

# "E como tu olhar um mundo perfeito". "Es como ver un mundo perfecto"

## Corporalidad y proyecto político en un grupo de capoeira de Rua.

Autor:

Greco, Lucrecia Raquel

Tutor:

Citro, Silvia Viviana

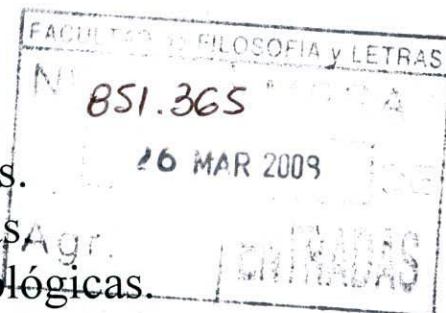
2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado

**Tesis**  
**14.1.22**

Universidad de Buenos Aires.  
Facultad de Filosofía y Letras Agr.  
Departamento de Ciencias Antropológicas.  
Orientación Antropología Sociocultural



Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas.  
Orientación: Antropología Sociocultural

**"É como tu olhar um mundo perfeito". "Es como ver un mundo perfecto". Corporalidad y proyecto político en un grupo de capoeira de Rua.**



**Tesista:** Lucrecia Greco  
**Directora:** Dra. Silvia Citro

Buenos Aires  
Marzo 2009

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

A papá, “che mandudo”, siempre.

## Índice

Agradecimientos.....	3
1 <i>saudação capoeira é!</i> .....	4
1.1 La <i>capoeira</i> y sus estudios .....	5
1.2 <i>Capoeira</i> en el Brasil blanco .....	8
1.3 <i>Volta ao mundo</i> : hacia los próximos capítulos.....	12
2. <i>Vamo asquentar</i> : Aspectos teórico-metodológicos .....	14
2.1 De la Observación a la Participación: Estrategias teórico- metodológicas .....	15
2.2 Malicia: entre la sospecha y la revelación.....	19
2.2.1 Golpes de sospecha: Bourdieu.....	20
2.2.2 <i>Jogo</i> del sujeto y el poder: entre Foucault y Merleau-Ponty .....	24
2.2.3 Un <i>jogo</i> dialéctico: hacia la <i>performance</i> .....	26
3. <i>Uma ladainha</i> : Historia del género .....	30
3.1 <i>Capoeira nasceu</i> como luta: el origen rural .....	31
3.2 <i>Maltas</i> : la <i>capoeira</i> urbana.....	35
3.3 La vuelta a la “lucha”: La institucionalización.....	38
3.4 Hacia la <i>capoeira de Rua</i> .....	44
3.5 Síntesis.....	47
4. Revelando la <i>ginga</i> : Las <i>rodas</i> y el entrenamiento .....	49
4.1 Una <i>ginga</i> particular: Rasgos estilísticos en la Asociación.....	49
4.2 <i>Tem que treinar</i> : Descripción del entrenamiento .....	59
4.2.1 Estructuración.....	60
4.2.2 Roles .....	66
4.3 La <i>Roda</i> como género performático .....	72
4.4 <i>Boa Viagem</i> : De la descripción al análisis .....	76
4.5 Una síntesis: cuadro de diferencias entre estilos. ....	77
5. <i>Arma a roda</i> : <i>Capoeira</i> y proyecto político .....	78
5.1 De <i>capoeira malandra</i> a <i>capoeira</i> ciudadana .....	82
5.1.1 <i>Malandragem</i> : de luchador a ciudadano .....	82
5.1.2 <i>É do povo, é da gente</i> : <i>capoeira</i> como “proyecto social” .....	87
5.1.3 <i>Capoeira, é saúde</i> : el capoeirista sano .....	91
5.2 <i>Capoeira</i> y “gobierno popular” .....	94
5.2.1 <i>Capoeira de Rua</i> : Espacios públicos, comunidad y cultura popular.....	95
5.2.2 Malicia: Las estrategias .....	101
6. <i>Jogo de dentro</i> . <i>Habitus</i> y transformaciones en y desde los cuerpos .....	106
6.1 Sobre el <i>habitus</i> y la libertad .....	106
6.1.1 <i>É Luta, 100 % luta</i> : Clase.....	107
6.1.2 <i>É coisa de negro</i> : Raza .....	115
6.1.3 <i>Capoeira é para homem, menino e mulher</i> : Género .....	122
6.2 Desde los cuerpos .....	128
6.2.1 En el cuerpo: La disciplina y el sí mismo.....	129
6.2.2 Entre los cuerpos: revelando la intersubjetividad.....	134
7. <i>Compra-compra</i> : consideraciones finales .....	139
8. Anexos.....	144
8.1 La historia en Santa María.....	144
8.2 Cantigas .....	148
8.3 Documentos del grupo.....	154
9 Glosario .....	157
10 Bibliografía.....	159

## **Agradecimientos**

A la Asociación *Capoeira* de Rua Berimbau, por su existencia y su hacer de todos los días.

A Silvia Citro por haber propiciado que esta tesis suceda, de este modo y acompañando tanto

A Papá porque estuvo mucho, y en serio, y hoy toca que no esté.

A Cristhiano, por amorito y por el estar de al lado, en las sambas y en las “quedas”.

A Mamá porque está y abraza

A Edu porque sopla a favor

Chuchu, a Regina por el techo y los cigarros, a Thiago por las escuchas (y a Junior por bajar las naranjas)

A Geraldine que me abrió la puerta de su experiencia y me invitó a bailar

A Fede por los preciosos-grandes-pequeños dibujos que acompañan a la tesis

A Bianca, al bar de garza, Guilherme, Dilu y los que andan y anduvieron en Santa María compartiendo tiempos.

Al grupo del Treze de Maio, por la apertura.

A Rascunho de la Cesma y al Diario Santa María

A Julia por constancia. A Marina, Silvana, Lucía, Anabella, Flor y Silvana por los acentos.

Al Equipo Ubacyt y Agencia, que de no estar ellos...

A mis compas del museo, que vivieron los primeros impulsos

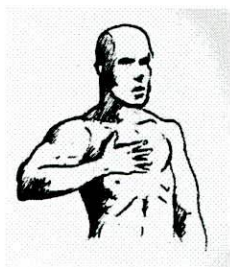
Al “reparto de corregidores”: Enrique, que vio toooodo, Mónica que sugirió bellezas,

Yamile que ordenó y mamá de nuevo.

A Marianas por sus ayudas

A las fedoras, a Amanda y a los Sim Sinho

## 1 saudação capoeira é!<sup>1</sup>



“Tempo bom para jogar Capoeira! Vamos nessa pessoal, corre lá pra ver os amigos, tocar berimbau, suar e sentir a energia que só quem experimenta sabe como é” [¡Tiempo bueno para jugar Capoeira! ¡Vamos en esa, gente. Corre para ver a los amigos, tocar berimbau. Sudar y sentir la energía que sólo quien experimenta sabe cómo es!] (Documento de difusión de Asociación Capoeira de Rua Berimbau, 2008)

Este trabajo busca analizar, el modo en que la práctica de *capoeira* y las experiencias por ella suscitadas se relacionan con la producción de modos de percepción y acción en otras esferas de la vida cotidiana. Trabajaré con la Asociación *Capoeira de Rua Berimbau*, un grupo de *capoeiristas* de Santa María (sur de Brasil) que desarrolla sus actividades como “proyecto social”.

Los motivos que me llevaron a escribir una tesis acerca de experiencias dadas a través del cuerpo en un grupo de *capoeira* de extracción popular en Brasil, son varios. En un nivel general, considero que analizar la corporalidad desde la antropología social permite desnaturalizar un principio básico que ha estructurado nuestra experiencia desde la modernidad: la disociación mente-cuerpo que asocia la agencia y la subjetividad a la primera, y considera al cuerpo un objeto pasivo, colocándonos como sujetos que actúan sobre los cuerpos y el mundo, y no desde ellos. La crítica a esta matriz dualista permite concebir la subjetividad como proceso social, habilitar la producción de conocimiento a partir de una escucha más amplia de la experiencia de estar en el mundo (que, aunque siempre significada y significativa, trasciende el “pensamiento”) e incluso modificar experiencias y prácticas hegemónicas que constituyen a un mundo desigual.

Por otra parte, teniendo en cuenta que la práctica de técnicas de movimiento que reivindican expresiones histórico-culturales de sectores subalternos es cada vez más expropiada de dichos sectores (De Carvalho: 2004), me interesa analizar aquellos casos que contrarrestan esta tendencia, propiciando la posibilidad de construir espacios extracotidianos donde explorar o reapropiarse de otras corporalidades, nuevas y “tradicionales” a la vez.

En un nivel más específico, el interés surgió a partir de mi propia experiencia como *capoeirista* del grupo durante ocho meses, cuando me encontraba viviendo en Santa María como becaria de un programa de intercambio universitario. Desde mi primer encuentro con

---

<sup>1</sup> T: Saludo a la *Capoeira*. (Saludo inicial de la práctica).

el grupo sentí “la energía” mencionada en el epígrafe: cualquier *roda*<sup>2</sup> o entrenamiento era una instancia intensa en la que todos los presentes ocupaban roles activos: organizaban el espacio, cantaban, *jogaban*<sup>3</sup>, tocaban instrumentos o hacían acrobacias. El nivel de “compromiso” era muy alto, y el ser *capoeirista* trascendía para los sujetos el momento mismo de la práctica: aunque no dispusieran del tiempo para asistir a todo el entrenamiento, muchos se acercaban a los puntos de encuentro del grupo a saludar, a presentar gente, a *jogar* en la *roda* final, a alcanzar instrumentos o a realizar otras tareas organizativas. Efectivamente, ver a la gente “hacer” de un modo tan concreto autogestivo era como encontrar un espacio más cercano a “un mundo perfecto”. Si bien el *mestre*<sup>4</sup> pronunciaba discursos “organizativos” y “moralizantes” en pos de la construcción de ese “mundo”, era claro que las palabras de un docente no podrían ser el único motor de una actividad tan intensa. Por otra parte, durante mi experiencia como *capoeirista*, descubrí que la práctica que para mí era un espacio de “danza-espacio de juego-lucha”, era para la Asociación, como para muchos otros grupos, un arte marcial. La mayoría de los *capoeiristas* del grupo, amantes de todas las aristas de la *capoeira*, insistían en caracterizar a la técnica como una lucha nacida del combate de los esclavos contra la opresión. Por todo esto, me interesé en indagar en los significados que la práctica poseía para los sujetos así como en las influencias que la posición e identidad social de los *capoeiristas* podrían tener en dichos procesos de significación.

En virtud de estos interrogantes, el proceso de investigación me llevó a plantear como hipótesis central que los *capoeiristas* de la Asociación reproducen en la práctica modos de hacer y ser ligados a las disposiciones de su *habitus*, pero habilitan también el surgimiento de prácticas creativas que permiten objetivar y contestar a las estructuras hegemónicas.

## 1.1 La *capoeira* y sus estudios

Definir a la *capoeira* no es sencillo, ya que pueden encontrarse diferentes énfasis o matices según los autores y los practicantes. No obstante la mayoría coincide en señalar la multidimensionalidad de la práctica. Reed la considera un “...género cultural complejo que incluye elementos de arte marcial, danza, música, ritual y teatro...” (Reed, 1998: 524).

---

<sup>2</sup> Ronda donde se practica *capoeira*-

<sup>3</sup> *Jogar* es un verbo portugués que me permito conjugar en español, dado que así lo hacemos algunos de los que practicamos *capoeira* en Buenos Aires.

<sup>4</sup> Maestro de *capoeira*.

Frigerio (2000:179) la define como "...una forma artística compleja, un juego-danza-lucha-ritual...". Un apunte que circula en el grupo llega a decir que la *capoeira* es una "mixtura inquietante de danza, lucha, música y violencia". El género se identifica con un origen afro-brasileño y con la nacionalidad brasileña. Los miembros de la Asociación priorizan el significante lucha, expresando una posición y un posicionamiento que serán problematizados a lo largo del texto.

La práctica de *capoeira* en Brasil posee una tradición de siglos: la *capoeira* comenzó a gestarse en estancias y ciudades del centro y norte brasileños, principalmente entre grupos de esclavos. A partir del siglo XIX se produjo en los centros urbanos un proceso de marginalización y estigmatización de la práctica que sólo comenzó a revertirse con la estructuración y legitimación de la *capoeira* entre las décadas de 1930 y 50. Durante este período se desarrollaron las escuelas de *Capoeira Regional* y de *Capoeira Angola*; el presidente Getúlio Vargas legalizó la *capoeira* (1937) y la declaró, en 1953 un "deporte genuinamente brasileño". La *capoeira*, transformada en técnica corporal reconocida oficialmente, se divulgó desde la década del 60 por todo Brasil y en el exterior (Frigerio, 2000). Primero fue sólo presentada en Argentina, México, Estados Unidos y Europa, y en décadas posteriores expandió escuelas en las regiones mencionadas así como en África del Sur, Canadá, Israel y Japón, llegando más recientemente a Europa del Este, el resto de América Latina y África (Barros de Castro, 2008:18) La dinámica de esta expansión es compleja, y la práctica de *capoeira* se ha transformado considerablemente en las últimas décadas (diversificación de estilos, integración de mujeres y niños, tránsito por diversas clases sociales, usos por diversas instituciones e ideologías). En la ciudad de Santa María está presente sobre todo desde fines de la década de 1980 y es principalmente practicada por sujetos provenientes de sectores populares, aunque existe una tradición de *capoeira* de clases medias en los gimnasios privados. El estilo que prima en la ciudad es la *capoeira* Contemporánea o, en el caso de la Asociación, "de *Rua*". Es interesante señalar que en la misma década en que la práctica se expandió en la ciudad de Santa María, Brasil, el género comenzaba a divulgarse en la ciudad de Buenos Aires entre sectores medios urbanos (Citro, Aschieri, Menelli y equipo 2008). Este desarrollo histórico se verá en mayor detalle en el capítulo tres.

En el campo de la antropología la *capoeira* ha sido estudiada desde diversos aspectos. Puedo reconocer para esta presentación cuatro líneas principales. Una de ellas se dedica al análisis de la experiencia subjetiva de los practicantes del estilo *Angola* (Lewis, 1995; Araújo Simões y Cardoso, 2005; Cavarozzi, 2006). Entre estos trabajos debe



destacarse el de Lewis (ob.cit.), quien estudia desde la semiótica de Peirce y la fenomenología del *embodiment*, el significado sociocultural del movimiento de la *capoeira Angola*. El autor concluye que la práctica produce subjetividades y solidaridades específicas, contestando la disociación cartesiana mente-cuerpo y generando nuevos modos de estar en grupo.

Un segundo conjunto de trabajos investiga la historia y constitución del campo de la *capoeira* (Vieira, 1989, 2009; Frigerio, 1992/2000; Santos Barboza, 2003/4; Ponde Vassallo, 2006). Alejandro Frigerio se dedicó largamente a estudiar la historia y expansión de la *performance* afrobrasileña en general y de la *capoeira* en particular. A partir de su obra pueden leerse también las disputas al interior del campo: el autor identifica la *capoeira Angola* como aquella que remite a la tradición afro ancestral y relaciona el desarrollo institucional de la *capoeira* con su proceso de “emblanquecimiento” (Frigerio: 2000). Como veremos en el capítulo tres, gran parte de los autores coinciden en definir la *capoeira Angola* como manifestación de identidades afrobrasileñas, contrapuesta a la *capoeira “Regional”*, occidentalizada y ligada a la identidad nacional brasileña. Por su parte Ponde Vassallo (2006) señala que se ha dado en los últimos años un proceso de tradicionalización de la *capoeira Angola*, a partir de la influencia de los discursos folcloristas producidos en Brasil desde 1930. Hoy en día la *capoeira*, hasta hace poco estigmatizada, pasa a ser reivindicada como práctica de lucha contra la opresión del presente. La autora adopta una postura crítica ante los autores que, desde las ciencias sociales, no ponen en cuestión las “verdades nativas”.

Una tercera línea de trabajo son los estudios acerca de procesos de reterritorialización de la práctica como diacrítico de la identidad nacional brasileña o afro-americana en contextos migratorios (Lins Ribeiro: 1998; Domínguez, 2005; Delamont y Stephens, 2008).

Por último, el único trabajo que desde la antropología analiza la experiencia de *capoeiristas* en el marco de un proyecto social es el de Pentead Junior (2006) quien estudia la *capoeira* (de estilo *Regional*) aplicada en proyectos socio-educativos que amparan niños y jóvenes en situación de exclusión social en la ciudad de Campinas. El autor señala que en estos contextos la práctica es entendida como un medio de formación ciudadana y no como fin en sí mismo.

No se encuentran estudios de antropología y *capoeira* para la región de Rio Grande do Sul, dónde trabajé. Las bibliotecas de las facultades de ciencias sociales de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul y la de Universidade Federal de Santa Maria

(una de Porto Alegre, capital del Estado; la otra, de la ciudad de la Asociación) no poseen trabajos en el área, hallándose la mayoría de las producciones en relación a la *capoeira* en las bibliotecas de las facultades de Educación física de ambas universidades. Aquí se encuentran trabajos acerca de la historia de la *capoeira*, su lugar en las currículas de educación, las consecuencias físicas y psicológicas de la práctica y propuestas acerca de la *capoeira* como forma de educación.

Dado el estado de la cuestión, considero que las indagaciones acerca de los sentidos que la práctica de *capoeira* “de Rua” tiene para los sujetos de sectores populares de Rio Grande do Sul puede ser una contribución a las discusiones ya encaminadas, dado que no existen estudios para la región, ni estudios sobre el estilo “de Rua”. Otro aporte del trabajo será el estudio de procesos de resignificación de la práctica al interior de un grupo, que comenzó practicando una *capoeira* ligada a las peleas callejeras y pasó a promover una *capoeira* “ciudadana”. Por último, si bien los trabajos producidos encuentran en la *roda*, entrenamiento y “filosofía” de la *capoeira* procesos que estimulan cambios subjetivos, no encontré trabajos que indaguen acerca del sentido que tiene trabajar en un “proyecto social” para los *capoeiristas*<sup>5</sup>. Este es otro tema que abordaré en la tesis.

## 1.2 *Capoeira* en el Brasil blanco

Santa Maria es una ciudad del Estado de Rio Grande do Sul (RS) que cuenta con una población aproximada de 267.000 habitantes. Gran parte de la población de la ciudad no es estable, existiendo una gran proporción de universitarios y militares. El Estado de RS es el cuarto en PBI del Brasil (<http://www.riograndedosul.rs.gov.br/>, 19 de junio de 2008), y su dinámica socio-histórica es peculiar en relación al resto de Brasil, habiendo sido sitio de diversos conflictos de frontera, llegando a ser una república aparte del Imperio de Brasil entre 1835 y 1845. La población mayoritaria del Estado son descendientes de europeos, especialmente alemanes, italianos, portugueses. La población negra es en la ciudad y en el Estado minoría, suele pertenecer a clases populares y habitar en los barrios periféricos (a nivel geográfico y económico).

La Asociación de *Capoeira* de Rua Berimbau fue creada en Santa Maria (RS) en el año 2003, cuando los entonces profesores Militar, Gelo y Borregada armaron su propio grupo separándose del Oxossi, que por entonces funcionaba en el “club negro” Treze de

---

<sup>5</sup> Penteado trabaja el tema de la *capoeira* como proyecto social, pero estudia las representaciones y experiencias del *mestre* como educador y de los niños y jóvenes como practicantes de *capoeira*. Como se verá a lo largo del trabajo, en la Asociación, aunque existe centralidad del *mestre*, son muchos los *capoeiristas* que practican la técnica y a la vez se involucran en el “proyecto social”.

Maio<sup>6</sup>. El nuevo grupo fue expandiendo los locales de entrenamiento en distintos puntos de la ciudad, dictando clases gratuitas, reimpulsando y manteniendo el espacio de *rodas* públicas semanales en la plaza central de Santa María. Algunos miembros del grupo trabajaban y aun trabajan fuera de la Asociación como profesores rentados en academias de musculación, y el *mestre* y dos graduados perciben un salario mínimo desde el 2007 bajo un régimen de contrato, por su trabajo como docentes de *capoeira* en escuelas y espacios públicos, en el marco del proyecto municipal “*Ginga da Cidadania*”<sup>7</sup>. El proyecto incrementó los locales de entrenamiento del grupo, que comenzó a trabajar en varias escuelas públicas y a tener una presencia más importante en eventos "culturales" municipales. En el año 2007 estaban inscriptos en el programa municipal 850 personas.

Tanto cuando trabajan en Academias como cuando lo hacen para el proyecto, los sujetos, aunque formalmente fuera de la Asociación, lo hacen representando a la misma. Los miembros más comprometidos con el grupo no sólo asisten a los entrenamientos y *rodas*, sino que también se ocupan de conseguir espacios para entrenar, investigar acerca de la historia, escuelas y técnicas del género y organizar eventos tales como bailes, rifas o cenas para recaudar fondos.

La mayoría de los integrantes estables del grupo (aproximadamente unas 30 personas) pertenecen a sectores socioeconómicos medios y bajos de la periferia de la ciudad de Santa María. Aproximadamente un 70% de estos son varones de entre 18 y 30 años, cerca de un 30% son afrodescendientes y casi todos son asalariados, cumpliendo largas jornadas laborales en sus respectivos trabajos. Un 20% de ellos ha realizado parte de la carrera militar (el servicio militar es en Brasil obligatorio) y sólo un 15% posee estudios universitarios. Todos los miembros adultos del grupo son pioneros en la práctica de *capoeira* en sus respectivas familias.

Como veremos en el capítulo cuatro, la Asociación define su estilo como *capoeira de Rua*, una *capoeira* “*más libre*” desligada de líneas ortodoxas. La técnica del grupo es “objetiva” (enfocada en la lucha) y estilísticamente afín con la *capoeira Regional*. Sin embargo la *capoeira* no termina en sí misma para los miembros de la Asociación: los *capoeiristas* realizan un “proyecto social”, mediante el cual practican y promueven la “filosofía de vida” de la *capoeira*: valores y formación de los sujetos a nivel integral.

---

<sup>6</sup> Un club donde históricamente se reunía la población negra de Santa María, sobre todo los obreros de ferrocarril. Hoy en día es un museo-centro cultural.

<sup>7</sup> T: *Ginga* de la ciudadanía. *Ginga* es el movimiento básico de la *capoeira*.

Entre agosto de 2005 y abril del 2006 entrené dos veces a la semana con el grupo. En abril de 2007 pasé quince días en Santa María, recorriendo los siete días de la semana los espacios de práctica: vía pública, clubes, *escolas* de samba, “ocupaciones” (territorios habitados cuyos habitantes no tienen título de propiedad). Repetí la experiencia durante 20 días en agosto y dos días en diciembre del 2007 y quince días en agosto de 2008. La continuidad del trabajo a lo largo de los años, me llevó a entender las prácticas de la Asociación como un proceso prolongado y altamente significativo para sus integrantes: las personas más involucradas siempre estaban de algún modo en el espacio de las prácticas, sea entrenando o acompañando.

Entiendo el campo como una relación conceptual definida por los “límites de sus efectos” (Bourdieu: 1987:173), los cuales son reconocidos por el investigador al formular el problema. Así, consideré dentro del campo todas las actividades y espacios en que los sujetos actúan en tanto *capoeiristas*: entrenamientos y *rodas*, pero también la práctica general del ser miembro de la Asociación (la participación en eventos, las caminatas, y todas las prácticas del *capoeirista*). De este modo he conocido durante el tiempo de campo diversos locales de entrenamiento, a través de la observación participante y de la participación observante, participando de las clases y de las *rodas*, y caminando kilómetros con los miembros del grupo en cuanto se desplazaban de un lugar de *treino* al otro. Estos locales son: Centro Esportivo Municipal (CDM o Farrezão), que es el principal local donde entrena el grupo, el centro social urbano (funcionó hasta 2006 solamente), las *rodas* públicas en la plaza central, algunas escuelas (Escola Estadual Walter Jobim, Escola municipal Darcy Vargas, Escola Municipal Sao Carlos, en Vila Urlandia, escuela de Medianeira, la Gare (una antigua estación de tren), el Salão da Ocupação da Gare (salón comunitario de una villa), diversas plazas (cuando los lugares no estaban disponibles o en entrenamientos informales), el local de la *escola de samba* Vila Brasil (en la localidad homónima) y en diferentes eventos (bautismos del centro municipal de eventos Bombriu, actos escolares, presentaciones municipales, preparación de la semana da *capoeira*, inauguración mes cultural en Santa María). Existen otros locales de entrenamiento de la Asociación incluidos en el proyecto que no llegué a recorrer como el Centro Comunitario Perina Morosini, el Centro Comunitario Vila Maringá, la Sociedade Espírita (del barrio Por do Sol), Escola Edy Maria Bertoia, en Vila Guaraní. También existen lugares que no figuran en el proyecto, en los cuales dan clase algunos graduados en sus propios barrios. Dado que considero importante conocer algunas disputas al interior del campo, también participé de los entrenamientos del grupo Oxossi (grupo de estilo *Regional*) con quienes

entrené dos veces a la semana desde enero a abril del 2006), y de ensayos del grupo de danza afro Ewa-Dandaras (parte de la Asociación Treze de Maio). Durante el tiempo de campo todos los *capoeiristas* del grupo se dispusieron a colaborar en la investigación, aunque algunos de los sujetos se constituyeron en colaboradores principales. Realizaré una caracterización de quienes más serán citados a lo largo del trabajo.

Militar, líder y *mestre* del grupo, fue quien me habilitó el espacio del grupo para participar como investigadora. Su nombre es Luiz Antonio Loreto y tiene 37 años. El *mestre* trabaja exclusivamente como profesor de *capoeira* hace dos años y su empleo anterior era en una estación de servicio. Realizó parte de la carrera militar, la cual abandonó, y posteriormente comenzó estudios universitarios de matemática que también dejó. Practica *capoeira* hace 20 años y se graduó como *mestre* en el 2008. En su familia se practican cultos católicos y *umbandas*, y se participa de *escolas de Samba*. Su *apelido*<sup>8</sup> de *capoeira* se debe a su período de formación militar.

Borregada tiene aproximadamente 40 años, trabaja de seguridad de un banco durante el día, y en un *bale funky* (local de baile de música *funky* brasileña) por la noche. Entrena *capoeira* hace 22 años.

Gelo (Vicente) tiene 34 años, tiene trabajos ocasionales y fue mucho tiempo empleado de frigorífico. Actualmente es *contramestre*.

Perereca tiene 27 años. Su nombre es Alex, es albañil y tatuador. No completó sus estudios primarios. Joga *capoeira* hace 16 años y hace 10 lo hace con Militar. Tiene graduación de profesor. El *apelido* de Alex (Rana) se deba a su capacidad de dar saltos, y a su flexibilidad. Perereca también practica *street dance*.

El nombre oficial de Esquisito es Nilson. Tiene 25 años. Completó sus estudios secundarios y trabaja como distribuidor de garrafas y como enfermero (realizó el curso de enfermería en el cuartel, durante el servicio militar obligatorio). Practica *capoeira* con Militar hace 13 años y es graduado profesor. Su sobrenombre de *capoeira* se debe a que en un período su corte de cabello era “extraño” (*esquisito* en portugués).

Ismael (Perigoso) tiene 30 años, trabaja como cobrador de transporte colectivo urbano, completó el secundario y desea comenzar estudios de derecho penal. Comenzó a practicar *capoeira* en el servicio militar, hace 11 años. El sobrenombre Perigoso le fue dado porque era muy distraído.

---

<sup>8</sup> Sobrenombre de *capoeira*. Los *capoeiristas* lo adoptan en la práctica.

David Machado Jesús (Bussola) tiene 22 años. Es cerrajero, pretende seguir carrera militar y estudios de derecho. *Joga* desde hace seis años. Su sobrenombre (Brújula) se debe a que se perdía mucho.

Geraldine tiene 27 años de edad, es comunicadora social, argentina residente en Brasil y bailarina de folclore. Practicó *capoeira* con el grupo durante los años 2006 y 2007.

Liara tiene 24 años, está cursando educación física en una universidad privada. Trabajaba 20 horas por semana en el proyecto *Ginga da cidadania*, dando clases de *capoeira* y voley. Entrena hace 12 años.

Entre otros colaboradores puedo mencionar a Arco Iris, Bocão, Bozo, Camaleão, Camelo, Costela, Pacato, Moranguinha, Xilique y Everton entre los varones y Drika, Lioni, Siani, Verónica, Salgadinha, Camelinha, Lourdes, Katia, Maria Estela, Theresa, Dilu entre las mujeres.

### **1.3 Volta ao mundo: hacia los próximos capítulos<sup>9</sup>**

Tras este saludo inicial (*saudação*), donde se introdujo qué, dónde, cuándo y con quiénes trabajé, daré paso al capítulo teórico metodológico (“*vamo asquentar*”), la preparación o “calentamiento”, a partir de la cual se articulará el resto del trabajo. Presentaré allí las estrategias metodológicas, para luego abordar el método dialéctico y el uso que haré de teorías afines a la hermenéutica de la sospecha y de la revelación (Ricoeur, 1999) para implementarlo. Retomando las propuestas de Crossley (1995/6) y Citro (2004) buscaré articular, en clave dialéctica, la noción de *habitus* (Bourdieu, 1991) y la teoría del poder de Foucault, con posiciones fenomenológicas. Por último introduciré el concepto de *performance*, el cual me permitirá pensar las prácticas del grupo como integradas en el proceso social mayor del cual ellas emergen y al que ellas producen, y no sólo como momentos catárticos, contrahegemónicos, o sintéticos de un proceso social.

Seguir la estrategia dialéctica no implica que vaya a ocuparme de cada momento por separado sino que buscaré integrar la actitud de sospecha o revelación a lo largo del análisis. Sin embargo, los diversos capítulos serán marcados por una u otra respectivamente.

Como una *ladainha* (canción usada para abrir *rodas* de *capoeira*), el capítulo 3 se ocupará de contar la historia del género performático y las narrativas históricas

---

<sup>9</sup> *Volta ao mundo* (vuelta al mundo) es una vuelta que dan los *capoeiristas* que *jogan* en diversas circunstancias.

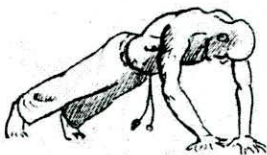
privilegiadas por la Asociación, buscando, a través de la “sospecha”, encontrar algunas de las estructuras sociales que incidieron en la constitución del campo de la *capoeira* y en las diversas narrativas históricas privilegiadas por los grupos.

Desde una hermenéutica de la revelación, me dedicaré en el capítulo cuatro (“Revelando la *ginga*”) a describir de modo fenomenológico la *performance* de entrenamientos y *rodas*. Para ello me basaré en el modelo proporcionado por Citro (2003) que permite reconocer cuál es la “conducta restaurada” que se actúa. La autora propone identificar géneros performáticos reconociendo rasgos estilísticos, la estructuración y las percepciones y significaciones prototípicas que se asocian a la práctica (Citro, ob.cit.: 27).

Tras la aproximación fenomenológica retomaré en el capítulo 5 (Arma a *roda*) una actitud de sospecha para situar las prácticas del grupo en el contexto de la *roda* sociopolítica ocupándome de la relación de la Asociación con otros grupos de *capoeira*, con la sociedad civil y con las instituciones gubernamentales, así como del proyecto político ideológico en que la práctica está inserta

En el capítulo 6 (*Jogo de dentro*) me adentraré en los sujetos, sus historias y las posibilidades abiertas por ellos en sus prácticas. Para sintetizar el movimiento “producido” con lo que el movimiento de la *capoeira* “produce”, indagaré en lo que la *performance* genera más allá de ella misma en la vida social. Primero describiré qué aspectos del *habitus* de los sujetos influyen en la práctica del grupo, pensando específicamente en las experiencias de clase, raza y género que hacen a este *habitus*. Posteriormente identificaré los procesos de reflexividad, crítica y modificación de conductas habituales que la práctica inaugura, teniendo en cuenta la influencia de los *habitus* en la experiencia del grupo. De este modo, buscaré analizar como desde una *ginga* de ritmo regular pueden fugarse golpes desestructurantes.

## 2. *Vamo asquentar*: Aspectos teórico-metodológicos <sup>10</sup>



En este capítulo daré cuenta de los aspectos teórico-metodológicos que guiaron el trabajo. Plantearé primero algunos supuestos acerca del sujeto, el cuerpo, la agencia y la práctica que moldean mi perspectiva teórico-metodológica. Pasaré luego a describir las estrategias utilizadas en campo. Por último explicitaré la forma dialéctica que adquirirá el trabajo introduciendo algunos conceptos de Bourdieu y Foucault para los momentos de “sospecha”, como así también ideas de la fenomenología cultural para las instancias de “revelación” (Ricoeur, 1999). Presentaré asimismo la perspectiva de la *performance* como herramienta que permitirá dar cuenta de las prácticas sociales teniendo en cuenta ambas posiciones.

Al plantear como problema de investigación la dinámica de la práctica de *capoeira* en la Asociación y sus implicancias en la vida de los sujetos, me coloco en una posición teórica que otorga a las prácticas y experiencias del cuerpo un lugar central en el mundo social: “...una historia corporal del hombre no debería ser diferente de una historia social del hombre, porque, en última instancia, lo social es corporal, y lo corporal humano está siempre socializado...” (Islas, 1995:154). Los cuerpos de los sujetos son la base existencial de la cultura (Csordas, 1999:149), son cuerpos significados y significantes, constituidos material y simbólicamente (Citro, 2003), sexualmente específicos y entrelazados, en el mundo contemporáneo, a particularidades raciales, culturales y de clase (Grosz, 2000).

Así, entenderé a los sujetos como sujeto corporizado, punto de vista que concibe al cuerpo como agente social y discute dicotomías como cuerpo-mente, cuerpo-sujeto, cuerpo natural-sujeto cultural. Los cuerpos, insertos en relaciones de poder, históricamente situados y limitados, no dejan de constituir un “...modo activo de estar en el mundo...” (Crossley, 1996: 114). Los sujetos no son mentes que actúan sobre cuerpos, ni el cuerpo es un objeto pasivo sobre el que se imprimen los hábitos sociales. Esta concepción del sujeto, cuerpo, agencia y práctica, será la base para trabajar en la tesis con algunas líneas trazadas por Bourdieu, Foucault y orientaciones de las teorías de la *performance*.

---

<sup>10</sup> T: Vamos a calentar (referido al calentamiento físico que inicia la práctica de *capoeira*)



## 2.1 De la Observación a la Participación: Estrategias teórico-metodológicas

Dado que trabajo a partir de prácticas corporales y entiendo la corporalidad como lugar de conocimiento y de producción de la vida social, opté por dar peso a las técnicas de observación participante y participación observante. La primera, característica de la etnografía permitió enfocar la mirada en las prácticas de los sujetos, no sólo en los entrenamientos sino en otros espacios de socialización como *capoeiristas*. La segunda, es utilizada en el sentido que Wacquant le asigna:

“...inmersión iniciática e incluso la conversión moral y sensual al cosmos considerado, como técnica de observación y de análisis que, con la condición expresa de que ella sea teóricamente instrumentada, debe permitirle al sociólogo apropiarse en la piel práctica de los esquemas cognitivos, éticos, estéticos y conativos que ponen en operación cotidiana aquellos que lo habitan...” (Wacquant, 2002:11)<sup>11</sup>.

Generar conocimiento a partir de la participación corporal del investigador en la práctica con la que trabaja, implica presuponer que la experiencia -sistema estructurado por la interrelación entre cognición, volición y afecto (Turner, 2002:121)- está constituida por vivencias preobjetivas que no siempre pueden articularse en términos lingüísticos (Martin Alcoff, 1999; Jackson, 1983)<sup>12</sup>.

A diferencia de los registros de campo basados puramente en la observación y la escucha, la participación observante permite producir conocimiento a partir de la inmediatez de las experiencias corporizadas (*embodied experience*) propias y de los sujetos. Estas serán un “... punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural...” (Csordas, 1993:135). La estrategia de participación fue clave para explorar el modo en que se constituye la experiencia de la práctica de *capoeira* en entrenamientos y *rodas*, experimentando en el propio cuerpo un proceso de aprendizaje de la técnica. Así, por ejemplo, sólo cuando empecé a ser más consciente de mi relación con el otro en la *roda*, logré formular preguntas en las entrevistas acerca del aprendizaje paulatino de los códigos de la *roda* y de la relación con el otro.

Entender la corporalidad como dato implica considerar que lo cultural no reside sólo en objetos y representaciones “...sino también en los procesos corporales de percepción, en los cuales estas representaciones devienen en ser...” (Csordas, 1999:147). La subjetividad está públicamente disponible (Crossley, 1995:58): los pensamientos,

---

<sup>11</sup> Todas las traducciones de textos citados en idioma son propias.

<sup>12</sup> Esta observación no implica dejar de reconocer que el lenguaje es un medio fundamental para objetivar y comunicar nuestras experiencias.

emociones e intenciones se constituyen en el mundo intersubjetivo y se manifiestan en la conducta.

En el desarrollo de la tesis intenté integrar la perspectiva fenomenológica, que concibe a la experiencia subjetiva como conocimiento, con la teoría de la práctica de Bourdieu. Si bien el autor ha criticado la actitud fenomenológica para el trabajo de campo<sup>13</sup>, considero que el hecho de integrar la subjetividad como dato de conocimiento permite romper con la dicotomía “subjetivista-objetivista” históricamente producida por la ciencia social, que el mismo Bourdieu critica en su obra. La experiencia vivida a partir del *habitus* es parte de la realidad social que analizo, y la corporalidad de los sujetos constituye y produce dicha realidad.

Otra estrategia clave fue el uso de entrevistas semiestructuradas y abiertas en diferentes momentos del proceso. Todas las situaciones de entrevistas fueron grabadas, mientras que las situaciones de conversación informal citadas en el trabajo, se basan en anotaciones de campo o desgrabaciones de material de audio o audiovisual.

Si bien la entrevista es una instancia comunicativa disociada del flujo de la vida cotidiana de las personas con que se trabaja, esta técnica es útil para buscar datos específicos que no podemos encontrar en el campo y reinterpretar estos datos en la experiencia de campo. A la vez, precisamente por ser la entrevista una situación de comunicación excepcional “... el encuestador contribuye (en ella) a generar las condiciones de aparición de un discurso extraordinario, que podría no haberse enunciado jamás y que sin embargo ya estaba ahí, a la espera de sus condiciones de actualización...” (Bourdieu, 1999: 535). Así, emerge una suerte de “autoanálisis social” (Gutiérrez, 2002: 56) por parte de los entrevistados, que hace a una estrategia de construcción conjunta de conocimiento del investigador con los sujetos.

La entrevista estructura la situación de pregunta respuesta haciendo que los colaboradores se sitúen en “respondedores” (Trajano Filho, 1984). Pero la relación generada puede adquirir distintos matices: desde una situación de diálogo en la que el “pedido de información” domina al encuentro, hasta la instancia de conversación en la cual no existe la pregunta directa (ob.cit.). Durante el trabajo se han presentado ambas instancias, desde una entrevista en la que no logré generar ningún tipo de atmósfera de confianza, comenzando así: “...L- que tu faz fora a capoeira//Camelo- Pode ser só a

---

<sup>13</sup> Según Bourdieu (1999:532), lo que debe hacer el investigador durante el trabajo de campo, no es adoptar una actitud fenomenológica sino “...es darse a una comprensión genérica y genética de lo que él es, fundada en el dominio (teórico o práctico) de las condiciones sociales que lo producen...”

*capoeira? Meu nome e Leandro tenho 19 anos, faço capoeira...*”, y terminando: “L-Ok, mais ou menos isso//Camelo-cortinha...” (T: L:- ¿Qué hacés además de la *capoeira*? /C:- ¿Puede ser sólo *capoeira*? Mi nombre es Leandro, tengo 19 años, hago *capoeira*//...L:- Ok, más o menos eso/C:- Cortita)<sup>14</sup>; hasta entrevistas que devinieron “conversación”:

*“...Perereca- É que eu fa...eu não tou falando, eu tou conversando. Eu tou, como é que se disse, eu tou dizendo o que eu senti, que eu vi a capoeira. É que todo mundo faz entrevista vai ...pergunta. Vai perguntar pra mim. Ah , como é que tu faz o berimbau<sup>15</sup>. Ah, eu vou dizer, eu uso madeira, da pra fazer de tal madeira, arame , porongo que nos chamamos de cabaça, baqueta, que pega uma varinha de bambu pra fazer. Entendeu? a gente fala explica assim, Eu tou te perguntando, eu tou te falando as coisas que você esta me perguntando. E como você esta fazendo a entrevista aqui é uma coisa como se diz que. Tu falou, ‘fala’. Entendeu? É bem diferente. A gente ta conversando pra se divertir, uma historia que, como dizia, é uma historia que faz anos já que me aconteceu...”<sup>16</sup>*

Otros recursos utilizados en la construcción de este trabajo fueron el registro fotográfico, de audio y filmico. Dado que entiendo el movimiento humano como práctica significativa, recurrí a ellos a fin de registrar contextos, actitudes corporales, posiciones en el espacio, verbalizaciones durante la práctica, etc.

Un problema insoslayable al pensar el modo en que se produjo el trabajo es el lugar del investigador. Por un lado, la propia corporalidad pasa a ser lugar de conocimiento, especialmente al enfatizar la importancia del cuerpo como agente de la percepción y de la acción. A la vez, el cuerpo situado, la subjetividad de la investigadora, el lugar social por ella ocupado (mi posición como mujer, extranjera, universitaria de clase media, alumna e

<sup>14</sup> Los *capoeiristas* serán nombrados por sus *apelidos* (apodos) de *capoeira*, cuando los tienen.

<sup>15</sup> El *Berimbau*, instrumento básico de la *capoeira*, se realiza con una calabaza seca, un palo de jico, guayabira, bambú o biriba para el cuerpo del instrumento y palos (por ejemplo de pitangueira) para las baquetas. La cuerda es de alambre de neumático. Uno de los *capoeiristas*, Esquisito, critica a quienes compran el alambre en la ferretería, pues, además de ir contra la “artesanía” de la producción del instrumento, el sonido de ese alambre es muy “ruin”.

<sup>16</sup> Los testimonios en portugués de los sujetos serán transcritos en cursiva y acompañados de traducción en nota al pie sólo. Siendo frases de menos de un renglón las traducciones serán colocadas al término de la oración. T: “...Perereca- Es que yo ha...yo no estoy hablando, estoy conversando. Estoy, cómo se dice, estoy diciendo lo que sentí, que yo vi la *capoeira*. Es que todo el mundo hace entrevista, va, pregunta. Me pregunta. ‘Ah, cómo hacés el *berimbau*?’ Y yo diré. ‘yo uso madera, da para hacerlo de tal madera, alambre, porongo, que llamamos de *acabaça*, baquetas, que tomás una varilla de bambú para hacer’. ¿Entendés? nosotros hablamos, explicamos así- Yo te estoy preguntando, estoy hablándote las cosas que vos me estás preguntando. Y como vos estás haciendo la entrevista aquí es una cosa que, cómo se dice... Vos dijiste “habla”. ¿Entendés? Es bien diferente. Estamos conversando para divertirnos, una historia que, como te decía, es una historia que ya hace años que me sucedió...”

investigadora en este y otros grupos de *capoeira*<sup>17</sup>) es un dato tanto en el desarrollo del problema de investigación, como de la realidad social más amplia que lo contiene. El investigador está, como cualquier sujeto social, limitado por su posición en el campo (a nivel de la sociedad mayor y dentro del propio campo académico), por su *habitus*, (clase, género, etnia, nación) y -producto del campo académico- muchas veces está conducido por el “sesgo intelectualista: “... aquél que lleva a concebir el mundo como un espectáculo a ser interpretado y no como conjunto de problemas concretos que reclaman soluciones prácticas...” (Gutiérrez, 2002: 50). En este sentido el proceso de investigación ha sido problemático pues pretendo escapar del modo intelectualista de producción académica, que omite, en su forma de conocer al mundo, la objetivación de la propia práctica y las consecuencias que ella tiene en el contexto en que se trabaja. Si el investigador puede conocer desde la teoría el conocimiento práctico de los sujetos (Gutiérrez, ob.cit.), debe también poder objetivar su propia práctica. Como proponen algunas feministas, la investigación debe ser consciente de sí misma, “...de la parcialidad de su visión etnográfica y de su capacidad de representarse y representar al otro...” (Stacey, 1988. En Mascia Lee et al, 1989:11).

Algunos modos de resolver, precariamente, el problema fueron la explicitación constante de mi posición de investigadora ante mis compañeros-colaboradores, y la negociación con ellos acerca de los resultados del trabajo. Por un lado, consideré la instancia de investigación como proceso que contribuye al “autoanálisis sociológico” que mencioné arriba. Por otra parte, el trabajo podrá servir para ellos como documento a la hora de presentar proyectos ante organismos estatales y privados. También publiqué artículos de divulgación acerca del grupo en dos periódicos de la ciudad de Santa María.

Si bien reconozco esta tesis como fruto de un recorte producido en la instancia de investigación, asumo que dicho recorte fue una elaboración conjunta con los sujetos que participaron del trabajo. El texto es fruto de sentidos producidos dialógicamente con los *capoeiristas* en la situación de campo, pero que hacen a un intento de conocimiento del mundo social, que excede (aunque incluye) dicha situación.

---

<sup>17</sup> Conozco diversos grupos de la ciudad de Buenos Aires por haber entrenado con ellos y por la experiencia en investigación con el equipo UBACYT F 821: “Cuerpo y multiculturalismo en prácticas socio-estéticas contemporáneas. Un estudio comparativo sobre *performances* en las ciudades de Buenos Aires y Rosario”. Entre ellos puedo nombrar *Capoeira Baires*, Fundo do quintal, Sim Sinhó, TMA. Asociación Argentina de *Capoeira*.

## 2.2 Malicia: entre la sospecha y la revelación

Para comprender las prácticas y experiencias corporales de los *capoeiristas* en relación al mundo social en que están insertas, buscaré articular concepciones teóricas que se centran en la agencia del sujeto con aquéllas que se centran en el poder de la historia y el contexto sobre dicha agencia. Para ello seguiré a Citro (2004/en prensa) quien propone, desde el método dialéctico de Paul Ricoeur, reintegrar en la comprensión de lo social, la hermenéutica de la revelación y la de la sospecha. Ricoeur (1999) presenta ambas estrategias para la interpretación de los símbolos. Mientras la primera postula la duda sobre la conciencia, poniendo de relieve la relación “oculto-manifiesto”; la segunda restaura, en un acto de “fe”, los sentidos de los fenómenos a interpretar. La síntesis de ambas tendencias lleva a adoptar una fe pos-crítica: “...una fe razonable puesto que ella interpreta, pero es una fe puesto que ella busca por la interpretación una segunda ingenuidad...” (Ricoeur, ob.cit.:29).

Los momentos de revelación se basan en este trabajo, en la fenomenología cultural propuesta por Csordas (1999:143): realizar una escucha a lo que los sujetos revelamos acerca de nuestras experiencias corporizadas y los significados culturales en los que estas están inmersas. Así pretendo describir las experiencias de los sujetos cuerpo, teniendo en cuenta “... la materialidad del cuerpo y su capacidad pre-reflexiva de vincularse con el mundo a través de percepciones, sensaciones, gestos y movimientos socialmente contruidos pero también socialmente constituyentes...” (Citro, 2004). Como expliqué arriba, considero que el análisis de la experiencia es posible a través de la propia experiencia del investigador dada en la participación observante, así como a partir de la observación enfocada en la corporalidad, y las instancias de entrevista y diálogos con los sujetos.

Así, este movimiento de comprensión se llevará a cabo atendiendo a la “observación de” y “participación en” las prácticas de los *capoeiristas*, y escuchando como éstas modificaron para ellos su existencia. Atender a esta “escucha” implica considerar que las experiencias son siempre públicas, o susceptibles de serlo<sup>18</sup>. También implica que considero a los discursos de los sujetos parte constitutiva de la práctica social que busco entender.

---

<sup>18</sup> Crossley (1995:50) siguiendo a Merleau-Ponty comenta que “... para constituirse a sí mismo como un sujeto pensante, el sujeto cuerpo debe tomar los recursos públicos de la lengua y el habla. Otra implicación de ello es que no podría haber pensamiento que, en principio, no pueda ser hecho público. Como el mundo perceptual, el mundo del pensamiento reflexivo no está centrado ‘en’ el sujeto sino en el mundo al cual el sujeto pertenece...”

El segundo movimiento, “sospecha”, consiste en la contextualización y problematización para “explicar” las experiencias y los sentidos revelados por los sujetos a partir de los procesos históricos y de las interdependientes estructuras sociales, económicas, políticas, simbólicas (Citro, 2004). En el marco de esta tendencia, utilizaré las ideas de Foucault acerca del atravesamiento del poder en la constitución de la subjetividad y el concepto de *habitus* de Bourdieu para situar las experiencias y prácticas de los sujetos en un mundo social conflictivo y signado por la división en clases.

Finalmente, en el momento de síntesis, se trata “...de volver a analizar cómo esos sentidos y prácticas, ya históricamente situadas son puestas “en juego” y, por lo tanto, reconfiguradas y resignificadas en la dinámica de la vida social...”. (Citro, en prensa: 88). Esto es, entender las prácticas como *performances* históricamente situadas y, a su vez, productoras de historia.

### 2.2.1 Golpes de sospecha: Bourdieu

“... aunque nuestros hábitos pueden cambiar, el hecho de que somos criaturas del hábito (como opuesto a los instintos fijos) no cambia...”  
Crossley, 1996:103

Del lado de la hermenéutica de la sospecha, la teoría de Bourdieu enfatiza el modo en que el mundo social influye en las prácticas de los sujetos, tanto en aquellas contra-hegemónicas que modifican el estado de las cosas, como en aquéllas que lo reproducen.

Así, para entender la práctica cotidiana de los *capoeiristas*, “haciendo” en determinados lugares, por determinados motivos y a pesar de determinadas circunstancias, me ha sido de utilidad la perspectiva de este autor, quien postula una filosofía de la acción “disposicional”, la cual se ancla en la relación recíproca entre los dos modos de existencia de lo social: las estructuras objetivas de los campos sociales y las estructuras incorporadas del *habitus* (Bourdieu, 1994:9).

El concepto de campo social será la base para comprender las situaciones a analizar. El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones (Bourdieu, 1995), que suelen no ser percibidas u objetivadas por sus participantes. A cada clase de posición en el campo corresponde una clase de *habitus* (Bourdieu, 1994:19,23): “sistemas<sup>19</sup> de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes...” (Bourdieu, 1991: 92). Se trata de disposiciones que hacen que los sujetos actúen, piensen, perciben y sientan “...más de

---

<sup>19</sup> Un sistema que no existe fuera o por sobre las prácticas sociales sino que se realiza en ellas.

cierta manera que de otra, ligados a definiciones de tipo lo posible y lo no posible, lo pensable y lo no pensable...” (Gutiérrez, 2001:48). La noción de *habitus* no sitúa a los sujetos como mecánicamente “determinados” por el mundo social: la acción es configurada y guiada por lo aprehendido mediante principios socialmente constituidos que organizan la percepción de los sujetos (Bourdieu, 1991:163).

La “limitación” que el mundo socio histórico impone a las prácticas de los sujetos, no implica la ausencia de agencia por parte de los mismos, dado que éstos no son sólo quienes han incorporado la institución sino también quienes dan cuerpo a esas instituciones, y, por ende son sujetos capaces de reformular, en función de su sentido práctico, sus *habitus* (aunque siempre en relación a los límites que el campo y las mismas disposiciones del *habitus* colocan<sup>20</sup>). Es el mismo *habitus*, “...presencia activa de todo el pasado del que es producto...” el que otorga a las prácticas una “...relativa independencia en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato...” (Bourdieu, 1991: 98). Así, por ejemplo, como se desarrollará en los capítulos 5 y 6, los jóvenes que participan en la Asociación, desde el campo “relativamente autónomo” (Bourdieu, 1995:370, 1991: 114) de la *capoeira*, podrían modificar sus prácticas y experiencias en otras esferas. En este sentido, el *habitus* del que emergen las prácticas de los jóvenes *capoeiristas* se diferencia en algunos aspectos de aquel de otras generaciones, haciendo posibles prácticas que estas últimas consideraban imposibles, creando “historia a partir de historia” (Bourdieu, 1991:98). Los sujetos y grupos desarrollan en el proceso histórico, estrategias que no son elecciones basadas en cálculos racionales sino productos “... del sentido práctico, como sentido...de un juego social particular, históricamente definido, que se adquiere desde la infancia al participar en las actividades sociales...” (Bourdieu, 1987:70).

Además de poner de relieve el modo en que lo social está presente en lo subjetivo, Bourdieu da cuenta de cómo los *habitus* se constituyen en un campo social conflictivo. Así, el autor permite entender que en las sociedades clasistas, las prácticas se relacionan con la posición social del sujeto y con el cuerpo socialmente calificado del mismo. Existe una desigual distribución de propiedades corporales entre las clases: la distancia entre el cuerpo real y el cuerpo legítimo (producto de la lucha entre clases) está presente en la elaboración de la representación subjetiva del propio cuerpo y en la representación del

---

<sup>20</sup> “...El hábito es producto de la historia y productor de prácticas individuales y colectivas, asumiendo los límites que le marca la especificidad del grupo social en el que surge. El campo social delimita el *habitus* de los sujetos configurando una fe practica en el quehacer cotidiano...” (Islas 162, 163).

agente por parte de los otros (Bourdieu, 1986:184-186). Estas “representaciones” no son nunca meramente subjetivas e individuales para Bourdieu:

“...los esquemas de percepción y apreciación en los que un grupo sustenta sus estructuras fundamentales...se interponen desde el principio entre cualquier agente social y su cuerpo, ya que las reacciones o las representaciones que el propio cuerpo suscita en otros son engendradas siguiendo dichos esquemas...” (Ob.cit.: 191).

Teniendo en cuenta que para el autor la representación no se desliga de la experiencia práctica y que los esquemas que constituyen la percepción y apreciación del cuerpo están basados en la división social y sexual del trabajo, uno de los aspectos que discutiré en la tesis es cómo el grupo, perteneciente a clases populares, se apropia del “cuerpo legítimo” y lo reformula.

Otro elemento que trabajaré a partir de la obra de Bourdieu es su análisis de campos culturales. Como todos los campos, éstos poseen sus propios principios de jerarquización interna, su propia estructura de posiciones y una autonomía variable dentro de la sociedad (Bourdieu, 1995: 322-3, 355,374-5). A través de la noción de campo cultural podremos entender la historia del género *capoeira* y el modo en que los sujetos lo definen, sitúan y actúan. Bourdieu considera que debido a la jerarquía en las relaciones entre diferentes especies de capital y sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición temporalmente subordinada a los campos político-económicos en el seno de la sociedad. Al mismo tiempo, el grado de autonomía del campo difiere en función del momento histórico y de tradiciones nacionales. Para entender una obra cultural (en nuestro caso una práctica cultural) debe considerarse la posición del campo en el campo mayor de poder en que se inserta, su estructura interna y los *habitus* de los sujetos involucrados (Bourdieu, 1995:318). Aunque el autor piensa en el campo del “arte” europeo, algunos elementos de la perspectiva son útiles para entender prácticas de la Asociación en su relación con las instituciones, el campo de la *capoeira* y los *habitus* de los sujetos.

