuadra o no en la dinámica del orden social y política de la *grande roda*[15]*,* Este dato presenta una comunidad, originalmente considerada como un espacio exclusivo para hombres negros, pobres y de baja escolarización, hoy siendo reafirmada de forma más heterogénea, marcada por la fuerte presencia de personas no negras (en muchos lugares estas ni siquiera están presentes o son absoluta minoría), presentando los más diversos perfiles profesionales, resultado de niveles de escolarización más elevados, marcada también por la presencia cada vez mayor de mujeres. En este caso, si el número de hombres negros en la capoeira se viene reduciendo en la medida que la capoeira avanza en dirección a nuevos espacios sociales que constituyen la llamada economía de la capoeira (incluyendo principalmente los territorios fuera de Brasil), la exigua presencia de mujeres negras es hoy tema de muchos debates. De forma casi increíble que ya se discuta, inclusive, estrategias afirmativas de permanencia de las personas negras al interior de la capoeira.

Llamando la atención al hecho de que el universo deportivo de las prácticas corporales no está exento de "prácticas y discursos generificantes",

15 Manera en que los *angoleiros* y *angoleiras* se refieren a la sociedad más amplia, siendo la *pequena roda* los espacios de los aprendizajes y prácticas de la capoeira.

acentuando la participación de las mujeres en las modalidades escogidas e igualmente las masculinidades expresadas en las distintas modalidades y sus competiciones, Alexandre Vas (2011), refuerza su comprensión sobre las formas en que el cuerpo gana protagonismo, tomando en cuenta que se trata de performances, o sea, de "experiencias corporales" que están enfocadas en expresiones identitarias. Aunque se acentúa la fluidez de estas identidades llama la atención al hecho de que en ellas hay "negociaciones en torno de los discursos de género, de nacionalidad, étnicos, generacionales, entre tantos otros" (Vaz, 2011: 850).

En uno de los primeros estudios sobre el género y la capoeira, la investigadora María José Somerlate Barbosa al publicar su artículo *A mulher na Capoeira* (Barbosa, 2005) ya llamaba la atención sobre las dificultades de precisar la influencia de la mujer en la capoeira, tanto por la falta de registro, como por el hecho de este ser un espacio reconocidamente "de dominio casi exclusivamente masculino" (Barbosa, 2005). Sin embargo, la misma autora sigue llamando la atención a la existencia de una creencia sobre el origen de la capoeira acoplada a la creencia que la identifica con el *ngolo*, o Danza de las Zebras, un antiguo rito de paso femenino realizado durante la *efendula*, registrado por Cascudo (2001), un rito de pubertad de las niñas para pasar a la condición de mujeres, y por lo tanto estar listas para el matrimonio y la procreación. A pesar de tener aquí un aparente lugar de subordinación o de "participación indirecta" como prefirió llamarlo la autora, queremos reflexionar este lugar, tomando en cuenta que se trata de otra cosmogonía, como siendo aquel en donde su afirmación, más que "majestad" entre estas jóvenes, tenemos una situación adivinatoria de las corporalidades que se evidencia y que se vuelve también "disputable". No podemos olvidar también que, en el campo de la oralidad, el *ngolo* es visto con otra perspectiva, sobre todo cuando afirma que al final son ellas, las mujeres, quienes establecen la elección de sus pretendientes.

Nuestra intención es, más que buscar referencias históricas para la capoeira como una expresión de las culturas africanas en Brasil (de lo cual

no se tienen dudas), poder también ocuparse de la presencia femenina a través de aspectos mitológicos, simbólicos y analíticos de estructura organizacional de la *capoeiragem*, centrada en narrativas sobre sus formas de representarse, de luchar y enfocarse en una estética propia que posibiliten el desmantelamiento de los elementos de subalternidad arrastrados por el género. Al enfocarnos en algunos ejemplos mitológicos buscamos darle valor a la memoria prospectiva que, conformando nuestro acervo oral, acentúa el propio lugar de África en el imaginario de los/las capoeiristas. De esta forma, al reconocer la experiencia histórica de estas es que podremos estimular la reescritura de la historia de la capoeira en Brasil, así como de los estudios de género, a través de las especificidades obtenidas en las trayectorias de nombres de mujeres capoeiristas como María Doze Homens, Julia Fogareiro, Pau de Barraca, Angélica Endiabrada, Cattu, Almerinda, Pára o Bonde, Adelaide Presepeira, Chica, Menininha[16] entre otras. Transitando entre los espacios públicos de las calles, y actuando en las actividades profesionales diversas, estas mujeres experimentaron las sanciones sobre la ruptura del decoro moral, pues, actuando con y "como" hombres eran vistas como peligrosas, *de cabelinho na venta* [ser irritable, irascible], por lo tanto, indignas para ocupar los espacios domésticos y estar bajo la protección y tutela masculina.

