

CAPOEIRA

PRÁCTICAS MUSICALES Y EDUCATIVAS DEL GRUPO SENZALA COLOMBIA.

Proyecto de grado para optar por el título de licenciado en música de la
Universidad Pedagógica Nacional.

Por: Juan Eduardo Zapata Rodríguez

2012275042

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

2018

CAPOEIRA

PRÁCTICAS MUSICALES Y EDUCATIVAS DEL GRUPO SENZALA COLOMBIA.

Proyecto de grado para optar por el título de licenciado en música de la
Universidad Pedagógica Nacional.


Por: Juan Eduardo Zapata Rodríguez

Código: 2012275042

Asesor Específico: Alfredo Enrique Ardila

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Música


2018.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 108	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL – BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES
Título del documento	CAPOEIRA: PRÁCTICAS MUSICALES Y EDUCATIVAS DEL GRUPO SENZALA COLOMBIA
Autor(es)	ZAPATA RODRIGUEZ, JUAN EDUARDO
Director	ALFREDO ENRRIQUE ARDILA
Publicación	Bogotá – Universidad Pedagógica Nacional 2018. 108 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL - UPN
Palabras Claves	Capoeira, Etnografía, Senzala, Música, Educación.

2. Descripción
<p>. Este trabajo de grado describe las músicas de la Capoeira del grupo Senzala Colombia a través de una experiencia etnográfica como también, las formas de enseñanza y transmisión de saberes desde el contacto vivencial de la Capoeira Senzala durante dos años y medio. Se plantea posibilidades de modelos no formal dentro del mundo académico resignificando la musicalidad interior.</p>

3. Fuentes
<p>Adorno, C. (4 de Febrero de 2017). <i>A arte da Capoeira</i>. Obtenido de Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-arte-da-capoeira</p> <p>Diaz Franco, F. A. (2016). En el centro de la rueda: Cumbia samba y capoeira. Expresiones culturales de latinoamérica. <i>Huellas Revista de la Universidad del Norte. Ed 100</i>.</p> <p>Dossar, K. M. (1994). <i>Dancing between two worlds: An aesthetic analysis of Capoeira Angola</i>. Temple University.</p> <p>Grebe, M. E. (1976). <i>Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: Algunos Problemas Basicos</i>. Obtenido de Revista musical chilena, 1976 - revistaestudiosarabes.uchile.cl: https://revistaestudiosarabes.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/13119/13397</p> <p>Leite Marquez, C. B. (2012). BRINQUEDO, LUTA, ARRUAÇA: ASPECTOS DA CAPOEIRA NO RECIFE NO. <i>Revista TJPE Documentación y memoria v.3 n.5 01/26, jan. /dez. 2012</i>.</p>

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página II de 108	

- Martínez Cleves, F. R. (2015). Oralidad, historia y filosofía desde América Latina. *Aquelarre Revista del Centro Cultural Universitario*, 83-92.
- Martínez M, M. (2007). *La investigación cualitativa etnográfica en educación*. Mexico: Trillas.
- Perez, S. (2012). Una Aproximación a la Música Brasileña: géneros e historia. *Revista Música Hodie, Goiânia*, 232-242.
- Takeguma, R. (22 de 10 de 2016). *Capoeira Angola a arte da liberdade*. Obtenido de Revista Lebertarias No 2 nov7dic 1997: <http://somaterapia.vilabol.uol.com.br/artigo.html>
- Vargas, T. (2017). *Fragmentos da Mandinga*. Rio de Janeiro.

4. Contenidos


Capítulo I. Preliminares de la investigación. Se hace el planteamiento del problema donde se destaca la forma de apreciación sobre la Capoeira y se diseña la pregunta de investigación relacionada con las formas de enseñanza y aprendizaje en torno a la música. A la vez, se traza el objetivo general y objetivos específicos relacionados a la descripción acerca de los modos pedagógicos y las prácticas musicales del grupo Senzala Colombia.

Capítulo II. Contextualización Histórica. En este apartado, se propone una línea de tiempo desde antes de la llegada de los portugueses a Brasil (año 1500). Describiendo desde la data bibliográfica sucesos significativos para una contextualización trazada por los procesos de esclavitud y resistencia pasando a una contemporaneidad donde encontramos una re-significación de la Capoeira a convertirse en un efecto globalizante haciendo ver la Capoeira en su expansión y llegada a Colombia.

Capítulo III. Diseño metodológico. Desde este capítulo se dio lugar proceso mediante el cual se planteaba dar respuesta a la pregunta de investigación, se hace un planteamiento desde la etnografía como metodología válida en una investigación que relaciona la comunidad y la experiencia como elementos significativos en el aprendizaje. Se toma como referente a Martínez, Cleves; Gerrtz y Martínez, Miguel.

Capítulo IV. La música en la Capoeira. Se hace una descripción sobre la roda de Capoeira y la importancia de la música en ella, también se describen los instrumentos musicales dando sentido a su organología y clasificación. Se hace la descripción de los ritmos más usados por la Capoeira Senzala y el contexto de las canciones dando sentido a una data de historias y transmisión de saberes por medio de la música generando identidad y rescatando modelos que pueden aportar a la formación musicales no tan solo desde lo no formal.

5. Metodología

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página III de 108	

Observación participativa, entrevista a profundidad, Revisión bibliográfica, Revisión videográfica, y discografía.

6. Conclusiones

Se pretende resaltar la práctica de la Capoeira como aportante a la oralidad y a las memorias culturales condensadas en la música y como estas contribuyen a la formación corporal a partir de la musicalidad. La comunidad brinda el valor representativo dentro de la educación transmitiendo los saberes desde la oralidad y la experiencia. Se busca dar claridad al aprendizaje significativo descrito desde el reconocer la ancestralidad, dar sentido histórico a nuestras vidas y generar un nuevo significado acerca del mundo procurando en ello que las memorias no se pierdan y trascienda en el mundo académico, la importancia que tiene la oralidad y a la vez lo significativo que las prácticas de la Capoeira permite generar nuevos modos de enseñanza de la música.

Elaborado por:	Juan Eduardo Zapata Rodríguez
Revisado por:	Alfredo Enrique Ardila

Fecha de elaboración del Resumen:	03	12	2018
--	----	----	------

Resumen

En este trabajo se aborda la Capoeira como una práctica musical y educativa desde el grupo Senzala Colombia, en donde se plantea la pregunta acerca de las formas de enseñanza y aprendizaje en torno a la música que desarrolla este grupo en la localidad de Kennedy. Claramente se desarrolla toda la investigación en torno a las prácticas musicales desde una metodología etnografía realizando una investigación participativa en donde se retomó por medio de entrevistas a profundidad, datos bibliográficos, videográficos y dentro del repertorio musical, los saberes y como estos se comparten de forma oral rescatando tradiciones y enseñanzas resaltando la musicalidad y expresión corporal. Este procedimiento y búsqueda de la información llevo a concluir que la oralidad aun es importante en la transmisión de saberes y rescate de identidades al igual se destaca que las formas de enseñanza dentro de la Capoeira nos pueden llevar a ver nuevas formas de enseñanza musical y transmisión de saberes.

Palabras claves: Capoeira, Etnografía, Senzala Música, Educación.

Abstract

In this work, Capoeira is approached as a musical and educational practice from the Senzala Colombia group, where the question about the forms of teaching and learning around the music developed by this group in the town of Kennedy is raised. Clearly all the research is developed around the musical practices from an ethnography methodology making a participatory research where it was resumed through in-depth interviews, bibliographic and videographic data and within the musical repertoire, knowledge and how these are shared in a way oral rescuing traditions and teachings highlighting musicality and body expression. This procedure and search for information led me to conclude that orality is still important in the transmission of knowledge and rescue of identities, as well as the fact that the forms of teaching within Capoeira can lead us to see new forms of music education and transmission. of knowledge.

Keywords: Capoeira, Ethnography, Senzala Music, Education.

Tabla de contenido

Índice de Imágenes.....	IV
Ejemplos musicales.....	VI
Introducción.....	1
CAPÍTULO I.....	7
Preliminares de la investigación.....	7
Planteamiento del problema.....	7
Pregunta de investigación.....	11
Preguntas subsidiarias.....	11
Objetivo.....	12
General.....	12
Específicos.....	12
Justificación.....	13
CAPÍTULO II.....	16
Contextualización histórica.....	16
Brasil en la llegada de los portugueses.....	16
Los portugueses.....	20
La llegada a Brasil.....	23
Referentes teóricos y conceptuales.....	26
Antecedentes Históricos.....	29
De los Orígenes de la Palabra.....	29
Esclavitud y Resistencia.....	34
Modernidad y expansión.....	46
CAPÍTULO III.....	52
Diseño metodológico.....	52
Enfoque.....	52
Instrumentos de recolección de información.....	53

Caracterización de la población.	56
CAPÍTULO IV	61
La música en la Capoeira.....	61
Los instrumentos musicales de la Capoeira.....	71
Berimbau.....	72
Atabaque.....	75
Pandeiro.....	76
Agogó y Reco reco.....	78
Algunos ejemplos musicales de la Capoeira.....	80
Sobre la educación musical.....	84
CONCLUSIONES.....	90
Bibliografía	93
ANEXOS	95

Índice de Imágenes.

