

## Capoeira: De arte negro a deporte blanco \*

Capítulo 5 del libro *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Alejandro Frigerio, 2000. Buenos Aires: EDUCA. Publicado originalmente en portugués, como "Capoeira: De Arte Negra a Esporte Branco". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 4(10): 85-98. Revista de la Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS). Rio de Janeiro. 1989.

La *capoeira*, llamada hoy en día el deporte brasileño, o el arte marcial brasileño, es en realidad una rica expresión artística (una mezcla de lucha y danza) que forma parte del patrimonio cultural afrobrasileño. Luego de sufrir duras persecuciones llega hasta la primera mitad de nuestro siglo bajo la forma de lo que ahora se conoce como Capoeira Angola. Es a partir de esta forma original que el famoso Mestre Bimba crea otra variante, la denominada Capoeira Regional, que es la forma que hoy se expande por todo Brasil, llegando aún a otros países.

El presente trabajo propone ocho características que, a nuestro criterio, definen a la *capoeira* tradicional (Angola) como una forma artística única, creación afrobrasileña que refleja fielmente las pautas del grupo étnico que la crea. Tal como llega hasta nosotros, tiene aspectos de danza, lucha, juego, música, ritual y mímica. La conjunción de todos estos elementos brinda un producto que no puede ser encasillado bajo una sola de estas facetas a riesgo de perder su originalidad como arte.

A partir de estas características, nos proponemos brindar un breve panorama del desarrollo histórico del arte, desde la tercera década del siglo hasta nuestros días. Describiremos los cambios que se van produciendo –a partir del surgimiento de la Capoeira Regional- tanto en las prácticas como en la concepción misma de qué es la *capoeira* a medida que ésta se expande hacia otros grupos sociales y horizontes geográficos. Estos cambios, sostenemos, no escapan a la influencia de la peculiar conformación de clases de la sociedad brasileña y en este sentido son comparables a los sufridos por la religión afrobrasileña con la aparición de la Umbanda.

Para ser legitimadas, estas dos expresiones de la cultura popular negra -la religión y el peculiar juego/lucha/danza que es la *capoeira* - deben perder varias de las características que le son propias en virtud de su origen étnico para adquirir otros trazos

que las hagan mas asimilables a los gustos de las clases dominantes. Podemos entonces interpretar el surgimiento y expansión de la Capoeira Regional como un “emblanquecimiento” de la capoeira tradicional (Angola) siguiendo un esquema similar al propuesto por Ortiz (1978) para la Umbanda.

Nuestro análisis se basa principalmente en observaciones realizadas en 1983, 1985, 1986 y 1987 (un total de ocho meses) en las dos academias de Capoeira Angola más importantes de Bahía y en visitas a academias de Capoeira Regional en Bahía, São Paulo, Belo Horizonte, Los Angeles, San Francisco, New York y Buenos Aires, realizadas entre 1982 y 1987 <sup>i</sup>. Estas observaciones se complementan con la bibliografía relativa al tema y con nuestro aprendizaje de Capoeira Angola con el Mestre João Pequeño en Bahía en los años citados y de Capoeira Regional desde 1982, principalmente en Estados Unidos y Buenos Aires <sup>ii</sup>.

## 1- La *capoeira* como arte

Las ocho características que a nuestro juicio caracterizan a la Capoeira Angola, y que por lo tanto la definen como un arte son las siguientes:

**1) Malicia** : Casi todos los autores (y los practicantes) coinciden en que este es uno de los “*fundamentos*” de la *capoeira* : la habilidad de sorprender al adversario, de “cerrarse” y evitar así ser alcanzado por él. Un buen capoeirista está siempre “cerrado”, sabe que a cualquier movimiento suyo va a corresponder uno del adversario y debe estar preparado hasta para los mas inesperados.

La picardía en el juego es admirada (y disfrutada) por el público y por el propio adversario. El *angoleiro* distrae y juega con su rival, lo engaña mostrándose desprotegido para ser atacado justo donde él lo desea para entonces lanzar su contraataque.

**2) Complementación** : Los dos jugadores están atentos el uno a los movimientos del otro, y siempre se desplazarán, atacarán o se defenderán en función de lo que haga el adversario o para provocar determinado movimiento de éste. Se *joga* siempre cerca del rival y respondiendo a sus movimientos, mediante ataques, defensas o contraataques.

Los *capoeiristas* no deben chocarse porque la armonía del *jogo* se interrumpirá. Hay que contribuir a crear esta armonía desarrollando el propio juego pero dejando que el adversario pueda hacer lo propio. Hay que jugar y dejar jugar.

**3) Jogo bajo :** El *jogo de angola* es predominantemente (pero *no* exclusivamente) bajo. Esto quiere decir que si bien gran parte de los movimientos requieren que ambas manos estén apoyadas en el piso, las patadas van por lo general a poca altura, y las posiciones de guardia (donde se espera el movimiento del rival o se prepara el propio) requieren que las piernas estén flexionadas y el tronco y la cintura estén a poca altura.

Contra el estereotipo vigente, Angola también se *joga* de pie, pero las patadas son bajas. Aunque predomine el juego bajo, los movimientos de pie y en posiciones intermedias (que permitan pasar de un plano alto a uno bajo) son casi tan importantes ya que es esta alternancia lo que posibilita una mayor cantidad de movimientos y le da una dinámica especial al juego.

**4) Ausencia de violencia :** En la Capoeira Angola, los *jogos* por lo general, son eso: juegos. Se intenta, sí, alcanzar al adversario con algún golpe, y evitar que éste nos alcance, pero en la Angola jugada por *mestres* y alumnos avanzados la lucha (en el sentido de alcanzar al adversario) está siempre inseparablemente mezclada con el juego. Esta parodia de un combate trae placer, divierte, tanto a los que *jogan* como a los que miran. Esto se observa en los cuerpos distendidos y en los rostros sonrientes de los *jogadores*, y en el placer que quienes miran derivan de este acto. Frecuentemente, quien es (pese a todos los esfuerzos en contrario) alcanzado por algún golpe sonríe y se complace ante esta picardía de su adversario que logró penetrar sus defensas. Cierta vez *Canjiquinha*, uno de los *mestres* de la vieja guardia bahiana, como comentario apreciativo sobre *Cobrinha Mansa*, uno de los mejores *angoleiros* de la nueva generación manifestó: “*juega sonriendo todo el tiempo*”. Esta actitud distendida también se nota en la duración de los *jogos*, que son mucho más largos que los de regional.

Sin embargo, no hay que caer en el error frecuente de considerar a la Capoeira Angola *tan sólo* un juego. Lo es si ambos jugadores, respetando la tradición, deciden divertirse dentro de una *roda*. La violación de este acuerdo tácito por alguno de los adversarios puede hacer que el juego se convierta en lucha. Citando al mestre *João*

*Pequeno*, uno de los dos más antiguos *angoleiro* de los que aún enseñan este arte: “*La capoeira es broma (brincadeira ), la capoeira es fiesta, es alegría, pero en la hora exacta ella es defensa* ”.

Sin los golpes espectaculares de la Capoeira Regional, el *angoleiro* desde el principio de su aprendizaje aprende a cerrarse, a no dejar resquicios en sus movimientos y a atacar en el momento cierto. Un buen *angoleiro* es muy difícil de agarrar, y aprovechará la más mínima falla o vacilación de su adversario para alcanzarlo.

**5) Movimientos bonitos** : Este es uno de los elementos mas relevantes de la Capoeira Angola y menos entendidos. En esta mezcla indisoluble de lucha y juego, el elemento estético adquiere gran importancia. Pero es una estética propia, que surge de un contexto étnico determinado (el afrobrasileño) y que por ende no es bien comprendido y se transforma rápidamente (por no decir se pierde) cuando esta forma artística se traslada a otros segmentos sociales que no la comparten.