La necesidad de ampliar los estudios sobre la diversa presencia femenina en el contexto de la cultura afrobrasileña es fundamental para el fortalecimiento de los feminismos contemporáneos. Así, a pesar del impacto producido por el lanzamiento y relecturas contemporáneas de *A cidade das mulheres* (Landes, 2002), fueron pocos los estudios que demostraran interés por las mujeres en el contexto de los saberes culturales y, aun así, los que lo hicieron optaron por enfatizar a las sacerdotisas de las comunidades-*terreiro*, arropadas en las normas y valores espirituales propios, y no así a las que se encontraban "expuestas", las que tenían sus espacios en las calles, los escenarios públicos, y sus formas de resistir siendo mujeres. Fueron tratadas a partir de sus modos de su propio desprecio y desmerecimiento, llamadas las mujeres de ***pá viradas*** [violenta

16 Parte de estas mujeres tienen algunas de sus historias citadas en Oliveira y Leal (2009)

o impetuosa], mujeres de *cabelo na venta,* las *desasnadas* [ignorantes], las *mulheres-homens* [mujeres con atributos masculinos], *mulheres valentes* [mujeres valientes], *azedadas* [malhumoradas]; entendemos tales tratos como la revelación de su participación, de alguna forma, en las calles, y en estas, en el universo prohibido y complejo de la *capoeiragem*, tanto en las noticias de los periódicos, como en los registros de las cárceles. Aquí también estamos señalando la necesidad de más estudios que respalden sus especificidades sobre todo (pero no sólo), por el hecho de estar en un espacio de convivencia con la violencia física, la valentía, las artimañas, y la *malandragem* (astucia callejera), que posicionaban a la capoeira en el límite del orden y el desorden. Las calles, como siendo espacios de ganancias y de ganadores, eran muchas veces disputadas "a golpe de navaja, garrotazos, puntapiés, contra quienes les representase una amenaza" (Oliveira y Leal, 2009).

Infractoras de varios lenguajes de subordinación a la "supremacía masculina" (Saffioti, 1987), las mujeres avanzaron por encima de las representaciones binarias de las relaciones de género, modificando los paisajes de los recientes centros urbanos, conciliando actividades y actitudes diversas en la adquisición y defensa de espacios para ellas poder estar y conducirse. Siendo mujeres trabajadoras realizaban actividades domésticas como también distintas actividades económicas ejecutadas en vías públicas (o a partir de ellas), como vendedoras cargadoras, floristas, mariscadoras y pescadoras, *fateiras*[17], costureras, bordadoras, prostitutas, entre otras, exponiéndolas a situaciones de permanente tensión y extendiéndose a la ruptura del decoro moral en la forma de ser mujer.

¿Qué se puede decir de estas mujeres en la actualidad? ¿cómo proceder en la construcción de un campo de investigación interseccional que incorpore, de manera interseccional, estas construcciones de múltiples temporalidades y performances cognoscentes, ontológica y epistemológicamente amparada en el enraizamiento de nuestras africanidades, siendo o no siendo africano/a descendiente? ¿en qué medida sus distintas referencias de

17 N. T. Ocupación ejercida por mujeres en el estado de Paraíba en el nordeste, que consistía en el destripamiento y limpieza de vísceras.

lucha son capaces de actualizar, en el campo de los movimientos sociales, otros enfoques políticos, integrándolos como haceres corporales? ¿qué conductas actualizan, a los ojos de nuevos patriarcados, sus condiciones de alborotadoras, intrépidas, valientes, o sea, de mujeres *de cabelo nas ventas* [irascibles]?

De esta forma, reflexionando todavía sobre los elementos que indican en el reconocimiento y la redistribución, el enfrentamiento necesario de asimetrías en sus procesos formativos y de baja representación en los espacios de poder y autoridad en medio de la capoeira, nuestro objetivo es situar la presencia femenina en el contexto de los campos de estudio sobre la capoeira, así como incluir las luchas de las mujeres capoeiristas en los contextos de movimientos sociales de enfrentamiento al racismo y al patriarcado. Es nuestra meta ampliar las producciones del feminismo antirracista a través de la elaboración de estudios sobre las trayectorias de estas *angoleiras* buscando analizar qué conductas reposicionan en la actualidad a las mujeres en sus condiciones de transgresoras, cómo fueron tratadas en el inicio del siglo XX (Araújo, 2015).