Imagen 1 Domingo en el parque, de derecha a izquierda: Don German, Profesora Aide, Profesor Barauna, Cindy, Steven, Juan. Foto tomada por Johanes. Albún fotográfico Juan Zapata. _____	6
Imagen 2. Vivencia Capoeira Senzala Colombia 25, 26 y 27 mayo 2018. De izquierda a derecha: Profesora Aide, Profesor Barauna, Profesor Ruan Vargas, Profesor Gabriel Vargas. Fotografía por Juan Zapata. ____	10
Imagen 3. Grupo de Capoeira UPN. Fotografía tomada en el V Encuentro Universitario de Capoeira 2018. Foto compartida por WhatsApp. Capoeira UPN. _____	15
Imagen 4 Pueblos Indígenas del Brasil en la Época del Descubrimiento. Extraído de: https://atresillando.wordpress.com/2015/03/21/los-indios-de-brasil/ . _____	17
Imagen 5. Hombre tupinambá, de Albert Eckhout, 1643 https://journals.openedition.org/corpusarchivos/192 . _____	19
Imagen 6. Hombre tapuia, de Albert Eckhout, 1641. https://journals.openedition.org/corpusarchivos/192 .	19
Imagen 7. Línea divisoria Tratado de Tordesillas. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=2Sil3NMo7Cc _____	21
Imagen 8 Dominios portugueses Extraído de : https://blogs.ua.es/rutascomercialesmodernas/2011/01/16/la-ruta-de-las-especias/ . _____	22
Imagen 9. Descubrimiento de Brasil. Cuadro de Oscar Pereira da Silva. Extraído de: https://www.pliniocorreadeoliveira.info/LN_Espanha/Volume%20I/LN_ES_Apendice_01_En_el_Brasil_colonial.htm . _____	24
Imagen 10. Embarque de esclavos en costa africana. Extraído de: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/esclavos_8681/5 . _____	36
Imagen 11. NEGROS DANÇANDO. PINTURA DE ZACHARIAS WAGENER https://lamula.pe/2015/12/30/el-quilombo-zona-libre-de-esclavitud/elquilombo/ . _____	41
Imagen 12. Zumbi dos Palmares, líder de la resistencia. Tomado de: https://ipco.org.br/quilombo-palmares-falsidades-consciencia-negra/ . _____	42
Imagen 13. Mestre Bimba. Manoel dos Reis Machado. (1899 – 1974). _____	48
Imagen 14. Metre Pastinha. Vicente Joaquim Ferreira Pastinha. (1889 – 1981). _____	48
Imagen 15. juntando los grupos de Capoeira. Foto después de Roda de Capoeira. Grupo Senzala Colombia y Grupo Profesor Careca. Álbum Fotográfico Juan Zapata. _____	51
Imagen 16. Sistema de cuerdas (Cordas) del Grupo Senzala./recuperado de: http://www.senzalamidlands.co.uk/batizado/senzala-cordas . _____	57
Imagen 17. Logo escudo Grupo Capoeira Senzala. 1963 tomado de: http://borrachasenzalaita.wixsite.com/espacosenzala/histria-do-grupo-senzala-de-capoeira . _____	58

Imagen 18. Logo escudo Capoeira Sensala Mestre Toni Vargas tomado de https://www.facebook.com/MestreToniVargas/photos/a.178335712306863/512465798893851/?type= _	58
Imagen 19. De izquierda a derecha: Johanes, Profesor Gabriel Vargas, Cindy, Juan Zapata, , Profesor Barauna, Steven, Profesor Ruan Vargas, Profesora Aide, Cariju, Diana. Fotografía por Juan Zapata- Vivencia Capoeira Sensala Colombia 25, 26 y 27 mayo 2018. _____	59
Imagen 20. Mestre Toni Vargas. Tomado de https://www.facebook.com/MestreToniVargas/photos/a.178335712306863/512465798893851/?type=1&t heater . _____	59
Imagen 21. Visita del Profesor Dragão de Capoeira Cordão de ouro. De derecha a izquierda: Profesor Dragão de Capoeira Cordão de ouro, Profesor Barauna Capoeira Sensala Colombia, Profesor Careca, Grupo Capoeira profesor Careca. Álbum fotográfico Juan Zapata. _____	61
Imagen 22. Roda de Capoeira. Álbum fotográfico Juan Zapata. Marzo 2018. _____	64
Imagen 23. Donde la danza es ritual, Llamado Angola. Jugando la profesora Aide y visita de amigos Capoeira Nativos. Mayo 2018. Álbum fotográfico de Juan Zapata, foto tomada por Clara Sutachan. _____	70
Imagen 24. Berimbau Viola, Medio y Gunga. Extraído de http://instrumundo.blogspot.com/2013/07/berimbau-berimbau-birimbau-hungu.html . _____	72
Imagen 25. Partes del Berimbau. Extraído de http://instrumundo.blogspot.com/2013/07/berimbau-berimbau-birimbau-hungu.html . _____	72
Imagen 26. Atabaque grupo Capoeira Sensala Colombia. Foto por: Juan Zapata. _____	75
Imagen 27. Dança de Guerra ou Jogar Capoeira. Johann Moritz Rugendas 1835. Extraído de http://amora2010cienciashumanas.pbworks.com/w/page/26329916/capoeira . _____	76
Imagen 28. Pandeiro Professional 10" - platinelas de aço - Luthier Zezinho /RJ Extraído de https://www.artcelsior.com/ve/pandeiros/pandeiro-profissional-10-chorinho-platinelas-de-aco-luthier-zezinho-rj/ . _____	77
Imagen 29. Agogó-Agogô/ Extraído de: http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/campanas-6-modelos/?repeat=w3tc 2018. _____	78
Imagen 30. Reco reco / Extraído de: https://instrutormuralha.webnode.es/reco-reco/ 2018. _____	79
Imagen 31. Steven aprendiendo toque de atabaque. Álbum fotográfico Juan Zapata. _____	84
Imagen 32. Don German aprendiendo a tocar atabaque, Steven le ayuda al sonido del Berimbau. Álbum fotográfico de Juan Zapata. Abril 2018. _____	85
Imagen 33. Cierre de Bater papo, Vivencia Capoeira Sensala Colombia 25, 26 y 27 mayo 2018. Álbum fotográfico Juan zapata. _____	86

Ejemplos musicales.

Ejemplo Musical 1 Configuración de ritmos de la Capoeira, concepciones de notación musical. Diseño realizado por Juan Zapata 2018. -----	81
Ejemplo Musical 2. Ritmo Angola, Escrito por Juan Zapata. -----	81
Ejemplo Musical 4. Ritmo São Bento Pequeno de Angola. Escrito por Juan Zapata. -----	82
Ejemplo Musical 3. Ritmo São Bento Grande de Angola. Escrito por Juan Zapata. -----	82
Ejemplo Musical 5. Ritmo São Bento Grande Regional. Escrito por Juan Zapata. -----	83
Ejemplo Musical 6. Pequeño fragmento de un toque de Angola en donde se puede apreciar el ritmo base de cada uno de los instrumentos. Realizado por Juan Zapata. -----	83

Introducción.

Desde el vínculo a una práctica de tiempo libre, quizá en busca, de un “jeito¹”, una forma de hacer o ser, de tomar un camino; surge el encuentro con el grupo Capoeira Senzala Colombia. En un principio, como un aula de entrenamiento, relación y conocimiento del mundo cultural del Brasil dado, por una parte, desde la cercanía al estudiar la lengua portuguesa y desde allí, una relación con quienes practican Capoeira compartiendo y generando un vínculo social que motiva a esta investigación entender la relación cuerpo, música y educación, pues es imposible dejar a un lado el concepto educativo cuando surge el encuentro con el otro.

De una u otra forma, al comunicarnos con los demás, se generan relaciones en donde el reconocernos y reconocer al otro, hace parte de un modelo educativo que nos permite tener una visión acerca del mundo, en particular, la Capoeira hoy día, nos permite tener una mirada global al ser una expresión cultural que se puede hallar en diferentes latitudes del mundo, un arte marcial con un legado cultural, ancestral con un contenido musical que forma su dialógica en su hacer, en el conocer, reconocer y reinterpretar la historia misma trascendiendo a través del tiempo; pues la música es el legado vivo que en cada roda representa una forma de ver el mundo y de vernos así mismos para idealizar un mundo diferente.

Es por tanto que en la expresión musical de la Capoeira que en su viva voz son las rodas, se propicia un contexto que permite considerar el por qué resuenan y se interpreten instrumentos como el berimbau, el atabaque, el pandeiro y se genere la danza, la ginga², como una representación cultural sin tener en cuenta la bandera y a la vez, sin verse como un efecto dominante, nos permite identificar y relacionarnos permitiendo ver la Capoeira desde la musicalidad y corporalidad; su danza y su representación en su juego.

¹ **Jeito:** Modo particular de ser o de actuar./ <https://dicionario.priberam.org/jeito>.

² **Ginga:** Balancearse, inclinar el cuerpo de un lado para el otro.

Desde la mirada como expresión cultural y la relación musical que contiene la Capoeira, se pretende abordar esta investigación con un vínculo de vivencia y acompañamiento con el grupo de Capoeira Senzala Colombia encontrando el cómo surgen desde la música y la práctica misma, su juego, su jeito, la transmisión del conocimiento, del saber; pues la Capoeira aunque provenga del Brasil, ha tenido un efecto globalizante que permite ser objeto de estudio desde muchos puntos de vista, en este caso, desde la vivencia y reconocimiento en la transmisión del saber desde el contenido musical.

Así pues, existe un planteamiento etnográfico al realizar el contacto e integración directa con el grupo de Capoeira Senzala Colombia, teniendo una observación a partir de una vivencia en entrenamientos, rodas y encuentros con otros grupos, permite ver las relaciones internas dentro del mundo del conocimiento y sus vínculos sociales como a la vez, la relación con la música como expresión humana, identificación emotiva, imitación y trascender educativo.

A la vez del diario de campo, se procuró obtener información bibliográfica y tratar de resumir una historia de la cual faltarían libros para contar tan amplia información, pues en este siglo la información se condensa en bases de datos, medios electrónicos y nuevas tecnologías que, sin duda, facilita el encuentro, sin embargo, no se deja de lado la importancia de quienes representan el grupo de Capoeira Senzala Colombia donde sus voces son la transmisión del saber desde la experiencia y por tanto, un valor significativo en la enseñanza como voz viva de la Capoeira Senzala en Colombia.

Por otra parte, además del diario de campo, la documentación bibliográfica y la entrevista a profundidad, se procuró un acercamiento a ese lazo histórico que nos permite hacer referentes claros de un proceso de transmisión del conocimiento a partir de la oralidad como mecanismo de enlace cultural y temporal ya que en la música de la Capoeira se condensa saberes desde la época de la esclavitud, la resistencia; nos habla de los instrumentos musicales, sobre hechos históricos junto con sus personajes y eventos comunes que, de esta manera, se puede inferir las

relaciones existentes entre música y humanidad vista desde el grupo de Capoeira Senzala Colombia.

De esta forma, el Primer Capítulo de este trabajo pretende un planteamiento a partir de las enseñanzas del grupo de Capoeira Senzala y sus relaciones con la música, generando la inquietud acerca de las formas del proceso educativo como también, la vista de otras posibles perspectivas desde unas preguntas subsidiarias y a la vez, realizando un planteamiento de objetivos en la búsqueda de una descripción clara y oportuna que lleve a un proceso investigativo claro que a la vez contribuya a la educación musical desde la perspectiva cultura y sociedad.