Como puede notarse, el hecho de concebir la agencia como acción situada, atravesada por relaciones de poder y distinta para diversos sectores sociales en diversos momentos históricos, no significa que esta no exista. De hecho: “...el análisis sociológico...ofrece uno de los medios más eficaces de acceder a la libertad que el conocimiento de los determinismos sociales permite conquistar contra los determinismos...” (Bourdieu, 1994:11). A partir de este lugar no determinado de la agencia en la obra de Bourdieu, puede pensarse que los sujetos son libres dentro de un estilo o manera de existir en tanto seres-en-el mundo (Citro, en prensa: 89). Esto permitiría



a priori encontrar articulaciones de la “teoría de las disposiciones” del autor con teorías fenomenológicas, como lo han ensayado ya Csordas (1993) y Crossley (1995<sup>21</sup>). Será ésta una de las búsquedas de este trabajo. Sin embargo, caben algunas aclaraciones acerca de los límites de esta articulación. Por un lado, el sujeto no es en Bourdieu un sujeto-cuerpo en el sentido fenomenológico: para el autor, el cuerpo y sus prácticas serán siempre limitados por el campo y el *habitus*. El cuerpo es objeto de análisis en la teoría del *habitus* dado que en tanto forma perceptible es

“...de todas las manifestaciones de la ‘persona’ la que menos y más difícilmente se deja modificar tanto de modo provisional como sobre todo en forma definitiva y la que es, precisamente por esto, considerada socialmente como la que expresa del modo más adecuado el ‘ser profundo’ o la ‘naturaleza’ de la persona al margen de toda intención significante...” (Bourdieu, 1986: 183).

La noción del cuerpo de Bourdieu se relaciona con el lugar que el autor da a la agencia. Así, aunque el concepto de *habitus* sea compatible con la existencia de la creatividad, como “...capacidad de la acción para producir novedad social...cursos de acción inéditos...” que no se reducen a la recursividad ni a la contingencia, el concepto no da cuenta de lo creativo (Cristiano, ob.cit. 3-5)<sup>22</sup>. En este sentido Bourdieu se diferencia de las propuestas fenomenológicas: aunque Merleau-Ponty también considera que los sujetos son en un tiempo ya dado (Merleau-Ponty, 1985:434), que están en su presente atravesados por su historia<sup>23</sup> y que no pueden estar nunca en un vacío cultural (Crossley, 1995:56), el filósofo enfatiza en las posibilidades abiertas por la existencia. Citro advierte que el ser en el mundo de Merleau-Ponty:

---

<sup>21</sup> La noción de *habitus* de Bourdieu partió de hecho de una reelaboración que el autor realizó a partir de corrientes fenomenológicas. (Crossley, 2002; Bourdieu, 2006). Crossley (1995:56) considera que puede tomarse la fenomenología de Merleau-Ponty como una versión “carnal” de lo que es el *habitus* de Bourdieu. Para Merleau-Ponty el sujeto cuerpo conoce el mundo en un modo práctico, existencial, independiente del intelecto o reflexión, así la relación del sujeto con el mundo no es del orden del “yo pienso” sino del “yo puedo”, como en el sentido práctico postulado por Bourdieu. Crossley señala que en Merleau-Ponty el conocimiento existencial, este “yo puedo”, se adquiere en el entrenamiento y repetición (ob.cit.: 54), configurados por ciertos “modos de ser, hacer, actuar y reaccionar estabilizados” (ob.cit.:56), que, si bien pueden ser modificados por el sujeto, nunca serán modificados en lo fundamental, dado que estos mismos hacen a sus modos de hacer y ser en el mundo.

<sup>22</sup> “...El *habitus* como centro de la descripción bourdieana del agente puede mostrar hasta qué punto las representaciones sociales están también enmarcadas en las disposiciones incorporadas. Pero no puede mostrar de donde saca un agente la idea de un modo distinto de ser y de hacer, de formas distintas de orden y formación social, de formas distintas de pauta y valor...” (Cristiano, 2008:5)

<sup>23</sup> “...si una vida individual puede recobrar y asumir el pasado específico que es nuestro cuerpo, solamente puede hacerlo en cuanto no lo ha trascendido nunca, en cuanto lo alimenta secretamente y le dedica una parte de sus fuerzas, en cuanto sigue siendo su presente...lo que nos permite centrar nuestra existencia es también lo que nos impide centrarla absolutamente, y el anonimato de nuestro cuerpo es inseparablemente libertad y servidumbre. Así, para resumirlo, la ambigüedad del ser del mundo se traduce por la del cuerpo, y ésta se comprende por la del tiempo...” (Merleau-Ponty, 1985:104).

“... tendría el potencial (aunque no siempre lo utilice) de producir otra historia, elegir una dirección que no sea la dictada por sus condiciones pasadas, es un ser constituyente. En cambio, el concepto de *habitus*, tal como es planteado en ‘El Sentido práctico’, circunscribe este potencial transformador y constituyente de los sujetos a los límites impuestos por sus condiciones iniciales de existencia...” (Citro, en prensa: 91)

Así, reconozco que al tomar la decisión de enfatizar en el modo en que los sujetos nos relacionamos con los hábitos que nos constituyen, estaré soslayando en parte la apertura a la creatividad del sujeto de la propuesta fenomenológica. No obstante pretendo recalcar siempre la unidad sujeto-cuerpo, y el potencial universal de las experiencias corporales preobjetivas, discutiendo en este sentido la concepción que del cuerpo postula Bourdieu.

### **2.2.2 Jogo del sujeto y el poder: entre Foucault y Merleau-Ponty**

Así como buscaré entender ciertas influencias socioestructurales en las prácticas del grupo a partir de los conceptos de *habitus* y campo, seguiré algunas ideas de Foucault para explicar, también desde la hermenéutica de la sospecha, el modo en que el entrenamiento de *capoeira* en un determinado contexto hace a la producción de subjetividad.

La práctica del grupo puede pensarse como tecnología corporal: un “... conjunto de técnicas de movimiento propiamente dichas, el grado respectivo de intervención de la individualidad y sus formas de implantación social, modos de distribución y consumo de estas y de sus resultados o productos...” (Islas, 1995:244). En lo que respecta a la intervención de la individualidad, Foucault subraya la influencia de la historia en los procesos de subjetivación. En diversos momentos históricos, existen diferentes:

“...tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad...” (Foucault, 1990: 45).

En la práctica del grupo, como en cualquier espacio social, se da una particular relación de los sujetos consigo mismos. Si, influenciado por el poder disciplinar, el entrenamiento en el grupo hace a los cuerpos de los sujetos blanco de poder, “...cuerpo natural, portador de fuerzas y sede de una duración...cuerpo susceptible de operaciones

especificadas que tiene su orden, su tiempo, sus condiciones internas, sus elementos constitutivos...” (Foucault, 1987:159), también es cierto que este mismo entrenamiento abre la posibilidad de que el sujeto pueda tener maestría y conciencia sobre el propio cuerpo, utilizando el mismo poder disciplinar para actuar contra el poder:

“...El dominio, la conciencia de su propio cuerpo sólo pudieron ser adquiridos por el efecto de la investida del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del bello cuerpo...todo esto conduce al deseo de su propio cuerpo a través de un trabajo insistente, obstinado, metódico, que el poder ejerció sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero, a partir del momento en que el poder produjo este efecto, como consecuencia directa de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación de su propio cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del casamiento, del pudor. Y, así, lo que tornaba fuerte al poder pasa a ser aquello por lo cual él es atacado...El poder penetró en el cuerpo, se encuentra expuesto en el propio cuerpo...” (Foucault, 1975:83)

Es a partir de este poder que inviste al cuerpo, que articularé una hermenéutica de la revelación con el trabajo de Foucault. Como señala Crossley, Foucault no subsume la agencia del sujeto a un poder externo: “... El poder incrementa la maestría de un modo cualitativo y cuantitativo a la vez, pero un germen de maestría, aunque pequeño, está siempre presupuesto en el proceso de entrenamiento...” (Crossley, 1996:110). Esta concepción de sujeto puede ser el pivote para, desde una posición fenomenológica concebir el entrenamiento como proceso activo, sólo posible en virtud de aquel elemento de maestría que ya está presente en el sujeto-cuerpo.

Entonces, si la obra de Foucault implica un distanciamiento del sujeto constituyente para “...historizar los vínculos entre discursos, prácticas y poder...” que atraviesan al sujeto constituido (Citro, en prensa: 94), este distanciamiento es una propuesta metodológica para luego poder volver al sujeto constituyente, pensándolo en su historicidad y conflictividad. Pasando en este ejercicio dialéctico, de la sospecha a la revelación, pretendo seguir la propuesta de Crossley (1996), quien sostiene que es posible hacer dialogar fructíferamente las posiciones de Foucault y Merleau-Ponty. Los autores enfatizan aspectos diferentes pero complementarios: no es necesario elegir entre el cuerpo inscripto que postula el primero y el vivido o real del segundo. La base común consiste en que, identificando la negligencia del cuerpo en la filosofía occidental, ambos se oponen a la idea de cuerpo como objeto cerrado. Desde la perspectiva de Merleau-Ponty (1985:91) el cuerpo es ser en el mundo, mientras que Foucault señala que el cuerpo es el lugar donde el poder penetra, por lo cual puede pensarse como proceso abierto: “...es preciso alejar una

tesis muy difundida según la cual el poder en las sociedades burguesas y capitalistas habría negado la realidad del cuerpo en provecho del alma, de la conciencia, de la idealidad. En verdad, nada es más material, nada es más físico, más corporal que el ejercicio del poder...” (Foucault, 1975:84).

A la vez ambos autores hacen foco en la conducta sociohistórica de los sujetos: el cuerpo debe ser entendido como expresión o derivación de un stock cultural común (Crossley, 1996:100). Desde la actitud de sospecha de Foucault la experiencia del propio cuerpo es mediada por el poder y nunca inmediata, es decir, está producida por medios culturales (ob.cit.: 111). Se presuponen entonces en su obra una intersubjetividad comunicativa y diversos procesos simbólicos, los cuales darían lugar a la transmisión de hábitos y rutinas corporales y facilitarían el ingreso del poder disciplinar al cuerpo. Merleau-Ponty (1985: 443) también concibe a un sujeto que se torna auto-consciente sólo a través de su situación intersubjetiva en el mundo cultural pero profundiza el rol del sujeto en la adquisición de los saberes.

El sujeto-cuerpo sería para ambos pensadores un *locus* de acción y un blanco del poder, pero cada autor recalca alguno de los polos. Mientras Foucault señala las funciones histórico-políticas de los comportamientos, introduciendo las efectivas relaciones de poder en los procesos intersubjetivos; la perspectiva existencial de Merleau-Ponty se aboca a la agencia del sujeto y a los procesos intersubjetivos por medio de los cuales ésta es producida.

Finalmente, como el Bourdieu que, huyendo de los determinismos, encuentra la libertad respecto a la historia en la propia historia; tanto Foucault como Merleau-Ponty ensayan una teoría de la libertad. Foucault señala que sus análisis “...van en contra de la idea de necesidades universales en la existencia humana. Muestran la arbitrariedad de las instituciones y muestran cuál es el espacio de libertad del que todavía podemos disfrutar, y qué cambios pueden todavía realizarse...” (1990:144). Merleau-Ponty enfatiza en las posibilidades que la experiencia histórica abre: “...la libertad no destruye nuestra situación sino que se engrana en ella: nuestra situación, mientras vivimos es abierta, lo que implica que invoca unos modos de resolución privilegiados y que, a la vez, es impotente por sí misma para procurarse uno...” (Merleau-Ponty, 1985:450).

### **2.2.3 Un jogo dialéctico: hacia la *performance***

En el desarrollo del trabajo abordaré la relación entre la práctica de la Asociación de *Capoeira* de Rua Berimbau, y el contexto sociocultural mayor en que se desarrolla, así como la tensión entre los *habitus* y la creación. Para pensar la práctica de los *capoeiristas* integrando estos aspectos, entenderé las *rodas* y los entrenamientos desde la perspectiva de la *performance* “...conducta restaurada...actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*...” (Schechner, 2000:13). En contraste con la perspectiva textual, la *performance* toma:

“...como uno de sus objetos privilegiados, como uno de sus ámbitos centrales de operación, el cuerpo que dramatiza y experimenta, un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares; un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas, uno también destinado a producir efectos...” (Díaz Cruz, 2008:34).

Las teorías de la *performance* señalan los aspectos comunicativos y constructivos de la acción, analizando prácticas restauradas o repetidas y la creatividad o el cambio producido en cada repetición, La acción en eventos de *performance* origina procesos de reflexividad (Turner, 2002:108) donde “...el hombre se revela a sí mismo...”. Así tanto al actuar en una *performance* propia como al observar o participar en una de otro grupo, los sujetos pueden conocerse mejor a sí mismos, objetivando las estructuras en las que están inmersos.

Para Schechner las *performances* no son sólo eventos enmarcados (artes de la *performance* o rituales) sino que la definición se extiende hasta la performatividad de diversas prácticas de la vida cotidiana (ob.cit.: 12). Performatividad refiere a la capacidad de producir realidad social por parte de diversas prácticas restauradas. Así como Austin introdujo el concepto para dar cuenta del modo en que las palabras hacen cosas (Duranti, 1997), Butler lo utilizó para dar cuenta del procesos de actualización permanente del género (Butler, 1999).

Pensar las prácticas del grupo como *performance* habilita integrar la corporalidad en el análisis, entendiendo que el uso del cuerpo en la *capoeira*, como en la vida cotidiana, no es un medio de expresión de significados que están fuera del cuerpo sino una práctica significativa en sí (Farnell, 1999; Carozzi, 2002; Citro, 2003). Esta concepción de una corporalidad performativa implica una actitud de revelación, que coloca la realidad y carnalidad de las experiencias de los sujetos como parte constitutiva y constituyente del mundo intersubjetivo en el que se sitúan.

La corporalidad, prerreflexiva a la vez que significativa y significada, es fuente de conocimiento práctico (Martín Alcoff, 1999:122). La acción cognitiva de la corporalidad puede analizarse a través de la noción de “modos somáticos de atención” (Csordas, 1999:151): “...modos culturalmente elaborados de atender a y con el cuerpo de uno el alrededor que incluye la presencia incorporada de los otros...”. Estos pueden reelaborarse en experiencias como la práctica de *capoeira*. Así, por ejemplo, en la *performance* del grupo se produce una noción y experiencia de “comunidad”: un nuevo modo de conocer íntimamente relacionado con un nuevo modo de hacer.

Retomando el ejemplo de la producción de comunidad, es imprescindible aclarar que las *performances* no son instancias de “condensación” de una cultura compartida, sino que “...crean la posibilidad -a veces la ilusión- de compartir la cultura. Cuantos participan en una *performance* no comparten necesariamente experiencias o significados comunes, sólo comparten su participación común en aquella...” (Díaz Cruz ob.cit.:38). Las *performances* de *roda* y entrenamiento pueden entenderse así como productoras de un grupo en cuanto, por medio de la repetición (siempre única), instauran “...permanentemente la tradición en el cuerpo y el pasado en el presente...” (Islas, 1995:243).

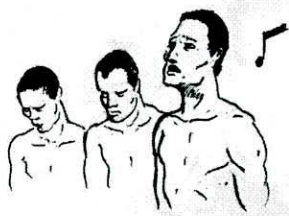
En las prácticas del grupo se dan diversos tipos de eventos de *performance*: mientras que las *rodas* públicas suelen constituirse en *performances* dirigidas a un público externo (*apresentações*: presentaciones), las *rodas* del entrenamiento permiten la improvisación y el despliegue del juego, acercándose para los *capoeiristas* al polo del ritual (Turner, 1992). Asimismo, veremos que la instancia de entrenamiento (*treino*) es, como práctica de una técnica extracotidiana en una situación delimitada, otra de las *performances* que permite observar el trabajo de producción de una nueva corporalidad. Considero que el género performativo *capoeira* de *Rua* pone en juego técnicas extracotidianas (Barba, 1988) que, estando en relación con las cotidianas, se oponen a ellas. Las técnicas cotidianas:

“...no son concientes, están determinadas culturalmente y se basan en la ley del menor esfuerzo, son útiles en el marco de la condición social y el oficio de los individuos..., mientras que las extracotidianas no respetan estos condicionamientos habituales del uso del cuerpo, hacen un derroche de energía y se ligan a contextos de representación...” (Islas, 1995:198)

Elijo seguir la distinción entre técnicas cotidianas y extracotidianas para pensar hasta qué punto la *performance* produce novedad social y abre la posibilidad de una nueva corporalidad en la vida cotidiana, la cual permitiría reintegrar lo “mental” y lo “corporal”.

Tras este “calentamiento” que da forma a la práctica, planteados los interrogantes y los caminos a seguir, comenzaré a internarme en el mundo de la Asociación *Capoeira* de Rua Berimbau. Pasaré a la *ladainha* inicial, dando cuenta de la historia del género y del modo que la Asociación decide “entonarla”.

### 3. *Uma ladainha* : Historia del género<sup>24</sup>



“... as lutas, não só a capoeira, emergem de movimentos sociais, por isso o que se inventa não dura, desaparece rápido. O kung-fu também surgiu assim...”. [T: las luchas, no sólo la capoeira, emergem de movimientos sociales, por eso lo que se inventa no dura, desaparece rápido. El kung-fu también surgió así...] (Militar)

En el presente capítulo trazaré una reseña histórica de la *capoeira* con el propósito de entender la práctica actual del género performático en general y de la Asociación en particular. Recurriré a textos académicos de las áreas de antropología, historia y educación y a material no académico que circula entre *capoeiristas* (diversas páginas de Internet, revistas de deportes, artes marciales y cultura afroamericana). También me basaré en testimonios de los integrantes del grupo, quienes conocen la historia a través de dichos textos y de la transmisión oral, dado que, como en diversos campos culturales, el conocimiento de la historia del género es un elemento fundamental de las prácticas actuales (Bourdieu, 1995:361).

En las narrativas más conocidas y citadas por los *capoeiristas* con los que trabajé (del grupo y de fuera del grupo) se mencionan y pueden reconocerse tres momentos bien diferenciados: los orígenes rurales de la *capoeira*, en África o en las haciendas esclavistas brasileñas; las *maltas*<sup>25</sup> de *capoeira* de las ciudades de Bahía, Recife, San Pablo y Río de Janeiro de los siglos XIX-XX; y la institucionalización a partir de la década de 1930. Me ocuparé de estos tres períodos, por ser los que los *capoeiristas* delimitan al narrar la historia del género, y agregaré un breve comentario acerca del desarrollo de la *capoeira* en el siglo XX, especialmente su expansión geográfica, a fin de comprender en qué contexto la práctica cobra importancia en la ciudad de Santa María.

Del mismo modo en que la historia produjo la práctica actual, ésta última se alimenta elaborando una lectura particular del pasado. Por lo tanto, pondré en relieve el modo en que los miembros de la Asociación resaltan diversos aspectos y significados de la historia de la *capoeira*, desvalorizando y negando otros, otorgándole así sentido a su práctica. En el nivel de la narrativa histórica la Asociación legitima su práctica al interior del campo contraponiendo su visión de la historia del género a la de la *capoeira* de Angola. No obstante, los *capoeiristas* del grupo en su práctica cotidiana se definen en contraste con

<sup>24</sup> La *ladainha* es una *cantiga* (canto de *capoeira*) que cuenta una historia, generalmente relacionada a la esclavitud.

<sup>25</sup> Grupos de *capoeiristas* que solían pelear en las calles.



diversos grupos que realizan una *capoeira* contemporánea más cercana a la tradición *Regional*, de hecho en Santa Maria, el estilo *Angola* es poco practicado.

Eliade, al caracterizar el pensamiento mítico, plantea que los orígenes poseen un “estatus ontológico privilegiado” que coloca en los comienzos la clave de la existencia (Ceriani Cernadas y Wright, 2007, Eliade 1992: 99)<sup>26</sup>. Una idea central del presente capítulo es que al interior del campo de la *capoeira* la narrativa acerca del origen funciona como una herramienta para legitimar la práctica presente en la disputa por la definición del campo (Bourdieu, 1995:330). Generalmente los *capoeiristas* valoran la práctica actual buscando la coherencia de ésta con algún origen o tradición más que con la innovación y la ruptura (ob.cit.:347-350).

### 3.1 Capoeira nasceu como luta: el origen rural<sup>27</sup>

La historia de la *capoeira* es contada fundamentalmente de dos modos. Algunos enfatizan su origen africano (Adorno, 1999, Abib 2006), y otros sostienen que sólo puede hablarse de *capoeira* como una práctica brasileña (Barros de Castro, 2008; Neto, 2007, Dos Santos, 2004). Esta última interpretación es adoptada en general por los *capoeiristas* del estilo “*Regional*” y es a la que los miembros de la Asociación adhieren.

Las diversas historias concuerdan en reconocer como creadores del género a los millones de esclavos negros que -traídos a la fuerza por flotas portuguesas, francesas, inglesas y holandeses desde el siglo XVI- vivieron en la entonces colonia portuguesa de Brasil. La mano de obra esclava era utilizada principalmente en ingenios azucareros, seguida por haciendas de café, tabaco y algodón. Los propietarios de tierras compraban esclavos de diferentes grupos sociales, con diferentes lenguas y costumbres, para evitar su resistencia organizada. La mayoría de los cautivos provenían principalmente de *Angola*, seguida por Congo, Guinea, África occidental y más tarde oriental (Taunay, 1946:33). A partir de finales del siglo XVIII fueron comunes, en la región de Bahía, esclavos islamizados provenientes del Sudán Central (Lovejoy, 2000).

Para quienes defienden el origen africano, la *capoeira* puede remontarse a la lucha de cabezadas y puntapiés de la región de *Angola*, llamada “lucha de las zebras” en las

---

<sup>26</sup> Eliade (1992:189) considera que “...ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano...” Sin entrar en discusiones sobre la naturaleza del pensamiento mítico, considero que el análisis de Eliade es útil para pensar ciertas narrativas de origen. El estatus ontológico de los orígenes en la obra del autor explicaría que lo esencial en las escatologías milenaristas, psicoanálisis, arte moderno, y, agrego, narrativas de origen de diversas tradiciones performativas es que apuntan a la certeza de un nuevo comienzo (Eliade, 1994 [1963]: 82 en Ceriani y Wright, ob.cit.:2007).

<sup>27</sup> T:La *capoeira* nació como lucha.

cuales se disputaban las mujeres de las tribus para convertirlas en esposas<sup>28</sup>. Una vez en Brasil, los esclavos procedentes de *Angola* habrían dado continuidad a esta práctica, que se modificaría y adquiriría otros sentidos. Existe también una importante influencia del África Árabe, como la ropa blanca usada por los *mestres*, el uso de las palmas como acompañamiento musical (Dos Santos, 2003:4) y el uso del *pandeiro*. A la vez, quienes defienden la hipótesis del origen de ultramar recurren a la comparación con otras danzas marciales a lo largo de la América Negra: la *ladja* en Martinica, o la *Mani* en Cuba (<http://www.usp.br/agenciausp/bols/2004/rede1524.htm>).

Aunque se reconoce una gran influencia de los grupos bantúes de *Angola* en el desarrollo estilístico de la *capoeira*, quienes resaltan el origen brasileño de la práctica subrayan que no sólo los esclavos de *Angola* crearon lo que hoy se conoce como *capoeira*. Militar subraya que, de todos los países donde hubo esclavos de *Angola*, la *capoeira* se conoce sólo en Brasil. Perigoso también argumenta a favor del origen brasileño:

*“... Porque a capoeira foi criada, lá tinha o muçulmano e tinha os que faziam os cultos chamados cultos afro, que é aquela historia da religiosidade, dos orixás. A única associação que a capoeira tem do meu ponto de vista com a religiosidade pelo fato dos instrumentos, tipo o atabaque<sup>29</sup> que é usado no candomblé. Mas também tem, por exemplo, pandeiro, que é um instrumento de origem egípcia, conseqüentemente a grande maioria é muçulmano que também usam nas festividades deles...” (Perigoso).<sup>30</sup>*

En este testimonio Perigoso no sólo aclara que la *capoeira* se constituye a partir de diversos grupos africanos que interactuaron en Brasil, sino que niega una relación directa o unilineal de la *capoeira* con los actuales cultos religiosos afro yoruba.

La *capoeira* en Brasil comenzó a practicarse entre los esclavos de las haciendas, en territorios próximos a las *senzalas* (galpones, habitaciones de los esclavos). Como muchas veces las luchas (o danzas) se daban en campos con pequeños arbustos llamados

---

<sup>28</sup> El siguiente fragmento puede ilustrar este tipo de argumentación en defensa del origen africano: “... fue concluido que las referencias culturales en las que la *Angola* se basa vienen directo de la ancestralidad africana, y no de la idea de mestizaje o 'arte marcial brasileira'...la matriz corporal viene de la observación de los movimientos de los animales de la fauna de aquel continente - principalmente de la cebra. De esa observación surgió la danza del *n'golo*, un ritual de seducción de la región de *Angola* y Congo, en el que los jóvenes se disputaban a las jóvenes no sólo bailando sino también golpeando el uno al otro con cabezadas y talones...”. (Agencia USP, San Pablo, 10/11/2004 - Boletim nº1524 <http://www.usp.br/agenciausp/bols/2004/rede1524.htm>)

<sup>29</sup> El atabaque es un tambor cilíndrico o ligeramente cónico, de cuerpo de madera, y parche de cuero. En la *capoeira* suele tocarse con las manos. Es también utilizado en los rituales de candomblé.

<sup>30</sup> T: Porque la *capoeira* fue creada, tenía al musulmán y a los que hacían cultos llamados cultos afro, que es aquella historia de la religiosidad, de los *orixás*. La única asociación que la *capoeira* tiene desde mi punto de vista con la religiosidad es por el hecho de los instrumentos, como el *atabaque*, que es usado en el *candomblé*. Pero también está, por ejemplo, el pandero, que es un instrumento de origen egipcio, conseqüentemente a gran mayoría es musulmán, que también lo usan en sus festividades.

*capoeira*<sup>31</sup> o *capoeirão*, la práctica comenzó a llamarse *capoeira*. Así habría comenzado a desarrollarse una suerte de lucha, como un modo de resistencia frente a los castigos de los señores del ingenio. Como estos prohibían que los esclavos desarrollasen cualquier tipo de lucha, “los esclavos utilizaron el ritmo y los movimientos de sus danzas africanas, adaptándolas a un tipo de lucha... fue un instrumento importante para la resistencia cultural y física de los esclavos”<sup>32</sup>. Pero la *capoeira* se habría estructurado sobre todo en base a la experiencia de los *quilombos*, comunidades formadas por los esclavos que lograban la fuga. Estos asentamientos se formaron ante las invasiones holandesas en Brasil hacia el siglo XVII. En 1581 Portugal prohibió participar del comercio del azúcar a los holandeses, quienes invadieron Brasil hacia 1624. Este contexto propició la fuga de muchos esclavos, que se organizaron en grandes *quilombos*, en los cuales también se recibían a blancos perseguidos por el gobierno colonial<sup>33</sup>. Hacia 1654 los holandeses fueron expulsados de Brasil, pero los *quilombos* siguieron creciendo, hasta que su poder mermó en 1695 ante la derrota de Zumbi, el líder de Palmares, el mayor *quilombo* de la época. La *capoeira* se habría desarrollado como estrategia ante las persecuciones y habría continuado en las *senzalas* tras la vuelta de muchos *quilombolas* (miembros de los *quilombos*) a la condición de esclavos. Ante las fugas de esclavos había surgido la figura de los capitanes de mato, quienes se ocupaban de perseguir a los esclavos fugados. Ante ellos la lucha se habría comenzado a “disfrazar”, surgiendo así la *ginga*<sup>34</sup>. Según Bússola “... *quando os senhores, os capitães do mato chegavam, eles disfarçavam com a ginga pra poder não perceber que estava sendo uma luta, uma arte pra se defender...*”<sup>35</sup>

Tanto quienes consideran que la *capoeira* es sobre todo un “arte”, “danza” o “juego” como quienes priorizan el aspecto “lucha” o “deporte”, sitúan el origen de esta técnica corporal en un contexto de resistencia y lucha de los esclavos negros. En coincidencia con los *angoleros*, quienes sostienen que “...los negros usaban la *Capoeira* para defender su libertad...” (*mestre Pastinha*, citado en Adorno, 1999:3), los miembros de la Asociación, también consideran que esta lucha no es meramente una técnica, sino que se

<sup>31</sup> La palabra *capoeira* es de origen tupí guaraní; *kapu'era*. Posee dos significados: un suelo preparado para plantar o una especie de cesto para cargar animales y alimentos (Apunte de la asociación *Berimbau*).

<sup>32</sup> Fuente: Página del “proyecto social” de *capoeira* “*Jogo da Vida*”, San Pablo: <http://ube-164.pop.com.br/repositorio/35645/meusite/historia.html>

<sup>33</sup> Militar considera que los *quilombos* eran sociedades ideales, pues en ellas convivían “*negros, indios y quienes no pagaban impuestos*”.

<sup>34</sup> La *ginga* es el movimiento base de la *capoeira*. Existen otras narrativas de origen, como la asociación del paso al vaivén de los remos (Lewis, 1992:54, en Cavarozzi, 2006).

<sup>35</sup> T: cuando los señores, los capitanes de mato llegaban, ellos –los esclavos– disfrazaban con la *ginga* para que no percibiesen que estaba siendo una lucha, un arte para defenderse.

originó como lucha social. En palabras del *mestre* del grupo la *capoeira* fue: “... *uma arma de defesa do negro contra os seus opressores nos quilombos. Então, o negro se defendia com a única arma que tinha, que era o corpo. Ele foi incorporando os movimentos dos seus rituais, foi criando um corpo que era capoeira...*”<sup>36</sup>.

En el caso de la Asociación, la narrativa acerca del pasado de la *capoeira* como lucha contribuye a la significación de la práctica actual. El valor del significante lucha se expresa en el grupo tanto al definir la práctica técnica como su proyecto social. Se sostiene que: “... *A luta hoje é outra luta, não é contra a opressão, é a favor da inclusão social. Mas não tem que negar que a capoeira é luta, a capoeira nasceu como luta...*” (*mestre Militar*)<sup>37</sup>. En este caso el líder de la Asociación formula su discurso acerca de la *capoeira* como acción social, en lucha por la inclusión. El origen fue otra lucha, en otro contexto, pero fundamenta la práctica actual. Sin embargo es casi exclusivamente el *mestre* quien formula explícitamente el discurso en términos de lucha social. Si bien los miembros de la Asociación eligen participar del trabajo social que se realiza en el grupo, la mayoría no formula en el nivel del discurso este tipo de relación. Cuando en la Asociación se habla de la lucha actual es en general más en términos de arte marcial que de lucha socio política:

“... *L:- que seria essa raiz da capoeira?*

*P:- A capoeira quando foi criada ela foi criada com um objetivo de luta no combate á opressão contra escravidão. Então a gente tenta manter a capoeira como luta. Tem gente que vê a capoeira como dança, tem gente que vê a capoeira como várias outras coisas, religiosidade, o que é uma forma errada. A gente vê a capoeira como ela foi criada em forma de luta. Tem que ter acrobacia mas todo no seu devido momento. Nunca esquecendo que capoeira é uma luta, é uma arte marcial ritmada...*”(Perigoso)<sup>38</sup>.

Tras presentar los elementos comunes y las divergencias en cuanto a la concepción de los “orígenes”, y habiendo subrayado la importancia simbólica que posee el origen histórico de la *capoeira* para la “lucha” de los *capoeiristas* actuales, pasamos a otro momento conocido de la historia de la *capoeira*, las *gangues* o *maltas* de la *capoeira* urbana.

---

<sup>36</sup> T: un arma de defensa del negro contra sus opresores en los quilombos. Entonces el negro se defendía con la única arma que tenía, que era el cuerpo. Fue incorporando los movimientos de sus rituales, fue creando un cuerpo que era *capoeira*.

<sup>37</sup> T: La lucha hoy es otra, no es contra la opresión, es a favor de la inclusión social. Pero no hay que negar que la *capoeira* es lucha, la *capoeira* nació como lucha.

<sup>38</sup> T: L:-¿qué sería esa raíz de la *capoeira*?/ P:- La *capoeira* cuando fue creada fue creada con objetivo de lucha en el combate a la opresión contra la esclavitud. Entonces intentamos mantener la *capoeira* como lucha. Hay gente que ve la *capoeira* como danza, gente que la ve como varias otras cosas, religiosidad, lo que es una forma errada. Nosotros vemos la *capoeira* como ella fue creada en forma de lucha. Tiene que haber acrobacia pero todo en su debido momento. No olvidando nunca que *capoeira* es una lucha, un arte marcial ritmado.

### 3.2 *Maltas*: la *capoeira* urbana

El momento de las *maltas* no sólo continúa cronológicamente al del “origen” sino que también lo discute, pues algunos autores se inclinan por darle a la *capoeira* un origen urbano: “...como la mayoría de los esclavos se quedaba en la zona rural, durante mucho tiempo llegó a creerse que la *capoeira* habría nacido en *senzalas* o *quilombos*, pero la *capoeira* aparece en los documentos del siglo XIX como hegemónicamente urbana” (Soares, 2001, en Neto, 2007). Se encuentran menciones a la *capoeira* como lucha urbana desde el siglo XVII: la práctica se habría configurado durante reyertas entre los esclavos negros que atravesaban la ciudad en sus tareas diarias (ob.cit.). Según Dos Santos (2003/4) la *capoeira* urbana se hace popular primero en Salvador de Bahía y luego en Recife y Río de Janeiro. Hacia la segunda mitad de siglo XIX comienzan a formarse en los centros urbanos del centro norte brasileño, sobre todo en Río de Janeiro, grupos de *capoeiristas* conocidos como *maltas de capoeira* que se encontraban a pelear en las calles. Aquéllas eran compuestas por negros africanos y brasileños, esclavos y libertos aunque también la integraban blancos pobres, inmigrantes portugueses, criollos e incluso miembros de la nobleza.

Revisando documentos policiales de Río de Janeiro, Neto (2007: 46) comenta que si bien a comienzos del siglo XIX la *capoeira* no estaba prohibida, quien practicaba podía ser categorizado como delincuente. El autor subraya que esto se debía en parte a un temor de la élite carioca ante una posible revuelta de esclavos, principalmente por la cercanía temporal de la revuelta de Haití de 1791. Este miedo se fundamentaba también en el hecho de que hacia 1821 los esclavos eran la mitad de la población de Río de Janeiro: 46000 personas<sup>39</sup>. En este sentido, Reed (1998:506) señala que particularmente cuando las danzas u otros sistemas estructurados de movimiento eran *performance* masculinas colectivas, implicaban una “...genuina amenaza de resistencia política o rebelión...en las que el sentido de unidad y poder era realizado engendrando potencialmente levantamientos contra gobernantes coloniales o maestros de esclavos...”.

En Río de Janeiro entre 1824 y 1861, los detenidos por *capoeira* solían ser condenados a trabajos forzados, pasando a integrar la fuerza de trabajo de las obras públicas de la ciudad, a pesar de las quejas de sus propietarios (Neto, 2007:48). En 1828, los *capoeiras* fueron convocados a participar en milicias en defensa del ejército imperial

---

<sup>39</sup> El incremento en la población negra se debía a la llegada, en 1808, de la familia real portuguesa que huía de ejércitos de Napoleón. Más de 15000 portugueses, demandantes de esclavos, llegaron acompañando al rey João VI.

contra un levantamiento que realizaron sus propias tropas extranjeras, formadas principalmente por irlandeses y alemanes, ante el atraso en el pago de sus sueldos (ob.cit.: 49). El *Mestre Militar* aclara que quienes luchaban a favor del imperio lo hacían en devolución de favores personales, pues políticamente el imperio no era abolicionista.

Los *capoeiras* también fueron fuerza de choque a favor de los liberales contra los portugueses en los incidentes que llevaron a la caída del emperador don Pedro y al inicio del período de la Regencia en 1831. Esta participación en la caída del Imperio no favoreció a los *capoeiras*. Al contrario, dado que las élites<sup>40</sup> interpretaron la fuerza de su actuación en la calle como una amenaza, la represión contra la práctica se incrementó.

Durante el Imperio y el primer periodo republicano los *capoeiras* fueron también contratados para intervenir en comicios, actuando como fuerzas de seguridad para diversas facciones y figuras políticas (apuntes de la Asociación). Durante la guerra del Paraguay (1864-70) la Ley Nabuco de Araújo dio libertad a los *capoeiristas* que integraran los ejércitos, llegando a ser estos el 10% del efectivo del Ejército Imperial Brasileiro (Takeguma, 1997).

Entre las décadas de 1880 y 1920 Brasil experimentó profundas transformaciones sociales y políticas: se salía del régimen esclavista para dar paso a una sociedad de tipo capitalista urbano industrial. El 13 de mayo de 1888 la princesa Isabel declaró la abolición de la esclavitud. Entre 1889 (proclamación de la república) y 1930 se ubicó la República Velha, marcada por la debilidad de un poder central y el poder de las oligarquías regionales, especialmente de los grandes propietarios de haciendas de café (Herschmann y Messedes Pereira, 1994). A partir de 1890, la *capoeira* fue considerada en el Estado de Río de Janeiro, crimen inscripto en el código penal de la República: la simple práctica de algún movimiento de *capoeira* en la calle resultaba en hasta 3 meses de prisión. A la vez se instituyó la deportación de los *capoeiristas* a la isla Fernando de Noronha.

Según Militar, la prohibición de la *capoeira* hizo que ésta comenzase a sufrir “una deformación como lucha”<sup>41</sup>. De este modo, el momento de las *gangues*, es valorizado negativamente por muchos *capoeiristas* de la Asociación, dado que “marginalizó” a la *capoeira* y desencadenó un proceso que la separó de su aspecto marcial. Una fotocopia

---

<sup>40</sup> Las elites durante imperio-regencia y república no cambian demasiado su composición pues desenvuelven estrategias para perpetuarse en el poder (Herschmann et al ,1994: 19). Pensando el proceso más amplio, el fin de las instituciones imperiales y esclavistas no representó el fin de los valores vigentes en ese periodo: las viejas instituciones recibiría un “nuevo ropaje”, pero tras la República, se mantiene mucho de la vieja sociedad excluyente y jerárquica.

<sup>41</sup> En ocasiones, cuando la cita está fragmentada, usando una oración o palabra me permití traducirla para otorgar mayor fluidez al texto.

que circula en el grupo reza "... con la abolición de la esclavitud la *capoeira* osciló entre el buen y el mal uso, cosa que también suele ocurrir con otras modalidades de artes marciales..."<sup>42</sup>. Siguiendo al texto se puede pensar que para los miembros de la Asociación la *capoeira* urbana en el siglo XIX fue un período de "mal uso" de la *capoeira*, que sólo sería finalizado con la legitimación obtenida por Bimba (ver figura 1):

*"... Sim, porque a capoeira ela foi uma luta que era dos escravos, ne. Com passar dos anos ela foi sendo marginalizada, foi usada a capoeira aqui no Brasil pra motivos políticos também. As gangues de capoeira ou maltas, que eram grupos de capoeiristas marginais, eles eram pagos por políticos pra matar pra fazer desordem. É por causa disso que com passar dos anos ela, dai tem essa visão marginal da coisa. Somente em 1942, ali que, foi lá na fase de mestre Bimba que ele criou a capoeira Regional, que ele começou a mudar esses conceitos..."* (Perigoso)<sup>43</sup>.



**Figura 1.** La *capoeira* malandra. Caricatura de 1906 de autoría de Calixto. Fuente: <http://www.nestorcapoeira.net>. En Fonseca (2008).

Las *gangues* de *capoeira* habían hecho temblar a las élites que temían revueltas de esclavos, pero el fenómeno que los *capoeiristas* de la Asociación resaltan del momento de las *maltas* es el sentido de marginalidad dado a la *capoeira* por las clases medias y altas urbanas. El uso violento que en la ciudad de Río de Janeiro se hizo de la *capoeira*, provocó su prohibición, y por lo tanto, un alejamiento de su objetivo de lucha. Según Militar, luego

<sup>42</sup> Los documentos que circulan entre los *capoeiristas* son de diversa naturaleza y reflejan diversas posiciones. Uso esta cita para reflejar un cierto sentido común sobre el bien y el mal que circula entre los *capoeiristas*.

<sup>43</sup> T: Si, porque la *capoeira* fue una lucha que era de los esclavos. Con el pasar de los años fue siendo marginalizada, fue usada la *capoeira* aquí en Brasil para motivos políticos también. Las *gangues* de *capoeira*, o las *maltas*, que eran grupos de *capoeiristas* marginales, ellos eran pagados por políticos para matar y hacer desorden. Y por causa de eso con el pasar de los años, de ahí va teniendo esa visión marginal de la cosa. Solamente en 1942, ahí que fue, en la fase del *mestre* Bimba que él creó la *capoeira Regional*, que él empezó a cambiar esos conceptos.

de la prohibición de 1890 la *capoeira* tuvo que ser “... *más folclorizada, aceptar más rituales...*” para desligarse de la violencia.

En el Estado de Bahía del siglo XIX, la *capoeira* no fue prohibida. Las *rodas* estaban tornándose populares como espacios de *vadição* (vagabundaje) en los cuales los *mestres* daban lecciones de *capoeira* (Barros de Castro, 2008:12). La “tolerancia” con la *capoeira* provocó que en ese Estado se fuesen desarrollando las *rodas* como rituales, que engendrarían “... una serie de significados lúdicos, simbólicos y mítico religiosos...” (Ob.cit.:11). Este tipo de *capoeira* suscitó la respuesta de Bimba, quien creó en la década de 1930 la *Luta Regional Baiana*, enfatizando los aspectos de lucha del género. Teniendo en cuenta el rechazo de la Asociación a la “*capoeira malandra*” y a la “*capoeira folclorizado*”, puede entenderse que para el grupo sólo Bimba con su “*luta Regional*” logró acercar nuevamente la *capoeira* a sus “orígenes”.

### 3.3 La vuelta a la “lucha”: La institucionalización

“*É melhor apanhar na roda, que na rua*” [Mejor es ser golpeado en la *roda* que en la calle] (*Mestre Bimba*, Mandamientos)

El proceso de marginalización sólo comenzó a revertirse con la estructuración de escuelas de *capoeira* en la década de los 30, cuando algunos *capoeiristas* empezaron a salir de la calle y entrar a la *roda*. La década del 20 brasileña fue marcada por una crisis en la estructura política, económica, social y cultural<sup>44</sup>. Desde 1891 (promulgación de la constitución republicana) se evidenciaban en Brasil “...ondas de institucionalización que pretenden implantar un universo cognitivo modernizante que liberaría a Brasil de sus resquicios rurales coloniales...” (Herschmann et al, 1994, 12). Ese período culminó con la Revolución liderada por Getúlio Vargas, en 1930. Así se puso fin a la primera República y comenzó a implementarse un nuevo orden republicano acompañado de procesos de centralización (contra el *Regionalismo* de los terratenientes), aceleración del proceso de urbanización, mayor participación de la burguesía en el poder, industrialización, crecimiento de la clase obrera y predominio del Estado por sobre la sociedad civil.

El crecimiento de las ciudades y el cambio en la estructura económica de Brasil propició una redefinición del ámbito cultural o un proceso de auto identificación

---

<sup>44</sup> Entre 1912 y 1930 la producción industrial había crecido cerca del 175%, pero la política económica del gobierno continuaba privilegiando los lucros de la actividad agrícola. Con la crisis mundial del capitalismo del año 1929, la economía cafetera no consiguió mantenerse. (<http://www.culturabrasil.org/revolucao30.htm>).



hegemónica que decía tener como sujeto a las masas urbanas (Williams, 1980). Este proceso fue dirigido por una ideología populista que buscaba producir cohesión interna y diferenciación externa en una sociedad de clases. Así surgió un contexto favorable para la legitimación de expresiones culturales locales. Contra el período anterior, marcado por el deseo de identificarse con la Europa “civilizada”, los años 20-30 se caracterizaron por ser “...un momento especial en el sentido de la configuración de una 'conciencia' o búsqueda de una 'identidad nacional' calzada sobre la afirmación de la 'fuerza nativa'...” (Herschmann et al, 1994: 29). Precisamente en la década del 30 tomó forma en Bahía una de las dos escuelas más importantes de *capoeira*: la mencionada *Regional* de Bimba.

La posibilidad de crear una escuela de *capoeira* estaba dada en gran parte por la intención del Estado de producir una noción nativista y mestiza de lo brasileño. Puede ilustrarse dicho contexto citando un fragmento de una obra que fue un aporte clave desde la intelectualidad brasileña para la construcción de aquella noción mestiza: “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre, publicada en 1933. Freyre comenta, contestando posiciones de la ciencia racista, que los esclavos desarrollaban vigor físico dada la estructura de monocultivo esclavista del Brasil colonial. Los señores no perderían su inversión descuidando la alimentación de los esclavos:

“...Mejor alimentados, repetimos, eran en la sociedad esclavista los extremos: los blancos de las casas grandes y los negros de las senzalas. Natural que de los esclavos descendían elementos de los más fuertes y sanos de nuestra población. Los atletas, los *capoeiras*, los *cabras*, los *marujos*. Y que de la población media, libre pero miserable, provengan muchos de los peores elementos; de los más débiles e incapaces...” (Freyre, 2002:60).

El autor realiza una valorización positiva del negro y sus expresiones culturales como parte constitutiva de la identidad brasileña, a la vez que cataloga a los *capoeiras* negros como parte de los “elementos más sanos y fuertes de la población”. El fragmento ilustra el contexto en que se daba el proceso de legitimación de la *capoeira*, símbolo del vigor nativo brasileño.

Manuel Dos Reis Machado, o *mestre* Bimba (1900-1974) fue el primer creador de un proyecto deportivo y pedagógico para la *capoeira*. Bimba abrió su escuela en 1932, desarrollando en principio la “*Luta Regional Baiana*” (luego “*capoeira Regional*”). La técnica del *mestre* consiguió el aval del Estado Novo: Getúlio Vargas legalizó la *capoeira* en 1937 y, tras ver una exhibición en el palacio de gobierno en 1953, declaró que la

*capoeira* era un "deporte genuinamente brasileño"<sup>45</sup> (ver figura 2). Según Militar, en ese período la *capoeira* comenzó a formar, lentamente, parte de los entrenamientos de los colegios militares brasileños.



**Figura 2.** *Mestre Bimba* y el presidente Getúlio Vargas. 1953. Archivo Getúlio Vargas del Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea Brasileira (CPDOC) de la Fundação Getúlio Vargas (FGV). Extraída de Fonseca, V (2008)

Bimba organizó su escuela creando un método basado en 52 golpes y contragolpes. Los movimientos de ataque de la *capoeira Regional* buscan llegar al tronco del adversario para derrumbarlo. El juego de *capoeira Regional* suele ser en altura, más veloz que el estilo *Angola* y con un tono muscular más alto. Los *capoeiristas* suelen caracterizar a este estilo de juego como "objetivo". Según Frigerio, (2000:188) dicha objetividad deriva de la intromisión del blanco y la educación física en la *capoeira*. Los miembros de la Asociación, en cambio, reivindican la objetividad como una característica de la *capoeira* histórica, pues remite a la necesidad de efectividad en la lucha.

En la academia de Bimba el alumno aprendía primero una "secuencia" (conjunto pautado de defensa y ataque) con la cual se convertía en "formado". Luego llegaban la primera especialización, con golpes para defenderse, y la tercera especialización, para la cual se organizaban emboscadas de las que el alumno debía poder escapar. Militar comenta que estas emboscadas fueron consideradas práctica de guerrilla por la última

---

<sup>45</sup> Según agencia USP (Agencia de Universidad de San Pablo), ésta formulación fue cuestionada por los *mestres* de la modalidad *Angola*, y sustentada por seguidores de la *Regional*. <http://www.usp.br/agen/bols/2004/rede1524.htm>.

dictadura brasileña, la cual colocó un agente secreto en la academia de Bimba para vigilarlo<sup>46</sup>.

A la academia de Bimba sólo podían ingresar estudiantes o trabajadores con certificado de empleo, que solían pertenecer a las clases media y alta bahianas. Además los alumnos de Bimba tenían prohibido participar de *rodas* callejeras. Para muchos defensores del estilo *Angola*, este perfil sociológico significó un “emblanquecimiento” de la *capoeira* (Frigerio, 2000: 172). Militar, teniendo en cuenta estas discusiones plantea que la *capoeira* siempre tuvo influencias blancas, por lo cual no puede reconocerse un “emblanquecimiento”. En este mismo sentido el *Mestre* argumenta que no puede plantearse que a priori emblanquecer es malo, como según él hacen muchos defensores de la *capoeira* como práctica “negra”.

Mientras Bimba desarrollaba su escuela, *Mestre* Pastinha fundó en 1942, también en Bahía, la primera escuela de *capoeira Angola*: el Centro Esportivo de *Capoeira Angola*. Este estilo es una variación de la *capoeira* a partir del cuerpo de la *capoeira* tradicional “esclava” (Militar). Los *capoeiristas* de estilo *Regional* consideran que *Angola* es posterior pues fue “sistematizada” después. Sin embargo los *angoleros* reivindican la anterioridad de su estilo de *jogo*. Frigerio (2000:171,180) sostiene que la *capoeira Regional* fue un desarrollo de Bimba a partir de la forma *Angola*, que el mismo *mestre* practicaba. Por su parte, Ponde Vassallo (2006) afirma que, aunque el estilo estaba ya definido, sólo a partir de la década de 1980 se crearon escuelas de *capoeira* que afirman practicar exclusivamente el estilo *Angola*. Militar argumenta en este sentido que el estilo *Angola* actual no es más ancestral que el de *Regional*. El estilo de Pastinha remitía a lo que era tradicional en los años treinta, pero arrastraba ya una tradición “folclórica” despegada del aspecto original de lucha:

“... muitos dizem: ‘ a capoeira mãe é capoeira Angola’, mas a capoeira mãe que eles falam, hoje, hoje nenhum mestre vivo teria condições de passar a capoeira dos negros. Não teria como reportar minha pratica de capoeira mais de 100 anos... a capoeira mãe seria a capoeira Angola, mas a capoeira Angola que se vê hoje é uma capoeira basicamente uma capoeira de academia. E capoeira Angola ela era uma capoeira luta do dia a dia, antigamente, sem técnica, movimentos, sem nada. Mas a capoeira, a primeira capoeira que surgiu, foi basicamente luta...”<sup>47</sup>

<sup>46</sup> Además, esta persecución puede haber sido posible dado la simpatía de Bimba por el Partido Comunista. (Sitio de Centro Cultural de *capoeira* São Salvador) <http://br.geocities.com/cccssa2000/sejabemvindo/bimba.html>.

<sup>47</sup> T: muchos dicen: ‘la *capoeira* madre es la *capoeira Angola*’, pero la *capoeira* madre de la que hablan, hoy, hoy ningún *mestre* vivo tendría condiciones de pasar la *capoeira* de los negros. No tendría como reportar mi práctica de *capoeira* más de 100 años... la *capoeira* madre sería la *capoeira Angola*, pero la *capoeira Angola*

A diferencia de la *Regional*, que se creó como arte marcial, la *capoeira* de *Angola* asumió desde el principio un perfil más lúdico, que incluye pero no prioriza el objetivo de lucha. El *jogo* de *capoeira* es para los angoleros: "... la síntesis de la danza. Su esencia, disfrazada en juego. Vagabundeo. Distracción de quien busca extravasar cada función interior en los gestos exteriores. Es en la danza donde se manifiesta la tradición milenaria de la cultura negra de reverenciar los orígenes..." (Adorno:1999:4). Los practicantes de *Angola* desarrollan una técnica con bastante danza, centrada en la *ginga* de las piernas y en la defensa, donde los golpes son dados apenas para intentar desequilibrar al oponente. El juego es lento y recurre mucho a las acrobacias y a la "malicia", esto es, la "...habilidad de sorprender al adversario, de "cerrarse" y evitar así ser alcanzado por él...", un cierto elemento de "picardía" en el juego (Frigerio, 2000:172-3).

Durante el Estado Novo (1937-45) se realizó un proceso de reinención de la nación (Herschmann et al, 1994: 41) en el cual se reafirmaron "tradiciones" que ganarían de allí en más el estatuto de "mitos fundadores" de la nacionalidad brasileña. Fue en este marco, que comenzó el proceso de legitimación de la *capoeira* ante los sectores medios y altos de la sociedad brasileña. El órgano municipal de turismo de Bahía comenzó a organizar exhibiciones para turistas y las academias de *capoeira* comenzaron a agregar a sus presentaciones samba de *roda* y elementos de espectáculo para atraer al turismo (Frigerio, 2000:183). Según Frigerio (ob.cit.) fue la subsunción de la expresión cultural popular a la lógica de las instituciones del Estado, la que llevó a una "folclorización" de la *capoeira*. Al contrario, Militar cree que la legitimación de la *capoeira* por parte del Estado contribuyó a desfolclorizar una *capoeira* marginalizada que no podía presentarse a sí misma como lucha. Según el *mestre* la creación de la "*luta Regional baiana*" fue una reacción de Bimba a una *capoeira* que ya estaba "*folclorizada y muy deficiente como lucha*". Desde el grupo defienden la estrategia de Bimba porque en un momento histórico específico contribuyó a desmarginalizar a la *capoeira* permitiéndole circular entre otras clases sociales. Como veremos, hoy en día la Asociación pretende también que el género se expanda, pero el movimiento es diferente: la *capoeira* debe llegar a los sectores subalternos.

Avanzando en la historia, Frigerio señala que, sobre todo durante la última dictadura militar brasileña (1964-1985), se dio una transformación de la "práctica-arte"

---

que se ve hoy es una *capoeira* básicamente de academia. Y *capoeira Angola*, era una *capoeira* lucha del día a día, antiguamente, sin técnica, movimientos, sin nada, Pero la primera *capoeira* que surgió fue básicamente lucha.

*capoeira* en deporte. Hacia la década del 60, la *capoeira* de academia comenzó a descentrarse de Bahía, primero hacia Río de Janeiro y San Pablo, llegando a todo Brasil. En esta década surgieron campeonatos e intentos de reglamentación de la *capoeira*, que fue considerada arte marcial brasileña (Frigerio, 2000:185). También surgió a mediados de 1960, principalmente en San Pablo y Río de Janeiro, la *capoeira* Contemporánea<sup>48</sup>, una fusión de *Regional* y *Angola*. Entre otras cosas, este estilo es el que incorporó la costumbre de los cordeles, homenajeando a un sistema de pañuelos usado por Bimba para recordar a los *valentões* (“valentones”) que llevaban pañuelo al cuello para protegerse de los navajazos. (Hoy en día, cada grupo sigue su sistema de colores: los de la bandera de Brasil, de la naturaleza, de los *orixás*).