Tomando el aprendizaje sobre las múltiples caras de las vejaciones sufridas también al interior de la capoeira, no es casualidad que las *angoleiras* de este estudio señalan que, al fortalecer el aspecto comunitario de sus acciones, además de establecer nuevos entendimientos sobre la noción de educación segregativa, que les sesga todos los demás contenidos formativos, esta les impone todavía desafíos sobre el aprendizaje en los lugares para ser capoeiristas, *contramestras* y *mestras* en el fortalecimiento, a través de la experiencia, de estos factores. Así, es en la propia comunidad interna que las personas desarrollan las prescripciones de esta maestría. Aquí estamos hablando de la formación de varios colectivos de capoeiristas esparcidos por todo Brasil y en el exterior, siendo en su mayoría colectivos formados por mujeres de diferentes grupos de capoeira como, de la misma manera, más recientemente hemos acompañado la formación de nuevos colectivos específicos, como colectivos de capoeiristas negras y LGBT, de identidad y diferente orientación sexual. La Red Angoleira de Mulheres/

RAM, creada en 2005, es uno de los colectivos más antiguos y amplios que reúne a más de trescientas mujeres en distintas plataformas digitales.

Finalizando, esta condición de exposición a las temporalidades y cambios necesarios a la comprensión de cómo se articulan los elementos de la *grande roda*, exige de las capoeiristas el permanecer en un estado de alerta que les señale que el conocimiento y los valores hoy en día apropiados orientan su comunidad y, teóricamente, no solo esta. Tales hechos hacen de la capoeira un juego infinito que, como la cultura, transporta los límites temporales y presenta como paradójico su permanencia en los otros (Case, 2003). Este trato, más allá de sus efectos que envuelven esta identidad colectiva, se nos aparece también como una capacidad permanente de evocar, juntas, la fuerza guerrera de aquellas que creen en la causa y las formas de lucha de la Reina Ginga[18]. Aquí está localizada la creencia en algo que puede y debe ser construido en nombre de la preservación de la propia capoeira Angola, y que tiene su inicio en la constitución de una identidad demarcada por señales de conservación/renovación de los fundamentos de ella misma, seguido de su reconocimiento en y por la comunidad ampliada de la *capoeiragem*. Podemos decir que el sentido de practicar capoeira y de ser *angoleira* perteneciente al cuadro que estamos presentando es, ante todo, motivo de orgullo y responsabilidad. Las *angoleiras* reconocen la dimensión de la fuente de que se alimentan y su alcance en medio de la capoeira como un todo, en todos los lugares donde hoy existen personas afirmando su identidad *angoleira*. Su responsabilidad les garantiza, entre otras cosas, el ser reconocidas como "legítimas" representantes de la escuela Pastiniana y como grandes responsables por su expansión en Brasil y en el exterior. Los puntos convergentes en la estructuración de las unidades sociales aquí representadas indican la permanencia de un conocimiento cuyo discurso de preservación conduce, en las matrices de la oralidad, al cuadro ancestral aquí nombrado y sus trazos corporales. Entre las mujeres, esta preocupación toma a la capoeira y a las capoeiristas en el centro de estas bases de protección. Así, siendo este un ejercicio de

18 Otra manera como fue popularizado en Brasil el nombre de NZinga Mbandi Ngola.

enfrentamiento ante la supresión de nuestras experiencias y subjetividades es que tomamos un campo de conocimiento incluido en el contexto de loas epistemologías diaspóricas africanas, dinamizada en su carácter anticolonialista, asó como antirracista y antisexista, entendiendo en su contexto el feminismo *angoleiro* como una evidencia de construcción de la equidad sociocognitiva y que posiciona a la vida de las mujeres en un *gingar* que, como en un juego infinito, tiene el propósito de mantenernos en movimiento, luchando, jugando.

Bibliografía

Albuquerque, W. R., Fraga, W. (2006). *Uma história do negro no Brasil*. Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO -, Salvador; Brasília: Fundação Cultural Palmares.

Araújo, R. (2015). *É preta, Kalunga – A capoeira como prática política entre os angoleiros baianos (anos 80-90).* Salvador: Coleção Capoeira Viva. FGM.

