

Entre la capoeira y la práctica artística.

Elementos de relación.



Raúl Ortega Moral

Tutor: José Miguel García Cortés

Julio 2014

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Entre la capoeira y la práctica artística.

Elementos de relación.

Trabajo Final de Máster

Tipología 1

Alumno: Raul Omar Ortega Moral

Tutor: Dr. José Miguel García Cortés

Máster en Producción Artística

Valencia. Junio, 2014.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

La obra *Entre la capoeira y la práctica artística. Elementos de relación* de Raul Omar Ortega Moral está licenciada bajo la Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported. Con esta obra puedes hacer muchas cosas siempre y cuando reconozcas la autoría y la distribución de sus derivados se haga con una licencia igual a la que regula la obra original.



Entre la capoeira y la práctica artística. Elementos de relación.

Raul Ortega Moral

Universitat Politècnica de València. Facultad de Bellas Artes. Máster en Producción Artística
2014

signo@raulortegamoral.com

www.raulortegamoral.com

Ilustración de cubierta por Ernest Graves, 2014

www.ernestgraves.tumblr.com

RESUMEN

Esta investigación parte de la necesidad de aproximar la práctica de la capoeira a la práctica artística. Tiene como objetivo principal encontrar elementos de relación entre ambas. En la investigación realizamos un recorrido histórico comprendiendo las condiciones de producción existentes en el origen de la capoeira y la organizamos como un campo de producción cultural. Nuestra intención es comprender y gestionar la complejidad de la práctica en relación a las condiciones de producción social que la hacen posible. Por otra parte, nos centramos en analizar tres casos en los que encontramos relación entre capoeira y práctica artística. Estos son: el Modernismo brasileño, la Tropicália y el proyecto *A roda do cais do Valongo*. Tanto la capoeira como la práctica artística, las abordamos desde una perspectiva crítica y transformadora de la realidad.

Palabras clave: Capoeira; Práctica artística; Capital cultural; Campo de producción cultural, Código abierto; Tropicália; Mestre Bimba; Mestre Pastinha; A roda do cais do Valongo; O porto importa; Cuerpo; Capoeira Angola; Capoeira Regional; Capoeira contemporánea

RESUMO

Esta pesquisa está motivada pela necessidade de aproximar a prática da capoeira à prática artística. Seu principal objetivo é encontrar elementos de relação entre elas. Na pesquisa realizamos um percurso histórico compreendendo as condições de produção na origem da capoeira e a organizamos como um campo de produção cultural. Nossa intenção é compreender e gerir a complexidade da prática em relação às condições de produção social que a tornam possível. Além disso, vamos nos concentrar na análise de três casos em que encontramos relação entre a capoeira e a prática artística. São três: o Modernismo brasileiro, a Tropicália e o projeto *A roda do Cais do Valongo*. Ambos capoeira como prática artística, abordamo-las a partir de uma perspectiva crítica e transformadora da realidade.

Palavras chave: Capoeira; Prática artística; Capital cultural; Campo de produção cultural, Código aberto; Tropicália; Mestre Bimba; Mestre Pastinha; A roda do cais do Valongo; O porto importa; Corpo; Capoeira Angola; Capoeira Regional; Capoeira contemporânea

ABSTRACT

This research starts from the necessity to approximate the practice of Capoeira to the artistic practice. Its main objective is to find elements or components in relation with each other. In the research we carry out an historical tour covering the production conditions existing at the origin of Capoeira and organizing it as a cultural production field. Our intention is to understand and manage the complexity of practice in relation to the conditions of social production that make it possible. Moreover, we focus on analysing three cases in which we find relationship between capoeira and artistic practice. These are: the Brazilian Modernism, Tropicália and *A roda do cais do Valongo* project. Both Capoeira as artistic performance, are dealt from a critical and transforming perspective of reality.

Keywords: Capoeira; artistic practice; Cultural capital; Field of cultural production; Open source; Tropicália; Mestre Bimba; Mestre Pastinha; A roda do cais do Valongo; O porto importa; Body; Capoeira Angola; Capoeira Regional; Contemporary capoeira

Quisiera agradecer en primer lugar a mi tutor por acompañarme y aconsejarme durante esta investigación. También me gustaría agradecer a Camaleão, a Manda-chuva y a mis compañeros y compañeras de capoeira por permitirme compartir mis pensamientos en voz alta en múltiples ocasiones y por hacer que esta investigación tenga sentido. Agradezco a Carlo (*mestre* Carlão) por la atención y el ofrecimiento para realizar la entrevista. También agradezco al capoeirista, investigador y camarada en la distancia, Ricardo (profesor Cangaceiro) por haberme ayudado con las fuentes de la investigación. A Nelo por echarme un cable con algunas reflexiones sobre Pierre Bourdieu. Al Ernest por hacerme unas ilustraciones to guapas para la cubierta. A mi madre y a mi padre por ser tan maravillosos, pacientes y comprensivo con la desatención derivada de la intensa dedicación a este trabajo. A mi hermana por tener nombre de montaña y a mi sobrina por tener nombre de abeja.

Y en especial te agradezco, Laura, el soporte vital, el apoyo intelectual, las fantásticas, lúcidas y divertidas correcciones, y el ser tan maja.

:)

La capoeira hoy en día, por su propia dinámica, puede ser definida como algo que defiende y denuncia, al mismo tiempo, la imposición, la liberación y la preservación de sus códigos y valores. Ella propaga, dialécticamente, la paz y el terror, el goce y la revuelta, la armonía y la disonancia. La capoeira, a lo largo de su historia, se ha mostrado imponderable, inconmensurable, imprevisible, cuyos conflictos lo mismo generan como sesgan vidas en las relaciones cotidianas.

Al intentar buscar una tradición que estaría localizada en un pasado 'glorioso', el capoeira de hoy puede estar rompiendo la conexión entre la cultura y la propia vida, por el hecho de olvidar ponerse a sí mismo, reconociéndose como participante y protagonista del que hacer presente.

Jose Luiz Cirqueira Falcão

iê... da la vuelta al mundo, camarada.



ÍNDICE

AVISO	3
INTRODUCCIÓN	5
Capítulo 1 Contextualización	13
Capítulo 2 Capital cultural, campo de producción y globalización en la capoeira	25
2.1 - La emergencia del cuerpo	33
2.1 - Fundación y consolidación del campo de producción de cultural de la capoeira	45
2.3 - Re-significación del campo en la globalización capitalista	61
Capítulo 3 Elementos de relación entre la capoeira y la práctica artística. Casos de estudio	67
3.1 - Modernismo en Brasil	69
3.2 - Tropicália	84
3.3 - <i>A roda do cais do Valongo</i>	108
Conclusiones	117
Glosario	123
Bibliografía	125
Anexos	131

AVISO

La mayoría de las fuentes utilizadas para la presente investigación se encuentran en el idioma portugués. Todas las citas referenciadas a obras cuyos títulos estén en portugués son traducciones propias.

INTRODUCCIÓN

La presente obra es una investigación de tipología 1 en el que se desarrollará un trabajo original sobre la capoeira. Comenzaremos exponiendo la motivación que nos mueve a investigar sobre este tema. Luego explicaremos el problema que tenemos intención de abordar, para a continuación enunciar los objetivos y contenidos de la investigación y describir la metodología que seguiremos.

MOTIVACIÓN

La capoeira llega a España sobre los años 90 a través de unos pocos inmigrantes capoeiristas brasileños que para sobrevivir tienen que trabajar como “artistas” del espectáculo en discotecas y ferias. Poco a poco, en un proceso debido en parte a la necesidad de estabilidad laboral, estos capoeiristas van encontrando espacio en gimnasios en los que empieza a enseñarla. Estos lugares suelen ser los principales espacios en los que encontrar capoeira. Poco a poco, van llegando más capoeiristas que comienzan a dar clases. En Valencia, donde llega aproximadamente a finales de los 90, se aprende como una práctica marcial de rasgos deportivos y acrobáticos que relacionamos, los que la practicamos, de alguna manera con el periodo de esclavitud de los negros africanos en Brasil. Al ser consumida como un arte marcial en la mayoría de gimnasios y ser practicada como tal, se toma la impresión de que es la única realidad sobre la capoeira. El conocimiento que circula, básicamente oral, sobre ella habla de forma imprecisa de la época cuando los negros eran esclavos. En aquella época, se decía que se disfrazaba de danza porque no se permitía a los esclavos entrenarse en ninguna práctica marcial. Así se explicaba, básicamente, toda una serie de elementos no marciales que de hecho funcionaban en la práctica de la capoeira (como la música, las canciones o el aspecto lúdico). Para jugar capoeira se organizaba una *roda* *(consultar glosario) en la que se seguía un ritual guiado por los instrumentos y con una serie de gestos y formas de comportarse curiosos que no se enseñaban en las clases habituales.

En el año 2002, con 16 años, comencé a entrenar en un grupo de capoeira, en un gimnasio de la ciudad de Valencia situado en un local cerca de la Avenida Blasco Iba-

ñez. Desde entonces la capoeira se ha convertido en un rasgo que me ha definido en mis relaciones con los demás y en una constante que he aprendido a combinar con el resto de actividades vitales. Al principio, la capoeira era sobre todo una práctica física en la que ir desarrollando nuevas capacidades y ganando habilidades, relacionadas con el aprendizaje de acrobacias espectaculares que realizar en la *roda* y fuera de ella. Poco a poco, también me fui interesando en desarrollar capacidades musicales relacionadas con la *roda*, aunque este aprendizaje fue de forma autodidacta, fuera del tiempo de las clases. Esto suponía muchas dificultades pues los instrumentos usados no eran nada fáciles de conseguir y las canciones estaban en portugués, lengua que desconocía. En 2008 comencé mis estudios en la licenciatura de Bellas Artes, en la Facultad de San Carlos de la Universitat Politècnica de València. Durante los 6 años desde que empiezo a entrenar hasta que entro en la carrera, viví la capoeira como un universo bastante inestable. Esto se debía principalmente a la precariedad con la que los capoeiristas que dan clase sobrevivían (la mayoría de origen brasileño aunque por aquella época ya comienzan a haber algunos pocos profesores españoles). La flexibilidad con la que tenían que vivir los profesores afectaba directamente a la experiencia de las clases de capoeira. Era normal, por ejemplo, que el profesor faltara, por periodos cortos, largos o definitivos. Esas faltas, eran asumidas habitualmente por alumnos inexpertos. La incertidumbre se convirtió en algo común, algunos alumnos la asumíamos. Otros no y se olvidaban de la capoeira. Esta precariedad también generaba tensiones inesperadas. Muchos de estos profesores sustitutos veían una oportunidad laboral y trataban de quedarse con los alumnos de otros profesores. Esta acción de “robar” alumnos se volvió habitual en Valencia, instalándose como un peligro habitual en la relación entre capoeiristas. Esto generó también el distanciamiento entre capoeiristas brasileños, produciendo barreras que afectaban a sus alumnos. Esta situación producía un alto nivel de violencia relacional en el mundo de la capoeira. Muchas veces se tradujo en violencia física enmascarada en los juegos de capoeira dentro de las *rodas*. Estas formas de entender las relaciones en la capoeira y en la *roda* también se acabaron, en cierta manera, normalizando.

Pese a estos aspectos conflictivos que marcaron profundamente la forma viví la capoeira al principio, ésta consiguió generar el suficiente nivel de seducción como para mantener mi interés y continuar entrenando. Aunque la inestabilidad, la incertidumbre y la violencia fueron parte de la experiencia en los primeros años, también se conseguía generar un fuerte sentimiento de colectividad a través de la autogestión y producción informal de los aspectos culturales relacionados con la práctica (organización de

rodas, aprendizaje autodidacta en grupo de los instrumentos y las canciones en portugués, pequeñas y precarias investigaciones sobre su historia, etc.).

Cuando comencé mis estudios de Bellas Artes en 2008, ya tenía 6 años de experiencia con la capoeira. Durante esos años entrené siempre en el mismo grupo con el que, al final, tuve algunas experiencias negativas que me hicieron abandonarlo. Pasé a entrenar entonces por libre con un profesor español que no tenía apenas experiencia. Cuando entré en la universidad dejé de entrenar con este profesor debido a la falta de motivación. Entré, entonces, en un nuevo grupo de capoeira que estaba en la Universidad de Valencia. Por entonces daba las clases Leandro Ferreira, conocido como Grilho, aunque al año siguiente cogió el relevo de las clases Diego Martins, conocido como Camaleão. Ambos de origen brasileño. La forma de dar las clases de este grupo son muy diferentes a las que estaba habituado, haciendo que disminuyan los niveles de inestabilidad, incertidumbre y violencia. La actividad de la capoeira se volvió una experiencia regular de la que disfrutar y con la que mantener una buena salud física.

Así, a medida que voy avanzando en mis estudios, sigo entrenando en este nuevo grupo. En el año 2010 realicé una beca ERASMUS en la Facultad de Bellas Artes de Oporto en Portugal, donde mejoré mi portugués y conocí y entrené con otros grupos de capoeira. En Portugal encontré un clima entre capoeiristas más cercano y distendido (aunque esta percepción puede que fuera debido a mi estatus de extranjero) que me permitió entrenar con profesores diferentes sin que ello supusiera ningún conflicto. En este época mi visión sobre la capoeira cambió radicalmente. Además del carácter marcial y deportivo que asumo como el estado propio de la capoeira, descubrí una manifestación cultural en la que poder desarrollarme como sujeto, donde se imbricaban toda una serie de cuestiones históricas, políticas, éticas y estéticas que marcaron profundamente a la sociedad brasileña. La experiencia que hizo posible este cambio de percepción fue debido a que, como el lecho cultural entre Brasil y Portugal es compartido, pude encontrar una identidad cultural brasileña más diversa y conservada. Esto me permitió convivir de forma directa y cercana durante el tiempo que estuve de Erasmus con muchos aspectos desconocidos o mal conocidos de la capoeira.

Por otra parte, en lo referente a mi relación con la práctica artística, durante mi estancia en Oporto, comencé interesarme en el cuerpo. Esto me llevó a prácticas artísticas donde se desmaterializa la obra de arte y se pone el acento en el proceso. Esto también me llevaba a preguntarme sobre el papel del espectador, así como sobre su parti-

cipación como sujeto creativo y como elemento creador de la experiencia artística. Durante los siguientes años hasta que terminé la carrera estas han sido cuestiones que han ido atravesando mi práctica artística. El cuerpo, las implicaciones de la desmaterialización de la obra de arte, la importancia del proceso, la participación y la creatividad han estado presentes a la vez que he intentado profundizar en la comprensión de las prácticas artísticas en juego entre lo político, lo ético y lo estético. Estas derivas me han llevado también a cuestionar las formas de producción y consumo de la propia práctica artística, experimentando con procesos de trabajo autogestionados y en colectivo.

Y, poco a poco, práctica artística y capoeira se han ido acercando. Vista como manifestación cultural me he interesado en reconocer y comprender mejor qué elementos se pueden aproximar a los intereses que me motivan en la práctica artística. El cuerpo, la creatividad y los procesos colectivos me han permitido realizar pequeñas experiencias artísticas con la capoeira. También he descubierto que existen amplios debates sobre el potencial de la manifestación en los que investigar.

Pienso que es importante hacer esta pequeña autobiografía sobre mi experiencia, para presentarme como capoeirista, artista e investigador, y exponer mejor mi punto de partida. Actualmente, mi principal motivación es profundizar conforme a esta triple condición y ver a donde me lleva. También he pensado que es relevante para mostrar el nivel de implicación que mantengo como sujeto investigador con el objeto de mi investigación. Creo que dejarme afectar por lo que estudio y que a la vez esto pueda ser afectado por mi investigación es coherente con como, en general, comprendo la práctica artística. Me planteo el recorrido investigativo que voy a iniciar como un camino en la capoeira, en el que de cierta forma ambos vamos a devenir. Así, este trabajo aún siendo de tipología 1 (es decir, teórico), no lo puedo plantear sin la parte práctica que lo motiva. Práctica y teoría están tejidas y se complementan en un desarrollo común donde el cuerpo se usa como elemento pensante.

Desde esta perspectiva, hemos dado con el capoeirista e investigador Jose Luiz Cirqueira Falcão que en su tesis doctoral¹ sobre la capoeira nos plantea el concepto de praxis capoeirana. El autor sintetiza el concepto de praxis como una actividad libre,

¹ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *O jogo de capoeira em jogo e a construção da praxis capoeirana*. [Tesis doctoral]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.

universal, creativa y autocreadora, por medio de la cual el hombre y la mujer hacen, producen y transforman su mundo, humano e histórico, y a sí mismos. Así, al poner en juego mi intención investigativa como parte de una praxis capoeirana, reconozco a la capoeira como una actividad práctica que supone una acción efectiva sobre el mundo que necesita de la teoría, de la reflexión y la autocrítica para profundizar de manera consecuente en las determinaciones sociales generales y en las circunstancias inmediatas que el sujeto capoeirista encuentra ante sí y que son condicionadas por poderosas fuerzas económicas, políticas y morales.

Según Falcão, citando a Geroge Lukács², “toda praxis, incluso la más inmediata y la más cotidiana, contiene, en sí, una referencia teleológica que precede, cronológicamente, a su realización.”³ Es decir, toda praxis tiene un punto de llegada, un objetivo.

PROBLEMA

El problema que abordaré parte, pues, de mi posición de capoeirista, artista e investigador. La pregunta que enuncia el problema es: ¿cómo puedo relacionar la capoeira con la práctica artística?

El sentido de esta pregunta es motivar, activar toda una serie de movimientos que me lleven a transformarme conscientemente, reflexionando sobre el mundo en el que la capoeira está inscrita y en el que funciona, para poder realizar una praxis capoeirana efectivamente libre, universal, creativa con capacidad de producir y transformar el mundo y a mi mismo. El problema lo planteo desde la piel, desde la experiencia que construyo en la práctica artística y en el arte, y que me lleva a reconocer en la capoeira una rica manifestación cultural llena de posibilidades.

OBJETIVOS

Una vez reconocida la capoeira como manifestación cultural, el objetivo general que planteo es el de encontrar elementos que permitan establecer relaciones entre la capoeira y la práctica artística. Para ello tengo dos objetivos específicos. Primero, conocer las condiciones de producción de la capoeira como forma cultural desde una

² Georg Lukács(1885-1971), filósofo, sociólogo marxista, hegeliano y crítico literario húngaro.

³ *Ibidem.* p. 8

perspectiva histórica-social. Segundo, analizar diferentes periodos de la historia de Brasil donde capoeira y práctica artística pudieron producir formas de relación.

CONTENIDOS

La investigación consta de una contextualización en la que acoto el significado de práctica artística y donde también realizo una presentación del estado de la cuestión partiendo de la pregunta *¿qué es la capoeira?* A continuación realizo un recorrido por el periodo de esclavitud en Brasil entre el siglo XVI y el siglo XIX poniendo en juego el concepto de capital de Pierre Bourdieu. Sigo con la revisión del periodo entre el siglo XIX y mitad del siglo XX usando el concepto de campo de producción cultural del mismo autor, para acabar con un repaso por los principales cambios que se han producido en el significado de la capoeira en el contexto de la globalización capitalista desde los años 70 hasta la actualidad. Continuo exponiendo tres casos de estudio donde trataré de encontrar formas de relación entre capoeira y práctica artística. Los casos corresponden a la época del Modernismo en Brasil, comprendiendo de 1930 a 1960; al caso de la Tropicália o tropicalismo entre los años 60 y 70 y al caso actual del proyecto de la *roda do cais do Valongo* de Rio de Janeiro.

METODOLOGÍA

La metodología que seguiremos será la de la revisión teórica de una serie de investigaciones, libros, tesis y artículos publicados en revistas y congresos, que me permitan conocer con amplitud el tema, realizando una investigación exploratoria. Para el primer objetivo específico, trataremos con investigaciones que nos aporten datos históricos, sociales, políticos y económicos relacionados con la capoeira en un periodo amplio desde el Brasil colonial hasta la actualidad. Estas investigaciones serán complementadas con el estudio de obras seleccionadas de Pierre Bourdieu que nos permitan manejar los conceptos de capital y de campo de producción cultural para realizar la revisión en el primero objetivo específico. Para el segundo objetivo específico, realizaremos una investigación descriptiva de los diferentes movimientos, experiencias o proyectos artísticos que hemos escogido como casos de estudio tratando de relacionarlos con la capoeira. En el caso del Modernismo Brasileño, usaremos investigaciones que exploren el contexto de circularidad entre artistas, intelectuales y capoeiristas que se da en los años entre los años 30 y 60, así como los diferentes medios de visibilización que la

capoeira tenía en la época. En el caso de la Tropicália, usaremos documentos que exploren los cambios culturales y sociales producidos que afectan a las formas de producción artística entre los años de los 60 y 70. En ambos casos, también usaremos obras artísticas de las diferentes épocas. En el caso del proyecto de la *roda do cais do Valongo* realizaremos un estudio de campo mediante una entrevista al organizador del proyecto.

Una vez realizada esta introducción, empezaré la investigación realizando la contextualización de nuestro campo de investigación.

Capítulo 1

Contextualización

Empezaremos con el ejercicio de contextualizar los dos elementos principales en la investigación: la práctica artística y la capoeira. Para la práctica artística, realizaremos un breve planteamiento desde la experiencia propia. Como el término práctica artística es muy amplio, usaremos mi posición personal de artista como criterio para delimitar el área de interés que servirá como punto de referencia. Para la capoeira, realizaré una contextualización más amplia, siendo consciente de que es una práctica poco conocida en los ámbitos académicos del Estado.

¿Qué práctica artística?

Creemos que, para abordar esta pregunta, puede sernos útil referenciar el manifiesto de La Société Anonyme, *Redefinición de las prácticas artísticas*, s.21 (LSA47)⁴. Una consulta a este manifiesto evitar   que nos extendamos en esta cuestión más de lo necesario, ya que concordamos en la mayoría de los puntos, aunque no lo asumimos al completo. Las ideas que más nos interesan son las consideraciones más allá de la figura del artista, que lleva a pensarnos como productores y productos de nuestra propia producción, la puls  n manifiesta de ir más allá de conceptos como autoría y obra de arte, el hecho de abandonar la representación. También las nociones que nos llevan a pensarnos como trabajadores del relato, del acontecimiento y de la mediación, y a la vez como cuestionadores de la propia noción de trabajo.

Cuando nos referimos a práctica artística también la podemos acotar diciendo que estamos hablando de la superación de la vieja noción de lo decorativo y que la entendemos fundamentalmente en relación a la producción de conocimiento. Quizá aporte saber que también nos influyen referencias de la pedagogía como las que plantea Maria Acaso en su libro *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas*

⁴ La Société Anonyme. *Redefinición de las prácticas artísticas*, s.21 (LSA47) [en línea]. <<http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>> [Consulta: 15 de junio de 2014]

en la enseñanza de las artes y la cultura visual⁵. Una práctica artística que por supuesto tiene que ver con el vínculo poder-saber, con las estructuras políticas que nos rodean, que puede servir para cambiar el mundo. Esta práctica artística implica, además del sentimiento, la expresión y el placer, pensar, ser creativos y relacionar. Una práctica artística que exige del espectador un esfuerzo, poner a funcionar su poder de relación, su creatividad y su conocimiento para comprender y completar la experiencia artística.

Por lo tanto, la acotación de práctica artística de la que partiremos, será aquella que asuma su capacidad de imaginar nuevos mundos, siendo esta imaginación un trabajo de producción cultural colectivo cuestionador del estado de las estructuras de lo real. Esto nos lleva a que cuando nos planteemos las relaciones entre la práctica artística y la capoeira, lo hagamos, desde una posición crítica y transformadora.

¿Qué es la capoeira?

A continuación pasaremos a tratar de responder a esta pregunta, con el objetivo ofrecer algunos trazos y elementos con los que caracterizar y comprender esta manifestación.

Si quisiéramos ver capoeira en la actualidad nos encontraríamos con una imagen parecida a esta.



Fig.1 - Roda de capoeira. Grupo de capoeira Camboatá Valencia. 2014

⁵ ACASO, María. *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid, Los libros de la catarata, 2010.

Un grupo de personas (más o menos numeroso) organizadas en forma de rueda alrededor de unos instrumentos, donde una persona canta una canción en portugués mientras el resto responde a los coros. En el centro de esta *roda* dos personas juegan capoeira intercambiando una serie de golpes y movimientos determinados, realizados de forma aleatoria e improvisada, al son de la música. Esto es conocido como *roda* de capoeira y es el espacio en el que se practica la capoeira. La *roda* esta organizada según unos rituales que marcan el inicio, el desarrollo y el fin de la misma. Durante el desarrollo de la *roda* se suceden los juegos (de dos en dos, con sólo una pareja cada vez) entre todas las personas capoeiristas presentes de la *roda* que les apetezca participar.

Sin embargo, esta descripción de lo que sería una *roda* de capoeira, no nos permite comprender los matices, las contradicciones, las diferencias, los debates, los intereses, que alberga el universo de la capoeira. Para ello tendremos que realizar otro tipo de juego con el conocimiento de las condiciones de producción de esta práctica.

Hoy en día, la capoeira en Brasil es una práctica cultural presente en múltiples ámbitos de la realidad social del país. La capoeira es enseñada por *mestres* *(consultar glosario) que son legítimamente reconocidos por la comunidad de practicantes y que poseen algún tipo de vínculo con la tradición. Forma parte de espectáculos folclóricos que satisfacen las necesidades generadas por el turismo cultural bajo la imagen de Brasil, paraíso tropical. También está en estrecha relación con el ámbito universitario, ya sea de forma extracurricular o curricular (actualmente se encuentra en condición curricular en más de veinte universidades brasileñas)⁶. Y así podríamos ir identificando la capoeira en relación a diversos espacios sociales (capoeira y religión, capoeira y terapia, capoeira y artes marciales, etcétera).

Esta circulación de la capoeira por diferentes realidades sociales la hace difícil de definir, ya que puede adquirir significados muy diversos según quien la defina. Esto no hace, sin embargo, que la capoeira sea una práctica cultural conocida en amplitud y profundidad por todas las personas en Brasil, pero sí que existen significados y senti-

⁶ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *O jogo de capoeira em jogo e a construção da praxis capoeirana*. [Tesis doctoral]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004. p.4

dos construidos sobre la capoeira consumidos⁷ por gran parte de la población que no la practica.

Por lo que a nuestro contexto se refiere, en España la capoeira es una práctica menos conocida. No está tan integrada en tantos y tan diversos ámbitos de nuestra realidad social, por lo que el consumo de sus significados y sentidos es más restringido y el conocimiento que de ella se tiene a nivel general es muy débil, cuando no nulo.

Es por esto que creemos importante empezar nuestra investigación con una pregunta tan amplia y, sin embargo, tan controvertida. El capoeirista e investigador José Luiz Cirqueira Falcão, en su tesis doctoral *O jogo de capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*, nos advierte sobre el hecho de preguntarnos sobre la capoeira y apunta la importancia que adquiere esta cuestión dentro del ámbito académico:

En la condición de herederos de una compulsión de definir, conceptualizar, clasificar, marcar, distinguir, muchas veces corremos múltiples riesgos al intentar responder una pregunta controvertida e insistente, aunque trivial: ¿qué es la capoeira?

Al intentar definirla, somos movidos por una voluntad de pureza y, entonces, la recortamos para extraer de ella aquello que no es. Así, cedemos a la perspectiva de separación y clasificación, muchas veces, de forma arbitraria. En esta tentativa, buscamos identificar lo que es auténtico y legítimo, lo que es digno de ser llamado capoeira, y lo que no es auténtico ni legítimo, lo que no puede ser definido como capoeira. (...)

Definir, per se, capoeira, implica recurrir a sus límites y contornos y, al mismo tiempo, contemplar su multiplicidad y la diversidad de los tránsitos en los cuales se introduce. Es decir, la capoeira no es una isla cultural. Existen determinaciones estructurales que influyen sus configuraciones en contextos diversos. Como producción cultural, imbrica referencias africanas, ibéricas, indígenas, todas ellas polimorfos, y no puede ser comprendida y explicada separadamente de la producción y reproducción general de la cual participan todos los miembros de la sociedad.⁸

⁷ Este consumo no supone un conocimiento crítico sobre la capoeira, sino un conocimiento superficial sobre lo que de ella se dice o se sabe a nivel general, algo parecido a lo que pasaría con el flamenco en España.

⁸ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *Op. Cit.* pp. 290-291

Por ello, nos gustaría aclarar que preguntarnos sobre la capoeira es, primero y antes que nada, enfrentarnos a una práctica compleja⁹ que necesita ser contextualizada en relación a las formas de producción y reproducción de un tiempo y un espacio determinados.

Esta manera de comprender la capoeira, no como una “isla cultura”, si no como una unidad cultural, nos anima a pensarla como una práctica que se construye, que sería capaz de atender a las dinámicas propias de los contextos. Y es que quizá, aunque nos podamos acercar y lo intentemos con ahínco, jamás llegaremos a experimentar “una capoeira” igual que la de Brasil, ya que ésta es el resultado de formas de producción vitales muy diferentes a las nuestras. Esto nos motiva a investigar con el objetivo de encontrar elementos con los que relacionar la práctica artística con la capoeira, con el fin de aprovechar este conocimiento tanto para la práctica artística como para la capoeira. Atender a las condiciones de producción vitales del contexto, para aproximarse a la capoeira, sería también un modo de enriquecer su complejidad, sin limitarnos a seguir fórmulas que separan y clasifican lo que es y lo que no es capoeira. Nos gustaría, por lo tanto, comenzar a pensar la capoeira como un dispositivo¹⁰ en el que nos introducimos críticamente para poner en juego, mediante su (re)contextualización, las relaciones entre poder, saber y subjetividad que se establecen en ella. Estos planteamientos ya comienzan a ser habituales dentro del ámbito investigativo de la capoeira. Por ejemplo, según propone Falcão, aunque sea tratada principalmente como un símbolo étnico cerrado (es brasileña, africana, afro-brasileña), nos dispone a pensarla “como una práctica social con *status* de patrimonio cultural de la humanidad y, por este

⁹ La complejidad la planteamos en los parámetros pensados por Edgar Morin, como un paradigma diferente al del pensamiento científico clásico en el que predomina el orden, separabilidad y lógica, que lo integra, lo amplía y lo enriquece. Planteamos lo complejo de esta manifestación es posicionarnos en una forma determinada de entender la realidad y el conocimiento sobre ella. “El pensamiento complejo es pues esencialmente el pensamiento que trata con la incertidumbre y que es capaz de concebir la organización. Es el pensamiento capaz de religar (complexus: lo que se teje conjuntamente), contextualizar, globalizar, pero al mismo tiempo es capaz de reconocer lo singular, lo individual, lo concreto.” MORIN, Edgar. *Pensar la complejidad. Crisis y metamorfosis*. Valencia, Universitat de València, 2010.

¹⁰ El término dispositivo lo tomamos prestado del pensamiento de Michel Foucault. En el texto “¿Qué es un dispositivo?” de Gilles Deleuze dedicado a indagar en el concepto de Foucault, encontramos que “los dispositivos serían máquinas para hacer ver y para hacer hablar”, donde las instancias del Poder, el Saber y la Subjetividad, elementos que no poseen contornos definitivos, trazan líneas de visibilidad, enunciación y fuerza. “Desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas, y eso es lo que Foucault llama el ‘trabajo en el terreno’. Hay que instalarse en las líneas mismas, que no se contentan sólo con componer un dispositivo, sino que lo atraviesan y lo arrastran, de norte a sur, de este a oeste o en diagonal.”. Para ampliar la información sobre el término dispositivo consultar DELEUZE, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”, en VV.AA., *Michel Foucault, Filósofo*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.

motivo, un derecho social inalienable de cualquier ser humano que se sienta atraído por su 'axé'*(Consultar glosario)."¹¹

Si volvemos a la pregunta y nos restringimos al contexto español para buscar una definición que nos diga claramente qué es la capoeira, lo que encontramos son muchas definiciones, algunas de ellas muy dispares. Si cogemos la versión en castellano de la Wikipedia como una fuente común y de fácil acceso, encontramos una definición que la vincula unívocamente a un arte marcial de origen "africano" que se desarrolló en Brasil.

Al margen del más o menos acierto y rigor de definiciones como esta, que luego trataremos de matizar durante la investigación, si investigamos sobre capoeira en el contexto español solemos encontrarnos con este tipo de definiciones. La estructura que siguen, de forma habitual, es: una primera concreción (es un arte marcial, es un deporte, es una filosofía de vida...) alrededor de la que se suelen añadir una serie consecutiva de elementos ineludibles que contendría la capoeira como la danza, el juego, el ritmo, la música o la percusión y que vendrían a completar los límites de muchas de estas definiciones. En muchas ocasiones, también es normal encontrar juegos en los que se afirma un aspecto y su negación, como por ejemplo: es una lucha pero no lo es, es una danza pero no se baila, etc.

Estas formas de explicarla nos permitirían percibir la existencia de un carácter marcadamente ambiguo que, sin embargo, ninguna suele incluir o nombrar. La ambigüedad haría referencia a la propia complejidad de la práctica, característica que situaríamos como una base para comprenderla.

La resistencia a definiciones claras sería debido, en parte, a la disparidad de ámbitos por los que circula y se transmite la capoeira. Lo que nos lleva a plantearnos a qué tipo de fuentes vamos a acceder para realizar nuestra investigación. Estas son, dividiéndolas en función de su "rigor académico", de carácter formal (tesis, artículos de investigación, publicaciones especializadas), no-formal (publicaciones no especializadas, documentos sonoros, documentos audiovisuales) o informal (blogs y webs de grupos de capoeira, blogs de aficionados, conversaciones con capoeiristas). Es importante reconocer que, desde mi posición como capoeirista e investigados en el contexto español, las principales fuentes de información en castellano sobre capoeira son de ca-

¹¹ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *Op. Cit.* p.337

rácter informal. No existen publicaciones regulares en castellano editadas en el Estado y no hemos conseguido encontrar proyectos de investigación y divulgación más allá de algún artículo puntual en periódicos locales, en periódicos nacionales o en revistas de artes marciales, vinculadas principalmente al interés por la promoción de la imagen de un grupo o capoeirista determinado.

A modo de excepción que confirma la regla, encontramos una publicación no especializada (sospechamos que la única) sobre capoeira en lengua castellana y editada en España. Se trata del libro *Capoeira. Arte marcial de Brasil. Ao som do berimbau*.¹² Esta publicación, aunque es una herramienta accesible para muchos capoeiristas españoles con la que llenar la falta fuentes de información formales, no la tendremos en consideraremos para la investigación. La estructura que presenta el libro es la de un manual sobre capoeira, en el que se detallan elementos de la historia de la capoeira desde una posición acrítica y folclorizada que no nos interesa. Además, aporta una visión muy limitada de la práctica, restringiéndola de entrada a un arte marcial y a todo lo que ello implica y excluye. Queremos resaltar, por otra parte, que el hecho de que este sea el único libro publicado puede ser un dato que nos revele cuál es el significado que más se consume sobre la capoeira en España.

Las fuentes de información que nos han servido para esta investigación están en lengua portuguesa. Debido al carácter marginal que ha tenido la capoeira durante décadas, existen muchos documentos no-formales con información muy valiosa, sobre todo literarios que recogen el relato oral de figuras relevantes de su historia reciente. A muchas de estas publicaciones, algunas muy importantes para cualquier investigación sobre el tema, sólo tenemos acceso a través de referencias y citas, ya que son imposibles de encontrar en bibliotecas públicas del Estado y no se encuentran en librerías españolas. Consideramos que sería importante y necesario realizar un trabajo de adquisición y traducción de estas fuentes, ya que dotarían a cualquier investigador y capoeirista de un fondo de conocimientos fundamental para pensar y comprender la capoeira. Sin embargo, esta tarea queda fuera de los objetivos de la presente investigación. Las principales fuentes que hemos utilizado para trabajar son de carácter formal y accesibles a través de repositorios abiertos de universidades como la de Río de Janeiro o la de Bahía, entre otras. Aunque pueda parecer que carecer de las fuentes no-formales es un *handicap*, no pensamos que este hecho vaya en detrimento de

¹² MARTÍN, Pedro J.. *Capoeira. Arte marcial de Brasil. Ao som do berimbau*. Barcelona, Editorial Alas, 2003.

nuestra investigación. Desde los años 90 la capoeira ha experimentado un auge en lo referente a investigaciones académicas que han trabajado estas fuentes de forma exhaustiva. Esto ha generado una amplia base de investigaciones con información suficiente para permitirnos abarcar, contrastar y ampliar la complejidad del tema tratado.

Si tratamos de realizar una primera aproximación a la pregunta, podríamos decir que partimos de que la capoeira es una práctica compleja, de carácter ambiguo y de múltiples caras, que como manifestación cultural se construye en relación a las formas de producción concretas del contexto en el que se inscribe. Es decir, nos posicionamos frente a una realidad de elementos dispares y variados, en la que existen posiciones diversas e incluso antagónicas, con las que tenemos que entrar en conflicto, introduciéndonos en las problemáticas que se planteen.