Los años 70 se identificaron en Brasil por ser un período de masificación, intensificación de la represión estatal, modernización económica autoritaria y excluyente, y producción intelectual crítica ante el colapso del populismo y el fracaso de las vanguardias (Herschmann y Messeder Pereira, 1994). En este contexto la *capoeira* fue declarada deporte por el Estado (1972) y surgieron federaciones y reglamentaciones para la graduación de los *mestres*, auspiciadas por la Fuerza Aérea. La *capoeira Regional* se tornó parte del entrenamiento del ejército y de la policía, y pasó a ser enseñada en academias deportivas junto con otras artes marciales (Sansone, 2000:93). Por su parte, la *Angola* “...comenzó a atraer a muchos activistas negros, intelectuales, y turistas con escolaridad superior y a viajeros ansiosos por practicar un deporte negro ‘auténtico’...” (Sansone, ob.cit.).

Desde esos años la práctica de *capoeira* se ha expandido por todo el mundo debido, por un lado, al desarrollo de la industria turística y, por otro, al crecimiento de la emigración de brasileños durante la década de 1980, quienes se dedicaron en gran parte a difundir expresiones culturales de su país (Domínguez, 2005:107; Vieira, 2009). Barros de Castro (2008:18) comenta que la *capoeira* está hoy presente en más de 150 países, y que la globalización del “juego” fue hecha sin incentivo privado o gubernamental, sino que se debe al trabajo informal de los *capoeiristas* en diversas partes del mundo. Sansone (ob.cit.) sostiene que la *Angola* “...que tiene un número de seguidores mucho menor y más restricto en Brasil, esta sobre-representada entre las escuelas de *capoeira* abiertas en el exterior por una nueva generación de brasileños negros...”<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Dos Santos (2003: 4) la llama *capoeira* “estilizada”.

<sup>49</sup> Esta predominancia del estilo *Angola* en el exterior, podría deberse a una cierta búsqueda y fascinación por “lo afro” por parte de los practicantes no brasileños. Las narrativas a las que se liga este estilo y sus

Tras la caída de la dictadura, se reabrieron en Brasil debates en el campo de la educación y la cultura. En 1985 se independizó el Ministerio de Cultura del de Educación, ocupándose el primero de las áreas de “letras, arte, folclore y otras formas de expresión de la cultura nacional axial como del patrimonio histórico, arqueológico, artístico y cultural”<sup>50</sup>. En el área de educación se reformularon las políticas a seguir respecto a la educación deportiva. Según Santos Barbieri (2001, 131) se pasó, de un aparato de gobierno que estimulaba la práctica del deporte fundamentado en su sentido de rendimiento, a una resignificación del deporte en su contexto de educación, interpretándolo como derecho. En 1985 se creó la Comisión de reformulación del deporte brasileiro, por decreto presidencial. Esta comisión declara que el deporte educacional tiene por finalidad la “formación de ciudadanía” pudiendo realizarse tanto en los sistemas oficiales de enseñanza como fuera de ellos. En este período comenzaron a expandirse grupos de *capoeira* de todos los estilos que enmarcaron su acción como “proyecto social”, concibiendo la práctica como “formadora de ciudadanos” (Pondè Vassallo, 2006). Asimismo, la *capoeira*, que ya estaba presente de forma marginal en la formación universitaria de educación física, logró ser hoy una materia aparte (Militar).

En el Brasil actual, la *capoeira* suele ser enmarcada como actividad “deportiva” (estilo *Regional* o Contemporáneo), “cultural” (cualquier estilo) o “artística” (generalmente para el estilo *Angola*), y puede aprenderse en diferentes espacios: desde aquellos de educación no formal, donde puede presentarse cualquier estilo, hasta en la formación militar, donde es común la *capoeira Regional*. Barros de Castro (ob.cit.) señala que el estilo de *capoeira* hegemónico en la escena brasileña actual es la *capoeira* Contemporánea.

### 3.4 Hacia la *capoeira de Rua*

El período de institucionalización suscita discusiones en el campo de la *capoeira*. En la Asociación reivindican algunos aspectos de la historia del estilo *Regional*, por haber sido el que devolvió a la *capoeira* su forma “lucha” y por haber definido una “didáctica” y un “estilo cierto”:

“... *Só que se tu for ver a capoeira Regional tem mais raiz que a capoeira Angola. Por quê? porque a capoeira Regional ela foi organizada antes da*

---

propuestas de movimiento, aparecen caracterizados como el polo más decididamente “afro” y “ritual” entre los distintos estilos de *capoeira*. En el caso particular de la Asociación, la única vez que vi en el entrenamiento un practicante ortodoxo de *Angola*, se trataba de un alemán. Las experiencias en *Angola* generalmente eran de blancos de clase media, salvo el caso de Perereca.

<sup>50</sup> <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/09/decreto-criacao-minc.pdf>

*Angola. Que Angola andou muito mais tempo na informalidade que a Regional. Porque o mestre Bimba na década de trinta ele já começou a criar uma didática da capoeira, sabe, organizou, criou uma nomenclatura de golpes, uma seqüência toda uma técnica de aprendizado. A capoeira Angola conseguiu só quando mestre Pastinha foi eleito o precursor da capoeira Angola, o representante da capoeira Angola. O mestre Pastinha conseguiu organizar todo que Bimba conseguiu na década de 30 já lá por volta de 1945, mais ou menos. Foi quando mestre Pastinha conseguiu organizar, criar também dentro dos fundamentos de Angola o que Bimba criou dentro dos fundamentos da Regional. Ou seja, a capoeira Regional tem muito mais tradição, muito mais raiz que a capoeira Angola. Até então se usava dizer que a capoeira era uma capoeira primitiva, não tinha um estilo certo...*” (Militar).<sup>51</sup>

El periodo de institucionalización es visto por los *angoleros* como un período de descaracterización, “asimilación” a las *performances* occidentales que encierra a la *capoeira* en academias, la folcloriza y la destierra de la calle (Frigerio, 2000, Pondé Vassallo, 2006). En la Asociación el período es valorado positivamente por haber logrado que la *capoeira* fuese “socialmente” aceptada. Esta aceptación es la que hoy permite que la *capoeira* pueda volver a estar en la calle y en los barrios periféricos. En suma, la legitimación en el pasado por parte de clases acomodadas sirve para legitimar en el presente la práctica de clases populares. En este camino hacia la legitimación de una *capoeira* “de calle”, o “en la calle” puede señalarse otro aspecto de la apropiación selectiva de la historia por parte del grupo: aunque se reivindica todo lo que lleve a la *capoeira* a la calle, no se pondera la tradición callejera que gestó al estilo *Angola* en los años 30, sino que se señala que esa *capoeira* de calle estaba ya folclorizada. En este sentido, se lee en las narrativas del grupo una clara opción por privilegiar la historia del estilo *Regional* por sobre el *Angola*.

La Asociación opta por definir su práctica como *Capoeira de Rua*, estilo posterior a la institucionalización, que se gestó en *rodas* callejeras donde se mezclaban *capoeiristas* de ambos estilos (Cavarozzi, 2006:61). Este tipo de *capoeira* heterodoxa, a diferencia de la contemporánea, no ha sido institucionalizado y son pocos los casos en que se entrena como

---

<sup>51</sup> T: Sólo que si vas a ver, la *capoeira Regional* tiene más raíz que la *Angola*. ¿Por qué? Porque la *capoeira Regional* fue organizada antes que la *Angola*. Que la *Angola* anduvo mucho más tiempo en la informalidad que la *Regional*. Porque el *mestre* Bimba en la década del treinta ya comenzó a crear una nomenclatura de golpes, una secuencia, toda una técnica de aprendizaje. La *capoeira Angola* lo consiguió sólo cuando el *mestre* Pastinha fue elegido precursor de la *capoeira Angola*, representante de la *capoeira Angola*. El *mestre* Pastinha consiguió organizar todo lo que Bimba consiguió en la década del 30 ya por vuelta de 1945, más o menos. Fue cuando *mestre* Pastinha consiguió organizar, crear también dentro de los fundamentos de *Angola* lo que Bimba creó dentro de la *Regional*. O sea, la *capoeira Regional* tiene mucha más tradición, mucha más raíz que la *capoeira Angola*. Hasta entonces se decía que la *capoeira* era una *capoeira* primitiva, no tenía un estilo cierto.

estilo. En la *performance* “de Rua” del grupo se usa *batería* de *Angola* con movimientos de *Regional*. El estilo habría hecho que la *capoeira*, que sólo estaba en la calle en ciudades como Río de Janeiro o Bahía, esté presente en las calles de más ciudades. Militar marca que la *capoeira* de Rua volvió a llevar la práctica hacia fuera de las academias y la dio a conocer ante diversos sectores sociales, estimulando su aceptación por parte de grupos que anteriormente la rechazaban por considerarla una “secta” o una actividad religiosa afro. Así, según el *mestre*, con la práctica “de Rua” la *capoeira* pasó a tener mayor aceptación en Centros Comunitarios o en diferentes instituciones. Es interesante señalar que la Asociación toma el estilo “de Rua” en Río Grande del Sur y que, para hacerlo funcionar efectivamente en la calle, debe antes entrenar en locales cerrados. Así el grupo está tomando la *capoeira* “de calle” y llevándola puertas adentro para poder salir luego a la calle.

En conclusión, la trayectoria de la *capoeira*, como la de diversos géneros performáticos, ha sido altamente compleja. Trazando una analogía con lo estudiado por Allen (citada en Reed, 1998:508) para las danzas de las *devadasi* hindúes, podríamos sostener que el género ha atravesado diversos procesos de recontextualización. Desde sus orígenes esclavos han existido procesos de “reoblación” (apropiación por diversos sectores sociales), “reconstrucción” (alterando estilos de movimiento, instrumentación, vestimenta, *rodas*, etc.), “renombramiento” (surgimiento de diferentes nombres para identificar los estilos), “re-situación” (el tránsito entre espacios públicos y privados) y “restauración”: el “...empalme de diversas tradiciones para inventar una práctica de apariencia antigua...”. En la *capoeira* este último proceso se dio en la delimitación de los diversos estilos y ante la producción de *capoeira* para el turismo. Como he intentado demostrar, la mentada restauración es fundamental para los grupos de *capoeira* actuales.

Diversos autores (Nunes, 2005; Pondé Vassallo, 2006; Barros de Castro, 2008) observan que los grupos que consideran la *capoeira* como modelo para la vida, buscan inscribir su práctica en el contexto histórico de su fundación. Los *capoeiristas* no conciben la historia únicamente como lo que pasó (historia lineal) sino sobre todo por la relación entre el pasado y lo que se practica en el presente, una historia cíclica, a la manera de las construcciones míticas. En el caso de la Asociación, la historia del género es la del reconocimiento de la *capoeira*-lucha. Practicar la *capoeira* como lucha, en la calle, con clases populares es un reencuentro con la resistencia de los esclavos contra la opresión.

De este modo, el discurso sobre el origen dota de sentido a la práctica actual y permite superar al discurso “folclorizante” que desligaría la *capoeira* de su contexto



sociopolítico pasado y presente. Como veremos en el capítulo 5, el sentido de lucha social se reactualiza en la concepción de la historia y en la práctica cotidiana de la Asociación. Invito a observar más de cerca la historia de la *capoeira* y del grupo en Santa María en el anexo 8.1. Pasaré en el próximo capítulo a poner entre paréntesis la sospecha, para describir las prácticas del grupo.

### 3.5 Síntesis

A modo de síntesis, propongo un cuadro comparativo entre las lecturas y valoraciones que diversas escuelas presentan acerca de la historia del género. Si bien reconozco que las interpretaciones particulares de cada grupo son más matizadas y heterogéneas que lo que el contenido del cuadro presenta, el propósito es brindar una orientación general, a la manera de un mapa sobre los significantes hegemónicos que estructurarían estas narrativas. En color rojo se señalarán las valoraciones positivas, y en azul las negativas. El negro indicará neutralidad.

	Momento histórico/escuela	De rua	<i>Regional</i>	<i>Angola</i>
Periodo colonial	África	No relevante	No relevante	Relevante
	Senzalas y Quilombos	Lucha (disfrazada) de los esclavos contra la opresión	Lucha (disfrazada) de los esclavos contra la opresión	Lucha/danza de los esclavos contra la opresión
Siglos XVIII XIX	Gangues de Rio	Violencia y marginalización	Violencia y marginalización	Violencia y marginalización
	Rodas callejeras en Bahía	Folclorización en desmedro de la lucha.	Folclorización en desmedro de la lucha.	Gestación del estilo <i>Angola</i> . Tradicionalización
Primera mitad de Siglo XX	Creación de <i>Capoeira Regional</i>	Desfolclorización, sistematización, aceptación social y desmarginalización, vuelta a la lucha	Desfolclorización, sistematización, aceptación social y desmarginalización, vuelta a la lucha	Occidentalización, institucionalización, folclorización, emblanquecimiento, ruptura con lo popular y lo ancestral. Predominio de la lucha en desmedro de la danza, el ritual y lo teatral.
	Creación de <i>Capoeira Angola</i>	Organización de una <i>capoeira</i> tradicional ya	Organización de una <i>capoeira</i> tradicional ya	Recuperación de la <i>capoeira</i> tradicional,

		folclorizada	folclorizada	informal, de la calle
Segunda mitad de siglo XX	Torneos/graduaciones	Comercializan la <i>capoeira</i>	Inherentes a la historia del estilo*	Desvirtúan el arte de la <i>capoeira</i>
	Academias	Encierro de la <i>capoeira</i> . Exclusión de sectores populares	Inherente a la historia del estilo	Parte de la dinámica del estilo
	<i>Capoeira</i> de Rua y <i>rodas</i> de calle	Vuelta de <i>capoeira</i> a su hábitat natural	<i>Rodas</i> de calle ocupan lugar secundario	<i>Rodas</i> de calle ocupan lugar secundario

## 4. Revelando la *ginga*: Las *rodas* y el entrenamiento



Tras la reseña histórica del capítulo anterior, me dedicaré aquí al análisis de los entrenamientos y *rodas* de la Asociación como *performances* que instauran una conducta regular a la vez que habilitan la emergencia de la “novedad genuina” y la “creatividad” (Turner, 2002:110). El pensar el entrenamiento y las *rodas* como *performance* implica también prestar atención a los códigos no verbales, a la puesta en relieve del evento por parte de los actores y a su experiencia práctica en dichos eventos: la presencia corporal, sensorial y emocional (Langdon, 2007:16).

Pese a la gran cantidad de situaciones y lugares donde se entrena y se *joga*, pueden identificarse rasgos comunes en las prácticas del grupo a partir de la construcción particular que la Asociación realiza del “género performático” *capoeira*. El grupo mantiene en todas las instancias ciertos “... rasgos estilísticos identificables, una estructuración... y una serie de percepciones y significaciones prototípicas asociadas...” (Citro, 2003: 27). La propuesta de Citro permite describir el “cómo se mueven” (Islas, 1995) del género performático *capoeira* de Rua sin desligarlo de sus significados y de las experiencias de los sujetos que llevan a cabo la práctica. También es característica del grupo la dinámica de enseñanza y aprendizaje, que hace a una definición específica de los roles de los sujetos.

Dado que las percepciones y significaciones asociadas a la práctica performática estarán presentes a lo largo de toda la tesis, constituyéndose en un eje antropológico del trabajo, en este capítulo me centraré en los otros dos aspectos que hacen al género. Así, por un lado, reconoceré rasgos estilísticos que unifican a las *rodas* y a los entrenamientos, y por otro, describiré separadamente la estructuración y roles o interacciones en cada una de ellos.

### 4.1 Una *ginga* particular: Rasgos estilísticos en la Asociación

La *capoeira* “de Rua” de la Asociación, se constituye a sí misma en diálogo con los otros estilos de *capoeira*, y con las escuelas de *capoeira* de Santa María y regiones aledañas. La *capoeira* como género performático se caracteriza, en todos sus estilos, por ser una lucha/artes/juego o danza practicada por una pareja de contrincantes en el espacio de

una *roda* (ronda) al ritmo del *berimbau*. El *jogo* es la interacción entre dos *capoeiristas*, que suele darse en medio de una *roda*, pero puede también darse en un espacio independiente de la misma. La *performance* de la pareja que *joga* se desarrolla siempre a partir de un paso base: la *ginga*<sup>52</sup>. Mientras *gingan* en el *jogo* los *capoeiristas* realizan *golpe*” (patadas en diversos niveles o cabezadas generalmente), *quedas*, (“caídas”), *esquivas* (defensas esquivándose) y *acrobacias* (medialunas, diversas verticales y, sobre todo en el estilo *Regional*, saltos). El tamaño de la *roda*, los instrumentos incluidos -aparte del o los *berimbaus*-, las canciones que se tocan, los significados asociados y las calidades de movimiento suelen variar tanto entre los estilos como de grupo en grupo.

Como sostendré en este apartado, la Asociación se caracteriza estilísticamente por una semejanza con la *capoeira Regional*, aunque en diversas instancias, el grupo acaba ligando sus presupuestos teóricos- prácticos a la filosofía de la *capoeira Angola*, por ejemplo, en la concepción de *capoeira* como “lucha por la libertad”<sup>53</sup>. En esta sección tendré en cuenta los siguientes “**rasgos estilísticos**”: imagen corporal, forma del movimiento, calidades tónicas, usos del peso, flujo de energía, desarrollo temporal y uso del espacio (Citra, 2003).

Comenzando por la **imagen corporal**, la heterogeneidad de vestimenta en entrenamientos y *roda* es una marca distintiva del grupo. Se considera que en la *capoeira* de Rua cada uno debe vestirse como puede y quiere, dado que una *roda* debería acontecer en cualquier momento y lugar. Sin embargo, la intención explícita de no uniformizar expresa sobre todo un ideal de inclusión social: “... *O grupo mantém uma maneira que pessoal que vá ali e que é da classe alta não nota. Se tu fosse na academia o pessoal notaria isso, ne... a gente mantém todo mundo num nível geral...*” (Militar)<sup>54</sup>.

Es una intención del grupo trabajar con todas las clases sociales, diferenciándose de las academias, donde se busca mantener una imagen y un público de clases medias y altas.

Militar subraya que en la Asociación se integran sectores sociales que son excluidos por otros grupos de *capoeira*. Así, el *mestre* comenta que algunos cartoneros van a su *roda* porque dicen que en otras *rodas* los “*corren*”: “...*os próprios alunos falavam ‘nah, esses cara sujos dentro da roda’. O próprio mestre ou professor acabava correndo o*

---

<sup>52</sup> Bussoia define la *ginga* como “paso de danza”: “... *So que eies, o negro em si antigamente eie acopiou a dança com a luta e dentro de si ele criou uma maneira de deixar, uma, precisando da outra... a base dos movimentos e so ginga, sem a ginga nao tem capoeira...*” (Solo que ellos, el negro en si acopio la danza con la lucha dentro de sí. Creó una manera de dejar una precisando de la otra. La base de los movimientos es sólo la *ginga*, sin la *ginga* no hay *capoeira*).

<sup>53</sup> Pondé Vasallo, 2006: 75.

<sup>54</sup> Militar. T: El grupo mantiene una manera que la gente que va allí y es de la clase alta no lo nota. Si fueras a la academia, se notaría eso. Nosotros mantenemos a todos en un nivel general.

*cara para não perder seus alunos...*<sup>55</sup> Así, a diferencia de otros grupos que exigen blanco e incluso un cierto uniforme para las presentaciones públicas (ver figuras 3, 4 y 5), en la Asociación es una minoría quien usa *abadá* (pantalón de *capoeira*) y cuando lo usan, pocas veces es blanco. Este tipo de pantalón es usado sobre todo en *rodas* especiales, como los *batizados* (bautismos, *rodas* donde se otorga cordel de graduación). Como pantalón proliferan los shorts (que en otros grupos no están permitidos), los joggins y los jeans anchos de tiro bajo. Los *capoeiristas* defienden la no obligatoriedad del blanco. En una ocasión, mientras caminaba con Perigoso y Militar por una villa, unos jóvenes saludaron al *mestre*, según comentó Perigoso esas personas “traicionaron la confianza de Militar” formando su propia asociación para lucrar, olvidando el trabajo social, y exigiendo *abadá* blanco a alumnos que, de gastar en eso, podrían quedarse sin comer<sup>56</sup>.



**Figura 3**

**Figura 3:** *Roda* de calle del grupo Muzenza. Puede apreciarse que todos visten *abadá* blanco y ninguno está con el torso desnudo. Calçadão de Santa María, 2006. Fuente: Ana Inés Cazador, visitante de Santa María.

**Figura 4:** Bautismo de la Asociación. Incluso en una situación formalizada como el bautismo no se utiliza un uniforme. Noviembre 2005. Espacio Municipal Bombril, Santa María. Fuente: Theresa Koury, *capoeirista*.

<sup>55</sup> T: los propios alumnos decían: ‘bah, esos tipos sucios dentro de la *roda*’. El propio *mestre* o profesor acababa corriendo al tipo para no perder a sus alumnos.

<sup>56</sup> Vale la pena contrastar concepciones acerca del uniforme. Penteado (2001:64), en su estudio con un proyecto social de *capoeira*, comenta que uno de los principales motivos de enojo del *mestre* con los organizadores de la institución donde trabajaba era que no se encargasen de entregar uniformes de *capoeira* a los alumnos. Según el *mestre*, adscrito a una tradición *Regional*, un *capoeirista* debe tener “celo” de su uniforme y respetar la honra del cordel. Para el *mestre*, el respeto por el uniforme era parte integral de la práctica como proyecto social.



**Figura 4.**

Algunos *capoeiristas* del grupo a veces utilizan algunas remeras y *abadás* impresos, con el nombre del grupo y un logo. En ningún caso aparece el nombre de Militar. Este rasgo también es inhabitual, ya que varios grupos de *capoeira* utilizan en su gráfica el nombre de su maestro.

Existen en el grupo quienes gustan de entrenar calzados y quienes prefieren hacerlo descalzos: "...*Na capoeira não existe tatame, não existe um piso específico, ne. Até por o capoeirista ser acostumado, ser adaptado a vida real... É bom tu saber jogar descalço, é bom tu saber jogar de tenis...*"<sup>57</sup>. Perigoso, como todos los entrevistados sostiene que lo esencial es adaptarse a cualquier circunstancia. Aunque considera que tiene mayor agilidad descalzo, él utiliza zapatillas. Por el contrario, otros *capoeiristas* se descalzan al llegar al espacio de práctica, incluso si no realizan entrenamiento físico. En este sentido el estilo del grupo difiere tanto de la *capoeira Angola*, donde se privilegia *jogar* calzado, como del estilo *Regional*, donde se suele *jogar* descalzo.

Muchos hombres entrenan con musculosa o con el torso desnudo, y algunos lucen tatuajes alusivos a la *capoeira* (figuras 5 y 6). Quienes tienen una figura más marcada por el trabajo físico (los *graduados*<sup>58</sup> o los varones más jóvenes) suelen estar siempre sin remera, pararse más erguidos y con el pecho hacia delante. Esta formación del torso es motivo de orgullo para muchos de los hombres de la Asociación, quienes en algunos casos complementan su entrenamiento con musculación, para poder "*definir mejor*", o "*quedar un poco mayor*" (Bússola). A la vez, en repetidas ocasiones se habla en la *roda* y en el entrenamiento contra del uso de anabolizantes. El cuerpo puede ser musculoso, pero en virtud del trabajo físico. En consonancia con las prácticas actuales de la Asociación, la

<sup>57</sup> T: En la *capoeira* no existe tatatami, no existe un piso específico. Hasta porque el *capoeirista* está acostumbrado, adaptado a la vida real. Es bueno saber *jogar* descalzo, es bueno saber *jogar* en zapatillas

<sup>58</sup> Es considerado "*graduado*" quien posee una graduación por arriba del tercer cordel y es reconocido por el *Mestre* como alguien comprometido con el grupo.

exhibición del el torso no implica ostentar la capacidad de golpear. Los miembros del grupo buscan diferenciarse de los *capoeiristas* de academia privada que entrenan para parecer fuertes<sup>59</sup>. En la actualidad, el grupo procura sostener *rodas* con una actitud lúdica y distendida, evitando el golpe, y sonriendo durante el *jogo*.



**Figura 5:** En primer plano Bússola y Militar. Atrás dos *capoeiristas* iniciantes y otro graduado. CDM, Santa María, 2006.

Respecto a los torsos de las mujeres, sólo quienes se dedican a la educación física o realizan mucha actividad física, utilizan top. Las mujeres más tímidas, o las que tienen menos experiencia en entrenar suelen usar remeras grandes.



**Figura 6:** Xilique y Theresa en un bautismo. Santa María, 2006. Fotografía de Theresa Koury

En el grupo se utilizan los cordeles de graduación. Estos remiten a la bandera de Brasil: la primera cuerda, de bautismo, es verde. Posteriormente llega la verde y amarilla

<sup>59</sup> Penteadó Junior (2001:2) también identifica las academias como lugar donde se entrena *capoeira* buscando “defensa personal” o mejoramiento estético del cuerpo.

y luego amarilla. Las tres son de alumno. Las siguientes cuerdas son la de monitor (verde azul); instructor (amarillo azul); profesor (azul); *contramestre*: (verde, amarillo, azul y blanco). Luego llegan las maestrías donde se trenzan: verde blanco, amarillo y blanco, azul y blanco, y blanco. Parece existir una polémica interna del grupo respecto al uso de los *cordeis* (cordeles). Algunos *graduados* usan cordel casi siempre, pero la mayoría, especialmente los más antiguos, lo hace en pocas ocasiones y defiende su práctica ejerciendo una crítica a los cordeles como un símbolo ostentoso e innecesario:

*“...Esquisito:- Acho insignificante. Por mi não teria cordel na capoeira. Teria que cada um dentro do grupo sabe quem é quem. Eu sei quem tu é instrutor, eu sei que eu sou professor, e quem é monitor. Não precisa sair de dentro de academia mostrar pra ninguém quem eu sou, ou pra outro capoeirista. Eu acho, mas não sou eu que dou as ordens.*

*L:- Mas até o Militar me falou que ele não gosta.*

*E:- Militar também não gosta, sempre foi contra. Claro que tem dai a gurizada que queria andar de gatinha, queria andar de corda na cintura, então vamos fazer. Mas eu não uso corda, Já me viu de corda?...”<sup>60</sup>*

Algunos *capoeiristas* sólo usan el cordel en ocasiones especiales, por mera formalidad, mientras que otros lo utilizan bastante y la encuentran importante. Gelo y Liara consideran que el cordel es un estímulo o motivación para los *capoeiristas*. Bússola, que usa el cordel habitualmente, considera que este es útil como “*diploma*” para identificar el tiempo de entrenamiento de los sujetos. Tanto quienes usan como quienes no usan cordel le otorgan importancia a la decisión. Así, todos consideran que si se lo usa debe ser porque se lo puede “*sostener en la cintura*”. La graduación varía mucho más en función del compromiso del sujeto con el grupo (asistencia, colaboración, la “*confianza, seriedad y dedicación*”) que en función de las habilidades técnicas desarrolladas. Liara, que ya es graduada profesora, no usa el cordel hace un tiempo porque no está entrenando “*...Eu acho que eu preciso treinar, me envolver um poquinho mais assim, pra mim poder usar ele, conseguir segurar ele na cintura que eu falo...*” (T: creo que necesito entrenar, involucrarme un poco más para poder usarlo, conseguir sostenerlo en la cintura).

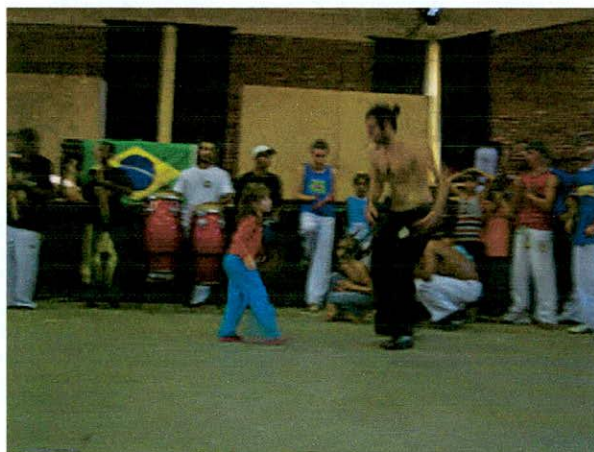
Respecto a la **forma del movimiento, calidades tónicas, uso del peso, del tiempo y el espacio**, la Asociación practica una *capoeira* “de Rua” estilísticamente más afín con la *capoeira* “*Regional*”. La forma de *ginga* del grupo es alta, amplia y veloz

---

<sup>60</sup> T: E:-me parece insignificante. Por mi no tendría cordel en la *capoeira*. Tendría que cada uno dentro del grupo sabe quien es quien. Yo se que vos sos instructor, yo se que yo soy profesor y quien es monitor. No necesito salir de la academia para mostrar a nadie quien soy, o para otro *capoeirista*. Yo creo, pero no soy yo quien da las órdenes//L:-Pero hasta a Militar me dijo que no le gusta//E:- A Militar tampoco le gusta, siempre estuvo en contra, pero están la ‘gurizada’ (pendejada) que quiere andar de “gata” (exhibirse), quería andar con cuerda en la cintura, entonces vamos a hacer. Pero yo no uso cuerda ¿ya me viste de cuerda?



como en el estilo de Bimba (figuras 7 y 8). Sin embargo, la *ginga* es considerada en el grupo algo que define a la persona y que la persona define, como promueve el estilo *Angola*<sup>61</sup>. La *ginga* es el movimiento básico, el caminar del *capoeirista*, lo que no debe faltar en un *jogo* y lo primero que aprende un *capoeirista*. Es un movimiento que se realiza de pie, la base de la *ginga* es un triángulo que se forma al desplazar las piernas: los puntos de apoyo del pie en el suelo formarán siempre esa figura. Para estar en quietud, en la “base” de la *ginga* ambos pies están apoyados en los extremos de adelante del triángulo. En el movimiento, si el pie derecho esta delante, en el vértice derecho, el otro estará detrás, en el vértice posterior del triángulo. Luego el pie de derecho ira atrás, mientras que el izquierdo se desplazará al vértice izquierdo. El brazo de la pierna que queda detrás se mantiene delante del rostro, con el codo en flexión protegiendo el frente del *capoeirista*, y el brazo de la pierna delantera suele mantenerse en guardia a la altura de la cadera. Ante cada paso los brazos cambian. El torso se mantiene levemente inclinado hacia delante y las piernas semiflexionadas, en una posición que podría llamarse “a tierra”. Así la postura base de la *capoeira* podría inscribirse en una tradición de movimiento afroamericano, donde se involucra fuerza de piernas, que se mantienen constantemente flexionadas; y fuerza abdominal y de glúteos, debido a que la columna está levemente inclinada hacia delante, soportando su propio peso (Citro, Greco, Rodríguez: 2007).



**Figura 7:** *Ginga* de la Asociación. Puede verse la tendencia a mantener el torso erguido. Santa María, 2006. Fuente: Theresa Koury

<sup>61</sup> Este rasgo es, siguiendo a Frigerio (1992), característico de la *performance* afroamericana, donde es importante que el *performer* desarrolle un estilo propio.



**Figura 8:** Práctica de golpes y *ginga*, CDM, Santa María, 2006. Fuente: Theresa Koury.

La *capoeira* de Rua se identifica a nivel formal con los movimientos y golpes del estilo *Regional*. En el grupo se practican saltos y acrobacias que difícilmente se aceptarían si optaran por el estilo *Angola*. Militar evita “prohibir” esos movimientos aunque sostiene que no debe abusarse de ellos. Cuando alguien utiliza demasiadas acrobacias, los *capoeiristas* juzgan que está olvidando la *capoeira*. En estos casos puede darse una burla explícita: un día, cuando el entrenamiento aún no había comenzado, mientras algunos ya tocaban *berimbau* y *atabaque*, Moranguinha practicaba acrobacias. Militar paró de tocar y gritó “o break dance é la em outro lado” [T: el break dance está en otro lado]. Ambos se rieron, y Moranguinha siguió practicando sus acrobacias.

La heterodoxia implicada en el estilo de Rua permite que la Asociación, a pesar de su afinidad con la tradición de Bimba, pueda utilizar códigos de *Angola* (algunas *chamadas*, algún “golpe” o *rasteira* más *angolero*). El mismo Militar reconoce que él pasa “fundamentos”<sup>62</sup> *angoleiros*, pero aclara que no es posible ser un verdadero *capoeirista* de *Angola* y *Regional* a la vez, pues ambos estilos implican un “cuerpo muy diferente”. El grupo suele utilizar *bateria* (conjunto de instrumentos) de *Angola*: tres *berimbaus*, *agogô*, *atabaque* y *reco-reco*, pero cuando lo hace se respetan los “fundamentos”: se utiliza esta batería sólo con los toques que el grupo llama “universales: *São Bento grande de Angola*, *São Bento pequeno*, *jogo de dentro*. Cuando los toques son de *Regional*, se forma la batería de *Regional*: un *berimbau* medio y dos *pandeiros*.

Desde el punto de vista de las calidades de movimiento, la Asociación *Berimbau* practica una *capoeira* “objetiva”, que busca la efectividad u “objetividad” del golpe. En el

<sup>62</sup> Pondé Vasallo (2006:78) reconoce el término “fundamentos” cómo el que los *capoeiristas* utilizan para nombrar a las tradiciones que escogen.

grupo se entrenan la velocidad y dirección de las patadas a la manera del estilo *Regional*, y se evitan en el *jogo* la "teatralidad" y la "maña" típicas del estilo *Angola*.

Aunque el entrenamiento maneje altos grados de tensión muscular y una entrega de peso a tierra muy marcada, la Asociación en su búsqueda de "objetividad" entrena la agilidad y velocidad en el *jogo*, lo cual implica una cierta ligereza y suavidad en relación al peso del cuerpo. El *capoeirista* de la Asociación desarrolla fuerza suficiente para poder utilizar diferentes puntos de apoyo en el suelo (cabeza, manos, antebrazos, piernas), pero a la vez adquiere agilidad para sostenerse en el aire, y en niveles altos respecto al piso, sin llegar a tener un movimiento "ninja" (Perereca). Geraldine comenta que el entrenamiento la llevó a "...recuperar ciertas experiencias que tenía cuando patinaba, por tanto trabajo con las piernas en el aire..."

La velocidad en la práctica está en íntima relación con el estilo de toque rápido de la *batería* musical, característico del grupo. Durante el entrenamiento, tras encontrar el movimiento, se pide a los alumnos mayor velocidad. Militar suele hacer pasar al frente a *graduados* para que expliquen el golpe y les pide progresivamente mayor rapidez: "...*pessoal antigo tem que fazer rápido...*" [T: los antiguos deben hacer rápido]. Durante una *roda* del CDM, el profesor Borregada, que estaba entrando al espacio de *jogo* a marcar algunas cosas a los dúos, entró al *jogo* que Perigoso y yo desarrollábamos, pidiéndole a Perigoso que *jogásemos* más rápido. Borregada le dijo que se alejara de mí para no lastimarme, pero que se moviera más rápido a fin de que yo entendiera que debía *gingar* al ritmo del berimbau. Así, llegar a la velocidad de la música era priorizado por Borregada por sobre el hecho de la comunicación, o de la cierta complacencia que Perigoso tenía para conmigo y mis movimientos demasiado lentos.

Los movimientos de *capoeira* suelen ser centrífugos tanto en las defensas como en los ataques. En el caso de la Asociación, por su pertenencia estilística más afín al estilo *Regional*, las piernas suelen tener formas rectilíneas, sea la trayectoria de la patada curva o recta (figura 9). Así, por ejemplo una *queixada* (lateral) o una *meia lua de frente*<sup>63</sup> dibujará su trayectoria circular con la pierna que patea extendida.

---

<sup>63</sup> La *queixada* (de golpe en el mentón: *queixo* en portugués) consiste en que la pierna de detrás de la "*ginga*" cruce por detrás a la que está en el frente, la cual se levanta ante dicho empuje, trazando un medio círculo en el aire, con el propósito de marcar un golpe o golpear. La "*meia lua de frente*" (o *queixada* frontal para algunos) es uno de los primeros golpes en aprenderse, y consiste en el movimiento circular de adentro para afuera de la pierna de atrás de la "*ginga*". Se busca acertar en el rostro del adversario con la parte externa del pie. Cuando la pierna marca una trayectoria inversa (de fuera para adentro) se le llama *meia lua de fora*.

## 4.2 *Tem que treinar*: Descripción del entrenamiento<sup>64</sup>

“...La roda es el éxtasis pero es producto de esa instancia previa del treino que te permite llegar a ese éxtasis. Me parece que es integral, que no podés pasar por uno sin el otro...”  
(Geraldine)

En la presente sección describiré los entrenamientos *treino* como unidad espacio temporal, reconociendo su estructuración y los roles que en ellos se organizan. El *treino*<sup>65</sup> es una unidad de práctica reconocida por los propios *capoeiristas*. Identifico al *treino* como instancia de actuación del género performático, dado que los *capoeiristas* del grupo consideran que *roda* y entrenamiento son momentos igualmente necesarios para practicar *capoeira*. Por otro lado, los entrenamientos son sólo una parte del proceso de aprendizaje de la *capoeira* que el grupo se propone y practica, ya que son complementarios a las *rodas* públicas, eventos, investigación<sup>66</sup>, tareas de difusión, y otras prácticas que hacen al ser *capoeirista* en la Asociación.

Cada local de entrenamiento o “Academia”<sup>67</sup> de la Asociación es diferente ya que convoca a distinto público, es dirigido por distintos *graduados* y los grupos de cada uno son estables en mayor o menor medida. El local de referencia del grupo es el Centro Deportivo Municipal o Farrezão, donde dicta las clases el *mestre* Militar, y al cual concurren a entrenar y colaborar con el entrenamiento la mayoría de los *graduados*. Este espacio convoca entre 20 y 50 personas por entrenamiento, y es la columna vertebral de la práctica grupal. Es a este local al que concurre la mayoría del público adolescente y adulto relativamente estable de la Asociación. Los locales de *treino* se incrementaron en el transcurso del año 2007, con la creación por parte del grupo del proyecto municipal “*Ginga da Cidadania*”. Con este proyecto la Asociación comenzó a trabajar en varias nuevas escuelas, lo cual conlleva un proceso de cambio del público de las clases, pues en este momento la mayoría de los alumnos son niños. Trabajar con niños trae también nuevos lineamientos para el grupo. A nivel discursivo, de cara a las instituciones, la práctica de

---

<sup>64</sup> T: Hay que entrenar.

<sup>65</sup> El espacio no es un ensayo donde se practica una secuencia que luego se pondrá en práctica sino un entrenamiento para tener herramientas que permitirán luego “colocar los movimientos” en la “*roda*” del mismo entrenamiento o en las *rodas* públicas.

<sup>66</sup> Los *graduados* en general deben presentar algún trabajo escrito. También se organizan periódicas investigaciones. Por ejemplo en el 2006 la investigación versó acerca de la historia de la *capoeira* en Santa Maria, bajo el título: “*A capoeira, nossa formação, nossa raiz*”.

<sup>67</sup> Pese a que muy pocos locales de entrenamiento del grupo sean academias de musculación muchos *capoeiristas* de la Asociación utilizan la palabra academia para referirse al local de entrenamiento. Creemos que el uso de esta palabra está relacionado a la historia de la *capoeira* en Rio Grande do Sul, donde el género llegó a través de gimnasios. También puede deberse a la fuerte impronta de la *capoeira Regional* en la práctica del grupo.

*capoeira* pasa a presentarse sobre todo como una práctica "*formadora de ciudadanos*" y ya no tanto como formadora de luchadores de *capoeira*.

Pese a esta diferencia entre lo que fue-es la formación de *capoeiristas* y la práctica de *capoeira* en el marco de este proyecto, encontré características comunes en la mayoría de los *treinos* a los que concurrí durante mi investigación. Me ocuparé primero de la **estructuración** de los entrenamientos en general para luego pensar los distintos **roles** asumidos en esta instancia por el *mestre*, los *graduados* y los alumnos.

#### 4.2.1 Estructuración

El entrenamiento suele durar entre una hora y media y dos horas. Se abre con saludo a la *capoeira* (menos de un minuto), se sigue con calentamiento (de 15 a 30 minutos), aprendizaje de golpes y/o acrobacias (45 minutos a una hora y cuarto), para luego pasar a la *roda* (20 minutos a una hora y cuarto) en la cual se realizan comentarios verbales acerca de la misma *roda* y acerca del grupo en general. A veces se repite un saludo formal como el del comienzo al finalizar la práctica, y esta instancia es aprovechada por el responsable del *treino* para la difusión de actividades del grupo, la convocatoria a participar de las mismas, o los reclamos y felicitaciones. Esta forma de entrenamiento es altamente estructurada a nivel secuencial, de un modo muy parecido al tipo de entrenamiento de la *capoeira Regional*. Se percibe, sólo a nivel formal, la influencia de métodos disciplinarios ligados a las escuelas militares y a las prácticas de educación física escolares (Foucault, 1987:142) contrastando con la secuenciación que domina en la *capoeira Angola*, donde se suele entrenar desde la *ginga* misma, llamando más a la improvisación y a la puesta en escena de situaciones, incluso cuando se está aprendiendo la forma de un golpe. Aunque la forma del entrenamiento por momentos adquiera rasgos disciplinarios, todos los *capoeiristas* pueden entrar y salir del entrenamiento cuando lo deseen, suele haber bastante conversación y ruido durante algunas instancias del entrenamiento, nunca se castiga a nadie por no realizar los ejercicios, ni se "premia" a quien los hace bien<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> Aunque estos métodos "... permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad..." (ob.cit.:140), considero que en el actual contexto de uso y en el modo en que la Asociación los pone en práctica, el disciplinamiento es disipado en gran medida. De hecho, puede contrastarse el comportamiento del grupo con los entrenamientos militares o de otras artes marciales o de otros grupos de *capoeira* por los que los *capoeiristas* han pasado, para notar que la práctica intenta diferenciarse de dichos espacios.

locales es imposible tener música todo el tiempo por falta de personas que sepan ejecutar los instrumentos. En los entrenamientos con niños que aún no saben tocar, o en donde no hay instrumentos, se usa “*sonido mecánico*” (música grabada) y el profesor toca el *berimbau* en la *roda*. Todos los *capoeiristas* ya bautismos deben saber tocar *berimbau*. El responsable del entrenamiento es el que pide a la batería de instrumentos silencio cuando necesita explicar algo.

El momento de entrenamiento suele ser una entrada en calor dinámica: correr, agacharse, tocar el piso, salticar, correr hacia atrás, correr llevando puntas de pie a glúteos o rodillas al pecho, saltar hacia arriba, saltar extendiendo brazos y piernas hacia los lados, hacia diagonales, saltar y caer en cuclillas al piso, pasadas de *au* (una medialuna baja, donde se apoya una mano y luego la otra mientras se elevan las piernas) frente a frente con el compañero, abdominales, flexiones de brazos, flexiones de brazos llevando el cuerpo a los laterales, elongación individual o con compañero, caminatas de 4 apoyos, caminatas saltadas en 4 apoyos, etc. En los ejercicios de fuerza de brazos y algunos otros se suele decir que las mujeres pueden realizar menos cantidad o hacer menos esfuerzo, o sugerir posiciones diferentes según sexo y edad. Por ejemplo, cuando los hombres realizan fuerza de brazos desde la vertical, las mujeres lo hacen con el torso paralelo al piso. A veces la entrada en calor es reemplazada por algún movimiento de *capoeira* o la misma *ginga*, o se estructuran, por ejemplo, ejercicios como la fuerza de brazos a partir de movimientos del *jogo* mismo. Los ejercicios suelen poseer un elevado grado de tono muscular. Durante este calentamiento pocas veces se realizan correcciones posturales, y el vocabulario nunca remite a las sensaciones que los sujetos deben sentir al realizar el ejercicio.

En la Asociación, la entrada en calor y entrenamiento es un momento previo y distinto a la práctica de los golpes, lo cual se diferencia de otros grupos, especialmente de *Angola*, que realizan la entrada en calor desde el *gingar* o desde el *jogo* mismo. Al momento de “pasar” los golpes, especialmente en los *treinos* masivos del CDM, los alumnos son separados en grupos principiantes y avanzados, y se forma un grupo aparte para quienes aun no han tomado ninguna clase. Se asigna un golpe, secuencia de golpes o acrobacia como consigna para cada grupo. El golpe suele entrenarse en el lugar o caminando, generalmente en forma individual, aunque a veces se entrena con un compañero. Durante el tiempo en que se desarrolla la consigna, los *graduados* se constituyen en responsables por los principiantes. Así, aquellos salen esporádicamente de su propio ejercicio para ayudar a los alumnos menos expertos, marcándoles nuevamente el movimiento. Muchas veces algunos se quedan en el frente marcando constantemente el

movimiento de la consigna para los principiantes. Se enfatiza en seguir la música pero no suele pedirse simetría con el movimiento del ejecutante del frente, por ejemplo, no se exige que todos muevan la pierna derecha a la vez, cosa que sí sucede en algunos grupos de *Regional* muy ortodoxos, como “Abada”.

En algunas clases se entrena *maculelé* (figura 10), una danza folclórica bahiana, introducida en los grupos de *capoeira* por la escuela de Bimba<sup>72</sup>. Se baila en *roda*, al ritmo de los *atabaques* y de unos palos de aproximadamente 80 cm. de largo, que se chocan entre sí, marcando el ritmo. Para las clases con *maculelé*, algún integrante del grupo se encarga de traer el bolso de palos de la Asociación y se entrega un par de palos a cada miembro. El baile es en pareja, consiste en chocar rítmicamente el par de palos entre sí o contra el piso, y cada 4 tiempos, chocar los propios palos con los del compañero. Estos movimientos varían, pueden hacerse de pie, en cuclillas, abriendo las piernas, levantando los brazos, girando. Pese a que en la *roda* se tiende a improvisar, durante el entrenamiento se marcan algunas secuencias básicas de 4 tiempos.



**Figura 10.** *Maculelê*. Bautismo. Santa María, 2006. Fotografía de Theresa Koury.

Tras el entrenamiento se sucede la instancia de *roda*, donde las personas *jogan capoeira*. No hay entrenamiento en que no haya *roda*, incluso si son pocas las personas que asistieron a la clase y no hay más que un *berimbau*. Durante algunas *rodas* suelen darse pautas: se sugiere que entren a ella sólo mujeres, o sólo niños, o todos los nuevos, o que los *graduados* inviten a los nuevos, o Militar *joga* con todos.

<sup>72</sup> [www.capoeirarj.com](http://www.capoeirarj.com). Página carioca de *capoeira*.

A diferencia de la *roda* de calle, la música y el *jogo* en la *roda* de los entrenamientos es interrumpida para hablar acerca de los códigos de la *roda*<sup>73</sup>, de la *capoeira* en sí (estilos, historia, toques), o de las *rodas* en la calle (como comportarse ante un ataque de un grupo extraño, o como *capoeirista* en una *roda* extraña, etc.). Con esta costumbre Militar perpetúa una tradición previa a Bimba, la mencionada costumbre de pasar lecciones en la *roda* (Jungers Abib, 2006: 94; Barros de Castro, 2008: 20) y de pretender que sea el *jogar* en la *roda* el espacio más importante de aprendizaje (Barros de Castro, ob.cit.:20).

La transmisión oral es valorizada por los alumnos por poner de manifiesto códigos de la *roda* que en el presente contexto histórico no se conocerían de otro modo. Los alumnos subrayan que la transmisión verbal de historia y cultura de la *capoeira* marca una diferencia de la Asociación *Berimbau*, o de Militar como profesor, con respecto a otros grupos de *capoeira* a los que ellos tuvieron acceso (generalmente grupos de “Academia”):

*“... Por que, o fundamento, como eu tou te dizendo, o fundamento da capoeira, os outros eles não tinham: ‘ah levanta a perna, isso é capoeira, se arrasta no chão, isso é capoeira’. E si tu ta jogando com Militar ali, ele ta te dizendo: ‘tu não sabe o que é tal coisa? Ah, por causa que o canto do passarinho é o toque de berimbau’, ele te explica. Ao mesmo tempo que ele esta dando aula, os movimentos, ele esta te passando a raiz da capoeira. Sem tu perceber que ta aprendendo ali, só que depois, aquela pessoa que ta la trás, ‘ah mas eu não entendi’. Ai depois de repente quando tu nem perceber, ele fala de novo. Eu continuo treinando com ele, falei, eu só ia parar só si ele me expulsar do grupo...Eu não sabia capoeira, eu só jogava capoeira...” (Perereca)<sup>74</sup>.*

Esquisito explica que eligió la *capoeira* porque se liga a una historia, cuenta historias, y produce sentidos en la misma *roda*:

*“... Acho bonita capoeira, a história da capoeira, as canções, as cantigas<sup>75</sup>, os toques de berimbau, pandeiro, atabaque. O instrumental da capoeira é muito bonito. Cantiga, música sempre tem uma história. Nunca tem uma canção que*

<sup>73</sup> Por ejemplo, cuando hacer determinados saludos, o cómo entrar al *compra-compra* (un tipo de *jogo* rápido que cierra la *roda*) y quienes deben hacerlo: es conveniente que vaya entrando un avanzado y un iniciante, para que el avanzado pueda proteger al principiante, pues es más fácil “*que se peguen dos iniciantes*”.

<sup>74</sup> T: Porque el fundamento, como te estoy diciendo, el fundamento de la *capoeira* los otros no lo tenían, ‘ah, levanta la pierna, eso es *capoeira*, se arrastra en el piso, eso es *capoeira*’. Y si estas *jogando* con Militar ahí, él te está diciendo ‘¿sabés qué es tal cosa? Es por causa del canto del pajarito el toque del berimbau’, él te explica. Al mismo tiempo que está dando clases, los movimientos, te está pasando la raíz de la *capoeira*. Sin percibir que estás aprendiendo ahí, sólo que después, aquella persona que está allá atrás: ‘ah, pero no entendi’. Ahí después de repente cuando ni lo percibís, él habla de nuevo. Yo continuo entrenando con él, dije, yo sólo iba a parar si él me expulsase del grupo Yo no sabía *capoeira*, sólo *jogaba capoeira*.

<sup>75</sup> Cantos de *capoeira* que remiten generalmente al origen del género, historias de marinero, de esclavos, de la calle, o a la *roda* misma: para mujeres, niños, o para felicitar a quien *joga*. Para ver las diferentes temáticas ver anexo 8.2.



*é de balde, nunca sai só por sair a canção, sabe. Sempre que tu canta alguma coisa alguma coisa quer dizer com aquela música ali, sabe. Tu, às vezes tens mulher na roda, tu canta para uma mulher, e ela nem nota que tu ta cantando pra ela, mas si tu tem um capoeirista que já é mais antiguiño vê que tu ta cantando pra ela, sabe, induzindo tudo aquilo ali, sabe, induzindo o miolo da roda. A arte marcial, a luta dentro da capoeira, pra mim chama muito a atenção, mas, a história, pra mim o que mais tem prevalência é a história, e a cultura que tem, a história que envolve toda a capoeira eu acho que é muito importante...”<sup>76</sup>*

En ocasiones especiales (debido a confusión de horarios, lluvia, frío extremo) hay en el Farrezão menos asistencia a *treino*. No obstante nunca hay menos que 15 personas, entre las cuales siempre se cuentan por lo menos dos *graduados*. En los días de escasa asistencia, la informalidad es mayor y el entrenamiento suele dedicarse a la enseñanza de ejecución de instrumentos musicales, la práctica de acrobacias, o a charlar sobre la *capoeira*. En general se hace *roda* aunque la clase no haya sido regular. Esta *roda* suele ser más informal y Militar y los *graduados* suelen hacer muchos más comentarios sobre el *jogo* (correcciones, pedidos de movimientos, propuestas de defensa y ataque, comentarios de aprobación, etc.). En uno de los días de escasa asistencia Militar aprovechó para achicar la *roda* y mostrar la importancia de *jogar* en espacios reducidos para no "escapar" de los golpes sino para "esquivarlos".

Algunos entrenamientos se cierran con práctica de samba de *roda*, *apanha laranja maculelé* o alguna otra manifestación folclórica afro brasileña en la *roda*, tradición que ha sido heredada de la escuela *Regional*. En el *maculelé*, van entrando una o más parejas a bailar al centro de la *roda*, mientras que alguno ejecuta el *atabaque* y otros marcan el ritmo con sus palos. La samba de *roda* es un baile afro brasileño, asociado a las *rodas* de *capoeira*, en el cual una persona danza en medio de la *roda* en cuanto la "batería" (compuesta de *pandeiro*, *atabaque*, *berimbau*) y el resto de la *roda* (con canto y palmas), acompañan con ritmos de samba de raíz. Es importante notar que el *samba de roda* no se entrena, pues se lo supone en parte una habilidad incorporada en cualquier persona (brasileña), y sus movimientos son libres. Los varones suelen inclinar y enderezar el torso

---

<sup>76</sup> Encuentro bonita la *capoeira*, la historia de la *capoeira*, las canciones, las *cantigas*, los toques de *berimbau*, *pandeiro*, *atabaque*. El instrumental de la *capoeira* es muy lindo. *Cantiga*, música siempre tiene una historia. Nunca hay una canción en vano, nunca sale sólo para salir la canción, sabés. Siempre que cantas alguna, querés decir algo con eso, sabés. Vos a veces tenés mujer en la *roda*, cantás para una mujer, y ella no nota que estás cantando para ella, pero si tenés un *capoeirista* más antiguo ve que estas cantando para ella, sabés, induciendo todo aquello, sabés, induciendo el cerebro de la *roda*. El arte marcial, la lucha dentro de la *capoeira*, para mí llama mucho la atención, pero la historia, para mí lo que prevalece es la historia, es la cultura que tiene, la historia que involucra toda la *capoeira*, creo que es muy importante.

al bailar y las mujeres “*rebolam*” (mueven las caderas). Los hombres suelen ser más tímidos para entrar a la *roda* de samba, mientras que las mujeres, incluso algunas que no entrenan *capoeira*, entran con más facilidad. La clase puede acabar o no con salud. Nunca presencié el dictado de alguna elongación, aunque muchos alumnos realizan pequeñas elongaciones por su cuenta al terminar el entrenamiento. Otros se quedan practicando acrobacias, golpes o música tras el fin de la clase.

#### 4.2.2 Roles

La actuación del género performático por parte de la Asociación tiene una importante relación con la estructuración de roles en el entrenamiento, que a su vez influencia a la *performance* de los *capoeiristas* en las *rodas*. Si bien los *capoeiristas* definen roles utilizando el vocabulario jerárquico de la estructura de *capoeira Regional*<sup>77</sup> (*mestre*, *contramestre*, *graduado*), la práctica se caracteriza por una relación fluida entre las diversas posiciones y por la flexibilidad de los roles asumidos. Tanto la relación distendida con el *mestre* y los profesores como la rápida adquisición de responsabilidades y habilidades por parte de alumnos *graduados* y novatos, provocan que el ser *capoeirista* en el grupo trascienda la posición de alumno o *performer*.

El proceso de enseñanza aprendizaje en el grupo se caracteriza, en comparación a otros grupos de Santa María en particular y a la *capoeira Regional* en general, por una relación de mayor distensión con el líder y las jerarquías. Según algunos *capoeiristas*, en otros grupos hay demasiada “*formalidad*” o “*burocracia*” en la relación con el *mestre* o profesor, lo que acabaría dificultando el aprendizaje. Perigoso señala que la Asociación crece en términos de aprendizaje y “*calidad*” debido a la “*informalidad*”: “... *os alunos nossos são muito precoces por causa disso, nem por isso deixa de ter o respeito, mas o aluno se sente mais livre pra chegar e perguntar as coisas sem aquele limite de 'Oh mestre!, Oh professor!' Entende?...*”<sup>78</sup>.