El Segundo Capítulo contiene una contextualización histórica de la Capoeira datada desde el descubrimiento de Brasil entre procesos económicos mundiales denotando al paso del tiempo como la Capoeira surge, se desarrolla y se transforma a ser hoy día deporte nacional de Brasil. Al mismo tiempo, se constituye en una representación cultural afrobrasileña que en el continente y en el mundo que tiene sus extensiones en escuelas y academias, al mismo tiempo, en la realización de campeonatos o presentación de espectáculo en espacios públicos. Cada roda de Capoeira contiene un legado histórico y a la vez contiene muchas verdades como lo dice el Mestre Tony Vargas al referirse a las verdades que se encuentran en la Capoeira.

Al tener este encuentro y asistir activamente dentro del grupo de Capoeira Senzala Colombia, se encuentra dentro de las palabras de los profesores Jhon Olarte y Milena Sanabria, en su nombre en Capoeira Barauna y Aide respectivamente, la relación con una contextualización histórica que para ellos, ha llegado del interés propio; querer saber más, buscar el contacto con la Capoeira para conocerla mejor, adquirir fundamentos, entendiendo cómo funciona la música dentro de ella, reconocerla culturalmente y lograr el aval en la representación de la Capoeira Senzala en Colombia, los ha convertido en sabedores de la Capoeira mediante un proceso que ha tomado años de práctica y experiencia de la Capoeira.

El Capítulo Tres, contiene el diseño investigativo que como principio nos vincula a la investigación etnográfica llevada de la mano por medio de la observación

participativa formando parte del grupo Capoeira Senzala Colombia y por medio de ese vínculo, conocer sobre sus problemáticas, sus prácticas y poder adquirir una relación directa y activa con las formas de enseñanza que realizan, además de este planteamiento como investigador, se buscó recopilar información por medio del diario de campo y las entrevistas a los profesores del grupo, relacionar las músicas con ese saber desde la recopilación musical, datos desde videos y recopilación bibliográfica. Como se ve, la relación directa y activa con la población, permite tener una mirada íntima al referirnos al grupo Capoeira Senzala Colombia, realizando una descripción oportuna sobre quiénes son, sobre sus actividades y vínculos sociales.

Es prudente advertir que para el Capítulo Cuarto, los autores principales de esta investigación, son los mismos miembros del grupo Capoeira Senzala Colombia dentro de sus prácticas que, al ser observados de forma activa, nos conduce a las inquietudes o categorías a indagar en este estudio en donde se puede destacar el que hacer pedagógico, las relación de enseñanza y práctica, como también, sus vínculos o relaciones en comunidad dentro de la danza, el movimiento y desde luego, la música como elemento integrante de las prácticas de Capoeira.

Es de esta manera, es como la música se muestra en pro de una ayuda en la reconstrucción de historia e identidad que, para este caso, su presencia constante en los entrenamientos de Capoeira, las rodas y toda la vida de un Capoeira, le constituye y le genera un mundo de conocimientos y saberes desde lo expresivo, gestual, ritual, oralidad y comunidad. La visión académica musical, el análisis estructural de la música de la Capoeira como los aportes en la construcción de saberes dentro de la academia o la formación artística, al mismo tiempo, para el interesado poder reconocer algún ritmo musical al querer referirse a la Capoeira Senzala en Colombia; como se aborda la música desde sus prácticas y a la vez, la construcción significativa de la Capoeira en este grupo.

Se ha dejado para el final, las conclusiones pertinentes a este estudio que reflejan el trabajo de investigación desarrollado a lo largo de estos dos últimos años para llegar a dar una respuesta a la pregunta planteada en la descripción de los aportes educativos que nos brinda la Capoeira desde la música y las prácticas de este grupo

estudio Capoeira Senzala Colombia. En estas conclusiones se reflexiona acerca del hacer mismo de la Capoeira, la significación y contenido de las músicas puestas en la escena viva del siglo XXI en relación con sus componentes pedagógicos en donde se puede relacionar la educación y sus formas de enseñanza como a la vez, cuestionarnos sobre paradigmas educativos que pueden llevar a nuevas formas de enseñanza.



Imagen 1 Domingo en el parque, de derecha a izquierda: Don German, Profesora Aide, Profesor Barauna, Cindy, Steven, Juan. Foto tomada por Johanes. Albún fotográfico Juan Zapata.

CAPÍTULO I

Preliminares de la investigación.

Planteamiento del problema.

El planteamiento del problema nace en relación a la práctica de la Capoeira como espacio recreativo y cultural, en donde el vínculo con el grupo Capoeira Senzala Colombia, fue deslumbrando un mundo de conocimientos y saberes en torno a la música, la historia, la cultura; formación corporal, filosofía y saberes en torno a la práctica misma, sus relaciones sociales e intereses particulares en el encuentro de la roda de Capoeira. Desde un punto académico, la mirada al participar en estos encuentros, rodas y entrenamientos me lleva a pensar que la música es un factor principal y enlace de esta práctica, sin embargo, no se le brinda un interés en la medida que se le presta mayor atención al arte marcial que a lo cultural y musical, pues la Capoeira en Colombia a tenido ese tipo de focalización dejando de lado otros valores y saberes de la Capoeira. (Olarte & Sanabria, 2018). (Anexo B).

La Capoeira puede generar nuevas dinámicas sociales y relacionales, nuevas experiencias y sensaciones que nos permiten romper con la sistematización de la cotidianidad. Agregar a la rutina escuela-trabajo-familia, la práctica de la Capoeira y ser parte de ella, nos enseña acerca de los límites, sobre el respeto y cuidado del otro; además, se apoya en el colectivo que lo potencia con su canto y musicalización. Rompe con lo estricto de la ciencia o las técnicas deportivas para ofrecernos un mundo donde el engaño, la teatralidad, la percepción y la destreza personal se vuelven indispensables para la sobrevivencia. (Takeguma, 2016, pág. 3)

En el curso de esta búsqueda, la música de la Capoeira es una forma de compartir, desde lo oral, personal y grupal, generando una relación que existe entre música y comunidad permitiendo hacer existir manifestaciones culturales y populares como la Capoeira que, en una primera mirada, su relación con lo musical

trasciende desde un proceso de identidad a procesos de formación. De esta manera la problematización comienza a verse en relación con la comunidad Capoeira sus músicas y cómo éstas pueden llegar a ser una forma pedagógica, una forma de transmitir conocimientos y enseñanzas, generar un vínculo de ayuda; pues como se describe en palabras del profesor Barauna del grupo de Capoeira Senzala Colombia: "La Capoeira no es para estar oculta, rezagada o escondida; ahora es patrimonio del Brasil y cambia su mirada de violencia (malandro), a una dignificación social y colectiva" (Olarte & Sanabria, 2018). Lo cual nos permite ver y hablar acerca de los procesos de esa dignificación tanto en lo lúdico, deportivo, como también, en términos de salud y ocupación del tiempo libre, a una forma quizá, pedagógica en donde se concibe en un bien estar para quienes integran y desean una formación dentro de la Capoeira junto con el rol significativo que pueda cumplir la música en este proceso.

La relación música y comunidad en Brasil se forma desde el aporte triétnico entre blancos, negros e indios dentro de un territorio, proceso igualitario en Colombia bajo otra bandera, aportes que enriquecieron la música de la región. La música del Brasil tiene un reconocimiento significativo tanto en Latinoamérica como a nivel mundial identificando ritmos como la Bosa Nova, el Samba o el choro y la música popular brasileña (Perez, 2012, pág. 237), dentro de los más destacados o los más representativos de esta cultura, y es por ello uno de los causantes que dentro de la riqueza rítmica, tímbrica y armónica de las músicas brasileñas se permite ver desde otro contexto como el deportivo, la inclusión que hace la Capoeira con la música realizando un lenguaje desde lo corporal y físico, como también arte marcial que, dentro de la problemática muchas personas hacen la asociación de la Capoeira a una forma de danza y de ejercicio físico, practicada por un amplio segmento de las diversas capas de la sociedad, marcando presencia en los gimnasios y apareciendo en redes televisivas, ya sea en novelas, documentales, películas o reportajes, la capoeira del siglo XXI es una manifestación cultural exportada por Brasil y practicada en casi todos los continentes. (Leite Marquez, 2012, pág. 1) y es por este sentido, que la música de la Capoeira debería ser estudiada y descrita en su función

en relación y sentido cultural e identitario que nos enseña llegar a la música desde el cuerpo.

Por otra parte, la cercanía a la Capoeira por medio de este grupo de estudio, permite ver como la comunidad Capoeira, se relaciona en torno a la música y la corporalidad que a su vez, la Capoeira como representación de una cultura popular, comparte sus saberes y enseñanzas por medio de la oralidad, siendo la música su trasmisor y registro histórico fundamental en su esencia en la búsqueda de conocimientos y experiencias, que hoy día a través de medios electrónicos se comparte información sobre historia, música y conocimientos como otra forma de oralidad. El transmitir conocimientos y enseñanzas desde la oralidad es un hecho importante dentro de nuestras comunidades actuales, pues es allí donde se rescatan valores, saberes, anécdotas y conocimientos propios de la cultura, sin embargo, los procesos orales tienden a desaparecer debido a las nuevas tendencias imperantes, trasgrediendo la identidad, la historia y el reconocimiento a los mayores, por esta razón, se considera de importancia aportar desde la academia, permitir que estas memorias expresadas en la música y la oralidad no se pierdan y sigan existiendo como acervo identitario para nuestras comunidades.

La carencia al saber se hace de una forma oral sin prescindir de la búsqueda formal que se hace evidente al querer conocer más sobre la Capoeira, y es donde se encuentra que la oralidad hoy día está ligada a una formalidad, es decir el interés que ha suscitado la Capoeira a nivel global ha hecho que se escriban textos y se relate sobre ella desde varias disciplinas permitiendo ver un fenómeno que está fuera de la oralidad conocida por la Capoeira a una que en la que se refleja lo formal. De todos modos, cuando se tiene una vivencia dentro de la Capoeira, se reconoce fácilmente la oralidad como forma de compartir las enseñanzas y conocimientos y, puede ser debido a la oralidad misma como papel fundador como acercamiento al mundo y entendiendo que es la oralidad la que hace el rol de guiar (Martínez Cleves, 2015, pág. 84).

