

LA FAVELA¹ PRESENTE: RISAS, LLANTOS Y LA TRANSNACIONALIZACIÓN DE LA MEMORIA DE LOS LÍDERES BRASILEÑOS DE LA CAPOEIRA EN MADRID

Menara Lube Guizardi

*Personal docente/investigador en formación.
Departamento de Antropología Social y Pensamiento filosófico Español,
Universidad Autónoma de Madrid (Madrid - España)*

menara.guizardi@uam.es

Cuando *Mestre Pantera* empieza su tradicional clase de capoeira en Madrid, sus discípulos tienen claro que, previamente, les toca un viaje a las favelas de Río de Janeiro (Brasil) donde el maestro aprendió el arte afro-brasileño, y donde vivió hasta emigrar a España, diecinueve años atrás. *Pantera* inicia sus lecciones con narraciones acerca de los peligros de la vida de la gente pobre y sobre cómo el arte le salvó de la inconstancia de la vida social en las orillas de la sociedad brasileña. En esos relatos, el espacio de los *morros* cariocas aparece como representación y como deseo de representación, como un espacio imaginado en fin. El maestro narra ansioso por transmitirles a los alumnos unas imágenes flagrantemente distantes de aquellas que esos jóvenes pueden vivir en sus experiencias cotidianas.

La capoeira se presenta en esas historietas como un espacio de heteropía social (Foucault, 1984) – una herramienta incorporada por los brasileños pobres que, pese a su condición marginal, les permitió construir una centralidad social (Hetherington, 1996). En la difícil tarea de sobrevivir en la parte más pobre del Brasil urbano (Leeds y Leeds, 1978), la capoeira permitió la reinención de la identidad marginal: una tecnología política apropiada por la gente común y que años más tarde pudo converger con los flujos y rupturas de un mundo globalizado (Appadurai, 2000), diseminando internacionalmente (Assunção, 2005) las estrategias culturales de mediación social empleadas en las periferias urbanas de Brasil (Conde, 2008). En ese tono provocador, la práctica es delicadamente descrita como parte de un *locus* alternativo, una re-inención subversiva de las jerarquías sociales que logra, más allá de la rigidez de una estructura social desigual, construir subjetividades intersticiales. Aquí, podemos entrever la capoeira como la metáfora de una experiencia social que ubica a los maestros brasileños en la dura realidad de las favelas de las cuales emigraron: una metáfora del espacio ocupado por los pobres suburbanos en la sociedad brasileña.

El *mestre* siempre habla en portugués, pero eso no supone un problema a sus discípulos (mayoritariamente españoles). Algunos de ellos siguen a *Pantera* desde hace más de una década, y no solamente hablan portugués, sino que viajaron a Río de Janeiro para conocer de cerca un paisaje

1. Optamos por mantener la forma como los sujetos estudiados dialogan entre sí y por ello reproducimos aquí la grafía de algunos términos en lengua portuguesa. Dos razones nos inclinan a esa decisión; por un lado, el hecho de que su traducción al castellano difuminaría la especificidad de la apropiación de la lengua portuguesa brasileña como elemento fundamental de recuerdo y olvido entre los capoeiristas (brasileños o no). En segundo lugar porque la traducción haría menos visible el carácter *sui generis* de los términos utilizados.

El objetivo del presente artículo es analizar el proceso de construcción de los imaginarios acerca de las favelas de Brasil en la relación entre los brasileños que enseñan la capoeira y sus alumnos europeos

cultural del que pasaron a hacer parte cuando se convirtieron en *capoeiristas*. El local donde entrenan se denomina *Samba de Roda* (Samba de Rueda) y fue elegido según un propósito muy claro:

“Entré aquí y el local me hizo recordar los lugares donde dábamos clase de capoeira en Río de Janeiro ¡Era igual que en la favela! (...) Quería que los chicos [los capoeiristas españoles] pudiesen entrenar aquí como entrenaban mis alumnos de Brasil. Yo quería una favela en Madrid para que ella fuera la casa de los capoeiristas. Si Madrid no va a la favela, la favela viene a Madrid.” (Mestre Pantera, abril de 2008).

El objetivo del presente artículo es analizar el proceso de construcción de los imaginarios acerca de las favelas de Brasil en la relación entre los brasileños que enseñan la capoeira y sus alumnos europeos. En un intercambio multidireccional y multidimensional (Besserer, 2004) de íconos simbólicos-nacionales-corporales. Los profesores transnacionalizan una experiencia societaria que retoma los sentidos sociales de dichas favelas – interconectando localidades y expandiendo un conocimiento que moviliza la agencia social. En esa trascendencia de fronteras, los sentidos y las memorias de Brasil revividas por los capoeiristas (brasileños o no) van jugando con la heterogeneidad de los encuentros entre unos y otros (Clifford, 1997) y sus respectivos paisajes culturales³.

Para expresar la manera en la que esa memoria se genera la abordaremos desde tres perspectivas: la recreación de la estética de la favela; las dinámicas corporales del juego de capoeira; y la evocación de los procesos histórico-sociales brasileños en las canciones de capoeira y narraciones de los maestros³.

Reinventando la estética de la Favela

En un callejón perpendicular a la calle Bravo Murillo de Madrid, encontrábamos la sede española de la Asociación de Capoeira Descendientes de Pantera (ACDP), de *Mestre Pantera*. Allí, desde la penumbra que marcaba el camino hacia *Samba de Roda*, vislumbrábamos una puerta doble, compuesta por una base de metal (pintada con una bandera de Brasil) y por un cuerpo de vidrio que filtraba las luces del interior del local. Pero el viaje visual anunciado desde la colorida puerta solamente se clarificaba cuando uno se adentraba en la escuela. Paredes, techo y suelo fueron pintados con los colores nacionales brasileños (verde, azul, amarillo y blanco). En el piso de la primera planta, una bandera de Brasil abrazada por un círculo blanco (Foto I): espacio donde se hacían las *rodas de capoeira*, se recibían las “visitas”; se celebraban llegadas y partidas; peleas y reconciliaciones. En el techo, la red de pesca (Foto II) que los profesores del grupo utilizaban para enseñar la *Puxada de Rede*, un baile típicamente popular entre los pescadores en Brasil y que junto a otros (como el *Maculelê* y el *Samba de Roda*) componen las enseñanzas corporales transmitidas a los capoeiristas europeos (Delamont y Stephens, 2007).