Militar, miembro creador, *mestre* y presidente de la Asociación, es a la vez el responsable del entrenamiento en el principal local, el CDM y en otros múltiples locales. Si bien algunos *capoeiristas* reconocen diversas figuras de liderazgo en el grupo (como el

---

<sup>77</sup> Frigerio (2000:187). señala que elementos de lo militar, como el uso compulsivo del uniforme, el saludo “*salve*” en postura marcial y la jerarquía de los cordeles se han hecho cada vez más presentes en la *capoeira Regional*. La *capoeira* de la Asociación está a su vez signada por la formación militar de algunos de sus integrantes. En el caso del grupo, sin embargo, la instancia de entrenamiento deshace la rigidez de las jerarquías tal como son actuadas entre militares.

<sup>78</sup> T: nuestros alumnos son muy precoces por causa de eso, ni por eso deja de tenerse el respeto, pero el alumno se siente más libre para llegar y preguntar las cosas, sin ese límite de ‘*oh, mestre! oh, profesor! ¿entendés?*’

*contramestre* Gelo o el profesor Salgadinho), la mayor parte reconoce a Militar como el principal organizador y ejecutor de las actividades. Él mismo considera que pocos podrían reemplazarlo como líder en este momento. Según Geraldine:

*“... Hay una realidad que es que Militar decidió vivir de manera muy austera para ser capoeirista, implica mucho esfuerzo, deja un montón de cosas por la capoeira. En ese sentido no sé si hay una conciencia de eso en todos, me parece que de algunos alumnos sí, que si tuvieran la posibilidad de ser capoeiristas y que ese sea su medio de vida. Porque uno ve como la pelean con él...”*

Pese a la centralidad de Militar y el sistema jerárquico de nominación, pueden encontrarse en la construcción de roles de la Asociación diversos rasgos de la “pedagogía del africano”, un sistema de transmisión que Jungers Abib (2006) describe para la tradición de *Angola*. En primer lugar, la figura de *mestre* difiere de la que predomina en la actual *capoeira Regional*, donde el rango se obtiene con el mero entrenamiento en la técnica, dándose una aceleración del proceso de formación de *mestre*, que “banaliza” dicha función (ob.cit.:95). Militar considera que un *mestre* no es solamente un *capoeirista* habilidoso:

*“... Se eu disser, ah, eu jogo capoeira eu toco berimbau, maculelé, toco atabaque faço isto faço aquilo. Da pra te chamar de mestre? Acho que não. Eu já vi mestre ser chamado de mestre porque o cara e praticamente um ginasta, dá pulos incríveis, ai te chamam de mestre, ai tu vai falar com ele alguma questão pessoal dum aluno, o cara nem sabe o que fazer, eu acho que e essa experiência de vida que vai te dar...”<sup>79</sup>.*

En el grupo ser *mestre* remite a una cierta “*experiencia de vida*”, una “*madurez mayor*”. Tras más de diez años de dar clases, Militar sólo se sintió preparado para graduarse como *Mestre* en el 2008 (graduación para la cual convocó a otros *mestres* del Estado de Rio Grande do Sul). Había decidido no obtener la graduación hasta ese entonces porque esperaba que se diera naturalmente el proceso en que lo empiecen a llamar *mestre*, y porque consideraba que un *mestre* debe tener “*contacto con las personas y las familias en la formación*”. Militar cree que el título de *contramestre* sólo puede recibirlo alguien de más de 21 años de edad, y el de *Mestre* sólo quien tenga más de veinte años de *capoeira* y

---

<sup>79</sup> Si digo, ah, *jogo capoeira*, toco *berimbau*, *maculelé*, toco *atabaque*, hago esto, hago aquello. ¿Da para llamarte *mestre*? Creo que no. Ya vi *mestre* ser llamado de *mestre* porque el tipo es prácticamente un gimnasta, da saltos increíbles, ahí te llaman *mestre*, ahí vas a hablar con él alguna cuestión personal de un alumno, el tipo ni sabe qué hacer, creo que esa experiencia de vida que va a darte.

más de treinta años de edad<sup>80</sup>. Los *graduados* del grupo expresan opiniones similares acerca de la noción de *Mestre*.

Otro rasgo de la "pedagogía del africano" es que el maestro es seguido por sus alumnos en un amplio espectro temporal de sus vidas cotidianas<sup>81</sup>. Esquisito, que comenzó a tomar clases con Militar cuando era niño, comenta que su relación con el *mestre* es de total confianza y "compañerismo": "... Militar posa la em casa. Eu saio com ele, se eu deixar mil reais na mesa aquilo vai ficar ali, eu posso viajar um mês e aquele dinheiro vai ficar ali, entendeu. Eu confio na pessoa dele, sabe, eu sei quem ele é..."<sup>82</sup>. Perereca tuvo antes de Militar un *mestre* con estas características: dormía en la casa de su *mestre*, su "segunda casa", y entrenaba con él todos los días. Tuvo con Militar también tres años de comunicación cotidiana, durante los que el *mestre* lo llamaba todos los días. Según Perereca ahora Militar ha perdido el contacto con sus alumnos, lo cual puede deberse a la masividad alcanzada por la Asociación. Sin embargo, Militar tiene siempre una lista de personas de la Asociación a las que llama para pedir colaboración dependiendo el caso, y dice jocosamente: "...eu não sou o único que tem que organizar as coisas, só sou o mais antigo e o mais bonito, isso ninguem discute..." [T: no soy el único que tiene que organizar las cosas, sólo soy el más antiguo y el más bonito, eso nadie lo discute]. El *mestre* suele llamar al final de la clase a algunos *graduados*, sea para quedarse a practicar "jogo de dentro" (jogo para *graduados* en que se habilitan los golpes), para dar indicaciones acerca de los *treinos* y *rodas*, o pedirles ayuda en la organización de actividades (Militar diferencia a quienes están "invitados" de quienes están "convocados" señalando diversos grados de responsabilidad entre los *capoeiristas*). Esta relación con los "graduados" es otro rasgo de la pedagogía del africano: la selección por parte del maestro de qué ir enseñando y a quienes, casi siempre después de una "iniciación" (Ob.cit. 94). En este caso la iniciación no refiere al bautismo sino a diversas señales de confianza que Militar demuestra a los alumnos, como podría ser la delegación del dictado de un *treino*.

---

<sup>80</sup> La posición de Militar se encuentra en consonancia con la del autor "pro-angolero" Jungers Abib (2006: 95) quien considera que los *mestres* de la faja de 20 a 30 años (hecho normal en el estilo *Regional*, y un poco menos frecuente en el estilo *Angola*), carecen de la experiencia de vida necesaria para ser *mestres*.

<sup>81</sup> Jungers Abib (ob.cit.) señala que la convivencia como factor dominante en el aprendizaje se remite a principios de siglo XX cuando la enseñanza se daba en forma individual, en las propias casas. El aprendiz de *capoeira* solía ser vecino del *mestre*, de la misma clase social y también aprendiz de oficio de aquel (zapatero, carpintero, artesano). Por su parte, Barros de Castro (2008:16) matiza la noción de *Mestre* como esencial al funcionamiento de la *Capoeira*, comentando que la figura de *mestre* surge en Bahía, y no estaba presente en Rio de Janeiro y Recife.

<sup>82</sup> T: Militar duerme en casa. Yo salgo con él, si yo dejo mil reales en la mesa eso va a quedar allí, puedo viajar un mes y aquel dinero quedará allí, entendés. Confío en su persona, sé quién es él.

Los *graduados*, aunque no siempre puedan o quieran asistir al entrenamiento, suelen llegar a veces hacia el final del mismo para “jogar” o tocar en la *roda*, o colaboran en la organización y difusión de las actividades de grupo (las compras de *abadás*, las fiestas, las rifas). La exigencia de compromiso que hace que los *graduados* asuman roles de responsabilidad es casi un mandato programático en el grupo. En el CDM, el *Mestre* suele exigir que los *graduados* se hagan cargo de clases enteras o fragmentos de clases, y los alumnos afirman apreciar esta práctica, aunque no todos gusten demasiado del rol docente. Además de Militar y el hoy *contramestre* Gelo, muchos *graduados* (desde profesores a alumnos) están a cargo de entrenamientos o son ayudantes de locales específicos. Si no se cuenta con la presencia de ningún *graduado* profesor en un día de entrenamiento, este quedará a cargo de quien mayor graduación tenga. Según Geraldine el elegido para dictar la clase sería aquel al que Militar elegiría de estar presente, y no alguien elegido por el grupo en el momento. Cuando un *graduado* dicta un entrenamiento por su cuenta, en un local que él consigue, debe hacerlo “autorizado” por Militar. Tampoco es legítimo fundar un grupo propio sin el aval del *mestre*.

No son únicamente los *graduados* quienes poseen un rol activo en los entrenamientos. El compromiso con la práctica de la Asociación hace que todos los alumnos comiencen rápidamente a utilizar el propio cuerpo como herramienta de transmisión de saberes, incluso de iniciante a *graduado*. En términos de Perereca la *capoeira* “es unión, uno ayuda al otro”. El *capoeirista* comenta que está aprendiendo acrobacias con “Ligeirinho”, un niño que tiene 12 años de edad: “... *Eu digo, ei, imagina, tem doze anos, a idade que eu tenho de capoeira, eu não sei fazer o que ele esta fazendo... Eu peço explicação, me ensina a fazer isso, e ele pega e me ensina...*”<sup>83</sup>. Geraldine, cuando tenía pocos meses de *capoeira*, ya se responsabilizaba por los que recién comenzaban: “...*ahora me pasa , que a veces ayudo a gente. Yo no tengo corda, pero sí tengo ya varios meses y si hay alguien mas nuevo cerca mío me va a pedir ayuda...*”.

En esta dinámica de aprendizaje, los sujetos aprenden a “*ir con las propias piernas*” a la vez que ayudar y ser ayudado por los otros miembros del grupo. Existe “...*un proceso de predisposición en general a todos ayudar...*” (Geraldine). Enseñar se convierte en una tarea colectiva, por medio de la observación del otro, tanto del sujeto al que se quiere enseñar como del que se quiere aprender, tanto por medio de la oralidad

---

<sup>83</sup> T: digo, eh, imagínate, tiene doce años, la edad que yo tengo de *capoeira*, yo no se hacer lo que él está haciendo...Pido explicación, enseñame a hacer eso, y él me enseña.

como de la imitación y repetición<sup>84</sup>. Este rol activo de los sujetos se da en todas las instancias de la *performance*: al aprendizaje de la *ginga*, de los golpes, de diversos movimientos, de la ejecución de instrumentos. Así, aunque prime el significante lucha, la multidimensionalidad de la *capoeira* es practicada activamente. Los *capoeiristas* acceden a una experiencia que rompe con las categorías occidentales que permean las representaciones acerca de los géneros performáticos (Lewis, 1995), aprendiendo luchadanza-música en un mismo espacio. Como dice Borregada “...*tem que aprender a fazer um monte de coisa pra ser bom capoeirista...*” (T: hay que aprender un montón de cosas para ser buen *capoeirista*).

La participación de todos los alumnos se estimula en todas las instancias. En ocasión de los bautismos el grupo se reúne y trenza los cordeles en una casa, mientras que en otros grupos los cordeles se compran ya trenzados (figuras 11 a 15). También se estimula que los *capoeiristas* fabriquen sus *berimbaus* y *caxixis*<sup>85</sup> (ver anexo 8.3) e incluso se da la venta de instrumentos en el seno del propio grupo y hacia otros grupos. Según Militar pocos conocen este aspecto “*artesanal*” de la *capoeira*, y la mayoría de los *capoeiristas* acaba comprando estos objetos.

Este modo de transmisión de conocimiento y de producción de materiales, es explícitamente señalado por los miembros de la Asociación como característica del grupo. En un esfuerzo para que la *capoeira* sea transmitida y aprendida en la calle, fuera de los entrenamientos estructurados, se busca que los encuentros informales adquieran tanto o más peso que los entrenamientos en la formación del *capoeirista*. En cierto modo, es una búsqueda por romper con la “...tendencia a producir...la separación y la purificación de las distintas esferas de la vida cotidiana...” (Ayora Díaz, 2007) haciendo que la *capoeira* sea integrada a la vida cotidiana como un estilo de vida, y que no sea sólo una técnica corporal extra cotidiana circunscripta al espacio de entrenamiento.

---

<sup>84</sup> Prass (1998) identifica una dinámica de enseñanza y aprendizaje similar en una *escola de samba* de Porto Alegre. Con este tipo de comparaciones puede pensarse en los rasgos afrobrasileños que hacen a la transmisión de saberes en cultura popular.

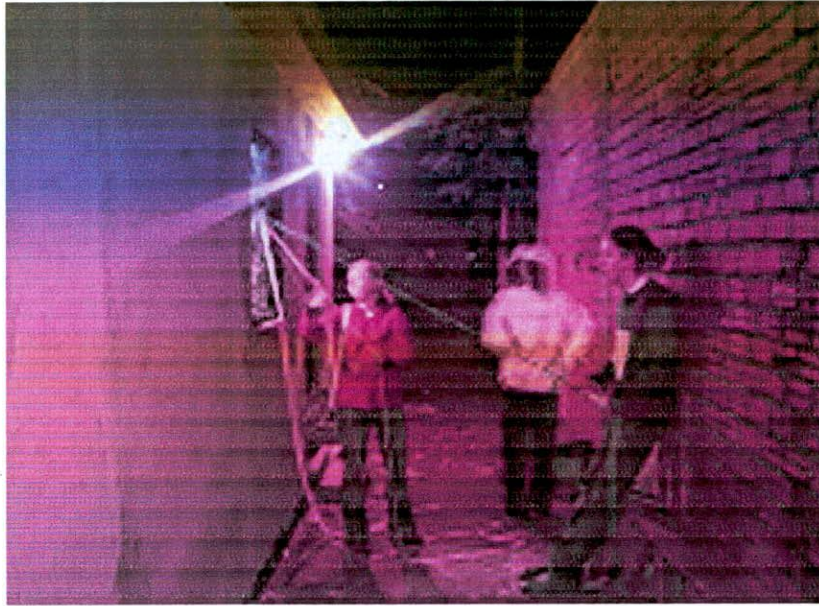
<sup>85</sup> El *caxixi* es un instrumento realizado con una pequeña cesta de paja, mimbre, o similar, conteniendo algunas semillas (que puede ser de biriba), arroz u otros en su interior. El extremo inferior es tapado con un trozo de madera fina. El extremo superior posee una pequeña manija que el tocador de *berimbau* sostiene, con la misma mano que sostiene la baqueta, mientras golpea el alambre del *berimbau*, ejecutando el toque, y sacude rítmicamente el *caxixi*, marcando el tiempo.



**Figuras 11 y 12**



**Figura 13**



**Figura 14**

**Figuras 11 a 14:** Jornada de trenzado de cordeles. Casa de Militar. Barrio Urlandia, Santa María, 2006. Fotografías de Theresa Koury.

#### **4.3 No mundo: la *Roda* como género performático<sup>86</sup>**

*“...Y es un ritual, esta cuestión de entrar, que es lo que para mí hace que uno entre en esta dimensión lúdica, esta cuestión de entrar a repetir ciertas cosas siempre pero sin embargo nunca son iguales...” (Geraldine)*  
*“... roda tem mais emoção assim” [La roda tiene más emoción, así] (Camelo)*  
*“Na roda. É irmandade” [En la roda. Es hermandad] (Borregada)*

El momento de improvisar y poner en práctica los conocimientos es la *roda*, ronda en la que los *capoeiristas* disponen el espacio para el *jogo*. En la presente sección me dedicaré al análisis de la *roda* considerándola expresión principal de la *capoeira* como género performático, dado que es la instancia donde el género se expresa como tal. Analizaré la estructuración de la *roda*, y la interacción que se da entre los sujetos en la misma.

La *roda* representa dentro del género la *performance* más cercana al polo “ritual” (Turner, 1992): es una secuencia de acciones definida y vivida en términos nativos como peculiar, específica, diferente, donde están presentes diversos códigos sensoriales (Da Matta, 1981:30-32; Turner, 1989, Peirano, 2006:3). La conducta regular o formalizada del ritual a su vez siempre abre espacios para la improvisación (Turner: 1992), donde se repiten cosas que “nunca son iguales” (Geraldine) y suele inducir sentimientos de

<sup>86</sup> T: Mundo ( en referencia a la roda.)



*communitas* (Turner, 1974:54), o “hermandad” (Borregada). Militar considera la *roda* un ritual tanto por su conexión con “*rituales afro*” como por el clima de “comunidad” presente en ella: “... não só a roda, mas a capoeira toda trabalha a questão do canto todo mundo ajudando. Trabalha muito esa questão do coletivo...”<sup>87</sup>. Como señala el *mestre*, no sólo la *roda* sino todo en la *capoeira* está impregnado de estos valores de *communitas*<sup>88</sup>.

La Asociación, realiza *rodas* en diversos ámbitos. Como señalé, las de los entrenamientos suelen durar entre 20 minutos y una hora y cuarto, y suelen darse en ellas instancias discursivas relacionadas a la enseñanza y aprendizaje. Se realiza también una *roda* regular (que dura aproximadamente una hora) los sábados en la plaza central de la ciudad; ésta es la *roda* pública del grupo. También se dan *rodas* públicas en diversos eventos (presentaciones en escuelas, fiestas, reuniones públicas, donde las *rodas* duran también aproximadamente 30 minutos), y en los bautismos donde la *roda* puede extenderse por horas. Muchos *capoeiristas* prefieren la *roda* de los entrenamientos por diversas razones, entre ellas porque las *rodas* públicas son más para *exhibición*. Como dice Perigoso: “... *roda da rua é mais pra divulgar, é o cartão de visita do grupo que vai chamar aluno. Lá dentro não, é pra aprender, lá é lugar onde tu pode cair...*”<sup>89</sup>. Para Camelo la *roda* de entrenamiento es un lugar de mayor comodidad e inclusión. Esquisito señala que dentro del entrenamiento se puede hacer lo que se quiere, incluso un “*jogo de dentro*” que no podría realizarse en público. Agrega que en la *roda* pública suele no practicarse *maculelé* porque no están los palos, ni samba de *roda*, porque “el 90 % tiene vergüenza” de bailar en la calle. Podría considerarse entonces que la *roda* pública se acerca más a una *performance* para el público mientras que la *roda* interna cumple más requisitos que la acercan al polo ritual, dado que no se piensa en un público externo, todos los presentes participan de la producción del evento y se habilitan momentos de antiestructura (Turner, 1974) más intensos, de “más emoción” (Camelo): en estas ocasiones la *roda* puede ganar tanta fuerza que se regula sin la necesidad de interrupciones o correcciones por parte del *mestre* o los graduados.

Para armar una *roda* las personas forman un círculo sentadas o paradas, “*batendo palma*” (acompañando con las palmas) y cantando. Las *rodas* en la calle suelen ser de pie por “una cuestión de protección” (Militar). En los entrenamientos las *rodas* suelen ser

---

<sup>87</sup> T: no sólo la *roda*, la *capoeira* toda trabaja la cuestión del canto, todo el mundo ayudando. Trabaja mucho esa cuestión del colectivo

<sup>88</sup> Las antropólogas Araújo Simões y Cardoso (2005) reconocen la *capoeira* como una *performance* ritual. Por su parte Cavarozzi trabajó en su tesis de grado la experiencia de *communitas* la *capoeira*.

<sup>89</sup> T: *roda* de calle es más para divulgar, es la tarjeta de visita del grupo que va a llamar alumnos. Allí dentro no, es para aprender, es el lugar donde podés caer.

sentados, a excepción del momento de “*compra-compra*”. Militar explica que la elección de estar sentado se relaciona con su formación en *Angola*. Quienes ejecutan los instrumentos se colocan en el punto central del perímetro de la *roda*, el lugar de entrada de quienes *jogan*.

En la *roda* se interpretan *cantigas*. Música y canto suelen establecerse en diálogo con lo que va sucediendo en el *jogo*.

“... tem outras cantigas onde tu chamas o capoeirista para jogar ‘olha o nego, olha o nego, olha o nego meu sinho, olha nego,olha nego’. Quando tu ta cantando assim é porque tu ta chamando alguém pra jogar. Tem varias cantigas de Angola, também... Tem cantigas que tu canta pra intimidar o mestre, e funciona, sempre funciona porque tem que vir...” (Esquisito)<sup>90</sup>

Los que *jogan* suelen no cantar, aunque a veces lo hacen. Se dan varios diálogos simultáneamente: entre el solista que canta en la *roda* y el coro, entre los instrumentos, entre el solista y la batería, entre quienes *jogan*; y entre estos con la batería de instrumentos, el cantante y la *roda*. El canto y las palmas siguen la propuesta realizada por quienes están a cargo de la batería de instrumentos, donde suele dominar el *berimbau*.

El espacio de la *roda* es variable, dependiendo de las personas que la conformen y de la batería de instrumentos que la compongan. En repetidas oportunidades los expertos caminan alrededor de la *roda* pidiendo a los presentes achicar el perímetro<sup>91</sup> o cantando fuerte para que los novatos repitan correctamente el estribillo de las *cantigas*. El *jogo* entre dos *capoeiristas* en una *roda* se inicia cuando una pareja se agacha frente a frente al pie del o de los *berimbaus*, se estrecha las manos y entra, generalmente con un *au*, a *jogar* al espacio interno del círculo<sup>92</sup>. Los convites a entrar a la *roda* suelen darse espontáneamente, por medio de un cabeceo, hablando, llamando con la mano a la pareja, o simplemente esperando al pie del *berimbau* a que alguien se acerque. Estos códigos de entrada en la *roda* son explicitados verbalmente pocas veces: se explican especialmente cuando la mayoría son principiantes o los días en que nadie se coloca en el pie del *berimbau* para entrar a la *roda*. Por ejemplo, un día en el que transcurrían tiempos muy

---

<sup>90</sup> T: Hay otras cantigas donde llamas al *capoeirista* para *jogar*: “mirá al negro, mira al negro, mi señor, mirá al negro, mirá al negro”. Cuando estás cantando así es que estás llamado a alguien para *jogar*. Hay varias cantigas de *Angola* también...hay cantigas que cantas para intimidar al *mestre*, y funciona, siempre funciona porque tiene que venir.

<sup>91</sup> Como señalé arriba, el círculo pequeño es ideal para *jogar* y es una pauta que demuestra que la pareja que *joga* esta haciéndolo junta, dado que si el espacio entre ellos es muy grande, significa que el dúo no está atacando y esquivando, no se está enfrentando, ni luchando, sino mostrando acrobacias, o habilidades físicas individuales.

<sup>92</sup> Algunos *capoeiristas* se persignan o hacen algún tipo de saludo religioso “afro”. En la Asociación esto suele no suceder, y si sucede es algo considerado propio de la persona, pero no será adoptado por el grupo.

largos sin que nadie entrara en la *roda*, Militar explicó jocosamente cómo se entra en la *roda*: poniéndose al *pé do berimbau* (pie del berimbau) y mirando “*sin vergüenza*” a alguien. A diferencia de otros grupos de *capoeira*, no siempre son los *graduados* los que abren la *roda*, aunque suele suceder que los más expertos sean en cada *roda* los primeros en atreverse a entrar a *jogar* y quienes suelen invitar a los iniciantes a hacerlo.

Considero que este modo de "entrar" genera en los sujetos una autonomía en cuanto a la asunción de diversos roles, incluso del rol de *performer* dentro de la *roda*. Generalmente quienes *jogan* entran voluntariamente a la *roda*, aunque en ocasiones los novatos son presionados por otros miembros del grupo antes de atreverse a entrar por primera vez. La dinámica de la Asociación hace que prontamente todos los *capoeiristas* se atrevan a entrar en una *roda*, sea pública o de entrenamiento. Se estimula que todos aprendan instrumento y *cantigas*, y que ocupen los diferentes roles. En general las *cantigas* y el toque de *berimbau* son asumidas sólo por los *capoeiristas* de mayor graduación, generalmente hombres. En la *roda*, no sólo cualquier persona puede asumir casi cualquier rol (la excepción es la de organizador de la *roda*, que queda siempre a cargo del más experto) sino que es libre de hacerlo en cualquier momento. En algunas ocasiones el responsable principal interviene para pedir que una pareja deje lugar a otra, o para instar la entrada al *jogo* de algunas personas más tímidas, aunque esto último es también un “rol” de casi cualquier *capoeirista*: el rol de convidar a *jogar*. Existen de todos modos algunas restricciones al ejercicio de estos roles, como los casos en los que algún *capoeirista* es sancionado al interior del grupo por alguna conducta que no coincida con los “fundamentos” de la *capoeira* de la Asociación tema que desarrollaré en el capítulo 5.

El *jogo* dentro de la *roda* suele durar en el grupo entre 2 y 5 minutos, dependiendo de la cantidad de integrantes de la *roda*, el tiempo total que se disponga para ésta y la resistencia física de los sujetos. Durante un *jogo* se *ginga*, se marcan golpes evitando tocar al compañero o tocándolo controladamente y se realizan acrobacias. En algunas ocasiones se practican caídas y los contrincantes se retiran saludándose con palmadas afectuosamente para atenuar el efecto que produce “vencer” al otro. Si alguien golpea a alguien por accidente se pide disculpas al salir de la *roda*. En ocasiones el *jogo* se interrumpe para dar paso a un cambio de música, o porque alguno de los *capoeiristas* necesita descansar, arreglar su vestimenta, atar los cordones o los cabellos, etc. En ese caso se realiza la *volta ao mundo*, que es una caminata de tres vueltas por el perímetro interno de la *roda* en la que un *capoeirista* da la espalda al otro. Esa caminata puede hacer de descanso, pero por estar dentro de la *roda* exige que ambos *capoeiristas* estén en

guardia ante el riesgo de ser atacados por el otro. Para acabar el *jogo* uno de los miembros debe ofrecer la mano al compañero en señal de saludo y amistad y salir de adentro de la *roda* preferentemente por el lado de la batería.

Cuando la *roda* se acerca a su fin, el ritmo de la música se acelera y se practica el *compra compra*, un *jogo* muy rápido que apenas admite el golpe *queixada* y a veces *armada*. Mientras un dúo *joga* un *capoeirista* se acerca al centro de la *roda* y pide a uno de los que están *jogando* entrar en su lugar. Este pedido (*comprar* el *jogo*) se realiza parándose al lado de quien será reemplazado y rebotando suavemente en el lugar, manteniendo los brazos flexionados justo enfrente del rostro. El *capoeirista* cede lugar al que *compra* el *jogo*, y de ese modo van pasando la mayoría de los miembros de la *roda*. La *roda* se finaliza a un grito del responsable de la práctica, y se pasa, en el contexto del *treino* al saludo final, y en los eventos o *rodas* públicas a la dispersión del grupo.

#### **4.4 Boa Viagem: De la descripción al análisis<sup>93</sup>**

Como pudo verse, algunas de las elecciones estéticas así como el modo de estructuración de entrenamientos y *rodas*, se asocian a diversas tendencias político-ideológicas del grupo. La elección del estilo “*de Rua*”, la vestimenta heterogénea, la libre decisión de usar o no cordel o el estímulo a la fabricación de estos y de los propios instrumentos por parte de los *capoeiristas*, se relacionan con la búsqueda del grupo de enmarcarse en una “lucha social” por la igualdad, integrando a diversos sectores sociales en la práctica y procurando que todos los *capoeiristas* sepan encargarse de las diversas tareas y asumir diversos roles. La “lucha” también está presente en la estructuración del entrenamiento y las calidades de movimiento, donde se marca que la técnica es un “arte marcial”.

Desde una hermenéutica de la sospecha pueden pensarse las elecciones técnicas y estéticas de *treinos* y *rodas* como prácticas ideológicamente producidas e interpretadas por los sujetos, prácticas emergentes del *habitus* y del contexto sociohistórico. Asimismo, desde una perspectiva de la revelación pueden identificarse en la descripción cuáles aspectos de la experiencia sensible en la *capoeira* producen efectos que modifican parte del ser social de los *capoeiristas*. Trabajaré estas cuestiones en los siguientes capítulos, a fin de entender cómo una práctica arraigada en la historia y posición social de los sujetos hace a la producción de una historia distinta, en tanto produce nuevas subjetividades.

---

<sup>93</sup> Buen Viaje (letra de una canción que suele cerrar las *rodas*)

#### 4.5 Una síntesis: cuadro de diferencias entre estilos.

En el presente cuadro, se identifican los principales rasgos reconocidos por los *capoeiristas* de la Asociación para definir su propio estilo de *capoeira*, así como las similitudes y diferencias que presentaría con los otros estilos.

Estilo	Rua	<i>Regional</i>	<i>Angola</i>
Definición predominante	Lucha	Lucha	Danza-lucha
<i>Roda</i>	<i>Roda</i> de pie. Es importante que puedan realizarse en la calle o en cualquier espacio.	<i>Roda</i> de pie	<i>Roda</i> sentados
Vestimenta	Sin uniforme. Calzado o descalzo	Uniforme generalmente blanco (aunque existen otros colores). Descalzo.	Uniforme generalmente blanco (aunque existen otros colores). Calzado
Cordeles de graduación	Sí. Uso no obligatorio. Trenzados por los propios <i>capoeiristas</i> . No se compran.	Sí. Uso muy extendido. Suelen comprarse	no
Batería	Batería de <i>Angola</i> y de <i>Regional</i> , cada una con sus toques.	Un berimbau medio y dos pandeiros. Suele variar	Tres berimbaus, dos pandeiros, agogô, atabaque y reco reco (güiro). Suele variar
Movimiento	Nivel alto y bajo.  Movimientos lentos o veloces según el <i>jogo</i> .  <i>Ginga</i> tiende a ser más alta y amplia	Nivel alto predomina.  Movimientos tienden a la velocidad.  <i>Ginga</i> más alta y amplia	Nivel alto y bajo.  Movimientos lentos y veloces. En un mismo <i>jogo</i> cambia el flujo del movimiento  <i>Ginga</i> tiende a lentitud y juega con el espacio
Golpes	Golpe debe ser “objetivo” (busca eficacia).	Objetividad	Malicioso (busca juego, engaño, teatralidad para marcar el golpe)
Acrobacias	Se utilizan acrobacias aéreas. No deben predominar, salvo en exhibiciones.	Se utilizan acrobacias aéreas. No deben predominar, salvo en exhibiciones.	Se realizan algunos movimientos de equilibrio y fuerza, sobre todo en niveles bajos

## 5. Arma a roda: Capoeira y proyecto político



En su práctica cotidiana, entre *gingas* y decires, los miembros de la Asociación *Capoeira* de Rua *Berimbau* perciben su espacio como una “*comunidad*”, un lugar de “*hermandad*”, o incluso, como “*un mundo perfecto*”. En este capítulo me dedicaré a pensar la práctica en su contexto institucional y político ideológico. Mi hipótesis es que la Asociación posee un proyecto político propio<sup>94</sup> que pudo articularse e incluso reforzarse en el período 2007/8 durante el gobierno municipal del Partido de los Trabajadores (PT). No entiendo “ideología” como una forma de conciencia falsa sino, siguiendo a Ricoeur (1989), como un conjunto de discursos, un imaginario político que produce orientaciones en la vida social de un grupo. La ideología siempre se produce “...vía poder...” (Wolf, 1998:165) y “...selecciona del plano más general de la cultura aquello que le es más adecuado, que puede actuar como marcas, símbolos o emblemas de relaciones que se quieren destacar...” Entiendo que el poder de “enmascarar” de la ideología es relativo a su lugar de producción. Así, desde los poderes instituidos, la ideología funciona como discurso legitimador y naturalizador del statu quo, y desde un lugar subalterno puede ser un discurso cuestionador de la realidad social. En el caso que examino considero ideología al proyecto político del grupo, relacionado con una “utopía” de poder popular.

Trazaré primero un breve panorama de las políticas culturales nacionales y municipales y del lugar que ellas dan a la *capoeira*, para ubicar el proyecto de la Asociación en este marco. Luego, en la sección “**De capoeira malandra a capoeira ciudadana**”, describiré cómo trabaja la Asociación a fin de legitimar sus prácticas y cuál es su proyecto de sujeto-*capoeirista*-ciudadano. En la segunda sección “**Capoeira y ‘gobierno popular’**” me centraré en las articulaciones del proyecto de la Asociación con las políticas culturales de la administración municipal del PT.

Para entender las prácticas del grupo propongo tener en cuenta el impacto de las políticas educativas-culturales y la influencia indirecta que grupos como la Asociación y algunas líneas históricas del mismo PT recibieron del trabajo de movimientos sociales y de las tradiciones de educación popular en Brasil, entendiendo que esta última se caracteriza por “...la búsqueda de alternativas a partir de lugares sociales y espacios pedagógicos

<sup>94</sup> Puede verse un video en youtube del grupo, bajo el lema “*Capoeira è do povo é da gente*” (<http://es.youtube.com/watch?v=o42R5AS5utY>)

distintos, que tienen en común la existencia de necesidades que llevan a querer cambios en la sociedad...” (Streck, 2006: 275). En este sentido es importante señalar que el principal objetivo de la educación popular es, a partir de los años 80, el reforzamiento de la esfera pública y ya no la consolidación de formas de poder local para un futuro poder popular (Wanderley, 1981:705).

Las políticas culturales que el gobierno del PT consolidó pueden enmarcarse como un “paradigma político de acción cultural” ligado a la democracia participativa<sup>95</sup> (García Canclini, 1987:28), dado que este modelo se caracteriza por apuntar hacia la participación de los sujetos en los procesos por sobre el consumo de los productos culturales. Este tipo de acción busca promover todas las culturas que componen a la sociedad sin limitarse a la hegemónica, se ocupa de la cultura en todos los espacios de la vida social, y no acota lo cultural o lo discursivo o estético. Específicamente durante el gobierno del PT se desarrollaron a nivel federal (nacional) diversas propuestas de inclusión de personas portadoras de necesidades especiales en la escuela regular, el reconocimiento de los movimientos de género, la valorización de las culturas infantiles y de los movimientos de personas de la tercera edad (Fleuri, 2005:1), la LIC (Ley de Incentivo a la Cultura)<sup>96</sup>, los “Pontos de Cultura”<sup>97</sup>, el Referencial Curricular Nacional para Escuelas Indígenas, las políticas afirmativas de las minorías étnicas (como la discusión de las “cuotas” para población afrodescendiente y aborigen en las universidades o la ley n° 10.639/2003 que hace obligatoria la enseñanza de historia y cultura afrobrasileña y africana en las escuelas), entre otras.

En Brasil, se han realizado, un gran número de acciones en relación a las “culturas populares”<sup>98</sup>. En lo que respecta a las técnicas de movimiento, este proceso contrarresta en

---

<sup>95</sup> Ante la crisis de la democracia representativa, a partir de la reforma de la Constitución Federal de 1988, se crearon diversas formas de participación directa: consejos en todas las esferas de la vida pública, presupuesto participativo o instrumentos de planeamiento y control social con participación de ciudadanos (Streck, 2006:276). La historia de estas políticas se arrastra sin embargo desde la década de los 70 (Miceli, en Canclini comp.: 1987)

<sup>96</sup> La LIC en Santa María data de 1999. Consiste en la posibilidad de destinar el 30 % del pago del impuesto sobre la compra venta de inmuebles a un proyecto cultural. Así genera cerca de un millón de reales por año.

<sup>97</sup> Ponto de Cultura es la acción prioritaria del Programa Cultura Viva. Son las iniciativas desarrolladas por la sociedad civil, que por medio de selección en concursos públicos, firmaron convenio con el Ministerio de Cultura. Los pontos son así responsables de articular e impulsar acciones que ya existen en las comunidades. Se caracterizan por la “transversalidad de la cultura” y la “gestión compartida” entre poder público y comunidad.

[http://www.cultura.gov.br/programas\\_e\\_acoes/cultura\\_viva/programa\\_cultura\\_viva/pontos\\_de\\_cultura/](http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/)

<sup>98</sup> Con culturas populares refiero a diversas y dinámicas manifestaciones culturales del pueblo, que no es “...una colectividad homogénea de cultura, sino que presenta numerosas estratificaciones culturales, diversamente combinadas y que no siempre pueden identificarse en su pureza en determinadas colectividades populares históricas...” (Gramsci 1972: 336, en Grosso, 2005:7). Como señala Grosso, lo popular se define

parte la tendencia que hace que, en un mundo signado por la desigualdad de clase, la frecuencia de práctica de estas técnicas suele crecer cuando pasamos de clases populares a clases más acomodadas (Boltanski, en Gastaldo, 2001<sup>99</sup>). Tanto desde organismos del Estado como desde la sociedad civil se han organizado, desigualmente en diversas regiones de Brasil, grupos dedicados a la práctica de deportes, danzas, artes marciales y diferentes técnicas de movimiento consideradas artísticas o no artísticas. Del lado de la política institucional brasileña esta tendencia puede leerse en el marco de los programas de “democracia participativa” que fueron tomando fuerza en el periodo PT. No debe olvidarse, sin embargo, otro aspecto de estas políticas: históricamente los Estados han recurrido a la enseñanza de danzas y otras técnicas corporales, como las artes marciales, para crear consenso entre la sociedad civil, siendo instrumento para la formación de ideologías nacionalistas y la creación de sujetos nacionales, “...incluso más de lo que lo son las retóricas políticas o los debates intelectuales...” (Meyer, en Reed 1998:511). No obstante, las diversas técnicas corporales muchas veces poseen elementos que contestan las ideologías nacionalistas del orden, pues poseen vestigios de religión, folklore, erotismo y crítica social (Reed, ob.cit.). En el caso de la *capoeira*, la apropiación por parte de los practicantes reivindica la lucha esclava contra la opresión y ejerce un alto grado de crítica a formas de dominación presentes. Asimismo, la *capoeira* habilita una corporalidad diferente a partir de la relación con los compañeros, la posibilidad de estar descalzo, con el torso desnudo o semidesnudo (según el género), el contacto con otros cuerpos, la danza en la *roda*, la exposición del propio cuerpo, la experiencia de ser parte de un colectivo, etc.

La *capoeira* fue considerada expresión de la “cultura popular” desde el Ministerio de Cultura Brasileño (Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares: 2005). En relación a dicho reconocimiento puede situarse también la creación del programa “*Capoeira Viva*”, que financia distintos proyectos relacionados con *capoeira* en las áreas de educación, cultura e investigación. Desde el proyecto se considera al género como manifestación cultural de la contemporaneidad brasileña:

“...Para un País como el nuestro, que continúa persiguiendo el ideal de nación, el ideal de constituirse como nación para todos los habitantes, y que al mismo

---

en virtud de lo que se diferencia. Carvalho (2005) considera que las culturas populares brasileñas negocian, en un contexto sociohistórico desigual y pigmentocrático, con instituciones estatales y eclesíásticas, y sugiere entender las culturas populares como lugar de demanda de ciudadanía, igualdad y equidad.

<sup>99</sup> Si bien Boltanski se refiere a la práctica de deportes, esto también puede aplicarse a los sistemas estructurados de movimiento, como danzas y artes marciales. La situación de acceso desigual a las técnicas corporales es la misma para varias regiones de América Latina, incluyendo Buenos Aires (Ver Citro, et al:2008).



tempo vivencia una época que traspasa el discurso nacional y polariza el poder en conglomerados mundiales —, por consiguiente, en la delicadeza de esta época que atravesamos ahora, la *capoeira* asume una posición estratégica de agente civilizatorio que fomenta el sentido de pertenencia y vehicula formación ética. Reconoce y valoriza la matriz africana, pero al mismo tiempo se abre a la contemporaneidad. La *capoeira* civiliza el Brasil...” (http://www.capoeiraviva.org.br/apre.htm)<sup>100</sup>

El reconocimiento institucional a la *capoeira* no es nuevo. El género ya había sido reivindicado por organismos gubernamentales, siendo utilizado en diversos espacios educativos oficiales y extraoficiales a lo largo de diferentes gobiernos. Ya señalamos el histórico reconocimiento de Getúlio Vargas en 1953, y podríamos citar también con Frigerio (2000) un reglamento de competición de *capoeira* de 1984 que define la práctica como “sinónimo de educación, cultura, civismo y salud”. El ya histórico grado de legitimación nacional hace que la *capoeira* sea considerada patrimonio cultural, siendo una práctica frecuente en instituciones y escuelas públicas:

“... *Chegar num colégio e dizer, 'ah eu quero dar aula'. 'Ah, o que que tu faz?'. 'Eu sou professor de judô'. É difícil tu pegar uma academia dentro de um colégio dando aula de judô. Ai tu chega no colégio, 'ah, eu quero dar aula, quero fazer um projeto aqui nesse colégio', 'O que tu faz'. 'Não, sou professor de capoeira'. 'Ah, pode abrir projeto'. É fácil, é uma coisa que todo mundo procura saber onde é que tem grupo de capoeira...’* (Perereca)<sup>101</sup>

En este marco, el municipio de Santa María contrató, en el período de la segunda administración “popular”<sup>102</sup> al *Mestre Militar* y, por intermedio de él, a algunos miembros de la Asociación para dar clases de *capoeira* en el marco de un proyecto de descentralización de las actividades “culturales”: el proyecto “*Ginga da Cidadania*”. El trabajo de los *capoeiristas* se enmarcó en el Forum político social del municipio<sup>103</sup>. Así, la

<sup>100</sup> El modo de concebir la *capoeira* como algo dinámico, es recurrente en los discursos del PT acerca de las manifestaciones culturales. Ésta tendencia contrarresta con otros momentos históricos o incluso otros discursos gubernamentales contemporáneos en los que “...el regular la pureza y autenticidad en la danza folclórica en un modo proteccionista y patriarcal es un rasgo común de la intervención del estado y la elite, incluyendo a menudo nociones de una cultura defensiva...” (Reed, 512).

<sup>101</sup> T: llegar a un colegio y decir ‘quiero dar clase’. ‘¿qué hacés?’ ‘soy profesor de judo’. Es difícil agarrar una academia dentro de un colegio dando clases de judo. Ahí llegas a un colegio, ‘ah, quiero dar clase, quiero hacer un proyecto aquí en este colegio’. ‘¿qué haces?’. ‘No, soy profesor de *capoeira*’. ‘Ah, puedes abrir proyecto’. Es fácil, es algo que todo el mundo busca, saber dónde hay un grupo de *capoeira*.

<sup>102</sup> Así se autodenominó la administración municipal durante el período de gobierno del PT.

<sup>103</sup> La municipalidad cuenta 20 secretarías que se dividen en tres foros: el de infraestructura, el de recursos humanos y el político social. Este último está compuesto por siete secretarías; cultura, educación, administración, seguridad pública, protección ambiental, salud y deporte. Son secretarías cuyos proyectos están integrados en interfase. El proyecto de *capoeira* se encuentra en la secretaría de cultura, deporte y educación.

Asociación se encontró, durante la gestión del PT, más cercana al lugar desde el que se generan discurso y prácticas educativas y “culturales” (en el sentido restringido dado desde las políticas institucionales) hegemónicas<sup>104</sup>. Este momento contribuyó a expandir el campo de acción del grupo, ya que, como todo campo cultural coyunturalmente subordinado, el campo de la *capoeira* depende en gran grado de la fuerza que puedan prestarle desde el Estado o del mercado (Bourdieu, 1995:320).

## 5.1 De *capoeira* malandra a *capoeira* ciudadana

Tras la presentación del contexto político institucional, pasaré a describir el proyecto político propio que el grupo venía practicando antes de insertarse en el municipio. Como muchos grupos de *capoeira*, la Asociación promulga un proyecto de sujeto que incluye una forma de conducta ante la violencia (canalización de la violencia en actividades lúdicas), ante el colectivo social (*capoeira* como proyecto social) y algunas nociones de cuidado físico-mental (principalmente la regulación del consumo de drogas legales e ilegales). Trataré cada uno de estos aspectos.

### 5.1.1 *Malandragem*: de luchador a ciudadano

“... *eu posso pegar meu pior inimigo. Dentro de uma roda de capoeira não quero saber si ele é meu inimigo...*” [T: Puedo agarrar a mi peor enemigo. Dentro de una *roda* no quiero saber si él es mi enemigo] (Perereca).

“... *Antigamente quem era capoeirista era malandro, ficava no boteco na esquina tomando traguinho, jogando por jogar, dai botava uma navalha no pé, cortava um, cortava outro, dai foi criando todo esse mito...*” [ Antiguamente quien era *capoeirista* era malandro, se quedaba en el bodegón , en la equina tomando tragos, jugando por jugar. Ahí colocaba una navaja en el pie, cortaba a uno, cortaba a otro, de ahí fue creándose todo ese mito] (Perigoso)

Perigoso remite a la historia de la *capoeira* urbana de fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando el género aún no era un “deporte nacional” ni existían políticas culturales enmarcadas en un proyecto nacional. Sin embargo, la preocupación de desligar a la *capoeira* de la “imagen marginal” ante diversos sectores de la población es

---

<sup>104</sup> Retomo aquí el concepto de hegemonía que “... incluye (y va mas allá de) los dos poderosos conceptos... de ‘cultura’ como proceso social total en que los hombres definen y configuran sus vidas, y el de ‘ideología’ en cualquiera de sus sentidos marxistas, en la que un sistema de significados y valores constituye la expresión o proyección de un particular interés de clase... Hegemonía es una relación social de poder que articula de manera contradictoria, tensa, mecanismos de coerción y consenso (este último mediante procesos conscientes y no conscientes). Es una relación social activa por parte de ambos términos (dominantes subalternos) por tanto un proceso y no un sistema o una estructura...” (Williams, 1980, 129). El lugar teórico del consenso no implica diluir la relevancia del conflicto y la contradicción, sino distinguir “dominio” de “hegemonía”.

constante y actual: los sujetos de la Asociación trabajan para hacer de ellos mismos *capoeiristas* “ciudadanos”, diferenciándose de los *capoeiristas* “malandros”<sup>105</sup>.

La historia de la *capoeira* en Santa Maria ha estado asociada a las peleas entre grupos tanto en las *rodas* de la calle como en las academias. Cuando Militar estaba armando su propio grupo solía existir “*rivalidad*”, aunque no “*pelea*”, entre su grupo y el de su *mestre*. Militar junto con Borregada y Gelo, acostumbraban llegar a la academia de su *mestre* a “*ir para cima*” (ir para arriba, golpear) de sus alumnos: “...*Normalmente tinha algum conflito, ne. Ate às vezes estimulado por mim mesmo, ne, no tempo tinha outra cabeça, mais louco, não tinha essa parte mais social, mais agudizada...*” (Militar) (T: normalmente tenía algún conflicto. Incluso a veces estimulado por mí mismo. En ese tiempo tenía otra cabeza, más loco, no tenía esa parte más social, más agudizada). Militar se encarga de aclarar que la lucha era “*saludable*” y terminaba con “*un abrazo honesto*”. Distinta era la situación al “*tomar*” las *rodas* de los otros grupos, la “*parte oscura*” de la *capoeira*: en estas ocasiones, con o sin autorización del “*dueño*” de la *roda*, los *capoeiristas* más expertos de un grupo entraban a *jogar* en *rodas* de otro e intentaban vencer a los contrincantes en la lucha.

Esquisito comenta que “*de un día para el otro*” Militar decidió que las pelas callejeras debían acabar. Se prohibió tomar *rodas* y el pelear en la calle sólo quedó habilitado como medio de defensa en caso de ataque por parte de un grupo ajeno. Desde ese tiempo, si alguien llega a la *roda* a provocar, los *capoeiristas* paran la *roda* o llaman a la policía, y únicamente reanudan el *jogo* tras la retirada de los intrusos. Según Esquisito, la decisión de acabar con las peleas pudo deberse a la voluntad de Militar de “*entrar más en la sociedad*”. Es por ello que hoy en día “*todo tipo de gente para alrededor de la roda*” y las personas pueden conocer “*lo que la capoeira realmente es*”. Según Perereca muchos temen a los palos largos del *berimbau* y de maculelé, creyendo que los *capoeiristas* los usan para golpear. Viendo las *rodas*, donde nadie se golpea, las personas cambian de opinión: “... *Mas quando viu capoeirista usando aquilo ali, usando berimbau como instrumento, usando as biribas pra fazer a dança do maculelé, todo mundo fica 'e, mas é bonito. Ah, como é que faz isso, onde e que tem aulas, como é que é o treino, começa*

---

<sup>105</sup> Pondé Vasallo (2006: 77/78) señala que los diversos grupos de *capoeira* suelen definirse a sí mismos por su relación con la violencia. Algunos se legitiman por un alto grado de violencia en las *rodas* y otros por lo contrario

*assim'...'*<sup>106</sup>.. El *capoeirista* considera que si el grupo permitiese una pelea en el espacio público, provocaría fácilmente comentarios negativos: “...*Iam dizer 'Ah, lá ta o grupo brigão' . Ai iamos ficar sempre, mal vistos no centro...*”. [T: iban a decir ‘ah, ahí está el grupo peleador’. Ahí íbamos a quedar siempre mal vistos en el centro’]. Sin embargo, él mismo señala que la *roda* callejera acarrea a veces situaciones difíciles de controlar que terminan en pelea:

“... *já chegou um de outro grupo, me deu um tapa na cara, taponar no jogo de capoeira. E eu sô, eu falei: 'Militar, tu que sabe'. 'Fecha a roda'. Fechemo a roda no centro, demos de pau, mas usando a capoeira, nada de fechar as mãos, as mãos abertas, vamos só jogar capoeira', e a capoeira rolou...*”<sup>107</sup>

Aunque en algunos casos la confrontación estalla, cuando hay niños o familias presentes se evita hasta las últimas consecuencias. Geraldine presencié una situación violenta impulsada por miembros de otro grupo en ocasión de un *batizado* en Cachoeira do Sul (ciudad aledaña a Santa María) hacia donde había viajado con Militar y Bússola. Uno de los graduados del grupo de Cachoeira era muy agresivo: “...*todo el mundo que jugó con él recibió un golpe feo, no ésta cuestión de que te tocan para marcarte porque tu jugada fue abierta. No. Pegaba...*” Bússola recibió de este *capoeirista* un golpe por la espalda. Militar llamó a Bússola fuera de la *roda*, y le pidió al graduado que vuelva a *jogar* con su alumno sin pegarle: “...*vos no vas a venir acá a pegar, menos adelante de chicos...*”, lo aleccionó Militar.

El grupo busca actualmente *jogar* una *capoeira* sin golpes dentro de la *roda*. Pese a que la *capoeira* de la Asociación sea considerada principalmente lucha y se entrenen golpes, el objetivo no es golpear. El espacio permitido para “*acertar*” (dar un golpe) es el “*jogo de dentro*”, que se realiza después de los entrenamientos, y nunca en la vía pública. Este *jogo* es la instancia de “*poner en práctica tu entrenamiento objetivo*” (Bússola)<sup>108</sup> y es exclusivo para *capoeiristas* expertos con un alto grado de compromiso con el grupo. Quienes entran al “*jogo de dentro*” difícilmente se lastiman, pues realizan un “*jogo estudiado*”, tienen “*pericia*” para entrar, salir y esquivar el movimiento. Aunque es la

---

<sup>106</sup> T: pero cuando vio al *capoeirista* usando aquello, el *berimbau* como instrumento, usando las *briribas* para hacer la danza del maculelé, todo el mundo queda ‘pero es bonito. Ah, ¿cómo se hace eso, donde hay clases, como es el entrenamiento, comienza así.

<sup>107</sup> T: ya llegó uno de otro grupo, me dio un golpe en la cara, se llama “*taponar*” en el juego de *capoeira*. Ahí sólo dije ‘Militar, vos sabés’. ‘*cerrá la roda*’. Cerramos la *roda* en el centro, nos dimos palos, pero siempre usando la *capoeira*, nada de cerrar las manos, las manos abiertas, ‘*vamos sólo a jogar capoeira*’, y la *capoeira* anduvo”.

<sup>108</sup> Bussola entiende que el *jogo de dentro* es un secreto de graduados, y sólo habló de él cuando le dije que ya lo conocía: “...L:-*Nunca teve briga forte na capoeira?*” B:- *Da para falar?*...” (L:-¿Nunca hubo pelea fuerte en la *roda*? . P:-¿da para hablar?).

instancia para practicar los golpes, este *jogo* no habilita tampoco comportamientos agresivos. Quienes lo practicaban hacia el 2008 eran menos de una decena de *capoeiristas*, cifra pequeña para la historia del *jogo de dentro* en el grupo. Los principiantes generalmente no se enteran ni son invitados a participar de esta instancia, porque corren más riesgo de lastimarse y porque muchos no conocen demasiado los juegos más “*luchados, la lucha más fuerte, con contacto físico*” (Perigoso).

Pese a esta suerte de exclusión, los principiantes han ganado también su espacio en el grupo. Al mismo tiempo que tornaba las *rodas* menos violentas, se fue haciendo de ellas espacios abiertos a los principiantes, donde se prioriza el *jogo* y el aprendizaje de la técnica por sobre la capacidad de lucha. Antes de la división que originó al grupo de Militar quienes *jogaban* en la *roda* eran casi exclusivamente los graduados. Bússola quien en ese entonces era principiante, comenta que para él era difícil entrar a la *roda*, pues “*no sobrava espacio para que jueguen los nuevos*”. Tras la conformación del grupo de Militar la situación se invirtió y los iniciantes son quienes más entran en la *roda*. La tendencia a evitar las peleas en la calle se afianzó al lanzar el proyecto municipal “*Ginga da Cidadania*”, dado que a través de éste la Asociación está presente en mayor cantidad de espacios públicos y trabaja con muchos más niños y grupos familiares. A partir de la integración del grupo a las políticas culturales municipales se comenzó a acentuar la búsqueda de formar *capoeiristas* – ciudadanos, en detrimento de *capoeiristas*-luchadores. Militar reconoce que en el grupo han empezado a preocuparse por dejar claro que la *capoeira*, aunque marcial, no debe incitar a la violencia. Por eso, el aspecto lucha de la práctica se trabaja de modo más matizado que con los adultos que entrenaban antaño. Debe trabajarse para “*adoctrinar*” y no para incrementar la violencia:

*“... Muitos que vão hoje ao projeto, já têm muita violência no seu dia a dia, então se eu instigar a luta e não conseguir que eles entendam, vai ser prejudicial. Vou estar fazendo um mal pra eles. E muitos não sabem como lidar com essa parte da luta, a luta serve pra doutrinar. Então a gente espera que o aluno tenha uma maturidade melhor dentro da capoeira pra depois passar a parte de luta, eh, me entende?... hoje nos temos mais crianças do que antes. Antes nos tínhamos basicamente mais adultos treinando, e esse também é um problema.... A capoeira Regional também no principio com mestre Bimba tinha mais adultos.... Só que assim, no projeto tem muita criança, muitos as vezes ate idosos treinando. É difícil de tu levar essa parte e tu vai acabar assustando, que muitos não entendem aquilo ali que tu ta fazendo ...Então pode, assustar e correr muito aluno...”<sup>109</sup>*

---

<sup>109</sup> T: Muchos de los que van hoy al proyecto ya tienen mucha violencia en su día a día, entonces, si yo instigase la lucha y no consiguiese que ellos entiendan, va a ser perjudicial. Voy a estar haciéndoles un mal, Y muchos no saben como lidiar con esa parte de la lucha, la lucha sirve para adoctrinar. Entonces esperamos

Con todo, el hecho de que la *capoeira* pueda ser considerada instrumento de educación “ciudadana” no es totalmente novedoso. Así, si bien algunos de los miembros adultos de la Asociación estuvieron en algún momento envueltos en la dinámica de peleas entre grupos, para otros, la *capoeira* fue siempre un medio para desligarse de contextos violentos. Perereca comenta que también su anterior *mestre* fue para él un educador

“... vivia na rua em meio de pessoas que eram ma companhia. Eu nunca fui pra esse tipo de lado usando a capoeira. Não porque Ah, porque teu pai te deu educação’. Não! Meu pai me deu educação, minha mãe me deu educação, mas a capoeira também. Meu outro professor dizia: ‘Oh Alex, anda com todo mundo, mas não precisa fazer o que eles fazem, Teus amigos são teus amigos, mas não precisa... ‘ah vou lá roubar’, não. Pode andar com eles, conversar na boa. ‘Vamos sentar ai vamos conversar’, vamos. Estão usando drogas, fica ai sentado, mas não precisa usar o que estão usando...” (Perereca) <sup>110</sup>.