Dentro de la mirada académica en música, se encuentra que la música de la Capoeira como elemento constitutivo de la misma, carece en de una grafía musical haciendo que la forma de enseñanza aprendizaje sea desde la oralidad, el encuentro con el otro y el diálogo en comunidad que, en una forma didáctica, constituye un aporte como modelo educativo en relación a la forma de enseñar la música, como al mismo tiempo la aleja a un estudio formal sobre su rol y caracterización y, aunque existen otros estilos de grafía que como se ha mencionado antes, desde la oralidad y desde los medios de comunicación como el internet, no deja de existir la brecha entre el ritmo audible y lo escrito remitiendo al audio o a la oralidad misma. Es aquí donde el conocimiento académico se hace importante al brindar un acervo documental desde el rescate de la memoria musical teniendo en cuenta los procesos de enseñanza desde la oralidad como cultura popular implicando un reconocimiento propio en los saberes y establecer un dialogo entre una escritura y la oralidad que produciría acuerdos que con ellos se permitiría la comprensión que es lo que se busca. (Martínez Cleves, 2015, pág. 85).



Imagen 2. Vivencia Capoeira Senzala Colombia 25, 26 y 27 mayo 2018. De izquierda a derecha: Profesora Aide, Profesor Barauna, Profesor Ruan Vargas, Profesor Gabriel Vargas. Fotografía por Juan Zapata.

Pregunta de investigación.

¿Cuáles son las formas de enseñanza y aprendizaje en torno a la música que desarrolla el grupo de Capoeira Senzala Colombia en Bogotá localidad de Kennedy?

Preguntas subsidiarias.

¿En qué medida la música de la Capoeira es aportante en el conocimiento académico a partir de la visión del grupo de Capoeira Senzala Colombia en Bogotá localidad de Kennedy?

¿Cuál es el aporte musical de la Capoeira en la relación de aprendizaje musical en el contexto no formal desde el caso de estudio grupo de Capoeira Senzala Colombia en Bogotá localidad de Kennedy?

¿Qué relación existe entre música y Capoeira en el grupo Senzala Colombia en la construcción de memorias?

¿Qué característica educativa toma la práctica de la Capoeira al utilizar la música dentro de su representación cultural y práctica deportiva vista en el grupo Capoeira Senzala Colombia en la localidad de Kennedy?

Objetivo.

General

Describir los modos pedagógicos de las prácticas musicales del grupo de Capoeira Senzala Colombia en Bogotá localidad de Kennedy.

Específicos

- Describir la relación e intercambio de saberes en torno a la práctica de la Capoeira en el grupo Capoeira Senzala Colombia en Bogotá localidad Kennedy.
- Acompañar el proceso de enseñanza musical desde el rol que cumple la música dentro de la comunidad junto con su integración al cuerpo dentro del Grupo de Capoeira Senzala Colombia en Bogotá localidad de Kennedy.
- Identificar el contexto histórico musical que se desarrolla dentro del grupo de Capoeira Senzala Colombia en Bogotá localidad Kennedy.
- Describir las formas musicales en que se enseña la música de la capoeira por medio de ejemplos musicales que permitan una cercanía al dialogo entre la oralidad y la formalidad dentro de los procesos de memoria.

Justificación.

Desde un inicio, al realizar las prácticas de la capoeira como un momento de recreación y utilización del tiempo libre, se fue generando una observación sobre su mismo hacer, la Capoeira como construcción social, en particular con el grupo Capoeira Senzala Colombia en la localidad de Kennedy, todo giró en torno al canto, la música, el ritual de la roda junto a una tradición histórica que contribuye a la formación de una memoria acerca de la Capoeira, estar conociendo no tan sólo movimientos y destrezas corporales si no también, nuevas amistades al comprender la relación y los vínculos que se generan al compartir en medio de la roda de Capoeira.

Más que un arte marcial o una práctica en busca del combate o defensa y destreza corporal, la Capoeira es el relato sobre un evento histórico; la construcción de la historia de los pueblos afros en medio de la esclavitud en Brasil, tierras conquistadas por los portugueses, donde la cultura afro comienza a generar una identidad en la transformación de la vida tanto individual como en colectivo, así pues, es la “roda” , círculo social en donde a través del movimiento, del gesto, se transmite el conocimiento y también todo un carácter subjetivo en la formación del ser humano en su integralidad y es por ello esa gran importancia al querer describirla desde lo musical, pues al expandir el conocimiento sobre la Capoeira, como un arte tan poco conocido en su esencia. nos permite romper esquemas establecidos que, como lucha social además de conocimientos, también implica sensaciones, sea como las experimentadas en una rueda de capoeira, como en algún disturbio anticapitalista, como en la conspiración entre compañeros en la difícil búsqueda de la libertad, en la ruptura de esta sociedad del espectáculo, en la búsqueda constante y construcción de nuestros propios quilombos donde podamos construir el germen de nuevas formas de relacionamiento social que logren corroer las dinámicas autoritarias de nuestro mundo (Takeguma, 2016, pág. 4). (Olarte & Sanabria, 2018). (Anexo B)

La Capoeira es libertad, es construcción de la tradición y manifestación de resistencia frente a los estados de esclavitud, permite la transmisión de saberes y

valores a partir de la identificación de los participantes. Compartir en la roda al ritmo de las palmas, con el canto acompañando los instrumentos representativos de la Capoeira como el berimbau, atabaque, caxixi, agogó; aprender la ginga, jugar hace que se experimente la libertad y se tenga un encuentro y una relación íntima con lo corporal, con lo ancestral, con lo ritual y es por ello la importancia de entender como esa transmisión de saberes ha pasado fronteras y hoy nos pueda aportar a nuestro saber, así como también lo cuenta Alexander Zuluaga tallerista de la Universidad Pedagógica Nacional: “Las personas no interpretan la capoeira igual a alguien que se vincule como una manifestación cultural, arte, danza cultura”. (Zuluaga, 2018) (Anexo C)

Ahora bien, para el contexto a desarrollar en este trabajo, la Capoeira vista como una comunidad, una cultura proveniente de otro país, permite una transmisión de valores y formas de ver el mundo, la Capoeira es una forma de comunicación viva y hoy día, es un legado cultural en donde puede generar nuevas dinámicas, nuevas experiencias y sensaciones que nos permiten romper con la cotidianidad. (Olarte & Sanabria, 2018) (Anexo B). Adicional a esto, su práctica ha integrado a niños, jóvenes y adultos en torno a una práctica deportiva, acrobática y musical; es un arte donde reúne distintas disciplinas y por ello, se convierte en sujeto de estudio dentro de las relaciones que integran su totalidad como también, en la relación con la educación musical, puesto que la música es el eje del Capoeira tanto en la expresión corporal, sus movimientos, así mismo recogiendo sentimientos e historias. Las rodas de Capoeira son ritmadas por el toque de los instrumentos y por las palmas, en donde el acompañamiento musical ha estado desde sus inicios hasta nuestros días. (Ritter & de Azevedo, 2002, pág. 147).

La carencia al saber se sule de forma oral sin prescindir de la búsqueda formal que se hace evidente al querer conocer más sobre la Capoeira, y es donde se encuentra que la oralidad hoy día está ligada a una formalidad, es decir el interés que ha suscitado la Capoeira a nivel global ha hecho que se escriban textos y se relate sobre ella desde varias disciplinas tanto artísticas, deportivas y científicas permitiendo ver un fenómeno que está fuera de la oralidad conocida por la Capoeira

a una en la que se refleja lo formal. De todos modos, cuando se tiene una vivencia dentro de la Capoeira, se reconoce fácilmente la oralidad como forma de compartir las enseñanzas y conocimientos, la oralidad misma como papel fundador, como acercamiento al mundo y entendiendo que es ella la que hace el rol de guiar (Martínez Cleves, 2015, pág. 84). A la vez, encontrar tantas inquietudes en los integrantes de la Capoeira en relación a su hacer en Colombia, nos permite por medio de esta investigación y también de otras disciplinas como la filosofía, la matemática, las artes visuales entre otras. Estudiar la capoeira a generando un discurso académico que en Colombia contribuirá a que tenga mayor reconocimiento; en palabras de los profesores del grupo Senzala Colombia: “La Capoeira no es para estar oculta, rezagada o escondida, ahora es patrimonio del Brasil y cambia su mirada de violencia (malandro), a una dignificación social y colectiva. (Entrevistas Anexo B).



Imagen 3. Grupo de Capoeira UPN. Fotografía tomada en el V Encuentro Universitario de Capoeira 2018. Foto compartida por WhatsApp. Capoeira UPN.

CAPÍTULO II

Contextualización histórica

Al hacer una contextualización histórica acerca de la Capoeira, se busca desarrollar una reconstrucción acerca de su memoria, los saberes, la identidad y el rol que brinda dentro de un proceso histórico, procurando en ello, describir y dar significado a la Capoeira en su quehacer social y como coexiste en medio y transcurrir de la historia.

En este sentido, se espera brindar las bases sobre la Capoeira, su definición, su surgimiento, y es el desarrollo de una búsqueda de información documentada desde varias fuentes como también, los saberes en la viva voz de quienes representan al grupo Capoeira Senzala Colombia.

Brasil en la llegada de los portugueses.

No cabe duda pensar en un clima tropical, un paraíso natural, una nueva tierra por conocer llena de riquezas y expectativas que podría estar habitada pues, Julio Sánchez Gómez expone en el documento Brasil en el tiempo colonial, 1500-1822, relata que: “a la llegada de los portugueses, se encontraron dos grandes grupos principales que poblaban Brasil, los tupí y los Jê, conocidos por los portugueses como tapuia, quienes no hablaban la lengua tupi”. (pág.1).