En un rincón de la sala, las estanterías sostenían los instrumentos musicales ordenados de acuerdo con los diseños del maestro (Foto III). Percusiones afro-brasileñas como el *atabaque*, el *agogô*, el *pandeiro*, el

2. Ese juego se caracteriza, además, por permitirnos una visión tridimensional de la experiencia espacial de la favela, expresada siempre como espacio imaginado (las representaciones de la favela), como metáfora espacial (ubicación social periférica de los maestros en la sociedad brasileña) y como práctica espacial (proceso de construcción de una estética de la favela en la sede madrileña de la agrupación de capoeira).

3. Nuestro análisis empleará las informaciones obtenidas entre octubre de 2006 y agosto de 2009 en nuestra etnografía estratégicamente situada (Marcus, 1995) junto a la agrupación de capoeira liderada por *Mestre Pantera* en Madrid.

reco-reco, acompañados de *cabaças*, *beribas* y cuerdas de acero, materia prima traída de Brasil para el montaje del *berimbau*, instrumento considerado el centro sonoro de la capoeira (Barbosa, 2005; Downey, 2002, 2005; Lewis, 1992). Junto a los instrumentos, la colección de libros y revistas en portugués, así como los premios y diplomas del fundador de la "agremiación". En la pared, un gran mapa de Brasil y dibujos de palmeras, sol y de gente jugando capoeira en la playa (pintados por los alumnos del grupo). Separando el área de la recepción del espacio donde se hacía la rueda de capoeira, existen dos paredes removibles de bambú, decoradas con las fotos de la agrupación en sus diecinueve años en España. A todo eso, se suman los cuadros sobre medicina china, los calendarios de años anteriores, una pizarra para avisos, las fotos de los grandes maestros brasileños, carteles anunciando eventos de capoeira y cualquier otra cosa que se le ocurriera traer al maestro o a algún alumno a la asociación.

Esa yuxtaposición de elementos y colores abastece al local de una serie de memorias colectivas. El maestro había conseguido plasmar en aquel espacio una dinámica bastante común en los barrios periféricos en Brasil: la acumulación de elementos desiguales, reordenados de forma voluminosa, alegre, colorida, y a veces caótica. Esa dinámica de "reciclaje", de re-interpretación a partir de sustratos varios (a partir de aquello que se consigue por la ciudad) viene directamente de las favelas, donde la carencia de instrumentos, materia prima y equipos, se compensa con la inventiva de los habitantes. Como bien explicita Bereinstein, las favelas construyen un tipo de arquitectura dominada por tres "figuras conceptuales" (2001: 11): el *fragmento*, el *laberinto* y el *rizoma*⁴ - elementos que se resisten a la continuidad monótona, a la ordenación euclidiana, y a la estaticidad lineal de las jerarquías. La combinación de esas tres figuras generaría una estética nacida de la improvisación, una "estética de la ginga" (Bereinstein, 2001: 11-12).

Ese concepto es central para la definición de las conexiones entre la favela y la capoeira, puesto que la *ginga* es el movimiento estructurante de la práctica afro-brasileña: aquél que sirve para equilibrar el cuerpo del jugador mientras este se adapta al contexto (Lewis, 1992; Stephens y Delamont, 2006), el conector usado para intercalar los "golpes", para entrar en sincronía con el tiempo y el ritmo del otro (Lewis, 1992, 1995, 1999; Merrell, 2005). La estética arquitectónica de la favela sería, por consiguiente, la marca espacial de la negociación, de la improvisación; una estética de aquello que la capoeira transmite en sus dinámicas corporales. A partir del concepto de Bereinstein, podemos intuir que los contenidos estéticos de la favela y la capoeira tienen en común el ímpetu de adaptación creativa a la inconstancia de la vida social: comparten la dinámica a partir de la cual producen su materialidad –sea ella una materialidad espacial (en el caso de la favela) o corporal (en el caso de la capoeira)–. Consecuentemente, lo que *Samba de Roda* reproducía en pequeña escala era, en realidad, el carácter heterotópico de las favelas brasileñas –entendido este último como lo definió Hetherington: "el poder de agrupar una colección de cosas inusuales, dándoles una unidad para la *performance* de una forma alternativa de ordenamiento social" (1996: 38. Traducción propia).

La heteropía de *Samba de Roda* grababa en el espacio aquellas características que, a su vez, la capoeira del maestro marcaba en el cuerpo

El maestro había conseguido plasmar en aquel espacio una dinámica bastante común en los barrios periféricos en Brasil: la acumulación de elementos desiguales, reordenados de forma voluminosa, alegre, colorida, y a veces caótica

La *ginga* es el movimiento estructurante de la práctica afro-brasileña: aquél que sirve para equilibrar el cuerpo del jugador mientras éste se adapta al contexto

4. Esa lógica de construcción del espacio es seguramente adversa a aquella que es hegemónica en las *ciudades globales* (Sassen, 2006) del norte del mundo. En ellas, la respuesta a la manifestación de la pluralidad y diversidad social fue, muchas veces, el encrudecimiento de un urbanismo disciplinario, "purista y estaticista" (Clifford, 1997: 7), lo que en términos Foucaultianos entenderíamos como el "arte de las distribuciones": un control de flujos, líneas, formas y movimientos que instaura un espacio ordenado desde los principios de la vigilancia de los sujetos (2004: 121).