Esta característica se suma a las anteriores, y entonces el *angoleiro*, aunque busque efectuar movimientos bonitos, nunca o casi nunca los hará por la belleza en sí misma - debido a la importancia de la malicia, la complementación y la unión de juego y lucha. Siempre los movimientos son bonitos, pero sirven como defensa, traslado o aún ataque y son respuestas a movimientos del adversario. Es difícil ver que un *angoleiro* quede desprotegido por hacer un movimiento bello. Si parece estarlo, es probable que sea para engañar a su adversario, y tentarlo a moverse en la dirección que él quiere. Ahí vendrá un contraataque fulminante. Tampoco interrumpirá el *fluir* del juego para realizar alguna pirueta que no sea requerida.

Es importante la idea de una estética propia, porque este es uno de los aspectos que más se están perdiendo, al incorporarse elementos y modelos provenientes de las artes marciales y/o de la gimnasia deportiva. Así, mientras que la técnica de la Capoeira Regional requiere o enfatiza los movimientos altos, rectos, estilizados, la particular belleza de la Capoeira Angola reside en movimientos encogidos, cerrados para dar poco espacio al adversario, pero con un perfecto control del cuerpo para desarmarlos o transformarlos según el momento del *jogo* lo requiera. La gestualidad del rostro y de las manos y brazos; la *ginga* más danzada y frecuentemente casi reemplazada por pasos de baile de otras

manifestaciones negras; la cadencia general de los movimientos son parte importante de esta estética (casi imposible de describir adecuadamente por escrito) que refleja fielmente su origen social y cultural.

**6) Música lenta** : La Capoeira Angola es cadenciosa, y se efectúa con un ritmo lento, comparado con otras variantes. Es un juego de dominio del cuerpo, pero también de la mente. En un buen aprendizaje los movimientos en un *jogo* se desmenuzan y se estudian las distintas posibilidades de acción como en un juego de ajedrez. La desconstrucción del cuerpo y los movimientos lentos permiten que los *jogos* de Angola sean mucho más largos que los de Regional.

**7) Importancia de lo ritual** : La *capoeira* es un juego con reglas no escritas, pero que igual están presentes y controlan su desarrollo. En el caso de Angola el conocimiento de estas reglas (que rigen muchos más aspectos que en otras variantes) es muy importante. No se puede ser un buen *angoleiro* si no se sabe bien cuándo salir del pie del *berimbau* , qué gestos invocando protección se realizan antes de esto, o cómo se realiza adecuadamente una “*pedida de aú* ”. la infracción a estas reglas provocará gestos de desaprobación entre los asistentes, o el infractor será ridiculizado. Como en el *candomblé*, donde saber qué *cantiga* cantar en el momento adecuado demuestra conocimiento, “estar por dentro” de esta manifestación de cultura popular; así también en la *capoeira* . La correcta apreciación de lo que está sucediendo en un *jogo* y cómo actuar con respecto a esto también es motivo de orgullo y prestigio dentro del grupo.

**8) Teatralidad** : Este es otro aspecto generalmente relegado cuando se habla de *capoeira*, y en la práctica cada vez más se lo deja de lado como algo del pasado, propio de la *capoeira* calificada como “folklórica”.

Sin embargo, los gestos del rostro, de las manos fingiendo miedo, distracción, alegría, invitando al adversario a *jogar* o distrayendo su atención; el modo en que ciertas canciones son gestualizadas; todo esto hace también a la esencia de la Capoeira Angola.

Así, desde antes del comienzo del *jogo* propiamente dicho, al pie del *berimbau*, uno de los *jogadores* puede cantar una *ladainha* que esté expresando su posición respecto del mundo, de la *roda* o de su adversario. Si éste no le responde con otra, alusiva a su mensaje, entonces se pasará al *canto de entrada*, donde con gestos se señalará hacia

arriba (al cantar “*viva meu Deus*”), hacia el mestre (“*viva meu mestre*”), al adversario (“*é mandingueiro*” o “*sabe jogar*”) hacia los lados (“*joga aqui prá cá*”) o en derredor (“*pelo mundo afora*”). Luego se invitará al rival a salir, y el *jogo* propiamente dicho comenzará. Al comenzar el canto de entrada, también se pueden realizar gestos que invocan la Divina protección (señal de la Cruz, trazar el signo de Salomón –estrella de seis puntas- en el piso, juntar las manos mirando hacia arriba) para el *jogo* que se desarrollará. Se da la mano al contrincante y se lo invita (al finalizar el canto de entrada y comenzar las *cantigas*) a *jogar*. Esto no se hace necesariamente así siempre, pero si la intención es *jogar* como se debe, se respetarán varias de estas formas.

Luego, durante el juego, los gestos del rostro, de las manos, invitan al adversario a *jogar*, distraen su atención, fingen miedo o sorpresa ante sus movimientos, alegría ante el placer de *jogar*. Un golpe recibido, mediante la “dramatización” adecuada, puede ser incorporado al fluir del juego y demostrará que el que lo recibió lo hizo con picardía, con el verdadero espíritu de un *angoleiro*, que sabe que cosas así suceden en la vida y lo acepta como algo natural. Esta dramatización del hecho puede también servir como disfraz del próximo golpe que se lanzará.

La Capoeira tradicional es así como un “*teatro mágico*”, como bien la define Néstor Capoeira (1985:109), una “*escuela para la vida*” que, reproduciendo metafóricamente las situaciones que el *jogador* puede encontrar en la realidad lo prepara para mejor encararlas.

De esta teatralización también pueden participar todos los que asisten a la *roda*, no solamente quienes *jogan* en ese momento. Como los cantos pueden ser empezados por cualquiera de los participantes, a veces mediante éstos se hará referencia (por lo general burlona) a lo que está aconteciendo dentro de la *roda*.

Estas ocho cualidades, sostenemos son las que caracterizan a la Capoeira Angola actual y las tomamos, por lo tanto, también como representativas de cómo era la *capoeira* que existía antes que se creara el estilo de Capoeira Regional. Si bien la Capoeira Angola también se debe haber modificado con el paso del tiempo, conversaciones con viejos *mestres* y el *jogo* de quienes, con 60 años o más aún la practican nos dan la pauta de que la Angola actual mucho conserva de la tradicional.

La *capoeira* es, insistimos, una forma artística compleja, un juego-lucha-danza-ritual-teatro fruto de la creación colectiva de un grupo social determinado, en este caso los estratos populares negros de Brasil. Como tal, debe reflejar las pautas más generales del grupo del cual surge. Esto se ve claramente en el énfasis que se da en la *capoeira* a la malicia y la picardía.

El estar siempre atento para aprovechar la menor oportunidad y sacar ventaja (e impedir que esto suceda con uno) son rasgos propios de quien debe esmerarse para sobrevivir con los magros recursos a su alcance, rasgos que se observan claramente aún hoy en las actitudes cotidianas de los sectores populares bahianos. La picardía se expresa tanto en el *samba* como en la *capoeira*, en la conquista de una mujer como en los zumbones duelos verbales propios de este sector. Es un estilo étnico peculiar (Kochman 1981) que se refleja en las distintas modalidades de la cultura grupal.

¿Qué sucede cuando un arte que refleja de esta forma las pautas culturales de un grupo comienza a extenderse fuera de éste, hacia otros estratos sociales y a contextos geográficos distintos? Tiene, forzosamente, que cambiar. Pero el cambio, aunque es inevitable al hablar de cualquier manifestación social y cultural -para una crítica pormenorizada de las visiones estáticas de otros aspectos de la cultura afrobrasileña, en este caso el *candomblé*, ver Frigerio 1983- también va a expresar las asimétricas relaciones de poder existentes en la sociedad. Quienes tienen mayor poder económico y social podrán con mayor facilidad influir en el proceso de cambio, imponiendo sus valores y visión del mundo.