Araújo, R. (2017). "Ginga: uma epistemologia feminista", *Seminário Internacional Fazendo Gênero11 & 13 Women's Worlds Congress (Anais Eleltrônicos)*. Florianópolis.

Barbosa, M. J. (2005). "A mulher na capoeira". In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 9, pp 09-28.

Carneiro, S. (2003). "Mulheres em movimento" in *Estudos Avançados*, v.17, (49), pp. 117-132.

Carse, J. P. (2003). *Jogos finitos e infinitos. A vida como jogo e possibilidade*. Rio de Janeiro: Era Nova.

Cascudo, L. C. (2001). *Made in África*. São Paulo: Global.

Crenshaw, K. (1991). “Mapping the margins: Intersectionality, identity politics and violence against women of color”, *Stanford Law Review,* 43 (6), pp. 1241-1299.

Davis, A. (1981). *Mulher, raça e classe*. São Paulo: Editora Boitempo.

Farias, K. V. (2010). *Maria Felipa de Oliveira: heroína da independência da Bahia*. Salvador: Editora Quarteto.

Fraser, N. (2001). “Da Redistribuição ao Reconhecimento? Dilemas da Justiça na Era Pós-Socialista”. In: Jessé Souza, (org.). *Democracia hoje: novos desafios para a teoria democrática contemporânea***.** Pp. 245-282. Brasília: editora UnB.

Geertz, C. (2001). *O saber local - Novos ensaios em antropologia interpretativa*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes.

Haraway, D. (2004). “‘Gênero’ para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 22, pp. 201-246

Huizinga, J. (2001). *Homo ludens*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. Coleção Estudos.

Hooks, B. (1995). “Intelectuais negras”. *Revista de Estudos Feministas,* Vol. 3, (2), pp. 465-477.

Landes, R. (2002). *A cidade das mulheres*. Tradução de Maria Lucia do Eirado Silva. Rio de Janeiro: Editora UERJ.

Moscovici, S. (2003). *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes.

Oliveira, J. P., Leal, L. A. (2009). *Capoeira, identidade e gênero – Ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA.

Queiroz, M. I. (1988). “Identidade Nacional, religião, expressões culturais: a criação religiosa no Brasil”. In: Viola Sachs, Rubem

César Fernandes e Roberto DaMatta (org.). *Brasil & EUA. Religião e Identidade Nacional*. Pp. 68-89. Rio de Janeiro: Graal.

Saffioti, H. (1987). *O poder do macho*. São Paulo: Moderna.

Soares, C. E. (2001). *A capoeira escrava no Rio de Janeiro: 1808-1850.* Campinas: Editora Unicamp.

Vaz, A. F. (2011). "A construção dos corpos no esporte". In *Revista de Estudos Feministas*. CFH/CCE/UFSC, v.7, (1-2), pp. 849-874.

Velho, G. (1999). *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Truth, S. (1982). "'Ain't I a woman?' In Combahee River Collective: A Black Feminist Statement". In Gloria Hull, Patricia Scott, and Barbara Smith (eds). *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave*. Pp. 13-22. New York: The Feminist Press.

Sobre los autores

Paula Juliana Foltran Feminista y practicante de capoeira. Graduada en Servicio Social (2004), maestra en Política Social (2007) y doctora en Historia (2019) por la Universidade de Brasilia. Desarrolla investigaciones en el campo de las relaciones sociales de género y estudios decoloniales, trabajando cuestiones como la memoria y el olvido en las producciones de sentidos históricos y cultura, historia de la capoeira, derechos sexuales y reproductivos, aborto, gestación y parto, derechos sociales y humanos de las mujeres. Es asistente social de la Secretaria de Estado de Saúde do Distrito Federal en Brasilia, dentro del ámbito de la Educación Popular en Salud. Editora de la revista A Cidade é Nossa, que hace parte del proyecto del mismo nombre dentro del Núcleo de Formação Popular Família Hip Hop, promoviendo acciones culturales y de formación política enfocado a los jóvenes de la periferia, en Santa María, Distrito Federal. Es autora del libro *Mulheres Incorrigíveis: histórias de desordem, valentia e capoeiragem na Bahia* (2021).