No nos quedaremos aquí y trataremos de continuar recorriendo la cuestión. Vamos a nombrar tres aspectos que nos permitirán trazar algunos de sus difusos contornos: lo corporal, lo institucional y lo cultural.

Si pensamos la capoeira desde lo corporal, podríamos decir que estamos ante una práctica que se materializa en una forma ambigua de lucha, juego y danza. Estas tres características podrían definir el uso del cuerpo en la capoeira. Desde el punto de vista corporal, estas se habrían ido combinando a lo largo de su historia en torno a un uso específico y singular del cuerpo. De hecho, es difícil definir la capoeira dejando fuera cualquiera de estas características. Es decir, no sería tanto que la capoeira es una forma de lucha, juego y danza, sino que la capoeira es una lucha-juego-danza.

Cuando nos referimos a lucha se hablaría, principalmente, de las formas de enfrentamiento contra condiciones injustas, inhumanas, vinculadas al relato de reivindicación de la libertad durante el periodo esclavista en la época colonial en Brasil. Hoy en día, sin embargo, esta lucha en lo corporal se vincula sobre todo a las artes marciales. Pensamos, desde nuestra posición, que hablar de arte marcial reduce la noción de lucha a un carácter militar/racional. La noción de lucha tiene un carácter social que alberga tanto formas de enfrentamiento directo haciendo un uso bélico del cuerpo, como formas de enfrentamiento indirecto mediante usos sutiles y subversivos muy próximos al conformismo. Por lo tanto, la lucha, para nosotros, tendría un sentido más próximo a las luchas de los movimientos sociales que a las de las artes marciales.

En cuento al juego, nos referimos al carácter lúdico de una práctica corporal que es un fin en sí misma. Es decir, en la capoeira no existiría un criterio que defina quién gana o quién pierde, en la capoeira se juega dejándose llevar por el momento hasta que alguien o algo hace que se acabe. Dentro del sentido lúdico, también nos referimos a la capoeira como un juego porque es una actividad no productiva y gratuita, especialmente política, que se organiza en colectivo y que funciona como subversión de muchas normas y formas sociales.

Estas características de lucha y juego se encuentran integradas en un amplio acervo popular de formas corporales próximas a la danza, de origen africano e indígena. Así, cuando hablamos de danza nos referimos sobre todo a las formas de teatralidad y dramatismo que adquiere el cuerpo en la capoeira y que acaban constituyéndose como herramientas que usan la gestualidad y la improvisación corporal para producir sentido y significado.

Por otro lado, si pensamos el aspecto institucional de la capoeira nos encontramos una práctica institucionalizada como deporte y como bien cultural. Esta división responde a que la capoeira como práctica se ha discutido arduamente en tanto manifestación ambigua entre el deporte y el arte. Según los intereses de los diferentes discursos que a lo largo de la historia han influido en sus significados, ha tendido hacia una visión deportiva, vinculada a la eficiencia, o una visión “artística”, vinculada al folclore. La visión deportiva ha sido, institucionalmente, la dominante, existiendo la capoeira como deporte reconocido por el Estado brasileño desde 1972. Sin embargo, no fue hasta 2008 que la capoeira se reconoció como Bien Cultural Inmaterial de Brasil protegido por el Instituto de Patrimonio Nacional. Estas dos características se encuentran de forma conflictiva e incluso contradictoria en la práctica habitual. Los límites y cruces entre lo deportivo y lo “artístico” o cultural producen fronteras igual de ambiguas, pudiendo encontrarnos con capoeiristas que la practican exclusivamente como deporte (como la *mestra* Edna Lima, cuya modalidad de capoeira-gimnasia recibió en el año 2000 el título de mejor *fitness* de Nueva York)¹³. Estamos ante formas híbridas en las que la capoeira es parte de un laboratorio en el que se investiga con nuevas formas de relación social y económica desde el decrecimiento y la permacultura¹⁴. Siguiendo este hilo encontramos capoeiristas que son magníficos artesanos, músicos

¹³ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *Op. Cit.* p.32

¹⁴ Como el proyecto del Kilombo Tenondé. Para ampliar información sobre este proyecto se puede visitar su página web: www.kilombotenonde.com

y poetas, así como capoeiristas que integran lo deportivo y lo cultural o que defienden uno u otro aspecto dependiendo del contexto y del interés del momento.

Por último, cuando hablamos de su aspecto cultural nos referimos a los rasgos principales que tiene la capoeira como manifestación. Es notable la expansión que ha experimentado por todo el mundo. Practicada en los cinco continentes, la capoeira “se ha vuelto, después del boxeo, la modalidad de lucha no-oriental con mayor proyección en occidente.”¹⁵ Esto hace, por un lado, que funcione como una extraordinaria herramienta de difusión y expansión de la lengua portuguesa y de la cultura brasileña. Por otro, que esta expansión no haya dejado de ser multifacética y se sigan produciendo fuertes contradicciones internas fruto de su complejidad. Según Falcão, lo que caracteriza la capoeira como una práctica esencialmente ambigua es que como manifestación cultural se ha constituido a lo largo de la historia con trazos de pluriétnia, resistencia y transnacionalidad. Siguiendo lo que nos propone el autor, el carácter pluriétnico se plantea sobre la suposición de que es una práctica vinculada al negro africano y, por tanto, a una etnia determinada. La capoeira se trata innegablemente de “una manifestación que se afirmó como un bien cultural con nítidos trazos culturales africanos, pero jamás se constituyó como una manifestación homogénea.”¹⁶ Es decir, aunque haya sido una práctica mediante la que la cultura africana en Brasil ha dejado sus marcas, se puede constatar a lo largo de su desarrollo histórico que, como manifestación, incorporó elementos culturales de varias procedencias y que desde sus primeros registros se presenta como una práctica pluriétnica que permite la materialización de los significados e intereses más dispares, ambiguos y contrapuestos.

En cuanto a su trazo de resistencia, en relación con la pluriétnia, se refiere a que “ha sido palco de tensión, resistencia y afirmación de individuos y categorías de varias orígenes, explotados y expropiados en su fuerza de trabajo, y no, como es bastante difundido por la tradición oral, una práctica de lucha creada en Brasil por el negro ‘oprimido’, con el exclusivo objetivo de luchas contra el blanco ‘opresor’.”¹⁷ Por lo que la capoeira ha encerrado un significado de práctica de resistencia bajo la imagen de la

¹⁵ VIERIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controversias e fatos: construindo a história da capoeira. En: Revista de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Cândido Mendes, 1999, no. 34, p. 82

¹⁶ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *Op. Cit.* p.23

¹⁷ *Ibidem.* p. 25

“lucha del esclavo en ansia de libertad” que se transmite y se recodifica en su expansión.

Para comprender el trazo transnacional, Falcão, se refiere a las fuertes olas emigratorias que a partir de los 60/70 llevaron a muchos capoeiristas a buscar trabajo fuera de Brasil. La capoeira emigra con ellos, siendo la principal forma de subsistencia en los nuevos contextos en los que se asientan. Este hecho contribuye a la constitución de su trazo transnacional. Siguiendo a Falcão, el transnacionalismo es un nivel de integración de poblaciones que crean un nuevo modo de representar la pertenencia a unidades sociopolíticas y culturales. El término *transnacional* se representa como un eje transversal que corta con los niveles de integración local, regional o nacional. El carácter transnacional que la capoeira viene asumiendo hace que no posea una realidad territorial clara, lo cual provoca que se incremente la fragmentación y la ambigüedad identitaria y que la identificación de los sujetos y productos que salen de ella sea muy compleja. Pese a este carácter fuertemente transnacionalizado, el autor apunta que al mismo tiempo “encierra un significado fuertemente territorializado, fundamental para el fortalecimiento de lazos afectivos y simbólicos entre sus practicantes, interconectados emocionalmente e integrados por interacciones significativas.”¹⁸ Es decir, existe en la capoeira una constante re-contextualización de las dinámicas transnacionales por estos sujetos que, según su interés, necesidad y creatividad, decodifican y transforman las referencias globales aprehendidas.

En este recorrido a través de la pregunta *¿qué es la capoeira?*, hemos intentado extraer algunos de los principales rasgos, que será nuestro punto de partida. Comprenderemos la capoeira como un dispositivo, que se presenta lleno de ambigüedad, que reclama una atención especial a su complejidad, y en el que pensamos que podemos instalarnos para replantearnos cuáles son las relaciones que se establecen entre el poder, el saber y la subjetividad en las líneas que traza. También dejamos claro que la entendemos como una práctica corporal, con instituciones que se disputan su significado en lo deportivo y lo cultural. Por supuesto, para nosotros, es una manifestación cultural que, en los rasgos pluriétnicos, de resistencia y transnacionales propuestos por Falcão y que nosotros asumimos, plantea terrenos problemáticos fértiles desde los que cuestionar nuestra forma de relacionarnos con la(s) cultura(s) y la(s) identidad(es).

¹⁸ *Ibidem*. p. 26

Capítulo 2

Capital cultural, campo de producción y globalización en la capoeira

En el capítulo que comienza intentaremos comprender el contexto que da origen a la capoeira, centrándonos en los modos de producción que la hacen posible. A continuación, pasaremos a observar los elementos principales que explican la organización de la misma dentro de un campo de producción cultural, y acabaremos analizando las principales transformaciones que se producen debido a la circulación y re-significación de la práctica en la globalización capitalista.

Hasta aquí hemos expuesto mi posición de capoeirista, artista e investigador y nuestra intención de buscar las herramientas teóricas que nos permitan aproximar capoeira y práctica artística. También hemos explicado las características de la capoeira como manifestación cultural. En el presente capítulo intentaremos, mediante el análisis de diversas fuentes, comprender la capoeira, su origen, sus formas de producción, sus agentes, sus conflictos y sus transformaciones, con el objetivo de realizar una reflexión crítica sobre la realidad en la que estamos inscritos. Pierre Bourdieu en el preámbulo de su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995) hace una reflexión sobre la relación entre la experiencia artística y el análisis científico, que nos motiva y nos lleva a creer que, como capoeirista y artista, nuestra investigación teórica nos aportará elementos enriquecedores:

*(...) el análisis científico, cuando es capaz de sacar a la luz lo que hace que la obra de arte se vuelva necesaria, es decir la fórmula informadora, el principio generador, la razón de ser, proporciona a la experiencia artística, y al goce que la acompaña, su mejor justificación, su más rico alimento.*¹⁹

En este sentido, pensamos que el conocimiento analítico de lo que hace necesario a la capoeira, junto con las herramientas y los conocimientos adquiridos para producir experiencias dentro del ámbito artístico, nos permitirían explorar en un futuro caminos en los que hibridar práctica artística y capoeira, de forma reflexiva y autocrítica capaz de

¹⁹ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Kauf, Thomas (trad.). Barcelona: Anagrama, 1997. p.14

afectar al mundo (en sus condiciones políticas, económicas y sociales) y a nosotros mismos.

Antes de comenzar con los diferentes apartados de este capítulo creemos necesario exponer ciertas cuestiones históricas que tendremos que aclarar de antemano, así como explicar dos de los conceptos claves que usaremos a lo largo del desarrollo investigativo.

Así, con el objetivo de aclarar nuestra posición frente a ciertos aspectos, de entrada conflictivos, de la construcción de la historia de la capoeira, vamos a realizar un análisis del artículo *Mitos, controversias e fatos: construindo a história da capoeira*²⁰ de los brasileños Luiz Renato Vieira y Matthias Röhrig Assunção, ambos investigadores e historiadores preocupado por la historia de la capoeira.

Al comienzo del texto mencionado, los autores hacen notar que la historia de la capoeira, tal y como se transmite habitualmente, incluso en muchos libros, continúa vehiculando una extraña mezcla de mitos y semi-verdades que se muestran muy reticentes a la auto-corrección. Ante esta situación, se proponen aplicar una visión rigurosa y atenta a los detalles historiográficos para diferenciar, con los conocimientos de los que disponemos hoy en día, lo que podemos aceptar como probado, lo que es apenas plausible y lo que nos parece totalmente equivocado. Estos mitos y controversias articulados en la tradición oral (principalmente a través de la figura del *mestre*), que luego han sido transferidos a la difusión escrita, han sido y siguen siendo muy importantes, ya que son aceptadas de forma colectiva en el interior de la comunidad de practicantes de capoeira y refuerzan posiciones de legitimidad en el campo de la capoeira que no podemos obviar como agentes de ese mismo campo, al fin y al cabo. Ante la importancia de estos mitos y semi-verdades dentro de la misma. Entendemos la cautela que hacen notar VIEIRA & ASSUNÇÃO antes de comenzar sus análisis:

No se puede exigir el mismo rigor y cuidado con los detalles historiográficos a los textos elaborados para las clases, más preocupados con la didáctica, con la forma por la que se transmite el mensaje, que a los textos más eruditos. Nuestra postura aquí es la de intentar dialogar con los diferentes textos. Pensamos que es posible respetar las enseñanzas de los Mestres antiguos, y al mismo tiempo, guardar una distancia crítica en relación a sus discursos, esto es, tener en consideración el contexto en el que fueron elaborados

²⁰ VIERIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controversias e fatos: construindo a história da capoeira. En: Revista de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Cândido Mendes, 1999, no. 34, pp. 81-121.

*y la información a la que no tuvieron acceso. Queremos contribuir para que los descubrimientos de las investigaciones académicas sean discutidos, y así permitan la elaboración de una visión menos a-histórica de la capoeira.*²¹

Así, los mitos que nombran en su artículo y que circulan en la capoeira son: el del origen remoto, el de la unidad de la práctica y el de la quema de archivos con información sobre la época de la esclavitud.

El mito de la quema de los archivos hace referencia a las posiciones actuales dentro del campo que hablan de la dificultad de esclarecer ciertas cuestiones sobre la capoeira debido a que en 1871 el político Rui Barbosa mando quemar una gran cantidad de documentos referentes a la esclavitud del Ministerio de Hacienda de Brasil. “Pero todo estudiante de Historia sabe que, a pesar de esta quema, existen toneladas de documentos que se refieren a la esclavitud esparcidos por todos los estados brasileños. Esta información, conocida en el mundo académico, llega con dificultad a las *rodas* de capoeira, donde hasta hoy es frecuente oír comentarios equivocados sobre el asunto.”²² Los argumentos que se vehiculan normalmente a través de este mito se esgrimen en posiciones que defienden la imposibilidad de demostrar la existencia de la capoeira más allá de los primeros registros del siglo XIX en las urbes de Rio de Janeiro.

El mito del origen remoto es importante para la presente investigación porque nos marcará los límites con los que comenzar una revisión crítica de las consideraciones históricas que nos lleven a comprender el origen, la forma de producción y transmisión de su capital. Los autores hacen notar que la existencia de la capoeira en el Brasil colonial, desde el siglo XVI, es un mito aceptado por casi todos, a pesar de no haya conocimiento alguno de documentos históricos antes del siglo XIX mencionándola. Este mito está tan enraizado en el imaginario colectivo brasileño que traspasa con facilidad las fronteras académicas pudiendo encontrarse en rigurosos estudios de investigación afirmaciones que colocan la existencia de la capoeira en la época colonial, vinculada a la figura del esclavo fugitivo y a los *quilombos*. *(consultar glosario)

Este tipo de información podría haber sido obtenida perfectamente a través de los cantos de capoeira, en su mayoría enfocados en la exaltación de un tiempo mítico, un ‘pasado heroico’ de luchas contra el blanco esclavócrata. Se asume como hecho comprobado que millares de esclavos africanos y sus descendientes ‘criollos’ habrían practicado la

²¹ *Ibidem*. p.82

²² *Ibidem*. p.84

*capoeira por los desiertos del interior en su resistencia a la esclavitud durante todo el periodo colonial. El quilombo ocupa, en esta visión, un lugar de destaque, ya que es considerado el principal símbolo de resistencia negra.*²³

El quilombo de los Palmares y la figura de Zumbí, uno de sus gobernantes más famosos, son elementos simbólicos estrechamente vinculados a la capoeira. No es difícil encontrar descripciones de Zumbí, el primer capoeirista, y del quilombo de los Palmares como el espacio donde se practicaba. No obstante, ningún documento permite concluir que los integrantes del famoso quilombo hubieran practicado capoeira o alguna otra forma de lucha/juego.

El mito de la unidad de la capoeira nos sirve para plantear la relación entre las manifestaciones populares integradas en lo cotidiano desde las que se va acumulando capital y que facilitarían la aparición de la capoeira como campo de producción cultural diferenciado. Este punto es importante igualmente para comprender la capoeira como construcción social, rechazando sus visiones esencialistas o de pureza.

*Otro mito fundamental, compartido por capoeiristas de todas las escuelas y tendencias, es el de la capoeira como manifestación de contornos nítidos, cuya esencia habría mudado poco o nada con el pasar de los siglos. Uno de los más destacados capoeiristas-investigadores, Mestre Zulu, cuyo trabajo tiene significativa repercusión en los medios académicos, propuso los conceptos de 'esencias perennes' y 'características inmutables' para designar los trazos de la capoeira, que habrían resistido a todos los cambios históricos.*²⁴

Este mito sirve para realizar un relato que sitúa el comienzo de la capoeira en el interior con los quilombos en el siglo XVI, da un salto mortal hasta la ciudad de Río de Janeiro en el siglo XVIII, para luego comentar la aparición de las *maltas* *(consultar glosario) de capoeiras y la erradicación de la capoeira de Río de Janeiro en 1890 y de ahí realizar un nuevo salto mortal hasta la Bahía del siglo XX con la aparición de la primera academia de capoeira de *mestre* Bimba y la consolidación de la capoeira Angola de *mestre* Pastinha. La capoeira en este relato es la misma tanto en los *quilombolas*²⁵ del Noreste como la que se difunde entre los esclavos urbanos de Río de Janeiro y en la población libre. Esta visión, como indican Vieira y Assunção, no consigue explicar las discontinuidades ni permite enfocar las variaciones existentes. Tampoco aporta

²³ *Ibidem.* p.83

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Quilombola*, es un término que hace referente a los habitantes de los *quilombos*.

una visión como proceso, donde los elementos se estructuran y cambian a lo largo de los años. Desde esta perspectiva unitaria sería muy complicado hablar de la fundación del campo de la capoeira, ya que el campo implica un capital que sólo existe en él, así como la creación de hábitos, algo difícil de explicar si esta fuera una especie de esencia inmutable.

Este artículo también nos introduce a la existencia de dos posiciones en lucha dentro de la capoeira moderna, aspecto que será importante para comprender el origen y desarrollo del campo. “A estos mitos relativos a la historia más remota de la capoeira se suman controversias vehementes que se refieren a desarrollos más recientes del arte, es decir, a la creación de la capoeira Regional por el Mestre Bimba y, en oposición a esta, la capoeira Angola.”²⁶

Las posiciones de la capoeira Regional y la capoeira Angola son las que han articulado las principales luchas por la legitimidad de la práctica. Sin embargo, estos mitos proveerán de argumentos a una serie de confrontaciones que, de manera general, no son exclusivos del mundo de la capoeira. Es decir, encontramos una serie de posiciones que entran en relación con intereses más allá de la capoeira, que son importantes para comprender cómo influyen en la organización de ésta en un campo de producción cultural. Los autores advierten que “existen una gran variedad de posiciones, con sutiles matices entre ellas.” En un ejercicio de simplificación, distinguen cinco discursos paradigmáticos que nos permiten ver la confluencia de intereses diferentes que convergen en la capoeira. Estos discursos son: el discurso de la represión, el discurso nacionalista, el discurso étnico, el discurso corporativo-iniciativo y el discurso clasista. De estos discursos, los que funcionan con mayor fuerza en el momento de la fundación del campo son el nacionalista y el étnico. Esta parte la retomaremos en el apartado dedicado a la fundación del campo de producción cultural.

Con este análisis tenemos la intención de reconocer la instrumentalización existente en torno a la historia de la capoeira. Nuestra posición asume el análisis crítico expuesto, por lo que aunque hablemos del origen de la capoeira, nos referiremos a una práctica que sólo se empieza a trazar a partir de mitades del siglo XIX, sin que podamos encontrar documentos que nombren a la capoeira como práctica antes de estas fechas. No obstante, creemos importante respetar la información oral vehiculada a través de la figura de los *mestres* de capoeira que muchas veces contradice estos

²⁶ VIERIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. *Op. Cit.* p.85

análisis, valorando el papel que ha tenido en sus contextos específicos como conocimiento situado²⁷. Lo que sí parece incontestable, pese a todas las posiciones interesadas, es la estrecha relación de los esclavos y su cultura con el origen de la capoeira.

Por otra parte, durante el desarrollo de la investigación en haremos uso del concepto de *capital* de Pierre Bourdieu, sobre todo como base para el análisis del origen de la capoeira. Pese a que el concepto de capital es una herramienta confusa que su autor reivindica como tal, pensamos que es útil para comprender cómo funciona la realidad que da origen a esta manifestación, sin recurrir a pensar en ella como una práctica históricamente determinada de contornos nítidos y sin caer en la búsqueda elementos “artísticos” artificiales. Sobre el concepto de capital en Bourdieu tendremos en consideración que: 1) se entiende como cualquier tipo de recurso capaz de producir efectos sociales, es decir, es un sinónimo de poder²⁸, 2) que no se limita al capital material, sino que considera como capital todo aquello que puede valorizarse, y 3) que el capital puede representarse en distintas formas: capital económico, cultural, social y simbólico, siendo la combinación entre ellas su estructura o composición. De estas formas del capital, será el capital cultural el que más nos servirá como material de trabajo. El capital cultural puede existir en estado incorporado, objetivado e institucionalizado. “La mayor parte de las propiedades del capital cultural puede deducirse del hecho de que en su estado fundamental se *encuentra ligado al cuerpo y supone la incorporación*.”²⁹ Es decir, esta sujeto a los límites físicos del cuerpo del poseedor. El capital cultural incorporado es lo aprendido, lo integrado en el sujeto y por tanto encarnado. Esta condición del capital cultural es también una base para plantear elementos de relación entre la capoeira y la práctica artística. El capital cultural está constituido por formas de conocimiento, pedagogías, “es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la ‘persona’, un hábito.”³⁰ Así, analizar el capital cultural es analizar “el principio generador, la razón de ser” con la que

²⁷ Con conocimiento situado nos referimos al conocimiento que se produce al margen de los cauces habituales de producción de conocimiento, dentro de relaciones de dominación. Un conocimiento situado está, en cierta manera, fuera de las metodologías y en contra de ellas, y explorar la subjetividad y la parcialidad. Esta perspectiva parcial, provocaría, no obstante, una visión objetiva al exigir la localización y la implicación en un territorio concreto desde el que se habla y se actúa. Para ampliar este término, consultar VV.AA. *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2004.

²⁸ MARTÍNEZ G., José S. *Las clases sociales y el capital en Pierre Bourdieu. Un intento de aclaración* [en línea]. Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento de Sociología, [revisado: 19-06-2014]. p.3

²⁹ BOURDIEU, Pierre. “Los tres estados del capital cultural”. En: *Sociológica*. México, UAM-Azcapotzalco, 1987, n.2, p.12

³⁰ *Ibidem*.

podremos comprender mejor la producción cultural derivada. Comprender el capital cultural del origen de la capoeira supondrá intentar comprender el cuerpo del sujeto esclavo en la sociedad brasileña.

Algunas consideraciones más sobre el concepto de capital: 1) A excepción del capital económico, las demás formas del capital tienen la propiedad de no ser reconocidas, lo que hace que encajen mejor en las prácticas del don³¹ que en las del comercio. Por lo tanto, sobre el capital económico habrá un interés reconocido socialmente al contrario de los otros capitales, sobre los que operará el desinterés o el interés socialmente reprochable. 2) De la misma manera, al contrario que con el capital económico, la adquisición de otras especies de capital necesita *tiempo*, por lo que es necesario disponer de tiempo independiente de la necesidad económica, tiempo libre, de no trabajo. 3) En las sociedades capitalistas el capital económico y el capital cultural jerarquizan la estructura social. Ambas son independientes y opuestas. Independientes porque tener capital económico no supone tener capital cultural y viceversa. Y opuestas porque cuando se acumula mucho capital de uno de los dos, no se reconoce como superiores o iguales a aquellos que tienen mucho del otro. No obstante esta independencia, en la práctica, el capital cultural estará siempre subordinado al capital económico, y por lo tanto dominado, debido al predominio del capital económico en la estructura de los sistemas capitalistas.

Por último, el concepto de *campo de producción cultural* hace referencia a un “espacio social en sí mismo”, “un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes”³². Un campo es un espacio social estructurado, un campo de fuerzas que es también un campo de luchas para transformar o conservar ese campo de fuerzas. Esta estructura está ligada a la producción o posesión de un capital específico, el cual sólo existe y se entiende dentro del campo. Los más diversos sujetos pueblan el campo, en el que realizan actividades poniendo en juego los recursos de los que disponen para conseguir los beneficios específicos de dicho campo. Las reglas que estructuran el campo funcionan como reguladoras de las relaciones de poder entre los sujetos. Sin embargo, las diferentes fuerzas en tensión dentro del campo no dejan ver el funcionamiento estricto del mismo, por lo que se generan posiciones relativas de dominación respecto de los demás

³¹ Hacemos referencia a la economía del don, donde los intercambios de bienes y servicios se establecen sin acuerdos explícitos predeterminados. Para ampliar la información sobre este término consultar FELBER, Christian. *La economía del bien común*. Barcelona, Deusto, 2012.

³² BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Op. Cit. pp.79-80

participantes del campo. Dentro del campo, pues, se engendran luchas por la legitimidad que producen posiciones y estrategias distintas en función de los intereses.

Para comenzar nuestro análisis sobre el contexto de producción que da origen a la capoeira, empezaremos por la historia de la esclavitud en Brasil, para comprender mejor qué procesos posibilitan la aparición formas culturales propias de los africanos esclavos.

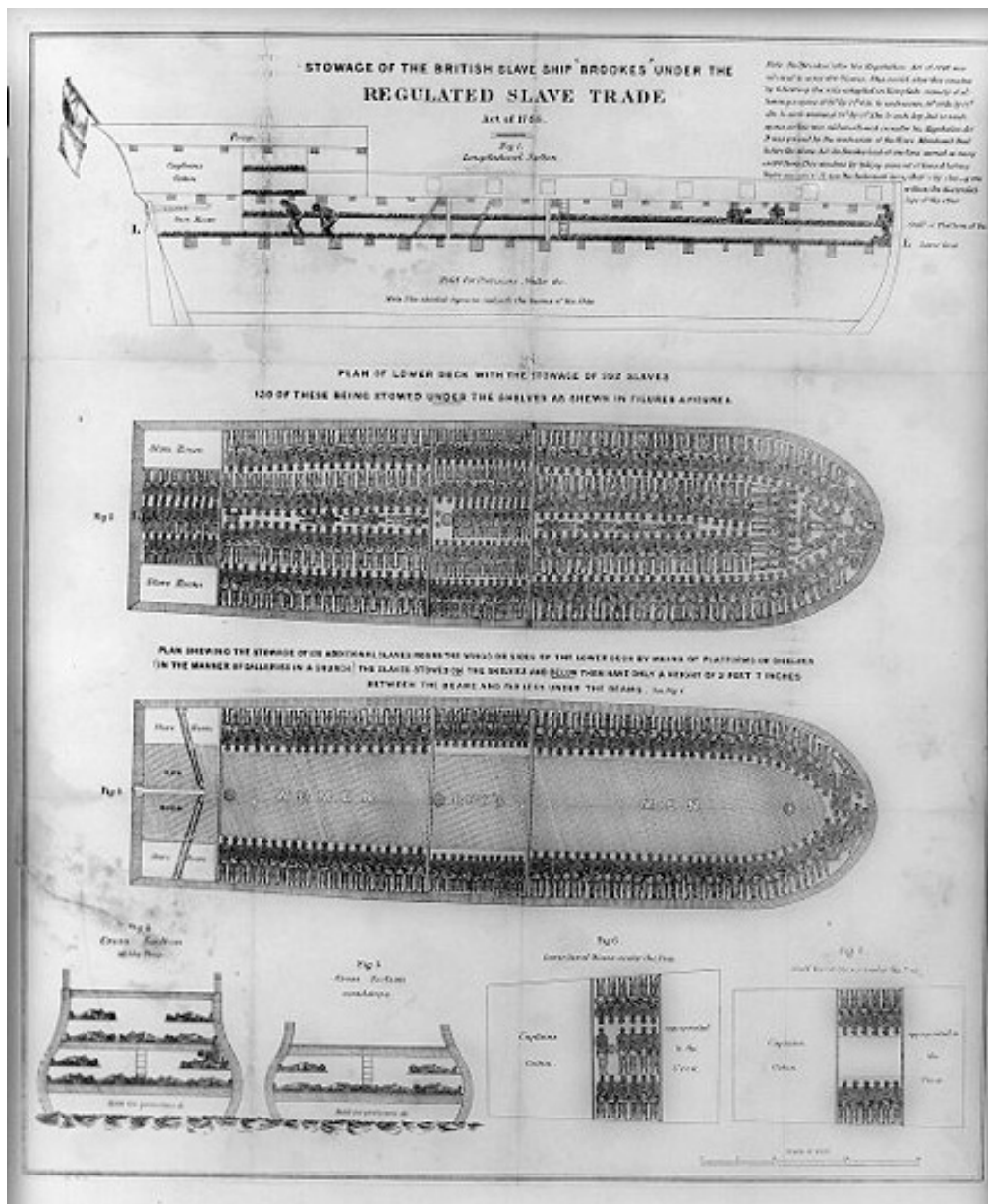


Fig.1 – Barco Negrero. Planos donde se ve como apilaban a los esclavos para aprovechar los viajes. Fecha desconocida.

2.1 - La emergencia del cuerpo

El investigador Menara Lube Guizardi³³ realiza un análisis profuso en fuentes consultadas, en el que realiza un recorrido por la historia social de Brasil partiendo de los comienzos colonialistas con el objetivo de comprender mejor la capoeira que se practica en la actualidad.

En el siglo XVI, bajo la bandera de la corona portuguesa, Brasil es ocupada por grandes monopolios agro-extractivistas. Desde 1500 hasta 1530, la explotación de los recursos de Brasil será irregular y se basará en la madera pau Brasil localizada en el litoral. Así, durante este primer periodo se ocupará sobre todo la costa litoral del territorio. La explotación de estos recursos provocará una fuerte división territorial que marcará profundamente el imaginario colectivo generando la asociación del desarrollo y el progreso a las ciudades del litoral mientras que las ciudades del interior se asocian al subdesarrollo.

Es a partir de 1530, cuando la corona portuguesa establecerá una colonia basada en el cultivo de la caña de azúcar, siendo la región noreste de Brasil la que dominará política y económicamente en este periodo. Esta colonia funcionará mediante grandes latifundios de monocultivos en los que se comenzará a usar mano de obra esclava proveniente de África. Se iniciará así un ciclo económico que durará hasta inicios del siglo XIX, en el que se construirán los cimientos de la sociedad brasileña. Estos cimientos serán: la aparición de una élite agraria euro-brasileña que concentrará el poder económico y político, la formación de una sociedad bajo un modelo patriarcal, la generalización de unas relaciones sociales basadas en el racismo institucional, la normalización del castigo físico y la concentración territorial de los poderes económicos y políticos en Salvador y Recife.

Un hecho fundamental que sucede durante esta época, como nos indica Guizardi, es la institucionalización del comercio de esclavos. Esta oscura institución durará en Brasil hasta 1888. Este tipo de comercio, que será la fuente del uso masivo de la mano de obra esclava, se convertirá en la segunda actividad más importante en la economía brasileña.

³³ GUIZARDI, Menara L. "Apuntes para una historia social de la capoeira en Brasil". En *Todo lo que la boca come. Flujos, rupturas y fricciones de la capoeira en Madrid* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

El ciclo de la caña de azúcar entrará en declive a mediados del siglo XVIII, dando paso al del café. Este ciclo también se basará en la mono-cultura latifundista con mano de obra esclava. Sin embargo, producirá un cambio importante a nivel territorial.

Gracias a la producción de café, el eje de la economía nacional pasó a girar alrededor de centros como Río de Janeiro y São Paulo, acelerando el inexorable proceso de decadencia económica sufrido por la región noreste (Faoro, 2001: 386, 458, 488). Ciudades del noreste como Salvador de Bahía, Recife o Fortaleza – que otrora habían constituido los más importantes centros exportadores de Brasil – entran en un lento y amargo proceso de ostracismo en el escenario político nacional (Fausto, 1995: 41).³⁴

Estos cambios constituirán marcas profundas que llegarán hasta el siglo XX y que influirán directamente en los procesos que atravesará la capoeira, como veremos más adelante. “Ya en la década de 1960, como comentan Leeds y Leeds, *Río de Janeiro* se presentaba como una especie de Estado autosuficiente, burocrática, económica y políticamente, y que ejercía una hegemonía nacional a niveles económicos, ideológicos, societarios y políticos (1978:187).”³⁵

Aunque el ciclo de café durará hasta el contexto de la Gran Depresión Mundial, la mano de obra esclava dejará de ser la base de la economía a partir de 1888, año en el que la *Lei Aurea* determinará la libertad incondicional de los africanos y afro-brasileños, que fueron sustituidos por la mano de obra asalariada de los inmigrantes europeos. El fin de la esclavitud no garantizó, sin embargo, ningún derecho civil de la población negra.

El país se había convertido en una nación incapaz de incluir a su propia población en su imaginario de pueblo. Marginados y excluidos, africanos y afro-brasileños se convierten en una numerosa masa de gentes sin ciudadanía – una masa que va a impactar flagrantemente la construcción moderna de la identidad nacional brasileña dibujada a partir de 1930.³⁶

La esclavitud de poblaciones africanas es la base invisible sobre la que se construye la sociedad capitalista moderna. Lo que se ha conocido como diáspora africana es una de las mayores tragedias humanas de proporciones incalculables. Brasil fue el mercado más grande de compra y venta de esclavos del mundo así como también fue la sociedad que absorbió al mayor número de africanos desplazados.

³⁴ GUIZARDI, Menara L. *Todo lo que la boca come. Flujos, rupturas y fricciones de la capoeira en Madrid* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011. p.163

³⁵ *Ibidem.* p164

³⁶ *Ibidem.*

¿Cómo afecta la absorción de tantas personas esclavas en la sociedad brasileña?

En un país principalmente agrícola los esclavos se convertirán en los cuerpos, ya que recibirán la carga de trabajo de prácticamente todos los niveles de una sociedad dividida en una aristocracia portuguesa o brasileña de origen europeo y una gran masa de población negra africana, mulata o indígena.

Los esclavos africanos fueron empleados en todos los tipos de actividades (Graden, 1996: 254) que iban desde la plantación, cosecha, transporte y manufacturación de los productos agrícolas; hasta las tareas de construcción de las obras públicas (como los puertos, los fuertes militares, iglesias, hospitales y carreteras). También estuvieron profundamente vinculados a la vida privada, desempeñando actividades domésticas como la producción de alimentos, la limpieza de las casas, la compra y venta de productos de uso doméstico, la crianza de los hijos de los señores blancos; el transporte de agua y basura, el transporte humano; el cuidado de animales de carga y toda la infinidad de tareas que comprendía la reproducción de la sociedad (Reis, 1997:355)³⁷



Fig.2 – Transporte. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835



Fig.3 – Transporte del hijo de un aristócrata. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835

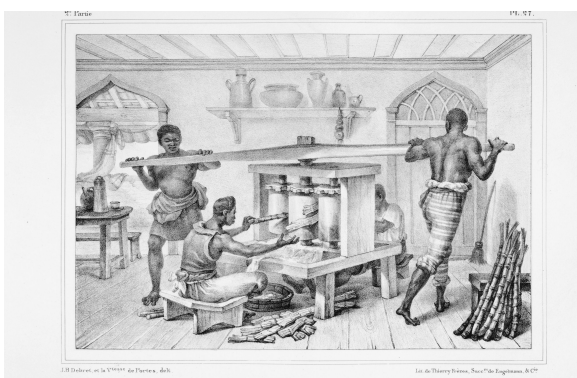


Fig.4 – Moliendo azúcar. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835



Fig.5 – Cargando mercancías. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835

³⁷ *Ibidem.* pp.166-167

El cuerpo del sujeto esclavo se convierte en una mercancía, en un bien material de primer orden con el que comerciar. Esto supondrá un proceso de expropiación de millones de cuerpos, elementos fundamentales en la construcción social del sujeto, y la sujeción de todo el sistema social a ellos. Debido a la constitución del esclavo como bien de primera necesidad, Brasil se convertirá en un sistema social racializado, estratificado, además de por clase y género, de acuerdo a la raza. Es decir, un sistema donde la ideología dominante defiende sin la superioridad de los blancos.