Aún considerando los factores sociales como condicionantes de todo proceso de cambio, al analizar la transformación de la *capoeira* no se puede perder de vista la influencia que un hombre tuvo sobre este proceso. Idolatrado por los practicantes de la Capoeira Regional, menospreciado o ignorado por los *angoleiros*, toda la evolución posterior del arte tiene como referente a inevitable a *mestre Bimba* .

## **2 La *capoeira* como lucha**

Todos los autores que han escrito sobre *capoeira* (Rego 1968, Moura 1980, Itapoan 1982, Almeida 1981 y 1986, Capoeira 1981 y 1985, Areias 1983) al hablar de *mestre Bimba* coinciden en afirmar que:

1) *Bimba* era un avezado *capoeirista*, practicante de Angola (única variante existente en la época).

2) Encontrando que esta modalidad dejaba “*mucho que desear en términos de lucha*” (Itapoan 1982: 14) creó un estilo que llamó “*lucha Regional bahiana*” (Rego 1968: 269) que luego pasaría a ser conocido como *Capoeira Regional*.

3) Fue el primer *mestre* en abrir una escuela (*academia*) de *Capoeira*, en 1932. Su *Centro de Cultura Física e Capoeira Regional* fue también la primera escuela de *capoeira* reconocida oficialmente por el gobierno, en 1937.

4) Se le atribuye también ser el primer *mestre* que desarrolló una metodología de enseñanza. Los alumnos aprendían un determinado número de lecciones, y se distinguían tres niveles de practicantes: “*iniciantes*”, “*formados*” y “*formados especializados*” (Capoeira 1985: 95). Introdujo también sus ocho famosas “*secuencias*” - combinaciones pautadas de ataque y defensa practicadas todas las clases por sus alumnos- que aún hoy se utilizan en la enseñanza.

5) Otra característica peculiar de su escuela, y que tuvo importantes consecuencias sobre el futuro desarrollo de la *capoeira* fue que un sector mayoritario (o al menos importante, ya que no hay estimaciones exactas) de sus alumnos pertenecían a la clase media y alta bahiana. Según señala Rego, “*sus discípulos varían desde el hombre de pueblo a políticos, ex jefes de Estado, doctores, artistas e intelectuales*” (1968:283). Según recuerda *Mestre Acordeon*, un ex alumno suyo, “*la mayor parte de los capoeiristas de Mestre Bimba estudiaban en colegios y universidades*” (Almeida 1981:45).

Este hecho trajo aparejadas consecuencias diversas. Según la mayoría de los autores (Rego 1968:361; Areias 1983:68; Capoeira 1985:111; Almeida 1981:40) es gracias a esto que la *capoeira* empezó a ganar más aceptación social, dejó de ser considerada como algo practicado por marginales buscapleitos y pasó a ser vista como una manifestación cultural del pueblo bahiano. En 1937 (Areias 1983:67) la escuela de *Bimba* pasó a ser el primer grupo de *capoeira* en realizar una exhibición en el palacio de

gobierno bahiano y ese mismo año su academia fue reconocida oficialmente. El *mestre* realizó varias presentaciones ante diversas autoridades con el pasar de los años, y en 1953 lo hizo ante el presidente Getulio Vargas.

Otras consecuencias de la irrupción de jóvenes de los sectores acomodados bahianos en la práctica de la *capoeira* fueron, quizás, menos positivas. Según Areias (1983:69) el hecho de que la academia fuera frecuentada por miembros de la burguesía trajo aparejada una alienación con respecto al medio que dio origen al arte (algo similar, aunque sin precisar la escuela exactamente, parece sugerir Rego 1968:290), ya que “*una de las medidas adoptadas...fue la de sólo aceptar alumnos que tuvieran un certificado de empleo firmado, o que fueran estudiantes o tuviesen alguna otra ocupación reconocida...*” (Areias 1983:69) para evitar la presencia de “*malos elementos*”. Con el mismo fin, “*se prohibía al alumno frecuentar y participar de las rodas de Capoeira Angola y de las rodas callejeras*” (Areias 1983:69). Según Mestre Gato, *capoeirista* antiguo, “*se formó un grupo de alumnos blancos en torno de Bimba que de cierta manera hasta mandaban. Bimba, a pesar de ser un hombre excepcional, era ignorante. La verdad es que los negros tenían muy pocas oportunidades de ir a la academia de Bimba a aprender Regional. No estoy diciendo que no había negros practicando Regional, pero para seis negros había seiscientos blancos, mientras que en Angola 80% eran negros*”. (Capoeira 1985:162).

Con Bimba, entonces, la *capoeira* comenzó a sufrir una transformación acelerada. Bajo su influjo, dejó de ser *brincadeira* (broma), *vadição* (entretenimiento), para ser propiamente una lucha. Bimba era un temible luchador y quizás su fama fue lo que atrajo a los jóvenes de la burguesía.

La *capoeira* de Bimba eliminó o desenfaticó los efectos ceremoniales, y rituales y lúdicos de la Capoeira Angola, e incorporó nuevos elementos de lucha que hasta ese momento le eran foráneos: agarres, defensas contra éstos, y ciertos golpes nuevos. No se sabe con certeza el origen de estos nuevos movimientos. Según lo manifestado por el propio Bimba a Rego (1968: 33) él “*se valió de golpes de batuque... así como detalles de la coreografía de maculelé ... además de los golpes de lucha greco-romana, jiu-jitsu, judo y savate...*”. La influencia del batuque le había llegado a través de su padre, avezado

practicante de este arte popular. La real influencia de luchas orientales o europeas en la Región de Bimba es objeto de discusión: Carneiro (1975:14) las enfatiza, sus ex-alumnos la niegan (Itapuan 1982) o minimizan (Almeida 1981:42); otros autores como Rego (1968:269) o Areias (1985:67,70) las señalan pero no las destacan.

Lo cierto es que a partir de Bimba, en la década de 1930, la *capoeira* sufrió una gran transformación. Se enfatizaron los aspectos de lucha, se añadieron nuevos movimientos, se formó un grupo importante de practicantes de las clases medias y altas y se la empezó a practicar en forma legal.

### **3. La *capoeira* como “folklore”**

Empezó así lo que podríamos denominar el proceso de legitimación social de la *capoeira*, ya que no se la consideraba tanto como una práctica de marginales, sino que se la empezó a valorar como lucha y también como una tradición cultural bahiana.

Comienza también, sin embargo junto con la legitimación, el proceso de “descaracterización ” (para usar un vocablo popular entre los *angoleiros* ) de la *capoeira* . Se desenfaticó su práctica en el medio que le dio origen -la calle y las fiestas de largo- y para evitar asociaciones con lo callejero, con su pasado turbio, se empezó a practicar en recintos cerrados, escuelas que sirvieron como medio de vida de los *mestres* .

Uno de los factores que más contribuyó a la descaracterización fue el propio órgano municipal de turismo de Bahía (Rego 1968:361). Este organizaba frecuentes exhibiciones para turistas, y las academias empezaron a disputarse los favores del organismo, agregando distintos ingredientes (*samba de roda* , chistes, etc.) a sus presentaciones para hacerlas más agradables al turista.

Así la *capoeira* se “folklorizó ”. En vez de imponerse como una manifestación cultural popular con pautas propias, se presentó una imagen adulterada de la misma, procurando lo que más impactaba y agradaba al turismo.