Aquella puesta en escena de la favela en Madrid fue el resultado de un proceso “largo en el tiempo”, una construcción de la espacialidad que requería no solamente la presencia y participación de los jóvenes europeos, sino su familiarización a las dinámicas de sociabilidad inspiradas en la cotidianidad de las periferias brasileñas

de los alumnos europeos – una yuxtaposición que *Pantera* hacía a consciencia. Cierta vez preguntamos al *mestre* por qué no se pintaban los muebles de la recepción:

“En la favela es así. No hay dinero para la pintura y para la madera. Entonces la cosa se queda sin pintar, hasta cuando se consiga una tinta aquí, otra allá. A mi me gusta así. Si pintamos todo, la cosa va a quedar muy arreglada”. (*Mestre Pantera*, mayo 2008).

La presencia de la favela en la sede madrileña de la ACDP se dibujaba no solamente en la manera con la que se disponían y se acumulaban los objetos y materiales que ocupaban el espacio de la asociación. A partir de la socialización de los alumnos, se dibujaba también una forma estética de enunciar la creatividad y la improvisación. Una forma que les enseñaba cotidianamente, como el mosaico de recuerdos debe impregnar el espacio, dejando marcas que no son ni simétricas, ni cartesianas, ni ordenadas según una planificación higienista:

“Cuando llegamos aquí el local estaba vacío. Esto era de paredes blancas. (...) Era todo blanco, no había nada (...) Lo hicimos entre nosotros, entre los alumnos que vinimos a pintar; estuvimos aquí pintando y pegando al suelo, pegando el techo. Y poco a poco se ha ido creando lo que es ahora. Pero ha sido un proceso largo en el tiempo, no ha sido de un día para el otro” (*Cigarra*, alumna ACDP, enero 2008).

Como nos informa la alumna, aquella puesta en escena de la favela en Madrid fue el resultado de un proceso “largo en el tiempo”, una construcción de la espacialidad que requería no solamente la presencia y participación de los jóvenes europeos, sino su familiarización a las dinámicas de sociabilidad inspiradas en la cotidianidad de las periferias brasileñas. Lo que aquél espacio transmitía a los discípulos era tanto la idea de apropiación colectiva de la espacialidad personificada por los sujetos, como el estigma de la alegría plasmada en sus formas e iconos centrales de la representación de las favelas en el imaginario brasileño desde inicios del siglo XX (*Carminati*, 2009).

5. La zona sur de Río de Janeiro corresponde a los barrios construidos junto a la costa atlántica de la ciudad. En ellos, se concentró desde inicios del siglo XX los estratos sociales más elevados, lo que garantizó que esa región sufriera una acumulación de la inversión pública en infraestructura urbana (*Leed y Leeds*, 1978). En ese sentido, el sur de la ciudad recibió una marca simbólica y urbanística que le segregaba como el espacio de las elites sociales. En oposición, el norte de la ciudad se dotó del estigma de región ocupada por los pobres (*Cardoso y Araújo*, 1992; *Leeds y Leeds*, 1978), y por vía de regla afro-brasileños (*Brown & Bick*, 1987), espacio desordenado desde el punto de vista de la higiene positivista que dictó el sentido de las políticas urbanas cariocas desde fines del siglo XIX (*Cardoso y Araújo*, 1992).

Si la lógica de apropiación del espacio de la asociación se daba a partir de la estética de la *ginga*, también es cierto que los elementos utilizados dejaban intuir la ambivalencia con que se asumía la importancia concedida a los márgenes sociales brasileños. Un ejemplo de ello era la mesa de la recepción, puesta delante de la puerta de entrada. En la parte baja del mueble, un cartel con la figura de una mujer negra, embarazada, de brazos y piernas finos, con los ojos tristes perdidos en una ventana en la que se vislumbraba el paisaje de la favela por fuera de su casa – un homenaje a la mujer pobre, pilar central de la socialización en los *morros* cariocas (*Goldestein*, 2009). Por otro lado, en la pared detrás de la mesa de *Pantera*, una enorme tela yuxtaponía las figuras más emblemáticas de la zona sur de Río de Janeiro⁵: el *Cristo Redentor*, el *Corcovado* con su teleférico, la *Floresta de la Tijuca* y las *Araras* (aves coloridas de un escenario enunciado como “tropical”) (*Foto IV y V*).

Esa “doble imagen” de la entrada de la asociación sería la marca visual de una contradicción permanente en la forma como los *mestres* brasileños transmiten a sus alumnos españoles la historicidad de la capoeira.

Por un lado, los íconos de una *brasilianeidad* construida hacia fuera; íconos de un Brasil que atraen y seducen en su exotismo, en una supuesta “exuberancia natural” (Beserra, 2007). Un país para turistas, situado en el mundo de los ricos. Un *locus social* prohibido a los capoeiristas brasileños venidos de los sectores más empobrecidos de la sociedad. Por otro lado, permanece el recuerdo de los orígenes de la agrupación en la figura de una mujer pobre, mal nutrida, que lleva en el vientre el futuro de la favela. En el delicado arreglo estético de la sede de la ACDP en Madrid, presenciábamos una conjugación de dos imaginarios de Brasil que no siempre dialogan entre sí⁶.

La tarea de transmitir la capoeira en Madrid se convirtió, consecuentemente, en un acercamiento entre brasileños y españoles, donde los íconos de la *brasilianeidad* internacionalmente difundidos tuvieron un papel fundamental. Valiéndose de los mitos conocidos de un público de jóvenes españoles (que sin embargo no tenían ninguna información sobre la capoeira) *Pantera* pudo, en los inicios de 1990, hacerles asociar la práctica afro-brasileña a imaginarios positivos, situándola en un universo de carnaval, diversión, alegría, música y arte que impregna el sentido de “cultura nacional brasileña”, en Brasil (Da Matta, 1997) y en Europa (Machado, 2004). Aún hoy día, los líderes de las asociaciones se encuentran divididos entre dos imperativos: entre la necesidad de asumir la marginalidad de los espacios donde las agrupaciones surgieron en Brasil; y la preocupación de evitar que los alumnos asocien esa marginalidad a la noción de “violencia social incontenible” que impregna las representaciones mediáticas de las favelas cariocas en España⁷.