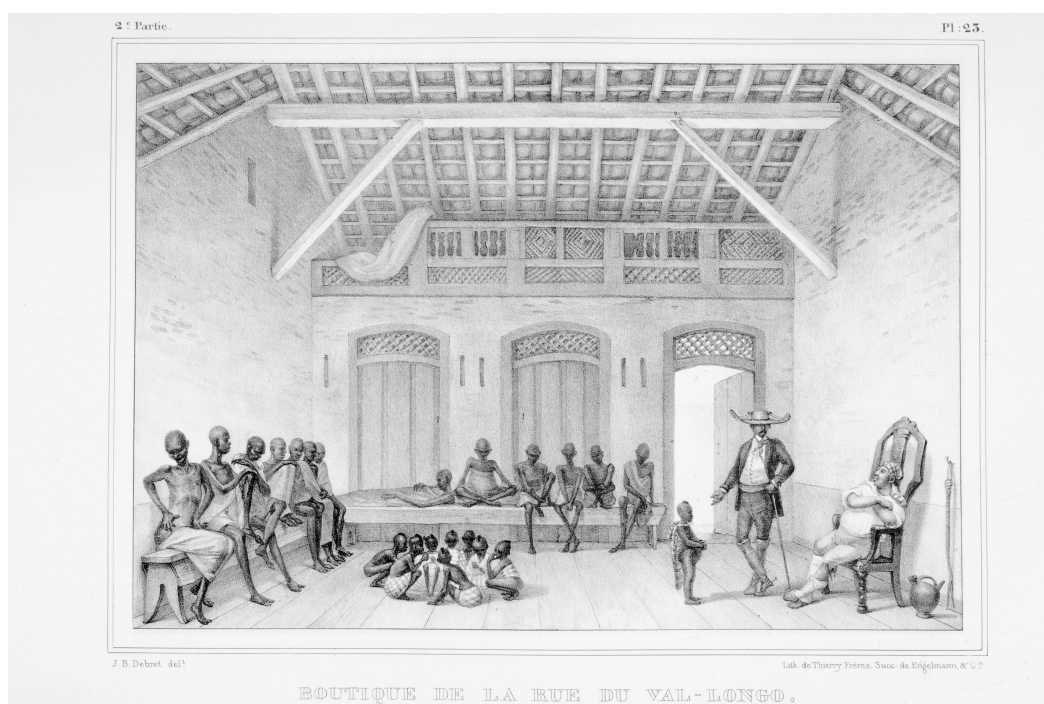


Fig.6 – Mercado de esclavos en Río de Janeiro. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835

Es importante tener en cuenta, a la hora de valorar estas condiciones de producción, la cantidad de trabajo que era asumido por el cuerpo esclavo. Es sencillo imaginar la dificultad de mantener hábitos culturales en estos sujetos atados a extenuantes cargas de trabajo. Es decir, aunque diversidad de manifestaciones y prácticas fueron traídas por los africanos, encontramos una gran dificultad mantener y transmitir estas formas culturales, teniendo en cuenta la importancia de la disposición de tiempo libre para incorporar cualquier conocimientos o habilidad. Si además tenemos en cuenta que en 1872 “la esperanza de vida de un africano en condición esclava en Brasil era de 18,3 años, frente a los 27,4 años de la población libre”³⁸, el tiempo de incorporación y

³⁸ *Ibidem.* p.171

transmisión de cualquier tipo de costumbre se reduce estremecedoramente en los cuerpos de los sujetos negros y esclavos. Con esto nos referimos a que, aunque hubiese llegado de África una práctica corporal entre la lucha y la danza conocida como capoeira en este periodo, no habría encontrado formas que aseguraran la supervivencia de sus características durante más de trescientos años. No obstante, somos conscientes del límite teórico de esta afirmación. Harían falta investigaciones mucho más amplias para comprobar estos hechos. Investigaciones que, obviamente, no caben en este trabajo.

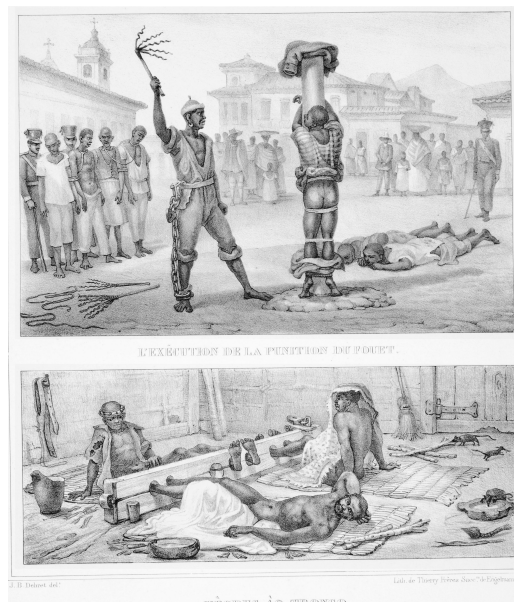


Fig.7 – Castigo público y esclavos encerrados.
Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835

En esta sociedad el trabajo, actividad que consumía el tiempo de los esclavos, se estigmatizará como una tarea degenerada vinculada a los cuerpos de aquellos definidos como la forma material de la degeneración. Guizardi localiza, bajo esta ideología de la barbarie asociada a los cuerpos africanos, una serie de modos de emergencia del cuerpo en la sociedad brasileña fundamentales para comprender las inversiones simbólicas que pondrá en juego la cultura física y comunitaria de la capoeira.

1) El cuerpo esclavo será objeto de violencia de carácter religioso. La iglesia católica consideraba que los africanos eran seres sin espíritu y de mentalidad infantil. Las culturas religiosas africanas eran vistas como algo degenerado que erradicar, y el castigo al cuerpo africano se normaliza como forma de evitar la corrupción. Sin embargo, pese a los ideales de pureza corporal, la religión católica incorporará muchos elementos constitutivos de la corporalidad afro-brasileña.

2) La oposición entre cuerpo y mente occidental, de origen cartesiano, es traducida por la intelectualidad brasileña en la oposición entre negros y blancos. Esto provocará que la aristocracia brasileña, para diferenciarse de los esclavos, se centre en cultivar habilidades disociadas del cuerpo. La corporalidad y la experiencia del cuerpo, se convierten en una condición asociada a la pobreza sobre la que se levantan fuertes barreras sociales.

3) Se normaliza la violencia de los poderosos. Las formas de violencia explícitas y públicas se convierten en derechos. Como consecuencia, ocurre en Brasil una tensa naturalización de la violencia como forma cotidiana, pertinente a las relaciones del mundo del trabajo y posteriormente extendida como lenguaje básico de comunicación

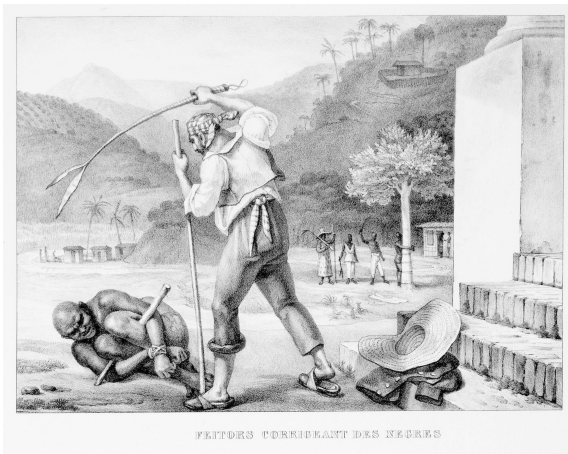


Fig.8 – Hacendado golpeando a su esclavo. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835

social en los centros urbanos. En esta normalización juega un papel clave la dimensión sexual que hacía de la mujer negra africana el escalón inferior en los procesos de dominación.

4) El cuerpo del esclavo y la figura del patrón se yuxtaponen de forma ambigua.

Esto será fruto de la excesiva dependencia de la estructura social brasileña

del sistema esclavista. Así el patrón, al ejercer violencia sobre el esclavo, estaba al mismo tiempo devaluando su propiedad, y el esclavo identificaba en el patrón la doble figura del verdugo y del padre. Pese al esfuerzo en imponer las reglas culturales de las élites sobre la población esclava, muchas de estas culturas africanas se infiltrarán, dejando una importante matriz africana en todo aquello que actualmente es considerado la cultura popular y nacional de Brasil.

Estos modos de construcción del cuerpo en la sociedad brasileña son importantes para comprender el lecho cultural que da origen a la capoeira y sus características. Por un lado, hemos apuntado la imposibilidad de establecer procesos estables de transmisión de cualquier habilidad o conocimiento incorporado por los esclavos. Sin embargo, esto no hará que dejen de existir prácticas y manifestaciones culturales. Además estas prácticas resistirán la imposición cultural de sus dominadores. Lo que ocurrirá es que, como

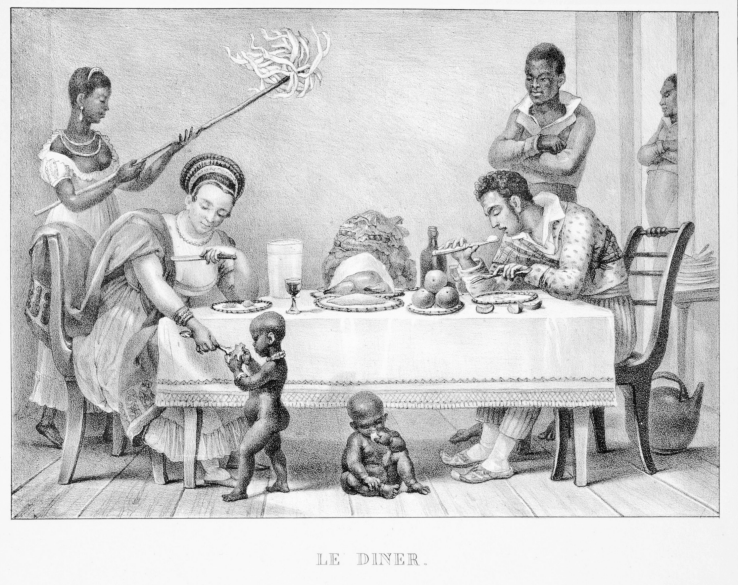


Fig.9 – Aristócratas cenando. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835

como vemos a través de las culturas religiosas africanas, gran parte de las manifestaciones cultural se acabará manteniendo y transmitiendo mediante su hibridación con las culturas dominantes. Así que seguramente no podremos encontrar costumbres culturales definidas y concretas, pero si que nos podremos aproximar si las pensamos como formas indefinidas, sin características concretas, mezcladas en el espacio de los que

no se les permite tener cultura. Nos resultará más sencillo, pues, pensar las prácticas corporales africanas como formas culturales de estructuras inespecíficas, situadas en la invisibilidad de los dominados. Modificable, capaces de asegurar la continuidad de las cultura africanas frente a todo tipo de violencias. Salvando las distancias, para comprender estos conocimientos y habilidades podríamos establecer una comparación con lo que hoy se conoce como “código abierto”³⁹. Esto es, formas que permiten la libre circulación, posibilitando la transformación mediante el acceso a sus “códigos fuentes”, permitiendo cualquier uso hecho por cualquiera. Así, estas prácticas y manifestaciones habrían conseguido existir a base de ir modificando sus códigos culturales, adaptándose, cambiando y compartiéndose, hasta introducirse en la matriz de la cultura que las domina y resistir.

La existencia en “código abierto” habría estado facilitada también por las fuertes barreras y restricciones sociales que existían sobre aquellos que ostentaban el poder para hacerse con los conocimientos y habilidades relacionadas con el cuerpo o con el esclavo. Por lo que, gran parte de la cultura corporal africana pudo resistir durante mucho tiempo fuera de la lógica del mercado, ya que no podía generar ningún interés en aquellos que podían expropiársela. Un efecto parecido tendría, que los poseedores de estas cultural, por su condición de esclavos, no tuvieran ningún acceso al dinero.

Lo que tratamos de comprender, es que el origen de la capoeira lo que encontramos en formas culturales inespecíficas, invisibles y modificables que funcionaron bajo un modelo próximo a lo que hoy conocemos como “código abierto” que a la vez actuó como forma de resistencia política. “En el seno de prácticas corporales como el *batuque*, la *samba*, la *capoeira*, el *frevo* y el *maracatú*, [(consultar glosario)] por citar alguna de ellas, residen estrategias culturales que, desde la re-significación del cuerpo de los no-poderosos, logran transformar los sentidos de fuerza y *status social* atribuidos al cuerpo sádico del dominador.”⁴⁰ Esta capacidad de re-significación del cuerpo y de transformación del sentido de la violencia está ligado a la propia capacidad de ese

³⁹ El código abierto (en inglés *open source*) es un término que viene del movimiento del software libre iniciado por Richard Stallman en 1983. Stallman reclamaba el derecho de liberar el código de los programas informáticos a través de licencias libres. De este movimiento se derivaron otros que entendían las ventajas de compartir información pero buscaban formas menos restrictivas que las proponía el software libre. De hay surgió el código abierto, como un movimiento que se quedaba con los beneficios pragmáticos de las licencias abiertas sin entrar en cuestiones ideológicas. Consultado en VV.AA. Catálogo de la exposición *Poéticas de laboratorio sobre prácticas artísticas de código abierto*. Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla ICAS, 2013. pp.30-32

⁴⁰ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.173

habilidades culturales de re-significarse y transformarse, de funcionar invisibles sin límites claros ni contornos nítidos.

¿Cómo consiguen, pues, generarse prácticas corporales más específicas y diferenciadas, como la capoeira?

Será en la construcción del tejido urbano en Brasil donde se podrán conjugar los principales elementos para que se puedan adquirir conocimientos culturales más concretos, como la capoeira: el tiempo libre y la oposición al capital económico.

En el paso del siglo XVIII al siglo XIX, los grandes centros urbanos brasileños se habían convertido en verdaderas ciudades africanas en América del sur (Reis, 1997:358): los africanos o afro-brasileños eran una mayoría abrumadora en las regiones más pobladas del país (Brown y Bick, 1987: 74).⁴¹

El proceso urbano de comienzos del siglo XIX permitió que apareciera el elemento *tiempo* en la vida de un gran número de esclavos, tan importante para la incorporación del capital cultural. Este tiempo, no se generaba de forma aislada en ciertos individuos en ciertos lugares, si no que se daba como condición compartida de toda la masa urbana. Así, “la capoeira sólo pudo nacer como un fenómeno urbano, debido, fundamentalmente, a la relativa movilidad de la que gozaban los esclavos que vivían en las ciudades – cuyas tareas diarias involucraban desplazarse por el tejido urbano (Reis, 1997: 359)”⁴². Esta movilidad era parte de la contradicción interna del esclavismo urbano, que a la vez reprimía y permitía la circulación necesaria para la reproducción del sistema. Es en este contexto donde los africanos pudieron subvertir la temporalidad del trabajo esclavo creando o reinventando nociones propias de temporalidad. Dentro de estos otros tiempos, se apropiarían de su tiempo propio para dedicarlo a otras cosas que no fuera el trabajo, es decir, se darían tiempo libre. Otra de las condiciones que facilitó la aparición de la capoeira en este

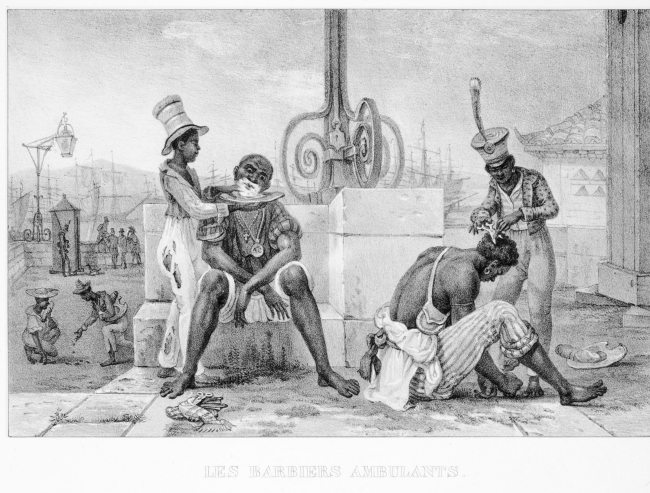


Fig.10 – Esclavos trabajando de barberos para otros esclavos. Grabado de Jean Baptiste Debret. 1835

⁴¹ *Ibidem.* p.177

⁴² *Ibidem.* p.180

contexto fue la capacidad de transformar estas habilidades culturales en capital económico.

Cada día de trabajo era discontinuo e irregular, en parte gracias a las pausas entre un trabajo y otro. Consecuentemente, no había medios de prevenir que un esclavo dejara de lado su cesto, su vara de pescar o su cuerda para juntarse a jugar o a ver la capoeira, a bailar samba de rueda, visitar un chamán afuera de la ciudad o desaparecer en una casa para rezar por la misericordia de Alá (...) los esclavos frecuentemente recibían dinero gracias a fuentes clandestinas como el toque de percusiones, la capoeira o las actividades adivinatorias(Reis, 1997: 362)⁴³

En estas ciudades, las formas de resistencia de los esclavos se dibujaron a partir de estrategias de enfrentamiento directo (revueltas, fuga), pero también a partir de estrategias de renegociación simbólica que les permitieron apropiarse de su propia corporalidad. Estas prácticas corporales no directas, menos visibles, se realizaban desde un ejercicio fundamental de subversión, desde una posición disidente que detenía la rentabilidad del trabajo. Así, uno de los conocimientos fundamentales que empiezan a funcionar como capital cultural incorporado son las formas de sabotajes y disimulo que pasan a ser consideradas como habilidades positivas por los africanos, que permiten la perpetuación de formas diferentes de concebir la vida social. En este contexto, la capoeira aparecerá como una forma cultural que incorporará las virtudes de la malicia corporal.



Fig.11 – Esclavos dirigiéndose a ser castigados por capoeiragem. Ilustración de Federico Guiherme Briggs. Entre 1832 y 1836

Así, llegamos a otro elemento importante para las prácticas culturales africanas: La oposición al capital económico. La oposición generará un doble estado de reconocimiento y no-reconocimiento. Así, las personas que dominaban, al comenzar percibir la cantidad de manifestaciones culturales que se producen deben realizar el ejercicio de negarlas y reducirlas. La negación del sentido⁴⁴ es un movimiento de doble efecto, ya que al comenzar a negar mani-

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Gilles Deleuze explica sobre el sinsentido que, al negar el sentido, realiza un ejercicio de dos direcciones, ya que niega el sentido y a la vez “se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido.” DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Morey, Miguel (prol.). Madrid: Paidós, 2011. p.102

festaciones culturales, aquellos que poseían el poder, ejercen el doble ejercicio de prohibirlas y crearlas. La capoeira será una de las prácticas más reprimidas.

En los nuevos contextos urbanos creados en una sociedad racializada dominada por la ideología de la superioridad blanca se producirá una división simbólica directa.

Mientras el espacio de la casa (el ámbito doméstico) se consolida como el universo de las normas aristocráticas del mundo de los blancos (marcado por sus conceptos de intimidad y civilización); el espacio de la calle (el ámbito público) se consolida como el universo social de los excluidos, apropiado por ritmos que desafían la moralidad de las elites y que abren un espacio a que la gente común resignifique su existencia en la jerarquía social brasileña.⁴⁵

Los cuerpos esclavos y sus culturas dominan la calle, que se convierte en espacio de poder. Recordemos que una de las características del capital es que está relacionado con su capacidad de producir efectos sociales, siendo éstos un sinónimo de poder. Por lo tanto, el aumento del espacio de poder aumentará la aparición de capital.

De esta forma, en este contexto, las manifestaciones corporales que aparecerán en las calles, comenzarán a ser capaces de competir jerárquicamente contra los poseedores de capital económico. La oposición que se generará en el sistema entre los esclavos y el capital económico de los dominadores hará que también se exageren las formas de escenificar la superioridad, es decir, las formas de violencia.

La danza, el batuque, las religiones, la música, las comidas y la forma de vestirse de los africanos habían tomado el espacio público de las ciudades brasileñas, escenificando una libertad corporal que les faltaba en la vida cotidiana del trabajo esclavo. Todas y cada una de las manifestaciones corporales de los esclavos en Brasil fueron prohibidas, perseguidas y reprimidas violentamente.⁴⁶

Estas formas de violencia se organizarán mediante la institucionalización de la Policía a partir de 1808. En el caso de la capoeira, esta violencia además se estructurará en el Código Penal de la Constitución brasileña como crimen pagado con castigos físicos, penas de cárcel y deportación a islas/presidios entre 1890 a 1941.

Es en este contexto de posibilidades de producción de capital donde aparecen las primeras organizaciones colectivas en torno a la capoeira. Esta capoeira tendrá como habilidades principales aquellas incorporadas desde las distintas formas de sabotaje,

⁴⁵ *Ibidem.* p.175

⁴⁶ *Ibidem.* p.177

A CAPOEIRA



Fig.12 –Representación dos capoeiras pertenecientes a las *maltas*. Revista Kosmo. 1909

de malicia, de engaño, que permitían la apropiación del ejercicio de la violencia a través de prácticas corporales. Estas organizaciones colectivas fueron conocidas como *maltas*⁴⁷. La denominación que se le dará en esta época será doble: Capoeira y *capoeiragem* *(Consultar glosario), para referirse al sujeto que practica capoeira y a la propia práctica de la capoeira, respectivamente. Los registros policiales, periodísticos y literarios de la época muestran el recorrido de popularización de la *capoeiragem*.

Las *maltas* fueron organizaciones que llegaron a suponer un verdadero contrapoder político en las principales urbes brasileñas, principalmente en la capital, Río de Janeiro. Eran organizaciones de base territo-

rial que, en su auge a finales del siglo XIX, llegaron a estar constituidas por cuerpos autónomos fuertemente jerarquizados que se adueñaban de la ciudad. Estos grupos nacieron como un universo en forma de gueto completamente marginal, con las siguientes características: 1) Era un mundo de hombres negros, 2) suponía un universo social de elementos propios (reglas, ropas, colores, gestos), y 3) eran productores de violencia. Haremos notar otros dos aspectos importantes que analizan los historiadores Vieira y Assunção en su investigación sobre la construcción de la historia de la capoeira: 1) Lo que entonces se conocía como *capoeiragem* no tiene nada que ver con lo que hoy conocemos como capoeira, siendo los únicos elementos parecidos algunos tipos de golpes y la *ginga* *(Consultar glosario). 2) El cambio étnico que se produce en la *capoeiragem* de las *maltas*, siendo que antes de 1850 era una práctica exclusiva de negros esclavos y en 1890 un tercio de los detenidos por este crimen eran hombres blancos de diferentes clases sociales.

Esta capoeira se construirá alrededor de habilidades corporales que transforman el ejercicio de la violencia mediante su apropiación. Su práctica, sin embargo, no dejará un modelo con los que explicar y transmitir sus conocimientos corporales. Esto era debido a que más que un conocimiento concreto o una habilidad cultural específica, la capoeira de las *maltas* constituía sobre todo un espacio social alternativo, donde se

⁴⁷ La palabra *malta* es una expresión de la lengua portuguesa, actualmente en desuso, sinónimo de agrupación asociado a prácticas criminales.

generarán formas de vida marginales, disidentes, opuestas al orden establecido, un estilo de vida próximo a lo que significó la bohemia⁴⁸. “Ni todos los capoeiras, integrantes de los grupos marginales, eran también practicantes de la lucha y viceversa”⁴⁹.

Cuando los capoeiras y su *capoeiragem* llegaron a suponer un verdadero problema, a través sobre todo de su implicación en la política de la ciudad, las élites brasileñas no dudaron en acabar con ella, llegando a casi exterminarla⁵⁰. Esto sucederá a finales del siglo XIX, cuando, tras la victoria republicana, habrá un cambio radical en la política y se decidirá erradicar esta práctica que consideraban degenerada, civilizando las calles de una vez por todas. Así en el cambio de siglo, del XIX al XX, la capoeira es prácticamente eliminada de las principales urbes brasileñas.

¿Cómo conseguirá este tipo de manifestaciones culturales, casi desaparecido a finales del siglo XIX, llegar a generar un campo de producción cultural propio en el siglo XX? A continuación, pasaremos a estudiar cómo la capoeira llega a organizarse dentro de un campo con un capital cultural específico.

⁴⁸ Para ampliar la conexión entre bohemia y capoeira se puede consultar BRETAS, M. L. “A queda do império da navalha e da rasteira: a república e os capoeiras.” En: *Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos*. Río de Janeiro, Cândido Mendes, 1991. n.20, o SOARES, C. E. L. “Dos fadistas e galegos: os portugueses na capoeira.” En: *Análise Social*. Lisboa, Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1997. vol.XXXII(142), pp.685-713.

⁴⁹ VIERIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. *Op. Cit.* p.15

⁵⁰ Para ampliar información sobre las *maltas* y su papel en la historia de Río de Janeiro consultar SOARES, Carlos E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 -1850)*. Campinas, Unicamp, 2004.

2.1 – Fundación y consolidación del campo de producción cultural de la capoeira

A partir de aquí, nuestro objetivo será el de tratar de organizar la capoeira en un campo de producción cultural. Nos proponemos apuntar los elementos principales mediante los que la capoeira llega a constituir un campo propio, lo que le permitirá ganar autonomía y no quedarse relegada a una práctica marginal. Esto lo articularemos a través de la realización de los proyectos de *mestre* Bimba (Manuel dos Reis Machado) y de *mestre* Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha), que iremos presentando a lo largo de la investigación.

Nuestro objetivo es, pues, comprender cómo se estructurará el campo de la capoeira, produciendo un capital cultural específico, sobre el que se desplegarán toda una serie de relaciones de poder y de fuerzas interesadas. El punto de partida del campo es la cultura corporal relacionada con las formas de re-significación del ejercicio de la violencia mediante la *malícia*, la *manha* y la *mandinga*. *(consultar glosario)

Mestre Bimba nació el 23 de noviembre de 1899 en Bahía y comenzó a practicar capoeira con 12 años de la mano del africano Bentinho, capitán de la Compañía de Navegación Bahiana⁵¹. A finales de la década de 1920 Bimba creó su proyecto de la *Luta Regional Baiana* que, pese a la intención de hacerla una lucha desvinculada del significado de la capoeira de su época, pasó a ser conocida como capoeira Regional. La capoeira Regional de Bimba ha constituido uno de los dos modelos (el otro es el de la capoeira Angola de *mestre* Pastinha) que actualmente funcionan como arquetipos de la capoeira moderna, siendo el modelo que ha servido como base de la expansión de la capoeira en Brasil y de la exportación hacia el mundo. ¿Cuáles son las condiciones que permiten pasar de una situación en 1890 donde la capoeira era una práctica casi desaparecida a un proyecto



Fig.13 – *Mestre* Bimba. Posando con un *berimbau*. Años 60

⁵¹ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *O jogo de capoeira em jogo e a construção da praxis capoeirana*. [en línea] [Tesis doctoral]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004. p.38

de capoeira que conseguirá crecer tanto que será reconocido como el nuevo deporte nacional?

Para comprender esta transformación de las condiciones que harán posible el proyecto de *mestre* Bimba, tendremos que observar como se ordenaron toda una serie de nuevas fuerzas e intereses alrededor de las manifestaciones culturales de matriz africana.

En su libro *Las reglas del campo*, Pierre Bourdieu nos indica la importancia que tuvo la figura del burgués, como agente poseedor del capital económico, en la re-significación del sentido de la cultura y ante el cual se revelan escritores e intelectuales en su análisis del campo literario. Esta figura del burgués, poderoso adinerado, también será fundamental para entender las transformaciones de Brasil de comienzos del siglo XX.

Finales del siglo XIX es la época en que la represión contra la *capoeiragem* se volverá más virulenta. Es también la época de la aparición una nueva burguesía nacional que se opondrá a las viejas élites agrarias, y cuando se generan nuevos sectores sociales como las clases medias o los profesionales liberales.

Los cambios políticos sufridos por el Estado brasileño en las primeras décadas del siglo XX condujo el país a una nueva configuración territorial. Los capitales acumulados con la venta de café cultivado en los Estados del sureste, habían generado un excedente económico suficiente para financiar la industrialización de dicha región, lo que generó (...) las primeras industrias en São Paulo. (...) Las oligarquías agrarias que durante cuatro siglos compusieron el poder económico y político de la nación fueron desplazadas, dando paso al surgimiento de una nueva burguesía nacional asentada en las ciudades del sureste brasileño.⁵²

Este desplazamiento territorial supondrá que las formas culturales que eran violentamente reprimidas en el sureste, se puedan conservar mejor en el noreste, principalmente en la ciudad de Bahía, un espacio alejado del progreso y del desarrollo. Así, todas una serie de costumbre y manifestaciones culturales populares del noreste pasarán a ser vistas como la expresión de lo que habría sido una cultura original brasileña. Esta idea de una cultura originalmente brasileña será el detonante principal de las re-significaciones de la cultura y se vehiculará a través del mito del mestizaje. Sin embargo, estos cambios operaran muy poco a poco, de forma no reconocida, hasta la Revolución de 1930.

⁵² GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.183

Gracias a las creencias racistas que asociaban el mestizaje a la degeneración, el 'mito del Brasil mestizo' no pudo ritualizarse hasta el final de la Primera República (en la década de 1930) (Ortiz, 2003:39). Con ritualizarse, nos referimos a que el mito no pudo ser celebrado como elemento que da sentido a las manifestaciones cotidianas y extra-cotidianas de la vida social en Brasil. Hasta la Era Vargas, el mestizaje sería una percepción intelectual negativa que no terminaba de convencer al sentido común (Ortiz, 2003:41).⁵³

Este hecho será fundamental para comprender la reorganización de las fuerzas sobre la capoeira. La transformación de la forma de comprender la cultura y de mirar a las manifestaciones afro-brasileñas hizo que aquellos que habían reprimido violentamente estas expresiones corporales comiencen a interesarse por ellas. Así, a finales del siglo XIX, comenzarán a aparecer intentos de incorporar y ordenar los conocimientos y habilidades culturales en torno a la capoeira por parte de figuras de la élite intelectual. Lo que les permitirá estos acercamientos será la adopción de una óptica deportiva, a la altura de su status, y acorde a los valores occidentales blancos de civilización y progreso.

El deporte será uno de los fenómenos más significativos de este siglo. Funcionará como una potente herramienta del capitalismo, expropiando gran parte de la corporalidad popular en Europa y expandiéndose para todo el mundo, transformándose en expresión hegemónica en el ámbito de la cultura corporal. Así, el deporte vinculado a las nociones de civilización y progreso, de orden y corrección corporal, se introducirá en las élites brasileñas posibilitando articular sus intereses sobre la corporalidad popular afro-brasileña. “Las posibilidades de utilización de la capoeira como ‘gimnasia brasileña’ se dieron a partir de los presupuestos teóricos del determinismo racial, sobre el amparo de un discurso médico-higienista, pautado por una visión eugenésica de regeneración y



Fig.14 – Portada del libro *Gymnástica Nacional (Capoeiragem)*. Anibal Burlamaqui. 1928

⁵³ *Ibidem.* p.186

purificación de una supuesta 'raza' brasileña."⁵⁴

En este contexto, a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX, pasando de un sistema esclavista a uno capitalista, con cambios políticos y sociales radicales, se ensayarán los primeros intentos de organizar la capoeira. Entre 1890 y 1928 se publicarán cuatro obras por parte de figuras de la élite intelectual y militar en las que se recorrerán desde la exaltación de la capoeira como lucha nacional hasta la creación de guías y métodos de aprendizaje. Las obras referidas son: un artículo de 1906 de Lima Campos en la Revista Kosmos con el nombre *A capoeira*; un libro apócrifo titulado *Guia do Capoeira ou Gymnastica Brasileira*, publicado en 1907 por O.D.C.; el artículo *Nosso Jogo* publicado por Coelho Neto en 1928, y en el mismo año el libro *Gymnástica Nacional (Capoeiragem) Metodizada e Regrada* publicado por Aníbal Burlamaqui.

Estas obras, no tendrán mucha acogida y no conseguirán consolidar el proyecto de una capoeira como la que proponen. Sin embargo, supondrán las condiciones de base de las que se servirá *mestre* Bimba en su proyecto de *Luta Regional Baiana* para iniciar el proceso de fundación del campo de producción cultural de la capoeira.

Así, casi de la noche a la mañana, la capoeira pasará a estar organizada bajo una serie de movimientos y golpes recogidos en varios métodos corporales. Obviamente, al organizar estos métodos, sus autores dejarán fuera todos aquellos elementos que le parezcan degenerados, no acordes con el progreso y la civilización, como es el caso de todos los aspectos lúdico-festivos. Así, se comenzará a estructurar el campo mediante una limpieza y ordenación racional de la *capoeiragem*, criticando los aspectos que consideraban negativos y apriándose de aquellos que creían positivos.

En la ciudad de Bahía será donde *mestre* Bimba realice su proyecto de capoeira Regional. Todos los autores que hemos nombrado eran de ciudades del sureste. La influencia que experimentará Bimba de estas nuevas condiciones positivas será a través del ambiente generalizado de gusto por las luchas, las artes marciales y los enfrentamientos públicos en el ring. En estos espacios, aunque estuviera prohibida, la capoeira gozaba de reconocimiento como técnica de lucha.

⁵⁴ CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *Op. Cit.* p.100



Fig.15 – Reportaje sobre la victoria de la capoeira sobre el jiu-jitsu. Revista Careta. 1909

Estas fueron las condiciones que posibilitaron el desarrollo de su proyecto pero tendremos que repasar también el contexto y las condiciones en las que Bimba aprendió la capoeira en Bahía

De la época de 1890 a 1945, Vieira y Assunção localizan un periodo en la historia de la capoeira que llaman la *vadiação** (consultar glosario) bahiana. La práctica de este periodo guardará rasgos similares a las técnicas corporales con las que resignificar el ejercicio de la violencia mediante su apropiación que encontramos en la ciudad de Río de Janeiro. No obstante, de la práctica de la capoeira en Bahía

sólo existen documentos que la localizan a finales del siglo XIX y las fuentes escritas que hablan de ella entre 1890 y 1945 en realidad son escasas. Este periodo se conocerá principalmente a través de la memoria oral recogida directamente de los *mestre* de capoeira de la época. “Los mestres, como cualquier persona mayor, generalmente tienden a ver su juventud de manera mucho más positiva, como una edad de oro, cuando la capoeira no contenía las ‘deformaciones’ del presente. El conocimiento del pasado también es la fuente de su autoridad en el presente, de aquello que es considerado correcto o equivocado. Así, precisan adecuar su visión del pasado a las necesidades del presente.”⁵⁵ Creemos que esta característica es muy relevante, ya que nos propone otra fuente de conocimiento lejos de la objetividad a la que estamos acostumbrados. Es un conocimiento generado en los márgenes, fuera de las instituciones de legitimidad como las Universidades. Esto también nos indica que el conocimiento y habilidades de la capoeira funcionarán bajo otros términos, diferentes a las ideas occidentales orden y claridad.

Hasta inicios de los años 30, el juego de la capoeira se encontraba integrado en junto a otras prácticas cotidianas de las clases populares. Esta capoeira no exigía un dominio técnico, y su forma de transmisión no estaba vinculado a un método. La capoeira se aprendía en el ejercicio práctico del juego, mediante la inversión de tiempo de los

⁵⁵ VIERIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. *Op. Cit.* p.98

más iniciantes con los más experimentados. Es decir, para aprender capoeira hacía falta cultivarla, dedicarle tiempo.

En este contexto, estos conocimientos y habilidades se organizarán en la *roda* de capoeira. Las *rodas* serán espacios colectivos, vinculados a las fiestas populares y al espacio público, que estructurarán una serie de elementos alrededor de la capoeira como la música, la ritualidad y los movimientos corporales. Las *rodas*, además, será una forma de organización que aportará a los capoeiristas la posibilidad de obtener algunos beneficios, aunque escasos, como dinero o reconocimiento. Eran comunes la organización de *rodas* para recoger dinero de los asistentes y sucedían sobre todo en fiestas mayores donde encontraban las condiciones adecuadas para disfrutar de mayor admiración del público. Las *rodas* también contribuyeron a que se empezara a generar una aceptación social de la práctica. Así, aunque que la capoeira estuviera prohibida, la policía solía otorgar permisos para que sucedieran.

El inmenso acervo de fiestas populares que se sucedían en las calles y plazas de la ciudad de Bahía pasó a ser reconocido en todo el país. En estas fiestas populares se juntaban todo tipo de prácticas corporales africanas, religiosas, musicales, etcétera. El carácter cordial y receptivo fue un valor que se asoció a esta ciudad, como parte del mito del mestizaje de la nación brasileña. Estas ideas funcionaron fuertemente dentro del imaginario colectivo y Bahía operará como ejemplo del lugar donde el mito del Brasil mestizo se concretará.