Es considerable reconocer que en un principio al hablar sobre esta nueva tierra se referenciaría los datos aportados por los mismos portugueses que al llegar a este nuevo mundo, encontraron un vasto territorio ocupado por esta población, distribuida a lo largo de la costa hasta la cuenca de los ríos Paraná-Paraguay. (Fausto, 1995, pág. 37)

Así mismo, encontraron otras tribus o poblaciones indígenas hacia otros sectores del territorio a lo largo de su asentamiento, sin embargo, el grupo indígena o pueblo nativo de mayor peso, tanto por el espacio que ocupaba como por su volumen

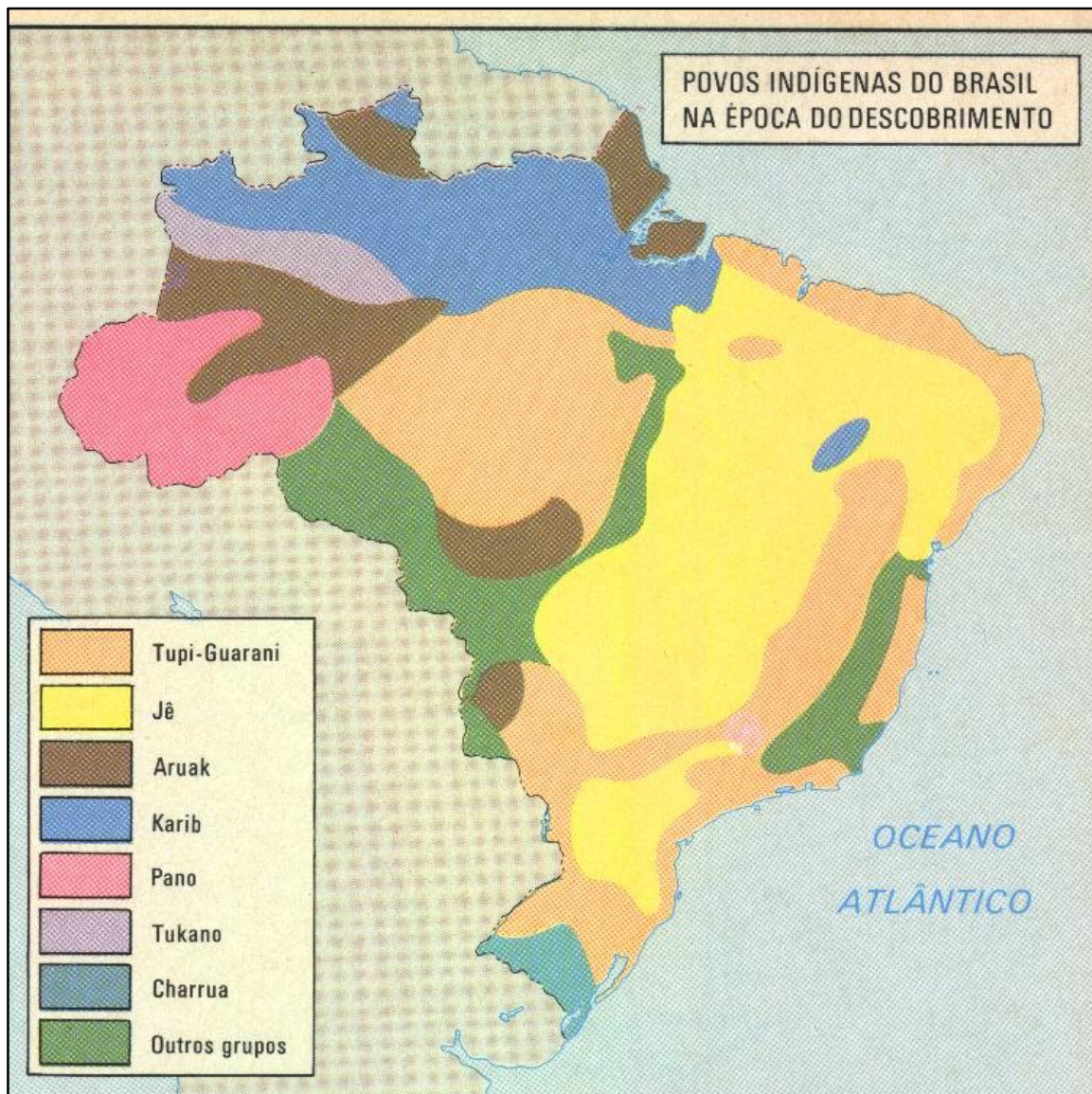


Imagen 4 Pueblos Indígenas del Brasil en la Época del Descubrimiento. Extraído de: <https://atresillando.wordpress.com/2015/03/21/los-indios-de-brasil/>.

demográfico era el tupí, quienes mantuvieron el mayor contacto con los europeos. (Sanchez, 2006, p. 1).

Hacia el interior del territorio y en ciertos puntos del litoral, se encontraba el territorio tupi. interrumpido por otras tribus que no hablaban la misma lengua tupi a quienes designaban los portugueses como los jê, conformados por los goitacaces en la desembocadura del rio Paraíba, aimores en el sur de Bahía y norte del Espírito

Santo, los tremembés en la franja entre Ceará o Maranhão. (Fausto, 1995, pág. 37) (Sanchez, 2006, pág. 2).

Dentro de este contexto, la población existente en Brasil hasta ese entonces, los nativos del nuevo mundo, los indígenas así descritos, tenían una forma de vida o unas costumbres totalmente distintas a las conocidas, esto relatado en los escritos por cronistas, viajeros y sacerdotes, especialmente jesuitas, donde la información allí contenida, describía tanto sus formas de vida como sus relaciones con el hombre blanco. (Fausto, 1995, pág. 38).

Ellos practicaban la pesca, la caza, la colecta de frutas y la agricultura; plantaban frijoles, maíz, calabaza y mandioca. Dentro de estas prácticas, la técnica en que realizaban la agricultura fue más adelante a ser incorporada por los portugueses, pues los tupis derrumbaban árboles y hacían quemas para preparar la tierra y poder plantar. (Fausto, 1995, pág. 40).

De una u otra forma, el territorio y el medio geográfico no contribuía a los asentamientos permanentes haciendo que los pueblos no fueran fuertes en un desarrollo demográfico y tuvieran una constante movilidad, que a su vez, desataba enfrentamientos entre grupos nativos por el dominio de las mejores tierras que eran hacia las costas; el interior estaban las peores tierras donde las labores se limitaban a la caza y actividades recolectoras. (Sanchez, 2006, pág. 2), haciendo que el abastecimiento fuera menor y lógicamente, la vida en el espesor de la selva fuera difícil, aunque más adelante esta fuera su refugio.

La economía de estos pueblos se limitaba a la subsistencia y al consumo propio, cada aldea producía para satisfacer sus necesidades, no existía un trueque entre tribus debido a la poca variedad de géneros alimenticios más sí por mujeres o bienes de lujo como plumas de tucán o piedras para hacer un botoque³. (Fausto, 1995, pág. 40).

³ Botoque: Disco, generalmente de piedra o de madera, que algunas tribus americanas usan embebido en el labio inferior o en el lóbulo de la oreja, como adorno.



Imagen 6. Hombre tapuia, de Albert Eckhout, 1641.

<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/192>.

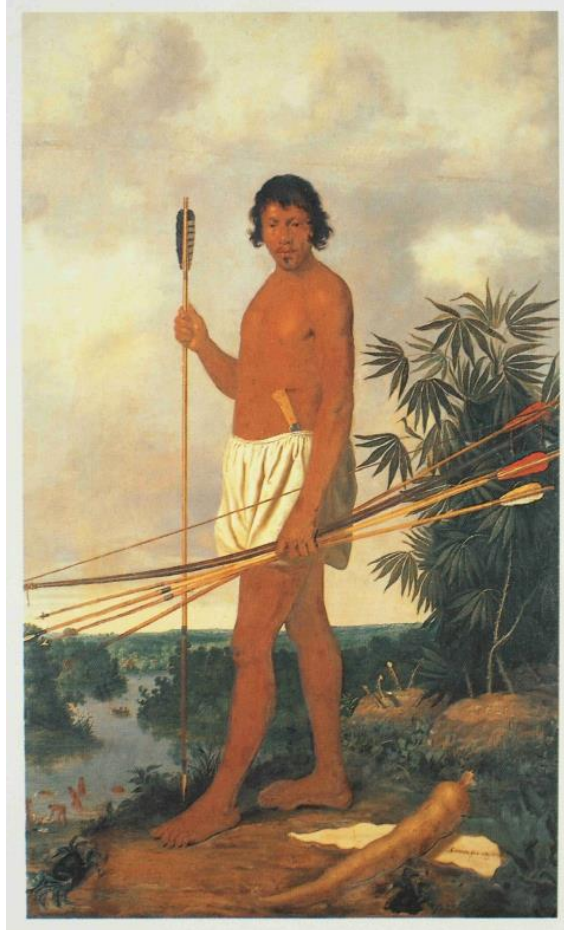


Imagen 5. Hombre tupinambá, de Albert Eckhout, 1643

<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/192>.

De los contactos con otras tribus, se generaban alianzas en donde los grupos de aldeas se aliaban unos contra otros para posicionarse de los mejores territorios, se enfrentaban en guerras donde los cautivos y muertos eran los platos de la cena de una celebración y ritual canibalístico como elemento integrante a la sociedad tupi. (Fausto, B. 1995, pág. 40).

Describiendo desde lo que dice Sánchez Gómez Brasil en el Típo Colonial 1500-1822 (2006, p. 2): “Fueron los tupí los que llegaron a agruparse en colectivos más numerosos, que formaban aldeas móviles de hasta cerca de mil componentes que construían para su vivienda grandes construcciones denominadas malocas⁴ que

⁴ Maloca: Casa comunal ancestral, utilizada por los indígenas que tiene diferentes características en su relación con la comunidad según de donde proviene.

cobijaban a grupos familiares muy extensos” (p. 2). Por simplicidad, se puede suponer que la población más significativa que contribuiría a la constitución del Brasil mediante su forma de vida y sus relaciones con los portugueses, serían los tupis, tanto a su número como por su ubicación geográfica.

La llegada de los portugueses hizo tener una relación y encuentro con una visión trastornada sobre su arribo, al venir de tan lejos, con enormes embarcaciones, los portugueses en especial los sacerdotes, fueron vistos como xamãs o pajés⁵ que recorrían la tierra de aldea en aldea curando, profetizando y hablando de una tierra en abundancia, predicaban las enseñanzas de la iglesia entre canciones y labores de siembra; por otra parte, los demás eran respetados, temidos y odiados como hombres con poderes especiales. (Fausto, B. 1995, pág. 40).

Los portugueses

Dando continuidad con la exposición histórica de lo que era Brasil antes de la llegada de los portugueses, es importante mencionar citando nuevamente a Sánchez Gómez, (2006) “el arribo por primera vez de una flota portuguesa a las costas de Brasil está relacionado con el reparto que se produce en el Tratado de Tordesillas, que dividió al mundo en dos grandes espacios asignados a Castilla y Portugal debido a la presencia de los lusitanos en el Atlántico”. (p. 3).