### **4. La *capoeira* como deporte**

En la década del sesenta, Bahía seguía siendo el centro neurálgico de la *capoeira*. Pero para ese entonces muchos *mestres*, atraídos por las posibilidades económicas del Sur, habían empezado a emigrar hacia Río de Janeiro y São Paulo. Lentamente, la *capoeira* se diseminaba por todo Brasil.

Fuera de su contexto geográfico y social, distante de sus raíces negras y bahianas, la *capoeira* ya no podía ser practicada como una manifestación artística espontánea, ni tampoco estereotipada como “folklore”. Tampoco podía ser una lucha al estilo de Bimba, que desafiaba a “*cualquier luchador, de cualquier tipo de lucha, a enfrentarlo con su Regional*” (Itapoan 1982:16) o que entrenaba esquivando piedras que sus alumnos le tiraban y navajas suspendidas de un hilo (Itapoan 1982:39).

Empezó entonces a ganar popularidad la idea de que debidamente reglamentada, la *capoeira* podía ganarse un lugar junto a las artes marciales orientales, que ya habían sido aceptadas por la sociedad brasileira. Pasaría a ser “el arte marcial brasileiro” una lucha deportiva con competencias reglamentadas.

Surgieron así, a fines de la década del sesenta, los primeros campeonatos e intentos de reglamentación de la *capoeira*. En 1968 y en 1969 se realizaron, en una base de la Fuerza Aérea en Río de Janeiro, el primer y el segundo *Simpósio Brasileiro de Capoeira*. Allí se intentó “*crear una única nomenclatura de golpes, un único sistema de graduación de alumnos, criterios para la graduación de mestres, todo con la intención de crear Federaciones de Capoeira... y transformar a la capoeira en el “deporte nacional”*” (Capoeira 1985:132). Para la misma época se realizaron en Bahía los primeros campeonatos de *capoeira*.

En 1972 la *capoeira* fue declarada “deporte” por el Consejo Nacional de Deportes, y su práctica como tal fue reglamentada oficialmente a través de la *Confederação Brasileira de Pugilismo*. En 1974 se creó la primera Federación de Capoeira en São Paulo, y en 1984 la segunda en Río de Janeiro. Falta aún que surja otra en un tercer estado para poder crear la Confederación Nacional de Capoeira que la libere de la tutela de la de pugilismo. A mediados de la década de 1970 se realizaron también los primeros campeonatos nacionales de *capoeira*.

Este desarrollo de la *capoeira* /deporte trajo aparejadas varias consecuencias para la práctica y la concepción vigente sobre esta actividad. Entre ellas, destacamos:

1) **Una creciente burocratización** : La *capoeira*, para ser considerada deporte, debía ser competitiva y reglamentada (Capoeira 1985:147); era necesario entonces que existieran: asociaciones, federaciones y una confederación que agrupándolas consagraran un reglamento único para la competencia, la enseñanza de la actividad y los criterios de graduación de *mestres* . Todo esto produjo una burocratización creciente y una sumisión del deporte/lucha a la política oficial, toda vez que las Federaciones dependen en última instancia del Consejo Nacional de Deportes.

Los torneos, la reglamentación y las Federaciones suscitaron una gran controversia en los últimos 15 años. Los torneos tuvieron bastante aceptación, pero no así la organización de Federaciones. Gran parte de los *capoeiristas* no están afiliados a las dos existentes pues no están de acuerdo con el derecho que ellas se arrojan de detentar el monopolio de la fiscalización de la práctica. Como toda actividad de origen popular, no codificada, existen distintas concepciones de lo que es y cómo debe practicarse y enseñarse. Celosos de su individualidad –que la tradición del propio arte fomenta- los *mestres* no quieren verse controlados por una Federación.

2) **La incorporación de elementos de las artes marciales orientales** : La *capoeira* es definida globalmente como deporte, pero por sus características se la considera una lucha. El uso prevalente de la piernas hace que dentro de las luchas/deporte, sea equiparada con las artes marciales orientales más que con el box o la lucha grecoromana, por ejemplo. Se la considera así como el “arte marcial brasileño”. Esta definición es ventajosa ya que apela no solo al nacionalismo sino también a la legitimidad que las otras artes marciales han conseguido. Al tomar a éstas como modelo (consciente o no) a imitar se incorporan a la *capoeira* elementos que las caracterizan: el uniforme blanco, la práctica descalza, el uso de cordones para clasificar distintas etapas en el aprendizaje, la actitud seria y marcial durante el entrenamiento, en ocasiones un saludo ritual (en posición marcial) al empezar y terminar la clase. También se agregan puntapiés y golpes de mano que tradicionalmente no existían en la *capoeira*, se modifica la ejecución de ciertos golpes que sí existían para que sean “más técnicos” –en realidad,

más parecidos a los de karate-, se introducen técnicas de “defensa personal” y a veces hasta se utilizan “guardias” con neta influencia oriental durante los jogos o prácticas. Los torneos también parecen estructurados alrededor de este modelo, con cuatro jueces, banderas para anunciar el fallo de cada uno, etc. Se mantiene el uso del *berimbau* durante la competencia pero con una función meramente simbólica ya que parece no tener la menor incidencia en el *jogo* (que ya no es un juego sino una lucha con contacto.)

Paradójicamente, para que el “arte marcial brasileiro” pueda gozar del prestigio de las otras artes marciales mejor sucedidas, debe ser cada vez menos brasileiro -al perder sus características propias e incorporar otras que le son ajenas. Influye también en este proceso el hecho de que los más fervientes defensores de la *capoeira* /deporte son profesores de educación física y/o especialistas en algún arte marcial oriental. Este currículum y esta influencia se ven claramente en una reciente publicación de difusión masiva sobre *capoeira* (Pinatti y Oliveira Silva 1984 II) donde varias de las técnicas que allí se muestran (especialmente págs. 14-24 y 50-65) podrían haber sido sacadas foto a foto, de un libro de karate.

**3) Una cooptación ideológica y política:** Las raíces populares, negras y contraculturales de la *capoeira* se pierden para dar paso a una *capoeira* que “es sinónimo de educación, cultura, civismo y salud” (Pinatti y Olivera Silva, 1984 II: Regulamento de Competição pág. 3). Según otro practicante con una visión similar, la práctica de la *capoeira*, “además de diversión, relax para quien la practica, ayuda a desenvolver el poder de la voluntad, cultiva la cortesía y patrocina la moderación del lenguaje, coopera con la formación del carácter...” (Senna 1980:13).

En un intento por borrar el pasado marginal del arte, se enfatizan como condiciones indispensables del auténtico *capoeirista* la “buena educación”, el “respeto al civismo”, inclusive una “buena higienización” (Senna 1980 y Pinatti y Silva 1984).

Este apelo a ultranza al civismo se ve complementado por una creciente intromisión de lo militar en la práctica del deporte/lucha. Esto se nota, por ejemplo, en el uso compulsivo del uniforme (que debe estar “bien doblado, planchado y limpio”); en la postura marcial del “¡salve!” (saludo); en la rígida jerarquización que se impone con el uso de los cordeles; en las exaltaciones al “orden máximo, disciplina rígida y respeto

*absoluto a ser mantenido dentro y fuera del Templo de Capoeira* ” (Senna 1980:19) (énfasis nuestro).