Juan Diego Díaz Profesor de etnomusicología en la Universidad de California, Davis. Su investigación se centra en África y su diáspora Atlántica, particularmente en Brasil y África Occidental, donde estudia cómo las músicas circulan y se transforman mientras contribuyen a procesos de formación identitaria. Su libro *Africanness in Action* (OUP 2021) examina la construcción musical de identidades Afro-diaspóricas en el nordeste brasileño. También ha investigado la música en comunidades que se identifican como brasileñas en África occidental. Esta investigación ha producido el libro *Tabom Voices: A History of the Ghanaian Afro-Brazilian in their Own Words* (Legend, 2016) y el documental *Tabom in Bahia* (codirigido con Nilton Pereira, 2017). Sus artículos aparecen en varias revistas académicas de Latinoamérica, los Estados Unidos y el Reino Unido. Juan Diego es también practicante e investigador de capoeira.

Matthias Assunção Profesor de Historia en el Departamento de Historia de la University of Essex. Ha sido profesor visitante en varias universidades brasileñas y profesor asociado al Laboratorio de Historia

Oral e Imagen y al Centro de Investigación de Historia Cultural en el Estado de Rio de Janeiro y Niteroi. Es miembro del comité editorial de las revistas *Bulletin of Latin American Research* e *Iberoamericana*. Sus temas de investigación versan sobre la historia de las sociedades en plantaciones (principalmente en la región de Maranhão, Brasil), sobre políticas de movilización social de esclavos clases bajas en el siglo XIX y sobre la historia de la capoeira y las relaciones entre diferentes formas de combate corporal del Afroatlántico. Es autor de los libros: *De caboclos a bem-te-vis. Formação do campesinato numa sociedade escravista: Maranhão 1800-1850* (2018), *A Guerra dos Bem-te-vis. A Balaiada na memória oral. Colecção Humanidades (São Luís do Maranhão, Brazil)* (2008) y Capoeira. *The History of an Afro-Brazilian Martial Art* (2005) y coproductor del documental, *O jogo de corpo. Capoeira e ancestralidade* (2014).

Igor Monteiro Silva Profesor adjunto en la Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Es doctor en sociología por la Universidade Federal do Ceará (UFC). Actualmente es coordinador del Núcleo de Performances Culturales y el Patrimonio Cultural Inmaterial (PERFORMARTE/UNILAB) y es investigador del Laboratorio de Estudios de la Oralidad (LEO-UFC). Ha escrito extensamente sobre los temas de la teoría sociológica general, el estudio de la ciudad, capoeira, movilidad, turismo, fronteras y literatura de viajes. Es autor de los libros: *O mundo não é tão grande: uma etnografia entre viajantes 'independentes' de longa duração* (2018) y *Honra e sangue: a (po) ética da vigança no sertão de Abril Despedaçado* (2009).

Linconly Jesus Alencar Pereira Profesor académico y Babalorixá. Es profesor adjunto en el Instituto de Humanidades de la Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Doctor en educación por la Universidade Federal de Paraíba, maestro en educación brasileña por la Universidade Federal do Ceará (UFC). Sus temas de investigación versan sobre las manifestaciones culturales africanas y afrobrasileñas, religiones de matriz africana y afrobrasileña, educación

contextualizada, prácticas educativas de convivencia, educación escolar *quilombola* e indígena, movimientos sociales campesinos y relaciones étnico-raciales. Es autor de numerosas publicaciones sobre las tradiciones africanas y afrobrasileñas. Autor del libro: *A Umbanda em Fortaleza: uma análise dos rituais religiosos* (2014).

Ricardo Nascimento Mestre de Capoeira y profesor de sociologia en la Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Doctor en antropología por la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa y maestro en sociología por la Univesidade do Minho. Ha sido profesor visitante en el Instituto de Sociología de la Jagiellonian University in Krakow, Polonia. Es sub-coordinador del Núcleo de Performances Culturales y el Patrimonio Cultural Inmaterial (PERFORMARTE/UNILAB. Sus temas de investigación se enfocan en los procesos de globalización de la capoeira y otras tradiciones de raíz afrobrasileño, expresiones de cultura popular y performances culturales. Es autor del libro: *Capoeira for export: Percursos e dilemas da capoeira no contexto global* (2021).

Paulo Magalhães Filho Contramestre de capoeira Angola, fundador y coordinador del Coletivo Ginga de Angola. Se dedica a la práctica, enseñanza e investigación acerca del patrimonio cultural inmaterial. Es Miembro de la Associação Brasileira de Capoeira Angola y del Conselho Gestor da Salvaguarda da Capoeira na Bahia. Maestro en Ciencias Socialess y doctor en Cultura y Sociedad por la Universidade Federal da Bahia (UFBA); es además periodista y sociólogo. Autor de los libros: *Jogo de Discursos: A disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana* (2012) y *Capoeira da Bahia: histórias, territórios e trajetórias* (2021); coorganizador de la colección *Capoeira em Múltiplos Olhares: estudos e pesquisas em jogo* (2016).