El Tratado de Tordesillas trazaba una línea divisoria imaginaria en donde se repartían entre Castilla y Portugal los límites de navegación y lógicamente de expansión, pues hay que tener claro que estas dos naciones eran potencias navieras y por consecuencia la presencia de los portugueses en el Atlántico no era bien vista por los españoles, en este entonces Castilla.

La ubicación geográfica de Portugal la favorece por su cercanía con el mar en tanto a su experticia y conocimiento marítimo, como uso de corrientes. Fausto, (1995) afirma: Sin duda, la atracción por el mar fue incentivada por la posición

⁵ Xamãs o Pajés: Individuo que se considera tener poderes especiales, en general mágicos, curativos o divinatorios, especialmente en comunidades chamanistas."Shaman" en el diccionario Priberam de la Lengua Portuguesa [en línea], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/xam%C3%A3> [consultado el 07/01/2018].

geográfica del país, próximo a las islas del Atlántico y a la costa de África, (...), las corrientes marítimas más favorables para la navegación se daban en los puertos portugueses o españoles (p.22). Esta posición ayuda a Portugal en tener relaciones y expansiones comerciales como también territorial.

Así mismo, no se puede evitar mencionar que la expansión marítima de los Portugueses se debió al uso de instrumentos con mayor precisión que las cartas navieras de esa época que sólo tenían rumbos y mediciones, ellos por su parte, desarrollaron el uso del cuadrante y el astrolabio con el cual podían tener la ubicación de una embarcación según los astros. De igual manera, desarrollaron la embarcación conocida como la Caravela, la cual era liviana y veloz para las condiciones de la época, permitía aproximarse bastante a tierra firme sin peligro de encallar debido a su corto calado. (Fausto, 1995, p. 26)

La expansión marítima supone un asentamiento y ocupación de tierras, en primer medida las más cercanas, las tierras del norte de África y poco a poco bordeando la costa africana estableciéndose y generando un asentamiento y control comercial

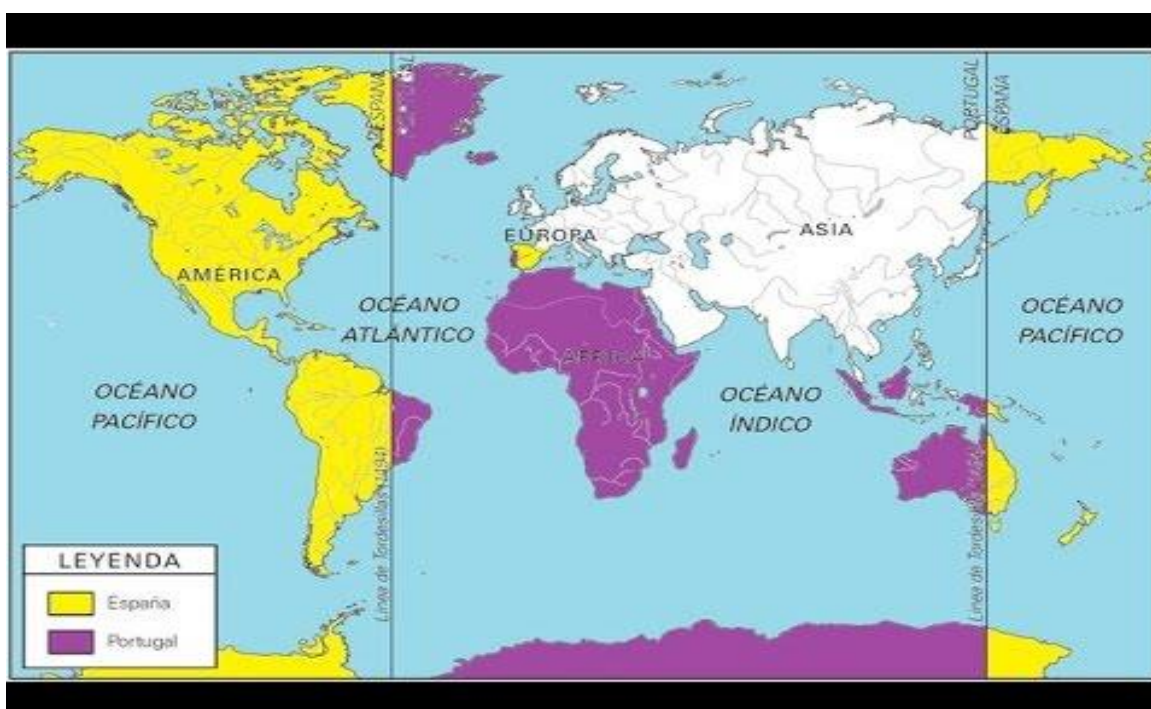


Imagen 7. Línea divisoria Tratado de Tordesillas. Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=2SiI3NM07Cc>

por medio de Feitorias⁶ dirigidas por un Feitor el cual estaba encargado de hacer compras de mercancías a los jefes mercaderes; valorarlas y cuidar hasta ser recogidas por navios portugueses con destino a Europa.

Los portugueses no avanzaron territorialmente, desarrollaron un sistema comercial por la costa occidental del continente africano estableciendo el monopolio real con transacciones en oro, estableciendo una aduana para el comercio africano en Guine hacia 1481 llamada Casa de Mina o Casa de Guine abarcando el oro en polvo, el marfil, variedad de pimienta llamada malagueta⁷ y a partir de 1441, esclavos. (Fausto, 1995, pp. 28-29).

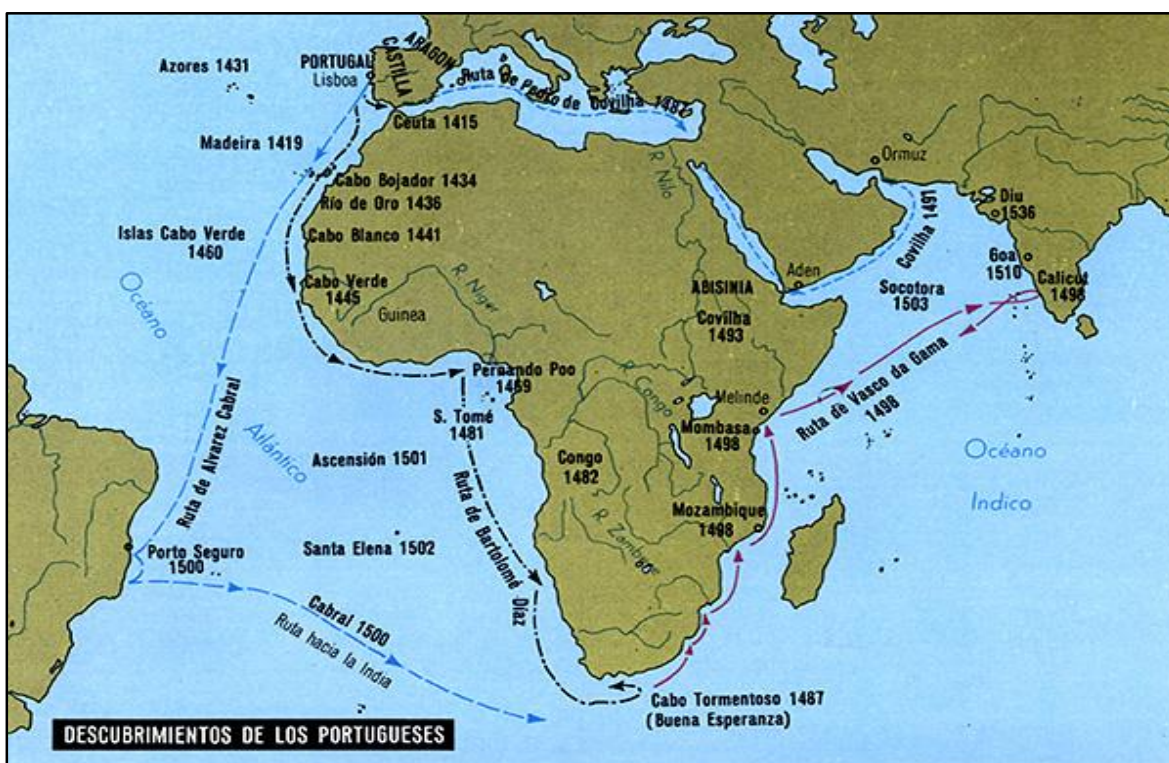


Imagen 8 Dominios portugueses Extraído de
:https://blogs.ua.es/rutascomercialesmodernas/2011/01/16/la-ruta-de-las-especias/.

⁶ Feitoria. Casa comercial, tienda. Gran establecimiento comercial, generalmente de las colonias europeas. "Fábrica" en el diccionario Priberam de la Lengua Portuguesa [en línea], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/feitoria> [consultado el 03/07/2018].

⁷ Malagueta. Arbusto de la familia de las solanáceas, que produce como fruto un pimienta de sabor muy picante, usado en la alimentación "Chile" en el diccionario Priberam de la Lengua Portuguesa [en línea], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/malagueta> [consultado el 07/03/2018].

Hacia el Atlántico, lo más cercano eran las Islas Canarias las cuales disputaron con los españoles quienes perdieron su posesión, permitiendo el avance hacia otras islas como la Isla Madera y las Islas Azores; más adelante Cabo Verde y San Tomé. Lo que ocurrió de diferente hacia el Atlántico, fue el hecho del trabajo de cultivo a gran escala utilizando para ello a los hombres esclavizados quienes se ocupaban en el trigo y la caña de azúcar, este último, incentivado por agentes comerciales basados en el trabajo esclavo. (Fausto, 1995, p. 29).

La llegada de Vasco de Gama al subcontinente indio inauguró la ruta más lucrativa del comercio portugués, nuevas expediciones se hicieron necesarias para aprovechar la apertura comercial encomendando un nuevo viaje a Pedro Álvares Cabral quien a la altura de Cabo Verde tomó ruta al occidente alejándose de costas africanas con fin de explorar las tierras situadas hacia la línea divisoria. (Sánchez Gómez, 2006, p.3).

La llegada a Brasil

El 22 de abril de 1500, la flota de Cabral avistaba nueva tierra y al día siguiente tomaba posesión de un punto en el actual estado de Bahía al que denominaron Porto Seguro, así mismo, fueron llegando nuevas expediciones haciendo reconocimiento del territorio, realizando una cartografía del mismo donde Portugal conocería toda la inmensa línea costera del Brasil desde Natal hasta el actual estado de Paraná. En el reconocimiento de la nueva posesión, se dieron cuenta de las riquezas que ofrecía el territorio y su posible explotación, en especial el árbol palo brasil, un árbol con madera rojiza de gran resistencia del que extraían un tinte usado como colorante de gran demanda por los ingleses en sus talleres textiles y de donde proviene el nombre de este país. (Sánchez, J. 2006, pp.3,4).