Hay aspectos menos formales o inocentes dentro de esta intromisión de lo marcial en la *capoeira* : el desarrollo de la *capoeira* /arte marcial brasileiro se produce durante los años de la última dictadura militar; los primeros intentos de homogeneización de las prácticas y reglas (Simposios de 1968 y 1969) fueron auspiciados por la Fuerza Aérea; uno de los primeros intentos de reglamentación y sistematización de la *capoeira* provienen de un *mestre* que la enseña en el Colegio Militar. Se ha acusado también, a dirigentes de las Federaciones de intentar integrar a la *capoeira* (para lograr su legitimación y a cambio de dádivas diversas) a la ideología política de la dictadura militar que se adueñó del Brasil durante 1964-1985 (Areias 1983:77, Capoeira 1985:155).

**4) Concepciones evolucionistas subyacentes :** Para cierto sector de los practicantes, esta evolución de la *capoeira*, de lucha “folklorica” a arte marcial/deporte, es una evolución natural, necesaria. “*En todas partes del globo, cada pueblo posee un método más o menos elaborado de combate / auto-defensa... que va evolucionando con el progreso de la civilización...*” (Senna 1980:11).

Según esta visión, a partir de esta forma de lucha popular, desarrollada de forma empírica, por lo tanto considerada “inexacta”, “ingenua”, se llega a lo que muchas veces se denomina “*capoeira objetiva*”. En esta, supuestamente, a través del estudio de los movimientos y del conocimiento científico que poseemos del cuerpo humano, se lograrían movimientos y técnicas con un máximo grado de eficiencia. El saber popular negro, “primitivo”, debe así ser reemplazado por el conocimiento “científico” (no olvidemos que muchos de los nuevos *mestres* son profesores de educación física) que poseen las clases medias, blancas. Señala un conocido profesor:

“ La *capoeira* ” (es) “ ejecutada y practicada de forma empírica, intuitiva y peligrosa. Sus participantes no se dan cuenta de que, racionalizada y con un método adecuado, muchos serían los resultados sociales, físicos y espirituales con que ésta podría contribuir decisivamente a la formación del elemento humano (...) Alcancemos el camino de codificación de la *capoeira* como deporte y conseguiremos la posición a la que llegaron todas las formas naturales de defensa

personal de varios pueblos, las llamadas Artes Marciales, que pasaron por las mismas fases de marginalización, leyendas, creencias, fanatismo, etc.” (Senna 1980:14).

Esta concepción evolucionista está gráficamente expresada en “*Capoeira: A Arte Marcial Brasileira*”, publicaciones de carácter masivo escritas con el asesoramiento de dirigentes de la Federación Paulista de Capoeira. La primera publicación (Pinatti y Oliveira Silva 1984 I) consta de dos partes: Capoeira/Cultura y Capoeira/Esporte.

En la presentación de la primera aparecen cuatro *capoeiristas* negros, y el profesor, blanco. Los *capoeiristas* negros ilustran aquí las formas en que se entra al *jogo* (las “reglas” no escritas), los movimientos básicos, y los “movimientos en desuso” (que, sin embargo, tienen aún plena vigencia en las *academias* Angola de Salvador). La segunda parte, Capoeira/Esporte, está ilustrada por ocho *capoeiristas* blancos, que muestran las formas de entrar en calor (contribución de la educación física) y los movimientos de *cintura desprezada* (agarres y caídas) desarrollados por Bimba.

El mensaje es claro: la *capoeira* como cultura pertenece a los negros (y aquí solo entran los movimientos básicos, y otros ya en desuso) y la *capoeira* como deporte, (con técnicas más complejas y asesoramiento de la educación física –el precalentamiento-) pertenece a los blancos.

Siguiendo con esta tesis, la segunda publicación (Pinatti y Oliveira Silva 1984 II) desarrolla movimientos de ataque y defensa (lucha) que son ilustrados por siete *capoeiristas* blancos y uno mulato (el profesor). De estos ocho *capoeiristas*, seis son profesores de educación física, confirmando la intromisión de una disciplina en otra<sup>iii</sup>.

Esta versión del pasaje de la *capoeira* como cultura negra a deporte blanco es básicamente correcta, excepto que se realiza una evaluación ideológica de la misma: la *capoeira* como cultura es igualada a “folklore”, y éste, estereotipado como algo pintoresco, estático, del pasado. Por eso se pregunta en la misma publicación: “...será que (la Capoeira) sobrevivirá y se masificará como manifestación exclusivamente folklórica? ¿Cuántas “academias” de folklore conoce?” (A. Ghiberti en Pinatti y Oliveira Silva 1984 I:65). La *capoeira*, para estos autores, sólo puede sobrevivir reglamentada como

deporte, es decir obedeciendo a las pautas de la clase dominante. Esta apreciación se enmascara como algo necesario, que está “en la naturaleza de las cosas”.

## 5. Tendencias actuales de la *capoeira*

¿Cómo influyó este desarrollo de la *capoeira* deporte/arte marcial sobre aquellos elementos que, como propusimos al comienzo del trabajo, caracterizarían a la *capoeira* como un arte original?

**1) Malícia** : Este es uno de los aspectos que más ha perdido la *capoeira* actual. En esto coinciden la mayoría de los viejos *mestres* (Capoeira 1985:166-168) quienes resaltan que ahora se enfatiza la velocidad, la fuerza y los movimientos acrobáticos en detrimento del engaño y la picardía. Es solamente después de varios años de práctica y de acumular experiencia que los *capoeiristas* que practican esta forma adquieren algo de malicia. En las *academias* de Angola existentes, los alumnos desarrollan esta cualidad desde un principio, junto con los movimientos básicos.

**2) Complementación** : La sincronización, el fluir del juego, y el estímulo-respuesta de la *capoeira* tradicional tampoco son enfatizados en los *jogos*. La tendencia es a jugar más apartado, ya sea por la mayor rapidez y espectacularidad de los movimientos, o por la creciente introducción de movimientos acrobáticos en el *jogo*. Estos, si bien le brindan una gran vistosidad, quiebran totalmente la complementación, ya que por lo general no se hacen como respuesta a un movimiento del adversario sino para el propio lucimiento. En su forma más extrema, encontramos dos practicantes que exhiben a la vez pero individualmente su destreza física, en lugar de *jogar* el uno con el otro.

**3) Jogo bajo** : Aunque no se puede hablar actualmente de *jogo* bajo propiamente dicho, es cierto que si hay algo que aún caracteriza y distingue a la *capoeira* de otras artes marciales es el uso frecuente de ataques y defensas que se realizan bajando al piso.

Probablemente, sin embargo (y sin quererlo) la mayor “descaracterización” (para emplear un término popular entre los *angoleiros* bahianos) de la *capoeira* tradicional se dé, justamente, cuando quienes, acostumbrados a una práctica netamente de Regional,

realizan *jogos* “de Angola”. Lo hacen respondiendo al estereotipo vigente de que el *jogo* de Angola es algo lindo pero “pasado”, sin vigencia ni valor como lucha y sin conocer realmente cómo éste es. *Jogan* lento, pero *todo* el tiempo abajo (ignorando, como dijimos al principio que Angola utiliza movimientos de pie y en posiciones intermedias) y lo que hacen básicamente son movimientos de destreza física pegados al piso, sin buscar mayor complementación con el adversario ni considerar que en realidad deberían también estar luchando. Por lo general, una *roda* se empieza con el juego de Angola, lento, “un juego” (o sea, sin mayor importancia) y luego se pasa a la Capoeira “en serio”, la Regional.

**4) Ausencia de violencia :** El énfasis en la lucha y en la *capoeira* identificada exclusivamente como arte marcial en detrimento de los otros aspectos hace que la violencia esté cada vez más presente en los *jogos*. Ya no se *joga* “con” un adversario, sino “contra” él.

**5) Movimientos bonitos :** La estética sigue siendo importante en la *capoeira*, se sigue buscando belleza en los movimientos, pero la concepción que se tiene de ésta es totalmente distinta. La belleza que se busca en los movimientos corresponde, como dijimos al inicio del trabajo, a una estética diferente. Los modelos a imitar son: en los puntapiés, las artes marciales orientales, y en lo acrobático, la gimnasia deportiva.