La necesidad de recuperar la favela como elemento interlocutor entre los líderes brasileños y los capoeiristas españoles se conectaba al hecho de que la asociación hubiese nacido como un movimiento comunitario de jóvenes afro-brasileños pobres en la favela de *Padre Miguel* (Río de Janeiro), a inicios de 1970. En esas circunstancias, la asociación se conformó como un *locus social* que concedía centralidad a sujetos puestos en las condiciones más débiles de la jerarquía social: les armaba de una nueva identidad a partir de la cual re-significar su propio cuerpo; estableciendo nuevas dinámicas de colaboración horizontal, de reciprocidad y de amistad:

“Cuando yo, *Mestre Chocolate* y *Mestre Tubarão* éramos niños, vivíamos ahí, cerca de la casa de *Mestre Pantera*. (...) Nosotros íbamos el sábado por la mañana, y le llamábamos al *mestre* a la puerta de su casa. Siempre inventábamos una excusa: que si él nos enseñaba el no sé qué, si nos llevaba no sé donde a ver una *roda de capoeira* (...) Después terminábamos siempre comiendo en su casa”. (*Mestre Reyzinho*, noviembre de 2007)⁸.

En la asociación creada en el suburbio de Río de Janeiro, el merecimiento del título de maestro (el puesto más elevado de la jerarquía del colectivo) no dependería del acceso a los estudios formales, al dinero o a los trabajos bien pagados; de ahí el poder que tienen esas agrupaciones en subvertir la lógica operante de las jerarquías sociales (Lewis, 1995). La suerte de uno dependería de sus habilidades físicas, de su capacidad de engaño; de la malicia, del carisma personal. En su sentido de jerarquía interna, los jóvenes de la ACDP en Brasil podían vislumbrar un prototipo de futuro diferente de aquellos dos extremos que se les presentaban como inevitables: el del criminal, y el del trabajador explotado:

6. La condición migratoria de los líderes de las asociaciones de capoeira en España tuvo, en ese sentido, un papel re-estructurador de sus vínculos de pertenencia nacional. En ese contexto, su *brasilianeidad* se revistió de íconos que no les estarían tan instantáneamente disponibles en Brasil. Esa indisponibilidad iconográfica ocurre gracias a las divisiones entre los ricos y pobres que determinan los espacios a ser disfrutados por unos u otros; pero también gracias al *paradigma étnico nacional* (Segato, 1998) en su determinación de una mitológica democracia racial (Fernandes, 1972; Ortiz, 2003; Yelvington, 2001) – delante de la cual la sociedad margina silenciosamente a los afrodescendientes (Bonilla-Silva, 1999; Burdick, 1998; Fontaine, 1980) y a sus prácticas emblemáticas, como la capoeira.

7. En los términos de Tsing, la yuxtaposición iconográfica de los referentes culturales que contextualizan la capoeira de la ACDP correspondería a una *zona de fricciones*: un diálogo que materializa las “extrañas, desiguales, inestables y creativas cualidades de la interconexión a través de la diferencia” (Tsing, 2005: 5). Esa memoria (tensionada entre recuerdos y olvidos como una *zona de fricción*) nos permite entender como lo que se retoma de la “tradicción brasileña” surge de una interacción entre el imaginario de los 250 alumnos españoles de la asociación y el de los tres maestros brasileños que la coordinan en España.

8. Narración realizada por los maestros de la ACDP para sus alumnos en el encuentro nacional de la asociación, realizado en Madrid en noviembre de 2007.

El sentido de la capoeira llevada a cabo por la ACDP, sería el de posibilitar a los sujetos nuevas salidas de socialización, nuevas perspectivas sobre la inserción social y una dimensión histórica que interconecta el descubrimiento de una libertad en un tiempo presente

“Es lo que te digo: si no fuese la capoeira, yo no sé si estaría vivo [el entrevistado llora]. Está claro que uno hace locuras de adolescente, pero yo no me dejé envolver con el narcotráfico, con la delincuencia. Yo creí; creí en la capoeira y fue la capoeira que me hizo conocer otras personas, reconocer que yo tengo valor, independiente de haber nacido en una favela, de no tener estudios universitarios [llora]. Fue la capoeira. Entonces yo veo, y creo que las personas ven, la capoeira de forma diferente: como un vínculo vivo de una corriente de rescate cultural que no se puede dejar morir, ¿sabes? Es una misión que uno tiene [llora].” (*Mestre Tubarão*, febrero 2008).

Como nos explica el *mestre*, el sentido de la capoeira llevada a cabo por la ACDP, sería el de posibilitar a los sujetos nuevas salidas de socialización, nuevas perspectivas sobre la inserción social y una dimensión histórica que interconecta el descubrimiento de una libertad en un tiempo presente, a la propia historia social de los “marginalizados” en Brasil – el descubrimiento de una corriente de rescate cultural que no se debería “dejar morir”. En la permanencia de una estética heterotópica de la favela en la ACDP de Madrid se constituía un elemento de conexión con la heteropia social posibilitada por la asociación a los líderes brasileños que la crearon y que la expandieron para España.

Llegamos entonces a cuatro elementos básicos que darían soporte a la vida colectiva del grupo en Madrid: 1) la transmisión de una cultura corporal que empodera a los sujetos a partir de un sentido de libertad; 2) la formación de una sociabilidad que ampara, extendiendo la redes personales de los miembros del colectivo; 3) la construcción de una centralidad social que invierte, subvierte, sustituye o que resiste a la centralidad social hegemónica; 4) la justificación de los tres primeros elementos a partir de una re-lectura del pasado.