La llegada y asentamiento de los europeos produjo, sobre todo a partir de los años centrales del siglo XVI un gran movimiento sísmico entre estas poblaciones. Su presencia supuso el desplazamiento de poblaciones enteras que a su vez desplazaron a otras, evidentemente no de forma pacífica. Luchas entre los grupos originarios, muchas veces como aliados de los europeos, agresión y esclavización por parte de éstos y las graves consecuencias de las epidemias introducidas por los

nuevos llegados produjeron cambios de emplazamiento y, mucho peor, un rápido y dramático descenso demográfico muy semejante al que por esos mismos tiempos se estaba produciendo en los dominios españoles. (Sanchez, J. 2006, p. 2).

En este sentido, el asentamiento de los portugueses inició con la comercialización de la madera que cambiaban con los nativos por baratijas, pero a medida que los intereses fueron aumentando, el proceso de esclavización se fue viendo más común debido a que la nueva propiedad requería de mucho trabajo, por tanto, era indispensable aprovechar los nativos, pero estos tenían un sistema cultural incompatible con el trabajo intensivo que pretendían los europeos. “Apenas hacían lo necesario para garantizar su subsistencia(...) Mucha de su energía e imaginación era empleada en los rituales, las celebraciones y en las guerras” (Fausto, 1995, pág. 49).



Imagen 9. Descubrimiento de Brasil. Cuadro de Oscar Pereira da Silva. Extraído de: https://www.pliniocorreadeoliveira.info/LN_Espanha/Volume%20I/LN_ES_Apendice_01_En_el_Brasil_colonial.htm.

De esta manera, la relación que en un principio se crea entre nativos y portugueses, cambia de tono modulando sus relaciones de claro a oscuro como Sánchez J, (2006) afirma: “Los indios habían pasado de ser buenos salvajes, a convertirse en los salvajes irremediables, sin fe, sin rey ni ley” (p. 7). Quizá, para los mismos nativos, la llegada de los blancos pasaría de la magia y el encanto, a la esclavitud y sometimiento de sus tribus.

Lo primero que hicieron los conquistadores fue explotar a los nativos del lugar a manera de esclavitud. Como los españoles en el Caribe, esta estrategia rápidamente demandó de nuevos esclavos ya que los explotados morían rápidamente en grandes números por agotamiento, enfermedades o cuando intentaban escapar, otros simplemente se resistían a trabajar. (Piza, 2008, p. 6) Los nuevos esclavos serían los que traerían desde África a fin de trabajar en las feitorias que como en el continente africano, fue la forma de ir tomando posesión del territorio. Como ya se ha descrito, hacia el siglo XVI los portugueses realizaban el tráfico negrero facilitado por el contacto con sociedades que, en su mayoría, ya conocían el valor mercantil del esclavo. (Fausto, 1995, p. 50). Los colonizadores tenían conocimiento del trabajo del hombre negro, sobre sus habilidades en la actividad azucarera ya realizada en las islas del atlántico, así pues, la mano de obra fue abastecida por el continente negro en donde se estima que entre el año 1550 y 1855 entraron por los puertos brasileros cuatro millones de esclavos, en su gran mayoría jóvenes de sexo masculino. (Fausto, 1995, p. 49-50).

“El lugar de procedencia dependía de la organización del tráfico, de las condiciones locales en África y, en menor grado, de las preferencias de los señores brasileños. En el siglo XVI, de Guiné (Bissau e Cachue) y la Costa de Mina, es decir, cuatro puertos a lo largo del litoral del Daomé, proveían el mayor número de esclavos. Del siglo XVII en adelante, las regiones más al sur de la costa africana Congo y Angola se tornarían centros exportadores más importantes, a partir de los puertos de Luanda, Benguela y Cabinda. Los angolanos fueron traídos en mayor número en el siglo XVIII, correspondiendo, al parecer, al 70% de la masa de esclavos traídos al Brasil en aquel siglo”. (Fausto, 1995, p. 51).

La esclavización comenzaría una vez las necesidades europeas se hacían más demandantes, así mismo, la mano de obra era más requerida, pues vale la pena recordar cómo se ha mencionado, el encuentro produjo que los portugueses se instalaron hacia el atlántico principalmente desarrollando el monocultivo de la caña de azúcar en la cual se volverían al continente africano para realizar su gran aporte al nuevo mundo, los esclavos y con ellos todo un mundo de saberes como instrumentos musicales, danzas y músicas que en el nuevo continente irían a transformar y generar lo que hoy se conoce como el Brasil.

Aquí conviene detenerse un momento a fin de aclarar que uno de los mayores inconvenientes para escribir o hablar de la Capoeira se encuentra en este apartado, en sus antecedentes y sus orígenes. Esto se debe a que todos los escritos y manuscritos referentes a la esclavitud fueron quemados justo después de la proclamación de la República en el gobierno de Deodoro da Fonseca por orden de Ruy Barbosa, Ministro de Hacienda en aquella época, bajo la disculpa republicana de que se quería borrar esa vergüenza de la historia de Brasil. Sin embargo, quedan teorías rescatadas a través del conocimiento oral, pinturas, canciones e historias. (Piza, 2008, p. 4).

Referentes teóricos y conceptuales

A simple vista la Capoeira es conocida como un deporte, arte marcial combinando movimientos dancísticos y tintes acrobáticos, sin embargo, para esta investigación se cree que no basta con esta simple definición o clasificación, pues al procurar describir qué es la Capoeira, nos tenemos que remontar en la forma que es vista por sus practicantes y expositores permitiendo tener una apreciación en contexto sobre su hacer.

“Para definir la capoeira es necesario decir lo que no es. En este sentido, no es solo un arte marcial brasileño, aunque sus características lo relacionen con ello y su historia se encuentre en la autodefensa. No es una tradición musical, aunque todos los movimientos sigan un ritmo específico y los capoeiristas deban tener la misma destreza en instrumentos como el birimbao, el atabaque, el pandeiro, el agogô y el reco-reco. No es un baile, si bien muchos movimientos son tan fluidos y gráciles que

hacen pensar que sus intérpretes bailan. Y no es un ritual, aunque la roda de capoeira (lugar en que esta se ejecuta) siga características rituales en el sentido de ser acciones predeterminadas y simbólicas que se producen una y otra vez en un entorno particular y un espacio sagrado. La capoeira es todas estas cosas y ninguna de ellas. Es este enigma lo que ha atraído a practicantes y ha ayudado a preservarla durante cientos de años". (Gibson, 2014, p. 82).

Existen diversas concepciones sobre el origen de la Capoeira, por una parte, las raíces indígenas donde se advierte que los indios Tupi se divertían jugando la Capoeira, otra de las concepciones, es que la Capoeira haya nacido en los quilombos, tal vez en Palmares, pero no hay certeza de ello; tal vez en Rio de Janeiro, Recife o Salvador, en los grandes centros de provincia. Se dice también que proviene de los muelles del puerto de Salvador, también se habla del recóncavo bahiano, Santo Amaro, Cachoeira y la Isla de Maré pero con seguridad es multicultural, con elementos de varias etnias. Ella fue negra apoyada por rojos y blancos excluidos que seguramente en los Senzala, la cotidianidad esclava los reuniría. (Takeguma, 2016, págs. 8,9).

La capoeira tiene orígenes en diversos bailes y tradiciones del África, la cultura Bantú, por ejemplo, con su musicalidad y danza de N'golo, contribuyeron a su constitución, así mismo otras danzas como la basula y gabetula también provenientes del África, pueden haber influenciado su creación, así como elementos de la cultura de África occidental, como lo es el uso del agogó y las referencias a los orishas. Este origen afro se mezcla con el deseo de luchar en busca de la libertad (Takeguma, 2016, p. 9). Y es por ello que se le conoce como una lucha simulada en baile como expresión, símbolo y generador de libertad.

Así mismo, como lo expresa Gibson, (2014); "la historia es de suma importancia en su tendencia contemporánea mediante la invocación de sus raíces históricas y sus reconstrucciones interpretativas de las técnicas de resistencia usadas por los primeros practicantes, que vivían en instituciones opresoras". (pág. 82).

Parte de la primera documentación de capoeira se encuentra entre los esclavizados africanos y criollos en el Brasil colonial de principios del siglo XVIII. A

pesar de represiones periódicas de la policía, durante todo el siglo XIX que en un principio era casi exclusiva su práctica por los esclavos ladinos, luego casi por ochocientos años, continuó extendiéndose entre las clases inferiores libres en las ciudades brasileñas, esclavos criollos, libertos y hombres libres pobres. Aunque muchas de sus leyendas proceden del marco rural durante la vida de plantación, gran parte de su desarrollo en realidad se produjo en centros urbanos donde evidentemente existía una tensión entre las figuras de autoridad pública y los negros pobres. (Gibson, 2014, p. 82) (Leite Marquez, 2012, pp. 1,2).

El hecho de que el performance de un pasado histórico sea el núcleo del juego de capoeira significa que este pasado tiene grandes implicaciones para su actual práctica en escenarios globales en todo el mundo en dónde también, se busca escapar de las normalizaciones impuestas por la élite o por los modelos de alienación actuales. (Gibson, 2014, p. 82) (Leite Marquez, 2012, p. 2).

Capoeira É Defesa Ataque

Mestre Matias - Capoeira Song.

Corrido, ritmo São Bento Grande.

Coro:

¡Capoeira!

É defesa ataque

é ginga de corpo

é malandragem. (Bis).

São Francisco Nunes

Preto velho meu avô,

Ensinou para o meu pai,

mas meu pai não me ensinou.

Coro.

O maculêlê

é a dança do pau

Na roda de capoeira

quem comanda é o berimbau.

Coro.

Eu já tive em Moçambique
 Eu já tive de Guine
 Mas tô voltando de Angola
 com o jogo de Malè.
 Coro.

Se você quiser aprender
 vai ter que praticar
 Mas na roda de capoeira
 é gostoso de jogar.
 Coro.

(Anexo Música Pista No. 5).

Antecedentes Históricos.