Pedro Abib Profesor en la Facultad de Educación de la Universidade Federal da Bahia. Es capoeirista discípulo de Mestre João Pequeno de Pastinha desde el início de la década de 1990. Es autor de los libros:

Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda (2005), *Mestres e Capoeiras famosos da Bahia* (2009), *Conversas de Capoeira* (2015) y *A história de Juma: o capoeira* (2015) y de los documentales: "*O Velho Capoeirista: Mestre João Pequeno de Pastinha* (15'- 1999) y *Memórias do Recôncavo: Besouro e outros capoeiras* (54' - 2008) entre otras producciones.

David Sebastián Contreras Islas Filósofo, investigador educativo y capoeirista de origen mexicano. Actualmente realiza su investigación doctoral en la división de Pedagogía General de la Humboldt-Universität zu Berlin, en Alemania, analizando experiencias educativas en adultos durante la práctica de capoeira con un método videográfico-fenomenológico. Es maestro en desarrollo y planeación de la educación por la Universidad Atónoma Metropolitana y licenciado en filosofia por la Universidad Nacional Autónoma de México y también tiene una licenciatura en biología experimental por la Universidad Atónoma Metropolitana. Comenzó a practicar capoeira Contemporânea en 2002, en la Ciudad de México. En 2015 recibió el título de *Professor de Capoeira* por parte del Grupo *Longe do Mar*. Entre sus últimas publicaciones se encuentran textos sobre la capoeira mexicana como proceso de glocalización.

Daniel Granada da Silva Ferreira Profesor adjunto en el Departamento de Ciencias Naturales y Sociales de la Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Es investigador associado al Instituto Nacional de Ciencia y Tecnología Brasil Plural. Doctor en Etnología por la Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense (França) y doctor en Historia por la University of Essex (Reino Unido). Maestro en Estudios de las Sociedades Latinoamericanas por el Instituto de Estudios Superiores de América Latina de la Universidad de Paris III Sorbonne Nouvelle. Es autor del libro: *Pratique de la capoeira en France* (2015) y co-editor de *Cultura, política e sociedade: estudos sobre a capoeira na contemporaneidade* (2020).

Celso de Brito Profesor adjunto en el Departamento de Ciencias Sociales y del Programa de Posgrado en Antropología de la Universidade Federal do Piauí. Es doctor en antropología social por la Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, maestro en antropología social por la Universidade Federal do Paraná. Ha sido profesor visitante en la Universidade Nova de Lisboa y en el Instituto de Investigação Científica Tropical. Sus temas de interés son la antropología de las poblaciones afrobrasileñas, transnacionalismo, antropología económica y política. Es autor del libro *A roda do mundo: A capoeira Angola em tempos de globalização* (2017) y coeditor del libro *Cultura, política e sociedade: estudos sobre a capoeira na contemporaneidade* (2020).+

Lauren Miller Griffith Profesora asistente de antropología en Texas Tech University. Es doctora y maestra en antropología por la University of Indiana. Se especializa en los temas interdisciplinarios del turismo, cuerpo y performance en Latinoamérica y los Estados Unidos. Ha escrito numerosos textos sobre capoeira, su dimensión transnacional y el turismo. Acuñó el concepto de peregrinaje de aprendizaje para el estudio de la movilidad de miembros de prácticas corporales y performativas. Actualmente realiza una investigación sobre el impacto del turismo en Belice. Es autora del libro *In search of legitimacy: How outsiders become part of the Afro-Brazilian capoeira tradition* (2016) y coautora del libro: *Apprenticeship pilgrimage: Developing expertise through travel and training* (2018).

Sara Delamont Es profesora emérita (Emerita Reader) de la Escuela de Ciencias Sociales de Cardiff University. Es editora fundadora de la Revista *Qualitative Research*, y co-editora de la Revista *Teaching and Teacher Education.* Dentro de su amplia carrera ha escrito numerosos artículos y capítulos de libros sobre los temas de la sociología de la educación, sociología de las profesiones, métodos cualitativos y habitus y corporalidades en la capoeira y el savate. Es autora del libro *Feminist Sociology* (2003), co-autora del libro *Embodying Brazil: an ethnography of diasporic capoeira* (2017) y co-editora de los libros *Ethnographic engagements: encounters with the familiar and the strange* (2021), *The lost ethnographies: Methodological insights from projects that never were* (2019).