Aunque esta capoeira pudiera tener un carácter más pacífico y el contexto fuera más favorable, todavía se mantuvo la violencia entre diferentes grupos de capoeiristas, y entre capoeiristas y policía. La *vadiacção* bahiana no llegó a sufrir la represión sistemática de la que fue víctima la capoeira en Río de Janeiro, sin embargo tampoco fue vista con buenos ojos por la policía, que podía dispersar la *roda* y requisar los instrumentos sin más motivos. Esta ambigüedad entre la prohibición y el permiso hace que la capoeira de esta época adopte otros nombres, en un ejercicio de ocultación. Así, en esta época en Bahía, esta práctica también fue conocida como *brincadeira* *(Consultar glosario) *de Angola*, nombre que surge de su vinculación con lo lúdico y con la cultura esclava. Este re-nombramiento, operaría como una estrategia de disimulo, habilidad característica de la propia manifestación. Estas estrategias serán fuente común de todos los capoeiristas. Bimba, que criticará esta capoeira y se vinculará al proyecto deportivo, también adoptará esta actitud y en sus comienzos llamará a su proyecto *Luta Regional Baiana*.

Por tanto, la *vadição* bahiana, contexto en el Bimba aprenderá capoeira, organizará los conocimientos y habilidades en torno a dos aspectos principales: 1) la *roda* se mantendrá como un espacio marginal, asociado a la cultura popular, por lo que el conocimiento corporal se organizará bajo patrones diferentes de los de la cultura occidental dominante ligada a las nociones de orden y progreso. “Todo indica que el ambiente en que se realizaban las *rodas* de la capoeira Angola estaba marcado por cierta ruptura con las normas sociales, un espacio de contestación (...). El universo social en que se insertaba esta antigua *vadição* se asemeja a lo que Antônio Cândido llamó ‘mundo sin culpa’, un *ethos* que no distingue el bien del mal, creando acomodaciones que en otras situaciones serían reconocidas como hipócritas (Cândido, 1982). Quien ‘vadiava’ simplemente ‘brincaba’, independientemente de la comprobación de virtudes.”⁵⁶ 2) Las formas de temporalidad que se producían también estaban distanciadas del concepto de tiempo racional occidental. “Las *rodas* de capoeira del pasado se integraban en una concepción de devenir permanente, una visión del mundo circular e integradora donde los rituales son elementos de una relación del ser humano con el cosmos incompleta y dinámica por naturaleza. (...) Cada *roda* de capoeira era una continuación de la anterior, independientemente del tiempo que las separase. La circularidad en la idea de tiempo en el ambiente de la antigua *malandragem* no fragmentaba la realidad, comparimentando el conocimiento que de ella se hace.”⁵⁷

Este será el contexto que verá realizarse el proyecto de *mestre* Bimba. Un contexto en el que se re-significará por completo la cultura, donde las manifestaciones populares pasarán a ser fuente de la cultura originalmente brasileña, donde se reestructurarán las viejas formas del esclavismo hacía un nuevo sistema capitalista con la aparición de burguesía, clases medias y profesionales liberales y donde se irán multiplicando las formas de producción, difusión y consumo de la cultura.

Mestre Bimba será un capoeirista muy hábil en la práctica, que aplicará los conocimientos adquiridos del universo de la capoeira en el nuevo ámbito deportivo que se iniciaba. “Este fue un periodo que consolidó la imagen del *mestre* como luchador, en el ámbito de la fiebre deportiva que había ganado terreno en Bahía, siguiendo las fuertes tendencias de São Paulo y Río de Janeiro.”⁵⁸ En palabras de sus alumnos, que pode-

⁵⁶ *Ibidem.* p.99

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ HERRERA ACUÑA, Jorge M. Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais. Disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960) [tesis doctoral]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. p.98

mos encontrar en el documental *Mestre Bimba: A capoeira iluminada*⁵⁹, Bimba llevó su *Luta Regional Baiana* a estos espacios con el objetivo de transformarla en deporte de masas. En esta intuición de nuevas posibilidades de conseguir dinero y reconocimiento, Bimba organizará su capoeira bajo los parámetros de civilización y progreso de la élite. Es decir, lo que se había intentado realizar en proyectos como la *Guia do Capoeira ou Gymnastica Brasileira*, la realizará Bimba, afro-brasileño, poseedor de un amplio conocimiento y experiencia sobre la práctica corporal.



Fig.16 – Mestre Bimba. Aplicando un golpe desestabilizante. Años 50.

El contexto de los *rings* será el espacio que genere las condiciones posibles para que Bimba pueda desarrollar su proyecto, por lo que será importante comprender como operará en ellos. En los ambientes deportivos, la capoeira era reconocida y valorada, pero los estigmas que pesaban sobre ella aún suponían fuertes barreras sociales para aquellos interesados de otras clases pudieran acceder ella. Bimba, se impondrá, a base de enfrentamientos públicos en estos espacios, a

otras formas de lucha y artes marciales. Es entonces, cuando la capoeira organizada de Bimba comenzará a ser vista como algo civilizado, ordenado y eficaz, capaz de demostrar superioridad frente a otras luchas, la mayoría extranjeras. Esto permitirá a muchos jóvenes universitarios de clase alta ver esta expresión como digna de ser practicada.

La estructura de Bimba facilitará el aprovechamiento de estas condiciones a partir de los siguientes aspectos: 1) Partirá de una crítica directa a la capoeira de Bahía, que consideraba insuficiente en comparación con otras técnicas marciales. Esta crítica, le aproximará discursivamente a las que se realizaban desde la visión deportiva a la capoeira en general. 2) Generó un modelo de aprendizaje ordenado en un método. En él fragmentaba los ejercicios fundamentales para entrenar la capoeira, generando un

⁵⁹ *Mestre Bimba: A capoeira iluminada* [Video DVD]. Dirigida por Luiz Fernando Goulart. Brasil, 2007.

catálogo de golpes y movimientos en los que introdujo elementos de otras formas de lucha, así como unas normas propias para hacer funcionar la *roda*. 3) Llevó la práctica a espacios cerrados, que se conocieron como escuelas de capoeira, lo que facilitó que las clases altas blancas encontraran un espacio accesible socialmente, fuera del espacio público. 4) Jerarquizó la experiencia de aprendizaje en principiantes, formados y formados especializados, dando a cada nivel ciertos privilegios como juegos en la *roda* exclusivos para niveles superiores, permitiendo que sus practicantes adquirieran legitimidad sobre el conocimiento de la capoeira. 5) Introdujo normas morales, que civilizaban la práctica: no beber, no fumar, no participar en *rodas* en espacios públicos, entre otras.

El proyecto de Bimba tendrá mucho éxito. Pasó a ser reclamado como profesor por alumnos de las clases altas, universitarios, e incluso por personal del ejército, lo que le proporcionaba una fuente más o menos rentable de dinero. En poco tiempo su *Luta Regional Baiana*, pasará a ser conocido como capoeira Regional, e irá adoptando rasgos propios como una mayor velocidad, lo que



Fig.17 – Mestre Bimba. Enseñando la *ginga* a un alumno. Fecha desconocida.

producirá la percepción de juegos “altos”, y la aplicación de golpes más eficientes, dentro de los parámetros de las artes marciales. Bimba irá adquiriendo mucha legitimidad y reconocimiento y transformando la visión que las clases altas tenían de la capoeira, a través de viajes y exhibiciones. Esto se traducirá en una serie de acciones que hasta entonces eran impensables que sucedieran en una manifestación popular. En 1937 se le concederá una licencia oficial del Estado para formalizar su primera escuela de capoeira a la que llamó *Centro de Cultura Física e Luta Regional*. En el mismo año, también se le otorgará un título oficial del Estado que le daba el nivel de director de Educación Física. Este camino de beneficios y reconocimientos tendrán su auge cuando el presidente de la República, Getulio Vargas, en una presentación oficial de la capoeira de Bimba, le estreche la mano y declare públicamente que la capoeira

era la única aportación verdaderamente brasileña a la educación física y que debería considerarse como una lucha nacional. El *mestre* de capoeira irá acumulando poder, generará una posición superior respecto al resto de capoeiristas de la época, y será capaz de producir nuevos significados sobre la práctica.

En este apoyo oficial del Estado a la capoeira a través del proyecto de *mestre* Bimba, también se articularán otra serie de fuerzas que ejercerán tensión en el campo. Así, muchos de los que apoyaban esta capoeira, defendían un discurso nacionalista, que buscaba elementos culturales que reforzaran la idea de la nación brasileña bajo el signo del mestizaje. Este discurso nacionalista era el que se venía gestando en las primeras guías para la capoeira escritas por intelectuales brasileños. Por lo tanto, el proyecto de capoeira de Bimba se encontraba en situación de dependencia directa del proyecto de nación que se construía desde el Estado varguista.



Fig.18 – *Mestre* Bimba. Estrechando la mano al presidente Getúlio Vargas.1945.

Sin embargo, este no será el único discurso que se organizará en torno de la capoeira. En los años 30, diferentes intelectuales y artistas generaron un discurso étnico opuesto al discurso nacionalista del Estado. Este discurso reivindicará la capoeira como soporte de la identidad étnica del negro en Brasil, reivindicando el papel de la cultura africana y sus manifestaciones, es decir, la esencia africana de la nación brasileña. Esta diferencia será fundamental, ya que el discurso nacionalista oficial partía de premisas raciales que buscaban “aclarar” la esencia brasileña. Desde el discurso étnico se generará un movimiento folclórico muy importante que servirá para reconocer y valorar muchas prácticas (realizando proyectos de registro y preservación).

Este discurso se articulará desde el concepto de folclore romántico europeo y, si por un lado servirá para valorar y reconocer una amplia variedad de manifestaciones antes marginalizadas, por otro generará una posición jerárquica que instrumentalizará estas manifestaciones bajo los intereses propios de un determinado grupo de intelectuales. Esta posición, será otra fuerza que organizará una visión de la capoeira enfrentada a la visión deportiva nacionalista dominante en el Estado. Por lo que no tardará en gene-

rar un discurso crítico con la capoeira de Bimba por ser una capoeira “moderna” des- caracterizada, que mezcla elementos extranjeros provenientes de otras artes marcia- les. La intención de este discurso étnico será la de buscar y defender la capoeira original africana, la tradicional del pueblo.

Será la *vadição* bahiana, también conocida como *brincadeira de Angola* dominante en las fiestas populares de la ciudad de Bahía, la que mejor encaje en estos términos. El discurso tendrá la vinculación directa de figuras importantes, que ayudarán a cons- truir esta capoeira. Las que más influenciaron en la organización de esta visión tradi- cional fueron Edison Carneiro⁶⁰ y Jorge Amado⁶¹. Tanto en las investigaciones de Edison Carneiro como en las novelas de Jorge Amado se retratará una capoeira en oposición directa con la capoeira Regional de Bimba. Este contexto pondrá en juego fuerzas distintas y generará nuevas tensiones que posibilitarán el desarrollo del pro- yecto de capoeira Angola de *mestre* Pastinha.

Mestre Pastinha (Vicente Joaquim Fe- rreira Pastinha, Salvador, 5 de abril de 1889 - Salvador, 13 de noviembre de 1981) fue, junto con Bimba, un figura importante del origen y organización del campo de producción cultural de la ca- poeira. Pastinha aprendió capoeira an- tes de comenzar el siglo XX, según sus propias palabras, con un viejo africano. Ingresó en la Marina como aprendiz en 1902. Entre 1910 y 1922 ya enseñaba capoeira para sus colegas aprendices y después para estudiantes que vivían en la periferia. Pero dejó de enseñar duran- te mucho tiempo y sólo volvió a la ca- poeira en 1941, cuando Bimba ya había



Fig.19 – *Mestre* Pastinha. Fotografía de Pierre Ver- ger.1946.

⁶⁰ Edison de Souza Carneiro (Salvador, 12 de agosto de 1912 — Rio de Janeiro, 2 de dezem- bro de 1972) escritor brasileño, especialista en estudios africanos en Bahía. Sus investigacio- nes más importante son *Negro Bantos* (1937) y *Candomblés da Bahia* (1948).

⁶¹ Jorge Leal Amado de Faria (Itabuna, 10 de agosto de 1912 — Salvador, 6 de agosto de 2001) fue uno de los escritores brasileños más famosos y traducidos de todos los tiempos. Tiene varias novelas donde retrata la vida de los capoeiristas de la ciudad de Bahía como *Ju- biabá* (1935) o *Capitães da areia* (1937).

alcanzado el éxito con su capoeira Regional.

Mestre Pastinha, fundó el *Centro Esportivo de Capoeira Angola* (la primera escuela de capoeira Angola) en la ciudad de Bahía, en el momento en el que la capoeira Regional se encontraba en pleno desarrollo. El proyecto de *mestre Pastinha* organizará la capoeira desde una posición diferente a la de *mestre Bimba*. Si la capoeira Regional se podía entender como una creación de Bimba, Pastinha no inventará la capoeira Angola⁶². Pastinha recibirá el legítimo deber de enseñar la capoeira Angola de manos de los *mestres* más reconocidos de la época de la *vadição* bahiana, que la pondrán en sus manos. Por lo tanto, esta capoeira será comprendida como una continuidad de la tradición y de sus características.

Mestre Pastinha, no obstante, organizó la capoeira bajo unos parámetros diferentes dentro del campo. Introdujo una serie de cambios fundamentales: 1) Pasó a referirse a su capoeira como deporte y folclore para distanciarse de la imagen de marginalidad que aún tenía la capoeira vinculada a la *vadição* bahiana. 2) Formalizó su escuela administrativamente, pasando a dar clases y organizar *rodas* en un local cerrado. 3) Introdujo uniformes para la práctica. 4) Creó una jerarquía basada en la graduación para ser *mestre*. 5) Introdujo reglas morales como la de no beber o la de ir bien uniformado a las clases y a las *rodas*.



Fig.20 – *Mestre Pastinha*. En viaje oficial a África para mostrar su capoeira. 1966.

Estos cambios organizaron los conocimientos y habilidades de la *brincadeira* de Angola bajo el nombre de la capoeira Angola. Poco a poco, se irá diferenciando de la capoeira Regional, enfatizando en los aspectos rituales, generando un estilo que será percibida como lento y “bajo”, donde tendrán un peso fundamental la teatralidad y la *malícia* de los movimientos, Esta estructura, sin embargo, no llegó a ser tan sólida como la de Bimba.

⁶² Aunque, debido a las modificaciones fundamentales que introducirá, en cierta manera, sí que se puede decir que creará la capoeira Angola que hoy conocemos.

Pastinha, al funcionar como representante de un colectividad más amplia, se enfrentará a tensiones internas entre los diferentes *mestres* practicantes de lo que se conocía como capoeira Angola y que eran también poseedores de los mismos conocimientos y habilidades. De hecho, *mestre* Pastinha consiguió mantener su proyecto de capoeira Angola a través de los apoyos que le llegaban desde figuras como Jorge Amado, que intercedió por él frente a instituciones públicas, como el Ministerio de Turismo. Así, Pastinha recibiría ingresos de su capoeira principalmente a través de exhibiciones, viajes y presentaciones relacionadas con el turismo.

Ambos proyectos serán fundamentales para comprender como se funda y se organiza la capoeira en un campo de producción cultural. Sin embargo, esta manifestación no conseguirá consolidarse como un campo propio hasta que no alcance la autonomía necesaria para existir por sí mismo, cosa que no conseguirán ni Bimba ni Pastinha.

La práctica de los estilos Regional y Angola, con el acompañamiento del berimbau, permanecían largamente restrictos a Bahía hasta 1950. Las exhibiciones de capoeira atraían audiencias por todo el país, pero ese marketing como folclore llevó a la percepción del arte como una residual forma de cultura popular, y no como algo a ser adoptado por las generaciones más jóvenes del desarrollado sureste. Las contribuciones de Bimba y Pastinha, consecuentemente, corrían el riesgo de ser dinamitadas por la crecientemente marginal posición que Bahía ocupaba en la economía brasileña. (Assunção, 2005: 170)⁶³

Este desarrollo hacia formas residuales será experimentado en vida por ambos *mestres*. Bimba, hacia el final de su vida, abandonará decepcionado la ciudad de Bahía en 1964 bajo la promesa de un futuro mejor en otra ciudad, que nunca se realizará. En 1969 será invitado al II Congreso Nacional de Capoeira organizado por las Fuerzas Áreas, pero lo abandonará rechazando la línea que se estaba adoptando, reivindicando un desarrollo bajo sus propios términos, para la capoeira. Como es bien conocido morirá triste, lejos de la ciudad de Bahía en 1979.

Pastinha, quien tuvo una producción cultural mayor que la de Bimba, dejó una gran cantidad información de primera mano a través de entrevistas en periódicos y un libro publicado con sus escritos. Hacia el final de su vida podemos encontrar entrevistas en las que realiza sentencias tales como: "En Bahía todo lo que es folclore está acaban-

⁶³ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.200

do.”⁶⁴ o en referencia a los diferentes beneficios extraídos de la práctica, “todo eso es falso, de todo, la única cosa real fue la capoeira.”⁶⁵ Pastinha murió ciego, en un cuarto oscuro de la ciudad de Bahía en condiciones de indigencia.

No será hasta la vuelta de la capoeira a Río de Janeiro, en los años 60, que la capoeira producirá la autonomía suficiente para consolidar su campo de producción cultural. El contexto que hará posible este proceso, surgirá fruto de los flujos migratorios internos que experimentará Brasil desde los años 50. “A partir de 1950, la mecanización de la producción agrícola, asociada a la concentración de la riqueza en las grandes ciudades del sureste, provocó un éxodo rural masivo que prácticamente invirtió la distribución humana en Brasil.”⁶⁶ Este éxodo no se dio exclusivamente en términos del campo a la ciudad, sino que se dio también en una misma región de ciudades pequeñas a ciudades grandes, y en términos del noreste al sureste. Esto provocó en ciudades como Rio de Janeiro la creación de grandes áreas de pobreza, consolidando lo que hoy se conoce como *favela*⁶⁷.

Así, los conocimientos de la capoeira traspasarán las fronteras regionales entre el noreste y el sureste de Brasil, posibilitando nuevos espacios en los que alcanzar la autonomía.

*El flujo de millones de personas hacia las ciudades del sureste fue lo que aproximó esas infinitas culturas regionales de los centros productores de las políticas nacionales y un imaginario de Brasil interconectado y mezclado pudo ganar vida. Ahora, la cultura negra que había florecido desde los años treinta como producto legítimo del noreste de Brasil se expandió al sureste. Llevadas con los inmigrantes, las religiones, bailes, músicas, comidas y formas de hablar van siendo incorporadas al imaginario nacional como prácticas cotidianas, insertadas en la vida diaria de la gente pobre que se aglomera en los barrios periféricos de las grandes ciudades del sureste.*⁶⁸

Mucha de esta capoeira llegará a las zonas pobres de Río de Janeiro (la zona norte o las laderas de la zona sur), expandiéndose y mezclándose con los vestigios de la ca-

⁶⁴ MATTOS, Florivaldo. “Capoeira, uma arte sem auxílio”. En: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de junio de 1967.

⁶⁵ VIANA, Francisco. “Pastinha, o ultimo capoeirista”. En: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de febrero de 1974.

⁶⁶ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.202

⁶⁷ *Favela* es el nombre que se da en Brasil a los asentamientos precarios e informales que se dan en torno a las grandes ciudades.

⁶⁸ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.203

poeira que aún sobrevivían en la ciudad. Sin embargo, las condiciones de estos contextos no serán los que faciliten la autonomía de la práctica.

El proyecto que generará que la capoeira se consolide como un espacio social independiente, capaz de existir en sí mismo produciendo un capital cultural específico, se concretarán en torno a la creación del grupo de capoeira *Senzala*. Este grupo fue fundado por los hermanos Flores, cuando se trasladaron de Bahía a Rio de Janeiro. A diferencia de la mayoría de los capoeiristas que emigraban a la ciudad carioca, los Flores se establecieron en la zona sur donde se concentraban las clases medias-altas de la sociedad. Estos jóvenes frecuentaron las clases de *mestre* Bimba, pero al llegar a Río de Janeiro se encontraron con que la capoeira aún no era vista como un deporte saludable y se mantenían las asociaciones de la práctica a los pobres. La creación del grupo de capoeira *Senzala* conseguirá dotar de autonomía a la capoeira, pudiendo generar formas de sustentarse por sí misma. El alcance de esta autonomía, se comprende en un contexto donde se produjo un *boom* de las artes marciales generado por el incipiente mercado internacional del cine de acción de Hollywood. Esto provocará la creación de un gusto masivo por este tipo de prácticas en las clases medias-altas, gracias también a la popularización de la televisión dada en los 60.

El gusto por esas artes del movimiento sería tan intenso que provocaría en Brucutu y en sus colegas de colegio una cierta curiosidad por la práctica del Kung Fu y del Karate. El problema de estos jóvenes, sin embargo, estaba en que la enseñanza de esas actividades no estuviera suficientemente popularizada en Brasil. Como consecuencia, su destino fue el de encontrarse con un estilo de 'lucha' brasileño, barato e igualmente exaltador de los ideales de virilidad, destreza y heroísmo masculino que dichos jóvenes veían reflejados en las películas importadas.⁶⁹

La popularidad entre las clases medias-altas supondrá una fuente de ingresos sólida. Estas condiciones serán aprovechadas por el grupo *Senzala* mediante la imitación del modelo de Bimba, es decir, una capoeira organizada en torno a valores de civilización y progreso próximos a los principios generales de estas clases sociales. La consolidación del campo de la capoeira, trajo el comienzo de su expansión por todo el país. *Senzala* generará un modelo propio de organización y gestión en torno a los conocimientos y habilidades de la capoeira que será "determinante para la expansión del arte, especialmente porque significaron la creación de instituciones que se legitimaron fren-

⁶⁹ *Ibidem.* p.263

te a las clases medias y altas de Brasil a escalas no antes conseguidas por otras agrupaciones de capoeira.” Esta propagación se entenderá como heredera de la capoeira Regional de Bimba.

La autonomía de la capoeira como campo de producción cultural, no supondrá que las diferentes fuerzas y tensiones existentes dejen de influir en la su evolución, sino que estas se organizarán bajo un mismo espacio social en el que generaran estrategias y luchas para hacerse con la legitimidad de su producción específica. Así, durante el periodo posterior de dictadura en el que entrará Brasil, pasará a dominar en el campo de la capoeira una visión acorde con el régimen, con la que se le intentará borrar todo signo subversivo o contestatario mediante la implantación del modelo deportivo. Bajo la dictadura, la capoeira será exportada hacia Europa y Estados Unidos principalmente desde este modelo deportivo despolitizado. Por lo tanto será fundamental comprender que la “conquista del mundo” de la capoeira estará marcada por estos códigos.

Esta exportación será también el momento cuando la capoeira entre de lleno en los procesos de globalización del capitalismo donde se pondrán a circular tanto los capoeiristas como sus productos culturales. Este proceso de globalización, que comenzará en los 70, producirá una serie de re-significaciones importantes de la práctica que serán fundamentales localizar antes de cerrar este capítulo y pasar a analizar elementos de relación entre la capoeira y la práctica artística.

2.3 - Re-significación del campo en la globalización capitalista

Después de haber reflexionado sobre el origen de la capoeira, y haber comprendido cómo se organizan sus elementos en campo de producción cultural autónomo, creemos necesario acabar este capítulo localizando aquellas características que nos permitan adquirir una visión amplia de la re-significación que sufrirá el campo en la globalización capitalista.

Las transformaciones de los significados que se producirán en la capoeira los plantearemos desde dos perspectivas diferentes: Por un lado, tendremos en cuenta los procesos que operarán en la capoeira dentro de su expansión por Brasil, y por otro, los que operarán a través de su circulación global más allá de las fronteras nacionales.

El grupo *Senzala* generará un modelo exitoso, capaz de reunir a gente de la clase media-alta interesada en las artes marciales y de conseguir beneficios económicos resultantes de la situación. La *roda* de capoeira se convertirá en este contexto en “el lugar de mediación, donde las expectativas e imaginarios de los jóvenes de los sectores más ricos de la sociedad pueden dialogarse e intercambiarse”. Esto hará que muchos capoeiristas de diferentes clases sociales adopten las estructuras de la agrupación *Senzala* como el modelo de éxito y se expanda hacia otros territorios buscando nuevos nichos donde poder transformar sus conocimientos en beneficios económicos.

El éxito entre la población, generará que la capoeira se re-signifique bajo el signo deportivo, convirtiéndose en un significado hegemónico que dominará la visión colectiva de la práctica. Fue tal la hegemonía⁷⁰ de este proceso, que durante mucho tiem-



Fig.21 – Clase de capoeira. Escuela de capoeira Camboatá Valencia. 2014

⁷⁰ Nos referimos al concepto de hegemonía de Antonio Gramsci (1891-1937), filósofo, teórico marxista y político italiano, en la que “es entendida como una situación en la que domina un cierto modo de vida, difundiendo en la sociedad una concepción de la realidad, a través de todas las manifestaciones institucionales y privadas, informando bajo tales condiciones, todo principio de gusto, de moralidad, de uso, de religión, de política y toda relación social, particularmente en sus connotaciones intelectuales y morales.” BARBER, Bruce. “Notes toward an adequate interventionist practice”. En: *Inter*. Québec, n.47, 1990.

po se consideró que la capoeira Angola se encontraba en proceso de extinción. La “deportivización” y la problemática sobre la cooptación ideológica de una práctica negra es un tema ampliamente debatido del que se pueden encontrar bastantes referencias.⁷¹

El espíritu que motivaba la construcción de un deporte nacional cambió la manera de entrenar y vivir la capoeira. La práctica se volvió un territorio competitivo donde la mejor capoeira era la más eficiente. Se comenzaron a organizar competiciones oficiales mediante federaciones donde se ponían a prueba los capoeiristas entre sí. Como indica Guizardi en su estudio sobre los diferentes flujos de la capoeira en Madrid, los practicantes de la capoeira empezarán a verse como adversarios con los que acabar, provocando una deriva violenta que convertirá los campeonatos en verdaderas atrocidades. Las experiencias violentas de enfrentamiento competitivo, pondrán en tela de juicio el significado de la propia práctica entre los capoeiristas.

La capoeira Angola, debido a su posición residual en la época, quedó en el margen de estas contiendas. Podríamos decir que esta capoeira funcionó como espacio de resistencia dentro del campo. A nuestro modo de ver, esta capoeira constituiría un terreno de producción de significados alternativos. Estas características harán que converjan, en la década de los 80, con el Movimiento Negro, reforzando el discurso étnico de tradición africana y negritud. En esta época también se darán casos de practicantes desilusionados con el modelo de capoeira Regional que encontraban en estos significados alternativos una forma de continuar con la práctica. Este proceso reforzará la capoeira Angola, permitiendo que a partir de esta década apareciera un movimiento de revalorización y expansión de la misma.

Otra re-significación importante que se dará en esta época será la aparición de una tercera visión diferente de la capoeira Regional y de la Angola y que se hará llamar capoeira “contemporánea” o “actual”. Esta visión de la capoeira, a nuestro entender, viene a romper cierta especificidad que la manifestación había adquirido, en cuanto práctica de contornos nítidos, ya que, como indica Falcão, “sus adeptos seleccionan y eligen, no de forma harmónica sino conflictiva, algunos fragmentos y no otros y, como

⁷¹ Los textos más emblemáticos serían: FRIGÉRIO, Alejandro. “Capoeira: de arte negra a esporte branco”. En: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Río de Janeiro, [s.n.], 1989. V.4, n.10. pp.85-98, y SOUSA R., Leticia V. “A capoeira: de ‘doença moral’ à ‘gymnástica nacional’”. En: *Revista História*. São Paulo, [s.n.], 1994. n.129. pp.221-235.

asevera Travassos (1999, p. 264), 'en una especie de bricolaje mnemónica, inventan cada cual su capoeira'.⁷²

En el contexto de la globalización serán muy importante las transformaciones que se producirán en la capoeira como producto de consumo cultural. En las primeras incursiones "se vendía la capoeira folclorizada por el imaginario estilizado de la cultura brasileña de exportación de Carmen Miranda, de las bahianas y mulatas de trajes coloridos que recreaban el exotismo tropical."⁷³ Como también indica Guizardi, esa capacidad de auto-definirse como tropicales implica una apropiación y producción del exotismo como elemento diferencial de su producto cultural. Esto hará que algunos capoeiristas aprendan a sacar beneficio y se empezará a generar una visión de la capoeira como mercancía folclórica para ser exportada, donde se enfatizarán los aspectos espectaculares relacionados con la danza, las acrobacias y el exotismo. Esta adaptación de la producción cultural de la capoeira al contexto globalizado abrirá las puertas para la exportación en masa de la práctica.

Así, comenzará a circular fuera de las fronteras nacionales de Brasil. Dos procesos serán determinantes en este proceso de expansión: Por un lado habrá un gran flujo de inmigración hacia Estados Unidos y Europa, principalmente, y por otro, la expansión de Internet como espacio de producción de esfera pública. Estos dos elementos participarán de la rápida expansión de la capoeira por el mundo.

En este proceso, según expone Falcão, la mayoría de los discursos transportaban relatos guerreros y heroicos, en los que se exageraba el carácter de resistencia radical en referencia a los mitos y héroes que se construyeron sobre las formas de enfrentamiento directo de los esclavos africanos en la época colonial. Estos serán consumidos como componentes heroicos masculinos incorporados a la capoeira. No obstante, el espacio virtual dará paso a la aparición de otro tipo de referencias que aportarán amplitud y matizarán las visiones unitarias sobre la práctica. Así, se podrán comenzar a producir y consumir con más facilidad discursos sobre los aspectos lúdicos, terapéuticos, subversivos, artísticos, etcétera.

El papel de la mujer también adquirirá mayor presencia y se volverá más activo en este proceso de re-significación. Será muy relevante la aparición de la figura de la *mestra* (en femenino), y se reforzará gracias al gran éxito que alcanzarán algunas mu-

⁷² CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *Op. Cit.* p.48

⁷³ NASCIMENTO, Ricardo. *Dilemas existenciais de uma Arte Transnacional: A capoeira no Velho Mundo*. Lisboa, [s.n.], 2013. p.1



Fig.22 – Eddy y Christie. Personajes capoeiristas del videojuego de lucha Tekken 5. 2004

jeros con la capoeira en el extranjero, lo que se traducirá en un reconocimiento por parte de la comunidad de capoeiristas del papel de la mujer en la capoeira. Sin embargo, en esta transformación de la visión de la mujer no se darán cuestionamiento de género. Normalmente se visibilizará a la mujer mediante su adaptación a los patrones vinculados a la masculinidad.

Otra de las transformaciones en el significado de la capoeira que localizamos es en referencia a que en el proceso de circulación capitalista, al multiplicarse los usos del capital simbólico de la capoeira como una mercancía espectacular, se potencia el significado de esta práctica como un producto exótico de carácter espectacular, es decir, al que se le ha extirpado la vida y queda como una imagen estática de consumo pasivo. Esto se puede comprobar por el aumento del uso de la capoeira en diferentes espacios como la Industria cinematográfica⁷⁴, la Industria del ocio (videojuegos⁷⁵, espectáculos nocturnos) o la Industria publicitaria⁷⁶.

En sentido opuesto a esta espectacularización de la capoeira, se localizan experiencias endógenas de apropiación de la capoeira, como las que analiza el investigador y capoeirista Ricardo Nascimento en su artículo *Dilemas existenciais numa arte transnacional: a*



Fig.23 – D&G. Frame del spot publicitario interpretado por dos maestros de capoeira . 2010

⁷⁴ La capoeira aparece en películas como: *Only the strong* (Sólo el más fuerte) [Vídeo DVD]. Dirigida por Sheldon Lettich. Estados Unidos, 1993. *The Quest* (The Quest (En busca de la ciudad perdida)) [Vídeo DVD]. Dirigida por Jean-Claude Van Damme. Estados Unidos, 1996. *Ocean's twelve* (*Ocean's 12*) [Vídeo DVD]. Dirigida por Steven Soderbergh. Estados Unidos, 2004. *Harry Potter and the Goblet of fire* (*Harry Potter 4*) (Harry Potter y el Cáliz de Fuego) [Vídeo DVD]. Dirigida por Mike Newell. Reino Unido, 2005. *Ong Bak 2* (Ong Bak 2: La leyenda del Rey Elefante) [Vídeo DVD]. Dirigida por Tony Jaa. Tailandia, 2008.

⁷⁵ Como en la famosa saga del juego de luchas *Tekken*.

⁷⁶ La capoeira a servido de referencia para spots de marcas como *Mazda*, *Samsung*, *Dolce & Gabbana* o *Lays*.

*capoeira no velho mundo*⁷⁷ de la experiencia de grupos de capoeira de Polonia y Azerbayán donde no hay brasileños. Este tipo de experiencias endógenas, que se refieren a procesos de apropiación y contextualización de la práctica, provocan una desestabilización de las determinaciones y significados construidos sobre la capoeira, devolviéndole un carácter más abierto.

Estas transformaciones en el significado que la capoeira ha experimentado en su circulación por el mundo globalizado son importantes para comprender la práctica. Una vez apuntados los que consideramos sus elementos principales, damos por finalizado este capítulo, que nos ha servido para realizar un recorrido reflexivo y crítico sobre las diferentes implicaciones que subyacen en la capoeira. Hemos realizado este camino desde una perspectiva cultural, abordándola no como algo estático, sino como un proceso dinámico. Para ello hemos partido de los conceptos de capital y de campo de producción cultural de Pierre Bourdieu. También hemos intentado proponer una visión cultural en “código abierto”, desde la que nos planteamos la capoeira. La capoeira ha adquirido un carácter transnacional, saltando sobre las identidades encerradas en fronteras nacionales, y nos propone poner en juego nuestra propia identidad. También hemos tratado de posicionarnos ante las relaciones de poder que se generan en la capoeira, poniendo la comprensión del campo de producción cultural como una posible forma de localizar los lugares de hegemonía y los de resistencia, como espacios que se construyen y evolucionan, y a los que se asocian unos u otros discursos y significados.

A continuación, pasaremos a analizar la relación entre capoeira y práctica artística a través del estudio de tres casos diferentes.

⁷⁷ NASCIMENTO, Ricardo. *Dilemas existenciais de uma Arte Transnacional: A capoeira no Velho Mundo*. Lisboa, [s.n.], 2013.

Capítulo 3

Elementos de relación entre la capoeira y la práctica artística.

Casos de estudio

En este capítulo pasaremos a desarrollar la cuestión central del trabajo. Aunque este es el tema fundamental que motiva la investigación pensamos que sería infructuoso metodológicamente comenzar directamente por este asunto sin realizar un recorrido previo por el origen de la capoeira, sin organizarlo en un campo de producción cultural y sin comprender como se ha transformado en el contexto de globalización capitalista. A continuación abordaremos el análisis de diferentes periodos para estudiar las relaciones que se establecen entre capoeira y práctica artística.

Es importante recordar, antes de comenzar este análisis, que manejaremos dos estilos de capoeira. La capoeira Angola que se puede vincular más a lo artístico, frente a la Regional que se vincula a lo deportivo. Sin embargo, a causa de la propia ambigüedad de la práctica, no somos capaces de diferenciar una capoeira que sea claramente artística frente a otra que no lo sea, aunque pueda parecer que esa sea una base para la división entre Angola y Regional. Es decir, ambos estilos tienen elementos artísticos (música, canciones, gestualidad, teatralidad, performance, improvisación, etc.), sólo que un estilo enfatizan más en ellos que el otro. Nuestra intención final es tratar de encontrar elementos que nos permitan realizar una práctica artística situada en la capoeira, más allá de las diferencias discursivas tradicionales.

Para ello hemos escogido tres casos de estudio que estarán delimitados en tres espacios temporales diferentes: 1) En la época de 1930 y 1960, marcada por la convivencia entre capoeiristas, intelectuales y artistas modernistas. 2) En el periodo de 1960 y 1970, marcada por el comienzo de la dictadura y por las propuestas de la Tropicália. 3) En la actualidad, con el caso del proyecto *A roda do cais do Valongo* de ruptura del paradigma de la capoeira mediante arte y activismo.

El salto realizado de 1970 a la actualidad lo justificamos metodológicamente por varios motivos. A partir de 1964, el vínculo entre capoeira y deportividad se estrecha debido

al contexto de la dictadura militar. A partir de los 70, la capoeira experimentará un fuerte auge, en el que se populariza el modelo deportivo próximo a los ideales disciplinarios e individualistas de la dictadura. Este modelo será el que se expanda, transformándose en la visión hegemónica sobre la práctica que invisibilizará otras maneras de comprender la capoeira. Así, durante la década de los 80 hasta comienzos del siglo XXI, la capoeira que difiere de esta hegemonía se encontrará en una situación marginal. Esto hará que muchas de estas experiencias se aproximen al campo de la acción colectiva de los movimientos sociales, como los que reivindicaron la identidad africana en los años 80. Aunque el análisis de esta época podría enriquecer el planteamiento de una práctica artística situada en la capoeira, consideramos que no cabe en la presente investigación. En esta línea, no es hasta el actual proyecto de *A roda do cais do Valongo* que encontraremos un proyecto con una intención clara y directa que vincula la capoeira a la práctica artística.