Hay además un énfasis en los movimientos bonitos por la belleza misma, desprovisto de toda intención de traslado, ataque y/o defensa. Esto no sucede en la Capoeira Angola, donde todo movimiento, por más que se intente hacer bonito, tiene un propósito. La pirueta bonita pero sin otro propósito que el visual, quiebra la complementación del juego.

**6) Música lenta :** Se utilizan (o se deberían utilizar, ya que esto no siempre se respeta) distintos ritmos para distintos tipos de *jogo*. La Regional, sin embargo se caracteriza por sus ritmos rápidos.

**7) Importancia de lo ritual:** Aunque en menor cantidad que en la *capoeira* tradicional, sigue habiendo reglas no escritas para el correcto desempeño en un *jogo*. Hay, sin embargo, ciertos aspectos que podríamos calificar como ritualísticos que raras veces se ven fuera de *academias* de Angola (como la denominada *pedida de aú* o *chamada*), y también gestos rituales propios de la *capoeira* tradicional que, quizás por desconocimiento o por reinterpretación, se sustituyen por otros. Entre éstos, podemos

mencionar la costumbre –observada en algunas academias de São Paulo- de “*pedir a benca do berimbau*” que consiste en llevar la mano hacia el extremo inferior del *berimbau* y luego hacer la señal de la Cruz, antes de salir al *jogo*. Esto reemplaza a los gestos que en el mismo momento realiza el *angoleiro* invocando protección (trazar el *signo de Salomão*, etc.). En el Sur, también, en algunas academias se toca el piso frente al *berimbau* inmediatamente después de concluir el *jogo*, costumbre que tampoco se observa en la *capoeira* tradicional.

**8) Teatralidad** : Este es el aspecto que más se ha perdido. Lo teatral, lo pantomímico en *capoeira* siempre ha estado imbricado con lo ritual, y sobre todo con la malicia, que lo sustenta y le da sentido. Es por la malicia, que de la teatralización sale, engañoso e inesperado, el ataque certero. Disminuido lo ritual (que solo tiene incidencia al iniciarse el *jogo* y casi nada durante este), desenfaticada la malicia, y primando la lucha, la teatralización casi desaparece.

Las afirmaciones referidas a lo que sucede con las características originales sólo pueden ser consideradas como reflejando tendencias generales en la práctica de la *capoeira*. Como he mencionado anteriormente, esta aún es una actividad que refleja la individualidad de cada *mestre* y de cada practicante. Por esto es que los intentos de homogeneización de su práctica no han prosperado.

Estas características se conservan en distinto grado en las distintas academias, y aún dentro de cada una puede haber variaciones de individuo en individuo. También hay variaciones de acuerdo al tipo de *jogo* que se realice (recordemos que hay distintos toques de *berimbau* que conllevan distintas formas de juego) y el contexto en que se lo haga (*roda* cerrada, *roda* abierta, exhibición, torneo, etc.).

Hay también diferencias zonales. En Bahía, por haber sido esta ciudad el epicentro del desarrollo de la actual *capoeira*, siempre –aunque se enfatice la lucha- estará presente en alguna medida la malicia y la teatralización. En el Sur los movimientos estarán más cerca de las artes marciales y la gimnasia.

## **6. Academias “más tradicionales” y “menos tradicionales”**

Como resulta difícil realizar una clasificación rígida de las academias, lo más acertado, entonces, sería postular la existencia de un continuum entre dos polos ideales, entre los cuales podríamos clasificar o ubicarlas, según la medida en que la *capoeira* que practican conserva las características que hemos postulado como tradicionales. Un esquema similar es propuesto por Ortiz (1978:88) al analizar la transformación sufrida por las religiones afro-brasileñas y en especial el surgimiento de la Umbanda.

Existirá, entonces, un polo “más tradicional” donde la *capoeira* practicada conservaría más las ocho características propuestas como tipificando a la *capoeira* tradicional; y uno “menos tradicional” donde estas características estarían poco presentes (poca malicia, poca complementación, énfasis en la lucha, violencia, movimientos bonitos según la estética blanca, poca ritualización y teatralización, etc.).

Nos hemos visto casi tentados a denominar a uno de los polos Capoeira Angola, y al otro Capoeira Regional, pero dado que solo existen contadísimas academias de Angola en Brasil, y que la Capoeira Regional pasó a ser la Capoeira en ese país, nos pareció más adecuada la nomenclatura finalmente propuesta <sup>iv</sup>. Va de suyo que las academias de Angola estarían ubicadas en el extremo “más tradicional” de la tipología. Esto no quita que una academia, por más que sea de Regional, en tanto respete estas características, pueda también acercarse a este polo. Por ejemplo, las opiniones de Mestre Atanilo (uno de los discípulos más antiguos de Bimba) sobre la *capoeira* actual (Capoeira 1985:168-169) podrían haber sido suscriptas por cualquier *angoleiro*. Testimonios recogidos en Salvador manifiestan también que las prácticas de Bimba eran mucho más parecidas a las *angoleiras* que las actuales.

Sería interesante ver si, como propone Ortiz para su tipología (Ortiz 1968:88), a la nuestra también se la podría relacionar con las diferencias de clase existentes en la sociedad, es decir si las academias “más tradicionales” son más frecuentadas por las clases más populares y las “menos tradicionales” por las clases medias, y “*en la medida que la línea de clase coincide con la línea de color*” (Ortiz 1978:89), habría que ver si los negros tienden a frecuentar más el primer tipo de academias. Seguramente habría también una diferenciación geográfica, pudiendo ubicar a las academias de Bahía más cerca del polo “más tradicional” y a las de Sao Paulo en el opuesto.

Esta tipología no pretende ser valorativa, es decir que las academias “menos tradicionales” sean peores que las “tradicionales”. Si es cierto, sin embargo, que la *capoeira* practicada en las primeras ha perdido varias de las características que la configuraban como forma artística propia de un pueblo, el afro-brasileño. Este hecho se ve agravado cuando se justifica esta pérdida como algo natural y necesario en la evolución de este arte, cuando se propone como “natural” el desarrollo de la *capoeira* desde “lucha ingenua”, “folklórica” (negra) a “arte marcial/deporte”, “objetiva” (blanca). Al proceder así se está enmascarando la relación asimétrica de poder existente en la sociedad y se justifica (mediante una ideología racista y evolucionista) la apropiación del arte de un grupo étnico por otro, y la mutilación y la pérdida de la memoria y de la identidad de ese grupo.

## **7 . Umbanda y Capoeira Regional: Desarrollos paralelos?**

Luego de esbozar un breve panorama del desarrollo de la *capoeira* en nuestro siglo, y de señalar los condicionamientos sociales que influyeron en éste, creemos que una comparación con la evolución de las religiones afro-brasileñas (especialmente, con el surgimiento de la Umbanda) puede resultar sumamente instructivo. Sin intentar equiparar exactamente a la Umbanda con la Capoeira Regional, hay ciertos paralelismos obvios en su desarrollo que demuestran el accionar de las mismas fuerzas sociales en ambos casos: principalmente el impulso al “emblanquecimiento” de las expresiones culturales negras.