Los miembros del grupo no sólo han buscado dejar ellos las peleas callejeras, sino que se plantean explícitamente el objetivo de trabajar contra la violencia con quienes están en situación de marginalidad. Militar comenta que hubo en el entrenamiento muchos ladrones y “*hasta quien cometió estupro*”, pero, dice, no está allí para juzgarlos. Esquisito comenta complacido su trabajo en un colegio donde 30 % son niños en situación de calle que antes estaban robando, y ahora se quedan entrenando “... *já é uma educação também que estão tendo, ne? E ai eles não ficam no meio dos roubos, dos tiroteios essa coisarada...*” (T: ya es una educación que están teniendo también, ¿no? Y ellos no se quedan en medio de los robos, de los tiroteos, esas cosas) <sup>111</sup>.

Un caso particular al que se enfrenta la Asociación es el de algunos grupos religiosos cristianos, como los pentecostales o la Iglesia Universal, quienes rechazan a la

---

que el alumno tenga una madurez mejor dentro de la *capoeira* para después pasar la parte de lucha, ¿me entendés?... hoy tenemos más niños que antes, antes teníamos básicamente más adultos entrenando, y ese también es un problema... la *capoeira Regional* también tenía al principio con *mestre* Bimba más adultos....Sólo que en el proyecto tenés muchos niños, muchos ancianos entrenando. Es difícil llevar esa parte, y vas a acabar asustando, que muchos no entienden eso que estás haciendo...entonces puede asustar y correr al alumno.

<sup>110</sup> T: Vivía en la calle en medio de personas que eran mala compañía. Yo nunca fui para ese tipo de lado usando la *capoeira*. No porque ‘ah, porque tu papá te dio educación’. ¡No! Mi padre me dio educación, mi madre me dio educación, pero la *capoeira* también, Mi otro profesor decía: ‘Oh, Alex, Salí con todo el mundo pero no precisas hacer lo que ellos hacen. Tus amigos son tus amigos, pero no precisas ‘ah, voy a robar’, no. Podes andar con ellos, conversar en las buenas. Vamos a sentarnos a conversar, vamos. Están usando drogas, quedate ahí sentado, pero no precisas usar lo que ellos están usando.

<sup>111</sup> Otro ejemplo es el caso de Moranguinha, un *capoeirista* que en el 2007 solía ser sancionado por Militar por tener un *jogo* violento. En el 2008 era de los *capoeiristas* más comprometidos con la Asociación y había cambiado su *jogo* de modo tal, que le era permitido *jogar* con niños.

*capoeira* por considerarla violenta y ligada a la religiosidad afrobrasileña. Frente al auge de la conversión evangélica entre los alumnos y/o su entorno, y el frecuente abandono de los entrenamientos por parte de quienes se vinculan a estas iglesias, los *capoeiristas* procuran mostrar que su práctica está alejada del “mal” y separada de la religión. En diversas ocasiones el *mestre* se acercó a los pastores y a las familias religiosas para charlar acerca de la práctica. En una ocasión Perereca fue a la iglesia de su madre con parte del grupo para mostrar a los feligreses que la *capoeira* no es una actividad del mal:

*“... Convidei Militar, levei todos os nossos. Fomos mais de quarenta, entremo. Falei umas palavras, ai dei na mão do Militar... Dai ele chegou e explicou assim. Foi que nem um chá. Todo mundo se acalmou e viu a capoeira com outros olhos. ‘A capoeira é isto?’. ‘Ah, porque achei que a capoeira fosse aquela coisa de marginalismo, aquela coisa que leva a pessoa a usar drogas!!’ Dai o Militar falou que si fosse isso a gente não andava com um berimbau, a gente andava com uma maconha na mão... E eles estavam levando a capoeira assim, só por causa... que capoeirista nunca anda sozinho, vão sempre quatro ou cinco junto. Ai, olha, ladrão anda sempre junto. Maconheiro, drogado sempre anda junto. Agora só por causa que a pessoa esta em grupo a gente é drogada, a gente é ladrão.... Agora, eu, única coisa que eu perguntei pra eles, assim. Vocês sempre tão juntos, vocês são da igreja, vocês são alguma coisa errada?...”<sup>112</sup>*

En el testimonio de Perereca pueden observarse tanto las estrategias discursivas empleadas por los miembros de la Asociación para legitimarse ante la iglesia, como el grado de compromiso de los miembros del grupo con este trabajo de legitimación pues, según Perereca, unos cuarenta *capoeiristas* decidieron acercarse a la iglesia en aquella ocasión.

En suma, el proyecto actual de la Asociación consiste en alejarse de la imagen “marginal”, a la vez que trabajar con sectores “marginales” para modificar su realidad. La propuesta del grupo es practicar la *capoeira* como lucha, canalizando la capacidad de lucha física de los sujetos en el espacio de la *capoeira* y retirándola de la vida cotidiana.

### **5.1.2 *É do povo, é da gente: capoeira como “proyecto social”* <sup>113</sup>**

---

<sup>112</sup> Lo invité a Militar, llevé a todos los nuestros, fuimos más de cuarenta. Entramos. Hablé unas palabras, ahí le di la mano a Militar. Él llegó y explicó así. Fue como un té. Todo el mundo se calmó y vio la *capoeira* con otros ojos. 'ah, *capoeira* es esto'. 'ah, porque creí que era otra cosa de marginalidad, aquella cosa que lleva a la persona a usar drogas'. Ahí Militar dijo que si fuese así iríamos con marihuana en la mano, no con un *berimbau*. Y ellos consideraban así a la *capoeira* sólo porque el *capoeirista* nunca anda solito, van siempre cuatro o cinco juntos. Ahí, 'ladrón siempre anda junto. Drogado, consumidor de marihuana siempre anda junto'. Ahora sólo porque la persona anda en grupo, nosotros somos drogados, ladrones. Ahora, la única cosa que yo les pregunté, así. Ustedes siempre están juntos, ustedes son de la iglesia, ¿son algo errado?

<sup>113</sup> “Es del pueblo, es de nosotros”: *capoeira* como proyecto social. Frase que el grupo utiliza como lema.

La actual preocupación de los *capoeiristas* por alejarse de la violencia no se limita al campo de la *capoeira* sino que constituye un proyecto más amplio de ciudadanía: el grupo trabaja con un proyecto social. A través de negociaciones constantes con el conjunto de la sociedad civil, las instituciones y el propio campo de la *capoeira*, se promueve y produce desde el grupo un tipo particular de ciudadano. Ante todos estos actores, el grupo busca diferenciarse de quienes practican *capoeira* con fines “*lucrativos*” y de la *capoeira* “*marginal*”, resaltando que ellos están realizando un “*trabajo social*”, “*filantrópico*”:

*“... As pessoas que são leigas e que nunca tiveram esse contato com a capoeira... com o passar dos anos vem tendo essa cultura, ne, popular que capoeira é uma coisa marginal. A gente a traves de trabalhos sociais como é feito no grupo, que é um grupo que não cobra pra dar aula, orienta em vários segmentos fora capoeira; tenta trazer as coisas para dentro da capoeira que são úteis pra o bem estar do ser humano. A gente ta tentando tirar essa visão marginal da coisa. Quem abre o espaço pra a gente mostrar o que é que é capoeira hoje, vai ver o que a capoeira é realmente, vai ver que capoeira não é essa visão marginalizada que todo mundo tem. Ela tem muita coisa, muita essência muito conteúdo pra passar...” (Perigoso)<sup>114</sup>*

Como reza la frase que utilizan en sus actividades de difusión (“*É do povo, é da gente*”), el trabajo social es inherente a la práctica del grupo. Quienes pasan a ser miembros estables contribuyen al mantenimiento de los entrenamientos en los sectores periféricos de la ciudad. Liara comenta que el proyecto sirve “*... pra oferecer, pra população pobre, o esporte, ne, o lazer, ne. A gente não trabalha o rendimento com eles assim, é mais o lazer. A gente pratica mais o lúdico, brincadeiras, pra ficar mais atrativo assim...*”<sup>115</sup>. Como la mayoría de los integrantes del grupo, Liara, joven universitaria, valora el trabajo “*social*” pero su lugar de enunciación es diferente. Ella está “*ofreciendo*” a la población pobre el espacio lúdico, y considera que lo esencial es habilitar el espacio de recreación. Mientras tanto Borregada o Gelo, fundadores del grupo, consideran que el trabajo social no debe desligarse de la exigencia en el entrenamiento.

Los *capoeiristas* sostienen que ellos se han ido separando de proyectos de *capoeira*

---

<sup>114</sup> T: Las personas legas y que nunca tuvieron ese contacto con la *capoeira*, con el pasar de los años vienen teniendo esa cultura, popular, de que la *capoeira* es una cosa marginal. Nosotros, a través de trabajos sociales como los que son hechos en el grupo, que es un grupo que no cobra para dar clases, orienta en varios segmentos fuera de la *capoeira*: intenta traer las cosas para dentro de la *capoeira* que son útiles para el bien estar del ser humano. Estamos tratando de quitar la visión marginal de la cosa. Quien abre espacio para que mostremos lo que la *capoeira* es hoy, va a ver lo que la *capoeira* es realmente, va a ver que la *capoeira* no es esa visión marginalizada que todo el mundo tiene. Ella tiene mucha cosa, mucha esencia, mucho contenido para pasar.

<sup>115</sup> T: para ofrecer para la población pobre, el deporte, el ocio. No trabajamos el rendimiento con ellos, es más la recreación. Practicamos más lo lúdico, los juegos, para que quede más atractivo



más comerciales. El origen del grupo se relacionó, entre otras cosas, a la separación de un sector del movimiento negro que tenía una “*filosofía más comercial*”: obligatoriedad de uniforme, venta de instrumentos, pago de una cuota. Bússola explica que decidió quedarse bajo el liderazgo de Militar porque la otra parte del grupo estaba pensando en una lógica volcada al “*marketing*”, mientras que Militar se interesa por el entrenamiento, por transmitir su conocimiento “*sin cobrar nada a cambio*”<sup>116</sup>. Militar comenta que la lógica comercial que algunos grupos mantuvieron hizo que muchas escuelas rechacen los proyectos de *capoeira*. Estos *capoeiristas* “...*mancharam o nome da capoeira fazendo falsas propostas, rifas, recadando dinheiro dos alunos, e indo embora deixando os alunos na beira do abismo...*” [T: mancharon el nombre de la *capoeira* haciendo falsas propuestas, recaudando dinero de los alumnos, saliendo, dejando a los alumnos al borde del abismo].

En contra de las motivaciones económicas en la *capoeira*, el grupo no acepta afiliarse a la Confederação Brasileira de *Capoeira* para no identificarse con la *capoeira* comercial y poder continuar con el “*proyecto social*”. Inscribirse en la entidad implica pagar cuotas y certificaciones de pertenencia. En una oportunidad un representante del organismo se acercó a Militar para decirle que no estaba permitido realizar *rodas* en la vía pública a menos que se afilie al organismo. El *mestre* pensó en hacerlo sobre todo porque algunos alumnos querían participar del campeonato de la Confederación. Sin embargo, cambió de idea porque descubrió que el interés de ellos era meramente financiero, pretendían armar un núcleo de la Federação *Gaúcha* de *Capoeira* y enviar talleristas para dar clases pagas.

Militar considera que la *capoeira* de perfil más comercial se relaciona al interés de algunos *capoeiristas* por apelar a segmentos de sectores sociales con mayor poder adquisitivo. Así, para “*sobrevivir*”, venden artículos y crean una imagen atractiva para dichos sectores, “*arruinando*” la *capoeira*, subsumiéndola a la lógica comercial, que la alejaría de los sectores populares que componen a la Asociación y con los cuales ésta trabaja. En el proyecto de la Asociación se considera imprescindible garantizar ciertas condiciones de accesibilidad al grupo para los sectores subalternos: que los entrenamientos sean gratuitos, que los bautismos, exámenes y talleres especiales lo sean, la no obligatoriedad del uniforme, el estímulo a la fabricación artesanal de los instrumentos o la

---

<sup>116</sup> Trazando una analogía con los campos del arte que estudia Bourdieu, puede pensarse que al no subsumirse a la lógica comercial, el grupo gana “poder simbólico” que obtiene oponiéndose al poder heterónimo que algunos poseedores de capital cultural acaban recibiendo al subsumirse a los dominantes (Bourdieu, 1995:327).

participación de todos en la obtención de recursos para eventos (como por ejemplo, rifas). Para los *capoeiristas* volcarse al trabajo social da a la imagen del grupo “belleza” (Bússola): las presentaciones constituyen un modo de divulgar una imagen positiva de la *capoeira*, donde las personas ven “*el lado bueno*” del género.

Al interior del campo de la *capoeira*, la Asociación busca legitimarse por su proyecto social y por practicar *capoeira* sin perseguir ventajas económicas. Así la *capoeira* tampoco es considerada desde el grupo un espacio laboral. El propio *mestre* Militar se dedica exclusivamente a la *capoeira* hace sólo dos años, cuando comenzó a trabajar en la Secretaría de Cultura. Antes trabajaba en estaciones de servicio, y mientras era alumno de *capoeira* lo hacía en frigoríficos:

*“... Eu trabalhava das cinco da manhã às 8 da noite, chegava em casa e saía treinar. É porque isso também, eu sempre preguei nos alunos que a capoeira ela tem que ser transmitida, não importa de que maneira. Porque antigamente os mestres todos tinham uma atividade, ou eram pedreiros, eram estivadores, e faziam capoeira nas suas horas de folga... Tem profissionais, ne?. O problema : ou a capoeira ser transformada num mero produto, e também o profissional da capoeira num mero produto, ou manter ela como uma atividade completa, ne, toda essa parte cultural...” (Militar)<sup>117</sup>*

Aunque algunos *capoeiristas* planean vivir de la *capoeira*, como veremos en el capítulo 6, la mayoría percibe esta posibilidad como muy remota y sólo posible de efectuarse en el exterior de Brasil o en alguna región del país donde la *capoeira* sea más valorada como capital cultural. Asimismo, dado que la Asociación trabaja con sectores subalternos en el marco de un Estado capitalista, los beneficios económicos sólo podrían obtenerse en un Estado que incremente las políticas enfocadas a dichos sectores, posibilidad coyunturalmente lejana<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> T: Trabajaba desde las cinco de la mañana hasta las ocho de la noche, llegaba a casa y salía a entrenar. Porque también eso, siempre prediqué a los alumnos que la *capoeira* debe ser transmitida, no importa de qué modo. Porque antiguamente todos los *mestres* tenían una actividad, o eran albañiles, estibadores, y hacían *capoeira* en sus horas de descanso. ¿Hay profesionales, no? El problema: o la *capoeira* es transformada en un mero producto, y también el profesional de *capoeira* en un mero producto, o se la mantiene como una actividad completa, toda esa parte cultural.

<sup>118</sup> Sin embargo, según Militar, en el período de gobierno del PT algunos *capoeiristas* comenzaron a realizar trabajos sociales por considerarlo “conveniente” en términos financieros. Puede citarse la experiencia estudiada por Penteadó (2001) en Campinas, El autor sigue el caso del proyecto de un *mestre* contratado por una fundación que sostiene espacios recreativos en barrios de baja renta. Los alumnos eran 170, la *capoeira* duró allí cinco años, pero cuando el *mestre* se retiró por problemas personales con los contratistas, la práctica fue reemplazada por teatro y el *mestre* perdió contacto con los alumnos. No cito el ejemplo a modo valorativo sino para dar cuenta del auge de la *capoeira* como “empleo” en el área de proyectos sociales. Considero que la trayectoria de la Asociación con los proyectos es diferente pues el grupo mismo gestó el

La Asociación busca desligarse del circuito comercial para formar parte del campo popular, pero a la vez intenta trabajar con sectores medios y altos. Cuando estos otros sectores practican *capoeira* suelen hacerlo con el estilo *Regional*, en espacios pagos de academias de musculación en donde predominan los hombres. Esquisito dicta clases en una academia, pero en ese espacio no deja de lado el proyecto de la Asociación, invitando a sus alumnos a la *roda* de los sábados. Comenta que los alumnos de academia son “... *meio assim como falar assim sabe, meio riquinho sabe, meio playboizinho. Não se misturam muito...*” (T: medio así, cómo decir sabe, medio riquito, medio playboycito. No se mezclan mucho) y que él está “*dando vuelta la cabeza de ellos*” para que aprendan a interactuar, “*mezclarse*” con los *capoeiristas* de la Asociación que son generalmente personas de sectores populares. Militar también señala esta búsqueda de eliminación de tensiones, e incluso la inversión de jerarquías sociales en la práctica. En este sentido, toda la práctica del grupo y no sólo la *roda* funciona como momento de “antiestructura”:

*“... Isso é legal da capoeira ali tu vai ter um medico treinando a capoeira e quem vai dar informação pra ele é de repente um empregado, um lixeiro, quem treina há mais tempo. E eles vão estar se ajudando. Ali some essas posses. Medico ou dentista, ou engenheiro, ou lixeiro, ou pedreiro, ai todo mundo e capoeirista. Isso, nos procuramos manter...”<sup>119</sup>*

La práctica de una *capoeira* sin violencia, solidaria, orientada al trabajo social en un proyecto de integración ciudadana, incluye también la intención de hacer de los *capoeiristas* sujetos “sanos”, como podrá verse en el próximo apartado.

### 5.1.3 *Capoeira, é saúde : el capoeirista sano*<sup>120</sup>

*“... um cara disse ‘capoeira é saúde’. E esse cara que disse isso ai tinha 78 anos, jogava capoeira melhor que eu...devido á capoeira”* [un tipo dijo ‘*capoeira* es salud’. Y ese tipo que dijo eso tenía 78 años, *jogaba capoeira* mejor que yo...debido a la *capoeira*](Perereca)

Un tema que inquieta a los miembros del grupo es el consumo de sustancias consideradas nocivas para la salud, que quedarían idealmente excluidas de los hábitos del *capoeirista*: “...*Tu optou não a droga, não a bebida, não ao cigarro sim ao esporte...*”

---

proyecto social y, precisamente por la cantidad de *capoeiristas* que participan como responsables del mismo, el proyecto suele no adquirir un perfil de benefactor-beneficiario.

<sup>119</sup> T: Eso es bueno en la *capoeira*, allí vas a tener un médico entrenando *capoeira* y el que le va a dar información es de repente un empleado, un cartonero, que entrena hace más tiempo. Y ellos van a estar ayudándose. Ahí desaparecen esas poses. Médico, dentista, ingeniero, cartonero, albañil, ahí todo el mundo es *capoeirista*. Eso buscamos mantenerlo.

<sup>120</sup> T: La *Capoeira* es salud.

(Perigoso) [T: optaste por no a la droga, no a la bebida, no al cigarrillo, si al deporte]. El cigarrillo, alcohol, sustancias psicoactivas ilegalizadas y anabolizantes son para el grupo una preocupación puntual y recurrente en la formación de sujetos-*capoeiristas*-ciudadanos: “... *Aqui capoeira era sinônimo de droga . Tem muito capoeirista relacionado com tráfico e que pratica... tem os maus atletas, como toda arte marcial tem.. E eles passam essa visão errada da capoeira que dai pessoal associa aquele mito que já vem la de nossos antepassados...*”<sup>121</sup> (Perigoso).

Los integrantes de la Asociación se esfuerzan por separar a la *capoeira* del mundo de las de drogas y valoran negativamente a los *capoeiristas* vinculados al tráfico y consumo. Subrayan que si hay drogas en el ambiente es porque la *capoeira* “*es parte del mundo*” en que se inserta. Éste último argumento es coherente con el trabajo del grupo en relación a las drogas legales e ilegales. Nadie deja de ser miembro de la Asociación por ser consumidor, de hecho algunos consumen bastante alcohol o fuman marihuana. Una de las pocas mujeres estables del grupo, estudiante universitaria, comenta que algunos intentan mantener su consumo en secreto tanto para no ser estigmatizado por los compañeros como para evitar ser un “*mal ejemplo*” para los alumnos. Muchos miembros tienen una actitud pública totalmente hostil hacia las drogas, criticando a quienes consumen:

“... *Sim, o meu, ponto de vista é assim. Totalmente errado, o alcool faz muito mal pra o organismo, o cigarro pra o corpo, tabaquismo é horrível, o teu. Teus órgãos internos já são frágeis, tu vai começar a prejudicá-los, então vai ficar, vai ficar algo, ne. Então eu sou totalmente contra álcool, tabaquismo, drogas nem se fala, drogas ilícitas nem se fala. Então não fumo, não bebo e não uso drogas, então sou totalmente contra...*” (Bússola)<sup>122</sup>

Desde la Asociación, a nivel público -en los entrenamientos o presentaciones con niños, padres de alumnos y adolescentes- se condena el consumo de cualquiera de las sustancias mencionadas, especialmente el de las prohibidas por ley. La posición con el alcohol y el cigarrillo es más matizada. Los *capoeiristas* prefieren no intervenir ante el consumo individual mientras éste no interfiera en la práctica y sólo se pide públicamente a los *capoeiristas* que no lleguen alcoholizados ni fumen en el entrenamiento. Militar relata

<sup>121</sup> T: Aquí *capoeira* era sinónimo de droga. Hay mucho *capoeirista* relacionado al tráfico que practica. Están los malos atletas, como toda arte marcial tiene. ..Y ellos pasan esa visión equivocada de la *capoeira*, que de ahí la gente asocia aquel mito que ya viene de nuestros antepasados.

<sup>122</sup> T: Si, mi punto de vista es así. Totalmente errado, el alcohol hace mucho mal al organismo, el cigarro para el cuerpo, el tabaquismo es horrible, che. Tus órganos internos ya son frágiles, los vas a empezar a perjudicar, entonces va a quedar, va a quedar algo ¿no? Entonces yo estoy totalmente contra el alcohol, tabaquismo, drogas ni se habla, drogas ilícitas ni se habla. Entonces no fumo, no bebo, no uso drogas, soy totalmente contrario.

que cuando el grupo de *capoeira* pertenecía al movimiento negro, le ofrecieron imprimir remeras de la asociación con la consigna “no a las drogas” y él no aceptó: “... *Não gosto de dizer isso pra ninguém, tem pessoas com dependência química, com problemas sérios. Eu não sou quem pra falar isso... eu não condeno quem usa mas eu aconselho aos alunos que não procurem nem as lícitas nem as ilícitas...*” (T: no me gusta decir eso a nadie, hay personas con dependencia química, con problemas serios. Yo no soy quien para decir eso... no condeno al que usa pero aconsejo a los alumnos que no busquen ni las lícitas ni las ilícitas) <sup>123</sup>.

Perigoso comenta que Militar fue una de las personas que más “*luchó*” para alejar a la *capoeira* de las drogas, razón por la cual no va a dejar “*que un mal ejemplo ensucie todo*”. Así, aunque “*cada uno tiene libre arbitrio en su vida particular*”, el *mestre* y algunos graduados realizan informalmente seguimientos más personales con quienes mantienen un consumo más dañino de sustancias, acompañando a la persona para que abandone o reduzca su consumo. En ocasiones se toman conductas más represivas. Por ejemplo el *mestre* prohibió a uno de los alumnos entrar en la *roda* sin previa autorización porque la madre de aquel se acercó a pedirle ayuda cuando supo que pese a discusiones previas, su hijo había continuado bebiendo y fumando.

Ante los anabolizantes legales la actitud del grupo se asemeja con la sostenida ante las drogas ilegales. Incluso Militar llevó a una farmacéutica al grupo para dar una charla sobre el tema. El *mestre* considera que los deportistas que utilizan anabolizantes y hablan públicamente contra las drogas, actúan con hipocresía, porque prohíben y “*ellos mismos terminan haciéndolo*”. La postura crítica ante los anabolizantes cuestiona el discurso hegemónico que, por un lado, condena el consumo de psicoactivos ilegalizados y, por otro, omite problematizar el consumo, frecuente entre sectores medios y altos, de anabolizantes que ayudarían a tener una figura más saludable o atractiva desde la concepción dominante de “cuerpo legítimo” (Bourdieu, 1986:189).

La salud física se identifica en el grupo con la abstención del consumo de las sustancias mencionadas y con el entrenamiento físico. Esta opción por este tipo de cuidado corporal puede entenderse desde la toma de posición en el campo de la *capoeira* (*capoeira* veloz, ágil, de alta exigencia física) y desde la posición de clase de los sujetos. El “cuerpo legítimo” proclamado por la Asociación es también un cuerpo que se diferencia del modelo

---

<sup>123</sup> Militar también prefiere no prohibir para evitar escenas contradictorias: “...*Como que todos ‘pregan’ el no a drogas y al alcohol...Para Militar la onda es no hacerlo, porque después quedan peor. X fue una vez, habló en contra de todo eso con los alumnos, tanto que hasta entre ellos se decían de cuidarse. Pero otro día cayó ‘bebado’ a la roda. Otro día hasta se durmió en una roda...*” (Geraldine).

hegemónico, produciendo cuerpos fuertes por el entrenamiento en la lucha y no por causa de anabolizantes ni por frecuentar la academia de musculación (aunque muchos *capoeiristas* sí complementan con academias). A la vez, los *capoeiristas* de sectores populares buscan diferenciarse de quienes consumen sustancias ilegales o nocivas, para desestigmatizar su posición de clase ante otros sectores. Militar remarca que muchas personas de sectores medios no se acercaban a la *capoeira* porque creían que en era un ambiente de drogas, dado que para ellos las drogas sólo se relacionan a los sectores subalternos y la *capoeira* es " *una cosa venida de las clases inferiores y del negro*". El *mestre* señala que tal era el prejuicio que estas personas tenían, que no sólo no percibían que la *capoeira* no es esencialmente un ambiente de drogas sino que tampoco se daban cuenta de que la composición primera del grupo fue de sectores medios altos.

Para sintetizar, puede decirse que el grupo trabaja en la formación de nuevos sujetos "no violentos", "solidarios" y "sanos". Los sujetos eligen la *capoeira* del grupo como escuela de ciudadanía<sup>124</sup>: "... *A filosofia do nosso grupo é tão boa, que ela completa todos os requisitos. Pra mim não existem falhas, completa tanto na parte pessoal quanto na parte folclórica e a parte cultural da luta, então não deixa nenhum requisito em branco...*"<sup>125</sup> (*Bússola*). Estos aspectos de la *capoeira* como escuela de vida o ciudadanía hacen que la práctica pueda articularse con políticas culturales del "gobierno popular".

## 5.2 *Capoeira* y "gobierno popular"

"L:- È toda prefeitura que tem esse tipo de projetos? *Dilu: - acho que são as prefeituras que fizeram opção por governos populares...*" [T: L:- Toda municipalidad tiene este tipo de proyectos?// *Dilu:- Creo que los municipios que optaron por gobiernos populares*]<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Lewis señala en su análisis fenomenológico del significado sociocultural del movimiento entre *capoeiristas* del estilo *Angola* (1995:228) que "...muchos *capoeiristas* consideran las lecciones y habilidades aprendidas en el juego como una ayuda, y usualmente central, para la propia conducta de la vida cotidiana...". En el caso una de estas ayudas sería la noción de ciudadano. Puede entenderse que así funcione la Asociación teniendo en cuenta también "... la estructura de oportunidades de vida ofrecidas –o recusadas– por el sistema local de instrumentos de reproducción y de movilidad sociales, en el caso, la escuela pública, el mercado de trabajo descalificado y las redes constitutivas de la economía predatoria de la calle..." (Wacquant, 2002:35).

<sup>125</sup> [T: la filosofía de nuestro grupo es tan buena, que completa todos los requisitos. Para mi no existen fallas, completa tanto en la parte personal como en la parte folclórica, la parte cultural de lucha, no deja ningún requisito en blanco].

<sup>126</sup> Entrevista con la entonces directora de la Casa de Cultura de Santa María y coordinadora del proyecto "Catando Ciudadanía", proyecto que trabaja en actividades culturales con los cartoneros de la ciudad. El proyecto propicia la apropiación del espacio de la casa de cultura, situado en el centro de la ciudad, por parte de los cartoneros.

En esta sección me dedicaré a describir de qué modo la Asociación articuló su trabajo con el municipio de Santa María durante la segunda administración municipal del Partido de los Trabajadores (años 2007 y 2008)<sup>127</sup>. Mi hipótesis es que algunas prácticas de la Asociación, tales como la elección de adscribir al estilo *capoeira* “de Rua”, la preocupación por estar presente en las zonas periféricas, la promoción de prácticas colectivas y las nociones acerca de lo que es la cultura popular, han coincidido con las propuestas de políticas culturales del PT local. Considero también que el vínculo del grupo con el municipio puede leerse como una serie de estrategias desplegadas por ambas partes.

### **5.2.1 *Capoeira de Rua*: Espacios públicos, comunidad y cultura popular.**

Teniendo en cuenta la legitimidad de la *capoeira* como deporte nacional y las políticas de cultura popular del PT, cualquier estilo podría cuadrar en el proyecto del gobierno. Una de las características generales de la *capoeira* es que “... condensa elementos de la identidad cultural, de resistencia delante de la amenaza de un opresor, al mismo tiempo que lealtad e intercambio entre clases, (aquí representado por la conversación de cuerpos)...” (Nunes, 2005:413), elementos todos que hacen al proyecto “cultural” oficialista, donde las narrativas históricas acerca de la opresión, así como la integración de diversos sectores sociales son valoradas. No obstante, la *capoeira* de Rua posee algunos rasgos específicos que generan una relación de afinidad particular con el proyecto del PT local. El estilo contrasta por un lado con la *capoeira Regional*, de academia, menos “popular”; y por otro lado con la *capoeira Angola*, representante de cultura popular afrodescendiente. La práctica de *Angola* suele asociarse a una política de la identidad negra, la cual no siempre está aliada al PT local. Llamando a su *capoeira* “de Rua” la Asociación también se diferencia implícitamente de la terminología “*capoeira Contemporánea*”. Aunque menos ortodoxa que los otros dos estilos, ésta última suele practicarse también en academias, mientras que lo que la Asociación busca es una *capoeira* que se practique en su “*hábitat natural*”: la calle. Entonces, si bien la elección del nombre se debe a un estilo de juego, se relaciona también con un posicionamiento del grupo y una práctica más amplia: el proyecto social de mantener entrenamientos gratuitos en barrios populares, desarrollar una dinámica más horizontal respecto a otros grupos locales y

---

<sup>127</sup> En octubre del 2008 el PT perdió las elecciones municipales. En futuro trabajos exploraremos si esta coyuntura modificó o no el trabajo de la Asociación.

sostener *rodas* en el ámbito público<sup>128</sup>. Este último aspecto hace coincidir a los funcionarios de cultura municipales con los miembros fundadores del grupo. Borregada comenta que su “*utopía*” es ver la *capoeira* como una práctica que se dé espontáneamente, en la calle y en los hogares<sup>129</sup>. Los *capoeiristas* fundadores defienden explícitamente el espacio de la *roda* de calle, a diferencia de los más jóvenes que suelen preferir las *rodas* de los entrenamientos, por habilitar éstas últimas una mayor libertad en el despliegue del juego. Esta posición de los mayores podría entenderse en virtud de su propia historia con la *capoeira*: ellos debieron pagar para aprender en academias privadas, y hoy procuran abrir espacios donde nadie pague por entrenar. Según Militar el apoyo político fue importante en el proceso de gestar una *capoeira* en la calle: “...*começou mudar mesmo o conceito de capoeira por influencia da política. Isso foi bom. Muitos tinham que a capoeira era dentro da academia, inclusive quando faziam capoeira Angola...*”<sup>130</sup>.

El gobierno local y el grupo también consideran importante la descentralización: la apertura de espacios de práctica en toda la ciudad y la apropiación del centro por parte de la población que habita en las periferias. La funcionaria Dilu plantea que el Proyecto “*Ginga da Cidadania*” es de los pocos que tienen una “*perspectiva de descentralización*” en ambos sentidos, dándole importancia “*al ir y al venir*”. Por otra parte en los entrenamientos del grupo suele insistírsele a alumnos de la periferia para que se acerquen al centro, a las *rodas* y otros eventos. Por ejemplo, Militar consiguió entradas para sus alumnos en una ocasión en que él se presentaba bailando en un grupo de danza contemporánea en el teatro central de la ciudad, y logró que algunas familias asistieran. Sin embargo, el tránsito no es tan sencillo. No sólo es dificultoso que las personas salgan de sus barrios, sino que no todos los miembros del grupo llegan hasta los barrios periféricos. Algunos jóvenes, incluso graduados, no tienen experiencia en caminar por las villas. Las chicas con las que el *mestre* entrenaba *capoeira* para la obra de danza contemporánea no van a las villas, a lo que Militar comenta irónicamente: “*achas que as*

---

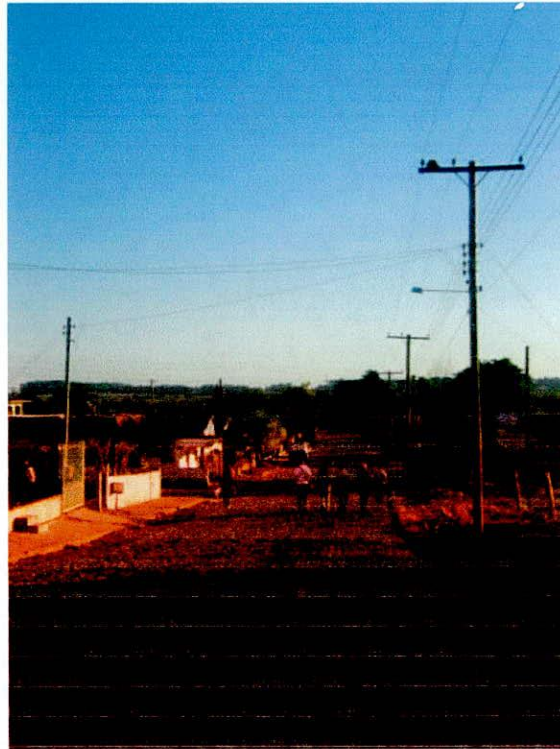
<sup>128</sup> Entiendo el espacio público como aquel “... compartido y constituido por mediaciones creadas por hombres y mujeres...” que para existir presupone la permanencia del mundo más allá de la muerte de un individuo (Arendt, en Streck 2006:276).

<sup>129</sup> La utopía de la *capoeira* de Rua es hacer de ésta un saber popular. Podría pensarse con Bourdieu, que esta presencia de la *capoeira* en el espacio público busca hacer de ella un saber que pueda transmitirse en la práctica “...en estado práctico, sin acceder al nivel del discurso... (Bourdieu, 1991: 125), que el “... trabajo pedagógico no se instituya como práctica específica y autónoma, y sea todo un grupo y todo un entorno simbólicamente estructurado el que ejerza, sin agentes especializados ni momentos específicos, una acción pedagógica anónima y difusa, lo esencial del modus operandi que define el dominio práctico se transmitirá en la práctica...”

<sup>130</sup> T: comenzó a cambiar en serio el concepto de *capoeira* por influencia de la política. Eso fue bueno. Muchos creían que la *capoeira* era dentro de la academia, incluso cuando hacían *capoeira Angola*



*patricinhas vão?”* (T: ¿crees que las chetas van?). A algunos sitios va sólo el *mestre* porque se “*da*” bien con la gente.

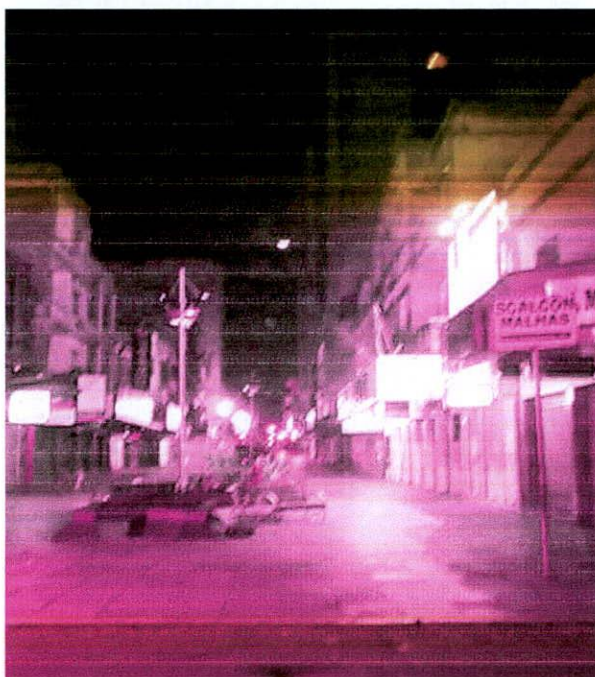


**Figura 15.** Una de las caminatas de un punto al otro del entrenamiento. Alrededores de Santa María, año 2006.  
Fotografía de Theresa Koury.

Encuentro interesante marcar la peculiaridad del proyecto del PT local y del grupo al contrastar, por ejemplo, con dos grandes ciudades de Argentina (Buenos Aires y Rosario) en las que las actividades “culturales” propiciadas por el sector público, suelen abarcar los sectores medios principalmente. En estas ciudades, a pesar de haberse desarrollado talleres de movimiento de carácter gratuito o con costos accesibles, la oferta cultural disminuye en cantidad o variedad en los barrios de clase media-baja más alejados de las zonas céntricas (Citro. Aschieri, Menelli y equipo, 2008).

Un caso ilustrativo para dar cuenta de la preocupación por la integración de la población de la periferia por parte del gobierno local y la Asociación, así como de la desigualdad de clase que hace a las relaciones entre los sujetos de distintos sectores de la ciudad es el “Passe Livre”, una propuesta federal a la cual el municipio adhirió. Se trata de una acción implementada en diversas ciudades brasileñas que hace que una vez al mes el transporte colectivo de pasajeros sea gratuito. El movimiento que esto implica es visible sobre todo en el flujo de la periferia hacia el centro por parte de las familias. Este día solía acompañarse los primeros años con actividades culturales organizadas por el municipio,

cuando, según Dilu “...*tinha muito essa coisa de esclarecimento na população de que era um direito, e que poderia se continuar independentemente dessa administração...*” [T:Había mucho esa cosa de esclarecimiento en la población de que era un derecho, y que podía continuarse independientemente de esa administración]. Las actividades se han ido abandonando por un lado porque la participación de la población descendió y porque ante la llegada masiva de la población de la periferia los comerciantes cierran sus locales por “*miedo*”. Militar opina que los comerciantes que hacen eso “*tienen la cabeza de este tamanho*” (haciendo mímica de pequeñez). El *mestre* apoya la política del pase libre y estaba realizando *rodas* públicas en esos días.



**Figura 16.** Calçadão. Calle del centro de Santa María. 2006.  
Fotografía de Theresa Koury.

La promoción de valores relativos a “lo colectivo” o “comunitario” en el grupo es también apreciada por el gobierno local. La *capoeira* como género performativo implica ya la necesidad de grupo y la sintonía entre todos los miembros de la *roda*. En la Asociación el sentido de lo colectivo va más allá del grupo, colocándose atención en el cuidado del espacio público:

*“Militar:-...o mais importante na capoeira é comunidade ...vocês tem que cuidar o centro comunitário... Vocês são a comunidade?”*

*Meninas - “Gare”.*

*Militar - “carreguem o lixo de vocês e não botem na rua. É o espaço de vocês, tem que cuidar. Vai ficar só o pai da Dafne responsável? Não da. Todos nos que somos beneficiados por este espaço temos que cuidar dele. Certo?”*

*Meninas- Certo... ”<sup>131</sup> (Clase en Centro Comunitario de la Ocupación de la Gare, 2007)*

En el fragmento de campo se pone de relieve el interés por estimular valores del *communitas* (Turner, 1989:103) frente a los alumnos. Puede notarse que no sólo la *performance* ritual de la *roda* produciría el vínculo de “homogeneidad y compañerismo” (Turner, ob.cit.) sino que éste y la conciencia del mismo están presentes también en el entrenamiento. Dilu, en base a la experiencia de trabajo con la Asociación, también percibe que la práctica de *capoeira* desarrolla un sentido de colectividad: “... *No caso da capoeira é uma prática esportiva, uma prática cultural, o viver em grupo, o compartilhar com outros, que a capoeira é essencialmente coletiva, ne. Ela não é uma atividade individual...*” (T: en el caso de la *capoeira*, es una práctica deportiva, una práctica cultural, el vivir en grupo, el compartir con otros, que la *capoeira* es esencialmente colectiva. No es una actividad individual).

El proyecto del grupo también se insertó cómodamente en el municipio en virtud del espacio abierto por la gestión del PT a las “culturas populares”. Tanto desde el gobierno como desde la Asociación coinciden en definir la llamada “cultura popular” como un espacio colectivo, democrático, que se gesta en el cotidiano, y que difícilmente se limita al momento de la *performance*, concepción coherente con el paradigma de democracia participativa ya citado (García Canclini, 1987). Militar considera que tras la asunción del partido en que milita, se dio un cambio en lo que respecta a las políticas sobre cultura popular:

*“... Então começou com o governo do Lula, porque antes nem se falava. Só se falava de cultura popular como folclore... Então vejo assim que o próprio Ministério da Cultura tem dado muito apoio com essas questões culturais, da cultura popular. A capoeira assim recebeu muito apoio. Mas eu milito e eu acredito na causa... ainda não está bom, bem longe disso. Mas melhorou bastante em relação aos outros partidos que estiveram no poder. E eu tenho até medo, que PT saia do governo, e esse apoio vá sair...”<sup>132</sup>*

El proyecto de hacer *capoeira* en la calle, desde las prácticas cotidianas, es

---

<sup>131</sup> T:Militar:- ...lo más importante en la *capoeira* es la comunidad..ustedes tienen que cuidar el centro comunitario. Ustedes son la comunidad?//Meninas-Gare// Mi:- Carguen su basura, no la tiren en la calle, es su espacio, lo tienen que cuidar. ¿Va a quedar sólo el padre de Dafne como responsable? No da. Todos nosotros que somos beneficiados por este espacio tenemos que cuidar de él ¿cierto? //Me:-cierto.

<sup>132</sup> T: Entonces comenzó con el gobierno de Lula, porque antes ni se hablaba. Sólo se hablaba de cultura popular como folclore. Entonces veo que el propio Ministerio de Cultura dio mucho apoyo con esas cuestiones culturales de la cultura popular. La *capoeira* recibió mucho apoyo. Pero yo milito y yo creo en la causa...aún no está bueno, bien lejos de eso. Pero mejoró bastante en relación a otros partidos que ya estuvieron en el poder. Y yo tengo hasta miedo de que el PT salga del gobierno, ese apoyo se va.

coherente con la concepción del género que los sujetos tienen: la *capoeira* no es un “espectáculo” sino una “cultura”<sup>133</sup>. Citaré entonces un último ejemplo de afinidad entre el grupo y la administración. La Asociación decide no “cobrar” (exigir) uniforme a los alumnos para no tornar la *capoeira* un show, para no hacer intervenir relaciones comerciales y para no “enmascarar” la realidad de la que la *capoeira* forma parte. El gobierno municipal también apoya esta decisión del grupo:

*“...Seria o ideal aparecer todo mundo de branquinho em algum evento a nível político, todo mundo igual. Mas não é essa a idéia. A própria prefeitura apóia isso que mostre a capoeira e os que participam nela como eles são, não vamos botar uma roupa aí pra mascarar uma realidade, ne... e eu mantive minha ideologia que era todo mundo praticando capoeira...fosse na praça, fosse em qualquer lugar...ne... nós não tínhamos que mascarar uma condição social só para mostrar como a sociedade que ver a capoeira, temos que mostrar a Capoeira como ela é, e que as pessoas vão fazendo com seus problemas, com suas dificuldades,ne... ” (Militar)<sup>134</sup>*

En el próximo apartado, analizaré como estas congruencias de prácticas y discursos oficiales con aquellos de la Asociación, pueden entenderse como estrategias enmarcadas en los *habitus* de los sujetos.



**Figura 17.** Roda de Calle de la Asociación. Ese día la roda se pobló de los niños kaigang, que venden artesanías en el centro. Los niños no entraron a *jogar*. Plaza Salgado Marinho, Santa María, abril de 2007. Foto de la autora

<sup>133</sup> Militar se ha negado a participar en escuelas que le pedían que enseñe *capoeira* “para presentaciones”, pues *capoeira* “no es show”. Los momentos de exhibición del grupo son sólo una instancia de la práctica.

<sup>134</sup> T: Seria lo ideal aparecer todo el mundo de blanquito en algún evento a nivel político, todo el mundo igual. Pero no es esa la idea. El propio municipio apoya que se muestre la *capoeira* y quienes participan en ella como son, no vamos a poner una ropa ahí para enmascarar una realidad, no... Yo mantuve mi ideología, que era todo el mundo practicando *capoeira*, sea en la plaza, sea en cualquier lugar. Nosotros no teníamos que enmascarar una condición social sólo para mostrar como la sociedad quiere ver a la *capoeira*, tenemos que mostrar la *capoeira* como ella es, y qué es lo que las personas van haciendo, con sus problemas, sus dificultades.

### 5.2.2 Malicia: Las estrategias

*“O povo sabe o que quer mas o povo também quer o que não sabe”* [El pueblo sabe lo que quiere, pero el pueblo también quiere lo que no sabe] (Gilberto Gil)

En el marco de su trabajo conjunto en el proyecto *“Ginga da Cidadania”*, la Asociación y el Municipio despliegan estrategias relacionadas con sus posiciones e intereses respectivos. La municipalidad de Santa María contrató a Militar como responsable del proyecto, y aunque se sabe que él trabaja en la Asociación *“...el vínculo es con el profesional Militar...”* (Dilu). No obstante, contratar al *mestre* implicó movilizar a las decenas de *capoeiristas* estables que trabajan por la Asociación y a los cientos de *capoeiristas* que entrenan en ella. Dilu considera que es mejor trabajar con un profesional que con “grupos” para evitar las disputas internas de la *capoeira*. Desde la municipalidad saben que Militar, aunque militante del PT, es antes que nada *“militante de la Asociación”* y que no separa su práctica en el gobierno de su trabajo por el grupo. Militar observa que la dedicación exclusiva a la *capoeira* que pudo tener durante la gestión del PT sirvió para él *“...y para la capoeira, para fortalecer al grupo, organizarlo mejor...”*, a fin de que pueda continuar funcionando sin apoyo gubernamental: *“... Eu estou conseguindo fazer com que a capoeira, ela não sirva assim como um fantoche político. A gente esta conseguindo bastante apoio da política sem que a gente deturpe a capoeira, ne, para a política...”*<sup>135</sup>

El resto de los *capoeiristas* están de acuerdo en recibir el apoyo del gobierno, pero consideran que el proyecto, pese a los beneficios, no hace más que poner nombre a un trabajo que se venía llevando a cabo de modo autónomo. Esquisito espera que ante una caída del PT, el grupo esté preparado para *“no precisar estar pidiendo nada”*. Para los *capoeiristas* un apoyo del gobierno Federal puede constituir una estrategia más segura y durable en pos de subvencionar su trabajo. Uno de los proyectos del grupo es obtener el subsidio *Capoeira Viva*. Sin embargo, consideran que será una tarea difícil pues los fondos suelen destinarse al circuito *“paulista- carioca- minero- bahiano”*, estados más legitimados como locus de cultura “brasileña”.

*“...L:- E se tivessem o apoio do governo federal?”*

*Esquisito:-Bah, é o que a gente quer, tenta. Mas não. Na Bahia eles dão todo o apoio. Tem mestre de capoeira lá que nao sabe o que é trabalhar, só capoeira.*

---

<sup>135</sup> T: Estoy consiguiendo hacer que la *capoeira* no sirva como un fantoche político. Estamos consiguiendo bastante apoyo de la política sin arruinar la *capoeira* a favor de la política.

*Trabalho deles é capoeira a vida inteira. Eles ganham mil de dinheiro fazendo capoeira. E o governo apóia, da estrutura pra eles trabalhar... Quem ta tendo apoio é o Militar, mas porque o militar é do PT, ele é do governo que está atuando agora, se nao também nao conseguiria ficar fazendo...* <sup>136</sup>

La ausencia del anhelado apoyo federal a la región del sur hace que la dedicación profesional sea posible sólo excepcional y coyunturalmente. Ante esta ausencia, los *capoeiristas* sostienen por lo pronto su vínculo con el municipio.

La aceptación por parte del grupo de una alianza coyuntural con el municipio puede entenderse como estrategia movilizadora por los sujetos en relación a sus *habitus* (Bourdieu, 1991: 92). Utilizaré el concepto de estrategia no como una elección basada en cálculos racionales, sino en el sentido que Bourdieu le asigna, esto es, como producto del sentido práctico de los sujetos (Bourdieu, 1987:70). El autor señala que no puede subsumirse la lógica de las acciones y elecciones de los sujetos a la racionalidad económica que, apareciendo como ahistórica y necesaria, es producto de un mundo históricamente constituido y dividido en clases. Las estrategias desplegadas por los sujetos en su articulación temporaria con el gobierno pueden entenderse también en los términos que Merleau-Ponty utiliza para pensar la libertad. Esta última no se encuentra en la deliberación voluntaria (Merleau-Ponty, 1984:443), sino que se relaciona a la condición existencial de los sujetos<sup>137</sup>.

Los *capoeiristas* “saben lo que quieren”, y aceptan participar de actos oficialistas con el fin de dar publicidad al grupo (Ver anexo 8.3). A la vez, el hecho de formar parte del municipio permite a la Asociación trabajar con más público (especialmente niños), recibir cuatro estipendios para *capoeiristas* por su trabajo docente, estar presentes en diversos espacios de entrenamiento, ser más aceptados en diversos espacios públicos donde se presentan<sup>138</sup> y difundir sus actividades en medios gráficos municipales<sup>139</sup>. La Asociación también cambió su espacio de *rodas* de la peatonal por el de la plaza pública. Militar comenta que la Secretaría de Cultura le pidió el cambio, pues el edificio de la misma se

<sup>136</sup> T: L:- Y si tuviesen el apoyo del gobierno federal. E: - ba, es lo que queremos, intentamos, pero no. En Bahía ellos dan todo el apoyo. Hay *mestres* de *capoeira* allá que no saben lo que es trabajar, sólo *capoeira*. El trabajo de ellos es sólo *capoeira* la vida entera. Ganan mucho dinero haciendo *capoeira*. Y el gobierno apoya, da estructura para que ellos trabajen...El que está teniendo apoyo es Militar porque milita en el PT, es del gobierno que está actuando ahora, si no tampoco conseguiría hacer.

<sup>137</sup> “...soy yo quien da un sentido y un futuro a mi vida, lo que no quiere decir que este sentido y este futuro sean algo concebido, surgen de mi presente y de mi pasado y, en particular, de mi modo de coexistencia presente y pasado...” (Merleau-Ponty, 1984:454).

<sup>138</sup> Hace seis años, los comerciantes locales pedían que *rodas* de *capoeira* no se realizaran en frente de sus comercios. Incluso la policía intentó impedir a los grupos de *capoeira* organizar *rodas* en las calles.

<sup>139</sup> Por ejemplo, Militar recalca como podía aprovechar la difusión del mes de cultura de Santa María para difundir la semana de la *capoeira* y no tener que hacer los propios folletos. Ver anexo 8.3.

encuentra en la plaza. Sin embargo otros factores, como la sombra y el huir de la hostilidad de los comerciantes, también alentaron esta decisión.

Por su parte, el gobierno municipal instrumentaliza una dinámica que ya venía dada desde la sociedad civil para su propia publicidad. Otorgando estipendios a Militar y a tres pasantes, el municipio cuenta con el trabajo de la Asociación para los actos oficiales y escolares. El trabajo de la Asociación se utiliza indirectamente para la aplicación de la ley federal n° 10.639/2003 que determina la obligatoriedad de incluir la historia y cultura afrobrasileña y africana en los currículos escolares. Pese a que el trabajo de Militar no está oficialmente enmarcado en esta legislación, desde el municipio suelen convocarlo para realizar presentaciones en las escuelas cuando se realizan jornadas relacionadas a la aplicación de la ley. Aunque el municipio no implementó ninguna acción relacionada específicamente con la ley, el proyecto de *capoeira* es considerado un modo indirecto de contar la historia afrobrasileña en las escuelas: “...as vezes é muito melhor na escola ter um projeto de capoeira do que dar uma aula, uma palestra da história da África...porque a origem da capoeira a daí, né. A origem da resistência, da defesa...” (Dilu)<sup>140</sup>. Los miembros de la Asociación, y especialmente Militar, enfatizan en estas oportunidades la identidad afrobrasileña de la *capoeira*. Desde el proyecto se trabaja entonces en una política nacional de la identidad “afro” y otra municipal de la identidad “ciudadana”.

Para analizar las estrategias desplegadas por el municipio es necesario destacar que “...la apropiación de prácticas culturales del campesinado rural o de las clases bajas urbanas por parte del Estado es una estrategia perseverante en el desarrollo de culturales nacionales a través del mundo, sea como indicación de la dominación de un grupo étnico o del pluralismo cultural...” (Reed, 1998:511). Al contar con el trabajo de la Asociación para el cumplimiento de una ley reglamentada que aún no fue implementada oficialmente, el municipio emplea al grupo para la producción o reproducción de una ideología nacional que desde la estrategia del PT, apela al mentado pluralismo.