4.1 Modernismo en Brasil

“Meu corpo é minha arte”

Mestre Pastinha

Comenzaremos el análisis a partir de 1930, momento clave en la transformación moderna de la capoeira. Intentaremos analizar el tipo de relaciones que se establecen entre la capoeira y la práctica artística. Será importante recordar que en esta época surgirán los proyectos de *mestre* Bimba y *mestre* Pastinha, modelos de capoeira que dialogarán con dos tipos de discursos dominantes: un discurso nacionalista vinculado a los poderes públicos del Estado de Vargas y otro discurso contestatario de defensa étnica vinculado a círculos de intelectuales y artistas de actitud revolucionaria comunista.

El investigador sobre capoeira, Jorge M. Herrera Acuña, nos aclara de entrada que la conexión entre ésta y la práctica artística fue un factor clave del contexto:

Uno de los elementos principales de la configuración intelectual y artística de la Bahía de entonces fue la circularidad que se estableció junto a algunos capoeiristas, siendo que ambas esferas acabaron intercambiando formas de comprender esta manifestación popular.⁷⁸

¿Qué movimiento afectaba a las prácticas artísticas de la época que defienden el discurso étnico que dialoga con la capoeira? Si revisamos la historia del arte brasileña nos encontraremos que el Modernismo fue el movimiento cultural dominante en los círculos artísticos de la época de 1930, momento en el que la capoeira empieza a consolidarse. El modernismo en Brasil afectó tanto a la literatura como a las artes plásticas y se inició 1920. Su inicio se entiende desde la Semana de Arte Moderno de São Paulo, que tuvo lugar en 1922. Se suele dividir en dos fases: una primera, entre 1922 y 1930; y una segunda, de 1930 a 1945.

⁷⁸ HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais. Disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960)* [tesis doctoral]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. p.148

En el Modernismo brasileño convergían elementos de las vanguardias europeas bajo la perspectiva antropofágica que propuso Oswald de Andrade, es decir, aprovechando sólo lo que era considerado positivo y adecuado para la realidad brasileña. “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.”⁷⁹

Aunque el modernismo tiene más peso en Río de Janeiro y São Paulo, centros económicos y culturales, “como parte del mismo fermento cultural de la época, data el reconocimiento significativo de las literaturas regionales, entendidas en aquel entonces como aquellas localizadas fuera de la región sur del país, como por ejemplo la ‘Novela del Noreste’ ”⁸⁰, representada por escritores como Jorge Amado en Bahía. Este modernismo regional representado por Jorge Amado sería el que establecería relación con la capoeira.

Si analizamos la propuesta antropofágica, encontramos una línea que impulsa a hacerse con lo que viene de fuera, devorar aquello que no les pertenece y transformarlo en idiosincrasia brasileña. “Pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathias. Lo devoré. (...) Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.”⁸¹ Encontramos un sentido positivo al uso de las influencias extranjeras para la recodificación de la expresión brasileña. Esta actitud influirá en las artes pero no lo hará en manifestaciones populares como la capoeira. En Bahía, el discurso de defensa étnica impondrán en éstas la noción de originalidad. Por tanto, estas prácticas serán reivindicadas como guardianas de las tradiciones africanas. Esto nos indica que aunque se pudiera hablar del arte de la capoeira, y que se llegue a hablar de algunos *mestres* como artistas de la capoeira, siempre habrá una diferencia con las prácticas artísticas en torno al Modernismo. La libertad que se tendrá para devorar influencias extranjeras, será castigada por artistas e intelectuales modernistas cuando se dé en la capoeira. Por lo que no se podrá igualar a la práctica artística, en cierta manera porque se le exigirá ser folclore.

En las artes plásticas y en la literatura será un signo positivo el uso de movimientos pictóricos extranjeros como el cubismo o el futurismo, pero en la capoeira este tipo de

⁷⁹ ANDRADE, Oswald de. “Manifiesto Antropófago”. En: *Revista de Antropofagia*. 1928, año 1, no.1. p.3

⁸⁰ HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Op. Cit.* p44

⁸¹ ANDRADE, Oswald de. *Op. Cit.* pp.1-3

préstamos serán criticados y vistos como una desnaturalización. Las influencias extranjeras no serán bien recibidas.

En 1936, el estilo considerado tradicional ya asumía la denominación de Capoeira Angola, tanto para Carneiro como para Jorge Amado. Este tipo de capoeira era encarnada por la figura del pescador, que se oponía a la capoeira 'desvirtuada' de Bimba.⁸²

En cuanto a Mestre Bimba, la vinculación como deporte fue más reconocida, lo que le costó críticas en cuanto al valor de su capoeira como folclore, cuestionada por el incremento de golpes 'extranjeros'. Aunque no hubiese retirado el acompañamiento musical ni las canciones de su capoeira Regional, estas no operaban como una marca folclórica, persistiendo para los defensores del folclore la imagen de una capoeira degradada.⁸³

En aquella época lo folclórico estaba ligado a una visión romántica europea de una alteridad idílica, simple e ingenua. La capoeira como expresión folclórica, será una manifestación popular que se verá influenciada por una relación vertical con otras prácticas artísticas, definida por el poder para determinar los significados. Así, si por un lado alcanzará con facilidad el estatus de deporte, no llegará a ser comprendida en los mismos términos que una práctica artística o un arte con todo lo que ello supon-dría. Incluso, aunque es conocido que muchos de estos artistas practicaron capoeira, como Jorge Amado o Carybé, ninguno vio en ella una herramienta creativa como la literatura o las artes plásticas. Esto, sin embargo, no era de extrañar ya que el modernismo fue un movimiento donde el cuerpo todavía no se había inscrito en los discursos artísticos como material de creación, como luego pasaría en las experiencias de la Tropicália.

La capoeira generará relaciones realmente contradictorias con las artes de la época. Si desde el Modernismo brasileño se defenderá la necesaria cercanía con el pueblo y la relación antropofágica con las influencias extranjeras, el proyecto de Bimba, que permitió la incorporación de influencias extranjeras recodificándolas en una expresión brasileña y generó un espacio de convivencia entre negros y blancos, será rechazada y deslegitimada. Sin embargo, la capoeira Angola que pronto asumió una línea de defensa y preservación de la tradición, donde la práctica era considerada principal y casi exclusivamente negra, fue defendida por artistas e intelectuales cercanos al Moder-

⁸² *Ibidem.* p.101

⁸³ *Ibidem.* p.224

nismo. Esta relación contradictoria refuerza el carácter ambiguo de la práctica, y no podremos encontrar unas referencias claras que definan bien las diferencias fundamentales entre las “dos capoeiras” en la época.

Recordemos que, como ya hemos expuesto en el capítulo anterior, la capoeira pasa a constituir un campo de producción cultural propio en un proceso que va de 1930 a 1941, aunque éste no acabará de consolidarse hasta finales de 1960. El campo de producción cultural de la capoeira emergería sobre la base de la división cuerpo/mente inscrita en la matriz de la sociedad brasileña. Esta división se traducía en una diferenciación radical entre personas negras y blancas, hecho que hacía irreductible el capital cultural arraigado en el cuerpo de los africanos a cualquier aspecto intelectual reservado a las clases dominantes blancas. Esta acumulación de capital cultural acaba de cristalizar entre 1930 y 1941 por tres motivos. Por un lado, debido al proceso de redescubrimiento del pueblo que se intensifica con la Revolución de 1930, se expanden las posibilidades de producción, distribución y consumo de la capoeira. Por otro lado, se generarían y se establecerían las primeras normas y reglas que funcionarían como reglas del campo que determinan el acceso y la conservación del capital cultural (división jerárquica, estructuras asociativas, normas morales). Y por último, la aparición de las primeras posiciones dentro del campo que luchan por la legitimidad respecto de las reglas y por los beneficios que el capital cultural les pueda otorgar (capoeira Regional/capoeira Angola).

Es importante para comprender el papel del modernismo en la re-significación de la capoeira analizar algunos rasgos generales de los cambios producidos por la Revolución de 1930 que encabezó Getulio Vargas. Esta revolución produce importantes transformaciones en el la sociedad brasileña que provocarán el aumento del interés por las manifestaciones populares de origen africano. Según analiza Herrera, la Revolución de 1930 actúa como “un eje y un catalizador: un eje entorno al que que giró de cierto modo la cultura brasileña, catalizando elementos dispersos para disponerlos en una nueva configuración.”⁸⁴ En esta época se normalizan muchas experiencias conflictivas (como la samba o el carnaval) y se genera una unificación cultural en sectores tan variados como la educación pública, el arte y la literatura, los estudios históricos y sociales y los medios de difusión como el libro, la radio y el cine.

⁸⁴ *Ibidem.* p.47

En este nuevo contexto social, ganará peso el debate sobre la identidad nacional brasileña y será un tema central en los círculos políticos e intelectuales de todos los matices ideológicos después de la Revolución de 1930. Así, a partir de esta época se comenzará a incorporar el mestizaje como el mito de una identidad nacional producida por la mezcla de tres razas (indígena, europea y africana). Como apunta Guizardi en su investigación sobre la historia social de Brasil, hasta este momento el mestizaje era una percepción intelectual negativa que no terminaba de convencer al sentido común debido a las creencias racistas que lo asociaban a la degeneración. Estos cambios en el imaginario colectivo son seguidos muy de cerca por intelectuales y artistas modernistas, que “empezaron a proclamar abiertamente la participación de los africanos en la construcción social de los valores morales y de las costumbres ahora consideradas ‘brasileñas’.”⁸⁵

Esta construcción de la nacionalidad mestiza en Brasil será fundamental para comprender las relaciones establecidas entre las prácticas populares y las prácticas artísticas:

En la Era Vargas, por lo tanto, el propio Estado recupera los elementos de la cultura ‘de los marginales’, reconociéndolos como el centro del nuevo proyecto identitario (Brown & Bick, 1987: 85). Progresivamente, esas prácticas se van convirtiendo en referentes importantes para el propio sentido de Nación, dando sustancias a la excentricidad creativa del mestizaje (Chastenn, 1996: 30). (...) Como consecuencia, el sentido del arte popular en Brasil se transforma brutalmente. (...) La capoeira, el juego de los esclavos violentos, criminales y amoraes, se transformará en el ‘único deporte genuinamente brasileño’ (en palabras del propio Getúlio Vargas).⁸⁶

Como podemos ver, a partir de la década de 1930 se dan importantes transformaciones, que darán pie a un contexto favorable para la fundación del campo de producción cultural, donde “la capoeira pasará, en poco tiempo, a ser vista como una profesión, una carrera, de ambigua consolidación, entre el deporte y el arte.”⁸⁷

La capoeira bahiana entra en un momento de ebullición de significados, donde tanto los lugares donde se realizan las *rodas* de capoeira, como la imagen de aquellos que la practican, pasando por las relaciones que se establecen entre los capoeiristas, se

⁸⁵ GUIZARDI, Menara L. *Todo lo que la boca come. Flujos, rupturas y fricciones de la capoeira en Madrid* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011. p.187

⁸⁶ *Ibidem.* p.191

⁸⁷ HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Op. Cit.* pp.90-91.

modifican intensamente. "(...) Esta 'ebullición' fue interpretada y también movilizada por algunas personas, que fueron conocidas como Mestres de capoeira, tanto para imponer y estabilizar lo que entendían que era la capoeira, como para construir y ocupar las mejores posiciones sociales que se derivan de la situación."⁸⁸

La ambigüedad que hace notar Herrera entre deporte y arte (que como ya indicamos en el capítulo anterior sería propia de una práctica poco específica) facilita el que se genere una división de posiciones vinculadas a una capoeira como deporte y a una capoeira como folclore, pese a que en ambos casos la práctica no mostrara aspectos diferenciadamente deportivos o artísticos. Lo que intentamos hacer notar es que estas tomas de posición respecto de la capoeira, no conseguirán borrar su carácter ambiguo ni diferenciar con claridad lo deportivo de lo artístico. Y, aunque la forma deportiva conseguirá generar un modelo más unificado y sólido capaz de establecerse como visión hegemónica, las relaciones que se tejerán en esta época entre capoeira y práctica artística serán sobre todo de proximidad de discursos, pero no de proximidad de procesos formales. Es decir, la capoeira no llegará a ser un arte en el que un artista cercano al modernismo pudiera desarrollar su actividad, experimentando nuevas formas estéticas. Sin embargo, sí que lo será siempre y cuando funcione como vehículo con el que articular una visión determinada del papel de la cultura en la nación brasileña.

Como hemos comentado antes, el modernismo regionalista, representado por Jorge Amado será el vínculo principal por el que podremos encontrar las relaciones de la capoeira con la práctica artística en Bahía. El poder de este autor en la significación de la capoeira estará ligado a su relevancia en el proceso de producción de la identidad nacional brasileña. Jorge Amado es reconocido como el gran artista divulgador de la imagen positiva del mestizaje, característica de Brasil⁸⁹, y de la imagen de Bahía como la tierra donde se conservaba la herencia africana encarnada en la expresión de sus manifestaciones populares.

Este modernismo bahiano adoptó un carácter transgresor, de crítica a las instituciones académicas y, a diferencia del movimiento en otros Estados, de cercanía radical con el pueblo que se tradujo en una mayor conciencia social. Artistas e intelectuales de Bahía mostraban un rechazo al purismo gramatical de la Academia de Letras de

⁸⁸ *Ibidem.* p.87

⁸⁹ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.179

Bahía, buscando una escritura más próxima al lenguaje hablado por las masas. Esto llevó a una convivencia íntima con las clases pobres de Bahía, frecuentando, por ejemplo, *terreiros* de *Candomblé*⁹⁰, algo raro, peligroso y visto con malos ojos por las elites blancas de la época. Tanto Jorge Amado como muchos artistas e intelectuales cercanos, defendieron abiertamente posturas políticas de izquierda, “impregnándose de ideas que traducían una insatisfacción con el sistema”.⁹²

La primera posición que ganó legitimidad y poder en el campo de la capoeira fue la de *mestre* Bimba, aprovechando la ola de fiebre deportiva que existía en el país y el favor que mostraban el público y las fuerzas del orden hacia una capoeira que se hacía llamar *Luta Regional Baiana* y que demostraba sus habilidades técnicas en el ring. Hasta 1937 Bimba ganó mucha fama y alumnos, consiguiendo el reconocimiento de altas figuras políticas de la época. Su capoeira era la que más se aproximaba a los ideales deportivos del discurso nacionalista.



Fig.1 - Periódico A Tarde. Mestre Bimba campeón en la capoeira. 1936

Sin embargo, *mestre* Bimba y su capoeira no se correspondería con la capoeira imaginada por Amado. A partir de 1937, coincidiendo con el éxito de Bimba, se intensificarán las relaciones entre la capoeira y la práctica artística a través de la figura otro capoeirista, Samuel Querido-de-Deus. Con este personaje se representará desde los círculos intelectuales y artísticos la capoeira Angola, en oposición a la capoeira de Bimba. Esta oposición es palpable, por ejemplo, en su libro *Bahía de Todos los Santos*⁹³ de 1945 en el que hace una descripción profusa de la ciudad y sus costumbres, cuando en el capítulo titulado “Personajes de ayer, de hoy y de siempre” introduce a

⁹⁰ *Terreiro* es el nombre con el que comúnmente se conoce a los templos donde se practicó la religión afro-brasileña del *candomblé*.

⁹¹ HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Op. Cit.* p.79

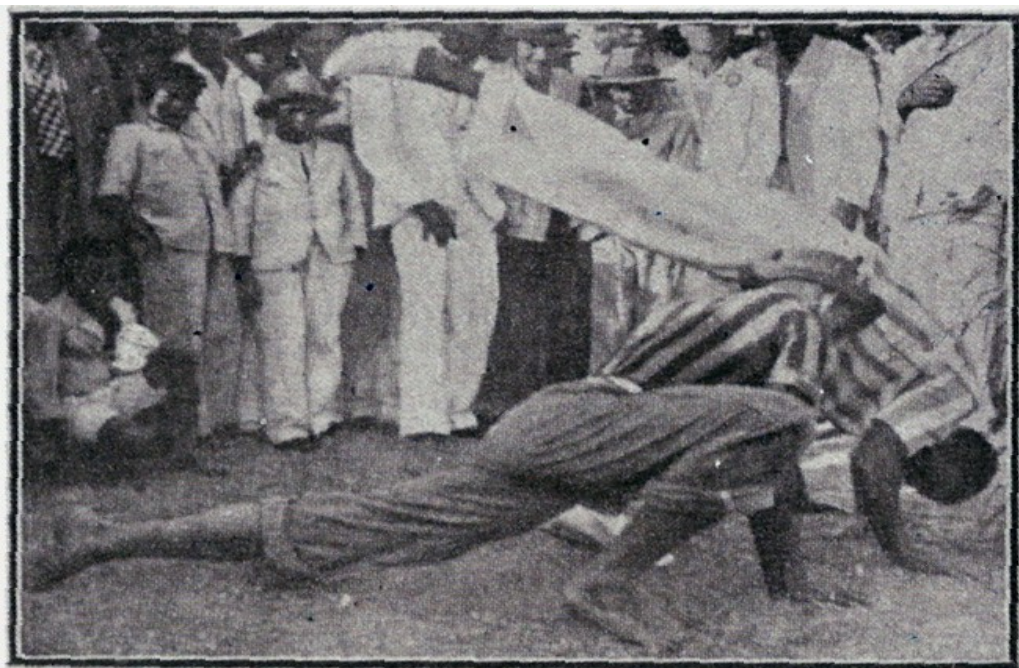
⁹² *Ibidem.* p.54

⁹³ AMADO, Jorge. *Bahía de Todos los Santos. Guía de calles y misterios.* Barcelona, Revista Altaïr, 2013.

Samuel Querido-de-Deus y a *mestre* Pastinha como figuras de la capoeira, y decide ignorar a *mestre* Bimba. En las descripciones que hace Amado de Samuel Querido-de-Deus en su libro *Capitanes de Arena*⁹⁴ podemos constatar la construcción de esta capoeira diferente, vinculándola a un imaginario popular, describiéndola como la mejor capoeira, medio lucha, medio danza.

*(...) Querido-de-Deus, que llegó hoy de los mares del sur, de un barco pescante. Querido-de-Deus es el capoeirista más célebre de la ciudad. ¿Quién no lo respeta en Bahía? En el juego de capoeira Angola nadie se puede medir con Querido-de-Deus, ni si quiera Zé Moleque, afamado en Río de Janeiro.*⁹⁵

*Querido-de-Deus es un buen sujeto. Si Pedro Bala no hubiese aprendido con el juego capoeira de Angola, la lucha más bonita del mundo, porque también es una danza, no hubiera podido huir de João Grande, Gato y Sem-Pernas.*⁹⁶



Samuel Querido de Deus defende-se, atacando com uma Cabeçada, o Rabo-de-Arraia, que lhe atira o estivador Ularé

Fig.2 - Edison Carneiro. Fotografía del libro *Os Negros Bantus* donde se ve a Samuel Querido-de-Deus en una demostración de capoeira. 1937

⁹⁴ AMADO, Jorge. *Capitanes de Arena*. [s.l.], Editorial El Aleph, 2004.

⁹⁵ AMADO, Jorge. *Capitanes de Arena*. *Op. Cit.* p.21

⁹⁶ *Ibidem.* p.205

La capoeira Angola se construirá desde los discursos de intelectuales y artistas como una representación de rebeldía y resistencia, una herramienta de defensa a la opresión de los negros esclavos. En esta construcción localizamos tres elementos diferenciadores importantes, que no aparecerán en la capoeira de Bimba: 1) la capoeira Angola se ve como una práctica colectiva y anónima, no era de nadie y pertenecía a toda una comunidad de capoeiristas, 2) Era entendida como un juego (*jogo, brincadeira*) *(Consultar glosario) muy ligado al disfrute (*vadiação*) en momentos no productivos. 3) Era una manifestación del espacio público, practicada en reuniones y fiestas populares.

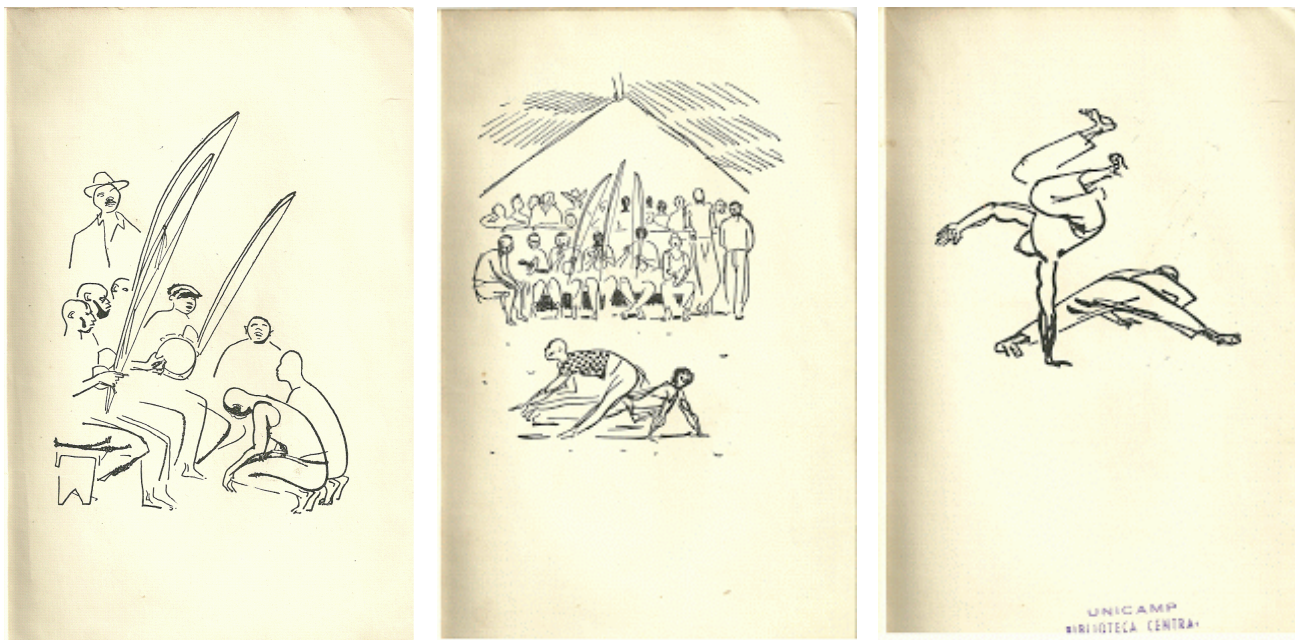
La capoeira de Bimba se establecía en términos prácticamente opuestos. La *Luta Regional Baiana* era una creación suya, él la había inventado para distanciarse de esta otra capoeira. Su intención era transformar la capoeira en una lucha eficaz, más allá de su carácter lúdico. Y empezó a enseñarla en locales cerrados, privados, convirtiéndose en un profesional de la capoeira, es decir, la capoeira era la profesión con la que se ganaba la vida.

Insistiremos que en esta época, entenderemos las diferencias desde un punto de vista discursivo. Se decían diferentes, pero en principio presentarán similitud técnica y formal. No obstante, con el paso del tiempo sí que han ido adquiriendo rasgos performativos diferenciadores. La capoeira de Bimba pasará a ser alta, rápida y acrobática, debido a su carácter eficiente y deportivo, y la capoeira Angola pasará a ser baja y lenta donde se pondrá en juego la escenificación de la *malícia*, atendiendo a aspectos más relacionados con la teatralidad o la danza.

A partir de 1940 una nueva generación de artistas llega a Bahía e “intensifican el padrón de sociabilidad con determinados representantes de manifestaciones populares, profundizando y diversificando la imaginación de una Bahía popular-negra-mestiza, al mismo tiempo que contribuyen para su gradual incorporación en las políticas oficiales.”⁹⁷ Esta nueva generación de artistas modernos, muchos de ellos dibujantes y pintores, fue fuertemente influenciada por Jorge Amado. Entre estos, el artista argentino instalado en Bahía, Carybé, será el que establezca más relación con la capoeira, en concreto con la capoeira Angola, dibujando y realizando gravados sobre las *rodas* de

⁹⁷ HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Op. Cit.* p.176

capoeira y los capoeiristas. Carybé dejaría una obra valiosa sobre la capoeira titulada *O jogo de capoeira*⁹⁸, con un pequeño texto descriptivo de la capoeira, acompañado de 24 dibujos en torno a ella.



Figuras 3, 4 y 5 - Carybé. Ilustraciones del libro *O jogo de capoeira* donde se pueden observar los rituales de la *roda* de capoeira, así como *berimbaus* y *pandeiros* (instrumentos usados en la *roda*), y algunos movimientos. 1951

De 1940 a 1960 las relaciones entre capoeira y práctica artística se mantendrán en este eje representado por Jorge Amado y Carybé. A partir de 1960, fecha en la que limitamos este análisis, “la competencia entre *mestres* se fortalecería en el lado de la capoeira-deporte, dejando a la capoeira-folclore relegada a un segundo plano, o, en otras palabras perdiendo fuerza, tanto por los nuevos cambios urbanos por los que pasaría Salvador, como por las alteraciones en la industria del turismo y por un mayor distanciamiento de los círculos intelectuales de las acciones del Estado en Bahía.”⁹⁹

A partir de 1941 aparece en escena *mestre* Pastinha, figura que se hará cargo de la capoeira Angola para defender y valorizar su práctica. Pastinha heredará esta práctica

⁹⁸ CARYBÉ. *O jogo de capoeira. 24 desenhos do Carybé*. Salvador, Livraria turista, 1951.

⁹⁹ HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Op. Cit.* p.140

colectiva de los *mestres* antiguos, quienes pondrán en sus manos el cuidado de la misma según relata el propio Pastinha en el libro *A herança de Pastinha*¹⁰⁰:

*El 2 de febrero de 1941 fui a ese local como prometí a Aberrê, y con sorpresa el sr. Armosinho, dueño de aquella capoeira, apretando mi mano me dijo: Hace mucho que le esperaba para entregar esta capoeira para que el señor la dirija. Yo aún intenté rechazar disculpándome, sin embargo tomando la palabra el sñr. Antonio Maré: Me dijo; de ninguna manera, no Pastinha, eres tú quien va a dirigir esto aquí. Como los camaradas me dieron su apoyo, acepté.*¹⁰¹

Así, aunque Pastinha se transformará en el líder representativo de la capoeira Angola (de forma parecida a como funciona Bimba con la capoeira deportiva), se mantendrá el carácter colectivo.

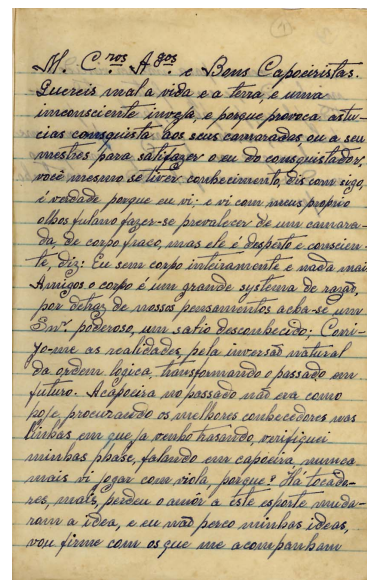
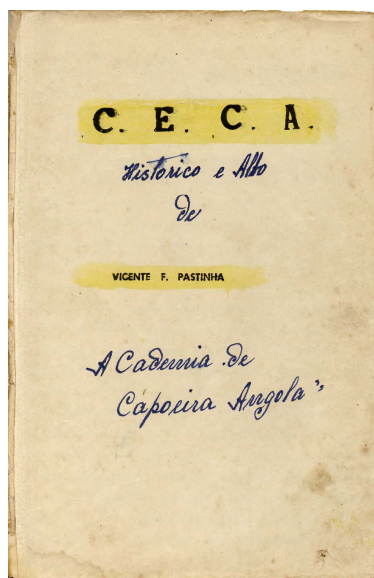
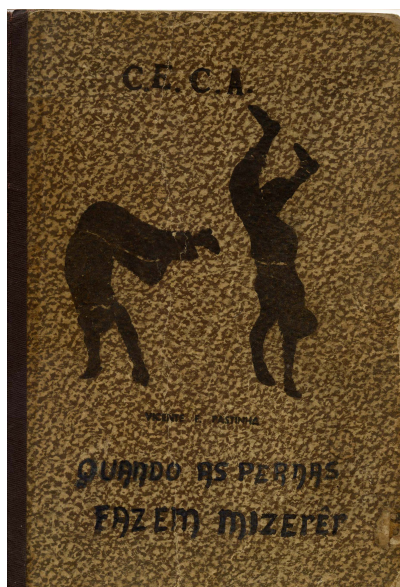
Podríamos entender que, en cierta manera, Pastinha aprovechó el discurso étnico de los círculos intelectuales y artísticos que defienden la capoeira como folclore para consolidar su posición en el campo de la capoeira. Un cambio importante que se producirá es que, si antes veíamos que el relato de la capoeira Angola se producía desde artistas e intelectuales, con la aparición de Pastinha este relato empezará a ser manejado también por el propio capoeirista. Esto se realizará mediante diferentes medios de producción cultural de los que hará uso directo el capoeirista para valorar y defender su práctica ancestral.

Un aspecto muy relevante para nuestra investigación es descubrir que *mestre* Pastinha, además de un gran capoeirista, también fue artista. Durante 10 años se formó en un Liceo de Artes y Oficios donde aprendió a pintar y a dibujar. Durante mucho tiempo Pastinha aseguraba vivir de su arte, haciendo referencia a sus pinturas, relegando a la enseñanza de la capoeira un papel secundario en cuanto a fuente de ingreso económico. Por tanto, podríamos decir que Pastinha conocía y usaba tanto las herramientas creativas de las artes plásticas como las de la capoeira. Esta característica del *mestre* Pastinha reforzará el aspecto artístico desde dentro de la capoeira. Jorge Amado presentaba a Pastinha en su libro *Bahía de Todos los Santos* como el primero en su arte. Podríamos considerar este como un movimiento con el que la capoeira comenzaría a reivindicarse como una práctica artística. Sin embargo, este énfasis en lo artístico coincidirá con un momento en el que “el término folclore pasará a ser visto de manera

¹⁰⁰ DECANIO FILHO, Angelo A. *A herança de Pastinha*. Salvador, [s.n.], 1997.

¹⁰¹ *Ibidem*. p.14

negativa, como una forma de cooptación autoritaria del discurso de las clases populares.”¹⁰² Esto provocará que la capoeira Angola, la capoeira folclórica de intelectuales y artistas, entre declive debido al debilitamiento del discurso de aquellos que la defendían.



Figuras 6, 7 y 8 - Vicente Ferreira Pastinha. Cubierta, portada y una hoja escrita del cuaderno donde Pastinha anotaba sus reflexiones sobre la capoeira. El cuaderno tenía anotaciones para el posible título *Quando as pernas fazem mizerêr. Metafísica e prática da capoeira*. 1956-60

Si por un lado, cuando Pastinha acepta la invitación a hacerse cargo de la capoeira Angola introduce modificaciones muy parecidas a las que aplicará *mestre* Bimba en la invención de su capoeira, habrá una diferencia muy importante: *mestre* Pastinha se pondrá como objetivos para la difusión y valorización de la capoeira Angola la publicación de libros, la grabación de discos y la realización de entrevistas para periódicos. Es decir, su capoeira Angola dialogará con formas de producción cultural ligadas a las prácticas artísticas. Lo cual hará que la figura del capoeirista pase a ser entendida, no sólo como un profesional de la capoeira, sino como un productor cultural recibiendo el apoyo de instituciones recién creadas como el Ministerio



Fig.9 - Mestre Pastinha. Portada de Carybé para el libro *Capoeira Angola*. 1964

¹⁰² HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Op. Cit.* p.147

de Turismo. En 1964 llegará a publicar un libro titulado *Capoeira Angola*¹⁰³ con la portada ilustrada por Carybé, donde describe los aspectos fundamentales de la historia, filosofía y práctica de la capoeira Angola.

Por su parte, *mestre* Bimba también dejará valiosos documento sonoros y audiovisuales, sin embargo, no responderá a una producción directa, sino que será una producción cultural vinculada a sus discípulos de clases altas.



Figuras 10, 11 y 12 - Vicente Ferreira Pastinha. Varios dibujos de su cuaderno, donde podemos ver anotaciones sobre los movimientos, así como ilustraciones de golpes y del ritual de la roda. 1956-60

Mestre Pastinha realizaba dibujos y pinturas sobre los movimientos de capoeira que luego colgaba de la pared de su escuela para que los alumnos los aprendieran mejor. En su cuaderno dibujaba y escribía sobre la capoeira. Percibimos en estos gestos, un ejercicio de reflexión sobre la propia práctica, donde se piensa el sentido de la capoeira “desde” la capoeira, como una práctica situada en un mundo concreto, afectada por una realidad determinada. Parte de estos documentos llegarán a nosotros gracias a que Pastinha, antes de su muerte, los dejó en manos del artista Carybé, gran amigo suyo. Hacia el final de su vida, como ya hemos comentado, llegará a ser reconocido como un artista de la capoeira y muchos periódicos de la época incluso hablarán, al referirse a él, de la capoeira como arte. Este carácter autorreflexivo pensamos que es un elemento importante de relación entre la capoeira y la práctica artística, y que es

¹⁰³ PASTINHA, Vicente Ferreira. *Capoeira Angola*. 3ª ed. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahía, 1988.

fruto de la circularidad que se dio en esta época entre artistas, intelectuales y capoeiristas.

Por tanto, como hemos visto, entre 1930 y 1960, se establece una relación clara entre las prácticas artísticas de la época y la capoeira. Esta relación se establecerá en cierta manera, de modo vertical, partiendo de la diferencia de poder que habrá entre considerar una práctica artística o folclórica. Esta relación vertical entre práctica artística y capoeira se traducirá en la presentación/representación de una capoeira próxima a los intereses de intelectuales y artistas que buscan reforzar un discurso de defensa étnica. Así este acto de representación construirá un relato sobre una práctica ancestral, tradicional, colectiva, lúdica/no productiva y vinculada a los espacios públicos y a las fiestas populares. Con la llegada de *mestre* Pastinha se producirá una apropiación de este discurso, continuando la defensa de la pureza y originalidad de la capoeira folclórica frente a la deportiva. Sin embargo, Pastinha producirá transformaciones importantes, algunas muy próximas al modelo de Bimba. Dos de las transformaciones que consideraremos fundamentales serán: 1) la incorporación de procesos de producción cultural próximos a otras prácticas artísticas, y 2) la introducción de un carácter autoreflexivo sobre la práctica de la capoeira.

No obstante, en esta época, la relación entre capoeira y práctica artística será principalmente discursiva. Es decir, la capoeira Angola será más cercana a artistas e intelectuales porque coinciden bajo un mismo discurso, opuesto al que se defienden desde la capoeira deportiva de Bimba. La capoeira Angola no llegará a constituir una práctica artística como las de su época, en términos de igualdad. De hecho ambos *Mestres*, usarán elementos formales tanto del ámbito deportivo (uso de uniformes, jerarquización de los niveles, etc.) como del ámbito del folclore (uso de instrumentos, ritualización, etc.). Ambas capoeiras serán deportivas y folclóricas, sin embargo, cada una defenderá un discurso diferente.

Hemos podido localizar en esta época los diferentes tipos de relación entre la capoeira y la práctica artística. Como ya hemos dicho, a partir de aquí, el modelo deportivo se impondrá sobre el folclórico. Los artistas modernistas empezarán a desvincularse de las posturas más políticas y sociales. Esta relación entre capoeira y práctica artística, tal y como la hemos visto, se verá debilitada. El discurso folclórico que defendía el carácter étnico de prácticas como la capoeira, generará contradicciones internas importantes, al contrario del nacionalista que ganará más fuerza y unidad. Por este moti-

vo, y aún sin la suficiente autonomía, la capoeira Angola entrará en un proceso de declive, lo que le impedirá mantener una posición de poder favorable en el campo. El carácter excesivamente folclórico que se le acabó dando a la manifestación, generará una fuerte dependencia de las exhibiciones turísticas, lo que provocará un modelo débil de aprendizaje y transmisión. Este contexto se agravará frente a un modelo deportivo, que reivindicaba a Bimba y que empezará a ganar fuerza y fama en todo Brasil, y dejará a la capoeira Angola en una situación verdaderamente frágil. Este hecho se verá reflejado en la muerte de *mestre* Pastinha, que murió ciego en condiciones de indigencia apenado por el gran olvido recibido pese a sus importantes aportaciones hechas a la capoeira y a la cultura brasileña.

Este modelo deportivo, pues, será el que empezará a popularizarse y a instalarse en otros estados fuera de Bahía. El primero será Río de Janeiro donde se producirán los próximos cambios importantes que marcarán el futuro de la capoeira en Brasil y en el mundo.

¿Qué ocurrirá con las prácticas artísticas en Río de Janeiro a partir de la década de los 60? ¿Qué elementos podemos encontrar en la relación que pueda establecer la capoeira y con las prácticas artísticas de esta época?