Con esos cuatro elementos, podemos entender porque la memoria de la favela no puede ausentarse de la enunciación de la ACDP a sus nuevos alumnos españoles. Sin esa noción de lucha contra los márgenes (y no menos contra el estigma de la marginalización) la misma capoeira de la agrupación perdería su sentido y su poder silenciosamente político: su capacidad de mover los sujetos a un tipo de resistencia dibujada desde ellos mismos, desde sus cuerpos.

La corporalización de la memoria

En la capoeira, la comunicación es esencialmente una habilidad corporal (Barbosa, 2005a). El sentido del juego es el de promover una interacción entre sujetos que improvisarán su desplazamiento en el centro de la rueda (Delamont y Stephens, 2007, 2008; Lewis, 1992, 1995, 1999; Merrel, 2005). Esos movimientos ganarán la intensidad, velocidad y forma elegidas por el capoeirista de acuerdo con la interacción con el otro y con la música tocada en aquél instante (Downey, 2002 y 2005; Lewis, 1992). El objetivo es sorprender al oponente haciéndolo moverse y desplazarse hacia donde uno quiera (Browning, 2005; Delamont, 2005; Lewis, 1992; Merrel, 2005). Por eso la capoeira es entendida como el arte del engaño (Lewis, 1992), de la disimulación vivida por el cuerpo (Dias, 2007).

Como notaba Joseph (2008), el intercambio físico que resulta de la capoeira hace que los universos corporales de los inmigrantes brasileños sean transmitidos a los aprendices: lo que se comparte son *técnicas del cuerpo* (Mauss, 1979), habilidades corporales sedimentadas históricamente y contextualmente a partir de una variedad de experiencias sociales (idem). El buen capoeirista debe ser capaz de “incorporar” las habilidades relacionales que constituyen una técnica de supervivencia social en las periferias urbanas de Brasil (Lewis, 1999)

Un ejemplo nos ayudará a ver esa relación de forma más clara. En una de las clases que acompañamos en *Samba de Roda*, Pantera avisó a los alumnos que cogiesen sillas y explicó una de las lecciones de su maestro (*Mestre Poeira*). Las sillas servirían para recrear el ambiente de un bar en *Padre Miguel* donde *Poeira* entrenó a sus alumnos para reaccionar a los ataques que estos podrían sufrir cuando se encontrasen sentados con los amigos. El maestro reprodujo la escena enseñándonos a saltar de la silla y reaccionar a la aproximación del oponente: el aprendizaje de las técnicas de defensa presuponían la socialización a las realidades que concedían ritmo y sentido al conocimiento.

El ejemplo nos permite entender que la transmisión de la corporalidad de la capoeira transnacionaliza un sentido de cuerpo y de movimiento nacidos de las relaciones cotidianas de los maestros: ella conlleva la expresión de una memoria colectiva revivida en el movimiento. Considerando que el cuerpo es el espacio donde la objetividad encuentra la subjetividad (Lewis, 1995); agregaríamos que en la socialización corporal de los alumnos a la capoeira, la memoria es doblemente *objetivada* (como elemento transmitido en la comunicación entre maestros y alumnos) y *subjetivada* (apropiada por los alumnos en su propio cuerpo).

Considerando que el cuerpo es el espacio donde la objetividad encuentra la subjetividad (Lewis, 1995); agregaríamos que en la socialización corporal de los alumnos a la capoeira, la memoria es doblemente objetivada (como elemento transmitido en la comunicación entre maestros y alumnos) y subjetivada (apropiada por los alumnos en su propio cuerpo)

Narrando y cantando: entre llantos y risas

De las costumbres cultivadas en la vida cotidiana de la ACDP en Madrid, la que más risas causaba entre todos era la de contar historias. Dos horas antes del inicio de cada clase, *Pantera* abría las puertas de la asociación y se sentaba a espera que los aprendices acudiesen a escuchar sus cuentos:

“Yo tenía diecisiete años y mi padrino, un jefe de policía, me dijo que tenía que entrar en el cuerpo, que la capoeira no tenía futuro. Cuando le dije que no iba, él me dio un año de plazo. Me mandó a vivir en una favela, aguantando las dificultades. Dijo que después de un año él me preguntaría otra vez si me apetecía entrar en la policía. Entonces yo fui a vivir en el *Chacrinha*. (...) Yo fui porque conocí a una chica. Me mudé a su casa y me fui quedando. Delante de su casa había una “boca” [punto de venta de drogas] y los traficantes se quedaban sentados allí, jugando dominó. (...). Yo me acuerdo de uno que era así de pequeño [pone la mano a una altura de su vientre], era aprendiz. El año pasado, (...) pasé por allí para visitar la familia de mi ex mujer y encontré a ese muchacho. Ya era un hombre. Me vio de lejos, me reconoció: ‘deja pasar que es el *Pantera*’ ¡El muchacho se había transformado en el jefe del morro! Mandaba en todo, de verdad. Mató a todos los antiguos [jefes] y era patrón. Después me dijeron que le mataron también. La vida en el crimen es así: hoy yo, mañana tú (...).” (*Mestre Pantera*, agosto 2009).

Si el transnacionalismo es un movimiento social realizado desde abajo y si su virtud está en la expansión de las formas antes entendidas como nacionales más allá de las fronteras del Estado-nación (Kearney 1995; Portes y Guarnizo, 2004) y del poder regulador de los Estados (Kearney, 1995); entonces Samba de Roda sería la marca espacial y societaria de una vinculación transnacional entre Brasil y España

9. Entre las canciones analizadas por Sodré (2002), destacamos una (ampliamente conocida por los alumnos españoles y cantada en todas las ruedas de la ACDP visitadas): "O sí, sí, sí / O no, no, no/ Hoy hay/ Mañana no/ Hoy hay/ Mañana no". El mensaje de los versos reproduce la inseguridad social de aquéllos que no saben con certeza si contarán con los recursos mínimos necesarios para sobrevivir mañana. La canción encarna la permanente duda vivida por la gente pobre en Brasil; enuncia la inestabilidad (y la adaptación a ella) como una moraleja de la vida social. Aquí, la improvisación como regla de sociabilidad va de la corporalidad del juego a la realidad social de los capoeiristas (y viceversa).