En este punto considero interesante traer las discusiones planteadas por Marilena Chaui al analizar las prácticas del PT. La autora plantea que el PT y las izquierdas brasileñas en general, creyendo seguir a Gramsci, “... tienden a interpretar la posición gramsciana como lucha política que usa a la cultura como instrumento, sin comprender que Gramsci propone un cambio en y de la cultura, una nueva cultura, instituida por la clase trabajadora...” (Chaui, 2006:10). En el caso del proyecto “*Ginga da Cidadania*”, aunque el

---

<sup>140</sup> T: A veces es mucho mejor en la escuela tener un proyecto de *capoeira* que dar una clase, una charla de historia del África, porque el origen de la *capoeira* es de ahí, de la resistencia, de la defensa.

municipio reproduce esta tendencia que la autora identifica, también estaría, desde mi punto de vista, contestándola. De un lado, al utilizar el trabajo de la Asociación en presentaciones públicas oficiales, opera la concepción instrumental de cultura como algo al servicio de la “política”, que en este sentido pasa a ser percibida como algo “no cultural” (ob.cit.:9). Por otra parte, el municipio, al legitimar prácticas como las de la Asociación, también estimula explícitamente la apropiación de los espacios públicos por parte de los sujetos y la prolongación de esta experiencia más allá de la gestión del PT, sosteniendo la efectiva conformación o reforzamiento de la cultura popular, entendida en este caso como los procesos por los cuales una cultura popular es producida en las luchas sociales y políticas (Chauí, 2006:10). Los financiamientos del gobierno son por un año, pero desde la Secretaría de Cultura, consideran que los participantes deben apropiarse del proyecto como un derecho para exigir su continuidad, para que sea cual sea la administración, lo continúe “bancando”:

*“...D:-.... são projetos de inclusão que a gente tem , inclusão cultural , inclusão social...inclusive o reconhecimento de que é um direito, independente da prefeitura é o meu direito. Contribuo com meu país, eu pago imposto, tenho direito.*

*L:- Direito á cultura?*

*D:- Direito á cultura, que é um direito humano, ne... ”<sup>141</sup>*

*Jogando capoeira* de Rua, en la calle y garantizando la accesibilidad de sectores populares, el grupo se posiciona en el campo intentando imponer una definición de lo que es la *capoeira* (Bourdieu, 1995:330): una lucha de la calle, popular, colectiva, espontánea, diferente de la *capoeira* comercial “arruinada”, subsumida al mercado. La sanción negativa a quienes se someten a reglas externas al campo (ob.cit.:326) y la valoración positiva de la práctica desinteresada por parte del grupo pueden explicarse en una coyuntura en la que, en virtud de determinados procesos históricos, las prácticas de cultura popular son valorizadas y la creencia en el valor de ellas ha sido producido (ob.cit.: 339).

Para llevar adelante su propio proyecto, el grupo armó una *roda* con una política municipal que le permitió acceder a más espacios y a una mayor divulgación de sus actividades. A la vez, la Asociación se inserta en un proyecto de transformación social mayor, considerando clave, junto con la gestión de cultura municipal del PT, la producción

---

<sup>141</sup> T: D:-Son proyectos de inclusión que tenemos, inclusión cultural, inclusión social...inclusive el reconocimiento de que es un derecho, independientemente de la municipalidad es mi derecho. Contribuyo con mi país, pago impuestos, tengo derecho, L:-derecho a la cultura? D:-Derecho a la cultura, que es un derecho humano ¿no?



de una esfera de lo público accesible para todos los sectores sociales y la participación de estos en la producción de cultura popular.

El trabajo de la Asociación contribuye al fortalecimiento de la sociedad civil en relación a esta apropiación del espacio público, así como a la desestigmatización de los sectores populares ante otros grupos sociales, conformando lentamente una cultura política popular. Con o sin apoyo del gobierno municipal, el trabajo cotidiano del grupo permite a los sujetos producir cambios a partir de su propia experiencia en un afán de superar estructuras sociohistóricas que producen desigualdad. Asimismo, debe tenerse en cuenta que en el proceso el grupo lleva adelante un proyecto de “ciudadano” que negocia y se adapta a requerimientos hegemónicos: un y “adoctrinado”. Como veremos en el siguiente capítulo, de este modo se habilitan nuevas formas de subjetivación, a la vez que se reproducen ciertas categorías hegemónicas que hacen a la desigualdad que se intenta combatir.



**Figuras 18 y 19.** *Jogando capoeira* en la plaza frente al cuartel Malé. Año 2006. Fotografías de Theresa Koury.

## 6. *Jogo de dentro*. Habitus y transformaciones en y desde los cuerpos



“... *A capoeira é um sonho desde criança, de infância. Então a capoeira vá ate o dia da minha morte, então toda a vida eu vou fazer capoeira. É um sonho...*” [La *capoeira* es un sueño desde niño, desde la infancia. Entonces la *capoeira* va hasta el día de mi muerte, entonces toda la vida voy a hacer *capoeira*. Es un sueño] (Bússola)

“... *Eu sou capoeirista sempre, sempre, sempre. E ocupa 95% da minha vida. Os outros 5 % fica pra casa. Gosto mesmo, não tem jeito de botar outra coisa no lugar...*” [Yo soy *capoeirista* siempre, siempre, siempre. Y ocupa 95% de mi vida. El otro 5 % queda para casa. Me gusta en serio, no hay modo de colocar otra cosa en el lugar] (Esquisito).

En este capítulo abordaré las tensiones que en la práctica se dan entre el cambio y la continuidad de los *habitus* de los *capoeiristas*. Mi hipótesis es que en la Asociación *Capoeira de Rua Berimbau*, a la vez que se desarrollan prácticas ligadas a las disposiciones del *habitus* de los sujetos, se habilita una “reflexividad carnal” (Crossley, 1995:49) que propicia la objetivación y modificación de las prácticas y experiencias de los *capoeiristas*<sup>142</sup>. Considero que la experiencia en la práctica esta altamente ligada a la vida cotidiana de los sujetos, quienes llegan a reconocerla como la práctica que los acompañara “hasta el día de su muerte”, o que ocupa el “95%” de sus vidas.

En la primera parte, desde una actitud de sospecha, entenderé las prácticas de los *capoeiristas* como producto del *habitus*. Desglosaré este análisis en tres partes, tratando las experiencias de clase, raza y género como constitutivas del *habitus*.

En la segunda parte apelaré a la hermenéutica de la revelación, describiendo las transformaciones prácticas que, a nivel subjetivo e intersubjetivo, experimentan los sujetos.

### 6.1 Sobre el *habitus* y la libertad

Considero que tanto la elección de la técnica y los usos tónico posturales en el grupo, así como la manera de desenvolver la acción político educativa, se deben en parte a las disposiciones del *habitus* de los sujetos (producidas estas a partir de experiencias concretas de clase, género y “raza”. Sin embargo, desde una perspectiva dialéctica argumentaré que estas experiencias previas no son determinantes del presente, sino que son siempre experiencias abiertas de sujetos activos. Considerando que “aprender un

<sup>142</sup> Con reflexividad carnal me refiero a procesos en los que el sujeto-cuerpo puede experimentarse a sí mismo como tal, objetivando su propia experiencia. Los sujetos anclamos nuestra experiencia en el cuerpo, pero también tenemos una experiencia del cuerpo que puede ser objeto de reflexión, pensada y objetivada.

movimiento nuevo supone... el poder de dilatar nuestro cuerpo como estar en el mundo o de modificar su modo de existencia agregándole nuevos instrumentos” (Bernard, 1994: 71), el entregarse a la práctica cotidiana de la *capoeira*, abre dentro de las posibilidades de una formación social dada, del espacio de lo posible, lo pensable e impensable (Bourdieu, 1995:350), nuevos modos de corporalidad, de ser en el mundo, que pueden contestar los *habitus*, reformulándolos.

### 6.1.1 *È Luta, 100 % luta: Clase*<sup>143</sup>

“... muitas pessoas em volta acham que a capoeira é uma dança afro. Mas não é.. Capoeira a é luta... Ai tem apresentações que a gente faz que não tem contato físico entendeu, mas a luta, sempre vai ter o treino pra luta...” [muchas personas alrededor creen que la *capoeira* es una danza afro, pero no es. *Capoeira* es lucha. Hay presentaciones que hacemos que no tienen contacto físico, entendés, pero siempre va a haber entrenamiento para la lucha] (Esquisito)

“... me cativou mesmo do lado da luta, o resto é todo folclore, da capoeira...” [Me cautivó en serio del lado de la lucha, el resto es todo folclore, de la *capoeira*...] (Borregada)

La relación con los medios de producción continúa siendo uno de los rasgos dominantes en las actuales formaciones sociales, por lo cual la identidad de clase es un factor de análisis fundamental que se articula con (y configura a) otras identidades como “... la del ciudadano, la del consumidor, la de elección sexual, religiosa y estética...” (Gruner, 1998:34). Con la categoría *clase* no me refiero a una clasificación estática de los sujetos según su acceso a la propiedad de los medios de producción, sino a una formación económica y cultural que, en el marco de un determinado modo de producción, influye en la experiencia y categorías cognitivas de los sujetos. La *clase* es una categoría histórica que da cuenta de relaciones sociales dinámicas y conflictivas, de las instituciones y valores correspondientes y de la conciencia que los sujetos tienen de la situación (Thompson, 1992:82). Argumentaré aquí que la elección de la práctica de *capoeira de Rua*, de forma *lucha*, que implica un alto tono muscular está ligada a la experiencia de *clase* de los sujetos.

Aunque el aspecto “*lucha*” del *jogo* está actualmente regulado o incluso “domesticado”, es éste el rasgo que priorizan los *capoeiristas* de la Asociación al describir su práctica, en detrimento de la *capoeira* como danza, ritual, arte o deporte. Para Militar,

---

<sup>143</sup> T: Es *lucha*, 100% *lucha*.

quienes ignoran este aspecto “arruinan” la *capoeira* y pierden su sentido de arte marcial y lucha social:

*“... muitos fazem isso nas academias. Porque muitos não querem ver a parte da violência, muitos mestres dizem que capoeira não é luta... Principalmente para atingir esse público que é da classe média, média alta. Ai acabam fazendo outras lutas, ne? shin sitzu, boxe. E quando entram nas rodas e precisam da luta da capoeira não tem a prática, a eficiência da capoeira... Então muitos passaram a ver a capoeira como uma mera dança, ne, um mero jogo de pulos, de saltos, de acrobacias, ne...”<sup>144</sup>*

En el fragmento citado puede observarse que la puja por definir el campo de la *capoeira* se liga también a factores de clase: omitir el aspecto de lucha atraería más a sectores altos y medios<sup>145</sup>. En este sentido, la elección de identificar el género como “arte marcial” y no como “expresión artística” o “danza” podría entenderse también teniendo en cuenta que lo artístico suele ser un ámbito apropiado por sectores medios/altos o, en el caso de la danza, sobre todo por mujeres. En una escuela religiosa de clase media dirigida por mujeres (monjas) le pidieron a Militar que diera clases de *capoeira*, pensando que era una danza. Las hermanas querían “un arte que mantuviese ocupado el tiempo de los chicos”. Según el *mestre*, las monjas, como muchos en Brasil, desconocían la historia y la parte “cultural” de la *capoeira*, aspectos que según el grupo están ligados a las características de lucha del género.

Durante el entrenamiento de la Asociación, se privilegia lo marcial: encontrar “la certeza del golpe antes que la plasticidad”. El estilo “alto” llevaría no obstante una impronta de “belleza”, no es “patear para cualquier lado” sino que es un “arte muy linda, que tiene una historia dentro”. La búsqueda estética es un complemento de la lucha y de la narrativa histórica, que son prioritarias.

Muchos *capoeiristas* con más de diez años de práctica recuerdan con cierta alegría sus comienzos en una *capoeira* signada por las peleas callejeras entre *capoeiristas*,

---

<sup>144</sup> T: muchos hacen eso en las academias, porque muchos no quieren ver la parte de la violencia. Muchos *mestres* dicen que la *capoeira* no es lucha, principalmente para llegar a ese público que es de la clase media, media alta. Ahí acaban haciendo otras luchas, shin shitzu, box. Y cuando entran en la *roda* de la *capoeira* no tienen la práctica, la eficiencia de la *capoeira*. Entonces muchos pasaron a ver la *capoeira* como una mera danza, un mero juego de saltos, acrobacias.

<sup>145</sup> En este sentido la perspectiva de Militar contrasta con la idea de Frigerio (1992) para quien la discusión brasileña para catalogar la *capoeira* como ‘arte’ o ‘folclore’, ‘deporte’ o ‘arte marcial’, no dice tanto acerca de las concepciones sobre la naturaleza de la *capoeira* sino que expresa “... la dificultad que tienen gran parte de los practicantes originarios de la clase media en lidiar con una manifestación cultural que no encaja exactamente en ninguna de las categorías reconocidas por la cultura occidental...” (ob.cit.:59). En la Asociación, sin embargo, son los sujetos de sectores populares quienes subrayan el carácter de lucha de la *capoeira*. Los procesos de significación dados en el grupo deben situarse en el contexto de históricas relaciones de dominación que han conducido a aceptar las categorizaciones “occidentales”.

la época de “*tomar rodas*”. La mayoría de los *capoeiristas* han practicado otras artes marciales<sup>146</sup> o deportes y muy pocos han incursionado en expresiones artísticas (Militar está realizando danza contemporánea y Perereca es bailarín de funky). También la formación militar de muchos de los sujetos influye en la producción de una *capoeira* lucha: un 20 % de los *capoeiristas* que identifiqué como estables en mis años de trabajo, han transitado o transitan parte de la carrera militar<sup>147</sup>.

Otro aspecto que nutre la concepción y práctica de la *capoeira* como lucha es el potencial de defensa que la *capoeira* otorga a hombres de sectores populares, dado que la posibilidad de una pelea callejera es para algunos una situación frecuente: “...*Tu não vai sair batendo todo mundo na rua. Mas a capoeira é uma luta, muito exigente, então ela não deixa de ser um médio de defesa pessoal...*” (Perigoso)<sup>148</sup>. Militar alienta que los *capoeiristas* no peleen en la calle, pero también señala que la *capoeira* es un legítimo medio de defensa: “... *eu não proíbo o aluno de se defender. Se aluno tiver uma caneta vai se defender, se tiver um revolver vai se defender, se tiver a capoeira vai se defender...*”<sup>149</sup>. Bússola se vio “*obligado*” a usar la técnica como defensa en diversas oportunidades cuando intentaban asaltarlo. Para su “*suerte*” los “*maleantes*” no sabían *jogar capoeira*.

Si bien los sujetos del grupo producen sus propios cuerpos fuertes y luchadores, estos no serán ostentadores de la capacidad de golpear sino que señalarán la capacidad de defenderse<sup>150</sup>. Esquisito reivindica la marca sobre el adversario antes que el golpe: marcar es una señal de mayor destreza y es más “*humillante*” para el oponente que golpear. El énfasis en la violencia y la musculación “*arruina*” la *capoeira*. Muchos buscan

---

<sup>146</sup> Perereca y Militar, entre otros, pasaron por diversas artes marciales y explican por qué eligieron la *capoeira* señalando el aspecto no “*burocrático*”, musical y dancístico del género. Militar probó taekwondo, judó, shin sitzu, box, y las encontró muy militarizadas, formales y monótonas, mientras que la *capoeira* tiene ritmo e instrumentos, generando “*una alegría mayor*”. Perereca comenta que el judo no le gustó porque consiste en “...*hombres agarrando hombre...s*”. Luego intentó con taekwondo: “...*está loco, está pareciendo Bruce Lee aquí...*”. Otra arte marcial incluía utilizar la sofocación; “... *bah, voy a morir ahora...*”. Tras tantos trastabilleos, eligió la *capoeira* por ser arte “*negra*”, porque no toca el cuerpo y porque puede ser una danza.

<sup>147</sup> En Brasil el servicio militar es obligatorio, y muchos hombres lo consideran una posibilidad laboral. Militar participó un año en el Curso de Formação de Oficiais y dejó al descubrir que no era lo que deseaba. Por un lado la formación le sirvió para el entrenamiento físico y por otro descubrió “*el otro lado del servicio militar, sus problemas, su visión estrecha*”. Sin embargo fue a partir de su inserción en la milicia que Militar comenzó a entrenar *capoeira* con más frecuencia.

<sup>148</sup> T: no vas a salir pegándole a todo el mundo en la calle. Pero la *capoeira* es una lucha muy exigente, entonces ella no deja de ser un medio de defensa personal.

<sup>149</sup> T: no prohíbo al alumno defenderse, Si tuviera una lapicera va a defenderse, si tiene un revolver va a defenderse, si tiene la *capoeira* va a defenderse.

<sup>150</sup> Es interesante contrastar con los grupos practicantes de full contact de sectores medios de Porto Alegre, donde el interés es aprender a pegar (Gastaldo, 2001:211).

“anabolizante para quedar grandotes, musculosos, y pierden el “fundamento””: “la capoeira es una lucha de agilidad (Militar).

Muchos *capoeiristas* comentan que antes de comenzar a adquirir fuerza física por medio del entrenamiento, se sentían “inhibidos”, “torpes”, “inseguros”, respecto a sí mismos. Estas sensaciones corporales de inseguridad, podrían entenderse como fruto de una experiencia de clase de los sujetos que los hace encontrarse “desigualmente equipados” (Bourdieu, 1986:187) para adecuarse a la representación dominante del cuerpo legítimo. Así, quienes devienen *capoeiristas* “fuertes” y “entrenados” reformularían su experiencia de sí mismos como sujetos cuerpo: quienes se sentían torpes adquieren fuerza, agilidad y seguridad. Militar señala que a partir de la *capoeira* comenzó a “liberarse”, a “estrenar” sus conocimientos, participar más en su comunidad y en las clases, y perdió el nerviosismo en las entrevistas de trabajo:

“... A capoeira vai te dando o que nos chamamos uma cara de pau, ne... Porque nos primeiros dias de aula, tu tem vergonha ate de bater palma, ne. Depois vai sendo uma coisa natural. E o interessante é que tu consigas externar aquilo pra o teu dia a dia, ne. Pra ver que a capoeira não é como muitos fazem, uma arte isolada ...”<sup>151</sup>

La *capoeira*, abriendo espacios de participación para los sujetos en diversas instancias de entrenamiento y *roda*, contribuiría a forjar una “cara de palo”, actitud que permite a los sujetos actuar con mayor soltura en la *capoeira* y en la vida cotidiana.

Los *capoeiristas* del grupo logran producir el cuerpo legítimo (entrenado, moldeado) que socialmente les está negado Desde una corporalidad propia, diferente a la que promueven las clases dominantes, ellos llegan a este cuerpo por vía de la *capoeira* misma, y no a través de ejercicios orientados a la musculación y modelado de la figura. A la vez la Asociación produce un cuerpo fuerte y efectivo para la lucha, que, a diferencia del cuerpo útil de la disciplina (Foucault, 1987: 142), no tiende a la docilidad. Los *capoeiristas* se resisten a aceptar el cuerpo musculoso y fuerte que, producto de los métodos disciplinares, es formado para aprender a “dar palos”. Así, se distinguen de quienes entrenan en academias para pelear, sin interés en la *capoeira* y su *ginga*:

“... Não, lá é playboy, daqueles que, como dizer? ‘Ah, porque eu não vou gingar, eu quero direto dar pau’. Não sabe esperar. A capoeira tem que começar do começo, sabe, ah, a capoeira é a ginga, golpes básicos, e vai. E

---

<sup>151</sup> T: la *capoeira* te va dando lo que llamamos de cara de palo, no. Porque en los primeros días de clase tenés vergüenza hasta de golpear las palmas. Después va siendo una cosa natural. Y lo interesante es que consigas externalizar eso para tu día a día. Para ver que la *capoeira* no es como muchos hacen, un arte aislado.

*eles já querem começar de cima pra baixo. E aqui não, aqui pessoal já tá bastante alinhado... tem que ir dois anos para pessoal sair bem capoeirista...*”  
(Perigoso)<sup>152</sup>

El sentido de “lucha” que menciono también se lee en el postulado de ruptura (relativa) con las jerarquías. La ruptura se da tanto al interior del campo (la relación distendida con los *mestres*) como en la sociedad total: el proceso del grupo lleva a sus integrantes a observar críticamente ciertas prácticas sociales e intentar modificarlas. Una vez más, el cuerpo efectivo y luchador, no se constituye en cuerpo dócil.

Otro aspecto que me interesa destacar son las relaciones que se establecen en el grupo entre sujetos de diversas clases sociales. Como desarrollé en el capítulo anterior, aunque la identidad del grupo se ligue a la de clases populares, sucede una circulación geográfica y social en diversas direcciones: muchos de los *capoeiristas* provenientes de la periferia debieron formarse en academias del centro, con dificultades para pagar su formación y relacionándose con públicos de clases medias altas. Estos mismos *capoeiristas* son hoy profesores en academias, o enseñan a universitarios, extranjeros y profesionales en el marco del grupo, a la vez que desarrollan el trabajo social gratuito para que personas de sectores populares puedan formarse sin dificultad. Muchos de los que se formaron gratuitamente dan continuidad también al proyecto social de la *capoeira*, a la vez que comienzan a enseñar en ámbitos del sector privado. Por su parte, los alumnos de sectores medios que entrenan en el grupo deben progresivamente ir conociendo los barrios y el público de sectores populares, mayoritario en la Asociación.

En este sentido de circulación la *capoeira* lucha, ritual, danza, o deporte puede ser también una posibilidad laboral. Sin embargo, como adelanté en el capítulo anterior, este potencial varía en función de la posición y *habitus* de los sujetos. Aunque algunos miembros del grupo logren trabajar con la *capoeira*, la mayoría, provenientes de sectores populares, se constituyen quizás más en alumnos o profesores voluntarios de proyectos como “*Ginga da Cidadania*” antes que en posibles trabajadores asalariados del mismo. Generalmente quienes hoy en día alcanzan más fácilmente el lugar de trabajadores-*capoeiristas* suelen ser quienes se formaron en educación física en la universidad, dado que progresivamente las academias piden título de formación. De todos modos puede

---

<sup>152</sup> T: No, allá es playboy, de esos que, ¿cómo decir? ‘ah, porque no voy a *gingar*, quiero dar palos directo’. No sabe esperar. La *capoeira* tiene que empezar desde el principio, sabés, la *capoeira* es la *ginga*, los golpes básicos y va. Y ellos ya quieren comenzar de arriba para abajo. Aquí no, aquí la gente ya está bastante alineada, tienen que ir dos años para salir buen *capoeirista*.

percibirse en virtud de la propia experiencia de la Asociación, que existen espacios más informales donde los *capoeiristas* del grupo pueden insertarse.

Usualmente, quienes provienen de sectores populares encuentran más difícil dedicarse a la *capoeira* y consideran que la entrega es la misma si se trabaja con ella o no. El propio Militar nota que la perspectiva de continuar con la dedicación exclusiva no es demasiado segura. Entre los entrevistados la única que tiene claras expectativas de trabajar con la *capoeira* es Liara, quien proyecta ir a vivir a Bahía para formarse más. Luego planea volver al sur e instalar un orfanato o espacio para los niños donde pueda ofrecer *capoeira*, o, en su defecto, tener un espacio para formar un grupo de *capoeira*. Desde su posición de clase media, su propia historia de estudiante de educación física y trabajadora de diversos proyectos como “*Ginga da Cidadania*”, Liara pretende dedicarse a la *capoeira* y al trabajo social, lo que le resultaría “*muy gratificante*”. Esta perspectiva es estimulada desde las políticas culturales y educativas estatales, a las que los estudiantes universitarios suelen tener mayor acceso. En este sentido, Militar considera que los grupos que buscan alumnos de clases más acomodadas para ganar más dinero acaban teniendo un problema a nivel local en su “*cuadro de alumnos*”: los alumnos de clases más altas se forman en Santa María (ciudad universitaria) y se marchan, dejando de enseñar también al personal de las periferias, impidiendo que la *capoeira* sea transmitida para otras generaciones a nivel local.

Tanto Esquisito como Perereca encuentran más difícil la dedicación exclusiva a la práctica, no se han formado ni pretenden por lo pronto formarse como profesores en ninguna institución, y piensan la posibilidad laboral desde un lugar diferente al de Liara, pues su punto de partida es la Asociación. Esquisito ya ha trabajado con la *capoeira* y su “*sueño*” es dedicarse a ella. No obstante es más pesimista que Liara, señalando que salvo en coyunturas especiales como la presente, el gobierno no suele apoyar a grupos como la Asociación. Perereca se sostiene sobre todo con la albañilería y da clases en forma gratuita en una guardería de niños de la villa en que vive. El *capoeirista* pretende seguir rindiendo exámenes en el grupo para, con la ayuda de Militar, trabajar como profesor de *capoeira*. La experiencia de Perereca ilustra esta circulación entre diversos espacios de clase a la que me referí, pues primero fue profesor de *capoeira* de los socios del Tenis Club Local y luego maestranza en las instalaciones del mismo:

*“P:-...Eu trabalhei o ano retrasado no Tênis Clube, dai eles me perguntaram: ‘Qual é o teu ultimo serviço?’. ‘Ah, eu fui professor de capoeira’. Peguei um projeto pequeno ali dentro. Dai perguntaram ‘e de quem eram os alunos?’. Ai eu ‘eram de vocês mesmos’... Dai eu peguei os alunos deles pra trazer pra aca, dei aula dois anos pra eles aqui e depois eu fui trabalhar com eles lá. Dai*



*perguntaram si tinha segundo grau, então eu disse isso 'não, mas pra que? pra me poder limpar o chão dos outros que pisam, eu preciso de segundo grau?'. Não precisa, a única coisa que tem que aprender é pegar um pano, fregar e limpar o chão e deu. Eu só peguei o serviço porque eu fui da palavra, eu não preciso segundo grau pra mim limpar o chão. Imagina só a gente passar e só dizer 'a aquele lá formado em direito, tem curso de computação, está lá, limpando o chão'... Esses caras do Clube, só conhecer mesmo pra te ver, e se tu... ou tu ia pirar ou tu ia ficar louco das coisas da cabeça, e ia ficar diferente lidar com dois tipos de pessoas...hoje em dia o serviço que vou procurar não vão perguntar si tu aprendeu na vida, eles vão perguntar si tu aprendeu no colégio. Eles querem teu, ah como minha mãe, eles vão perguntar. 'Ah, qual é o teu grado de escolaridade'. 'Eu tenho a sétima'. 'Ah, não, quero o segundo grau completo'...'”<sup>153</sup>*

Perereca formula una crítica a empleadores y habitués del club, advirtiéndome que me dejarían “la cabeza loca”. Asimismo subraya su propia actitud cuestionadora: fue él quien hizo notar a sus jefes que no tenía sentido solicitar estudios secundarios o avanzados para desarrollar actividades que no requirieron ese tipo de escolarización.

La práctica en la Asociación promueve situaciones como la narrada por Perereca, donde sujetos provenientes de sectores socioeconómicos subordinados observan críticamente a sus jefes y a miembros de sectores medios altos. Los *capoeiristas* se posicionan a sí mismos como sujetos de conocimiento, valorando su propio conocimiento corporal e intelectual acerca de la *capoeira*.

A través de la experiencia del grupo se da también la valorización positiva de atributos relacionados a la extracción popular de los sujetos, como el barrio de procedencia o el *apelido* de *capoeira*. Los *capoeiristas* comentan que quienes son ajenos al ambiente de la *capoeira* creen que el *apelido* es malicioso u ofensivo, mientras que para ellos es grato ser llamados por su nombre de *capoeirista*. Perereca relata que cuando trabaja en las obras de construcción evita quedar en el frente, porque sus compañeros de *capoeira* al verlo lo llaman por su sobrenombre. Esto le causa problemas con su patrón, quien desprecia los

<sup>153</sup> T: Trabajé el año pasado en el Tenis Club. Ahí me preguntaron: ‘¿cuál fue tu último servicio?’. ‘ah, fui profesor de *capoeira*’. Tomé un proyecto pequeño allí dentro. Ahí me preguntaron ‘¿y de quién eran los alumnos?’. ‘Eran de ustedes mismos’. Ahí yo tomé los alumnos de ellos para traer para aquí, les di clases por dos años y después fui a trabajar con ellos allí. Ahí me preguntaron si tenía escuela secundaria, y ahí dije ‘no, pero ¿para qué? ¿Para poder limpiar el piso necesito secundario?’. No precisa, lo único que tenés que aprender es tomar un paño, fregar y limpiar el piso. Yo sólo tomé el trabajo porque fui de palabra, no necesito el secundario para limpiar el piso. Imaginate nada más que las personas pasen y digan ‘aquel, formado en derecho, tiene curso de computación, está ahí, limpiando el piso’....Esos tipos del club, sólo conocerlos para ver...y si vos...o ibas a pirar o quedar loco de las cosas de la cabeza, iba a ser diferente lidiar con dos tipos de personas...hoy en día el servicio que voy a buscar no van a preguntar si aprendiste en la vida, van a preguntar si aprendiste en el colegio. Ellos quieren, como mi mamá, ellos van a preguntar ‘ah, ¿cuál es tu grado de escolaridad?’ ‘tengo la séptima’, ‘ah, no, quiero secundario completo’.

*apelidos* por considerarlos “de villa” y no quiere escucharlos en el ambiente de trabajo. Incluso cuando Perereca defiende el *apelido* como su modo de reconocerse, el patrón lo recrimina diciendo que le enseñe su nombre real a sus compañeros de *capoeira*. Esta posición conflictiva entre la valoración de lo propio y la estigmatización ajena puede notarse también en el caso de Bússola. El *capoeirista* pretende seguir la carrera militar, pero no le interesa si en ese espacio existen prejuicios con la *capoeira* pues para él, la práctica está “totalmente aparte de otras cosas”. Sus patrones actuales, por ejemplo, no saben que él hace *capoeira*:

“... *A capoeira que eu tenho e pra mim, eu não, não fico deixando explicito que eu faço capoeira e tal, porque eu treino pra mim, minha filosofia é treinar pra melhorar meu corpo e minha mente, então a parte profissional é a própria parte profissional, capoeira é capoeira, eu tento dividir bem as coisas...*”<sup>154</sup>  
(Bússola)

Por un lado, la posición de Bússola responde a los lineamientos de la Asociación, donde la *capoeira* es una filosofía de vida. Sin embargo, a diferencia de otros sujetos, Bússola concibe la idea de “filosofía de vida” como un aspecto individual, que no extrapola a la vida cotidiana. Puede percibirse entonces que así como la práctica de *capoeira* muchas veces legítima a los sujetos ante sectores sociales más acomodados, en otras situaciones funciona como marca de “marginalidad” que debe esconderse.

Finalmente, en el mismo proceso en que la Asociación se presenta a sí misma como grupo antes diversos sectores, los sujetos reformulan sus identidades de clase a partir de sus propios *habitus* y de las posibilidades que abre su experiencia en el grupo, valorizando aspectos de su experiencia de clase que podrían haber sido antes estigmatizantes para ellos mismos. La lucha, regulada en el marco del proyecto “*Ginga da Cidadania*”, es el significante clave para los miembros más antiguos del grupo, hombres de sectores populares cuya experiencia con la fuerza física difiere de la de las mujeres del grupo o de la de los varones de clases medias que buscan “*tener espalda grande*” (Geraldine). El cuerpo fuerte y ágil y la relativa legitimidad actual de la práctica hacen a la “soltura” corporal de los sujetos (Bourdieu, 1986:187). El cuerpo, considerado socialmente objeto y lugar de la identidad natural (ob.cit.: 184), comienza a cambiar, a desnaturalizarse y a percibirse como agente del cambio.

---

<sup>154</sup> La *capoeira* que tengo es para mí, no voy dejando explicito que hago *capoeira* y tal, porque yo entreno para mí, mi filosofía es entrenar para mejorar mi cuerpo y mi mente, entonces la parte profesional es la propia parte profesional, *capoeira* es *capoeira*, yo intento dividir bien las cosas.

### 6.1.2 *É coisa de negro: Raza*<sup>155</sup>

“... demorei tanto para ter essa cor! E agora vou perde-la!” [¡Demoré tanto para tener este color! ¡Y ahora voy a perderlo!  
(Perereca, un día bajo la lluvia)

Los miembros de la Asociación se relacionan en forma diferencial con las características “africanas” de la *capoeira*. La *capoeira* (en todas sus variantes) se vincula a otros sistemas de movimientos africanos y afro-brasileños, como el samba y la estética de rituales africanos (Reed, 1998:252). La *capoeira* también se inscribe en un “código africano”: un conjunto de premisas estables de una filosofía, construcción de género y formas de organización y sociabilidad diferenciadas dentro de la nación...” cuyas orientaciones están abiertas para toda la población, sea o no negra (Segato, 2005:3)<sup>156</sup>.

En el grupo, aunque el énfasis se coloca en la identidad ciudadana por sobre la identidad negra, los rasgos afrobrasileños de la *capoeira* están presentes y algunas orientaciones del código afro disponibles. La relación con el género performativo puede ser diferente para quienes siendo “negros” adoptan la “etnicidad afrobrasileña” (Segato, 2005:4), para quienes no son negros y para los negros que no reconocen las tradiciones culturales afro como cercanas. Un 30 % de los miembros estables del grupo pueden considerarse negros.

Utilizo el término negros porque está presente en el grupo como categoría nativa. Por otra parte lo elijo en lugar de afrodescendientes porque, siguiendo a Segato (2005:3-4), dada la “...demografía desigual de las razas durante siglos...”, la mayoría de los “blancos” brasileños son afrodescendientes. Por otra parte, ser negro significa compartir una experiencia de “raza”, pero no necesariamente participar de una cultura o tradición diferenciada:

“... ser negro significa exhibir los trazos que recuerdan y remiten a la derrota histórica de los pueblos africanos delante de los ejércitos coloniales y su posterior esclavización. De modo que alguien puede ser negro y no formar parte directamente de esa historia- esto es, no ser descendiente de ancestros prendidos y esclavizados- pero el significante negro que exhibe será sumariamente leído en el contexto de esa historia...” (ob.cit.4)

Así, la autora considera al ser negro como “identidad política” que significa formar parte del grupo que comparte las consecuencias de ser pasible de esa lectura y

---

<sup>155</sup> T: Es cosa de negro.

<sup>156</sup> Segato piensa el caso del candomblé y otras religiones de matriz africana (Segato, 2003: 2005). Creo que, en virtud de la historia del género *capoeira* y de la dinámica de la Asociación, donde la *performance* afrobrasileña es practicada por sujetos negros y no negros, es pertinente adoptar ésta perspectiva.

sufrir un proceso de “otricación” en el seno de la nación. Por ello, la categoría raza no debería subsumirse a la de etnicidad, clase o nacionalidad, pues su peculiaridad es que en virtud de procesos de racialización “...inscribe en el cuerpo la diferencia de manera indeleble...” (Briones, 1998:39). Dada la contundencia de la experiencia de raza, considero que esta es parte integrante de los *habitus* de los sujetos. Como la experiencia de clase, la del color de piel es fruto de la aplicación de un sistema de clasificación social, de “...la representación social del cuerpo propio con la que cada agente ha de contar desde que nace para elaborar la representación subjetiva de su cuerpo...” (Bourdieu, 1986:185).

Los macroprocesos culturales iniciados en América Latina durante el sistema colonial europeo, implicaron la marginación política, social y cultural de los pueblos originarios, de los africanos y de sus descendientes respectivos. Esta matriz colonial, que dio origen a una particular experiencia de “raza” siguió operando luego de los procesos de constitución de los Estados nacionales. En la actualidad, los grupos que fueron antes marginados totalmente constituyen sectores subalternos que están a veces integrados de forma negativa: sobreexplotados en el mercado, incluidos en sistemas educativos y religiosos opresivos y marginados de derechos y prácticas que “...los portavoces autorizados de una sociedad dada presentan como ‘al alcance’ de todos los ciudadanos: trabajo remunerado, vivienda, alimentación, salud, educación, derechos políticos, culturales, religiosos, etcétera...”(Lienhard, 1995:14)<sup>157</sup>. Así, la supuesta igualdad de posibilidades y derechos es sólo formal y no se da de hecho: en la ciudad de Santa María los afrodescendientes suelen habitar en barrios pobres, ocupaciones, o *vilas* (villas), son minoría en la universidad, suelen tener los empleos menos calificados y peor remunerados: “...*si vos vas al barrio tenés mucha mas gente negra que si vas a la universidad donde está la clase media alta. La cuestión de clase y racial están súper unidas. Acá y en Argentina, donde los morochos están en las villas y la descendencia indígena también...*” (Geraldine). Militar comenta que cuando buscaba empleo le asignaban “*trabajos de fuerza*” y que cuando conseguía empleos administrativos eran de baja categoría. Asimismo él era de los pocos estudiantes negros en la universidad pública de la ciudad. Comenta que en algunas academias donde entrenaba no le creían que era universitario, por

---

<sup>157</sup> Cabe señalar que este proceso no fue unidireccional. Segato señala que la miscegenación y movilidad social de sectores de la población negra fueron habituales mientras la población blanca no fue suficientemente numerosa para garantizar su propia reproducción biológica, económica y cultural. En el presente la clase media “blanca” (muchas veces afrodescendiente) se ha ampliado, la anterior miscegenación está desapareciendo: “...Un proceso de segregación creciente paso a tomar su lugar...en los padrones de sociabilidad y elecciones matrimoniales del Brasil contemporáneo...los espacios de convivencia inter-racial disminuyeron dramáticamente...” (Segato, 2005:4).

lo cual pretendían negarle el descuento correspondiente: “...*tinha que chamar o mestre e ele falar que eu estava na universidade, ou tinha que levar a carterinha...*” [T: tenía que llamar al *mestre* y él decir que yo estaba en la universidad, o tenía que llevar la credencial]. Esquisito, *capoeirista* blanco, señala también que existen prejuicios por parte de la población *gaúcha* “blanca” hacia los negros y señala que ese rechazo se expresa también en la actitud hacia la *capoeira*: “...*Eu acho que é uma coisa racial...É uma coisa muito errada isso, é tudo gente como nos, sai do mesmo lugar, ne. Tem sangue como nos, também. Eu acho que é muito errada, a posição essa , é muito errada...*”<sup>158</sup>.

La etnicidad en cuanto identidad cultural se basa en “... un ‘haz’ de prácticas que proceden de repertorios históricamente distintos...” (Lienhard, 1995:14), como puede ser la relación con tradiciones religiosas afrobrasileñas, o la participación activa en *escolas de samba* o clubes negros. Al interior del grupo, tanto los negros como quienes no lo son han tenido experiencia en tradiciones afro (*escolas de samba*, religiones) o tienen simpatía por las mismas. Militar comenta que eligió la *capoeira* como práctica porque fue criado con “...*la parte rítmica afro, en escolas de samba, con esa parte de la musicalidad afro, del samba...*”. El *Mestre* comenta que en las reuniones familiares cantaban *samba* y tocaban instrumentos de *escola de samba*: *tambores*, *atabaques*, *pandeiros*. Perereca, también entiende que la *capoeira* se relaciona con su identidad negra:

*“... fui ate meus doze anos treinando taekwondo. Ai dos meus treze anos em diante foi jogar na capoeira. Me emocionei bem , achei um show de bola. Dai eu pensei, ‘oh, capoeira combina bem mais comigo’, uma coisa como se diz, não levando a coisa pra o racismo mas é como dizem, arte negra assim, sabe, uma coisa bem diferente assim. É incrível... tu te arrepiou ouvindo aquilo ali, sabe. A dança afro. É que nem capoeira, vai ver. É mesma coisa que capoeira... As pessoas ficam cegas olhando aquilo ali que tem na frente dos olhos, que acham que o corpo não tem tanta flexibilidade, tanta movimentação pra fazer tanta coisa...”*<sup>159</sup>

En el fragmento Perereca alaba las características negras de la *capoeira* y subraya que la danza afro, como *performance* negra, emociona a quien la ve tanto como la *capoeira*. Aunque Perereca y Militar señalen su relación con la técnica como sujetos negros, considero que la experiencia de raza no lleva necesariamente a los sujetos a

<sup>158</sup> T: creo que es una cosa racial, es una cosa muy errada, es toda gente como nosotros, sale del mismo lugar. Tiene sangre como nosotros también. Creo que es muy errada, la posición esa es muy errada.

<sup>159</sup> T: Hasta los doce años entrené taekwondo. De mis trece en adelante fui a *jogar* en la *capoeira*, me emocioné bien, me pareció un “show de bola”. Ahí pensé, “óh, *capoeira* combina bien más conmigo”, una cosa, como se dice, no llevando la cosa para el racismo pero es como dicen, un arte negro, un arte negro así, sabés, una cosa bien diferente así. Es increíble. Te estremecés escuchando eso, sabés. La danza afro. Es como la *capoeira*, vas a ver...las personas quedan ciegas viendo eso en frente de sus ojos, que creen que el cuerpo no tiene tanta flexibilidad, tanto movimiento para hacer tanto.

relacionarse positivamente con los aspectos afro de la *capoeira*: la relación entre la posición y la toma de posición no es de determinación mecánica (Bourdieu, 1995). Otros sujetos que son también negros no reconocen en la *capoeira* elementos que los ligen a su identidad. Perigoso, por ejemplo, señala que aprende samba para ser mejor *capoeirista*, pero no porque le guste.

El *habitus*, sistema de disposiciones presentes que se nutre del pasado, puede explicar en parte la elección de practicar *capoeira* por parte de quienes provienen de familias negras y sostienen una etnicidad afrobrasileña. A la vez, el uso de la tradición corporal afro como capital acumulado les permite a los sujetos cuestionar e incluso transformar aspectos de su presente inmediato. En un contexto en el que se crean políticas dirigidas a las manifestaciones culturales populares y afrobrasileñas y en el que un cuerpo fuerte y entrenado es atributo también de las clases medias y altas, los practicantes de *capoeira* pueden valorizar su saber frente a diferentes sectores (como los ambientes universitarios, en general pertenecientes a clases medias) en el mercado laboral, e incluso pueden tomar un lugar más activo en el desarrollo de políticas sociales y educativas. De este modo a través de la práctica de *capoeira* las/los jóvenes negros pueden pasar a valorizar la identidad racial que en otro momento pudo ser estigmatizante<sup>160</sup>. Ser negro implicaría legitimidad para dedicarse a determinadas prácticas. En una ocasión un hombre anciano y alcoholizado entró a la *roda* a bailar. Los *capoeiristas* mantuvieron la *roda*. Mientras Perigoso bromeaba destacando la borrachera del hombre, Perereca legitimó su presencia en la *roda*, pues para él, el hombre había entrado para decir “*eu sou velho mas sou negro*” [soy viejo pero soy negro].

---

<sup>160</sup> Sansone (2000) historiza el modo en que objetos de la identidad negra han cobrado valor en diferentes momentos históricos. Reconoce también que atributos del movimiento corporal han sido reposicionados. Así, la *ginga* y el *rebolar* (contoneo), considerados atributos de las clases bajas a principios de siglo XX, se tornaron en los años 40 una “...contribución brasileña a la modernidad (desde que estuvieran propiamente presentados)...” (Sansone, ob.cit.:93).



**Figura 20.** Roda de pascuas en *Escola de Samba Vila Brasil*. Santa Maria, abril de 2007. Fotografía de la autora.

Si bien la experiencia de raza coloca a los sujetos en una determinada relación consigo y con los otros, la adscripción a la identidad afrodescendiente no es un producto mecánico de la experiencia histórica sino que actúa estratégicamente como resultado de selecciones ideológicas que privilegian algunas prácticas tradicionales o “reinventadas”, adecuadas a la imagen que un grupo busca proyectar para sí y para el exterior (Lienhard, 2005:14). Para posicionarse como productores culturales ante los sectores medios del Estado de Rio Grande do Sul, los *capoeiristas*, negros o no, deben trabajar cuidadosamente el aspecto afro del género. Las raíces afro de la *capoeira* hacen que en la región *gaúcha* esta sea practicada por sectores populares y percibida por sectores privilegiados como disciplina “marginal”. Las narrativas oficiales y las *performances* tradicionales con las que se identifican los sectores medios y altos del sur remiten, sobre todo desde la década de los 80, al tradicionalismo *gaúcho* (Oliven, 1999:104). También poseen bastante legitimidad y visibilidad las “colonias” europeas, mientras que la tradición afrodescendiente aparece ligada al Brasil del norte. Los géneros performativos ligados a tradiciones afrobrasileñas poseen menor apoyo del gobierno del Estado del sur y son menos practicados por los sectores medios, es decir que poseen relativamente poco peso entre los campos de producción cultural *gaúchos*. Esquisito comenta que existe prejuicio hacia tradiciones ajenas a la *gaúcha*.

*“E...Os gaúchos tem preconceito. Com a capoeira e com a cultura em geral. A única cultura que é, é a cultura gaúcha, que pra eles prevalece, sabe. Música gaúcha, bombacha, bota. Eu adoro gauchismo, sabe. Mas é uma coisa que eles podiam se interessar nas outras culturas também. Eles não se interessam, não adianta, nem que queiram...”<sup>161</sup>*

Una estrategia del grupo, especialmente de quienes se identifican con tradiciones afrodescendientes, es reivindicar la identidad afro inscribiéndola en la historia de la región del sur. Para legitimar la historia negra ante los *gaúchos* blancos, el *mestre* suele subrayar en discursos públicos la participación que los negros tuvieron en la Revolución Farroupilha<sup>162</sup>. Señala que en discursos y puestas en escena acerca de dicha revolución se olvida voluntariamente la participación de los lanceros negros que luchaban “*al frente, con la punta del cuchillo*” y que los *gaúchos* no reconocen la participación del negro en ningún aspecto de la cultura *gaúcha*. Militar relata el caso de un padre miembro de un Centro Tradicionalista Gaúcho, que tras descubrir a su hijo entrenando *maculelé*, se acercó a Militar para pedirle información acerca del género. El *mestre* logró valorizar una tradición negra ante el padre tradicionalista buscando puntos comunes a manifestaciones culturales que el hombre consideraba puramente *gaúchas*: “... *E ele não conhecia, ele viu lá e ele achou uma coisa muito linda. Ai depois falei pra ele que a dança dos facões gaúcha tem influencia do maculelé dos negros. E ele achou muito legal, ele começou a participar mais, começou deixar o filho dele vir ...*”<sup>163</sup>.

Aunque la identidad negra está presente en el género, la mayoría de los *capoeiristas* intentan desligar la práctica de una exclusiva identidad afrodescendiente. Perigoso reconoce la historia negra de la *capoeira*, pero critica la discriminación hacia los no negros dada en algunos momentos: “... *Até agora tem tirado esse tabu de que pra ser capoeirista tem que ser preto, tem que ser negro. Agora não tem mais...*”. De hecho, la Asociación *Capoeira de Rua Berimbau* se separó del movimiento negro, entre otras cosas, por considerar que allí se ejercía “*discriminación contraria*” contra los no negros<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> T: Los *gaúchos* tienen prejuicios. Con la *capoeira* y con la cultura en general. La única cultura que es, es la *gaúcha*, que para ellos prevalece. Sabés. Música *gaúcha*, *bombacha*, *bota*. Yo adoro *gauchismo*, sabés. Pero es una cosa que ellos podrían interesarse por otras culturas también. Ellos no se interesan, no se avanza, ni aunque quieran.

<sup>162</sup> Revolución republicana contra el entonces gobierno imperial de Brasil. Transcurrió entre 1835 y 1845.

<sup>163</sup> T: Y él no conocía. La pareció que era una cosa muy linda. Ahí, después le dije que la danza de los cuchillos *gaúcha* tiene influencia del *maculelé* de los negros. Y le pareció muy bueno, comenzó a participar más y a dejar a su hijo venir.

<sup>164</sup> Esta tradición del club negro, se nutre de las décadas de 1970 y 1980 cuando los movimientos de reivindicación de la negritud cobraron importancia en Brasil. En ese momento lo negro se marca en relación a la tradición africana: “...la imagen vehiculada por los negros respecto a sí mismos vincula al movimiento sólo a expresiones culturales consideradas genuinamente africanas, y no las que implican miscegenación. El



La elección de la Asociación de de separarse de una identidad negra exclusiva y excluyente se puede explicar por diversas causas. Por un lado, en el grupo, el denominador común sería la pertenencia a sectores populares, dado que menos de la mitad de los sujetos son negros. La elección puede leerse como estratégica en el sentido bourdieano (Bourdieu, 1987): la estrategia identitaria racial no cuadra con el proyecto de inclusión social en el que se enmarca la política de la Asociación. El proyecto de la *capoeira de Rua* se basa en el lema se interesa en integrar a los sujetos a un proyecto de “ciudadanía” próximo a los lineamientos “populares” que postulaba el gobierno municipal, perteneciente al PT. Militar considera que la lucha actual se relaciona más con la estructura socioeconómica y que no se reduce a las luchas negras. Una estrategia “multicultural” apelando a la identidad racial no resulta demasiado operativa en este contexto y para este programa político de inclusión social de diversos sectores:

“...L-¿Se enfatiza para vos lo afro dentro del grupo?”

*Geraldine:-No, no hay una identidad afro ahí para nada. Si hay una identidad de gente de barrio quizás, marginal, más por ese lado pero no, cuestión mas de clase pero no de origen. Quien quizás más lo marca es en algunos cosas Militar...el grupo tampoco tiene por voluntad propia hacerlo y más bien toma la misma visión de Militar... más inteligente en cuanto que el contexto es otro, efectivamente...”*

En otro nivel, el rechazo a la exaltación de la identidad afro en el grupo puede deberse a motivos menos felices. Por un lado, aunque en Brasil “...cada una de las culturas en contacto... (consigue)...hacerse presente en una parcela mayor de la población que en un grupo social específico...” (Segato, 1999: 178), haciendo que el componente afro esté presente en la construcción del ser nacional, existe una innegable experiencia de apartheid social (Segato, 2005) en la cual la condición de afrodescendiente y la pertenencia a sectores subalternos se cruzan. Así, muchas veces los sujetos prefieren desmarcarse de la identidad racial negra. Asimismo, la hegemonía cultural *gaúcha* en Rio Grande do Sul habría promovido que la Asociación apele a símbolos nacionales como los que provee el estilo *Regional* para legitimar su proyecto ante sectores no afro, tal es el caso del saludo a la bandera o el aprendizaje de la historia de la *capoeira* como práctica presente en diversos momentos de la historia nacional. Por otra parte, la opción por más rasgos del estilo *Regional*, ligado a la identidad brasileña de la *capoeira*, por sobre el *Angola*, más cercano a lo “afro ancestral” puede llegar a entenderse en virtud de que “...la valorización

---

mestizaje, alabado por los folcloristas de las décadas anteriores es denunciado como conformismo y actitud de acomodación de los negros a prácticas y valores de la sociedad dominante...” (Ponde Vasallo, 2006:75)

mítica de la cultura negra como producto, alcanzó varios propósitos, entre ellos, la segregación racial y la ausencia de alteraciones en la posición de los negros en la estructura de clases..." (Bacelar, 1995:22)<sup>165</sup>.

En suma, aunque la identidad negra de la *capoeira* sea reconocida y respetada por todos los miembros del grupo, los rasgos afro no son los priorizados. Esto se debe a la propia historia y composición del grupo, a estrategias coyunturales relacionadas con el proyecto de ciudadanía y, muy probablemente, a los motivos históricos más profundos que señalé. No obstante, cuando los aspectos afro de la *capoeira* son subrayados, estos suelen ser valorizados positivamente e incluso se constituyen en motivo de afirmación de identidad racial para quienes son negros.

### 6.1.3 *Capoeira é para homem, menino e mulher: Género*<sup>166</sup>

"... *Homem não... mas vocês podem rebolar. O homem pode lá, lá no chão, voltar, então tudo isso o homem pode fazer...*" [Hombre no, pero ustedes pueden contonearse. El hombre puede allá, en el piso, volver, entonces todo eso el hombre puede hacerlo](Militar)<sup>167</sup>

Sostendré en este apartado, que las prácticas de la Asociación se ligan, en el marco de las categorizaciones hegemónicas que establece el binarismo de género, al mundo masculino. La predominancia de varones entre los graduados, así como la propia tradición de *capoeira*-lucha, hace a la producción y reproducción de dicho binarismo. No obstante, algunas experiencias, prácticas y representaciones en relación al género son modificadas en la Asociación.

Parto de concebir al género como un ordenador social, una construcción colectiva e histórica) que se impone sobre cuerpos sexualmente específicos<sup>168</sup>, vividos, representados y utilizados de formas específicas en culturas específicas (De Barbieri 1996:13,17, Grosz, 2000:75). Estos cuerpos, aunque locus de un proceso coactivo, no son

---

<sup>165</sup> Puede pensarse que la aceptación de cierta estética afro, manifiesta un "...feticismo de la diversidad abstracta' que pasa por alto muy concretas (y actuales) relaciones de poder y violencia 'intercultural' en las que la 'diferencia' o la hibridez' es la coartada perfecta de la más brutal desigualdad y dominación...". (Grüner, 2002:22).

<sup>166</sup> T: *Capoeira* es para hombre, niño y mujer.

<sup>167</sup> En una instancia el público infantil, mayoritariamente femenino de la sala de la Gare, instó a Militar con vehemencia a "rebolar". Mientras las niñas gritaban "rebola, rebola", Militar contestó que eso no era para los hombres. Pese a que Militar aclaró qué tipo de movimiento era para hombres y cuál para mujer, las niñas insistieron un largo tiempo para que Militar rebole. No lo consiguieron.

<sup>168</sup> Puede pensarse, siguiendo a Butler (1999) que la identidad del sexo es también un constructo. No profundizaré en esta discusión ni en las discusiones que en base a la idea se dan en el feminismo, donde se considera que el postulado acerca de la construcción del sexo elimina al sujeto "mujer", clave en la construcción política feminista.

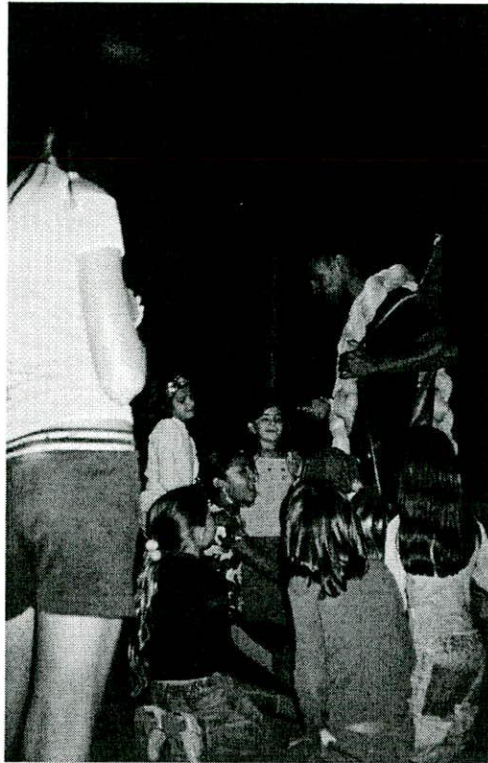
un objeto pasivo sino que son agentes base para los procesos de generificación de los sujetos.

El género está presente en las prácticas y se actualiza constantemente en ellas. Judith Butler llama a este proceso performatividad. La performatividad del género "...no es un acto único sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente..." (Butler, 1999:15). La autora reconoce que esta noción de la dimensión ritual de la performatividad se vincula a la idea del hábito en la obra de Pierre Bourdieu (Butler, ob.cit.). Es en base a esta coincidencia conceptual es que me permito hablar de la presencia de un *habitus* signado por lo masculino que domina las prácticas de la Asociación.

En virtud de la expansión de la práctica de la *capoeira* en distintos ámbitos (escuelas, entrenamiento para el arte, educación física) el número de mujeres ha comenzado a aumentar, aunque la mayoría aún son varones. Liara comenta que cuando empezó a practicar *capoeira*, hace más de diez años, ella era la única niña: "... *a mulher já conquistou um baita espaço assim, mas os homens infelizmente ainda predominam...*" (T: la mujer ya conquistó un gran espacio, pero los hombres infelizmente aún predominan).



**Figura 21.** Una de las niñas de la Gare tocando *pandeiro* en la roda. Salón Comunitario de Ocupación de la Gare, Santa María, abril 2007. Fotografía de la autora.