4.2 Tropicália

“DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”

Hélio Oiticica

En 1960 los hermanos Flores fundan en un barrio de la zona sur de Río de Janeiro el *Grupo Senzala de Capoeira*. Los tres pertenecen a una familia de clase media-alta de Bahía que emigra a Río de Janeiro debido al éxodo rural provocado por las desigualdades entre el norte y el sur brasileño. Los tres tuvieron contacto con la capoeira gracias al modelo de *mestre* Bimba.

Atrás quedarán las figuras de *mestre* Bimba y de *mestre* Pastinha, aunque las transformaciones y re-significaciones que ambos produjeron tanto en la capoeira Regional/deportiva como en la capoeira Angola/folclórica pasarán a funcionar como “arquetipos de la capoeira moderna.”¹⁰⁴

La fundación del grupo *Senzala* marca un nuevo momento en la consolidación del campo de producción cultural de la capoeira con cambios fundamentales para su evolución. Durante este nuevo proceso aumentará su nivel de autonomía al entrar en juego las clases media y alta y, como resultado de este acceso, empezará a imponerse la dominación dentro del campo del modelo de capoeira Regional (que irá adquiriendo tintes hegemónicos) frente al de la capoeira Angola.

Recordemos que en Río de Janeiro en 1960 la capoeira todavía no se había beneficiado del cambio de imagen producido en Bahía. La capoeira aún era una práctica secreta que se transmitía hereditariamente y que era vista por la sociedad como algo marginal y criminal vinculado a las poblaciones pobres de la zona norte. Sin embargo esta situación experimentará un cambio radical.

Cuando los hermanos Flores logran establecer sus entrenamientos, haciendo nacer y crecer un poderoso grupo de capoeira en la Zona Sur, también logran hacer que la

¹⁰⁴ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.208

Capoeira Regional de Mestre Bimba *llegue al corazón de la sociedad brasileña. Por fin, en la ciudad más importante del Brasil de los sesenta, la capoeira logra vencer la división entre unos y otros, [a]firmándose como un espacio de interacción donde ricos y pobres, negros y blancos intercambian sus experiencias. Una vez que la capoeira gana los espacios de Río de Janeiro, el escenario está montado para que el ejemplo sea seguido por todas las otras ciudades del sureste: la capoeira había ganado el centro de las modas en Brasil.*¹⁰⁵

En este momento, las posiciones que encarnaban *mestre* Bimba y *mestre* Pastinha, empiezan a debilitarse entrado en un proceso de declive. Las exhibiciones de capoeira fueron la principal actividad económica de ambos *mestres*. Éstas, aunque atraían audiencias por todo el país, llevaron a la percepción de la práctica como una forma de folclore residual, lejos de ser adoptada por los jóvenes de las ciudades del sureste. Por un lado, *mestre* Bimba morirá en 1974 en la ciudad de Goiás, habiendo abandonado Bahía con un gran sentimiento de tristeza y decepción por no sentirse reconocido. Por otro, *mestre* Pastinha morirá en 1981 en un cuchitril sucio y oscuro en Salvador de Bahía, tras haberse quedado ciego y también con un gran sentimiento de tristeza y decepción. El Diario de Pernambuco de la ciudad de Recife en 1968 publicaba una noticia titulada *La capoeira del pasado que Bahía mantiene por tradición. Mestre Pastinha, ciego y en la miseria abandonará la capoeira desilusionado* donde encontramos un amargo diagnóstico de Pastinha sobre su situación: “Dediqué mi vida a la capoeira, a Bahía. Acaso no merezco algo en mi vejez, en retribución a los servicios prestados? (...) Saqué a la capoeira de su decadencia. La valoricé, la civilicé. Gaste mis economías en ella. Hoy, no obstante, los poderes públicos relegan a un plano secundario mis servicios reconocidos en todo el Brasil, excepto en Bahía. Qué me ha dado Bahía? Nada veces nada. ¿Es justo esto?”¹⁰⁶

En esta situación hacemos un cambio de contexto. De Bahía a Río de Janeiro, entrarán en juego nuevas figuras herederas de los transformaciones producidas en la capoeira. Así, para continuar nuestro análisis, tendremos en cuenta estos dos aspectos relevantes: 1) el modelo utilizado y popularizado será el de Bimba, es decir, el vinculado a lo deportivo, y 2) la capoeira tradicional o folclórica no producirá (aún) nuevas posiciones con capacidad de luchar por la legitimidad de la capoeira.

¹⁰⁵ *Ibidem.* p. 207

¹⁰⁶ HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Op. Cit.* p.139

¿Qué ocurrirá entonces con la relación entre capoeira y prácticas artísticas? En realidad, para abordar esta cuestión tendremos que hacer virar un poco a la pregunta hacia un punto de vista más amplio. ¿Qué transformaciones se darán en el contexto cultural de la época? Es decir, ¿de qué modo cambia la cultura en esta época y cómo afectará eso a los posibles modos de relación entre capoeira y práctica artística?

Si antes hemos fijado nuestra mirada en cómo el modernismo es el contexto influyente en la capoeira mediante diversos artistas e intelectuales, ahora nos fijaremos en la década entre 1960 y 1970 donde encontraremos un nuevo momento dentro de la producción cultural brasileña lleno de cambios y rupturas.

La década de los 60, con la revisión política y el cuestionamiento comportamental, las experimentaciones estéticas y utópicas revolucionarias, al lado del crecimiento de una industria cultural y de la consolidación del capitalismo como orden hegemónica, fue un periodo de grandes transformaciones sociales, políticas y, sobretudo, culturales (...).¹⁰⁷

En esta parte de la investigación trataremos de seguir el rastro de los cambios y transformaciones que afectarán a las prácticas artísticas. Analizaremos la continuación de la relación de las prácticas artísticas con la capoeira folclórica que se trazó en las décadas anteriores.

Si por un lado el modernismo había llevado, en su segunda etapa, a que muchos artistas se desvincularan de la política, la izquierda revolucionaria de los 60 comienza a experimentar con el arte al servicio de la política, en un momento marcado por un fuerte sentimiento nacionalista y desarrollista. “La cultura encontraba suelo fértil y era el principal canal de diálogo escogido por la izquierda en relación con las masas. Confían estar preparando de esta manera ‘la base’ para una revolución socialista en el país – motivada por la reciente Revolución Cubana.”¹⁰⁸ En los principales centros culturales del país, como Pernambuco, São Paulo y Río de Janeiro, aparecen a comienzos de los años 60 importantes experiencias de conciencia de clase mediante la cultura como herramienta de empoderamiento en las favelas, el campo y entre la clase obrera urbana. Tenemos como ejemplos, el Movimiento de Cultura Popular (MPC) con Paulo Freire y su “pedagogía del oprimido” en Pernambuco; el Teatro de Arena con Augusto Boal y sus experiencias de teatro en las calles en Sao Paulo; o el Centro Po-

¹⁰⁷ CARVALHO, Aline. *Produção de cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura*. Río de Janeiro: Editora Multifoco, 2009. p.56.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p.43

pular de Cultura (CPC) de Río de Janeiro cuyo objetivo era construir una “cultura nacional, popular y democrática”.

Si nos centramos en Río de Janeiro, que será el nuevo espacio donde la capoeira se popularizará bajo el modelo deportivo, nos encontraremos con el Centro de Cultura Popular (CPC), una experiencia que marcará el devenir de propuestas como el Cinema Novo o la Tropicália. El CPC surge como una iniciativa análoga al Movimiento de Cultura Popular de Pernambuco, en colaboración con la Unión Nacional de Estudiantes de Brasil. Fue creado en 1961, en la ciudad de Río de Janeiro, por un grupo de intelectuales de izquierda, con el objetivo de crear y divulgar un "arte popular revolucionario". Reunió a artistas de áreas diversas (teatro, música, cine, literatura, artes plásticas etc.), y defendía el carácter colectivo y didáctico de la obra de arte, así como el activismo político del artista. En 1962 se hace oficial, publicándose el “Anteproyecto del Manifiesto del CPC” del sociólogo Carlos Estevam Martins. El CPC tuvo una corta pero intensa actividad hasta que en 1964, tras el golpe de Estado de los militares, se prohibiera la organización. Es comprensible la pronta prohibición del CPC, ya que “las presentaciones en las puertas de las fábricas, sindicatos, en favelas y comunidades rurales realizadas por los universitarios traían temáticas propias de cada contexto, incentivando el debate crítico de la realidad brasileña”¹⁰⁹, acciones incompatibles con un poder dictatorial.



Fig.13 - *Cinco vezes favela*. Fotograma del episodio cuarto “Couro de gato” dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, producido por el CPC. 1962

¹⁰⁹ *Ibidem.* p.60



Fig.14 - *O povo canta*. Producción musical del CPC. 1963

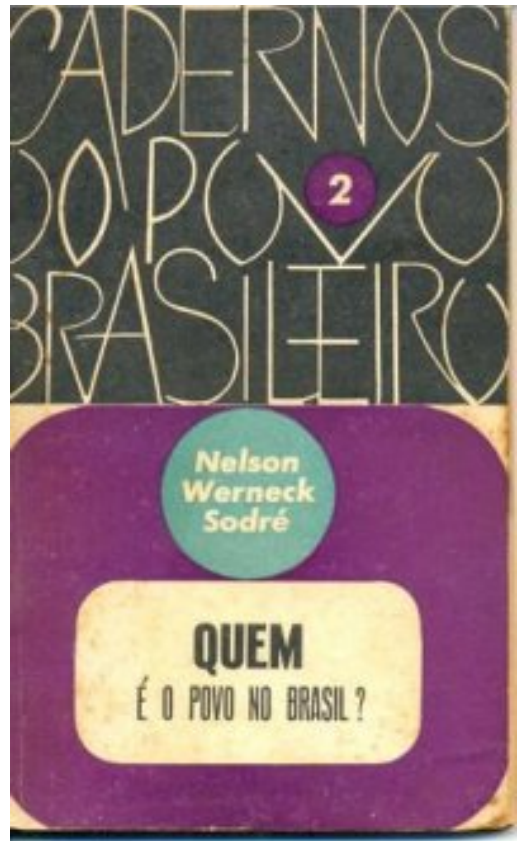


Fig.15 - *Cadernos do Povo Brasileiro*. Publicación del CPC. 1963



Fig.16 - *Cabra marcado para morrer*. Fotograma de la película dirigida por Eduardo Coutinho, producida por el CPC, cuyo rodaje fue interrumpido por el golpe militar del 64. 1964-1884

Por otra parte, a este proyecto se le realizarán unas críticas que nos servirán para resituar las formas de relación en este contexto entre las prácticas artísticas y las prácticas populares, en las que estaría incluida la capoeira.

Las críticas realizadas al CPC son: 1) La representación del pueblo brasileño hecho por los ojos de una clase determinada: la juventud universitaria de izquierda. 2) Una búsqueda de la concienciación de masas y de participación política hecha de forma jerárquica, dirigida de los intelectuales hacia las clases populares. 3) Eran personas ajenas a los contextos originales, por lo que funcionaban en base a una idea romántica del “buen pueblo” ignorando las diferencias y contradicciones de toda una clase.¹¹⁰

Es decir, vemos algunas características que ya se daban en las décadas anteriores en la relación entre capoeira y práctica artística. Hay una representación del pueblo, existe el interés de generar un relato sobre éste y su carácter, pero es realizado desde otras voces, en el caso del Modernismo eran artistas que venían de la élite agraria y ahora cambiará a universitarios de izquierda. Se genera cierta relación jerárquica vertical, donde los intelectuales dirigen el sentido de lo popular o lo folclórico. Sin embargo, localizamos una diferencia importante que romperá con la relación que vimos en el apartado anterior entre capoeira y práctica artística: si en el Modernismo en Bahía se produce circularidad entre capoeiristas y artistas, el CPC se mantiene ajeno a los contextos originales y producirá formas ideales y románticas de relación con el pueblo.

Esta distancia se mantendrá también en experiencias posteriores como el Tropicalismo, y provocará una brecha entre los nuevos discursos producidos y la evolución del campo de la capoeira. Así estas prácticas artísticas, a diferencia de lo que ocurrió entre 1930 y 1960 en Bahía, no contribuirán a generar posiciones de poder de la capoeira Angola. De esta manera, podemos decir, que no habrá una continuidad de las formas de relación entre capoeira y práctica artísticas que produjo *mestre* Pastinha. Lo cual dificultaría la aparición de puntos de vista diferentes a los de la capoeira deportiva, como por ejemplo, puntos de vista que fueran capaces de pensar la experiencia artística desde la capoeira.

El CPC aportará cuestiones importantes que permitirán repensar las prácticas artísticas. Como ya indicamos, la brecha con las clases pobres impide que estas experien-

¹¹⁰ *Ibidem.* p.62

cias se mezclen con prácticas populares como la capoeira. Por un lado, buscará la integración de intelectuales y artistas de clase media urbana con artistas populares como parte de un gesto revolucionario, generando que el arte considerado popular adquiriera un sentido político. Por otro lado, experimentará y aportará nuevas formas de creatividad abiertas y democráticas (obras sin autor, trabajos colectivos, trabajo con comunidades).

En esta línea, habrá que tener en cuenta que el CPC tenderá hacia una visión instrumental de la cultura donde el artista pasa a adquirir un papel de adiestrador de la revolución. Así que en las creaciones de carácter colectivo y anónimo que se promueven estará sometida la estética al contenido político.

En 1964, dos años después de su fundación, se produce el golpe de estado militar en Brasil. El CPC se prohíbe, deteniendo en seco la experiencia. Muchos de los artistas integrantes seguirán por su cuenta, buscando seguir con la producción de contenido político revolucionario pero desde un contexto más comercial, librando duras batallas contra la censura. Y es que, pese a la imposición de la dictadura, la producción cultural no se volverá restrictiva hasta 1968.

El principal efecto del golpe militar sobre el proceso cultural no fue, en principio, el impedimento a la circulación de las producciones teóricas y culturales de izquierda, sino el bloqueo del acceso de las clases populares a esta producción, cortando así los puentes entre el movimiento cultural y las masas. (...) La pérdida de contacto con el pueblo y la necesidad de impedir la dispersión hicieron que se canalizara la acción cultural de la izquierda hacía el circuito del espectáculo.¹¹¹

Así podemos constatar que a comienzos de los 60 en Río de Janeiro podemos encontrar prácticas artísticas que continúan representando al pueblo en un ejercicio vertical, produciéndose, además, una ruptura con las formas de relación entre capoeira y práctica artística que se daban en Bahía.

Es importante recordar, para comprender el sentido de esta ruptura de la relación entre capoeiristas y artistas, que la capoeira en Río es una práctica “secretada” llevada a cabo en los patios traseros de las favelas que no se había beneficiado aún del cambio de imagen experimentado por la misma. Este contexto de distanciamiento, empeorará con el golpe militar debido a dos hechos: 1) el bloqueo de la circulación entre prácticas

¹¹¹ *Ibidem.* p.46-47

artísticas y prácticas populares y 2) la consolidación del mercado de bienes culturales y, por lo tanto, de *la sociedad del espectáculo*¹¹² que analizaría Guy Debord en su libro homónimo.

En la década de los 60 a los 70 se impulsará por parte del Estado brasileño el desarrollo de la industria cultural. Esto hará que el número de producciones culturales aumente drásticamente, al igual que su consumo. Así, si hasta la década de los 50 las producciones estaban restringidas y alcanzaban a un número reducido de personas, en los 60 tienden a ser cada vez más diferenciadas y cubren una masa consumidora de productos producidos especialmente para ella. En ese sentido, el estado pondrá todas las facilidades posibles para generar el hábito del consumo cultural en todas las clases.

*Lo que mejor caracteriza el advenimiento y la consolidación de la industria cultural en Brasil es el desarrollo de la televisión como medio de masa, y, para ello, el Estado invirtió en el incremento de la producción de televisores, en su distribución y en la mejora de las condiciones técnicas, haciendo que el hábito de ver la televisión se consolidara definitivamente y se diseminara por todas las clases sociales.*¹¹³

Sin embargo, aunque al Estado autoritario le interesase impulsar la industria cultural para potenciar su inclusión en el capitalismo y fuera bastante permisivo con los productos culturales, sí que ejerció una represión selectiva entre lo que consideraba subversivo y lo que interesaba al régimen. El Estado se caracterizará en esta época por impulsar determinadas acciones culturales que servirán a sus intereses e imponer la censura (cada vez más represiva) a aquellas que le molestasen. Este contexto acabará derivando en una política de pan y circo. “A través del aparente desarrollo económico conectado con el capitalismo internacional y de la proliferación de los bienes culturales ‘pausterizados’, se distraía a la población para desviar la atención de los problemas sociales reales como la represión o las desigualdades sociales.”¹¹⁴

¹¹² Este sentido de espectáculo marcará profundamente el desarrollo de la capoeira. Con el fin de matizar este concepto desarrollado por Guy Debord (2010) en su libro *La sociedad del espectáculo* citaremos sus tesis 1 y 4: “1. La vida entera de las sociedades en las que impera las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación.” “4. El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes.”

¹¹³ *Ibidem*. p.56

¹¹⁴ *Ibidem*. p.55

En este momento, volvamos a situar la capoeira. Recordemos que las posiciones generadas por Bimba y por Pastinha se vincularon discursivamente por un lado a una capoeira deportiva y por otro a una capoeira tradicional/folclórica. Ambas posiciones entran en declive. Sin embargo, la capoeira se populariza y las clases medias-altas acceden al capital cultural del campo de producción de la capoeira. Esta capoeira se hace popular bajo el signo deportivo, mientras que lo tradicional/folclórico no conseguirá producir nuevas posiciones de poder, quedando en una posición marginal, residual.

En este nuevo contexto en el que el nodo principal de la capoeira se resitúa en Río de Janeiro, se producirá también un distanciamiento entre la producción artística y las prácticas populares. Para comprender, como se mantiene la relación entre capoeira y práctica artística en esta época tendremos que comprender las transformaciones que provocará la dictadura.

En primer lugar, tendremos que reconocer el papel social y comunitario que tenía la capoeira a comienzos de los años 60 entre las clases populares de las favelas de Río de Janeiro y la reconfiguración de la práctica por los intereses de la dictadura. En este nuevo contexto, la capoeira que se practicaba funcionaba como un ejercicio que permitía re-significar los cuerpos de los marginales de las zonas pobres. “Si la favela es el resultado espacial de una cierta ‘centralidad alternativa’; entonces la capoeira es una de las formas a partir de las cuales los sujetos marginales pudieron constituir sus ‘nuevas centralidades’ en el cuerpo.”¹¹⁵ Esto lleva al Estado dictatorial a ver con preocupación el desarrollo de la capoeira como una práctica comunitaria entre las clases bajas y medias. Por lo tanto, no tardará en pasar a ser instrumentalizada por el Estado como medio de transmisión y de aclimatación al discurso nacionalista, como también pasó con el fútbol. Esto se traducirá en un esfuerzo por “conducir el sentido que la popularización de la capoeira estaba tomando – dándole de una vez un rótulo social que la englobara en el discurso del Estado, y que la asociará a un contenido deportivo puesto más allá de la actitud subversiva que pudiera en ella existir.”¹¹⁶ Estos movimientos, provocarán al mismo tiempo la adecuación de la capoeira como mercancía al mercado capitalista de consumo.

La deportivización es, para muchos, el prelude de la aparición de una ‘capoeira espectáculo’, bien sazónada al gusto de la lógica de la mercancía. ‘Y el mundo de la mercancía es así mostrado tal como es, pues su movimiento es idéntico al aleja-

¹¹⁵ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.244

¹¹⁶ *Ibidem.* 245

miento de las personas entre sí y en relación a todo lo que producen' (DEBORD, 1997, p. 28). En esta perspectiva, la capoeira se adaptaría para atender a las exigencias del consumo rápido y se transformaría en una 'mercancía como espectáculo', es decir, en vez de una capoeira fluida, una capoeira 'coagulada'(...)¹¹⁷

Las capoeiras de Bimba y Pastinha quedan descuidadas y marginadas en Bahía; la capoeira de las clases bajas en Río de Janeiro se despolitiza, en cuanto a su potencial comunitario y subversivo, y las clases medias-altas empiezan a acceder al capital cultural de la capoeira bajo el signo deportivo tan cercano a los intereses del Estado dictatorial en esta época.

Sin embargo, este interés del Estado por despolitizar la capoeira y volverla un deporte de masas, con lo que el pueblo se olvidase de la realidad social, conlleva una contradicción importante ya que gracias a que la capoeira de *Bimba* logró legitimarse como deporte nacional, "la capoeira tradicional pudo ser defendida como parte de los antecedentes que daban fundamentos al nuevo estilo deportivo. En otras palabras, el que la *Capoeira Regional* lograrse cruzar las fronteras de la raza en la sociedad brasileña impactó la forma como esa misma sociedad comprendía a la capoeira de una forma general."¹¹⁸

El proceso de "deportivización" de la capoeira no será tan hegemónico como parece a primera vista, ni tampoco, conseguirá delimitar los contornos de esta manifestación ya que existirán y resistirán muchas experiencias de la capoeira que trabajen desde otras referencias, bajo otros parámetros.

El hiper-desarrollo del ámbito deportivo en la capoeira durante esta época provocará que se genere en su seno una relación dialéctica entre deporte y arte.

Al analizar las relaciones de la capoeira con los códigos del deporte institucionalizado, podemos afirmar que, al contrario que el deporte, cuyo mensaje principal está centrado en los principios básicos de la superación y de las comparaciones objetivas, que tienen como consecuencia inmediata segmentación, la especialización y la instrumentalización (Kuntz, 1991), algunas referencias históricas imbuidas en los gestos, rituales y cánticos de la capoeira sugieren indeterminación, ruptura y ambigüedad, donde el arte y la improvisación, al reflejar una visión propia del mundo,

¹¹⁷ CIRQUEIRA FALCÃO, José Luiz. *O jogo de capoeira em jogo e a construção da praxis capoeirana*. [Tesis doctoral]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004. p.107

¹¹⁸ GUIZARDI, Menara L. *Op. Cit.* p.200

son incompatibles con la normativización y la reglamentación, dificultando la comparación objetiva y otros aspectos tan apreciados en la lógica deportiva.¹¹⁹

Por lo tanto, aunque no encontremos interacción directa como ocurrió durante la época de 1930 a 1960, ni encontremos continuación con la vinculación de capoeira y práctica artística que encarnaba la figura de Pastinha, sí que podremos encontrar prácticas artísticas que se relacionen con la capoeira mediante posiciones que refuercen todo ese ámbito artístico de la capoeira que está en oposición dialéctica con lo deportivo. Es decir, analizaremos aquellas prácticas artísticas que se realicen en a través de la reivindicación del valor de la indeterminación, de la ruptura y de la ambigüedad.

Volviendo al contexto artístico de los 60, ¿qué prácticas estarían próximas a estos términos?



Fig.18 - Hélio Oiticica. El artista llevando uno de sus Parangolé en un fotograma del corto HO de Ivan Cardoso. 1979

mas relación – con el arte, con el público, con la política – en busca de una identidad nacional brasileña.”¹²¹ Dos eventos nos marcan el inicio del Tropicalismo: La exposición de la obra *Tropicália* de Hélio Oiticica dentro de la exposición *Nova Objetividade Brasileira* en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y el Festival de la Música Popular Brasileña con la presentación de las canciones “Alegría, alegría” de Caetano Veloso y de “Domingo no par-

En 1967 se iniciará la Tropicália, un movimiento contracultural que “sacudió la cultura brasileña de la época y dejó vestigios en la producción artísticas hasta la actualidad.”¹²⁰ En realidad, la Tropicália o Tropicalismo, más que un movimiento fue “un momento convergente de cuestionamientos y experimentaciones en la producción artística del país, que proponía nuevas for-



Fig.19 - Caetano Veloso. El cantante llevando el Parangolé dedicado por Hélio Oiticica. 1967

¹¹⁹ *Ibidem.* p.94

¹²⁰ CARVALHO, Aline. *Op. Cit.* p.66

¹²¹ *Ibidem.*

que” de Gilberto Gil, ambos en 1967, tres años después del golpe de Estado.

En la Tropicália se recuperará el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade de 1928. Andrade establecerá, con este texto, las bases del pensamiento antropofágico. Propondrá una vuelta a un primitivismo donde el otro moderno y civilizado es deglutido críticamente¹²². La retomada de estas ideas por la Tropicália supondrá conectar con una serie de movimientos que eran rechazados por los círculos intelectuales y artísticos, como el pop art, la cultura rock, la psicodelia y diversos movimientos contraculturales como el pacifismo, el feminismo, el naturismo, etc. Así, se apropiarán de las influencias extranjeras procesándolas e integrándolas en una experiencia local, en la tentativa de repensar, desde otros moldes, la construcción de la identidad nacional. Estas formas propuestas desde la antropofagia generaron una fuerte actitud interdisciplinar entre los diferentes campos artísticos de la época.

La Tropicália reaccionará ante la visión instrumental de la cultura de la experiencia del CPC, donde la preocupación estética era sinónimo de alienación política. “Para estos artistas [los de la Tropicália], la resistencia política pasaba también por el plano de la forma, y no simplemente del contenido, y a través de la transgresión, de la osadía y, principalmente, de la experimentación, buscaban transformar, más allá del mensaje político directo, la relación con el arte en sí.”¹²³ Así en la Tropicália, encontramos posturas que se enfrentan a lo indeterminado y a la ambigüedad, proponiendo repensar las estructuras. Comenzarán a aparecer ensayos que sirven como experiencias para manejar la complejidad que el mundo empezaba a mostrar.

Rechazando el discurso populista, desconfiando de los proyectos de toma de poder, valorizando la ocupación de los canales de masa, la construcción literaria de

¹²² A continuación citaremos algunas de las ideas expuestas en el manifiesto, que pensamos que ayudarán a comprender el sentido de la influencia: “Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía. (...) Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros. (...) El espíritu se rehúsa a reconocer el espíritu sin el cuerpo. (...) Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. Es stop del pensamiento que es dinámico. (...) Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido como senador del Imperio. (...) Sólo hay no determinismo donde hay misterio. (...) Contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas. (...) Las migraciones. La fuga de los estadios tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo. (...) Contra la Memoria fuente de la costumbre. La experiencia personal renovada. (...) Somos concretistas. Las ideas se apoderan, reaccionan, queman gentes en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y las otras parálisis. Por las rutas. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas. (...) Nuestra independencia aún no ha sido proclamada.” ANDRADE, Oswald de. *Op. Cit.* pp.1-5

¹²³ CARVALHO, Aline. *Op. Cit.* p.68

*las letras, la técnica, el fragmento, lo alegórico, lo moderno y la crítica del comportamiento, el Tropicalismo es la expresión de una crisis.*¹²⁴

Una característica a resaltar es la introducción de aspectos corporales, de la encarnación de la reflexión; de la subjetividad como relación de la práctica artística con la realidad. Esto lo vemos reflejado, por ejemplo, en el texto previo a la exposición de Hélio Oiticica, *Vivência do Morro do Quiet*¹²⁵, donde el artista relata cómo llega a la necesidad ética del arte mediante la experiencia vivida del recorrido hasta subir a lo alto de la favela situada en la ladera del *Quiet*, en Río de Janeiro. Del mismo modo encontramos en el corto realizado por Iván Cardoso sobre Oiticica¹²⁶, como el artista nos cuenta, en relación a su obra *Parangolé*, que su intención era ya no que el cuerpo fuera soporte de la obra, sino que el cuerpo incorporase la obra. El cuerpo también adquirirá un sentido político. “La revolución entonces, a nivel del comportamiento y de las relaciones interpersonales, a partir de un arte que buscaba expresar la política de forma más inclusiva, en diferentes contextos (...).”¹²⁷ A causa de la censura, la expresión política se dio a partir de los cuerpos, mediante el comportamiento. Así, la ropa, la escenografía, las declaraciones y las posturas caracterizan un movimiento que busca romper con el conservadurismo estético, político, social y moral. Esto causará la introducción de lo político el cuerpo y, por tanto, en lo cotidiano.

Otra característica de la producción artística será el cuestionamiento de la relación del público con la obra, ya sea por la superación de la distancia formal entre artista y espectador (como en las piezas de teatro de Zé Celso Martínez Correa) o en la participación directa (como en los *Bichos* de Lygia Clark). Con esto, se trataba de alterar la relación del público con el arte y, más profundamente, su relación con el mundo.

La Tropicália criticará la mitificación del “arte popular”, denunciando las desigualdades sociales que esta categorización ignoraba. Encontramos así, unas

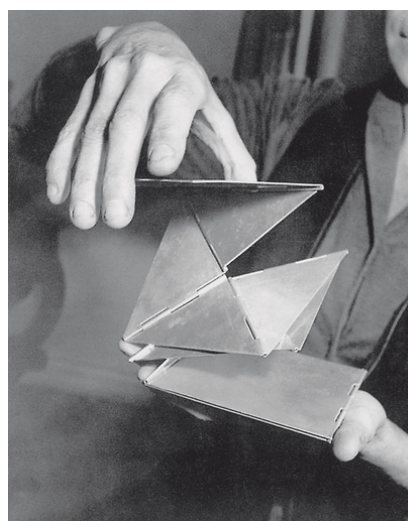


Fig.20 - Lygia Clark. Manipulación de uno de los *Bichos*. 1964

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ OITICICA, Hélio. *Vivência do Morro do Quiet*. Río de Janeiro, [s.n.], 1967.

¹²⁶ CARDOSO, Ivan. *HO* [Vídeo]. Río de Janeiro, [s.n.], 1979.

¹²⁷ CARVALHO, Aline. *Op. Cit.* p.69

prácticas artísticas que ponen en cuestión el mito populista-nacionalista que tanto marcó el proceso cultural del país y que influyó en la relación vertical de la capoeira con las prácticas artísticas. En palabras de Caetano Veloso, “después de la ‘euforia desarrollista’ (cuando todos los mitos del nacionalismo nos habitaron) y de las esperanzas reformistas (cuando llegamos a creer que realizaríamos la liberación de Brasil en calma y en paz), nos vemos atrapados en un callejón: habla por nosotros, en el mundo, un país que escogió ser dominado y, al mismo tiempo, jefe-proclamador-guardián de la dominación de América Latina”¹²⁸

Aquí, los modos de trabajo se realizarán desde un “proceso alegórico fundamentalmente crítico y desconfiado de las realidad y del lenguaje.”¹²⁹ La estética tropicalista funcionará a partir de las contradicciones de la modernización del país.

Como vemos, los aportes de la Tropicália son diversos. Recupera el movimiento antropofágico de re-contextualización local, reforzado por la apertura interdisciplinar. Experimenta formas de gestionar la complejidad del mundo en su realidad capitalista. Introduce el cuerpo en las prácticas artísticas, mediante el uso del comportamiento y las relaciones entre subjetividades, e inserta lo político en lo cotidiano. Y critica de forma directa los mitos nacionalistas de tanta relevancia en la construcción de la sociedad brasileña que influyeron en la fundación del campo de producción cultural de la capoeira.

Estas aportaciones desde las prácticas artísticas, aunque no establecerán relación directa con la capoeira debido a las distancias existentes, sí que nos ayudan a comprender un contexto propicio para gestionar el espacio fuera de la hegemonía deportiva. Al pensar, desde el tropicalismo, formas nuevas de relación con el arte, el público, el cuerpo, la política, con el mundo, se trabaja con estructuras inclusivas y participativas que suponen sobre todo cambiar los modos de relacionarse con la vida. Por lo tanto, pensamos que en su intención de experimentar su realidad inmediata compartida, estas prácticas artísticas contendrían en potencia formas de relacionarse con la capoeira, aunque no establezcan un contacto directo entre ellas.

A continuación analizaremos tres casos concretos de prácticas artísticas de la Tropicália que tuvieron lugar en el Río de Janeiro de la década entre los años 60 y 70. Los

¹²⁸ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical/Caetano Veloso*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p.2

¹²⁹ CARVALHO, Aline. *Op. Cit.* p.70

casos analizaremos pertenecen al ámbito de las artes plásticas y al de la música, donde el Tropicalismo fue más fuerte.



Fig.21 - Hélio Oiticica. *Tropicália, penetráveis PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético»*. 1967

En 1967, el artista plástico Hélio Oiticica, nacido en Río de Janeiro, lanza en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la ciudad carioca la muestra *Nova Objetividade Brasileira*, en la que también colaboraron otros artistas que proponían nuevas formas de relación con el arte. Influenciados y venidos de las experiencias concretistas y neoconcretistas, reivindicaban un nuevo estado del arte brasileño de vanguardia, donde el telón de fondo era un contexto donde “los artistas estaban sometidos a tensiones y exigencias más profundas, visto que se vivía en un país subdesarrollado y repleto de contradicciones y, sobretodo, bajo una dictadura militar.”¹³⁰

En esta muestra Hélio Oiticica expone por primera vez su obra *Tropicália*. Para esta exposición Oiticica propone una serie de cuestionamientos que sistematiza en el “Esquema General de la Nueva Objetividad”¹³¹, que el artista resume en seis tópicos: 1) la voluntad constructiva general, 2) la tendencia hacia la negación del objeto y la supera-

¹³⁰ *Ibidem*. pp.72-73

¹³¹ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Río de Janeiro, [s.n.], 1967. p.1

ción del cuadro, 3) la participación del espectador, 4) la toma de posición en relación a problemas políticos, sociales y éticos, 5) la tendencia para proposiciones colectivas y la abolición de los “ismos”, y 6) el resurgimiento junto a nuevas formulaciones del concepto de antiarte.



Fig.22 - Hélio Oiticica. *Parangolés* en la favela de la Magueira. 1967

En la obra *Tropicália*, que estaba constituida por sus *Penetráveis PN2 y PN3*, se generaba un ambiente con materiales de todo tipo (arena, plantas, construcciones, telas) que el espectador debía atravesar. Con este tipo de obras se experimentaban formas de superar el objeto artístico tradicional, hacia experiencias artísticas en las que cuerpo y obra estuvieran inte-

grados. Del mismo modo, con sus obras *Parangolé*, creaba unas capas que eran activadas cuando las personas las llevaban puestas y con los que el autor pretendía desintelectualizar la obra de arte. El cuerpo ya no era soporte, sino que incorporaba¹³² la obra. Es también fundamental las formas en las que se piensan las formas de relación entre el espectador y la obra, y de esta con la realidad, muy presente también en sus *Bólides*. En éstos se experimenta con el contexto y la experiencia del mismo, esta experiencia funcionaría como un elemento que habría que revivir, no tanto recordar, por lo que la obra implica una experimentación de los materiales que la constituyen.



Fig.23 - Hélio Oiticica. *B11 Box Bólido 09*. 1964

¹³² En el portugués original la palabra *incorporar*, contiene la palabra *corpo* (cuerpo), lo que genera un juego de palabras que no es tan evidente en la traducción al castellano.



Fig.24 - Hélio Oiticica. Practicando junto a Nininha Chochoba en la Escuela de Samba da Mangueira. 1964

Helio Oiticica fue fuertemente influenciado por las manifestaciones populares de Río de Janeiro, como lo registra su experiencia en 1964 en la favela de la Mangueira donde convivió con su comunidad y sus escuelas de samba, y de la cual surgieron obras como los *Parangolés*. Así, “inspirados en estas manifestaciones populares características de la riqueza cultural brasileña, se observa cierta tendencia a un arte colectivo, al ser realizadas ‘obras abiertas’ a la participación del público. Adaptando estos descubrimientos al paisaje urbano en el cual están inscritos, identifica el proceso creativo ya no como algo cerrado y se proponen actividades creativas al espectador, que estará siempre extrayendo nuevos significados.”¹³³ Esta forma de pensar, de reconocer el margen, le llevará a reivindicar la marginalidad, a valorarla y reconocerla, como una forma de reivindicar sus significados. Esto cobrará un nuevo significado tras el endurecimiento de la dictadura y el exilio de muchos artistas. A partir de 1968 Oiticica reunirá varios trabajos alrededor de este sentido, que agrupará bajo el término *marginalia*, junto a otros artistas.

Helio Oiticica nos plantea elementos que transforman las relaciones entre su práctica artística y la realidad, como la toma de posición frente a las desigualdades, las proposiciones colectivas y participativas o la recuperación del concepto de antiarte. Estos aspectos nos permitirían pensar la capoeira como un ejercicio colectivo por encima de sus diferencias discursivas, superando las categorías impuestas desde arriba de folclore o de “arte popular”.



Fig.25 - Hélio Oiticica. *Seja marginal, seja herói*. 1968

¹³³ CARVALHO, Aline. *Op. Cit.* p.74

Sin embargo, las distancias entre prácticas artísticas y prácticas populares de la época no permitieron que se produjeran encuentros entre estas formas de entender la experiencia artística y la capoeira. De hecho, la capoeira que se populariza en esta época pasará a institucionalizarse bajo los intereses del Estado de eliminar cualquier rasgo subversivo, con lo que se borrará su carácter colectivo y comunitario.