El relato de *Pantera* traía una estructura que se repetía en casi todas las narraciones que presenciábamos. En ellas, la vida del *mestre* y el crecimiento de la agrupación se confunden con la expansión y con los desarrollos históricos de las favelas cariocas. Gracias a la narración, los alumnos comprendían que vivir de la capoeira no era algo bien visto para un joven en la década de 1960. *Pantera* había enfrentado la resistencia de su propia familia, representada por una oposición entre los que sirven al orden (la policía) y los que sufren sus consecuencias (los habitantes de la favela). La opción del maestro era un camino del medio: ni criminal, ni policía. Su solución fue la de crear otro destino, otra noción a partir de la cual pensar su existencia en aquel contexto, la moraleja del cuento era el sentido de centralización social que *Pantera* había encontrado en la capoeira. Pero la transmisión del sentido de "centralidad alternativa" no se daba solamente a partir de las narraciones: se intercambiaba también a partir de las canciones enseñadas a los alumnos, cantadas en las ruedas:

"(...) La capoeira nació en el gueto/ Y el mundo ganó/ La capoeira está libertada/ De este sistema opresor/ Para ser buen capoeirista/ no hace falta ser doctor/ todo maestro es doctorado/ En esta arte (...)." (Cantado por *Sansão*, enero de 2008).

"Capoeira es un arte/ Que mueve el cuerpo y la cabeza/ Hace al pobre convertirse en noble/ Hace que su mundo crezca (...)." (Cantado por *Karatê*, enero de 2008).

"Más grande es Dios, pequeño soy yo/ Todo lo que tengo/ Fue Dios quien me lo dio/ En la rueda de Capoeira/ Grande-pequeño soy yo" (Cantada por *Pernalonga*, julio 2008).

En la primera canción, tenemos la enunciación de una capoeira que nació en el "gueto" y que a partir de ahí construyó su expansión por el mundo. El énfasis está puesto en la idea de libertad, de una regulación social que va más allá de los "sistemas opresores." Se resalta la inversión simbólica según la cual la capoeira genera su propio sistema de méritos, engendrando un conocimiento que va más allá de la sabiduría institucionalizada por la sociedad hegemónica: "no hace falta ser doctor" para ser maestro en la capoeira. En la segunda canción, se expresa el proceso de empoderamiento: a partir del cuerpo y de la cabeza, el sujeto marginalizado ("pobre") se ennoblece, gana nuevas perspectivas ("su mundo crece"). En la tercera composición, tenemos la manifestación de las inversiones simbólicas realizadas a partir de la convivencia entre elementos antagónicos: el capoeirista es pequeño frente a Dios, pero en la rueda de capoeira se hace grande, un "grande-pequeño". Ese mismo tipo de ruptura de las fronteras establecidas por las clasificaciones sociales – los límites entre los grandes y pequeños; los unos y los otros de la sociedad brasileña – fue identificado por Sodré (2002)⁹.

En mayo de 2009, en una presentación en el Museo Nacional de Antropología de España, fue una alumna española de la asociación quien abrió la rueda cantando:

"Soy capoeira/ Fui un muchacho sin techo/ (...)/ Cuando era un niño/ Yo era discriminado/ La gente me decía/ Para dejar la capoeira de lado/ Me decían que la capoeira/ Era cosa para delincuentes/ Que yo fuera a la escuela/ Que fuera a trabajar

para ganar/ Mucho dinero (...)/ Para mi todo eso era tontería/
Lo que yo quería en verdad/ Era aprender la capoeira/ (...) Hoy
viajo el mundo entero/ Mal de mi no hablan más/ (...) Por que
hoy ellos ya saben/ El valor que la capoeira tiene.” (Cantado por
Selvagem, mayo 2009).

En la canción, encontramos todos los elementos de inversión simbólica mencionados anteriormente. El capoeirista que fue un niño sin techo de las calles de Brasil, sufrió la discriminación social por practicar capoeira. Le dicen insistentemente que se inserte en los ejes de la sociedad dominante (“estudiar y trabajar para ganar mucho dinero”). Él, sin embargo, sigue en la capoeira, emigra, viaja por el mundo, y gana el respecto de aquellos que antes le criticaban (“hoy ellos ya saben el valor que la capoeira tiene”). En el canto entonado por la joven, se transmitía y reforzaba una lectura del pasado histórico de la capoeira conectado a su contexto migratorio en Madrid. Pero en esa escena, al cantar la canción en primera persona, la alumna española se convertía en sujeto del recuerdo: ella se convertía en el capoeirista que nació en las calles y ganó el mundo.

Como movimiento transnacionalizado, la capoeira engendra la posibilidad de una agencia social elaborada desde los inmigrantes que supera la dicotomía entre explotados y explotadores

Consideraciones finales

El estudio de caso de la ACDP en Madrid nos aporta consideraciones importantes acerca de las relaciones transnacionales vividas y recreadas por los inmigrantes brasileños. Además de las conexiones económicas entre Brasil y España (verificadas en el comercio de instrumentos, ropas y materiales mediáticos de capoeira a los alumnos europeos), del flujo de jóvenes españoles a las ciudades de origen de los maestros, y de la influencia de los capoeiristas en las políticas culturales del gobierno brasileño (como hemos observado en la reciente promulgación de la rueda de capoeira como “patrimonio inmaterial de Brasil”), las asociaciones de capoeira como la de *Pantera* transnacionalizan una sociabilidad que involucra los aprendices europeos en lógicas de construcción de la memoria y del espacio nacidas en contextos específicos de la sociedad brasileña.