Como afirmamos anteriormente, no pretendemos negarles a estas nuevas manifestaciones mestizas su relevancia o valor, ya que su multitudinaria aceptación popular señala que, más allá de los intereses de clase que puedan haberles dado origen (o haber influido en éste) constituyen hoy en día genuinas manifestaciones de la cultura popular brasilera. Sin embargo, sostendremos que sí tienen (o se les confiere) connotaciones ideológicas cuando se las utiliza para monopolizar la legitimidad en el área que les concierne, o se las presenta como meta a la cual inevitablemente deben aspirar las expresiones negras que le dieron origen . Por ejemplo cuando se clama que la

Umbanda es religión y el Candomblé, o cualquier variante ortodoxa, es superchería, o que la Capoeira Regional es un arte marcial y la capoeira más tradicional “tan sólo ” “folklore” .

Nuestro análisis deberá, por fuerza, ser superficial pero creemos que puede proporcionar pistas interesantes para ser profundizadas en trabajos posteriores.

Las religiones afro-brasileras durante finales del siglo pasado, y parte de la mitad de éste, fueron perseguidas y reprimidas por la policía. Esto se debía a que el uso de tambores, las danzas, los trances, los sacrificios de animales, el énfasis en mejorar la vida de los adeptos mediante medios sobrenaturales (adivinación, ofrendas, “trabajos”); eran todos elementos que caracterizan la religiosidad africana pero no coincidían con la visión dominante de lo que debería ser una religión. Sus practicantes, negros y pertenecientes a los estratos sociales más bajos, carentes de todo poder político, no podían oponer argumentos contra la visión racista que los consideraba, junto con sus manifestaciones culturales, un estigma del cual la sociedad brasilera debía librarse para “progresar”.

Durante la segunda mitad del siglo pasado el Espiritismo de Allan Kardec se popularizó en la sociedad brasilera. En las clases bajas se mezcló con las prácticas afro-brasileras, influyéndolas grandemente. Surgieron así la *macumba carioca*, el *candomblé de caboclos* bahiano, etc. En las clases medias se impuso una versión más ortodoxa del Kardecismo.

Durante mediados de la década de 1920, un grupo de hombres de clase media, blancos, de procedencia espiritista, insatisfechos con lo que consideraban un énfasis desproporcionado en lo doctrinal y lo intelectual por parte del Kardecismo, comenzaron a frecuentar los centros afro-brasileros de la periferia. Agregando a su bagaje espiritista el énfasis en lo utilitario y distintos aspectos del colorido ritual de estos centros, crearon una nueva religión a la que denominaron Umbanda (Brown 1977:33). Esta “Umbanda Blanca” o “Pura” como se la denominaba, eliminaba de estos centros los elementos de origen africano: sacrificios de animales, ofrendas materiales, tambores, danzas. Estos aspectos -a los que consideraban primitivos- chocaban con sus valores de clase media.

Este grupo, a partir de una casa madre, fundó otros centros, y en 1939 creó la primera Federación de Umbanda con el objetivo de proteger a sus afiliados contra la persecución policial. En 1941 realizaron el Primer Congreso de Espiritismo de Umbanda, donde se

proponían codificar el ritual y la ideología Umbandista, brindando su versión sobre el origen de la misma -que según ellos se remontaba a las antiguas civilizaciones de India o Egipto (y no a Africa, donde, en su opinión, los grupos solo poseían una cultura “rudimentaria”) (Brown 1977:34).

Esta religión, ya “brasileira” y expurgada de lo “afro”, se vio durante un tiempo restringida mayoritariamente a algunos núcleos de clase media. La caída del régimen de Vargas permitió un mayor accionar organizativo y de difusión de la nueva religión a través de los medios de comunicación. Se multiplicaron las Federaciones y los líderes de clase media, con su Umbanda Blanca, consiguieron un mayor prestigio y legitimidad para la religión. Sus influencias con políticos locales y la policía hicieron que varios centros de menor nivel socio económico y raíces africanas más fuertes, entraran bajo su esfera de influencia a cambio de favores políticos. A su vez, los líderes de estas federaciones de clase media debieron flexibilizar su definición de la religión para permitir el ingreso de estos centros de clase baja, que por su gran número formaban una clientela política notable. Para fines de la década de 1950, políticos umbandistas accedieron al cargo de vereadores y aún de diputados estaduais.

En la década del sesenta, estos líderes umbandistas de clase media ya habían obtenido *“una posición de considerable influencia sobre el crecimiento de la Umbanda en Río (...) dominaban la presentación de la Umbanda al público en general y el proceso de su legitimación e institucionalización dentro de la sociedad brasileira”* (Brown 1977:39). Si bien no consiguieron unificar los rituales e ideología de todos los centros en Río, su concepción creció por todo el Brasil y *“han tenido un efecto nivelador sobre las tradiciones regionales de muchas ciudades, influenciándolas en la dirección de una religión nacional más uniforme”* (Brown 1977:40).

La dictadura militar que se instauró en 1964 fue benévola con esta nueva religión a la que consideraba un posible medio de control político. *“Los militares rápidamente se tornan mucho más visibles y numerosos como líderes de centros y federaciones de Umbanda”*, señala Brown (1985:35). Bajo este gobierno militar el registro de los templos pasó de la jurisdicción policial a la civil, la Umbanda fue reconocida como religión en el

censo oficial y muchos de sus feriados religiosos fueron incorporados a los calendarios públicos (Brown 1985:35).

Así, la Umbanda, como variante “más blanca” (Ortiz 1978) de la religiosidad afro-brasilera, se acomodó a los valores sociales vigentes, y acaba legitimada. Por esta razón se pudo expandir en los distintos niveles sociales y en todas las áreas geográficas, influyendo fuertemente aún en las otras variantes de religión afro, tanto las más sincréticas (Batuque de Pará, Pajelança) como las más ortodoxas (Candomblé de Bahía, Xangó de Recife, Batuque de Porto Alegre).

No existe, sin embargo, *una* sola Umbanda. La Umbanda blanca influencia, dijimos, a los centros más africanizados, pero no llega a imponer completamente su ideología y ritual. Por ello es que, a partir de Ortiz (1978) se reconoce, por lo general, que se puede agrupar a los templos de Umbanda a lo largo de un continuum que va desde los “menos occidentalizados” (aquellos que retienen varios rasgos africanos como tambores, sacrificios, etc.) hasta los “más occidentalizados” que prescinden de estos elementos y adoptan una práctica más similar a la espiritista.

## **Conclusiones**

¿Qué paralelos se pueden establecer comparando el desarrollo de ambas expresiones populares (la Umbanda y la Capoeira Regional) ?.

En ambos casos había una manifestación cultural de origen africano, practicada mayoritariamente por sectores sociales más bajos donde predomina la gente de color (*capoeira* tradicional; Macumba y Candomblé). Estas prácticas eran estigmatizadas y perseguidas en virtud de su origen étnico y social.

En un determinado momento, un grupo de hombres de las clases medias se interesó por estas manifestaciones culturales. Así, a mediados de la década del veinte un grupo de “kardecistas insatisfechos” tomó elementos de los centros afrobrasileros y creó la Umbanda. A mediados de la década del treinta, Mestre Bimba, negro, creó la Capoeira Regional a partir de la tradicional. Su énfasis en la lucha, en detrimento de otros

elementos culturales hizo que su academia fuera frecuentada mayoritariamente por blancos de clase media.

Estas nuevas variantes, purgadas de varios de sus elementos negros (la Umbanda no utiliza sacrificios ni tambores, la Capoeira Regional desenfatisa el juego, lo ritual y teatral) y practicadas por individuos con mayor prestigio y poder social, fueron adquiriendo, de a poco, legitimación (la primera Federación de Umbanda se fundó en 1939; la academia de Bimba fue reconocida oficialmente en 1937).

El proceso fue lento, pero a fines de la década del cincuenta la Umbanda ya se había expandido a otros estados: existían en Río varias federaciones y se elegían los primeros políticos umbandistas. La *capoeira* todavía era explotada como “folklore” en Bahía, pero también ganaba como método de lucha cada vez más adeptos en las clases medias. Empezaba la emigración de *capoeiristas* que iban a enseñar Capoeira Regional en otros estados.