¿Qué ocurrirá en el ámbito de la música con la Tropicália que nos pueda aportar a comprender las relaciones entre práctica artística y capoeira?

En 1967, dos músicos bahianos lanzarán en el campo de la música la propuesta tropicalista. Así, en la tercera edición del Festival de Música Popular Brasileña en 1967, Caetano Veloso y Gilberto Gil presentan sus canciones “Alegría, alegría” y “Domingo no parque”, respectivamente, ambos acompañados por bandas de rock’n’roll (los Beat Boys argentinos con Caetano y Os Mutantes con Gilberto). Estos festivales fueron realizados por grandes emisoras de televisión que comenzaban a consolidarse en la época del régimen como la *TV Excelsior*, *TV Record*, *TV Rio* o *Rede Globo*, y sirvieron para consolidar la carrera musical de muchos artistas como Chico Buarque, Edu Lobo o Nara Leão, entre otros. El hecho de ser producidos por las principales emisoras brasileñas hizo que la repercusión de lo que ocurría en estos festivales fuera muy grande. En este sentido, si las experiencias en el campo de las artes plásticas sirvieron para formular una teoría artística, “fue gracias a la música y a la industria sonora que el Tropicalismo ganó visibilidad”¹³⁴.



Fig.26 – Caetano Veloso. 3ª edición del festival de la MPB. 1967

¹³⁴ *Ibidem.* p.76

Los músicos que funcionaron como estandarte del Tropicalismo apuntado en las propuestas de Helio Oiticica, fueron tanto Caetano Veloso como Gilberto Gil. En 1968 lanzarán junto a otros músicos un disco con el título *Tropicália – ou Panis et Circenses*, en relación a la obra homónima de Oiticica y criticando el espíritu de pan y circo político que vivía la sociedad brasileña.

Si en Oiticica constatamos la distancia entre práctica artística y prácticas populares, con Caetano y Gilberto encontraremos un camino a través del que la capoeira volverá a aparecer como parte del imaginario popular.

Recordemos que tanto Caetano como Gilberto eran bahianos, por lo que la influencia de la imagen colectiva sobre la capoeira es muy fuerte y diferente a la que se pudo experimentar en el contexto carioca. Para ambos músicos, la capoeira es parte de sus referencias locales. Esto no supondrá una recuperación del nivel de circulación entre artistas y capoeiristas que se dio en décadas pasadas. No obstante, al beber de las imágenes de la capoeira para sus canciones, contribuirán al mantenimiento de otras formas de comprender la capoeira. Analizaremos dos canciones en las que la capoeira funciona como referente y veremos los recursos que se usan para representarla.

Por un lado, tenemos la canción con la que Gilberto Gil quedó en segunda posición en el festival de 1967, “Domingo no parque”¹³⁵. La canción es una historia de capoeira en la que se usa un *berimbau* *(Consultar glosario) para el acompañamiento musical. Dos personajes, João y José, ambos trabajadores y capoeiristas. ¿Qué podemos extraer de la representa-



Fig.27 - Gilberto Gil. El cantante en la 3ª edición del festival de la MPB, tocando junto a un berimbau, instrumento de la capoeira. 1967

ción que hace Gilberto Gil de la capoeira? Por un lado vemos que los atributos que se vinculan a la capoeira (*brincadeira*, confusión) hacen referencia a una imagen de la capoeira marginal de los años 30, más que a la capoeira profesional que ya en 1967 estaba circulando. De la misma manera esto lo podemos observar en las profesiones

¹³⁵ La canción completa se encuentra en el *Anexo 1*.

* Consultar glosario.

de los personajes. Ni João ni José son capoeiristas (en el sentido de profesionales de la capoeira) ni *mestres* de la capoeira, sino que tienen sus oficios o profesiones, uno de ellos trabaja en el mercado y el otro trabaja en la construcción. Estas dos son profesiones muy vinculadas a la visión de la capoeira que se construyó a partir de los años 30. Por último, resaltamos la presencia de la navaja y el crimen en la historia, ambas imágenes representativas de la capoeira que se jugaba en las fiestas populares, aún un espacio peligroso.

Gilberto Gil, músico bahiano, coge las influencias extranjeras venidas con el rock'n'roll y sus guitarras eléctrica y las contextualiza en una canción donde usa la capoeira como referencia y el *berimbau* como acompañamiento. Gilberto se apropia de referencias locales y extranjeras, para crear una canción que defiende en el festival de la Música Popular Brasileña. Sin embargo, la referencia a la capoeira no deja de ser una imagen idealizada de la práctica. Recordemos que en los 60 las posiciones de Bimba y Pastinha ya estaban consolidadas y la capoeira ya era tratada como una profesión ambigua entre el deporte y el arte (tanto Bimba como Pastinha eran contratados para hacer viajes mostrando su capoeira). También se estaba, en esa época, popularizando en Río de Janeiro como un deporte/arte marcial. Gilberto Gil no recogerá estos movimientos que se dan dentro del campo de la capoeira, sino que trabajará con las imágenes que se fijaron en relatos como los de Jorge Amado: una capoeira tradicional, folclórica, vinculada a las fiestas populares, de trazos ambiguos entre criminalidad y juego.

En 1969, debido al carácter político y contestatario de la Tropicália, muchos artistas fueron detenidos y forzados a exiliarse. Caetano Veloso fue uno de ellos.

En 1972, durante su exilio en Londres, Caetano grabará y lanzará su disco *Transa*. Aunque este caso se escapa del límite temporal impuesto, creemos que es relevante ya que es una reacción directa a la actitud política adoptada en los años anteriores. En este disco nos encontramos la canción "Triste Bahía"¹³⁶. Esta canción también contará con el uso del berimbau. Pero, a diferencia de la canción "Domingo no parque", no representará una

¹³⁶ La canción completa se encuentra en el *Anexo 1*.



Fig.28 – Caetano Veloso. Portada del álbum *Transa*. 1971

historia sobre capoeira, aunque si la tendrá como referencia. Lo que nos encontramos en la canción es un retrato de una Bahía contradictoria, rica y abundante aunque pobre y empeñada. Una ciudad desemejante, a la que le ha tocado el papel de máquina productora de mercancía cultural para consumir y exportar. Y en este retrato reaparece la figura de Pastinha. ¿Cómo funciona la referencia a la capoeira en esta canción? Si en la canción de Gilberto Gil podemos ver que la representación de esta tiende a una imagen idealizada, Caetano Veloso no construye una imagen sino que realiza una cita directa de una producción sonora de 1967, un LP, donde Pastinha narra su vida y se recogen músicas cantadas en las *rodas* de capoeira Angola. Aquí, encontramos una herramienta (la cita) usada en una práctica artística (la música) para una producción cultural concreta (una canción) que tiene como referente la capoeira. Pero esta capoeira ya no es tratada en tanto que imagen estática, idealizada, sino que es capaz de recoger las dinámicas, los matices, que en ese momento afectan a la capoeira y re-significarlo en un nuevo sentido más amplio. Así, encontramos en la cita la mezcla indistinta de varias canciones diferentes del LP sobre Pastinha. A continuación pondremos el extracto de la canción indicando que partes son de Caetano y que partes del LP:

Triste, oh, quão dessemelhante, triste (esta letra es de Caetano Veloso)

Pastinha já foi à África (esta letra es de Pastinha, cantada por él en el LP)

Pastinha já foi à África

Pra mostrar capoeira do Brasil

Eu já vivo tão cansado (esta letra es del LP, pero no es cantada por Pastinha)

De viver aqui na Terra

Minha mãe, eu vou pra lua

Eu mais a minha mulher

Vamos fazer um ranchinho

Tudo feito de sapê, minha mãe eu vou pra lua

E seja o que Deus quiser

Triste, oh, quão dessemelhante (esto es de Caetano)

ê, ô, galo canta (esto es del LP, cantado por Pastinha)

O galo cantou, camará

ê, cocorocô, ê cocorocô, camará

ê, vamo-nos embora, ê vamo-nos embora camará

ê, pelo mundo afora, ê pelo mundo afora camará

ê, triste Bahia, ê, triste Bahia, camará (esto es aportación de Caetano Veloso)

Bandeira branca enfiada em pau forte...

Caetano propone otra forma de relación con la capoeira a través de su canción. Ésta es, el uso de herramientas como la cita o la apropiación, para generar un trato dinámico con la cultura, abandonando procesos estáticos de representación con los que fijar imágenes ideales de lo que sería la capoeira.

Hasta aquí, hemos visto que durante la década entre los años 60 y 70 se producen cambios importantes en el campo de la capoeira que provocarán una brecha entre los tipos de relación que se establecen entre ésta y ciertas prácticas artísticas. Esta distancia se verá afectada por el contexto producido por el golpe militar y la posterior imposición de la dictadura.

Así, hasta entonces teníamos dos posiciones fuertes dentro del campo de la capoeira, encarnadas por las figuras de *mestre* Bimba y la capoeira deportiva y *mestre* Pastinha y la capoeira tradicional/folclórica. Ambas perderán fuerza y se debilitarán, sin embargo el modelo de Bimba, vinculado al deporte, será el que sirva de modelo para la popularización y expansión de la capoeira dentro de Brasil, primero, y hacia el resto del mundo después. En este proceso la capoeira folclórica que se relacionó con la práctica artística no conseguirá producir ninguna posición fuerte que luche por la legitimidad del campo, ni se volverán a crear lazos con las nuevas prácticas artísticas. Esta situación

se mantendrá hasta mediados de los 80 cuando se producirá una revitalización de la capoeira Angola. En cuanto al análisis de las prácticas artísticas de comienzos de los 60, nos encontramos como principal elemento en la experiencia del CPC la reivindicación de un arte popular revolucionario, donde el arte es tratado como una manifestación colectiva, democrática y transformadora. Estas prácticas seguirán siendo un ejercicio vertical de representación de lo popular realizada, en esta ocasión, por jóvenes universitarios de izquierdas. Lo más significativo es que en el cambio de Bahía a Río de Janeiro desaparecerá la circulación entre artistas y capoeiras que existió en la Bahía de Jorge Amado, a causa del bloqueo que provocará el golpe militar entre las prácticas artísticas y las prácticas populares.

En Río de Janeiro, la capoeira como práctica popular mantenía un carácter secreto y tenía una fuerte función comunitaria y social. Con intención de borrar cualquier actitud subversiva en las clases populares, la práctica será reconfigurada bajo un modelo deportivo más cómodo a la ideología de la dictadura. Esta reestructuración del sentido de la capoeira producirá una división dialéctica entre sus significados como deporte y como arte. En base a esta fractura, comprendemos que las prácticas artísticas que experimentarán con lo indeterminado, la ruptura y lo ambiguo, modificando las formas de relación con la realidad y con el arte, aunque establezcan contacto directo, sí que supondrán una forma de relación indirecta. Así, nuestro análisis del Tropicalismo, nos aporta elementos próximos al espacio de la capoeira arte, lejos de la visión deportiva que se impondrá como hegemónica, aunque estos elementos no se encuentren con la capoeira en este contexto. Así, tenemos 6 puntos principales: 1) la antropofagia y la interdisciplinariedad como principio cultural, 2) el trabajo con el cuerpo y la subjetividad como forma de introducir lo político en lo cotidiano, 3) la posición frente a las desigualdades, es decir, una aproximación en la práctica entre ética y estética, 4) el carácter colectivo y participativo de la práctica artística, 5) el uso de la noción antiarte como punto de partida desde el que repensar la relación vertical entre arte/arte popular, arte/folclore, y 6) el abandono de la representación por herramientas como la cita o la apropiación.

Como ya indicamos, estos elementos no consiguen aproximarse a las otras visiones de la capoeira que resistían y producir encuentros y circulación. De hecho, a partir de los 70 la capoeira comenzará un proceso de expansión e introducción en la lógica capitalista globalizada en la que lo artístico pasará también a ser despolitizado, borrando cualquier carácter subversivo, reducido al signo del espectáculo. La base deporti-

va/espectacular pasará a dominar los sentidos y significados que se dan a la capoeira, aunque no llegará a ser tan hegemónico como pueda parecer. Dentro del modelo de la capoeira Angola, al haberse quedado al margen, con un carácter más residual, se mantendrán espacios de resistencia, donde practicar la capoeira bajo otros parámetros.

4.3 A roda do cais do Valongo

Como venimos apuntando, desde 1970 hasta la actualidad nos encontramos un largo período en el que la capoeira deportiva entrará en proceso de institucionalización, imponiéndose como visión hegemónica sobre la práctica.

Es a partir de este periodo cuando comenzará la exportación de la capoeira. En este proceso lo artístico en la capoeira, antes vinculado a la idea del folclore bajo una visión romántica del otro rural, ingenuo y original, pasará a vincularse al mundo del espectáculo como una mercancía más, despolitizada, pasiva. Nuestra investigación parte de una concepción concreta de práctica artística vinculada a procesos críticos y transformadores, donde es importante la relación de la producción artística con la producción de conocimiento, siendo requerido un ejercicio de comprensión más allá de la contemplación pasiva y consumista, por lo que el arte en relación al espectáculo capitalista queda muy lejos de nuestros intereses.

Durante una larga época no será fácil encontrar vinculación entre la capoeira y la práctica artística, sobre todo como la que se llegó a producir en la figura de Pastinha, capoeirista, artista y productor cultural. Sí que se producirá durante este periodo una polarización entre una capoeira hegemónica y otra capoeira que no encajará en la visión dominante. Esta otra capoeira, que tendrá como modelo la capoeira Angola de Pastinha, se aproximará a los modos de hacer de movimientos sociales como los que reivindican la identidad negra. Estos movimientos suponen un terreno fértil en el que encontrar seguramente prácticas híbridas que puedan aportar a comprender formas de relación entre capoeira y práctica artística. Una investigación sobre el campo en el que capoeira y movimientos sociales se encuentran aportaría, sin lugar a dudas, información fundamental para comprender la evolución de la práctica. Que nosotros sepamos, no existen en la actualidad estudios al respecto.

No es hasta la actualidad cuando capoeira y práctica artística vuelven a encontrarse directamente. Para centrar nuestra investigación hemos buscado proyectos en los que artistas vinculen su producción a la capoeira, artistas que fueran capoeiristas. Usando estos términos como filtro, es sorprendente expresar que, pese a que la capoeira es

practicada en más de 150 países, sólo encontramos un caso claro: el proyecto de la *roda do cais*¹³⁷ do Valongo.

La *roda do cais do Valongo*, un proyecto organizado por Carlo Alexandre Terreira da Silva (*mestre* Carlão). *Mestre* Carlão tiene estudios superiores en Ciencias del Arte por la Universidad Federal Fluminense de Rio de Janeiro. Comenzó a entrenar capoeira Angola en 1982 y ha sido parte de la generación de capoeiristas que participaron de la revitalización de



Fig.29 – Mestre Carlão. En primer plano, con el pelo largo, en una *roda* en Candem Town Street, Londres. Fecha desconocida.

la capoeira Angola tanto en Río como fuera de Brasil. Ha pasado largas temporadas en Londres. En 2003 fundará al mismo tiempo su propio grupo de capoeira con sede en Río de Janeiro (Kabula Río) y en Londres (Kabula Arts). En 2004 fue formado *mestre* de capoeira en Río de Janeiro.



Fig.30 – Muelle de la Emperatriz. Vista de la zona portuaria de Río de Janeiro. 1904

El proyecto de la *roda do cais do Valongo* comienza en julio de 2012 y se materializa, según *mestre* Carlão, como un proyecto de arte público. La idea central de esta *roda* se basa en la ocupación de un espacio público de importancia histórica sobre el que circulan diversos intereses urbanísticos y especulativos. El muelle de Valongo es una zona portuaria de Río de Janeiro de

gran peso en la memoria colectiva de la cultura afro-brasileña de la ciudad. Este fue uno de los muelles más activos de Brasil durante la época del comercio de esclavista. A finales del siglo XVIII, sufrió transformaciones y fue alargado para recibir a la empe-

¹³⁷ La palabra *cais* en portugués significa muelle.

ratriz que se casaría con Pedro II, pasándose a conocer como el muelle de la Emperatriz. Esta zona fue un espacio frecuentado por capoeiristas, *babalorixás* y *yalorixás*¹³⁸, sambistas y otras figuras de la cultura popular carioca de la época. Así, la *roda* se plantea bajo una perspectiva de choque con un orden establecido que impone estrictas reglas de uso de estos espacios que limitan la acción en la calle de los agentes de la cultura popular.

Así, nos encontramos con un proyecto reciente, en desarrollo, en el que desde la práctica artística vinculada al concepto de arte público, se plantean formas de pensar la realidad a través de la capoeira.



Fig.31 – *Roda*. Imagen de una de las *rodas* en las ruinas del antiguo muelle de Valongo. 2012

Para investigar sobre este caso, hemos tenido que realizar un estudio de campo mediante conversaciones y entrevistas con *mestre* Carlão, ideador del proyecto. La entrevista se puede encontrar completa más adelante, en el apartado de anexos.

¿Qué elementos relevantes encontramos en el proyecto? En primer lugar, *mestre* Carlão, es capoeirista y es artista profesional y vincula su producción artística a la capoeira. En la web de la escuela de capoeira de *mestre* Carlão (www.kabula.org) podemos leer su biografía. En ella vemos cómo se establece una hibridación donde no se diferencia su producción artística de su producción dentro del campo de la capoeira. *Mestre* Carlão ha realizado muchos proyectos donde queda claro este hecho, como el proyecto “Capoeira meets theater” (2008) desarrollado junto con la Royal Shakespeare Company, o la pieza teatral sobre capoeira “In blood” (2010), realizada en Londres de la que fue director de movimiento y performer. En 2011 organizó un importante evento de capoeira en Londres, el “Movement for Change”, donde reunió a capoeiristas de ambos modelos (Regional/Angola) junto a investigadores, para pensar y compartir conocimientos sobre la capoeira en Europa.

¹³⁸ *Babalorixá* son los jefes espirituales y administradores de las casas responsables del culto a los *orixás*, deidades vinculadas a la religión del *Candomblé*. *Yalorixás* son las Madres de Santo, mujeres que dirigen los espacios donde se practican los ritos del *Candomblé* y que responden por el culto a los *orixás*.

Sin embargo, no es hasta el proyecto de la *roda do cais do Valongo* que *mestre* Carlão plantea con rotundidad la idea de la capoeira como arte público, haciendo que funcione como una práctica artística, crítica y transformadora, cuestionadora de las relaciones entre el saber, el poder y la subjetividad.

¿Cómo funciona el proyecto? La *roda* se apoya en otro proyecto/red autogestionado, la *conexão carioca de rodas na rua*¹³⁹, de *rodas* en los espacios públicos de Río de Janeiro del que participan 9 grupos diferentes de capoeira. Así, la *roda* del muelle se integra como parte de esta conexión de *rodas* en el espacio público, aprovechando una estructura colectiva pre-existente.



Fig.32 – *Roda dos fazeres*. Taller de danza afro con Valéria Nomã. 2014

Esta *roda* propone un formato diferente al habitual y se organiza en tres espacios diferentes: la *roda* de los saberes (*roda dos saberes*), la *roda* del hacer (*roda dos fazeres*)



Fig.33 – *Roda dos saberes*. Charla con el proyecto APAFunk sobre formas de lucha de las culturas populares en las favelas. 2013

y la propia *roda* de capoeira. Las *rodas* del saber cuentan con conferencias dadas por agentes culturales y académicos que piensan la ciudad en relación a la producción cultural. Las *rodas* del hacer cuentan con talleres (*workshops*) en los que se imparten clases de diferentes prácticas corporales (capoeira, macúlele, danza afro, etc.). Estas

¹³⁹ La propuesta de la *conexão carioca de rodas de rua*, se plantea como una forma colectiva de uso de los espacio públicos de Río de Janeiro con *rodas* de capoeira. Es un espacio abierto y participativo, donde se trabaja con ideas, perspectivas y propuestas para pensar de otra forma la ciudad y la capoeira.



Fig.34 – VII Roda do cais do Valongo. Fotograma del vídeo sobre la VII roda dedicada al arte público. 2013

ron entre 2102 y 2013, que sirven como una expansión de las reflexiones que se dan dentro de las diferentes *rodas*, y por tanto funcionan como extensión del sentido crítico y transformador. Así, la *roda do cais do Valongo* “rompe el paradigma de la capoeira para transformarse en una actividad transversal y multidimensional, donde conocimiento y arte se funden para generar contenido, reflexión, crítica y actitud frente al *status quo*. En realidad, volviendo a la calle con esta actitud, conseguimos reactivar un espíritu que estaba estancando en la capoeira, el de la inquietud y la transformación a través de la capoeira.”¹⁴¹

Pensamos que lo que tiene de significativo este proyecto es que articula una práctica artística situada en la capoeira, sin abandonar su propio campo de producción cultural. Se plantea la capoeira como una práctica artística propia, crítica y transformadora, en igualdad frente a otras prácticas culturales, artísticas e intelectuales. Esto produce desbordamientos de los recursos habituales de la capoeira, haciendo uso de otras estructuras propias de otras prácticas artísticas. *Mestre Carlão* nos cuenta que la roda adopto el carácter de

rodas se dan antes de la *roda* de capoeira.

También encontramos una apropiación de otras formas de producción cultural con las que se desbordan los formatos clásicos de la capoeira. Existen una serie de vídeos¹⁴⁰ realizados sobre las 7 primeras *rodas* que sucedie-

RODA DOS SABERES SOB AS PEDRAS DO CAIS
21 de junho de 2014 no Cais do Valongo

10h30
RODA DOS SABERES
Palestra Sob as Pedras do Cais
- Tragédia e Milagre
com professora Hebe Mattos

11h30
RODA DE CAPOEIRA
DO CAIS DO VALONGO

O PORTO IMPORTA!
Memórias do Cais do Valongo

REALIZAÇÃO
ABRUM

LOCAL
Se fizer sol > Avenida Barão de Tefé s/n,
em frente ao Centro Cultural Ação da Cidadania.
Se chover > Rua Pedro Ernesto, 32 / 34, Gamboa,
Instituto dos Pretos Novos.
Certificado será oferecido para universitários
e estudantes da rede pública e privada de ensino.

APOIO
CULTURAL RIO PRÊMIO PORTO CULTURAL CASA PORTO Faculdade de Letras CEAP IFPA Conselho de Políticas da Pólis

PARCEIROS
CONSELHO DE POLÍTICAS DA PÓLIS

PROponente

Fig.35 – Roda dos saberes. Cartel anunciando una conferencia bajo el proyecto O porto importa. 2014

¹⁴⁰ Los vídeos se pueden consultar en el siguiente enlace
<<https://vimeo.com/user12575042/videos>>

¹⁴¹ Extracto de la entrevista realizada a mestre Carlão. Disponible en el Anexo 2.

proyecto de arte público bajo el nombre de *O porto importa. Memórias do Cais do Valongo*. Esto significa que el proyecto de capoeira va a ser financiado para “lanzar tres productos de la *roda*: una exposición fotográfica, un documental sobre la historia y la memoria de la zona portuaria y un libro con la transcripción de las conferencias.”¹⁴²

Entendemos que la relación entre capoeira y práctica artística se construye, en este caso, con una base autoreflexiva con la que pensar el mundo desde la capoeira y cambiarlo. Es decir, hacer de la capoeira un medio de transformación. Con la financiación, el proyecto *O porto importa* ha conseguido, además, producir un precedente legal importante para el mundo de la capoeira: la *roda* del muelle de



Fig.36 – Juego de capoeira. María Buzanovsky es la fotógrafa contratada para preparar la exposición fotográfica sobre las *rodas*. 2013

Valongo es la primera *roda* que consigue funcionar con financiación pública. Lo cual, produce cambios importantes para el mundo de la capoeira, ya que desde 2008 es reconocida como bien inmaterial protegido de la cultura brasileña y por lo tanto puede recibir este tipo de financiación. Se abren caminos para el planteamiento de futuros proyectos de capoeira. Sin embargo, el proyecto tiene la intención de integrarse en problemáticas más amplias, más allá de la capoeira. Para *mestre* Carlão lo importante es comprender que “nuestros conflictos no pueden restringirse únicamente a cuestiones internas del mundo de la capoeira. Por ejemplo, no puede reducirse a la búsqueda de espacios para que los *mestres* den aulas en la ciudad. Hay que involucrarse con la clase trabajadora, con sus demandas y luchas, que son parecidas a las nuestras. Hay que participar de otras manifestaciones y otras luchas, como la de los profesores del estado y del municipio.”¹⁴³

Este caso estudiado, nos muestra un espacio de encuentro entre práctica artística y capoeira, en el que se producen formas de relación entre ambas. Tras su análisis podríamos plantear cuatro aspectos a tener en cuenta de esta relación: 1) no estaríamos

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

hablando de usar las prácticas artísticas para representar la capoeira, se pone la producción artística y la capoeira en pie de igualdad, en proyectos donde se genere conocimiento mediante la reflexión y la crítica de lo establecido. 2) Aunque la base es el campo de la capoeira, se producen modos abiertos, transversales, donde estructuras y formas de producción se comparten, atraviesan (*rodas*, talleres, exposiciones, producción audiovisual, edición literaria, etc.). 3) Esta práctica artística situada en la capoeira se plantea desde una perspectiva colectiva a largo plazo, la transformación se debe al bien común no para que un *mestre* o capoeirista determinado saque provecho. 4) También reconocemos una posición ambigua entre la autogestión y la necesidad de financiación pública, contradicción que se asume y se intenta aprovechar para una producción crítica.

Con este caso finalizamos este capítulo en el que hemos intentado rastrear y justificar algunos elementos de relación entre la capoeira y la práctica artística con el objetivo de plantear una práctica artística situada en la capoeira. En el siguiente apartado cerraremos el presente trabajo extrayendo conclusiones sobre la investigación realizada.

Conclusiones

Capoeira és tot el que la boca menja

Mestre Pastinha

Una vez llegados hasta aquí, tenemos que retomar nuestro punto de partida, comparar el desarrollo de la investigación con los objetivos propuestos, y tratar de extraer algunas conclusiones.

Al comienzo de nuestra investigación, desde mi posición como capoeirista, artista e investigador, nos preguntábamos: **¿cómo podemos relacionar la capoeira con la práctica artística?** Esta pregunta apuntaba a nuestra intención de integrar en nuestra propia piel, en nuestro propio cuerpo, producción artística y producción en la capoeira. Buscar formas de imbricarlas, de hibridarlas, de adaptarlas la una a la otra y viceversa.

En base a esta pregunta, como **objetivo general** nos propusimos encontrar elementos que nos permitieran establecer relaciones entre la capoeira y la práctica artística.

De este objetivo general salían dos **objetivos específicos**: 1) conocer las condiciones de producción de la capoeira como forma cultural desde una perspectiva histórica-social, y 2) analizar diferentes periodos de la historia de Brasil donde capoeira y práctica artística pudieron producir formas de relación.

Del **primer objetivo**, mediante el contenido de los análisis del origen de la capoeira, de su organización en un campo de producción cultural y de su posterior resignificación en la globalización, extraemos las siguientes consideraciones:

1 – Creemos que los conceptos de Pierre Bourdieu de capital y de campo de producción cultural, pueden enriquecer la visión de la capoeira al permitirnos pensarla como una entidad cultural dinámica, que se construye y se transforma en base a unas condiciones determinadas que podemos conocer.

2 - No podemos pensar la capoeira en su origen como una forma cultural específica, que es capaz de mantener los conocimientos y las habilidades necesarias para perpetuar costumbres culturales concretas. La práctica de la capoeira sólo surge a partir del

siglo XIX, de una cultura que tuvo que adoptar estructuras que le permitiesen resistir la violencia a la que los cuerpos esclavos eran sometidos. Formas que más que existir, subsistían o insistían en la realidad dominante. **Proponemos pensar estas formas culturales en “código abierto”, es decir, como formas que permitieron la libre circulación, transformándose mediante el acceso a su matriz, posibilitando la diversidad de usos por parte de cualquier persona. Esta condición, habría permitido resistir a las matrices culturales africanas en la sociedad esclavista, permitiendo la posterior aparición de manifestaciones culturales como la capoeira.**

3 - De nuestros análisis extraemos que la capoeira se organiza en un campo de producción cultural, dando formas a unos conocimientos y habilidades específicos, debido a las exigencias competitivas del incipiente contexto capitalista, a comienzos del siglo XX. A grandes rasgo esto se realiza mediante en dos proyectos: 1) La estructuración de la capoeira en un método deportivo, próximo a principios de civilización y progreso. 2) La organización de la capoeira en un ritual llamado *roda* en el que se manejan otras formas de socialización y de temporalidad, diferentes de la lógica occidental y nacionalista del Estado. El campo de la capoeira acabará de consolidarse con el alcance de su autonomía gracias al acceso de las clases medias-altas de la sociedad brasileña en los años 60.

4 - En el contexto de globalización capitalista a partir de los 70, se producirán en el campo transformaciones importantes que afectaran a las formas de entender su producción cultural. Ello provocó que se volvieran formas culturales más abiertas, permitiendo la existencia de niveles de ambigüedad y complejidad en la práctica, haciendo cada vez más difícil reducirla a una única visión o a una única forma de practicarla. **Podemos concluir que la capoeira comienza a abrir sus códigos para producir formas culturales que circulan libremente, transformando sus propios códigos fuentes, permitiendo usos y apropiaciones de lo más diversas.**

Del **segundo objetivo**, tras el análisis de diferentes casos de estudio donde buscamos formas y elementos de relación entre capoeira y práctica artística, concluimos lo siguiente:

1 - En el caso del Modernismo brasileño, que coincide con el periodo de fundación y consolidación del campo de la capoeira (1930-1960), encontramos una relación de proximidad entre personajes de la capoeira y de la práctica artística. Estos artistas consideraban la capoeira como elemento de la construcción del discurso de defensa

étnica, no como una práctica artística propia al nivel de otras prácticas artísticas. **La relación que se establece es la de representación de una capoeira colectiva, lúdica, no productiva y vinculada al espacio público y a la herencia africana.**

2 – Durante este periodo, aparecerá la figura de *mestre* Pastinha, en la que también encontramos elementos de relación entre capoeira y práctica artística. **Esta relación se da de dos formas:** 1) En términos de apropiación de formas de difusión y distribución (publicación en libros y periódicos) generando una producción cultural ligada a la capoeira, lo que definiría la figura del capoeirista como productor cultural. 2) Mediante el uso de prácticas artísticas (dibujo, escritura) para generar procesos autorreflexivos sobre la propia práctica.

2 - En el caso de la Tropicália (1960-1970) podríamos decir que se produce una **ruptura de las relaciones de proximidad entre capoeira y práctica artística**. Esta es a causa del escenario de transformaciones radicales que se dará en el panorama de la cultura brasileña.

3 – Como precedente directo de las experiencias del tropicalismo en la misma época, encontramos un arte contestatario que se pone al servicio de la revolución. Esto lleva a un periodo de instrumentalización de la cultura donde se mantendrá el sentido de representación del pueblo, que será realizado por intelectuales de izquierda ajenos a los contextos populares. Sin embargo, **extraemos de estas experiencias dos elementos relevantes relacionados con las prácticas populares brasileñas:** 1) el **sentido político que adquiere lo popular, y 2) la experimentación con formas de creatividad abierta y democrática, alejándose de la noción de obra de arte y autor.**

4 – El golpe militar del 64 fue la causa principal y más importante de la ruptura entre la capoeira y la práctica artística, transformando los términos de sus posibles formas de relacionarse. Será el Estado dictatorial el que bloqueará la circulación entre prácticas artísticas y prácticas populares, y consolidará el mercado de bienes culturales y sus industrias (televisión, cine, música). **Pensamos que es en este contexto en el que la capoeira adoptó formas de mercancía espectacular bajo la visión dominante deportiva, lo que provocó una división dialéctica en su seno entre deporte y arte, siendo esta última la parte de la capoeira capaz de gestionar la indeterminación, la fractura y la ambigüedad.**

5 – Aunque no encontramos relación directa entre la Tropicália y la capoeira, creemos que su espíritu de experimentar lo experimental, de explorar nuevas formas de relacionarse con la realidad, supondrá un acercamiento al espacio de la capoeira donde resistía lo indeterminado, la crisis y lo ambiguo. Pensamos que las prácticas artísticas del tropicalismo, **al imaginar y tratar construir otros mundos, podrán incluir a la capoeira sin establecer contacto directo.**

6 – La Tropicália aporta los siguientes elementos que podrían relacionarse con la capoeira: **1) la antropofagia como principio cultural, 2) el cuerpo como terreno de lo político entendido desde lo cotidiano, 3) la necesidad de establecer relación entre lo estético y lo ético, 4) la experiencia artística desde formas colectivas y participativas, 5) el concepto de antiarte como forma de borrar fronteras entre arte y folclore, y 6) el abandono de la representación adoptando herramientas como la cita o la apropiación.**

7 - En el proyecto de la *roda do cais do Valongo*, encontramos un caso actual en el que un capoeirista y artista profesional vincula directamente su producción artística a la capoeira, planteando la capoeira como arte público. **De este proyecto extraemos los siguientes elementos de relación:** 1) Adopción de un carácter transversal, en el que la capoeira es un lenguaje más que juntar con otras prácticas artísticas y otros lenguajes, generando también la posibilidad de igualdad. 2) Superación de los paradigmas de la *roda* y la clase de capoeira como elementos del campo de producción cultural, generando un desbordamiento hacia estructuras que permitan generar reflexión y crítica al *status quo* desde la capoeira (talleres, exposiciones, producción audiovisual, edición literaria, etc.). 3) Planteamiento de la capoeira como un proyecto colectivo que sirve al bien común de la sociedad, teniendo que contextualizarse en problemáticas más amplias del conjunto social. 4) Adopción del carácter ambiguo en las estructuras productivas, a medio camino entre la autogestión y la financiación pública.

Así, con estos puntos damos por alcanzado el **objetivo general** de encontrar elementos que nos permitieran establecer relaciones entre la capoeira y la práctica artística.

Como parte final, para responder a la pregunta de la investigación **¿cómo podemos relacionar la capoeira con la práctica artística?** Proponemos una serie de puntos generales que pensamos que son necesarios para realizar proyectos artístico relacionados con la capoeira, y viceversa, en base a lo que hemos investigado:

- 1) Mediante una capoeira articulada a través de formas en cultura libre, que faciliten la circulación, la apropiación y transformación de los productos.
- 2) Introduciendo otras miradas, críticas con el capitalismo y sus formas de apropiarse de la vida, que cuestionen la propia idea de cultura y de identidad como conceptos naturales. Miradas desde el feminismo y/o los estudios post-coloniales.
- 3) Trabajando la capoeira en colectivo, con formatos horizontales y participativos, donde el proceso creativo sirva como forma autorreflexiva y crítica de la propia posición del o la capoeirista.
- 4) Desde lo transversal. Usando toda una serie de recursos como: publicaciones, producción audiovisual, charlas, debates, cine fórums, talleres, etcétera. Con el objetivo de generar espacios en los que comprendernos en común.
- 5) Concibiendo la experiencia de la capoeira como un proceso, fin en sí mismo. Dando importancia a la producción de singularidades o de identidades colectivas abiertas, inclusivas y participativas.
- 6) Incorporando al propio conocimiento de la capoeira el uso de herramientas como la cita o la apropiación en diferentes formatos y técnicas, que permitan pensar críticamente sus formas de generar relato y producir significados. (vídeo, *collage* de imágenes o texto).

Consideramos que esta investigación ha abierto más caminos de los que haya podido cerrar. Por ejemplo, una de las líneas que se plantean y que nos gustaría continuar en futuras investigaciones está relacionado con los efectos de la circulación de las culturas en el mundo globalizado y con cómo afecta al propio concepto de cultura y de identidad en la búsqueda de lugares desde los que pensarnos en común y en código abierto.

Glosario

Axé - La palabra axé en portugués es un préstamo de los cultos religiosos del *Candomblé* y significa energía positiva.

Batuque – Manifestación religiosa afro-brasileña que tiene origen en la mezcla de las religiones de varias etnias africanas: *yoruba*, *cambinda*, *yeyé*, *nagô* y *oyó*.

Berimbau – Instrumento musical con forma de arco, constituido por una vara de madera flexible y un alambre tensado, a la que se le agrega una calabaza seca, hueca y partida por la mitad, que hace las veces de caja de resonancia. El *berimbau* es considerado el alma de la capoeira, y sirve para dirigir el ritual de la *roda*.

Brincadeira – Palabra portuguesa que se refiere al acto de divertirse, despreocupadamente, sin ninguna intención. También hace referencia un tipo de movimiento agitado.

Capoeiragem – La vida del capoeira. Aquello que es parte del universo de la capoeira. Se usaba para referirse a la práctica de la capoeira entre los siglos XIX y comienzos del XX.

Candomblé – Religión afro-brasileña animista, creada en Brasil por los descendientes de los esclavos africanos del pueblo *yoruba*. También puede referirse al lugar de culto o a la ceremonia de esta religión.