En ese sentido, nos distanciamos de lecturas que piensan el transnacionalismo como fenómeno que debe resultar en un “significativo impacto económico” en las sociedades de origen (Portes, 2004: 77). Nuestra “perspectiva transnacional” acerca de la capoeira en Madrid se ha concentrado “en las relaciones continuas entre los inmigrantes y sus lugares de origen y en cómo ese tráfico ‘hacia atrás y hacia delante’ construye campos sociales complejos que superan las fronteras nacionales” (Portes, Guarnizo et al, 2002: 279). Pero nuestra experiencia empírica nos ha aportado dos puntos específicos a esa mirada:

- 1) Que el flujo transnacional involucrará elementos “inmateriales”: lógicas de recuerdo y olvido que conforman la capoeira como un mecanismo de centralización social alternativo, como un locus de heteropía social (Foucault, 1984; Hetherington, 1996);
- 2) Que la transnacionalización de íconos de la vida social en los márgenes de Brasil dialogará con los imaginarios de los alumnos españoles, generando una zona de fricción (Tsing, 2005), que al mismo tiempo los territorializaba y los transformaba en algo nuevo

– en una memoria compuesta a partir de una estética de la ginga que yuxtapone, sintetiza, invierte y subvierte los recuerdos adaptándolos al nuevo contexto social.

Si el transnacionalismo es un movimiento social realizado desde abajo (Portes, 2003; 2004) y si su virtud está en la expansión de las formas antes entendidas como nacionales más allá de las fronteras del Estado-nación (Kearney 1995; Portes y Guarnizo, 2004) y del poder regulador de los Estados (Kearney, 1995); entonces *Samba de Roda* sería la marca espacial y societaria de una vinculación transnacional entre Brasil y España. Como bien observaba Joseph (2008), lo que se transnacionaliza en la enseñanza del arte afro-descendiente es una corporalidad que los jóvenes europeos adoptan como “su cultura corporal elegida”. En ese sentido, la memoria recreada por la ACDP es un flujo que globaliza formas contextuales de imaginación social en los términos de Appadurai (2000); pero sin dejar de generar espacios dialógicos donde esa imaginación se territorializa como una identidad colectiva vivida desde el cuerpo.

En ese sentido, nuestra perspectiva se alejaría de la crítica marxista que durante mucho tiempo dominó el análisis de las prácticas “populares” (como el carnaval y la capoeira) en Brasil y que reconocía en ellas un mecanismo eficiente de reproducción del *status quo* jerárquico y desigual de la sociedad brasileña. Como movimiento transnacionalizado, la capoeira engendra la posibilidad de una agencia social elaborada desde los inmigrantes, que supera la dicotomía entre explotados y explotadores. Es posible reconocer en la práctica una forma de crítica social perspicazmente capaz de mover a los sujetos de las periferias al centro (de las favelas cariocas a la “integración” en la sociedad española). Pensada así, la capoeira de *Mestre Pantera* conlleva una dimensión política importante, movilizada desde una lógica alternativa de producción de corporalidades, espacialidades y sociabilidades.

Foto I: Bandera de Brasil inscrita en una rueda de capoeira. Primera planta de “Samba de Roda”. Registro realizado en abril de 2008

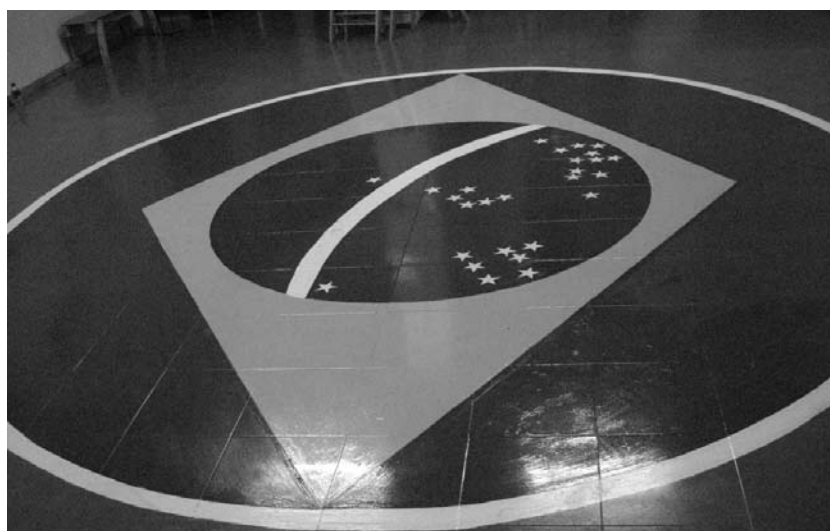


Foto: Menara Guizardi

Foto II: Red de pesca colgada en el techo de "Samba de Roda". Registro realizado en noviembre de 2007



Foto: Menara Guizardi

Foto III: Instrumentos musicales, libros, premios. "Samba de Roda". Noviembre de 2007.



Foto: Menara Guizardi

Foto IV: Entrada de "Samba de Roda", vista de la recepción. Registro realizado en noviembre de 2007



Foto: Menara Guizardi

Foto V: Recepción de "Samba de Roda"- vista lateral. Noviembre de 2007



Foto: Menara Guizardi

Referencias bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2000.

ASSUNÇÃO, Mathias. Röring. *Capoeira. The history of an Afro-Brazilian martial art*. London - New York: Routledge, 2005.

BARBOSA, M. J. S. "A gramática do corpo e a dança das palavras". *Luso-Brazilian Review*, Nº 42 (2005). P. 78-98.

BERESTEIN, Paola. Jacques. *A estética da ginga*. Rio de Janeiro, PPG-AU/FAUFBA: Casa da Palavra, 2001.

BESERRA, Bernadete. "Sob a sombra de Carmen Miranda e do Carnaval: brasileiras em Los Angeles". *Cadernos Pagu*, Nº 28 (2007). P. 313-344.