A fines de la década del sesenta la Umbanda se había expandido nacionalmente. Su heterogeneidad ritual e ideológica no impedía que fuera practicada en casi todo Brasil y que sus ideas se infiltraran hasta en las variantes religiosas regionales (de origen afro) más ortodoxas. El gobierno militar la favorecía como forma de aumentar su consenso en la población. La Fuerza Aérea, para esta época, fomentaba simposios para homogeneizar la práctica de la *capoeira*. Se realizaban los primeros torneos y se la empezaba a visualizar como deporte. Así la reconoció oficialmente el gobierno en 1972.

Durante la década del setenta y lo que va de la del ochenta, la Umbanda se ha expandido por todo Brasil, y ha devenido “la religión brasilera”. La Capoeira Regional (que debido al pequeño número de *academias* que aún practican Angola pasó a ser *la capoeira*) deviene “el arte marcial brasilero” y se practica en todo el país.

Ambas variantes, a raíz de las transformaciones sufridas, de la expurgación de elementos negros que las caracterizaban en un principio, son legitimadas. El estigma, sin embargo no ha sido completamente eliminado. Una creciente burocracia, a través de federaciones cuyos dirigentes son por lo general blancos, intenta reglamentar y depurar aún más estas variantes. Pero éstas, aunque modificadas, aún mantienen en sus

practicantes individuales gran parte del carácter popular que les dio origen y se resisten a encajar en los rígidos moldes que les impone el sistema.

---

• **Publicado originalmente en portugués, en la *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (Revista de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais del Brasil) . Número 10, págs. 85-98. São Paulo, Brasil. 1989.**

<sup>i</sup> Las academias de Capoeira Angola donde se realizaron nuestras observaciones fueron el *Centro Esportivo de Capoeira Angola* del Mestre João Pequeno y el *Grupo de Capoeira Angola Pelourinho* de los Mestres Moraes y Cobrinha Mansa.

<sup>ii</sup> No están incluidos en este análisis las recientes contribuciones de D'Aquino (1983) y de Lewis (1986) ya que no las conocía cuando escribí el trabajo. Ambos autores realizaron su trabajo de campo en Salvador, Bahía –Lewis principalmente en escuelas de Capoeira Angola y D'Aquino sobre todo en las de Regional. Utilizando una perspectiva semiótica, Lewis considera a la capoeira como “un teatro de dominación y de liberación de la dominación”, en el cual se expresan pautas de interacción derivadas del período de la esclavitud. D'Aquino, en cambio, focaliza su atención en la capoeira como un sistema simbólico, analiza sus mitos e ideología y la forma en que éstos se expresan durante los *jogos*. Aunque los intereses teóricos de estos autores se diferencian de los míos, los datos etnográficos que aportan en nada modifican – por el contrario, apoyan- el análisis que aquí presento.

<sup>iii</sup> En 1990 tuve el placer de conocer personalmente en Buenos Aires a Gladson Olivera Silva y a algunos de sus alumnos, y más tarde, de visitar a su grupo de *capoeira* en la Universidade de São Paulo en 1991. Aunque podemos discrepar en algunos puntos de vista respecto de la práctica de la *capoeira*, debo reconocer que conocí a un ser humano formidable, que conocía profundamente lo que enseñaba, y cuyos alumnos *jogaban* una *capoeira* que no por ser diferente de la que conocí en Bahía dejaba de ser bella y de responder al espíritu de este arte.

<sup>iv</sup> Cuando este trabajo fue escrito en 1988, la situación de la Capoeira Angola era muy preocupante. Sólo dos academias se dedicaban exclusivamente a su enseñanza (las ya citadas de João Pequeno y la de Moraes y Cobrinha) y parecía probable que, lentamente, esta variante fuera a desaparecer. Afortunadamente, algo más de una década después la realidad es bien diferente. Los esfuerzos de estos tres profesores, junto con los de otros antiguos mestres de Angola que volvieron a dar clases (como João Grande y Curió) y de los alumnos de todos ellos que, a su vez abrieron otras escuelas, revitalizaron la práctica de Angola. Los frecuentes viajes que estos mestres comenzaron a realizar al exterior - especialmente a Estados Unidos, donde hoy viven y enseñan Cobrinha y João Grande- hicieron que esta variante adquiriera un merecido prestigio internacional. La revalorización de la cultura negra, y de las políticas identitarias en la última década también creó un marco propicio para la legitimación de prácticas culturales de ese origen *en sus propios términos* –ya sin necesidad de parecerse a actividades blancas. De la misma manera que las variantes más africanas de las religiones brasileñas han ganado prestigio en los últimos años, también ha sucedido lo propio con la variante más negra de la capoeira. La capoeira Angola no sólo está muy viva sino que también está provocando un efecto de “re-angolización” (equivalente al de reafricanización de las religiones, descripto por varios autores) de la práctica de la capoeira en los muchos países donde este arte ahora es practicado.

## Referencias Bibliográficas

- Almeida, Bira  
 1981 *Capoeira: A Brazilian Art Form*. (1° edición) Palo Alto: Sun Wave.  
 1986 *Capoeira: A Brazilian Art Form*. (2° edición, modificada). Berkeley: North Atlantic Books.
- Areias, Almir Das  
 1983 *O que é Capoeira*. Sao Paulo. Brasiliense.
- Brown, Diana  
 1977 O Papel Histórico da Classe Média na Umbanda, *Religião e Sociedade* 1 (1): 31-42.  
 1985 Uma Historia da Umbanda no Río. En: *Umbanda e Política* (pgs. 9-42). Cadernos do ISER N° 18. Río de Janeiro.
- Capoeira, Nestor  
 1981 *O Pequeno Manual do Jogador de Capoeira*. São Paulo: Ground.  
 1985 *Galo Já Cantou: Capoeira para Iniciados*, Río de Janeiro: Arte Hoje.
- Carneiro, Edison  
 1975 *Capoeira, Cadernos de Folclore* N° 1, Río de Janeiro.
- Frigerio, Alejandro  
 1983 *The Search For Africa: Proustian Nostalgia In Afro-Brazilian Studies*. Tesis de Maestría . Universidad de California, Los Angeles.
- Itapoan, Mestre (Raimundo C. Alves de Almeida)  
 1982 *Bimba, Perfil do Mestre*. Salvador: UFBA.
- Kochman, Thomas  
 1981 *Black and White Styles In Conflict*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moura, Jair  
 1980 *Capoeiragem-Arte e Malandragem* . *Cadernos de Cultura* N° 2. Salvador.
- Ortiz, Renato  
 1978 *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* . Petrópolis: Vozes.
- Pinatti , Djamir y Oliveira Silva, Gladson  
 1984 I *Capoeira: A Arte Marcial do Brasil* (1), Sao Paulo: Três.  
 1984 II *Capoeira: A Arte Marcial do Brasil* (2). Sao Paulo: Três.
- Rego, Waldeloir  
 1968 *Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico*. Salvador: Itapuá.
- Senna, Carlos  
 1980 *Capoeira: Arte Marcial Brasileira*, *Cadernos de Cultura* N° 3. Salvador.
- FALTAN AGREGAR:  
 D'Aquino, Iria, 1983. *Capoeira: Strategies for Status, Power and Identity*. Tesis de Doctorado. Departamento de Antropología. Universidad de Illinois.

Lewis, John Lowell, 1986. *Semiotic and Social Discourse in Brazilian Capoeira*. Tesis de Doctorado. Departamento de Antropología. Universidad de Washington.