Neil Stephens Profesor asociado de Tecnología y Sociedad en University of Birmingham School of Social Policy. Es sociólogo especializado en los temas de Estudios de Ciencia y Tecnología. Ha escrito extensamente sobre múltiples temas, los cuales incluyen a la capoeira, métodos cualitativos de investigación e innovación en biotecnología. Sus investigaciones recientes versan sobre el análisis y legalización de nuevas tecnologías de Fertilización in Vitro, llamadas donaciones de mitocondrias, y el estudio de compañías trabajando en la cultivación de carne en contenedores biorreactores. Es coautor del libro *Embodying Brazil: an ethnography of diasporic capoeira* (2017) y *Legalising Mitochondrial Donation: Enacting Ethical Futures in UK Biomedical Politics* (2018).

Ana Sofía Quijano Leyva Licenciada en Antropología por la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Sus temas de especialización se enfocan en la cultura del anime y manga. Es autora de la tesis *La mujer otaku: construcción de identidades y consumo anime y manga desde una perspectiva de género en el contexto mexicano* (2022). Actualmente es profesora de inglés, Mundo Contemporáneo y Cultura General a nivel bachillerato.

Sergio González Varela Es profesor asistente en el Instituto de Etnología y Antropología Cultural de la Universidad de Varsovia. Anteriormente fue Profesor-Investigador de tiempo completo en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Doctor en antropología por la University of London (University College London). Fue galardonado con la distinción Fulbright como profesor visitante en el año 2016, y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus temas e investigación versan sobre la antropología del ritual, la religión, el performance, turismo y globalización. Es autor de los libros *El arte de engañar: ensayos de antropología social* (2022), *Capoeira, mobility and tourism: preserving an Afro-Brazilian tradition in a globalized world* (2019), *Entre dos mundos: la antropología radical de Paul Stoller* (2018), y *Power in practice: the pragmatic anthropology of Afro-Brazilian*

capoeira (2017), y coeditor de: *La imagen animal desde la antropología y la historia* (2020), *Tecnologías en los márgenes* (2015), *Hércules en el mito, la historia y el arte Iberoamericano* (2015), *Violencia y Entorno Cultural* (2014) y *Poder y Alteridad* (2013).

Héctor R. Andrade López Es Maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciado en Ciencia Política por la Universidad Autónoma Metropolitana e Instructor de capoeira en la escuela SINHA´Capoeira. Se ha desempeñado como docente, articulista y analista de temas sociales, políticos y culturales en semanarios en línea y en consultoria. Ha realizado investigaciones en temas de autonomía, participación política, derechos indígenas, culturas juveniles, movimientos sociales, movimientos estudiantiles, ciudadanía y ciudad neoliberal. Actualmente realiza sus estudios de doctorado en Estudios Latinoamericanos en la UNAM y en Ciencias Políticas y Sociales en la Université Catholique de Louvain en Bélgica.

Yael Alonzo Pineda Esposa Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente continúa su carrera profesional en el ramo de la Logística Internacional desempeñándose como Gerente de Operaciones de Importación y Exportación Marítima con nueve años de experiencia en la industria. A su vez, se ha desempeñado como profesor en diplomados de logística y cadena de suministros con sede en FES Aragón-UNAM. Comenzó a practicar capoeira en el año 2005 y para el 2009 se incorporó a la Escuela SINHA' Capoeira para seguir practicando este arte en la actualidad, obteniendo en 2021 el grado de Instructor.

Irwing Chávez Conocido en el ambiente de la capoeira como "Careca", inició la práctica de la capoeira con Treinel Diabo del grupo Banda do Saci y posteriormente junto con su hermano, Saúl Chávez (Profesor Faustão), invitaron a Mestre Marcelo Angola a la Ciudad de México, fundando así el grupo Angoleros do Mar Ciudad de México. Durante su práctica de la capoeira fundó el evento *Wemilere de Angola*

en el cual participaron personajes como Mestre Jurandir de la Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) y Mestre Lincoln de Capoeira Angola Palmares. Durante los últimos años se ha dedicado a documentar las *rodas* de capoeira Angola en la Ciudad de México y participa activamente del podcast Vadiar Radio que registra la actividad de capoeira en el país.