BESSERER, José Federico. *Topografías transnacionales. Hacia una geografía de la vida transnacional*. México DF: Plaza y Valdes Editores, 2004.

BONILLA-SILVA, Eduardo. "The Essential Social Fact of Race." *American Sociological Review*, Nº 64 (1999). P: 899-906.

BROWNING, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Indiana: Indiana University Press, 1997.

BURDICK, John. "The Lost Constituency of Brazil's Black Movements." *Latin American Perspectives*, Nº 25 (1998). P. 136-155.

CARDOSO, Ciro Flamarión; ARAÚJO, Paulo. Henrique. *Rio de Janeiro*. Madrid: Fundación MAPFRE, 1992.

CARMINATI, Thiago. Zorzaneli. "Imagens da Favela, Imagens pela Favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favela cariocas". En: M. A GONÇALVES, M. A; HEAD, S. (org). *Devires Imagéticos. A Etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009. P. 68-92.

CLIFFORD, James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge – Massachussets – London – England: Harvard University Press, 1997.

CONDE, Bernardo. V. *A arte da negociação: A capoeira como navegação social*. Coleção Capoeira Viva. Rio de Janeiro: Editora Novas Idéias, 2008.

DA MATTA, Roberto. *Carnavales, Malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económico, 1997.

DIAS, Adriana A. *Mandinga, manha e malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia*. Salvador de Bahia: EDUFBA, 2007.

DELAMONT, Sara. "No place for women among them? Reflections on the axé of fieldwork". *Sport, Education and Society*, Nº10 (2005). P. 305-320.

DELAMONT, Sara; STEPHENS, Neil. *Excruciating Elegance: representing the Embodied Habitus of Capoeira*. NCRM Working Pappers. Cardiff: Cardiff University Press, 2007.

DELAMONT, Sara; STEPHENS, Neil. "Up on the Roof: The Embodied Habitus of Diasporic Capoeira". *Cultural Sociology*; Nº 2 (2008). P: 57-74.

DOWNEY, Greg (2002). "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music". *Ethnomusicology*, Nº 46 (2002). P. 487-509.

DOWNEY, Greg. *Learning Capoeira: Lessons in cunning from an Afro Brazilian Art*. New York: Oxford University, 2005.

FERNANDES, Florestan. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: DIFEL, 1972.

FOUCAULT, Michel. "Of Other Spaces, Heterotopias". *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nº 5 (1984, octubre). P. 46-49.

FONTAINE, Pierre Michel. "Research in the Political Economy of Afro-Latin America." *Latin American Research Review*, Nº 15 (1980). P. 111-141.

GOLDSTEIN, Donna M. "Perils of Witnessing and Ambivalence of Writing: Whiteness, Sexuality, and Violence in Rio de Janeiro Shantytowns". En: Huggins, M. K; Glebbeek, M.L (eds.). *Woman Fieldind Danger. Negotiating Ethnographic Identities in Field Research*. Lanham, Boulder, Nueva York, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2009. P. 227-251.

HETHERINGTON, Kevin. "Identity Formation, Space and Social Centrality." *Theory, culture & society: explorations in critical social science*, Nº 13 (1996). P. 31-52.

JOSEPH, Janelle. "Going to Brazil: transnational and corporeal movements of a Canadian-Brazilian martial arts community". *Global Networks*, Nº 8 (2008). P. 194-213.

KEARNEY, Michel. (1995). "The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnacionalism". *Annual Review of Anthropology*, Nº 24 (1995). P. 547-565.

LEEDS, Anthony; LEEDS, Elizabeth. *A Sociologia do Brasil Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

LEWIS, John Lowell. *Rings of Liberation: deceptive discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1992. .

LEWIS, John Lowell. "Genre and Embodiment. From Brazilian Capoeira to an Ethnology of human movement". *Cultural Anthropology*, Nº 10 (1995). P. 221-243.

LEWIS, John Lowell. "Sex and Violence in Brazil. Carnaval, capoeira and the problem of every day life". *American Ethnologist*, Nº 26 (1999). P. 539-557.

MACHADO, Igor José de Reno. Estado-nação, identidade-para-o-mercado e representação de nação. *Revista de Antropologia(USP)*, Nº 47 (2004). P. 207-234.

MARCUS, George E. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography." *Annual Review of Anthropology*, N° 24 (1995). P. 95-117.

MAUSS, Marcel. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.

MERRELL, Floyd. *Capoeira and Candomble: conformity and resistance through Afro-Brazilian Experience*. Princeton: Markus Wiener Publisher, 2005..

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PORTES, Alejandro; GUARNIZO, Luís Eduardo; Haller, William. "Transnational Entrepreneurs: An Alternative Form of Immigrant Economic Adaptation". *American Sociological Review*, N° 67 (2002). P. 278-298.

PORTES, Alejandro; GUARNIZO, Luís Eduardo. *La Globalización desde Abajo: Transnacionalismo inmigrante y desarrollo. La experiencia de Estados Unidos y América Latina*. México: FLACSO México, 2003.

PORTES, Alejandro. "O estudo do transnacionalismo imigrante". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N° 69 (2004). P. 73-95.

SEGATO, Rita. L. "The Color-Blind Subject of Myth; Or, Where to Find Africa in the Nation." *Annual Review of Anthropology*, N° 27 (1998). P. 129-151.

SODRÉ, Muniz. *Mestre Bimba, corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

STEPHENS, Neil; DELAMONT, Sara. Samba no mar: Bodies, Movement and Idiom in Capoeira. En: D. D. Waskul y P. Vannini. *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*. Farnham: Ashgate Publishers, 2006.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Friction. An Ethnography of Global Connection*. Princeton – NJ: Princeton University Press, 2005.

YELVINGTON, Kevin A. "The Anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: Diasporic Dimensions." *Annual Review of Anthropology*, N° 30, (2001). P. 227-260.