**Figura 22.**

Las niñas de la Gare pidiéndole a Militar que cuelgue le tela y dance. Salón Comunitario de Ocupación de la Gare, Santa María, abril 2007. Foto de la autora

Pese a que los miembros varones de la asociación consideran que el espacio es igualmente accesible para hombres y mujeres, las personas ajenas a la práctica la asocian al espacio masculino: “...*Me parece, para mí el preconceito mas fuerte es que es un espacio masculino, eso en todos los ámbitos, en la academia y en el barrio, en general...*” (Geraldine). Esquisito explica que suele haber cierto “*prejuicio*” con la mujer y que quizás las mujeres sientan “*miedo*” de entrar en medio del “*pueblo masculino*”. Señala que Jamaica (directora del grupo de danza afro Ewa Dandaras, que entrena hoy en día en el club negro Treze de Maio) fue en su tiempo una pionera y que muchas de las chicas que empezaron a entrenar “*se espejaron*” en ella.

Podría considerarse que no es sólo el entorno ajeno a la *capoeira* el que percibe el espacio como masculino sino que es construido así por los mismos hombres del grupo. Así, no es el mero dato de la histórica predominancia de hombres la que hace que las mujeres sean numéricamente menos en el grupo. Una de las instancias que evidencia estos posicionamientos, es cuando las mujeres novias de otros *capoeiristas* reciben “*apellidos*” suelen ser en base a los de sus novios, (“*Camelinha*” y “*Salgadinha*”). Asimismo, según los

*capoeiristas*, quienes “paran” cuando se casan o están noviendo lo hacen por causa de las mujeres. Militar señaló que Esquisito “*estaba parado*” el tiempo que estuvo casado, y que sólo volvió cuando se separó. Por su parte, según Militar, una mujer de Gelo asistía a los entrenamientos del grupo para “*espantar*” a las chicas. El mismo Militar comenta que él iba a los entrenamientos aunque su mujer (otra *capoeirista*) no quisiera, y señala como él prioriza la *capoeira*: “...*Lucrecia, eu acho que eu vou morrer solteiro...*” [T: Lucrecia, creo que moriré soltero]. Comenta que pocos *capoeiristas* son capaces de poner límites y que es difícil que las parejas femeninas acompañen. Bússola comenta que tiene problemas con su novia cuando va al entrenamiento en lugar de verse con ella, pero que no por eso dejará. “...*ela questiona um pouco, mas a capoeira ta, ela...minha vida, eu dependo dela pra o resto da vida. Não...*” [T: ella cuestiona un poco, pero la *capoeira*, ella...mi vida, depende de ella para el resto de la vida]. En el 2008 Esquisito había dejado de entrenar, según sus compañeros, por causa de la novia y su filiación evangélica. Así, generalmente los varones perciben a la mujer como la que hace que el hombre deje de entrenar, o como segunda del hombre, o como menos comprometida que aquel. Aunque hay muchas mujeres que se comprometen con la práctica, ciertos mecanismos de género que se reproducen en el grupo, como los discursos antes citados, hacen que ellas tengan un rol menos saliente y generalmente secundario (son menos las mujeres que cantan en la *roda*, son menos quienes dan clase, etc.).

Por otra parte, muchas mujeres no se acercan a los entrenamientos porque la *capoeira* es concebida como práctica de “*marginales*”. Según el *mestre*, en Rio grande do Sul ese preconceito hace que muchas familias no permitan que sus hijas entrenen. Prizinha comenta que en su casa no podía practicar los toques de *berimbau* pues su familia “*odia*” a la *capoeira*, y no quieren que ella practique porque consideran que es una actividad de traficantes. Bússola considera que mientras la imagen de una *capoeira* marginal predominó, las mujeres eran pocas porque “*la mujer es más sensible que el hombre*”.

También Liara percibe que el espacio es más masculino por ser relacionado a ambientes “*marginales*”, y sostiene que la decisión de la mujer tiene que ver con el grado de influencia que sobre ella puedan tener su novio o familia:

“...*não deixa de ter um preconceito assim, por ser uma população a maioria das vezes um pouco mais simples, sociedade assim acaba enxergando só tipo a população mais pobre da capoeira que eles acostumam chamar de marginal, que é malandro por de repente ter pele morena, por ser mais simples, sei lá, e eu acho que isso acaba afetando assim a mulher, assim por ser mais cuidadosa*”

*assim, ter mais manias, assim, acaba não querendo muito contato, não se interessando de repente sei lá. ...*<sup>169</sup>

La concepción de mujer como sujeto vulnerable opera en los procesos sociales que hacen al género. Considerando que los procesos de generificación están necesariamente entrelazados a estructuras de clase y de raza, puede entenderse cómo la mujer, concebida como “*más sensible*” o con “*más manías*”, es separada de los espacios “*marginales*” que los hombres pueden transitar con mayor seguridad. Las mujeres efectivamente caminan menos solas y son realmente más vulnerables cuando están solas. La definición de marginal es producida en el marco de una estructura social clasista y racial que provoca que los propios sujetos de barrios populares (algunos de los cuales son identificados como “*marginales*” por los sectores medios) prefieran que sus hijas no transiten por otros barrios periféricos por considerarlos peligrosos, poco adecuados para una mujer.

El aspecto marcial de la *capoeira* sería también responsable de la histórica mayoría masculina en la asociación. Citro, Aschieri, Menelli y equipo (2008) en un relevamiento sobre técnica corporales orientales, afro y amerindias en las ciudades de Buenos Aires y Rosario, señalan que los varones son mayoría en artes marciales, mientras que las mujeres predominan en las diferentes *performances* concebidas como “*danzas*”. Su hipótesis es que las *performances* con predominio masculino son las que enfatizan en el uso de la fuerza, resistencia o control del propio cuerpo mientras que en las que enfatizan los componentes expresivo-emocionales<sup>170</sup> predomina el género femenino. Las mujeres que entrevisté o con quienes charlé son las únicas para quienes el significante clave de la práctica no es la lucha. Geraldine, mujer, bailarina y comunicadora social, prefiere pensar la *capoeira* para sí misma como danza, juego y ritual. Liara, como estudiante universitaria de educación física, coloca en primer lugar otras categorías y no considera a la “*lucha*” un término representativo para la práctica:

*“... Liara:- Assim tipo pra mim um esporte, é que assim como pode ser um esporte pra mim, pode ser uma filosofia de vida pra mim também , e pra outros é uma religião entendeu. Pra mi. é deporte e filosofia de vida  
L:- pra outros também é luta*

<sup>169</sup> T: No deja de haber un prejuicio así, por ser una población la mayoría de las veces un poco más simple, la sociedad acaba viendo sólo la población más pobre de la *capoeira*, que ellos suelen llamar marginal, que es *malandro* por de repente tener piel morena, por ser más simple, qué se yo, y creo que eso acaba afectando así a la mujer, así por ser más cuidada, así, tener más manías, así, acaba no queriendo mucho contacto, no se interesando de repente, qué se yo.

<sup>170</sup> En el grupo en que entreno en Buenos Aires, la mayoría de las *capoeiristas* somos mujeres. Esto puede deberse en parte a que la *capoeira* que entrenamos (*Angola*) es considerada “*danza-lucha*”.

*Liara:- Luta eee, não deixa de ser uma defesa pessoal, mas eu acho que esquecendo um pouco da luta assim sabe...”<sup>171</sup>*

Precisamente la danza, específicamente el samba, suele ser una instancia de inclusión de las mujeres adultas de clases populares. Algunas madres que asisten a los entrenamientos pero sólo realizan la parte de calentamiento, se incluyen en la *roda* de samba (muchas han participado o participan de escuelas de samba). Militar me comentó que planeaba pedir a algunas de estas madres que se acercaran a dar clases de baile al entrenamiento.

La presencia masculina estructura la dinámica de género en los entrenamientos y *rodas*. En la *capoeira* lucha, la concepción mujer débil/hombre fuerte hace que las mujeres participen mucho menos en el *jogo* de dentro y que se consideren diferencias en el entrenamiento de hombres y mujeres. Geraldine comenta que el grupo postula en el entrenamiento que la mujer debe o puede hacer menos esfuerzo:

*“Si vos tenés cierto tiempo de entrenamiento vos también tenés la posibilidad de desarrollar la misma fuerza que el hombre, o la misma habilidad y la misma agilidad, eso. Digamos el mismo grupo genera estas cuestiones, me parece, o por ejemplo estas jugando con una mujer, jugá mas despacio. ¿Por qué? si a lo mejor ella tiene la misma capacidad de juego...”*

En vista de ésta dinámica, suele suceder que sólo las mujeres que ya entrenaron en otro grupos o las extranjeras universitarias que se acercan a la Asociación entren rápidamente a la *roda* por sí mismas (en el tiempo que entrené, yo he sido de las pocas excepciones). Muchas mujeres adultas de sectores populares en general madres de niños que practican, suelen quedarse quietas en algunas partes de la práctica, no atreverse a realizar algunos ejercicios, o pasan meses sin entrar a la *roda* en los entrenamientos. Las jóvenes suelen entrar más rápido, especialmente si ya conocen a gente del grupo, y las graduadas entran con mucha frecuencia.

El ideal de cuerpo fuerte para la lucha guía el entrenamiento: los ejercicios tienden al desarrollo muscular a partir de una alta tonicidad y los hombres de la Asociación festejan sus torsos formados a partir de la *capoeira*. Estos hechos responden a ideales dominantes de belleza masculina en sectores medios y populares. Quizás por este motivo no haya habido en la Asociación problemas con mujeres y anabolizantes. Las mujeres

---

<sup>171</sup> Liara:- así, tipo para mí es un deporte, que así como puede ser un deporte para mí puede ser una filosofía de vida para mí también, y para otros es una religión, entendés. Para mí es deporte y filosofía de vida. L:-para otros también es lucha. Liara:- lucha, eee, no deja de ser una defensa personal, pero creo que olvidando un poco de la lucha así, sabes.

presentan otros problemas en relación a la imagen corporal, principalmente las que llegan “*porque son más gorditas*”. Cuando Militar reconoce que alguna mujer se queda a un lado o no hace ejercicios porque siente vergüenza de su cuerpo, le otorga un trato diferente, instándola a participar.

Otro aspecto a destacar, es que en la Asociación la matriz heterosexual es reforzada. Se realizan seguidas burlas a gestos considerados homosexuales y la elección sexual no es un tema trabajado en las charlas: “... *Hay una cuestión de machismo adentro y afuera, inclusive hay comentarios con los que yo tengo muchas peleas con Militar, discriminatorias hacia quien puede ser homosexual. Había un chico homosexual del grupo que desapareció. ...*” (Geraldine).

En conclusión, pensando la relación entre *habitus* y prácticas, considero que en el grupo se daría una “...correlación estrecha entre probabilidades objetivas y esperanzas subjetivas...” (Bourdieu, 1991:94) en lo que se refiere a los procesos de generificación, pues se tienden a reproducir los modelos hegemónicos heterosexuales de feminidad y masculinidad: los hombres no se contonean, las mujeres sí. No obstante, muchas mujeres han logrado a partir de su práctica en la Asociación contestar los modelos hegemónico de lo que es ser mujer, desarrollando una actividad “marcial” que es considerada masculina. También algunos hombres rompen en su práctica estructuras de género hegemónicas, admitiendo la presencia de mujeres luchadoras o reformulando sus propias prácticas. Tal es el caso de Esquisito, que en sus entrenamientos cuenta exclusivamente con niñas, a cuya sensibilidad debe adaptarse, o de Perereca, quien sigue un camino dancístico, o incluso de Militar, quien comenzó a entrenar danza contemporánea en el grupo donde daba clases: “...*consegui romper com o preconceito do homém estar praticando, de repente aqui no sul...*” [T: logré romper con el prejuicio del hombre estar practicando, de repente aquí en el sur].

## 6.2 Desde los cuerpos

“...*sempre tem um pouco essa perspectiva de formação. Tanto da questão corporal como da formação do individuo...*” [T: siempre hay un poco esa perspectiva de formación. Tanto de la cuestión corporal como del individuo. (Militar).

En esta sección, intentaré aproximarme a las experiencias del grupo que movilizan un particular relación de los sujetos consigo mismos y con los otros, para



entender cómo los *capoeiristas* crean en su práctica nuevos modos de ser, o como sostiene Militar, se “forman” como individuos.

Entendiendo que las características del género performático *capoeira*, así como los modos y espacios donde se practica y transmite, alientan en los sujetos nuevos modos de percibir, “...prioridades de la sensación que afectan sutilmente la naturaleza de la percepción misma...” (Reed, 1998:522), me dedicaré en esta sección a describir el modo en que los *capoeiristas*, como sujetos corporizados, se relacionan consigo mismos y con los otros a partir de la práctica.

### 6.2.1 En el cuerpo: La disciplina y el sí mismo

“... só a *capoeira faz o meu jeito de ser, é conforme a capoeira, é a capoeira que me leva, vai me levando...*” [Sólo la *capoeira* hace a mi estilo de ser, es según la *capoeira*, la *capoeira* me lleva, me va llevando...] (Militar)

La tecnología corporal del entrenamiento de la Asociación conjugaría dos tendencias. Por un lado, en un mero nivel “formal” las prácticas del grupo arrastran parte de una lógica disciplinaria en la enseñanza del movimiento. Ésta se hace presente tanto en la estructuración del espacio y el tiempo como en la elección del estilo “objetivo” y la dinámica de los ejercicios, que implican la creencia en un modelo de movimiento correcto y otro incorrecto. Por otra parte, en la experiencia concreta de los sujetos y en el modo en que las “formas” disciplinares son actuadas, se vislumbra el predominio de una tecnología corporal que implica una intervención muy importante del sujeto en su propio proceso de aprendizaje, contestando al poder disciplinar. En este último sentido, considero que la práctica extracotidiana de *capoeira* con sus movimientos diferenciales, ligados a narrativas acerca de la opresión y liberación, se contraponen al “... control y la instrumentalidad del movimiento corporal que pone al cuerpo al servicio de objetivos productivos, reproductivos, burocráticos, intelectuales sexuales o expresivos de significados, sentimientos y emociones...” (Carozzi, 2000).

Por el lado del poder disciplinar, la estructuración del entrenamiento (secuenciado, repetitivo, sin improvisación y con escasas explicaciones) lleva a pensar que en esta *capoeira* “...los músculos automatizan al movimiento y se liberan de la mente...” (Islas, 1995:182), reproduciendo categorías de la experiencia dicotómicas que hacen a la percepción del propio cuerpo. Según Geraldine

*“...no hay un buen acompañamiento de lo que es el trabajo corporal. Si tuviera sería mucho mejor, para potenciar tu relación con el cuerpo. Vivimos en una sociedad donde el cuerpo pasa a ser un objeto, donde hay muchos tabúes y el hecho de redescubrir el cuerpo me parece que es súper interesante para redescubrirse uno como persona también. En muchos casos me parece que hay personas que lo logran pero otras no, porque me parece que hay una falta de estudio y sistematización de lo que es el trabajo corporal...”*

Geraldine percibe una ausencia de reflexividad en la práctica y critica la concepción del cuerpo como objeto que ésta alimenta. Un profesor de *capoeira* de la Universidad Federal de Santa Maria, también crítica la ausencia de reflexión y trabajo consciente sobre el propio cuerpo en la Asociación. Estas observaciones, a las que yo misma como *capoeirista* del grupo también adhería, suelen provenir de estudiantes universitarios de sectores medios, que han transitado diversas técnicas corporales relacionadas a la danza o a la formación académica en educación física, y no hacen a los temas de conversación de la mayoría de los miembros del grupo. Teniendo en cuenta que “... la materialidad del cuerpo y su experiencia práctica están atravesadas por los significantes culturales...” (Citro, 2004:3) puede entenderse la percepción que los sujetos tienen de sus propios procesos como sujetos-cuerpo en virtud de sus historias particulares y sus *habitus*.

Desde otro ángulo, sin embargo puede pensarse que en la dinámica del grupo sí existe intervención del sujeto en su propio proceso. Aunque el entrenamiento apunte a optimizar la técnica del *capoeirista*, el modo de enseñar en el grupo no busca eficacia inmediata ni se desvaloriza el “...conocimiento no inmediatamente explotable...” (Islas, 1995: 212), sino que se tiende a pensar la práctica como proceso en que cada persona se apropiará de modo diferencial de la técnica. Pese a que no se proponga explícitamente una exploración de la propia corporalidad, un principio rector del modo de enseñar *capoeira* en el grupo es reconocer que cada alumno tiene su *ginga* y realizará el movimiento según sus posibilidades, sus tiempos y su nivel de entrenamiento: “...cada um é cada um...” (Borregada), “*tem que deixar eles livres para aprender*” (Gelo)<sup>172</sup>. Dicha concepción haría de la práctica un código abierto, de aquellos que “...por flexibles y poco precisos ponen el

---

<sup>172</sup>Asimismo, el contexto social de cada alumno es considerado al momento de exigir mayor compromiso con la *capoeira*, acompañándose a quienes atraviesan situaciones problemáticas. Militar comenta que la Asociación “mantiene un padrón” buscando que el alumno participe. Al *mestre* le gusta hablar con las familias de sus alumnos para conocerlos mejor y trabajar mejor. En uno de los casos, un niño de doce años que se quedaba quieto en la clase le contó a Militar que estaba con problemas, que él se quedaba en casa hasta más tarde para que la hermana no le pegue al cuñado y a sus hijos.

acento en las formas de subjetivación y constituyen al individuo como sustancia ética bajo su propio gobierno...” (Islas, 1995:243).

En la *performance* de la *roda* se producen nuevos “modos somáticos de atención” (Csordas, 1999), donde las personas reelaboran sus modos de percepción y acción sobre el mundo, objetivando su propia capacidad de acción. Perereca, quien practica *capoeira* hace catorce años y ha transitado también el estilo *Angola*, explicita la presencia y la relación consigo mismo que requiere el *jogo*. Hablando de un *mestre* de Santa María, Perereca comenta:

“...Agora, ah ele era gordo. ‘Não eu sou magro eu vou fazer um golpe bem mais rápido do que ele’, melhor vamos dizer, mas não... Ele acabou tendo a experiência da capoeira. Tinha todo aquele, sabe entrar nos movimentos, que a capoeira não adianta tu saber de tudo, e tu não saber colocar todo na tua mente colocar isto aquilo aqui, aquele outro. Se tu não fizer isso ai, tu não joga capoeira. Mas a tua cabeça tem que ter, que nem fosse computador. Colocar todo num alfabeto assim, todo em ritmo. Vamos dizer que tu sabe fazer armada. Tu vai ficar gingando e pensando, vai demorar meia hora pra dar outro golpe, ate colocar benção, armada, rabo de arraia ou au, e ai fica pensando de fazer isso ai. É o que ele aprendeu. Mesmo com a gordura dele ele aprendeu todo isso, colocar capoeira no ritmo. Com o peso dele ele colocou o básico pra ele. E ele joga a melhor capoeira de hoje, pra mim...”<sup>173</sup>

Perereca explica que no basta “saber” los movimientos, sino que el *jogar* implica la capacidad de utilizarlos cuando corresponde. La cabeza debe funcionar en el *jogo* como una computadora y la racionalización no es el aspecto dominante de este saber. La *performance* en la Asociación puede entonces, contra las apariencias, abrir una experiencia de sí que quiebre la disociación cuerpo-mente: el cuerpo en movimiento no aparece como un objeto sino como una instancia activa.

Los modos de percepción inaugurados en la *performance* hacen también a la imagen que el sujeto tiene de sí. El *Mestre* considera que la *capoeira* ha modificado la vida de muchos alumnos, provocando una “*liberación mayor*” o la mencionada soltura. El *mestre* comentó algunos casos:

---

<sup>173</sup> T: Él era gordo. “No, yo soy flaco, voy a hacer un golpe bien más rápido que el de él”, mejor, digamos, pero no... Él acabo teniendo la experiencia de la *capoeira*. Tenía todo aquel, sabe entrar en los movimientos, que en la *capoeira* no alcanza que sepas todo y no saber colocar todo en la mente, colocar esto acá, aquello otro. Si no hacés eso, no *jogas capoeira*. Pero tu cabeza tiene que tener, ni que fuese una computadora. Poner todo en un alfabeto así todo en ritmo. Digamos que sabés hacer armada. Vas a quedarte *gingando* y pensando y vas a tardar media hora para dar otro golpe hasta colocar *benção*, *armada*, *rabo de arraia* o *au*, y ahí te quedas pensando en hacer eso ahí. Es lo que él aprendió. Incluso con su gordura aprendió todo eso, colocar la *capoeira* en ritmo. Con su peso colocó lo básico para él. El juega la mejor *capoeira* de hoy para mí...”

*“... Quem esta no dia a dia assim nota. O próprio caso dum aluno bem magrinho que tem cordão amarelo, não conversava com ninguém, tem problemas mentais. E hoje o aluno conversa, já anda sozinho na rua, já expõe mais seu corpo, tem que dançar, dança. Ate sorrir, ele não sorria nunca, agora ele sorri, ele briga, tem uma liberação maior ate às vezes chega e cobra do pessoal. Alunos que entraram por essa questão da timidez. O aluno que não conseguia encarar seus colegas de trabalho que eram mais antigos. Passo um mês, e ele diz que começo a andar mais, a encarar de frente a frente com colegas, começou a se impor mais...”<sup>174</sup>.*

El entrenamiento colectivo, la decisión de entrar por sí mismo a la *roda* y el *jogar* en ella llevan a los sujetos a adquirir seguridad de sí. Como apunta Bourdieu trabajando a partir de un baile en un contexto rural francés “...Ofrecer el cuerpo como espectáculo, en el baile, por ejemplo, presupone que uno acepta exteriorizarse y que tiene una conciencia satisfecha de la propia imagen que se entrega a los demás. El temor al ridículo y a la timidez, por el contrario, están relacionados con una conciencia aguda del propio ser y del propio cuerpo. ..” (Bourdieu, 2004: 117).

Aunque el género performático hace a otra relación de los sujetos con el cuerpo, y algunas personas se acercan a la práctica para “*mejorar su figura y autoestima*” (Militar)<sup>175</sup>, la *capoeira* lejos está de ser reconocida por los sujetos como una mera técnica de trabajo corporal. Al hablar de cómo la práctica modificó sus vidas, los *capoeiristas* refieren sobre todo a su socialización y a aspectos considerados psicológicos antes que a aspectos solamente “físicos”. Así perciben cambios integrales en sí mismos a partir de la *capoeira*: mente y cuerpo se desarrollan. Bússola comenta que la *capoeira* desarrolla “*todo un conjunto único del cuerpo, mente, y raciocinio*”, sirve para aprender en el trabajo y en el colegio y también modela el cuerpo: “*...Tu quer um corpo malhado, capoeira tem...*” [T: ¿Quieres un cuerpo modelado? La *capoeira* tiene]. Perigoso tampoco prioriza el cuerpo por sí sólo:

*“.. como todo mundo tem uma arte marcial que é a sua filosofia de vida a minha é a capoeira. Ela não é como uma religião, ne. Mas é uma forma de lazer, ne, de aprendizado, ela proporciona varias coisas. Conhecimentos, tanto*

<sup>174</sup> T: Quien está en el día a día nota. El propio caso de un alumno bien flaquito que tiene cordón amarillo, no conversaba con nadie, tiene problemas mentales. Y hoy el alumno conversa, ya anda solito en la calle, ya expone más su cuerpo, tienen que bailar, baila. Hasta sonreír, él no sonreía nunca, ahora sonríe, él pelea, tienen una liberación mayor, hasta a veces llega a “cobrar” de la gente. Alumnos que entraron por esa cuestión de la timidez. El alumno que no conseguía encarar a sus colegas de trabajo que eran más antiguos. Pasó un mes, y él dice que comenzó a andar más, a encarar de frente a los colegas, comenzó a imponerse mucho más.

<sup>175</sup> El propio *Mestre* percibió y valoró positivamente los cambios en su cuerpo, dice que cuando empezó era “*palito, palito, palito, palito*”, y que fue viendo mejorar su definición muscular, y hoy en día le gusta mirarse al espejo.

*da nossa cultura como a parte também física, saúde, corpo, mente. É um conjunto...*” (Perigoso)<sup>176</sup>

Durante las entrevistas los *capoeiristas* refirieron al cuerpo generalmente sólo a partir de una pregunta específica. Así identifican que la técnica aporta a la musculación, la fuerza, la flexibilidad, la “rigidez”, la “preparación física”, la mejora en el “funcionamiento del organismo”, en la “posición de columna”, en la “calidad de vida”. Perigoso señala que “...*são poucas as artes marciais que utilizam tanta musculatura do corpo como a capoeira...*” [T: son pocas las artes marciales que utilizan tanta musculatura como la *capoeira*]. Estos cambios en raros casos son identificados por los sujetos como una mayor “expresión” o “libertad” del cuerpo. No obstante, estos aspectos sí son mencionados a veces por Militar o Perereca (quienes han tenido experiencia con la danza), y por los sujetos de sectores medios, universitarios y/o bailarines en los que estos discursos son habituales<sup>177</sup>.

Finalmente, a pesar de la influencia de tradiciones disciplinares relacionadas con la historia del género y la formación escolar militar de muchos *capoeiristas*, el modo de implementar el entrenamiento lejos está de la disciplinar pretensión de “encauzamiento de la conducta” que señalara Foucault (1987: 143). En todo caso, la conducta se encauza hacia una desnaturalización de las experiencias cotidianas. Sean o no explicitados en el nivel discursivo, los sujetos atraviesan procesos que modifican su percepción y experiencia de sí, más allá del propio campo de la *capoeira*: “...La imagen corporal presente en las diversas manifestaciones del arte nos presenta en un juego expresivo y dramático por excelencia, otro juego, permitiéndonos el acceso a una “realidad paralela”, mas allá de lo cotidiano, haciendo visible lo invisible...” (Guido, 2006). No es sólo la propia existencia la que se hace presente sino que también se inauguran nuevos modos de experimentar el mundo intersubjetivo.

---

<sup>176</sup> T: Como todo el mundo tiene un arte marcial que es su filosofía de vida, la mía es la *capoeira*. Ella no es como una religión. Es una forma de esparcimiento, de aprendizaje, proporciona varias cosas. Conocimientos, tanto de nuestra cultura como de la parte también física, salud, cuerpo, mente, es todo un conjunto.

<sup>177</sup> Puedo ejemplificar esto con la experiencia de Geraldine “...L- ¿cómo se transformó tu cuerpo, con la *capoeira*? Si es que se transformó // G- En algunas cosas fue redescubrir algunas partes del cuerpo ¿no?, que quizás con otras prácticas de danza no estaba haciendo...no sé si es una transformación en cuanto que uno vuelve a adquirir conciencia de lo que puede lo que no puede... el hecho de por ahí tener que trabajar con cierta velocidad... quizás esas cuestiones de volver a trabajar mucho en el aire sí era como tener otra perspectiva del mundo, porque también uno entra a mirar desde otro lugar. Pero me parece que eso, seguir acrecentando conciencia sobre las posibilidades del propio cuerpo, no...”

## 6.2.2 Entre los cuerpos: revelando la intersubjetividad

“.. El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la de estas con las del otro. Es inseparable de la subjetividad e intersubjetividad.... (Merleau-Ponty, 1985: 19).  
“...A capoeira é uma união, um sempre está unido com o outro, um sempre ajudando...”  
[La capoeira es una unión, uno siempre está unido con el otro, siempre ayudando]  
(Perereca)

Así como en la *roda* se pone en juego la relación con el propio cuerpo que en el entrenamiento no aparece objetivada, también en ella se objetiva la intercorporalidad. Sin embargo, como en el caso anterior, el entrenamiento prepara para esa experiencia: en algunas elongaciones se trabaja de a dos, en el *au* (medialuna) se entrena la mirada con el otro, y en las secuencias se estudia “ataque y contraataque”<sup>178</sup>. El aspecto “conversacional” (Frigerio, 1992:60) está presente en la práctica del grupo: es frecuentemente repetido por los *capoeiristas* más antiguos que el juego no debe concentrarse en la acrobacia más “individual” sino en el ataque y defensa con el otro. Cuando el movimiento se entrena de forma individual, se marca sostener la mirada hacia delante, no dejar espacio al compañero supuesto e intentar llegar a los lugares que el otro deja: “... *tenés que observar, aprender a defenderte...*” (Borregada). Según Borregada es prioritario entrenar sólo para poder conseguir seguridad de uno mismo, aprendiendo a mantener la lejanía necesaria del compañero y a desarrollar la velocidad (exigencia del grupo, que caracteriza sus *rodas* por un toque veloz). Para los *capoeiristas* expertos, el *jogar* con un alumno nuevo implica saber que se enfrentan a alguien que aún no tiene noción del espacio, del otro, ni de sí mismo: “...o novo como ele não tem um conhecimento, um controle do seu corpo, tu vai ter que aperfeiçoar teu reflexo para com o novo, então é tão bom jogar com graduado quanto com novo...” (Bússola)<sup>179</sup>.

Para Perereca la forma “lucha” que la Asociación promueve lo hizo adquirir más conciencia del otro y de sí mismo que su anterior entrenamiento *angolero*. La *capoeira* veloz que en el grupo se entrena involucra más “peligro” de golpear al compañero, a diferencia de la *Angola*, que con un tiempo más lento y una concepción más lúdica, no exigiría una concentración tan grande en el “cuidado”<sup>180</sup>. El *capoeirista* relata que en su

<sup>178</sup> Cabe marcar el contraste con el grupo de Buenos Aires en que entreno, donde el trabajo con el otro suele enfocarse siempre como “comunicación”.

<sup>179</sup> T: el nuevo, como no tiene un conocimiento, un control de su cuerpo, tenés que perfeccionar tus reflejos para con el nuevo, entonces es tan bueno jugar con un graduado como con un nuevo

<sup>180</sup> La experiencia particular de Perereca difiere de la que pueden tener otros practicantes de *Angola*. A partir de la propia experiencia y de experiencias de *angoleros* argentinos considero que, cuando no se centra en el

grupo anterior “*tenía un jogo más Angola*” manteniendo una distancia de dos metros con el compañero, sin “*ese toque*”, sin casi marcación (contacto físico), sin control en la pierna. Con el entrenamiento de la Asociación comenzó a “*crear un sentido de movimiento más cuidadoso*”, cuidar todo el alrededor, adquirir control en la pierna, tener una visión más concentrada en el compañero: “...*antigamente na minha capoeira eu pensava mais em mim. Eu não, tu tava lá jogando longe de mim eu não pensava ‘ah, tu tá lá eu tou aqui’*”<sup>181</sup>. Sin embargo, también señala que en la *capoeira Angola* aprendió a marcar los golpes, a “*conocer al adversario y sus puntos débiles*” para aplicarlo luego en los golpes de la *Regional*: “*Eu vou marcar o rosto. Se eu conseguisse colocar o pé no rosto dele, eu vou saber que depois na capoeira Regional eu podia bater no rosto dele com uma armada, um golpe mais rápido, e ele não tem ligeireza pra se proteger o rosto...*”<sup>182</sup>.

La presencia del otro es algo que se va percibiendo/aprendiendo con el tiempo. Como propone Lewis (1995), este aprendizaje se da en la práctica al desarrollarse estados de conciencia intermedios, en los que el propio cuerpo y el del otro son objeto de atención. Para Liara, al principio “... *tu vai assim meio sem noção assim do que tu tá fazendo, tu quer fazer ou que tu sabe fazer, e tu não tá nem aí do outro...*”<sup>183</sup>. Perigoso comenta que cuando comenzó *capoeira*, lo apodaron “*peligroso*” por la falta de noción de sí y del otro “...*eu era muito desastrado... mandava fazer um golpe frontal aí eu jogava perna na frente acertava o colega da frente...*”<sup>184</sup>. La ausencia de percepción del otro al principio del proceso de aprendizaje, se debe por un lado a modos somáticos de atención cotidianos que hacen a la experiencia del individuo, pero también a que el entrenamiento no enfoca la *capoeira* como “*comunicación*”<sup>185</sup>: no se enfatizan verbalmente las nociones de conciencia de sí mismo y del otro, suponiéndose que se adquirirán con la experiencia en la *roda*. Esto que podría pensarse en una primera instancia como un descuido del grupo en relación al

---

golpe, el *jogo* también presta atención en el compañero, precisamente por su concepción lúdica y de interacción, de “*mandinga*” en el instante.

<sup>181</sup> T: antes en mi *capoeira* yo pensaba más en mí. Yo no, vos estabas allá *jogando* lejos mío, yo no pensaba ‘ah, estás allá, yo estoy aquí’.

<sup>182</sup> T: voy a marcar el rostro. Si consiguiese colocar el pie en el rostro de él, voy a saber que después en la *capoeira Regional* podía pegarle a su rostro con una armada, un golpe más rápido, y él no tiene velocidad para protegerse el rostro

<sup>183</sup> T: vas así, medio sin noción de lo que estas haciendo, querés hacer, o sabes hacer, y no estás ni ahí con el otro

<sup>184</sup> T: era muy distraído, me mandaban a hacer un golpe frontal y ahí yo tiraba la pierna para enfrente y le pegaba al colega de enfrente.

<sup>185</sup> En contraste, el *angolero* Gomes Filho (2007) enfatiza que la *capoeira* es un juego donde “quienes hablan son los cuerpos de los jugadores...Para el *capoeirista*, el buen juego de *Angola* es aquel en que los movimientos se completan y entran en sintonía interaccional...”

proceso de aprendizaje, en realidad presupone una noción de sujeto activo que aprende por sí mismo en la práctica.

Pese a las dificultades iniciales, con el tiempo la práctica lleva a adquirir una noción del otro que acaba trascendiendo los espacios de entrenamiento y *roda*: "...un cambio en nuestros modos perceptivos, posturas corporales o estilos de movimientos habituales puede generar nuevas formas de sociabilidad y afectividad e incluso, promover nuevas interpretaciones y valorizaciones sobre las prácticas sociales en las que estos modos se despliegan..." (Citro, 2004:3). Así, en el caso de los *capoeiristas*, desde sus cuerpos, discursos y prácticas adquieren otra noción del mundo intersubjetivo:

*"... L:- E a capoeira modificou tua pessoa, tua vida, teu jeito de ser?  
E-Modificou. Sabe que eu ate numa época era assim bem bobalhão, bem boca aberta, tiradão assim, não dava bola pra nada, só jogava bola, não fazia mais nada. Ai conheci a capoeira e comecei a entender o mundo melhor sabe. Aquela malícia que tu tens na roda, que tu ta jogando um com outro. Tu pegar o olhar de um capoeirista e ver si ele quer te bater ou si quer só jogar contigo, tu entender o olho dele, tu entender o que ele ta querendo contigo, sabe. Uma pessoa falsa, tu conhece só pelo olhar. Ei, eu mudei muito assim, meu jeito de ser em casa, mais coletivo, tudo mais coletivo sabe. Eu era muito individual, eu pensava só em mim. Agora não, é bem coletivo mesmo. O que eu faça eu faço em conjunto agora. E é bem legal..." .." (Esquisito)<sup>186</sup>*

A partir del testimonio de Esquisito se observan las implicancias del nivel ideológico-político de la práctica y del desarrollo del sentido propioceptivo (representación del sujeto de la forma y posición espacial de su cuerpo) para la vida cotidiana. Como señala Islas, "...no hay percepción estática del cuerpo. El sentido propioceptivo es un sentido dinámico que se distingue de los cinco de la percepción que proporcionan datos sobre el mundo exterior, porque informa sobre la relación dinámica entre el sujeto y el mundo. La verdad del cuerpo no es el "cuerpo objetivo" sino el cuerpo vivido..." (Islas, 1995:196).

Perigoso también comenta cómo practicando y dando clases modificó su modo de relacionarse con otras personas:

*"... Eu não teria condições de fazer essa entrevista lá, assim como eu estou falando agora, antes de começar fazer capoeira. Ai a partir do momento que*

---

<sup>186</sup> T: ¿y la *capoeira* modificó tu persona, tu vida, tu modo de ser? //E:- Modificó. Sabés que hasta en una época yo era así bien bobo, bien boca abierta, tirado así, no le daba bola a nada, jugaba a la pelota todo el día, no hacía más nada. Ahí conocí la *capoeira* y comencé a entender al mundo mejor, sabés. Aquella malicia que tenés en la *roda*, que está jugando el uno con el otro. Tomar la mirada de un *capoeirista* y ver si quiere pegarte o si sólo quiere *jogar* con vos, entender los ojos de él, entender lo que está queriendo contigo, sabés. Una persona falsa, la conocés sólo por la mirada. Ey, cambié mucho así, mi modo de ser en casa, más colectivo, todo más colectivo, sabés. Yo era muy individual, pensaba sólo en mi, Ahora no, es bien colectivo mismo. Lo que haga lo hago en conjunto. Es bien bueno



*eu comecei a praticar, comecei a relacionar, interagir no grupo, acaba tu perdendo essa timidez. E ainda perdi mais a partir do momento que eu comecei dar aula, sabe, treinar, puxar o treino, ne. Dai teve que desinibir pra me poder explicar e fazer com que o outro entenda. Me propiciou bastante assim... ”<sup>187</sup>*

Finalmente, Geraldine también señaló que esta manera de trabajar grupalmente estimula cambios en la vida cotidiana. Para ella, el grupo promueve el trabajo grupal, desestimula la competitividad y favorece una situación de igualdad en la que todos pueden *jogar* con todos

*“...Eso me parece que siempre te va a favorecer y que de alguna manera se te puede trasladar a tu vida personal. No se va a dar en todos los casos, pero si, y como proceso educativo también en cuanto que Militar pone a disposición de la gente que participa de ese espacio ciertas informaciones de lo que es la historia de la cultura negra... me parece que es un entrar a abrir cabezas de que hay una historia contada y una historia no contada de la vida. Entonces me parece que en ese sentido sí, sirve educativamente, en lo cultural, en lo corporal, en lo personal y en la cuestión colectiva, para esta gente sobre todo que viene de un sector tan jodido, me parece que está bueno...”*

En su *performance* como miembros del grupo los sujetos ponen en juego sus modos somáticos de atención, modificando la percepción de sí mismos, del cuerpo como objeto o sujeto, y de la presencia de los compañeros. Esta atención renovada se da tanto en el movimiento corporal en sí como en la práctica de la Asociación, permeada por concepciones ideológico políticas que revalorizan lo grupal y comunitario. Las nuevas experiencias están a la vez configuradas por las experiencias pasadas, haciendo que los *capoeiristas* experimenten los procesos en forma diferente según su posición social e historia de vida particular.

En conclusión, entiendo desde una hermenéutica de la sospecha que la experiencia en todas sus formas está atravesada por una determinada configuración de significantes culturales hegemónicos (Citro, 2004). He intentado analizar el modo en que las experiencias dadas en la práctica de *capoeira* varían en función de los *habitus* de los sujetos. Así, vimos como la experiencia de clase se reformula a través de una política de reivindicación de la cultura popular, donde las significaciones que atraviesan los cuerpos fuertes y ágiles de la *capoeira* remiten a los sujetos a una historia de lucha social de los sectores oprimidos. A la vez los sentidos históricos son reactualizados y permiten actuar

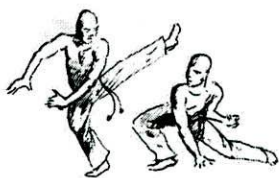
---

<sup>187</sup> T: yo no tendría condiciones de hacer esta entrevista ahí. Así como la estoy haciendo ahora, antes de empezar *capoeira*. Ahí, a partir del momento en que comencé a practicar, comencé a relacionarme, interactuar en el grupo acabas perdiendo esa timidez. Y aún perdí más a partir del momento en que empecé a dar clases, sabes, entrenar, empujar el entrenamiento. Ahí tuve que desinibir para poder explicar y hacer que el otro entienda. Me propicio bastante así.

críticamente ante algunas formas de desigualdad actuales. Por su parte, la identidad racial se pone en juego y es valorada o ignorada en función del contexto. Respecto al género, aunque algunas experiencias puedan ser reformuladas en la práctica, la fuerza de las matrices hegemónicas como regímenes reguladores de los cuerpos predomina (Butler, 2002: 41).

Para abordar la experiencia que los sujetos tienen de sí he intentado pasar por el movimiento de participación y acercamiento, “escuchando” a partir de lo narrado por los sujetos y lo visto y vivido por mí, los procesos que hacen al registro corporal en la práctica. Así, entiendo que la relación cuerpo – mundo y de la corporalidad e intercorporalidad, comienza a transformarse a partir de la experiencia como *capoeirista* en la Asociación. El cuerpo pasa a ser un lugar activo del saber y, en este sentido, deja de ser un objeto ante un sujeto

## 7. *Compra-compra*: consideraciones finales



“... *Meu desejo como praticante é transcender a dimensão diária da vida para conseguir o que os mestres conseguiram um toque de invencibilidade...*” [T: Mi deseo como practicante es trascender la dimensión diaria de la vida para conseguir lo que los *mestres* consiguieron: un toque invencible...”] (Frase introductoria del sitio web-orkut de la Asociación)<sup>188</sup>

A modo de *compra-compra* pondré en juego “velozmente” lo que este trabajo quiso aportar. Entre el cuerpo vivido y el cuerpo representado, entre la creatividad y la limitación, he buscado entender la relación entre las prácticas, experiencias y significados corporizados por los *capoeiristas* y la reproducción/transformación de sus prácticas y experiencias cotidianas

Considero que tras el recorrido puede concluirse que, en la experiencia práctica en el grupo, los *capoeiristas* (especialmente los varones de sectores populares) se producen a sí mismos como sujetos un tanto “invencibles”,: “fuertes”, “colectivistas”, “solidarios” y “populares”. Estas características tienen sentido a su vez en función de sus historias y posiciones sociales, entendiendo que la historia es la base para la praxis, pues en ella reside el principio de la libertad respecto de sí misma (Bourdieu, 1995: 370).

En el capítulo dos introduje las orientaciones teórico-metodológicas de la tesis. Consideré la corporalidad como sujeto y objeto de conocimiento, lo cual implicó entender al cuerpo como una instancia activa, indisociable del sujeto. Para analizar las prácticas corporizadas de los sujetos decidí adoptar la propuesta dialéctica de Citro (2004), quien siguiendo a Ricoeur propone integrar las hermenéuticas de la sospecha y la revelación. Esta metodología me permitió pensar la relación entre contexto y agencia como una relación abierta, y no de mera determinación. Teñido por esta perspectiva dialéctica el recorrido del trabajo pasó por la historia del género, la descripción de la práctica específica del grupo, la posición y posicionamiento del mismo ante la sociedad civil y las instituciones y, finalmente, la comprensión de las prácticas de los sujetos en clave de sus historias y su agencia. Explicaré a continuación el sentido que adquirió este particular recorrido.

Desde una historia del género, en el capítulo tres presenté algunas de las problemáticas que hacen a la constitución del campo de la *capoeira*, especialmente la relación histórica del género con la identidad afrobrasileña y con la lucha contra la

<sup>188</sup> <http://www.orkut.com/Main#Community.aspx?cmm=16906581>

opresión, los estigmas de marginalidad que sobre él pesan, y su posición como género legitimado por diversas políticas nacionales a lo largo del siglo XX. La trayectoria histórica de la *capoeira* permitió ubicar "...los puntos de aplicación social y los procesos de distribución y consumo del entrenamiento mismo y o sus resultados..." (Islas, 1995:243) para comprender la particular apropiación/actuación del género dada en el grupo. Así, en el capítulo cuatro, desde la descripción de los entrenamientos y *rodas*, intenté aproximarme al modo en que los *capoeiristas* producen y reproducen su práctica grupal. Fue imprescindible subrayar los roles estructurados en la actuación del género, pues ellos influyen en la apropiación de la práctica por parte de todos los miembros del grupo. La búsqueda de una lógica horizontal apunta a una rápida integración del sujeto al proceso de aprendizaje, en el cual éste se constituya desde un principio en sujeto de conocimiento que aprende con y de los otros. El clima de distensión, la asunción de responsabilidades y la rotación de roles al entrenar, influyen la *performance* de la *roda*, en la cual se produce la experiencia de *communitas* que alimenta a su vez todas las prácticas del grupo.

La historia de la *capoeira* también llevó a comprender en los capítulos cuatro y cinco el modo en que el estilo de *Rua* de la Asociación conlleva la dislocación de códigos de diversos estilos de *capoeira*. El grupo retoma la heterodoxia de la *capoeira* contemporánea pero prefiere adscribir al estilo *Rua* en pos de resaltar su componente popular y su proyecto social. Por otro lado, la técnica corporal y la narrativa histórica a la que adhiere el grupo son más cercanas al estilo *Regional*, cuya trayectoria histórica legitimó a la *capoeira* ante diversos sectores sociales y privilegió una identidad nacional por sobre la identidad afrodescendiente, aunque esta inclusión en lo nacional no se resigna a borrar la especificidad de la historia "negra" de la *capoeira*. De un modo menos visible, el grupo sostiene una noción de relaciones interpersonales semejante a la promulgada mayormente por el estilo *Angola*: se presupone un grado de creatividad del sujeto al elaborar su propio estilo de *jogo*, a la vez que el *mestre* es respetado por ser una persona experta y solidaria y no sólo un buen *capoeirista*. Otro aspecto que aproxima al grupo a la tradición *Angola* es la prioridad simbólica de los espacios populares, que la tradición *Regional* habría rechazado.

Entendiendo las prácticas del grupo desde la historia del género y desde la aproximación fenomenológica, el capítulo cinco se propuso subrayar los posicionamientos ideológico-políticos del grupo, situándolos en el campo de la *capoeira* y en la sociedad civil. Es habitual que en diversos grupos de *capoeira* la práctica pase a funcionar como un

ejercicio de aprendizaje para la vida, que orientaría una práctica individual a la vez que un modelo de y para la sociedad (Nunes, 2005:413). En el caso del grupo esto se expresaría en el “*proyecto social*”, el cual apunta a formar sujetos luchadores, solidarios y “sanos” para el cambio social. Este proyecto de sujeto no deja de ser fruto de negociaciones con diversos sectores de la sociedad civil, las cuales llevan a un “*adoctrinamiento*” de los sujetos, afín a los modelos disciplinarios que impregnan la mayoría de las instituciones sociales. Fue con el propósito de sostener su proyecto que el grupo aceptó el apoyo del gobierno municipal del PT durante el período 2007-8. Aunque la alianza coyuntural pueda pensarse como una relativa dependencia del Estado, esta se enmarca en una estrategia para el largo plazo, la cual alimentaría la autonomía del grupo para no necesitar en el futuro subordinarse al Estado ni al Mercado.

Tras la descripción y contextualización de las prácticas, el capítulo seis se dedicó a los sujetos que las llevan adelante. Entendí las prácticas corporizadas de los *capoeiristas* como acciones desplegadas a partir de su *habitus*. Las propias experiencias de clase, raza y género de los sujetos habilitan algunas transformaciones de sus prácticas cotidianas a partir de la particular *performance* en el grupo. Pudo verse que mientras algunas de las experiencias de la práctica producen “...sensaciones kinestésicas de poder, control, trascendencia... otros aspectos pueden colocarla en los paradigmas de represión ideológica o subordinación...”. (Reed, 1998: 521). Este segundo tipo de experiencias está presente en el grupo en la promoción de un sujeto “sano” y heterosexual, en la reproducción de la forma de entrenamiento disciplinario y en algunas características y concepciones respecto al propio movimiento, ligados a una estética hegemónica de la fuerza, efectividad y velocidad. Respecto al primer tipo de experiencias, al entrenar y *jogar* colectivamente los sujetos desarrollan nuevos modos somáticos de atención que contribuyen al incremento y afinación de herramientas de la percepción de sí mismos y de los otros, constituyéndose en *capoeiristas* ágiles, fuertes y atentos al entorno. A la vez, en la experiencia de *communitas* que se da en la *roda* e impregna el entrenamiento, los sujetos se experimentan a sí como parte de un colectivo. Las experiencias dadas en la práctica inauguran también procesos de reflexividad carnal que llevan a los sujetos a un cambio de imagen de sí mismos, a un nuevo posicionamiento en el mundo social y a cuestionar las jerarquías e incluso reestructurar algunas situaciones o relaciones de poder/desigualdad. Los sujetos, fuertes y luchadores, reivindican a partir de su experiencia sus identidades de clase y buscan nuevas posiciones en el mundo social. En el caso de quienes adscriben a identidades afrodescendientes la práctica también los lleva a una valorización

o reapropiación de tradiciones afrobrasileñas y de sus identidades raciales. A la vez las identidades masculina y femenina atraviesan algunas dislocaciones respecto al binarismo de género hegemónico.

Finalmente, uno de los aspectos que intenté subrayar a lo largo del trabajo es que los cambios específicos dados a partir de la práctica se deben tanto a la intercorporalidad en ella vivida como al atravesamiento de la misma por discursos con una carga ideológica específica, relacionados a la experiencia, posición y posicionamiento de los miembros del grupo. Así como en otras prácticas corporales la supuesta “neutralidad” ideológica es en realidad producto de una ideología según la cual la *performance* está desligada de otras esferas de la vida cotidiana o hace a la transformación de un sujeto individual; la carga ideológica explícita dada en grupos como la Asociación apela a transformaciones subjetivas que ubican al sujeto como parte de un colectivo social más amplio que el propio grupo. Así, en el caso de la Asociación las prácticas ideológicas del “decir y “hacer” se unen: tanto en la *performance* de *rodas* y entrenamientos como en las tareas de difusión y organización que hacen a la reproducción del grupo, se apunta a una participación activa de todos los sujetos, se señala el significado del género como lucha pasada y actual y se subraya el carácter de trabajo social de la práctica.

La persistente actividad del grupo en barrios periféricos, transmitiendo un género cultural popular como la *capoeira*, puede entenderse como una mediación importante “...para que las clases populares conquisten reconocimiento y hegemonía cultural en el contexto brasileño...” (Fleuri, 2005:6). Aunque este reconocimiento no implique en el corto plazo un cambio efectivo en las relaciones socioeconómicas de desigualdad, la propia historia de la Asociación da cuenta de las posibilidades que los sujetos abren.

Desde su “mundo perfecto” de *capoeira*, los miembros del grupo lograron soplar en contra de algunas situaciones de este mundo altamente imperfecto. Hace 15 años, en la ciudad de Santa María, los fundadores del grupo, pese a su difícil situación socioeconómica debían pagar para acceder al saber de *capoeirista*. Esta experiencia es la que hace que ellos puedan hoy llevar adelante prácticas que modifican el estado de las cosas, cambiando la historia, tornando los campos de la educación y la cultura popular menos dependientes de las relaciones de mercado, revirtiendo a nivel local la tendencia dominante que hace que las clases más acomodadas sean las que puedan dedicar más tiempo a la práctica de este tipo de técnicas de movimiento. Asimismo, a partir del proyecto muchas más personas de sectores populares puedan forjar un cuerpo fuerte, solidario y con capacidad de lucha a través de la *capoeira*. Cerrando la *roda* con las

palabras del grupo, esta *capoeira* “metáfora de las luchas en Brasil, formada por el terror y opresión de la esclavitud...se tornó una triunfante expresión de deseo de um pueblo, no apenas de sobrevivir, sino de prosperar...” (sitio web-orkut de la Asociación).

## 8. Anexos

### 8.1 La historia en Santa María

La historia de la *capoeira* como práctica instituida en Santa María comienza a través de la Universidad Federal de Santa María (UFSM). En la década de 1990, tras asistir a un congreso de *capoeira* en Minas Gerais, alumnos de educación física de la institución invitaron a distintos *mestres* de *capoeira* a acercarse a la ciudad para poder capacitarse en el género. El primer *mestre* en llegar fue SINGA, de Brasilia. Posteriormente llegó *mestre* Indio, de Bahía, quien hasta el día de hoy lidera, en la ciudad de Salvador, al grupo Osos (raíz de la cual nace luego la Asociación Berimbau). *Mestre* Indio vivía en aquel entonces en Porto Alegre (capital del Estado de RS) y fue una figura fuerte en la *capoeira* del estado de Rio Grande do Sul. De la mano de Indio llegaron a Santa María su hermano Cacao, y sus alumnos *mestre* Farol (quien formó y preside hoy la Confederación Gaucha de *capoeira*); y Biriba quien formaría el grupo Oxossi en Santa María y con quien Militar comenzó a aprender *capoeira*. Ninguno de ellos vive hoy en Santa María. También llegaron *mestres* de Curitiba, que formaban parte del grupo Muzenza y crearon el grupo Muzenza en Santa María. Tanto Muzenza como Osos practican sobre todo *capoeira Regional* aunque se autodenominan simplemente *capoeiristas*. Muzenza es un grupo con presencia en todo Brasil, y en el exterior. El grupo participa y organiza campeonatos, y posee una estructura bastante rígida (existe una lista de profesores autorizados a dar clases bajo la insignia de “Muzenza”). En Santa María este grupo hace *rodas* públicas en las cuales suelen presentarse uniformados, con ropas blancas y camisetas del grupo, sus entrenamientos son pagos y su público pertenece a sectores medios. El grupo Osos posee una dinámica diferente: toma a la *capoeira* como una lucha juego brasileña, vehículo para la educación y el autoconocimiento. No participa en competiciones, y posee un perfil menos ligado a las academias de musculación y artes marciales, buscando una especificidad propia de la *capoeira*.<sup>189</sup>

La historia de la Asociación Berimbau comienza cuando Militar- que practicaba *capoeira* en Osos, con *mestre* Biriba- entra en un grupo de la UFSM. Allí funcionaba un proyecto de extensión, que ofrecía clases de *capoeira* gratuitas. El proyecto estaba a cargo de Aribio, un alumno de Biriba. Cuando Aribio se graduó, se fue de la ciudad, quedando a

---

<sup>189</sup> Para reconocer la diferencia entre ambos perfiles recomiendo entrar a la página de cada una de las asociaciones: <http://www.muzenza.com.br/muzenza2007>, <http://paginas.terra.com.br/esporte/capoeira/>. Así vemos privilegiado en la página de Muzenza el aspecto técnico y de competencia mientras que la página de Oxossi enfatiza aspectos “humanos” y creativos.



cargo del proyecto Ariette, su novia. Militar comenzó a ayudar más activamente, y cuando ella también se fue, pasó a transmitir la *capoeira* en el grupo: “...já com minha filosofia. Foi um choque quando eu comecei assumir o grupo. Os alunos que eram da Ariette e do Aribio, muitos abandonaram, já era outra filosofia, outra maneira de pensar, ai eu comecei ter outros alunos”. Militar comenta que él estaba en cierto modo “aislado” en los proyectos, por su forma de encarar *capoeira* como arte marcial y por su intención de desarrollar un trabajo más “social”.

Al asumir el proyecto en la universidad la composición social del grupo que entrenaba en la universidad eran clases medias y medias altas, especialmente alumnos universitarios de educación física. Militar, Gelo, Borregada y otros se encargaron de acercar el proyecto a vecinos de Camobi, el barrio colindante con los terrenos de la UFSM. Llegaron a contar 90 alumnos de Camobi entrenando, pero también se acercaba gente desde barrios lejanos (Salgadinho, un instructor clave del grupo venia desde el barrio Carolina, a 12 Km.). El entrenamiento era 3 veces por semana. En esa época Militar comenzó a dictar más clases de *capoeira*, siempre vinculado a Osos. El *mestre* entrenaba en la universidad, daba clases en las catacumbas del DCE (Directorio Central de los Estudiantes), y en la academia de su *mestre*. Si bien el ámbito de la universidad la práctica era gratuita, en las academias y clubes no lo era. Militar cuenta que él comenzó a conseguir que quien no pudiera pagar en las academias y clubes entrenase igual en estos ámbitos. Si bien el *mestre* no era quien impulsaba esa práctica, tampoco o prohibía a Militar comportarse de este modo.