Christine Nicole Zonzon Doctora em Ciencias Sociales por la Universidade Federal da Bahia (UFBA) e integrante del Núcleo de Estudos em Corporalidades, Sociabilidades e Ambientes (ECSAS) de la UFBA. Practicante de capoeira Angola desde 1989, se ha dedicado a diferentes estudios y publicaciones relacionados sobre los temas de la experiencia corporal, el aprendizaje y la tradición, así como reflexiones que versan sobre las metodologías de investigación participativa. Desarrolla actualmente un proyecto de posdoctorado en el Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, enfocado en las experiencias y representaciones de las mujeres en la capoeira, conectando la perspectiva de la corporalidad con los aportes de las teorías feministas. Es co-fundadora del grupo de estudios e intervenciones Maria Felipas, que reúne mujeres investigadoras y/o capoeiristas con la intención de desarrollar acciones de combate contra la violencia sexista en la capoeira. Es co-productora del documental *Mulheres da pá virada: histórias e trajetórias na Capoeira* (2019) y autora de los libros: *Nas rodas da capoeira e da vida: corpo experiência e tradição* (2017) y *O legado de Ritinha da Bahia: Mulheres no jogo da resistência* (2021).

Letícia Vidor de Sousa Reis Ex-Profesora universitaria. Doctora y maestra en antropología social por la Universidade de São Paulo, trabajó en la red estatal de enseñanza en la región de Piracicaba y desde el año 2013 en la Secretaría de Educación del Estado de São Paulo. Sus temas de especialización giran en torno de la cultura afrobrasileña, en particular la práctica de la capoeira, su corporalidad y enseñanza, así como en la importancia de las mujeres en este arte. Entre sus numerosas publicaciones se encuentran los libros: *Capoeira: uma herança cultural afro-brasileira* (2013) y *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*

(1997). Es también coeditora del libro *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil* (1996).

Janja Araújo Mestra de Capoeira. Líder fundadora del Grupo Nzinga de Capoeira Angola desde 1995 y una de las mujeres capoeiristas más reconocidas a nivel mundial. Profesora en el Departamento de Estudios de Género y Feminismo de la Facultad de Filosofia y Ciencias Humanas de la Universidade Federal da Bahia en Salvador, Brasil.

María de la Paz Ramos Reyes (Diseño de la portada del libro) Natural de Cádiz (España), es Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Sevilla y Técnica Superior de Ilustración por la Escuela de Artes de San Telmo de Málaga. Es también Máster en Formación del Profesorado en la Especialidad de Dibujo y Artes Plásticas por la Universidad Internacional de la Rioja y Máster en Paisajismo y Jardinería por la Universidad Politécnica de Valencia. Desde 2015 ha compaginado su producción artística con la docencia, exponiendo sus obras en algunas ciudades de España, Portugal, Francia y Brasil. Además, ha publicado en varias editoriales oficiales e independientes y participado en conferencias internacionales bajo la temática de arte y capoeira. Practicante de capoeira desde 1999, su temática artística está muy ligada a la representación gráfica de este arte y su idiosincrasia.

Este libro fue formado en garamond cuerpo 12 e impreso sobre papel polén soft 90 g (núcleo) y cartón supremo 250 g. (portada) por LCR para la Editora Radiadora en abril de 2023.

El presente libro muestra por primera vez en español una colección de textos académicos escritos por especialistas sobre la capoeira. A través de la colaboración y diálogo entre antropólogos, educadores, sociólogos, artistas e historiadores trabajando dentro y fuera de Brasil, se discuten los temas sobre el pasado, el presente y el futuro de esta práctica afrobrasileña. En sus páginas, el lector encontrará trabajos que analizan la dimensión histórica de la capoeira y sus ámbitos políticos, espirituales, militantes y de expansión global en la actualidad. Finalmente, el libro ofrece un análisis sobre la revaloración de la mujer en la capoeira en Brasil, su papel preponderante en la actualidad y su influencia en la construcción de un futuro más inclusivo dentro de este arte tradicional afrobrasileño.

9 786588 905036

El presente libro es un esfuerzo por mostrar por primera vez en español una colección de textos de académicos y académicas internacionales especialistas en la capoeira. A través de la colaboración y diálogo entre antropólogos, educadores, sociólogos, artistas e historiadores trabajando dentro y fuera de Brasil, se discuten los temas sobre el pasado, el presente y el futuro de esta práctica afrobrasileña.

Ricardo Nascimento

Sergio González