Frevo – Tipo de música originaria de Pernambuco, de ritmo muy acelerado a la que se asocia una danza con el mismo nombre.

Ginga - En portugués *ginga* significa balanceo del cuerpo. En capoeira la *ginga* es el movimiento base que mantiene en movimiento a los capoeiristas durante los juegos y del que surgen el resto de golpe y movimientos.

Jogo – Palabra portuguesa que significa juego. Es el término usado habitualmente para designar la práctica de la capoeira. Esta no se lucha, ni se baila, se *joga*.

Mestre –Hace referencia a las figuras que mayor legitimidad y reconocimiento dentro de la comunidad de capoeiristas. Un *mestre*, no es únicamente aquel que enseña capoeira, es el que acumula mayor experiencia en la capoeira.

Mandinga – Término que hace referencia a la etnia de los *mandinga*. En la capoeira se usa para referirse a una cualidad de las cosas, a su capacidad de adaptarse a las situaciones y reaccionar con astucia para salir airoso. También puede referirse a un tipo de hechizo o embrujo.

Manha – Igual que la palabra en castellano, maña. Estos términos se usan positivamente para describir a los capoeiristas habilidosos.

Malícia – Como en castellano. Este término es usado en capoeira como un signo positivos de los buenos capoeiristas.

Malta – Organizaciones criminales de capoeiras vinculadas a la época del Imperio de Brasil. Las *malts* más famosas fueron las de los *Nagoas* y la de los *Guaimuns*, que dominaron en la ciudad de Río de Janeiro a finales del siglo XIX.

Maracatú – Baile típico de Pernambuco.

Quilombo - Quilombo es el nombre con el que se conoce a los lugares donde los negros esclavos fugitivos vivían en libertad. Eran espacios políticamente organizados, con líderes reconocidos y suponían formas de resistencia directa al sistema esclavista. En Brasil, el quilombo más famoso fue el quilombo dos Palmares, del que fueron líderes, los esclavos fugitivos como Ganga Zumba o Zumbí.

Roda (de capoeira) – Hace referencia al ritual de capoeira que organiza todos los elementos performativos, sociales e históricos, donde la práctica de la capoeira se realiza y cobra sentido. También se refiere a la forma que toma el ritual en forma de círculo.

Samba – Danza y música de origen africano, de ritmo sincopado.

Vadição - *Vadição*, en portugués, proviene del verbo *vadiar* que significa andar ociosamente, sin objetivo concreto.

BIBLIOGRAFÍA

ACASO, María. *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid, Los libros de la catarata, 2010.

AMADO, Jorge. *Capitanes de arena*. [s.l.], Editorial El Aleph, 2004.

- *Bahía de todos los Santos. Guía de calles y misterios*. Barcelona, Revista Altaír, 2013.

ANDRADE, Oswald de. Manifiesto Antropófago [en línea]. En: *Revista de Antropofagia*. [s.n.], mayo 1928, año 1, no. 1. [consulta: 18-05-2014]. Disponible en: http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

BARBER, Bruce. "Notes towrd an adequate interventionist practice". En: *Inter*. Québec, n.47, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Kauf, Thomas (trad.). Barcelona: Anagrama, 1997.

- "Los tres estados del capital cultural". En: *Sociológica*. México, UAM-Azcapotzalco, 1987, n.2, pp.11-17

BREDA, Omri. A capoeira como prática educativa transformadora. *Brincadeira de Angola – Capoeira para Crianças no Rio de Janeiro* [blog]. Agosto de 2011 [consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <http://www.brincadeiradeangola.com.br/2011/08/a-capoeira-como-pratica-educativa-transformadora/>

CAPOEIRA, Nestor. *O IMAGINARIO DA CAPOEIRA* [en línea]. [Consulta: 11-05-2014]. Disponible en: http://www.abeiramar.tv/grupo_estudo/cap7_livronestor.pdf

- *O RITUAL DA CAPOEIRA* [en línea]. [Consulta: 11-05-2014]. Disponible en: http://www.abeiramar.tv/grupo_estudo/cap8.pdf
- *O MÉTODO DE ENSINO* [en línea]. [Consulta: 11-05-2014]. Disponible en: http://www.abeiramar.tv/grupo_estudo/cap10.pdf

CASTRO JÚNIOR, Luis Vitor. *Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)* [en línea] [tesis doctoral]. São Paulo: Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2008 [consulta: 11-05-2014]. Disponible en: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_o_bra=114854

CAVALCANTI, Adriana de Holanda. Políticas de educação e cultura: o lugar das narrativas artísticas afro-brasileiras e a produção de subjetividades desencarnadas [en línea]. En: *III Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. [consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2012/09/22/artigos-do-iii-seminario-internacional-de-politicas-culturais/>

CARVALHO, Aline. *Produção de cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura* [en línea]. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2009. [consulta: 04-06-14]. Disponible en: http://tropicaline.files.wordpress.com/2011/07/producao_de_cultura_no_brasil.pdf

CIRQUEIRA FALCÃO, Jose Luiz. *O jogo de capoeira em jogo e a construção da praxis capoeirana*. [en línea] [Tesis doctoral]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004. [Consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10203>

CONTIER, Arnaldo (coord.); FISCHER, Catarina; FABRICIO, Oranil, CARVALHO, Vera. O movimento tropicalista e a revolução estética (en línea). En: *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*. Mckenzie, 2003, v. 3, no. 1, pp. 135-159.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.

DECANIO FILHO, Angelo A. *A herança de Pastinha*. Salvador, [s.n.], 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma. INTRODUCCIÓN*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Morey, Miguel (prol.). Madrid: Paidós, 2011.

FERRACINI, Rosemberg; MAIA, Eduardo S. O ESPETÁCULO NA PRAÇA: A RODA DE CAPOEIRA ANGOLA. [en línea]. En: *Revista Espaço e Cultura*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, enero 2007, no. 22, pp. 32-42 [Consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/3510/2437>

FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Mahali, 2009.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2010.

GARCIA-CANCLINI, Néstor. Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?. *Infoamérica – El portal de la comunicación* [web]. [consulta: 11-05-2014]. Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

GARCÍA-CANCLINI, Néstor; MOSQUERA, Gerardo; SPRINGER, José Manuel (coord.). *Migraciones: territorios y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismos artísticos*. Valencia: UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA, 2012.

GUIZARDI, Menara L. *Todo lo que la boca come. Flujos, rupturas y fricciones de la capoeira en Madrid* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

- (noviembre 2008). Capoeira: Una reflexión sobre la apropiación de los espacios urbanos. En: www.cultura-urbana.cl [en línea]. No. 6 [Consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <http://cultura-urbana.cl/capoeira-una-reflexion-sobre-la-apropiacion-de-los-espacios-urbanos/>

HERRERA ACUÑA, Jorge M. *Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais. Disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960)* [en línea] [tesis doctoral]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. [consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-15092011-132335/pt-br.php>

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 2007.

MARTÍNEZ G., José S. *Las clases sociales y el capital en Pierre Bourdieu. Un intento de aclaración* [en línea]. Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento de Sociología, [revisado: 19-06-2014].

MELLO, André da Silva. *A história da capoeira: pressuposto para uma abordagem na perspectiva da cultura corporal* [en línea]. [Consulta: 11-05-2013]. Disponible en: <http://issuu.com/pardalcapoeira/docs/a-historia-da-capoeira-na-perspectiva-da-cultura-c>

MORETHY C., Maria de Fátima. Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira [en línea]. En: *Revista Estudos Históricos*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, enero-junio 2012, vol. 25, no. 49, pp. 71-87.

MORIN, Edgar. *Pensar la complejidad. Crisis y metamorfosis*. Valencia, Universitat de València, 2010.

NASCIMENTO, Ricardo. *Dilemas existenciais de uma Arte Transnacional: A capoeira no Velho Mundo* [en línea]. [Consulta: 11-05-2014]. Disponible en: https://www.academia.edu/4019924/Dilemas_Existenciais_de_uma_Arte_Transnacional_A_Capoeira_no_Velho_mundo

OITICICA, Helio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Río de Janeiro, [s.n.], 1967.

- *Vivência do Morro do Quieto*. Río de Janeiro, [s.n.], 1967.

PASTINHA, Vicente Ferreira. *Capoeira Angola*. 3ª ed. Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

RANCIÈRE. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola. Ensaio Sócio-Etnográfico*. Salvador: Itapuã, 1968.

SILVA, Renata de Lima. (2010). A POTÊNCIA ARTÍSTICA DO CORPO NA CAPOEIRA ANGOLA. En: *ILINX - Revista do LUME* [en línea]. [s.n.] no. 1 [consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/12/showToc>

SOARES, Carlos E. L. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Río de Janeiro (1808 -1850)*. Campinas, Unicamp, 2004.

SOARES ALVES, Flavio. *O corpo em movimento na capoeira* [en línea] [tesis doctoral]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. [consulta: 11-05-2014]. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/39/39133/tde-30012012-150556/pt-br.php>

SOUSA R., Letícia V. "A capoeira: de 'doença moral' à 'gymnástica nacional'". En: *Revista História*. São Paulo, [s.n.], 1994. n.129. pp.221-235.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical / Caetano Veloso*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

VIERIRA, L. R.; ASSUNÇÃO, M. R. Mitos, controversias e fatos: construindo a história da capoeira. En: Revista de Estudos Afro-Asiáticos, Universidade Cândido Mendes, 1999, no. 34, pp. 81-121.

VV.AA. Catálogo de la exposición *Poéticas de laboratorio sobre prácticas artísticas de código abierto*. Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla ICAS, 2013.

VV. AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

VV. AA. Catálogo de la exposición *Río Experimental. Más allá del Arte, el Poema y la Acción*. Villa Iris, Santander, 2010.

WINNICOTT, D.W. *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa, 2013.

Anexos

Anexo 1. Canciones de Gilberto Gil y Caetano Veloso.

Domingo no parque, Gilberto Gil. 1967

O rei da brincadeira

Ê, José!

O rei da confusão

Ê, João!

Um trabalhava na feira

Ê, José!

Outro na construção

Ê, João!...

Que ele avistou

Juliana

Foi que ele viu

Foi que ele viu

Juliana na roda com João

Uma rosa e um sorvete na mão

Juliana seu sonho, uma ilusão

Juliana e o amigo João...

A semana passada

No fim da semana

João resolveu não brigar

No domingo de tarde

Saiu apressado

E não foi prá Ribeira jogar

Capoeira!

Não foi prá lá

Pra Ribeira, foi namorar...

O espinho da rosa feriu Zé

(Feriu Zé!) (Feriu Zé!)

E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa

Ô, José!

A rosa e o sorvete

Ô, José!

Foi dançando no peito

Ô, José!

Do José brincalhão

Ô, José!...

O José como sempre

No fim da semana

Guardou a barraca e sumiu

Foi fazer no domingo

Um passeio no parque

Lá perto da Boca do Rio...

O sorvete e a rosa

Ô, José!

A rosa e o sorvete

Ô, José!

Oi girando na mente

Ô, José!

Foi no parque

Do José brincalhão

Ô, José!...

Juliana girando

Oi girando!

Oi, na roda gigante

Oi, girando!

Oi, na roda gigante

Oi, girando!

O amigo João

(João)...

O sorvete é morango

É vermelho!

Oi, girando e a rosa

É vermelha!

Oi girando, girando

É vermelha!

Oi, girando, girando...

Olha a faca!

(Olha a faca!)

Olha o sangue na mão

Ê, José!

Juliana no chão

Ê, José!

Outro corpo caído

Ê, José!

Seu amigo João

Ê, José!...

Amanhã não tem feira

Ê, José!

Não tem mais construção

Ê, João!

Não tem mais brincadeira

Ê, José!

Não tem mais confusão

Ê, João!...

Êh! Êh! Êh! ...

Triste Bahía, Caetano Veloso. 1972

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante...

Estás e estou do nosso antigo estado

Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado

Rico te vejo eu, já tu a mim abundante

Triste Bahia, oh, quão dessemelhante

A ti tocou-te a máquina mercante

Quem tua larga barra tem entrado

A mim vem me trocando e tem trocado

Tanto negócio e tanto negociante

Triste, oh, quão dessemelhante, triste

Pastinha já foi à África

Pastinha já foi à África

Pra mostrar capoeira do Brasil

Eu já vivo tão cansado

De viver aqui na Terra

Minha mãe, eu vou pra lua

Eu mais a minha mulher

Vamos fazer um ranchinho

Tudo feito de sapê, minha mãe eu vou pra lua

E seja o que Deus quiser

Triste, oh, quão dessemelhante

ê, ô, galo canta

O galo cantou, camará

ê, cocorocô, ê cocorocô, camará

ê, vamo-nos embora, ê vamo-nos embora camará

ê, pelo mundo afora, ê pelo mundo afora camará

ê, triste Bahia, ê, triste Bahia, camará

Bandeira branca enfiada em pau forte...

Afoxé leî, leî, leô...

Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte...

O vapor da cachoeira não navega mais no mar...

Triste Recôncavo, oh, quão dessemelhante

Maria pé no mato é hora...

Arriba a saia e vamo-nos embora...

Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai embora...

Oh, virgem mãe puríssima...

Bandeira branca enfiada em pau forte...

Trago no peito a estrela do norte

Bandeira branca enfiada em pau forte...

Bandeira...

Anexo 2. Capoeira y Arte Público. Entrevista a *mestre* Carlão.

(Versión en castellano)

CAPOEIRA Y ARTE PÚBLICO.

Entrevista con *mestre* Carlão sobre el proyecto de la *roda do cais do Valongo*.

Por Raul Ortega Moral.

Cuando hablamos de arte público nos colocamos en un terreno escurridizo y difícil de aclarar sin entrar en confusiones. Y es que juntar el arte con lo público hace chocar muchos conceptos, a veces contradictorios. Lo que es cierto es que al hablar de arte público ponemos en tensión el significado de lo que es político en relación a las prácticas artísticas. En el arte público podemos encontrar (aunque sea por omisión) lo estético más allá de la idea de representar a un sujeto social o a la realidad en la cual se inscribe, y también al margen de la instrumentalización del arte con fines partidarios. En la práctica, el arte público es muy polisémico, es verdad. Aquí lo que nos interesa es ese arte público que se deja atravesar por lo político, por la comunidad, por el contexto y por la gestión y producción de significado colectivo. En esta línea, el *mestre* Carlão presenta la *roda do cais do Valongo*, un proyecto donde mezcla capoeira y arte público.

Mestre Carlão es Carlo Alexandre Teixeira da Silva, y viceversa. Es *mestre* de capoeira Angola en Río de Janeiro, aunque ha vivido muchos años en Londres donde ha desarrollado proyectos con teatro y activismo social. Actualmente desarrolla el proyecto *A roda do cais do Valongo*, un proyectos de capoeira y arte público que defiende el espacio del muelle de Valongo en la zona portuaria de Río de Janeiro por medio de la práctica de la capoeira en el espacio público. *Mestre* Carlão reivindica ese espacio como un lugar a ser preservado a causa de la importancia que tiene en la historia y evolución de muchas manifestaciones culturales afro-brasileñas, reprimidas por muchos años, como la capoeira.

El proyecto se coloca en el centro de los conflictos urbanos que están produciendo los macro eventos que tendrán lugar en Brasil próximamente. La Copa del Mundo y las

Olimpiadas tienen un lado oscuro inhumano, ocultado por los grandes medios de comunicación y denunciado por grupos activistas, que destruye la vida de grandes sectores empobrecidos de la sociedad brasileña. El proyecto de *mestre* Carlão es un ejercicio de resistencia local contra el urbanismo arbitrario y desenfrenado, que en el caso del muelle de Valongo pretende verter una capa de asfalto sobre toda un área de la ciudad donde se conservan importantes huellas arquitectónicas de la historia de la esclavitud en Brasil. Estas marcas son elementos fundamentales en la construcción de la memoria colectiva de las múltiples identidades afro-brasileñas.

Pero el proyecto de la *roda* del muelle de Valongo va más allá de los aspectos activistas. Implica un mirar a la capoeira como una práctica artística que necesita contextualización y que transforma al público en participante activo del proceso de construcción de los nuevos posibles. Una práctica artística en continuada negociación entre lo individual (el *mestre*) y lo colectivo (la *roda*) donde son construidos sentidos y significados propios, singulares, fuera de la hegemonía dominante, que tienen el potencial de cambiar al individuo y a la sociedad que lo envuelve. En este mirar artístico, la capoeira funciona como un ensayo de formas posibles de afectar al mundo.

Para profundizar un poco más en el proyecto hemos hecho, mediante conexión virtual entre Valencia y Río de Janeiro, una entrevista a *mestre* Carlão sobre la *roda do cais do Valongo* que os dejamos a continuación.

Raul Ortega: ¿Qué es el proyecto de la *roda* del muelle de Valongo?

Mestre Carlão: Este proyecto es una tentativa de éxito, de retomar el espacio público de las manos y del control del Estado con el arte público de la capoeira Angola, de las *rodas* de capoeira Angola, específicamente. Y también con la creación de contenido a través de conferencias y talleres. A las conferencias les hemos dado el nombre de *roda dos saberes* y ocurren antes de la *roda* de capoeira. Los talleres (workshops) tienen el nombre de *roda dos fazeres*. Entonces, toda *roda* cuenta con actividades extras que extrapolan la *roda* en sí. La *roda do cais do Valongo*, por tanto, rompe el paradigma de la capoeira para transformarse en una actividad transversal y multidimensional, donde conocimiento y arte se funden para generar contenido, reflexión, crítica y posición frente al *status quo*. En realidad, volviendo a la calle con esta actitud, conseguimos reactivar un espíritu que andaba estancado en la capoeira, el de la inquietud y la transformación a través de la capoeira.

La *roda do cais do Valongo* ganó un premio de la prefectura y estamos siendo financiados ahora. Comenzó en febrero y llegará hasta noviembre, cuando vamos a lanzar tres productos de la *roda*: una exposición fotográfica, un documento sobre la historia y memoria de la zona portuaria y un libro con la transcripción de las conferencias (*roda dos saberes*)

RO: ¿Qué tipo de personas participan del proyecto? ¿Existen diferentes niveles de participación o todas las personas participan al mismo nivel?

MC: El proyecto de la *roda do cais do Valongo* es una idea mía que ahora ha tomado cuerpo. *Kabula* es el gestor cultural de la *roda*, o sea, yo y otros integrantes del grupo *Kabula Río*. Los colaboradores principales de la *roda* son los grupos que integran la *conexão carioca de rodas de rua*: nueve grupos de capoeira, nueve líderes y nueve *rodas* que tienen lugar en otros espacios públicos. Es un colectivo que se autogestiona. No obstante, cada grupo administra y coordina sus actividades de forma autónoma e independiente, manteniendo las identidades y singularidades de cada grupo.

RO: ¿Son sólo capoeiristas o hay personas no capoeiristas en el proyecto?

MC: Todos son capoeiristas, con excepción de los visitantes que están siempre participando como espectadores, amigos y gente de los medios de comunicación y creadores de opinión. La fotógrafa de *roda/proyecto* fue capoeirista. Ahora está contratada por el proyecto *O porto importa. Memórias do Cais do Valongo*, nombre de nuestro proyecto. Sólo viene para hacer ensayos fotográficos. El resto son todos capoeiristas.

Lo bueno de esta *roda*, es que funciona como un marco. Pues es la primera *roda* de Brasil, y a nivel internacional (que yo sepa) que recibe financiación para producirse. que yo sepa) que recibe financiamiento para acontecer.

RO: No lo sabía...

MC: Sí. Después de que la *roda* de capoeira y el *mestre* de capoeira recibieran el título de Bien Inmaterial de la Cultura brasileña protegido, eso fue hecho por el IPHAN – Instituto de Patrimonio Nacional –, después de que esto sucediera en 2008, somos la primera *roda* que es financiada y protegida efectivamente para que no termine o se debilite. Normalmente, después de algunos años las *rodas* paran por razones obvias: el *mestre* se cansa de dar su tiempo, de sacrificarse, y acaba desistiendo o yéndose a vivir fuera de Brasil.

El *mestre* de capoeira es un productor cultural y necesita ser reconocido el trabajo gratis que está realizando para el Estado. Y necesita ser pagado por ello. Una buena forma de resolver esto sería pagando la *roda* de capoeira que el organiza principalmente en la calle. Pues esta es pública y gratuita. La *roda* privada, o sea, dentro de espacios cerrados y de pago, esa no necesita pues ya está pagada y tiene la financiación de sus alumnos.

Raul, esta ha sido mi batalla aquí con el IPHAN, que no reconoce nuestra *roda*, por ejemplo. Es una batalla política, pues si ellos nos reconocen, tendrán que hacer algo con las otras *rodas* también.

RO: ¿El proyecto se introduce en otros conflictos o reivindicaciones locales?

MC: Sí. Estamos aún en el comienzo de un proceso de concienciación con los capoeiristas (angoleiros principalmente) para que la capoeira, nuestra clase y nuestros conflictos, no se restrinjan exclusivamente a cuestiones internas del mundo de la capoeira. Por ejemplo, no se puede buscar únicamente espacios para que los *mestres* den clase en las ciudades. Tiene que haber una implicación con la clase trabajadora, por ejemplo, con sus demandas y sus luchas, que son parecidas a las nuestras. Tiene que participar de otros manifiestos y otras luchas, como la de los profesores del Estado y del Municipio. Nosotros estuvimos dentro de las manifestaciones de junio y julio. Ahora, el lunes día 31 de marzo vamos a hacer una *roda* manifestando la des-conmemoración de los 50 años de la dictadura militar y queremos que el ExDops (instrumento de tortura y muerte usado por el Estado en los años 69 y 80) sea transformado en un espacio para la memoria de la resistencia. Todo esto, Raul, es un trabajo de base en la cabeza de los capoeiristas que, para ser sincero, están más preocupados por el dinero para comprar pan y leche a final de mes. Entonces, es un proyecto a largo plazo para que todos entiendan su papel transformador dentro de la sociedad. El capoeirista aún está preso en la excolonia. Pero estamos empezando con buen pie.

RO: ¿Cuándo hablas de retomar el espacio público con el arte público de la capoeira Angola, te refieres a llevar la capoeira como arte de los espacios privados /cerrados para los espacios públicos/abiertos?

MC: La capoeira se ha transformado, adaptado y enmarcado en el sistema del capital. Tanto en Brasil como en el exterior. Es un proceso que viene desde el presidente Getúlio Vargas con el nacionalismo y con la cooperación de *mestres* antiguos para amoldarse a los nuevos valores que la Era Vargas importó y adaptó del nacional socialismo

internacional. Fue con Vargas que ocurrió la escisión de las mentes de algunos *mestres* de capoeira. Pastinha se mantuvo como guardián, protector de los valores de la capoeira Angola y sus proximidades con las raíces de la matriz africana. Bimba, a partir de la influencia de los alumnos de la facultad de Medicina y otras carreras de la Universidad bahiana desarrolló otra modalidad, vuelta hacia los nuevos valores una burguesía atenta a las influencias venidas del extranjero. La capoeira Regional, entonces se apropia de estos valores, y en menor parte la Angola también lo hace. Se institucionaliza y se organiza un sistema de enseñanza de capoeira privatizándola dentro de espacios cerrados. Si antes era pública, en plazas, casas de santo, casa de los *mestres*, caserones y terrazas, ahora pasa a ser escuelas. El propio nombre escuela o academia de capoeira determina este cambio radical. La capoeira se transforma en gimnasia del ejército brasileño y se “nacionaliza” de una vez. O sea, es aceptada por las clases dominantes, como algo apreciable, decodificable y blanca. Finalmente, Bimba va al encuentro del presidente Getúlio Vargas y sella esta nueva fase de la capoeira con la famosa foto del apretón de manos. El sistema coopta la cultura afro-brasileña, la lucha que los negros usaron para rebelarse contra el gobierno, fuera contra cualquier tipo de opresión o fuera para usarla en cuanto lucha de supervivencia en las calles de Río de Janeiro y otras capitales, como los malandros cariocas hicieron en las *maltas*. Durante mucho tiempo, la capoeira Angola y la Regional, con algunas excepciones (*Barracão* del *mestre* Waldemar, por ejemplo), queda restringida a espacios cerrados, privados, academias y escuelas de capoeira. Estos son nombres institucionales para cualificarla como algo serio y organizado, como toda actividad social. Ahora aquí en Río de Janeiro, estamos invirtiendo esto y cuestionando nuestro derecho a hacer esto, quitando las manifestaciones culturales de las calles. Así, el *Candomblé*, el *jongo*, la *samba*, entre otras matrices afro, han sido severamente reprimidas en la capital Federal, en el Río de Janeiro de inicios del siglo XX. Después de la Revolución de la Vacuna (1908) el presidente de Brasil y el prefecto Pereira Passos en Río de Janeiro derrotaron de una vez a la capoeira, enviando a trescientos capoeiristas para morir en el Estado de Acre (la Siberia brasileña) y otros tantos son detenidos, asesinados o enviados de vuelta a Portugal (aquellos que eran portugueses). Estamos ahora en el tiempo de las OCUPACIONES. Y la capoeira también acordó para ello. A esto lo llamamos aquí, arte público, que tiene que ser gratuita, pero que alguien debe pagar por ello. ¿Quién?

[La entrevista cuenta con una parte que no se ha podido transcribir, pero que si que se ha tenido en cuenta en el contexto de la investigación, en la que responden a las si-

güentes preguntas: ¿Cuál es el valor social de la capoeira? Como *mestre* de capoeira, ¿te consideras artista?]

(Versión en portugués)

CAPOEIRA E ARTE PÚBLICA.

Entrevista com *mestre* Carlão sobre o projeto da roda do cais do Valongo.

Por Raul Ortega Moral.

Quando falamos de arte pública nos colocamos em um terreno escorregadio e difícil de clarificar sem entrar em confusões. E é que juntar a arte com o público faz chocar muitos conceitos, as vezes contraditórios. O que é certo é que ao falar de arte pública pomos em tensão o significado do que é político em relação as práticas artísticas. Na arte pública podemos nos encontrar (embora seja por omissão) o estético além da ideia de representar a um sujeito social o à realidade na qual se inscreve e também ao margem da instrumentalização da arte com fins partidários. Na prática, a arte pública é muito polissêmica, é verdade. Aqui o que nos interessa é essa arte pública que se deixa travessar pelo político, pela comunidade, pelo contexto e pela gestão e produção de significado coletivo. Nessa linha o *mestre* Carlão apresenta a roda do cais do Valongo, um projeto onde mistura a capoeira e a arte pública.

Mestre Carlão é Carlo Alexandre Teixeira da Silva, e vice-versa. Ele é *mestre* de capoeira Angola no Rio de Janeiro, no entanto tem morado muitos anos em London onde tem desenvolvido projetos de capoeira com teatro e ativismo social. Atualmente desenvolve o projeto *a roda do cais do Valongo*, um projeto de capoeira e arte pública que defende o espaço do cais do Valongo na área portuária do Rio de Janeiro por meio da prática da capoeira no espaço público. O *mestre* Carlão reivindica esse espaço como um lugar a ser preservado por motivo da importância que teve na história e evolução de muitas manifestações culturais afro-brasileiras, reprimidas por muitos anos, como a capoeira.

O projeto se coloca no centro dos conflitos urbanos que estão produzindo os macro eventos que terão lugar em Brasil nos próximos anos. A Copa do Mundo e as Olimpíadas têm um inumano lado escuro, ocultado pelos poderes da mídia e denunciado por grupos ativistas, que destrói a vida de grandes setores empobrecidos da sociedade brasileira. O projeto do *mestre* Carlão é um exercício de resistência local contra do urbanismo arbitrário e desenfreado que no caso do cais do Valongo pretende por uma capa de asfalto sobre toda uma área da cidade onde há importantes pegadas arquit-

tônicas da história da escravidão no Brasil e são elementos fundamentais na construção da memória coletiva de múltiplas identidades afro-brasileiras.

Mas o projeto da *roda* do cais do Valongo vá além da parte mais ativista. Implica um olhar à capoeira como uma prática artística que precisa de contextualização e que transforma ao público em participante ativo do processo de construção de novos possíveis. Uma prática artística em continuada negociação entre o individual (o *mestre*) e o coletivo (a *roda*) onde são construídos sentidos e significados próprios, singulares, fora da hegemonia dominante, que têm o potencial de mudar ao indivíduo e a sociedade que o envolve. Nesse olhar artístico a capoeira funciona como um ensaio de formas possíveis de afetar o mundo.

Para aprofundar um pouco mais no projeto fizemos, em conexão virtual entre Valencia e Rio de Janeiro, a entrevista ao *mestre* Carlão sobre a *roda do cais do Valongo* que deixamos a continuação.

Raul Ortega: Que é o projeto da *roda do cais do Valongo*?

Mestre Carlão: Este projeto é uma tentativa de sucesso, de retomada do espaço público das mãos e do controle do estado com a arte pública da capoeira Angola, das *rodas* de capoeira Angola especificamente. E também com a criação de conteúdo através de palestras e oficinas dos fazeres. As palestras demos o nome de *roda dos saberes* e acontecem antes da *roda* de capoeira, as oficinas (workshops) demos o nome de *roda dos fazeres*. Então toda *roda* conta com atividades extras que extrapolam a *roda* em si. A *roda do cais do Valongo*, portanto quebra um paradigma da capoeira para se tornar uma atividade transversal e multidimensional, onde conhecimento e arte se fundem para gerar conteúdo, reflexão, crítica e atitude diante do *status quo*. Em verdade retornando à rua com esta postura, nós conseguimos reativa um espírito que andava estagnado na capoeira, o da inquietação e da transformação através da capoeira.

A *roda* do Valongo ganhou um prémio da prefeitura e estamos sendo financiados agora. Começou em Fevereiro e vai até Novembro, quando vamos lançar três produtos da *roda*: uma exposição fotográfica, um documentário sobre a história e memória da zona portuária e um livro com a transcrição das palestras (*roda dos saberes*).

RO: Que tipo de pessoas participam do projeto? Tem diversos níveis de participação ou todas as pessoas participam ao mesmo nível?

MC: O projeto da *roda do cais do Valongo* é uma ideia minha que agora tomou corpo, o *Kabula* é o gestor cultural da *roda*, ou seja, eu e outros integrantes do *Kabula Rio*. Os parceiros principais desta *roda* são os grupos que integram o *conexão carioca de rodas na rua*: nove grupos de capoeira, nove líderes e nove *rodas* que acontecem em outros espaços públicos. É um coletivo que se auto suporta e se auto-gestiona. No entanto cada grupo administra e coordena suas atividades de forma autônoma e independente, mantendo as identidades e singularidades de cada grupo.

RO: São só capoeiristas o tem pessoas não capoeiristas no projeto?

MC: Todos são capoeiristas, com exceção dos visitantes que estão sempre participando como expectadores, amigos e gente da mídia e criadores de opinião. A fotografa da *roda/projeto* não é mais capoeirista. Ela agora é contratada do projeto *O Porto Importa. Memórias do Cais do Valongo*, nome do nosso projeto. E vai lá somente para fazer os ensaios fotográficos. De resto são todos capoeiristas.

O legal dessa *roda*, é que ela é um marco. Pois, é a primeira *roda* do Brasil e internacional (que eu saiba) que recebe financiamento para acontecer.

RO: Não sabia...

MC: Sim, após a *roda* de capoeira e o *mestre* de capoeira receberem o título de Bem Imaterial da Cultura brasileira protegido, isso foi feito pelo IPHAN - Instituto de Patrimônio Nacional, após isso ter acontecido em 2008, nós somos a primeira *roda* a ser financiada e protegida efetivamente, para que não termine ou se enfraqueça. Normalmente após alguns anos a *roda* para por razões óbvias: o *mestre* se cansa de dar seu tempo e sacrifício e acaba desistindo ou indo morar fora do Brasil.

O *mestre* de capoeira é um produtor cultural e precisa ser reconhecido que ele está trabalhando gratuitamente para o estado. E precisa ser pago por isso. Uma boa forma de resolver isso seria pagando a *roda* de capoeira que ele faz na rua principalmente. Pois esta é pública e gratuita. A *roda* privada, ou seja, dentro de espaços fechados e pagos, essa não precisa pois é paga e tem alunos financiando.

Raul, esta tem sido a minha briga aqui com o IPHAN que não reconhece nossa *roda* por exemplo. É uma briga política, pois se eles reconhecem eles terão que fazer algo para as outras *rodas* também.

RO: O projeto se insere em outros conflitos ou reivindicações locais?

MC: Sim, estamos ainda no começo da conscientização dos capoeiristas (angoleiros principalmente) de que a capoeira, nossa classe e nossos pleitos não podem ser restritos apenas a questões internas do mundo da capoeira. Por exemplo, não pode ser apenas busca de espaços para *mestres* darem aulas nas cidades. Tem que haver engajamentos com a classe dos trabalhadores por exemplo, suas demandas e lutas, que são parecidas com as nossas. Tem que, por exemplo, participar de outros manifestos e outras lutas, como a dos professores do Estado e Município. Nós estivemos dentro das manifestações de Junho e Julho. Agora nesta Segunda-feira, dia 31 de março estamos fazendo uma *roda* manifesto de descomemoração dos 50 anos da ditadura militar e queremos que o Ex-Dops (aparelho de tortura e morte usado pelo Estado nos anos 60 e 80) seja transformado num espaço para a memória da resistência. Tudo isso Raul, é um trabalho de base na cabeça dos capoeiristas que, pra ser sincero, estão mais preocupados com o dinheiro para comprar pão e leite no fim do mês. Então é um projeto a longo prazo pra que todos entendam seu papel transformador dentro da sociedade. O capoeirista ainda está preso na ex-colônia. Mas estamos começando bem.

RO: Quando fala de retomar o espaço público com a arte pública da capoeira angola. Se refere a levar a capoeira como arte dos espaços privados/fechados para os espaços públicos/abertos?

MC: A capoeira se transformou, se adaptou e se enquadrou no sistema do capital. Tanto no Brasil quanto no exterior. É um processo que vem desde o presidente Getúlio Vargas com o nacionalismo e com a cooperação dos *mestres* antigos para se moldarem aos novos valores que a Era Vargas importou e adaptou do nacional socialismo internacional. Foi com Vargas que ocorre a cisão das mentalidades de alguns *mestres* de capoeira. Pastinha se mantém como um zelador, protetor dos valores da capoeira Angola e sua proximidade com as raízes de matriz africana. Bimba, a partir da influência dos alunos da faculdade de Medicina e outros cursos da Universidade baiana desenvolve uma outra modalidade, voltada aos novos valores de uma burguesia voltada pra influências vindas do exterior. A capoeira Regional então se apropria destes valores e em menor parte a Angola também o faz. Institucionaliza-se e se organiza um sistema de ensino de capoeira privatizando-a dentro de espaços fechados de ensino, onde antes era público, em largos, casas de santo, casas dos mestre, quintais e terraços, passa a ser na academia. O próprio nome academia ou escola de capoeira determina esta mudança radical. A capoeira vira ginástica do exército brasileiro e se

"nacionaliza" de vez. Ou seja é aceita pelas classes dominantes, como algo palatável, descodificável e branca. Por fim, Bimba vai ao encontro do presidente Getúlio Vargas e sela esta nova fase da capoeira com a famosa foto do aperto de mão. O sistema coopta a cultura afro-brasileira, a luta que os negros usaram para se rebelar seja contra o governo, seja contra qualquer tipo de opressão ou seja mesmo, para usá-la enquanto briga de sobrevivência nas ruas do rio e outras capitais, como os malandros cariocas fizeram nas *maltas*. Por muito tempo, a capoeira Angola e Regional, com algumas exceções (*barracão* do Valdemar, por exemplo), fica restrita a espaços fechados, privados, academias e escolas de capoeira. Esses são os nomes institucionais para qualifica-la enquanto algo sério e organizado, como toda atividade social. Agora aqui no Rio de Janeiro, estamos invertendo isso e questionando o Estado, que nosso rigor a fazer isso, tirando as manifestações culturais das ruas. Assim o *Candomblé*, o *jongo*, o *samba* entre outras matrizes afro, foram severamente reprimidas na capital Federal, no Rio de Janeiro do início do século XX. E após a Revolta da Vacina, 1908, o presidente do Brasil e o prefeito Pereira Passos no Rio de Janeiro derrotaram por vez a capoeira enviando 300 para morrerem no Estado do Acre (a Sibéria brasileira) e outros tantos são posto em detenções, mortos ou enviados de volta a Portugal (portugueses). Estamos agora no tempo das OCUPAÇÕES. E a capoeira também acordou para isso. Chamamos aqui arte pública, que deve ser gratuita, mas que alguém deve pagar por isso, quem?

[A entrevista conta com uma parte que não foi possível transcrever, mas que sim que entrou no contexto da pesquisa, na qual responde-se as perguntas a seguir: Qual é o valor social da capoeira? Como *mestre* de capoeira, você se considera artista?]

Handwritten practice text consisting of multiple vertical columns of the character '大' (dà) written in a cursive style.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER OFICIAL EN PRODUCCIÓ ARTÍSTICA