En 1999, el *mestre* Biriba se separó de la Asociación Osos y creó la asociación “Raíces do Sul”, donde Militar también fue instructor. Biriba se mudó a Porto Alegre, y legó a Militar el papel de coordinador del grupo. Según Militar, ésta decisión generó conflictos al interior del grupo durante uno a dos años, dado que había dentro del grupo *mestres* y *contramestres*, con mucha más antigüedad que Militar, que era un mero graduado. Según Militar estos conflictos de daban incluso en la lucha física

“...L:- Machucava?

M – Machucava. Aquele tempo Santa Maria tinha mais rodas de capoeira.

Então estava passando alguma roda de capoeira...”

El grupo Raíces do Sul funcionó entonces en Porto Alegre a cargo de Biriba y en Santa María a cargo de Militar. La práctica de la asociación, se fue perfilando hacia el estilo *Angola*, con el cual Militar no se sentía muy identificado. Militar desarrollaba su propio estilo: contra el toque cadenciado del *Angola*, él prefería un toque rápido.

*“...eu comecei eu tocava um São Bento grande muito rápido, mais rápido que meu mestre, que os alunos do meu mestre. Isso com o tempo foi virando fundamento do meu grupo. Quando nos chegava na academia do meu mestre tinha esse choque de os meus alunos e os alunos do meu mestre e a maneira de tocar berimbau...”*

A nivel estilístico la *capoeira* era más alta, y rápida, lejana al estilo *Angola*. Para Militar el *Angola* “*não transmitia assim a raiz da nossa capoeira conforme nos tínhamos criado essa ideologia aqui em santa Maria...*” . En el año 2002, Militar decidió crear su propia asociación “Asociación de *Capoeira* de Rua Berimbau”, que se caracterizaba, por un lado por la afinidad con el berimbau y el toque rápido, y o adscribía a ninguno de los dos grandes estilos. Militar reconoce a su *mestre* pero se separó de su Asociación, pues no coincide con la “*ideología*” *Angola*. Siempre que pasa por Santa Maria, Biriba visita a Militar.

Militar comenzó a trabajar con su Asociación ligándose al Movimiento Negro, en la Asociación 13 de Maio. Pero Militar aduce que acabo separándose por causa del prejuicio de negro hacia blanco, pero también porque algunos integrantes del grupo querían tornar al grupo más “comercial”: “*...eles achavam que como o grupo tava muito grande tinha que ficar mais comercial, eram contra a ideologia que eu tina de nao cobrar uniforme, queriam que todo mundo fosse uniformizado...*”. Finalmente Militar se separó de la Asociación 13 de Maio, que continuó con su propio grupo.

Muchos de los *capoeiristas* decidieron seguir a Militar en estas divisiones, fue así que Militar fue constituyéndose en líder y en referente de la Asociación que inauguró.

*“...Se eu quiser formar um grupo eu formo um grupo agora. Eu vou la no colégio, trago meu grupo la do sportivo, da gare e formo um grupo. Mas si eu chamo de associação de capoeira "amigos de Nilson" deu, ta. Ai , só que manter esse grupo, ai é outros quinhentos. Eu manter roda, manter berimbau, pandeiro, atabaque, comprar essas coisas, comprar abada, comprar camiseta, arrumar apoio pra o grupo, é difícil, é muito defeca. É bem complicado, até é muito mais complicado que se imagina manter um grupo de pé.É o nosso grupo esta de pé graças ao Militar, se nao tivesse o Militar nao tinha mais o grupo”. Mas quando separou o grupo, sabe. O Militar formou o dele, o boi formou o dele, si o Militar não tivesse insistido ali, nao tinha o grupo hoje...” (Esquisito)*

Según Militar a fines de los 90 la *capoeira* casi desaparece de Santa Maria, debido a los prejuicios que consideran la *capoeira* como un arte marginal.

Según Esquisito, el grupo solía ir a tomar *rodas*, tomaban las de Muzenza, Osos, Igreja de Umbanda, Nação, o Abada. Hoy en día en Santa Maria existen sólo cuatro grupos de *capoeira*, que entrenan sobre todo el estilo *Regional*: Osos, Barravento, Muzenza y Berimbau. Según los *capoeiristas* de la Asociación no hay *Angola* puro en Santa Maria, aunque el grupo Barravento, que entrena en la Asociación Treze de Maio lo reivindica. Osos, la línea de *mestre* Indio, esta bajo la dirección de dos *mestres* y entrenaban entre 2005 y 2006 en la Casa Municipal de Cultura. Hacia el 2005 estaban recomenzando actividades de Osos, por lo tanto organizaban clases en las cuales no había suficiente gente para tocar los instrumentos en vivo, los entrenamientos eran en general para principiantes y no tenían aún *roda* pública. Muzenza entrena en el Clube de Atiradores Barravento y Muzenza son los grupos, que, luego de la Asociación Berimbau, mas presencia tienen en las calles de Santa Maria. La Asociación no es el único grupo con presencia en barrios y escuelas pero es el que mas espacios cuenta para sus entrenamientos. “...*Os tres grupos seriam Barravento, Muzenza e Berimbau...*”.

Entonces, axial como la *capoeira* entró por la universidad, la Asociación Berimbau está buscando recorrer el “camino inverso”:

“...tirar a capoeira do centro, ne, e levar para os bairros, para as comunidades onde na verdade a capoeira nasceu e deveria nascer. A partir desse processo a capoeira, os meninos dos bairros começaram a fazer roda, já a criar outros capoeiristas, os capoeiristas começaram a nascer de maneira espontânea. Hoje em Santa Maria quase tudo mundo fez capoeira alguma vez, seja um bairro, seja na escola, e já participaram de certa roda...”

Actualmente la Asociación no se liga a ningún grupo, aunque se inscribe en la práctica de *capoeira* de Rua. Durante el año 2006, 850 alumnos se registraron en el proyecto, en todos los locales del a Asociación. Militar estaba a cargo sólo de tres locales.

“...L- voltando ao grupo berimbau, 850 pessoas, mas os membros mais ligados...”

M-.Hoje trabalhando um contramestre que sou eu, dois professores,professores ativos, ne, tem, um instrutor, três monitores de capoeira,... todos eles, todos com mais de 10 anos de capoeira. E o resto são alunos de cordão amarelo, cordão verde amarelo, muitos. Tem instrutores em Porto Alegre ,instrutores e dois monitores. E tem também uma entidade que e entidade afilhada do meu grupo, que eles, eu não chamei eles, eles são meus alunos mas eles não são da associação capoeira de Rua. Eles também têm a filosofia deles, forma de jogar , e eu procuro manter isso, tentei procurar que ser meus alunos da Associação de capoeira de Rua berimbau, mas eu disse que eu não ia entrar com minha filosofia no grupo deles, que eu ia deturpar com grupo deles. Então eu mantive amigos da capoeira. Eles hoje tem a associação deles que se chama amigos da capoeira...”

En el 2007 el grupo comenzó a formar parte del proyecto “*Ginga da cidadania*”.

## 8.2 Cantigas

Adjunto algunas de las cantigas interpretadas por el grupo. Primero una ladainha, luego algunas producidas por Militar y finalmente cantigas clásicas que el grupo interpreta habitualmente.

La primera es una ladainha, canción que suele utilizarse en el estilo *Angola* para abrir las *rodas*- En el grupo se utiliza en ocasiones especiales. Mientras se canta una ladainha no se *joga* sino que se escucha. Suele cantarse a capella. La que está escrita a continuación es interpretada recurrentemente. La canción crítica la narrativa dominante que adjudica a la emperatriz Isabel la abolición de la esclavitud, y señala la continuidad de la condición de esclavo pese a dicha abolición.

### Dona Isabel

Dona Isabel que história é essa  
De ter feito a abolição  
De ser princesa boazinha  
Que libertou a escravidão  
To cansado de conversa  
To cansado de ilusão  
Abolição se fez com sangue  
Que inundava esse país  
Que o negro transformou em luta  
Cansado de ser infeliz  
Abolição se fez bem antes  
E Ainda há por se fazer agora  
Com a verdade da favela  
Não com a mentira da escola  
Dona Isabel chegou a hora  
De se acabar com essa maldade  
De se ensinar aos nossos filhos  
O quanto custa a liberdade  
Viva Zumbi, nosso guerreiro  
Que fez-se herói lá em Palmares  
Viva a cultura desse povo  
A liberdade verdadeira  
Que já corria nos quilombos  
E já jogava *Capoeira*

Iê, viva Zumbi  
Iê, viva Zumbi, camará  
Iê, viva Palmares  
Iê, viva Palmares, camará

Iê, a *Capoeira*  
Iê, a *Capoeira*, camará  
Iê o berimbau  
Iê, o berimbau, camará  
Iê, *jogo de Angola*  
Iê, *jogo de Angola*, camará  
Iê a falsidade  
Iê, a falsidade, câmara

Extraída de <http://www.mundointeiro.com/documentos/Varios2.swf>

Algunas cantigas de *mestre* Militar. La primera da cuenta de su relación positiva con la identidad negra y responde a ciertos prejuicios contra la *capoeira*. La segunda habla de un a *capoeira* lucha, del estilo *Regional* y de algunos toques prioritarios del grupo:

Eu sou negro

Eu sou negro descendente de Zumbi  
O rei negro dos Palmare  
Pelo escravo ele lutou  
Eu sou negro. Hoje livre sim senhor  
Porém sofro o preconceito  
Porque sou homem de cor  
Por jogar a *capoeira*  
Me chamam de vagabundo  
E até de marginal  
Isso a mim pouco me importa  
Pois jogando a *capoeira*  
Tenho paz e amizades que levo no coração  
Iê viva meu Deus

No balanço

No balanço do corpo, na *ginga* da *Regional*  
Aprendi *jogo* de dentro, aprendi jogar no pau  
No...aprendi *jogo* de dentro e tocar meu berimbau  
No...tem São Bento, tem Iúna e também cavalaria

Las siguientes son cantigas clásicas, anónimas, que se realizan durante el *jogo* (extraídas de:

<http://www.capoeiraberimbau.de/index.php?site=site.html&dir=&berimbaumsess=d00e8cd7e64274e83419d25000c80797&nav=34#bananeira>. Consultado en agosto 2008

Del mar:

A canoa virou

A canoa virou, marinheiro  
là no fundo do mar tem dinheiro  
*a canoa virou marinheiro*  
là no fundo do mar tem dinheiro  
*a canoa virou marinheiro*

Aí, ai, ai, ai, Doutor

Ai, ai, ai, ai, doutor,  
Velejando no mar eu vou, eu vou  
*Ai, ai, ai, ai, doutor,*  
Navegando no mar eu vou eu vou,  
*Ai, ai, ai, ai, doutor,*  
Berimbau tá tocando,  
E a *roda* formando,  
*Ai, ai, ai, ai, doutor*

Sobre la esclavitud

A Manteiga Derramou

Vou dizer a meu sinhô  
Que a manteiga derramou  
E a manteiga não é minha  
E a manteiga é de ioiô  
*Vou dizer a meu sinhô*  
*Que a manteiga derramou*  
A manteiga é de ioiô  
Caiu na água e se molhou  
*Vou dizer a meu sinhô*  
*Que a manteiga derramou*  
A manteiga é do patrão  
Caiu no chão e derramou  
*Vou dizer a meu sinhô*  
*Que a manteiga derramou*  
A manteiga não é minha  
É pra filha de ioiô

Sobre la *capoeira* misma (la Asociación realiza una versión libre de la siguiente canción)

*Capoeira* de São Salvador

O, meu mano.  
O que foi que tu viu lá  
Eu vi *capoeira* matando  
Ora meu deus, Também vi maculelê  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*

*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
Mas sou discípulo que aprendo  
E mestre que dá lição  
Na roda de *capoeira*  
Nunca dei meu golpe em vão  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
É Manuel dos Reis Machado  
Ele é fenomenal  
Ele é o *Mestre Bimba*  
Cria dor da *Regional*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
Ei *capoeira* é luta nossa  
Da era colonial  
E nasceu foi na Bahia a  
*Angola e Regional*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
No dia que eu amanheço  
Danado da minha vida  
Planto cana descascada  
Com seis dias tá nascida  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
É jogo de liberdade  
Jogo de libertação  
Praticado na *Senzala*  
No tempo da escravidão  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
Jogo de muita mandinga  
Do escravo sofredor  
Que queria se livrar  
Do chicote do feitor  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*  
*Capoeira!*  
*É jogo praticado na terra de São Salvador*

## Paranauê

Vou dizer minha mulher, paraná  
*Capoeira me venceu, paraná*  
*Paranaue, paranaue, paraná*  
Eu aqui não sou feliz, paraná  
Mas na minha terra eu sou, paraná  
*Paranaue, paranaue, paraná*  
Vou embora pra Bahia, paraná  
Porque lá é meu lugar, paraná  
*Paranaue, paranaue, paraná*  
Tem a festa do Bomfim, paraná  
E o Mercado Popular, paraná  
*Paranaue, paranaue, paraná*  
Lá no céu tem tres estrelas, paraná  
Todas tres de carrerinha, paraná  
*Paranaue, paranaue, paraná*  
Uma é minha a outra é tua, paraná  
E a outra vai sozinha, paraná  
*Paranaue, paranaue, paraná*  
A mulher pra ser bonita, paraná  
Não precisa se pintar, paraná  
*Paranaue, paranaue, paraná*  
A mulher do paraíba, paraná  
Teve tres paraibinhas, paraná  
*Paranaue, paranaue, paraná*

Para el *jogo* de las mujeres

## Salome, Salome

Salomé, Salomé,  
homem pequeno é ladrão de mulher  
*Salomé, Salome;*  
homem pequeno é ladrão de mulher.  
*Salomé, Salomé*  
homem pequeno é ladrão de mulher  
*Salomé, Salomé*

Sobre la música

## Ai, ai, ai, ai

Ai, ai, ai, ai, São Bento me chama  
*Ai, ai, ai, ai*  
São Bento me leva  
*Ai, ai, ai, ai*  
Me chama de novo  
*Ai, ai, ai, ai*



São Bento me prende  
*Ai, ai, ai, ai*

(São Bento es un toque de *capoeira*)

Tim tim tim, la vai viola

Tim tim tim, la vai viola  
Viola meu bem, viola  
*Tim tim tim, la vai viola*  
Le le que viola boa  
*Tim tim tim, la vai viola*  
Viola meu bem, viola  
*Tim tim tim, la vai viola*

Para el final de la *roda* (tras esta canción se cierra la *roda*):

Boa Viagem

Adeus, adeus  
*Boa viagem*  
Eu vou embora  
*Boa viagem*  
Adeus, adeus  
*Boa viagem*  
P'ra o mundo a fora

Otras usadas por el grupo:

Chue Chua

Eu pisei na folha seca  
Eu vim fazer Chue, Chua.  
*Chue, Chue, Chue, Chua*  
*Eu vim fazer, Chue Chua*  
Chue, Chue, Chue, Chua  
*Eu vim fazer, Chue Chua*

Dona Maria do Camboatá

Dona Maria do Camboatá  
Ela chega na venda ela manda botá  
*Dona Maria do Camboatá*  
Ela chega na venda e começa *gingar*  
*Dona Maria do Camboatá*  
Ela chega na venda e dá salto mortal

Sim, sim, sim, não, não, não (mp3)

O, sim, sim, sim, o não, não, não  
 O, sim, sim, sim, o não, não, não  
 O, sim, sim, sim, o não, não, não  
 O, sim, sim, sim, o não, não, não  
 Hoje têm, amanhã não, hoje têm, amanhã não  
 O, sim, sim, sim, o não, não, não

### 8.3 Documentos del grupo

Publicidad del mes de la Cultura en Santa María, organizadas por el Municipio, donde figuran talleres organizados por el grupo.

**Mês da Cultura**  
 Agosto 2007

<p><b>1º - Quarta-feira</b></p> <p><b>Abertura Oficial Do Mês da Cultura</b>        Local: GARE - Centro Ferroviário de Cultura        Horário: 16 h        Banda Antonio Xavier da Rocha, Percussão Cuíca - Camobi Noite Cultural</p> <p><b>Hora do Conto</b>        Local: Sala de Leitura Infantil / Biblioteca Pública        Horário: 8h Promoção: SMC/ BPMHB</p> <p><b>Projeto Passageiros da Alegria</b>        Locais/Escolas: Dom Luiz Victor Sartori, Lar Acalanto Camobi, Municipal Reinaldo Coser, Municipal João Luis Pozzobon        Horário: 9h Apoio: LIC-SM</p> <p><b>01 a 10</b></p> <p><b>Baú do Vestibular</b>        Local: Escola de Educação Básica Margarida Lopes        Horário: 10h Promoção: SMC/AABPMHB/BPMHB</p> <p><b>04 e 05 Sábado e Domingo</b></p> <p><b>Frustração 1º Festival de Trabalhos Recusados</b>        Local: GARE Centro Ferroviário de Cultura        Horário: Todo o dia        Promoção: SMC/Estação da Paz</p> <p><b>De 03 a 05 - (sexta, sábado e domingo)</b></p> <p><b>1º Meeting Hip Hop (workshop de dança de rua)</b>        Local: Centro Desportivo Municipal        Horário: todo o dia        Promoção: Cia Street Art /Co-promoção: SMC/SMEL</p> <p><b>06 Segunda-feira</b></p> <p><b>Janú Uberti e convidados Show Beneficente pró Creche Nosso Lar e Escola Colibri</b>        Local: Theatro Treze de Maio        Horário: 20 h        Apoio: SMC</p>	<p><b>07 - Terça-feira</b></p> <p><b>Literatura em Cena – Dramatização e Análise das Obras do Vestibular da UFSM</b>        Obras de Guimarães Rosa        Coordenação e Criação: Profª Leda Kowalski        Local: BPMHB Horário: 17h 30min        Promoção: SMC – BPMHB – Fóton Vestibulares</p> <p><b>08 - Quarta-feira</b></p> <p><b>Hora do Conto</b>        Local: Sala de Leitura Infantil / Biblioteca Pública Municipal Henrique Bastide        Horário: 9h        Promoção: SMC/ BPMHB</p> <p><b>Projeto Passageiros da Alegria</b>        Locais: Escolas Duque de Caxias, Adelmo Simas Genro, Ernilda Vinadé e João da Maia Braga        Horário: 9:00 Apoio: LIC/SM</p> <p><b>09 - Quinta-feira</b></p> <p><b>Palestra sobre Aparício Silva Rillo - Patrono da Cadeira nº 4</b>        Acadêmica Ruth Farias Larré        Local: Itaimbé Palace Hotel – Sala nº 3        Horário: 20h        Promoção: Academia Santa-Mariense de Letras</p> <p><b>Nos bailes da vida – Profissão Compositor</b>        Local: Theatro 13 de Maio        Hora: 20h30 Apoio: LIC-SM        Realização: Chilli Comunicação e Cultura</p> <p><b>12- Domingo</b></p> <p><b>Lançamento do CD de Serginho e os Garotos do Sul</b>        Local: Praça Saldanha Marinho        Horário: 16 horas Apoio: SMC</p> <p><b>13 a 24</b></p> <p><b>Baú do Vestibular</b>        Local: Escola de Estadual de Ensino Médio Walter Jobin        Horário: 10h        Promoção: SMC/AABPMHB/ BPMHB</p>	<p><b>13 - Segunda - feira</b></p> <p><b>Tributo a Prado Veppo(Lançamento do CD)</b>        Horário: 17h 30min        Local: Auditório do CSSH        Promoção: Conselho Municipal de Cultura e SMC</p> <p><b>Estado de Liberdade - Turnê Mundial</b>        Hector Bohamia Horário: 20h 30min        Local: Theatro 13 de Maio        Realização: Lúmina Produções        Apoio: Cia. do Sono e SMC</p> <p><b>14 - Terça-feira</b></p> <p><b>Visita do Baú do Livro ao Município de Itaara</b>        Local: Escola Municipal Euclides Pinto Ribas        Horário: 14h        Promoção: SMC - AABPMHB- BPMHB e SME de I</p> <p><b>2ª Semana de Capoeira(Oficinas [seqüências bailes])</b>        Horário: 19 horas        Local: Centro Desportivo Municipal –Ginásio B        Promoção: SMC</p> <p><b>15 – Quarta-feira</b></p> <p><b>Projeto Passageiros da Alegria</b>        Locais/Escolas :Ed. Vila Jardim, Municipal Martinho Lutero, Ergasto Balvan – IMAS, Pérpétuo Socorro, Luiza Ungaretti. Apoio: LIC/SM Horário: 9h</p> <p><b>Hora do Conto</b>        Local: Sala de Leitura Infantil / Biblioteca Pública        Horário: 9h Promoção: SMC/BPMHB</p> <p><b>2ª Semana de Capoeira-(capoeira de Angola)</b>        Local: Centro Comunitário Penha Morosini        Horário: 19h Promoção: SMC</p> <p><b>Cineclubes Lanterna Aurélio Itinerante</b>        Local: Escola Padre Caetano Horário: 9h</p> <p><b>Fórum das Entidades Culturais (Lançamento)</b>        Horário: 18h Local: APJSM        Promoção: Conselho Municipal de Cultura e SMC</p> <p><b>16 – Quinta-feira</b></p> <p><b>Inauguração da Sala da CAPOSM</b>        Local: Casa de Cultura, Sala 13 Horário: 18h</p> <p><b>2ª Semana de Capoeira- (toques de berimbau)</b>        Local: Centro Desportivo Municipal - Ginásio B        Horário: 19h Promoção: Secretaria de Cultura</p> <p><b>17 a 19 (sexta, sábado e domingo)</b></p> <p><b>3ª Santa Maria Chela de Graça: Salão de Hurdos Mercosul e 4º Cartucho: Encontro dos Cartistas Gaúchos.</b> Local: Itaimbé Palace Hotel        Realização: Chilli Comunicação e Cultura        Apoio: LIC/SM</p>
--	---	--

Documentos elaborados por el grupo en el marco del proyecto *Ginga da Cidadania*

# Educação ao Toque do Berimbau



Projeto Ginga da Cidadania  
Edição Lançamento: Nossa palavra ao vento

## Nosso Projeto Cidadão

Criado em Abril de 2006 pela Secretaria Municipal de Cultura de Santa Maria, com apoio da Secretaria Esportes e Lazer e a Secretaria de Educação, o Projeto *Ginga da Cidadania* tem como objetivo tornar a *Capoeira* um importante instrumento educativo para consciência de nossa cultura e transmissão de valores e virtudes, e ainda proporcionar a prática de uma atividade saudável para todos os segmentos sociais, sem distinção de gênero, etnia, condição social ou religiosidade.

Convidamos as crianças, jovens, aos vizinhos e vizinhas da cidade para participar. Atualmente o projeto é desenvolvido nos seguintes locais:

- Escola Municipal São Carlos (Vila Urandia)
- Escola Edy Mala Bertola (Vila Guarani)
- Escola Municipal Darcy Vargas
- Escola Estadual Walter Jobim

- Centro Esportivo Municipal
- Centro Comunitário Perina Morosini
- Centro Comunitário Vila Maringã
- Sociedade Espirita (Pôr do Sol)
- Salão Parroquial Medianeira (Vila Medianeira)
- Gare
- Salão da Ocupação da Gare
- Escola de Samba Vila Brasil (Vila Brasil)

Para conhecer-nos e trabalhar juntos na educação das crianças e jovens, pedimos às famílias dos menores que participam aos treinos, assinar a ficha de autorização e compromisso com nosso espaço coletivo.

A participação em qualquer local de treino é livre e gratuita. Só exige curiosidade, vontade de aprender e predisposição ao trabalho coletivo.

## Fique Atento! Semana da Capoeira!!!!!!!!!!!!!!

De 14 até 19 Agosto. Oficinas, palestras, atividades para toda a comunidade com ingresso livre.  
*Oficinas de Toques de Berimbau, Maculelê, Sequências de Bimba, Educação Sexual, Acrobacias.*

Pela segunda vez a Cidade será a cena da Capoeira em movimento e ação, com todas as possibilidades de manifestação que apresenta, como prática educativa, cultural esportiva. Como atividade geradora de vínculos solidários e amizade.

Do dia 14 de agosto até o dia 19, em diferentes locais da cidade, a *Semana da Capoeira* reúne aos diferentes grupos do município e também possibilita o encontro com capoeiristas de outras cidades que trazem para nos mais conhecimentos.

A participação é livre, para observar, para animar-se a fazer, jogar, recrear corpo e mente na prática de uma expressão originariamente brasileira. A comunidade toda está convidada para participar!

## Aprenda Alguns Toques de Berimbau

Batida Presa: TIM  
Batida Solta: TOM  
Batida Semipresa: TICH

Angola: TICTICH - TIM - TIM  
São Bento Pequeno: TICTICH - TIM - TOM  
São Bento Grande de Angola: TICTICH - TIM - TOM - TOM  
São Bento Grande da Regional: TOMTOM - TIM - TICTOM - TIM  
Jogo de Dentro: TICTICH - TIM - TOM - TIM - TOM - TIM



# Educação ao Toque do Berimbau



## Contamos Nossa História

Acapoeira nasceu no Brasil no século XVII, como arma de libertação dos negros escravos contra seus opressores, os "Capitães do Mato".

Com o passar do tempo a Capoeira foi criando uma estrutura mais ampla, ate converter-se em uma expressão cultural do Brasil. O berimbau passa a ser incorporado nos rituais, a Capoeira ganha espaço urbano nas feiras livres, portos, mercados e onde mais os negros estivessem realizando os trabalhos para "seus senhores". Usando a Capoeira como diversão nas horas de folga ou como luta em suas disputas, passando também ser uma importante arma toara maltas (Gangue formado por Capoeiristas) que se organizavam e atuavam politicamente.

Os Capoeiristas passam a ser recrutados para revoltas e guerras, como no enfrentamento com o país vizinho de

Paraguai, tendo um papel decisivo em várias batalhas e assim participando de importantes momentos de nossa história. Como a proclamação da República, a Capoeira passa a sofrer perseguições, sendo proibida no primeiro Código Penal do Brasil, por ser considerada um crime com pena de prisão para seus praticantes.

Somente na década de 30 volta a ser uma *prática livre*, como a criação da Capoeira Regional de Mestre Bimba. A partir de esse momento a Capoeira divide-se em duas vertentes, uma mais lúdica e tradicional que passa a ser chamada "Capoeira Angola". E uma mais eficiente como luta e com um método de ensino sistematizado, a "Regional de Bimba".

Na atualidade se fala da existência de outra vertente, a *Capoeira de Rua*. Mas esse estilo é mais recente, junto a história também lhes contaremos sobre ele, mais adiante.

## A Re-significação da Praça Salgado Marinho

A cidade de Santa Maria tem alguns pontos referenciais para todos os habitantes. No centro, o calçadão e a Praça Salgado Marinho são lugares de encontro e de circulação de grande parte da população.

Seja por sua localização estratégica, ou por outros motivos, os sábados pela manhã a Praça se enche de pessoas que atravessam o espaço, o que se deitem nele. Alguns dos habitantes passam sem olhar, com pressa, outros mais calmos andam com passo mais lento, deixando de lado, um pouco, a velocidade alienante da semana.

Neste espaço público o *Projeto Ginga da Cidadania* nos traz à memória e importância de fazer da cidade nosso lugar, desde nossas próprias práticas.

É assim, que o ritual começa as 11.30 hs, todos os sábados, na praça Salgado Marinho. Capoeiristas que treinam em diferentes locais se reúnem aos poucos, formando a roda ao som do berimbau.

Desta roda participam também antigos alunos e alunas, pessoas que trabalham na rua e encontram um momento de recreação, os artesãos da praça colaboram com batidas de palmas. A roda da Praça é uma atividade que

expõe os processos e resultados do *Projeto Ginga da Cidadania*, e permite que seus protagonistas apresentem o aprendido. Também é um momento de intercâmbio, já que muitos alunos e alunas do *Projeto* não se conhecem por viver em regiões distantes, é assim que na roda dos sábados tem a possibilidade de reconhecer-se como parte de um mesmo grupo, e ligar as interações solidárias entre colegas.

As crianças gostam de deter-se, e se aproximam para olhar, as vezes também para participar. As pessoas adultas, mais tímidas, observam no princípio de longe, e os mais corajosos no final da roda se aproximam para perguntar se elas também podem fazer Capoeira. A resposta sempre é sim.

A roda é um espaço aberto, também de alguma maneira público, sendo responsáveis de sua vigência os Capoeiristas de toda cidade que participam em *Ginga da Cidadania*. E qualquer pessoa que sinta curiosidade e vontade em participar, para aprender sobre os valores que a Capoeira transmite, e suas riquezas culturais pode começar, qualquer sábado, e só chegar, bater palmas e abrir os olhos a um universo de ensino e educação corporal, cultural, social, mental e espiritual.

Fique Atento!!!!!!!!!!!!

Semana da Capoeira. De 14 até 19 Agosto.

Oficinas, palestras, atividades para toda a comunidade com ingresso livre.

Para maiores informações pode aproximar-se aos locais de treino. Para participar e ser parte de *Ginga da Cidadania*, entrar em contato com a Casa de Cultura, ao correio eletrônico [militarcapoeira@yahoo.com.br](mailto:militarcapoeira@yahoo.com.br) ou [sincba@gmail.com](mailto:sincba@gmail.com). Visite nosso blog: <http://www.gingadacidadania.blogspot.com>.

## 9 Glosario

Aunque a lo largo del texto defino muchos de los términos que coloco aquí, este glosario puede facilitar la lectura. Me guió en la definición por los usos hechos de estas palabras en la Asociación. Por ello muchas de las acepciones pueden ser discutidas

**Abada:** pantalón utilizado en la capoeira.

**Angola:** estilo de capoeira, sistematizado por mestre Pastinha.

**Angolero/a:** del estilo capoeira Angola//quien practica capoeira Angola

**Armada:** patada del jogo de capoeira. Movimiento giratorio, que se realiza con el tronco erguido.

**Ago-go:** instrumento de percusión. Habitualmente metálico, se compone por dos o más campanas unidas por un mango y una baqueta.

**Apanha laranja:** manifestación folclórica practicada en algunas rodas de capoeira consistente en levantar con la boca una naranja u objeto que esté en el piso

**Atabaque:** tambor cilíndrico o ligeramente cónico, de cuerpo de madera, y parche de cuero. En la capoeira suele tocarse con las manos. Es también utilizado en los rituales de candomblé.

**Au:** medialuna (acrobacia).

**Bateria:** conjunto de instrumentos que tocan en la roda de capoeira.

**Batizado:** Bautismo, evento en el que un capoeirista recibe su primer cordel, signo de iniciación en la capoeira Regional. En el grupo se practica.

**Berimbau:** Instrumento de cuerda, es el principal de la roda de capoeira. Existen tres tipos, los cuales muchas veces suenan combinados en la roda: viola, medio y gunga, siendo el primero el más agudo y el último el más grave. El berimbau se toca sosteniendo con una mano el instrumento y una piedra para tensar la cuerda, y con otra el palillo para tocarlo. Así, según el grado de tensión de la piedra sobre la cuerda, existen diferentes notas: las “batidas presas” (con la piedra tensando la cuerda), soltas (con la piedra separada de la cuerda), y semipresas (con la piedra apenas apoyada sobre la cuerda). La Asociación elaboró un material didáctico de difusión en el que explican la ejecución de cada uno de los ritmos, graficando las batidas presas con “TIM”, las soltas con “TOM” y las semipresas con “TICH”. Así, un toque Angola sería: TIGHTICH-TIM.TIM, y un São Bento Grande da Regional: “TOMTOM-TIM-TIGHTOM-TIM”.

**Cantigas:** canciones que se entonan en una roda de capoeira

**Caxixi:** instrumento de percusión, generalmente de mimbre, que complementa al berimbau en los toques de capoeira.

**Chamada:** llamada para introducir alguna variación en el jogo, como por ejemplo un descanso.

**Compra-compra:** jogo rápido que suele efectuarse al final de la roda. Refiere a “comprar” el jogo de alguien.

**Contramestre:** Jerarquía un grado inferior a la del mestre.

**Cordel:** Cuerda que se lleva en la cintura del abadá. Representa la graduación del capoeirista.

**Ginga:** Balanceo, movimiento base de la capoeira.

**Graduado:** aquel que obtuvo algún cordel de graduación.

**Jogo:** interacción, juego, diálogo entre dos capoeiristas. Suele realizarse dentro de la roda. El verbo que le corresponde es jogar, que literalmente significa jugar.

**Jogo de dentro:** Jogo en el que se habilita el golpe. La roda suele ser más cerrada.

**Ladainha:** canción entonada en la roda, tradicional del estilo Angola. Debe ser cantada por el mestre o el más experto de la roda, o con autorización de este. Las letras suelen contar

una historia y suelen tener una moral. Mientras se canta toda la roda está en silencio, y no se joga.

Maculelê: danza-lucha con palos. Se realiza en las rodas.

Malandragem: malicia, manejo de artimañas. Expresión estereotípica de Brasil.

Meia lua de frente : patada de capoeira. Consiste en trazar un medio círculo con la pierna que golpea, desde afuera del propio cuerpo hacia adentro.

Meia lua de fora: patada que traza una curva hacia fuera.

Mestre: maestro de capoeira. La más alta jerarquía en un grupo de capoeiristas.

Pandeiro: instrumento musical de percusión.

Pé do berimbau: el lugar debajo del berimbau principal de la roda, desde donde los capoeiristas que van a jugar salen al iniciar el juego.

Queixada: patada frontal del jogo de capoeira. Utilizada sobre todo en el estilo Regional.

Rabo de arraia: patada baja de la capoeira que se realiza con las manos apoyadas en el suelo. Se usa en los dos estilos.

Reco Reco: instrumento musical (güiro).

Regional: estilo de capoeira, creado por mestre Bimba.

Roda: círculo, ronda donde se practica capoeira.

Samba de roda: danza de samba al interior de una ronda, en la que se ejecutan a la vez instrumentos.

Toque: cada tipo de ritmo y melodía que se ejecuta en la roda.

Treino: entrenamiento.

## 10 Bibliografía

- ABIB**, Pedro Rodolpho Jungers, 2006. Cultura popular, educação e lazer. *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, V 1 n° 1. Consultado en 27 de febrero de 2008 en [http://www.faced.ufba.br/mel/textos/download/cultura\\_popular\\_educacao\\_lazer.pdf](http://www.faced.ufba.br/mel/textos/download/cultura_popular_educacao_lazer.pdf)
- 2006. Os velhos *capoeiras* ensinam pegando na mão. *Cadernos Cedes*, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 86-98.(Consultado 3 Febrero 2008 en <http://www.cedes.unicamp.br>)
- ARAÚJO SIMÕES**, Rosa Maria y Denise **CARDOSO**. 2005. Arte, corporalidade e noção de pessoa: a *performance* ritual da *capoeira Angola*. En *VI Reunion Antropologia Mercosur*. Montevideo.
- AYORA DIAZ**, Steffan Igor. 2007. El cuerpo y la naturalización de la diferencia en la sociedad contemporánea. En *Nueva Antropología* n° 67. México. (Consultado: 24 Diciembre, 2007. <http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/indice.htm?r=nuant&n=67>).
- AZEVEDO DE ALMEIDA**, J .2008. Discursos identitarios da *capoeira* na Revista Brasileira de Ciências do Esporte . En *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, Campinas, vol 30.
- BACELARD**, Jeferson. 1995 Modernização e a Cultura dos negros em Salvador. En *Bulletin. Societé suisse des Américanistes*. Musée d’Ethnographie. Ginebra
- BARBA**, Eugenio y Nicola SAVARESE comp. 1988. *Anatomía del Actor*. México: Gaceta/ International School of Theatre Anthropology.
- BARROS DE CASTRO**, Mauricio. 2008. *Na roda da Capoeira*. IPHAN CNFCP Rio de Janeiro.
- BERNARD**, Michel. 1994. *El cuerpo, un fenómeno ambivalente*. Paidós, Barcelona.
- BOURDIEU**, Pierre. 1986. Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. *Materiales de sociología Crítica*. Madrid. La Piqueta
- 1987. De la regla a las estrategias. En *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa
- 1991. *El sentido práctico*. Madrid. Taurus.
- 1994. *Raisons pratiques*. Paris. Éditions du Seuil.
- 1995 *Las reglas del arte*. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona. Anagrama
- 1999. “Comprender”. En *La miseria del mundo*, Madrid, FCE.
- 2002. “Por un historicismo racionalista”. En *Runa. Archivo para las ciencias del hombre*, n° 23. Buenos Aires. Instituto de Ciencias Antropológicas, F.FyL. UBA
- . 2004. *El baile de los solteros*. Barcelona. Anagrama.
- . 2006. *Autoanálisis de um sociólogo*. Barcelona. Anagrama.
- BOURDIEU**, P y **WACQUANT**, L. 1995 . La práctica de la antropología reflexiva. En *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo. pp. 159-191
- BRANDÃO**, Carlos. 1982. Produtores tradicionais na cultura popular. En *Lutar com a palavra. Escritos sobre o trabalho do educador*. Rio de Janeiro: Ediciones Graal.
- BRIONES**, Claudia. 1998. *La alteridad del cuarto mundo. Una reconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires. Ediciones del Sol S.R.L.
- BUTLER**, Judith. 2001. Prefacio. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México. Paidós
- CARVALHO**, José Jorge. 2005 Culturas populares: contra a pirâmide de prestígios e por ações afirmativas. En *Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas*

- Populares*; Brasília, 23-26 de fevereiro de 2005 Catalogação na fonte- Centro de Documentação e informação do insitituto Polis.
- CAROZZI**, Maria. 2002. Cuerpo y conversión: explorando el lugar de los movimientos corporales estructurados y no habituales en las transformaciones de la identidad. En <http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/> (consultado en agosto 2006).
- CAVAROZZI**, Mariana. 2006. Aquí tenemos un lugar, la *capoeira Angola* en la Ciudad de México. Tesis de Licenciatura, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
- CERIANI CERNADAS**, César ; Pablo **WRIGHT**. 2007. Cosmological Bridges. Suspicion and Recollection in the Realities of myth. En Rennie Brian ed. *The international Eliade*. Suny Press.
- CITRO**, Silvia. 2003. *Cuerpos significantes. Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- 2004. La construcción de una "antropología del cuerpo": Propuestas para un abordaje dialéctico". *Actas del VII Congreso Argentino de Antropología Social*. Córdoba, 25-28 de Mayo del 2004. Edición en CD.
- 2006. El análisis de las *performances*: Las transformaciones de los cantos-danzas de los toba orientales". En: Schamber, Pablo y Guillermo Wilde (comp.) *Simbolismo, ritual y performance*. Editorial Remolino. Buenos Aires.
- (En prensa). *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Colección Culturalia. Buenos Aires: Editorial Biblos. ISBN: 978-950-786-643-2
- CITRO** Silvia, Lucrecia **GRECO**, y Manuela **RODRÍGUEZ**. 2008."Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina", *Revista Claroscuro* 7. Universidad Nacional de Rosario.
- CITRO**, Silvia; Patricia **ASCHIERI**, **MENELLI** Yanina y equipo UBACYT. 2008. "Límites y dilemas del multiculturalismo: la enseñanza de tradiciones performativas orientales, afro y amerindias en Buenos Aires y Rosario". *IX Congreso Argentino de Antropología Social*.
- COSTA**, Sergio. 2002. A construção sociológica da raça no Brasil. En *Revista Estudos Afro Asiáticos*. Vol. 24, N° 1. Rio de Janeiro
- CRISTIANO**, Javier. 2008. "*Habitus*, cuerpo y creación, IX CAAS, Posadas.
- CROSSLEY**, Nick. 1995. Merleau-Ponty, the elusive body and carnal sociology. En *Body & Society*.1:43
- . 1996. Body subject/Body power: Agency, inscription and control in Foucault and Merleau-Ponty. En *Body & Society*. 2. 99
- . 2002. The phenomenological *habitus* ans its Construction. En *Theory ando Society*, Vol 30. N° 1, pp 81-120.
- CSORDAS**, Thomas. 1993. Somatic modes of attention. En *Cultural Anthropology*. American Anthropological Association
- 1999. Embodiment and cultural phenomenology. En *Perpectives on Embodiment*. Gail Wess and Honi Fern Haber, Routledge, New York.
- CHAUÍ**, Marilena. (2006). *Cidadania cultural: o direito á cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo
- DA MATTA**, Roberto, 1981. *Carnavais, malandros e herois. Para uma sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar
- DE BARBIERI**, Teresita. 1996. Certezas y malos entendidos sobre la categoría de género. - en *Estudios Básicos sobre Derechos Humanos IV*, Disponible en <http://www.bibliojuridica.org>



- DIAZ CRUZ**, Rodrigo. 2008. La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*. En *Nueva Antropología*. N° 69. México. Asociación Nueva Antropología.
- DI CIONE**, V. 2006. Textos escogidos de P. Bourdieu y comentarios. [www.planificacion.geoamerica.org/biblioteca.htm#textos](http://www.planificacion.geoamerica.org/biblioteca.htm#textos) *Planificación y ordenamiento territorial (y ambiental)*. UBA-FFyL-Departamento de Geografía 1-UBA-FFyL Departamento de Geografía.
- DOMÍNGUEZ**, M. Eugenia. 2005 Cultura nacional, tradición y trabajo: Notas sobre la introducción de la *capoeira Angola* en Buenos Aires. En Martin, A, compiladora. *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Libros del Zorzal, 2005
- DOS SANTOS BARBOZA**, Guilherme. *Capoeira de Angola*. En *Bulletin of the International comité on urgent anthropological and ethnological research*. n° 42-43. 2003-2004 Publicado bajo el auspicio de UNESCO University of Viena.
- DURANTI** Alessandro. 1997. *El alcance de la Antropología lingüística*. Mimeo.
- ELIADE**, Mircea. 1992. *Mito y realidad*. Editorial Labor, Barcelona, 1992
- FLEURI**, Reinaldo Matias. 2005. Intercultura, educacao, e movimentos sociais no Brasil. *V coloquio internacional Paulo Freire*. Recife.
- FONSECA**, Claudia. 1982 Quando cada caso não é um caso. Pesquisa etnográfica e educação. Trabajo presentado en la XXI Reunião Anual da ANPEd, Caxambu, septiembre de 1998. Em [http://poars1982.files.wordpress.com/2008/03/rbde10\\_06\\_claudia\\_fonseca.pdf](http://poars1982.files.wordpress.com/2008/03/rbde10_06_claudia_fonseca.pdf)
- FONSECA**, Vivian Luiz. 2008. *Capoeira* contemporanea: antigas questões, novos desafios. *Recorde: Revista de História do Esporte*. Vol. 1, N 1
- FOUCAULT**, Michel. 1975. "Poder-corporo". En *Microfísica do Poder*. En [www.sabotagem.cjb.net](http://www.sabotagem.cjb.net)
- 1987. *Vigilar y castigar nacimiento de la prisión*. México. Siglo XXI
- 1990. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- FREYRE**, Gilberto. 2002. *Casa grande e senzala*. Colección Archivos, editorial Sudamericana, Nanterre.
- FRIGERIO**, Alejandro. 1992 Un análisis de las *performance* artística afroamericana y sus raíces africanas. En *Scripta ethnologica suplementa*. Centro Argentino de Etnología Americana, Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas. Vol 12. Buenos Aires -----2000. *Capoeira*, de arte negro a deporte blanco. En *Cultura Negra e el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Buenos Aires: UCA.
- GARCIA CANCLINI**, Néstor comp. 1987. *Políticas culturales América Latina*. México. Grijalbo
- GASTALDO**, Edison. 2001. A forja do homem de ferro: a corporalidade nos esportes de combate. En Fache Leal, Ondina (org) *Corpo e significado. Ensaios de Antropologia Social*. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS
- GATTARI**, María de los Ángeles y Yanina **MENELLI**. 2005. Corporalidad, experiencia y *performance*: apuntes para una propuesta antropológica". *1º Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología. Asociación Latinoamericana de Antropología*. Escuela de Antropología. Facultad de Humanidades y Artes. U.N.R. CD editado en Rosario, Julio ISBN 987-20286-9-9
- GOMES FILHO**, Jacques. 2007. *Capoeira Angola/corpos em liberdade*. En *Revista quilombo* n° 21 ([www.kuilombo.com.ar](http://www.kuilombo.com.ar))
- GROSSO**, José Luis. 2005. *Lo público, lo popular. Pliegues de lo político en nuestros contextos interculturales*. Cali, Universidad del Valle.

- GROSZ**, Elizabeth: "Corpos reconfigurados". En *Cadernos Pagu*, Nº 14, 2000
- GRUNER**, Eduardo. 1998 Una introducción alegórica a Jameson y Zizek. En Jameson , F y S Zizek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires. Paidós
- GUIDO**, Raquel. 2006. Soporte y productor de múltiples imágenes, en Matoso, E, comp. *El cuerpo in-cierto*, Editorial Letra Viva y Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,
- GUTIERREZ**, Alicia B.2002. Análisis y acción: notas sobre Pierre BOURDIEU. En *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, Nº 23, Facultad de filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- ISLAS**, Hilda. 1995. *Tecnologías corporales. Danza, cuerpo e historia*. Serie Investigación y Documentación de las Artes. México DF. Instituto Nacional de Bellas Artes
- JACKSON**, 1983 *Knowledge of the body*. Massey University
- JAGGAR**, Alison. 1988. Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. En Jaggar y Bordo comp: *Género, corpo e conhecimento*. Editora Rosa dos tempos, Rio de Janeiro.
- HERSCHMANN**, Michael M; Carlos Alberto **MESSEDER PEREIRA**. O imaginário moderno no Brasil. Em Herschmann y Messeder Pereira org. "*A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*". Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1994.
- LANDER**, E. Saberes coloniales y eurocéntricos en E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Clacso, 2000
- LANGDON**, Esther Jean. 2007. *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*. *Antropologia em Primeira Mão*. Nº94. Florianópolis. Programa de Pos Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.
- LE BRETON**, David. Antropología del cuerpo y modernidad. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires
- LEWIS**, Lowell. 1995. "Genre and embodiment : From Brazilian *Capoeira* to the ethnology of human movement" . En *Cultural Anthropology*.
- LIENHARD**, Martin. 1995. Introducción. En *Bulletin. Société suisse des Américanistes*. Musée d'Ethnographie. Ginebra
- LIMA**, Roberto Kant, e **LIMA**, Magali Alonso. *Capoeira e Cidadania: negritude e identidade no Brasil republicano*. In: Revista de Antropologia. São Paulo, USP, n. 34. pp 183 – 196.
- LOVEJOY**, Paul E.2000. *Jihad e a escravidão: as origens dos escravos muçulmanos da Bahia*. Topoi.Rio de Janeiro. En - ifcs.ufjf.br
- MARTÍN ALCOFF** , Linda. 1999. Merleau-Ponty y la teoría feminista sobre la experiencia. En *Revista Mora*, n ° 5
- MASCIA LEE**, F, **SHARPE** P compiladoras. 1989. The Postmodernist Turn in Anthropology: Cautions from a Feminist Perspective". En *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 15, no. 1, University of Chicago Press. Traducción: Lea Natalia Geler, en el marco del Seminario "Antropología y feminismo", dictado por la Lic. Mónica Tarducci, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- MAUSS**, Marcel. 1979. *Sociología y Antropología*. , Madrid, Tecnos
- Mc RAE**, Edward. *Aspectos socioculturais do uso de drogas e políticas de redução de danos*. (archivo del Programa de Reducción de Daños de Santa María)
- MERLEAU-PONTY**, Maurice. 1985.: *Fenomenología de la percepción*'. Planeta Agostini, Barcelona.

- MINISTÉRIO DA CULTURA. SECRETARIA DA IDENTIDADE E DA DIVERSIDADE CULTURAL.**2005.*Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*;Brasília. Catalogação na Fonte- Centro de Documentação e informação do Instituto Polis.
- NETO, Antonio .** 2007. Gangues do rio. En [www.aventurasnahistoria.com.br](http://www.aventurasnahistoria.com.br). Consultado en agosto 2007
- NUNES, Mônica.** 2005. Idiomas culturais como estratégias populares para enfrentar a violência urbana . En *Ciência e saúde coletiva* v.10 n.2 Rio de Janeiro.
- PEIRANO, Mariza.** 2001. Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica. Prefacio do livro *O Dito e o Feito, Ensaios de Antropologia dos Rituais*, RJ, Relume Dumará. Em *Serie Antropologia* N° 305, Brasília. Departamento de Antropologia. Universidade de Brasilia
- Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de *performance*. *Serie Antropologia* N° 398, Brasília. Departamento de Antropologia. Universidade de Brasilia
- PENTEADO JR., Wilson Rogério.** 2001. "A Arte de Disciplinar: jogando *capoeira* em projetos sócio-educacionais" In: *Comunidade Virtual de Antropologia*, seção de Trabalhos Acadêmicos, Edição n. 43. Disponible en <http://www.antropologia.com.br/>. Consultado 20 de febrero de 2009
- PISCITELLI, Adriana.** 1995. Ambigüedades y desacuerdos: los conceptos de género en la antropología feminista. En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y pensamiento Latinoamericano* 16, Buenos Aires. INAPL.
- PONDÉ VASALLO, Simone.** 2006. Resistencia ou conflito? O legado folclorista nas atuais representações do *jogo de capoeira*. En *Campos - Revista de Antropologia Social*; v. 7, n. 1.
- PRASS, Luciana,** 2002. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: a etnopedagogia dos Bambas da Orgia. 1º . *Revista Plural*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 07-29.
- RANGEL, Marta** La población afrodescendiente en América Latina y los objetivos de desarrollo del Milenio. Un examen exploratorio en países seleccionados utilizando información censal. Consultado en octubre 2008.  
[http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/0/25730/pueblosindigenas\\_final-web.pdf#page=63](http://www.eclac.cl/publicaciones/xml/0/25730/pueblosindigenas_final-web.pdf#page=63)
- REED, Susan.** 1998. The politics and poetics of dance. En *Annual Review of Anthropology*. vol 27. <http://arjournals.annualreviews.org/loi/anthro?cookieSet=1>
- RICOEUR, Paul.** 1989. Ideología y Utopía. Barcelona. Gedisa
- 1999 (1965) Freud: una interpretación de la cultura. México, Siglo XXI
- OLIVEN, Ruben George.** 1999. *Nación y Modernidad. La reinención de la identidad gaúcha en el Brasil*. Buenos Aires: EUDEBA
- SANSONE, Livio.** 2002. Um campo saturado de tensões. O estudo das Relações Raciais e das Culturas Negras no Brasil. En *Revista Estudos Afro Asiáticos*. Vol. 24, N° 1. Rio de Janeiro.
- SANTOS BARBIERI, César Augustus,** *Esporte educacional: uma possibilidade para a restauração do humano no homem*. Editora da ULBRA. Universidade luterana do Brasil, Canoas, RS, 2001
- SCHECHNER, Richard.** 2000. *Performance*. Teoría y prácticas interculturales. Secretaría de Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires
- SEGATO, Rita.** 1999. "Identidades políticas/alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global". *Anuario Antropológico*. Rió de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- 2003 Las estructuras elementales de la violencia, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes

----- Raça é signo. Serie Antropología, Universidade Federal de Brasília, vol 372. 2005

**STACEY**, Judith. 1988. Can there Be a feminist Etnography? Women's Studies International Forum 11 no 1. En Mascia Lees, F, Sharpe P compiladoras *El giro posmoderno en la antropología: precauciones desde una perspectiva feminista*.

**STRECK**, Danilo. 2006. Revista Brasileira de educação, vol 11 , n 32, mayo-agosto

**TAKEGUMA**, Rui. 1997. "Capoeira Angola, arte de la libertad". Libertarias, Brasil. En [http://www.anarkismo.net/newswire.php?story\\_id=808](http://www.anarkismo.net/newswire.php?story_id=808)

**TAUNAY**, Affonso de. 1946. *Historia Geral das Bandeiras Paulistas. Escrita a vista de avultada documentação inédita dos arquivos brasileiros, espanhóis e portugueses*. Tomo Oitavo. Imprensa Oficial do Estado, São Paulo.

**THOMPSON**, E. P. 1992. Folklore, antropologia e historia social. *Entrepassados Revista de historia*. Año 2, N°2. 1992

**TRAJANO FILHO**, Wilson. Músicos e musica no meio da travessia Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pos graduação em antropologia social do departamento de ciencias sociais da Universidade de Brasília, Brasília, 1984

**TURNER**, Victor 1974 "Social dramas and ritual methafors." En: Dramas, Fields, and Methafors. Ithaca: Cornell University Press.

----- 1989 El proceso Ritual. Madrid: Taurus.

----- 1992 (1983), "The Anthropology of Performance", PAJP, New York.

**VASALLO**, Simone Pondé . 2003 *Capoeiras e intelectuais: a construção coletiva da capoeira "autêntica"* Revista Estudos Historicos. N 32. Centro de pesquisa e documentacao de historia contemporanea do brasil. Rio de janeiro.

----- 2006 . Resistencia ou conflito? O legado folclorista nas atuais representacoes do *jogo da capoeira*. Revista Campos. Numero 7

**VIEIRA**, Luis Rentao y Matias **RÖHRIG ASSUNÇÃO**. 2009. Os Desafios Contemporâneos da Capoeira. Revita Textos do Brasil, nº 14. Brasília. Ministerio de Relaciones Exteriores.

**WACQUANT**, Louis. (2002) *Corpo e alma : notas de aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

**WANDERLEY**. 1981. CEBs e educacao popular. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol 41. fascículo 164.

**WILLIAMS**. Raymond.1980. Capítulo 6: La hegemonía. *Marxismo y Literatura* (pp.129-136). Barcelona: Península

**WOLF**, Eric. 1998. Cultura, ideologia, poder e o futuro da antropología (entrevista realizada por Lins Ribeiro. En *Rev. MANA*. N°4. Vol. 1, Rio de Janeiro.

## Paginas web

<http://br.geocities.com/ccssa2000/sejabemvindo/bimba.html> .

<http://www.capoeiraberimbau.de/index.php?site=site.html&dir=&berimbaumsess=d00e8cd7e64274e83419d25000c80797&nav=34#bananeira>. Consultado en agosto 2008

<http://www.capoeirarj.com>

<http://www.capoeiraviva.org.br/como.htm>

[http://www.cultura.gov.br/programas\\_e\\_acoes/cultura\\_viva/programa\\_cultura\\_viva/pontos\\_de\\_cultura](http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura)

<http://www.nestorcapoeira.net>(Acesso em 10 de Março de 2008)

<http://www.orkut.com/Main#Community.aspx?cmm=16906581>

[http://www.tierramadura.com/index.php?mod=view&id\\_pag=96](http://www.tierramadura.com/index.php?mod=view&id_pag=96)

<http://ube-164.pop.com.br/repositorio/35645/meusite/historia.html>  
<http://www.usp.br/agen/bols/2004/rede1524.htm>

## **Ilustraciones**

Parolo Federico: <http://fedricoparolo.blogspot.com/>