De los Orígenes de la Palabra.

En justo siglo XXI el termino Capoeira aún se encuentra en diversas discusiones acerca de su origen, la palabra Capoeira al ser utilizada a lo largo de la historia en diferentes contextos hace que se pueda interpretar de múltiples formas, pues no cabe duda que el termino Capoeira ha estado en boca de la policía, de los intelectuales de la justicia, cronistas deportivos e historiadores. (Leite Marquez, 2012, p. 2)

El diccionario Priberam traduce la palabra Capoeira como cesto o compartimento donde se crían o guardan gallos u otras especies de aves, una definición muy similar a diccionarios antiguos como el del Padre Raphael Bluteu publicado en 1712 y 1728 describiéndola como una fortificación, una especie de cesto muy grande, redondo, y sin fondo, hecho de ramas entrelazadas que se llena de tierra bien pisada, y se pone de pie, para cubrir a los que defienden. Para el diccionario, la capoeira sería así, una columna con ramas entrelazadas, que servía en defensa de una fortificación. (Leite Marquez, 2012, p. 3).

También se refiere al término Capoeiro, ladrón Capoeiro a aquel que hurta gallinas o pollos en la Capoeira, no mencionando que la capoeira es el lugar donde se crían gallinas, si no haciendo referencia al ladrón que hurta de la capoeira las gallinas. De esta manera, se infiere que: los ladrones robaban las gallinas de las

fortificaciones, lugar en que ellas podían ser criadas; o las robaban de dentro de pequeños cestos, que tendrían por función transportar tales aves; o que sería un espacio donde se criaban o existían gallinas. (Leite Marquez, 2012, p. 3).

Así mismo, la definición que brinda Liuz Maria da Silva Pinto en 1832, se conduce hacia el mismo significado acerca del lugar donde están y se recogen las gallinas, pues desde allí, a partir de estas primeras obras surgieron dos significados básicos: o la capoeira era el local donde se crían gallinas, o un objeto, en forma de cesta, utilizado para cargarlas. (Leite, 2012, p. 3).

Por otra parte, al escribir sobre la Capoeira en el siglo XIX, Beaurepaire-Rohan, define sin duda que la palabra tenía su origen en Capão, al igual que en portugués el nombre de la capoeira a cualquier cesto donde se guardan gallinas. Así, capoeira no podría confundirse con "Capueira", nombre dado a la vegetación que nace después del derribo de la selva primitiva. (Leite, 2012, p. 4).

Entre muchos interesados en la definición sobre la palabra Capoeira, siempre se definió como el cesto de transportación de las gallinas o de aves, quizás también, gallos de pelea. Así mismo, Pereira da Costa define el termino Capoeira como un cesto para transportar aves y como "mato, rallo", lugar donde espontáneamente nace y crece vegetación en un terreno rozado y abandonado, o en ciertas zonas después de las derribadas y las quemadas. (Leite, 2012, p. 4).

En el mismo período que Beaurepaire-Rohan publicó su diccionario, Macedo Soares lanzó el "Diccionario Brasileño de la Lengua Portuguesa", que citó la gran diversidad del termino:

“CAPOEIRA: Pequena perdiz de vôo rasteiro[...] “Tocar capoeira” é tirar som igual ao canto da ave; [...] Pode ser que capoeira gente venha de Capueira mato. Do negro que fugiu dizia-se e diz ainda “foi para a capueira, caiu na capueira” [...] “Negro fugido, [...] e ao mesmo tempo vivo, esperto, ligeiro, corredor, destro em evitar que outros o peguem. Capoeiras enfim” (Leite, 2012, p. 4).

De esta manera se puede entender el múltiple significado que contiene el termino, tanto al referirse a una pequeña ave que vuela bajo, como el imitar los sonidos del

canto de las aves y en otros contextos, el lugar de donde llega alguien refiriéndose a un terreno que fue talado y a su vez, describiendo a los negros esclavos que huían en medio de los matorrales haciendo referencia a que eran expertos, ligeros, corredores y diestros en evitar ser golpeados.

Desde otro punto de vista, Takeguma (2016) relata que: “El termino Capoeira en la lengua tupi, significa el mato que fue cortado, refiriéndose al lugar en donde los negros practicaban; un lugar en donde se había quitado las plantas o arboles formando un nuevo terreno, talado y quemado en donde se practicaba la Capoeira”.(p.8).

De igual forma el termino Capoeira proviene del “Caa-apuam-era” que significa una isla de selva, también se ha definido como: “co-puera” que significa tierra vieja. Volviendo a la propuesta de Macedo Soares, “caa” significa tierra y “puera” lo que fue y no existe más. Así mismo, también se habla de un pajarito llamado capoeira (*Odonthophorus capueira*, Spix) que explicaría el juego de la Capoeira donde el macho celoso lucha con el rival que invade su dominio. (Rector, 2007, p. 187).

La palabra Capoeira tiene múltiples significados, aunque no pierde su origen nativo desde lo lingüístico, la lengua tupi-guarani, que como se trató de hacer un recuento sobre su origen, tal vez una de las referencias más nativas es la referente a un estado de alerta, al acecho, pero también, alude a los rastrojos como los espacios abiertos en los bosques, selvas y plantaciones de caña en donde se jugaba Capoeira en los momentos de descanso, en medio de la esclavitud preparándose para cualquier instante de lucha y defensa de la vida propia. (Cajigas-Rotundo, 2008, p. 107).

Desde este punto de referencia, la Capoeira es el relato de momentos en el tiempo, de lo cotidiano, del querer ver como el deber ser, y desde allí, un múltiple significado, pero de una u otra forma la llegada de los esclavos a los ingenios de azúcar generó un ambiente propicio para la creatividad humana, despertando el instinto de preservación animal, permitiendo a la Capoeira ser vista como un arte corporal, social y político; su significado en los instantes de colonización y esclavitud (Takeguma, 2016, p. 9).

Haciendo una referencia a lo cotidiano, a lo que ocurría de forma usual, era que el transporte de gallinas se hacía en los canastos llamados capoeiro y, seguramente la capoeira era la jaula en la que los esclavos en Brasil encerraban a los gallos para ir a venderlos al mercado. “Los esclavos andaban con la Capoeira en la cabeza y según algunos registros, aprovechaban la ocasión de reunión en el mercado popular para jugar Capoeira”. (Salazar, 2008, p. 19).

De igual manera, se puede hacer referencia al lugar en donde se practicaba, por lo general, se le piensa en medio de los matorrales o plantíos de caña de azúcar; lugares en donde las plantas eran quitadas formando así un nuevo terreno que, en medio de la represión cultural afro en la esclavitud, se convierte en el lugar ideal para sus prácticas y tradiciones culturales, la danza del N'golo y así, al nombre de su práctica. (Salazar, 2008, p. 6).

La capoeira se practicaba en los momentos de descanso, en el intermedio de las agotadoras jornadas de trabajo en las plantaciones de caña de azúcar o en los puertos cargueros, como también en los suburbios de las principales ciudades o también en los campos. En los momentos de inactividad, en los huecos vacíos del sistema. las capoeiras, instauraban el lugar, el espacio físico del puerto o el rastrojo de caña generando juegos o danzas a escondidas de los esclavizadores y, posteriormente, de la policía que había prohibido, jugar Capoeira. (Cajigas-Rotundo, 2008, p. 104).

Sexta Feira.

Mestre Lua Rasta - Capoeira Song.
ABCA - Associação Brasileira de Capoeira Angola.
São Bento .

A sexta feira, ele sobe a ladeira
Para ir la no terreiro capoeira jogar

A sexta feira, ele sobe a ladeira
para ir la no terreiro capoeira jogar

Toda sexta feira, ele sobe a ladeira
para ir la no terreiro capoeira jogar

A sexta feira, ele sobe a ladeira
para ir la no terreiro capoeira jogar

Tem Maracatu, Samba de roda na ledeira,
tem Bumba meu Boi, Capoeira de Angola

A sexta feira, ele sobe a ladeira
para ir la no terreiro capoeira jogar.

(Anexo Música, pista No. 9).

Esclavitud y Resistencia.

Como se ha descrito anteriormente, la Capoeira está relacionada de forma permanente con la esclavitud negra en el Brasil, una vez descubierto el nuevo continente en el Siglo XVI, los conquistadores explotaron a los nativos del lugar a manera de esclavitud demandando trabajos extenuantes que ellos no soportaban; morían rápidamente por agotamiento, enfermedades o intentando escapar. (Salazar, 2008, p. 6). Por otra parte, la iglesia de orden jesuita, movidos por las concepciones misionarias, procuraban una conversión de los nativos a buenos cristianos, reuniéndolos en pequeñas aldeas en donde se les enseñaba ser un buen cristiano según las ideas del trabajo europeo, así había nativos flexibles a las necesidades de la colonia. (Fausto, 1995, p. 49).

A mitad de Siglo XVI, más de sesenta mil indios fueron muertos por epidemias, sin nombrar los muertos en fuga o por rehusarse al trabajo; así mismo, comenzaría la importación del esclavo africano que traería beneficios para la corona y, por otra parte, se intentaba mitigar la mortandad de los indios como también, la esclavización desenfrenada hacia ellos. La esclavitud africana se practicaba desde el siglo XV por los portugueses que tenían contacto con sociedades que conocían el valor mercantil del esclavo y hacia finales del siglo XVI el comercio negrero era bien conocido y lucrativo desde las islas del atlántico, la costa africana y la nueva tierra conquistada. (Fausto, 1995, p. 50).

Es por ello que, los portugueses procuraban de esclavos del otro lado del océano, de África juntaron familias enteras en navíos rumbo a la Nueva Tierra conquistada por la Corona Portuguesa; cientos de familias fueron abducidas por los portugueses, esclavos traídos de África de diferentes tribus como Yoruba y Dahomea originarios de lugares que después se transformaron en Liberia o Nigeria, como también el pueblo Bantú de Angola, Congo y Mozambique (Salazar, 2008, p. 7).

Navio Negreiro

Mestre Tony Vargas.
Corrido Ritmo Angola.

Navio negreiro tumba flutuante.
Terra mãe distante, dor e desespero.

Navio negreiro
segue a nau errante
Sangrando saudade
África distante, ouça meus cantares.

Navio negreiro
Mãe que perde o filho
Rei perde rainha
Povo perde o brilho enquanto definha.
Navio negreiro.

(Anexo Música, Pista No. 6).

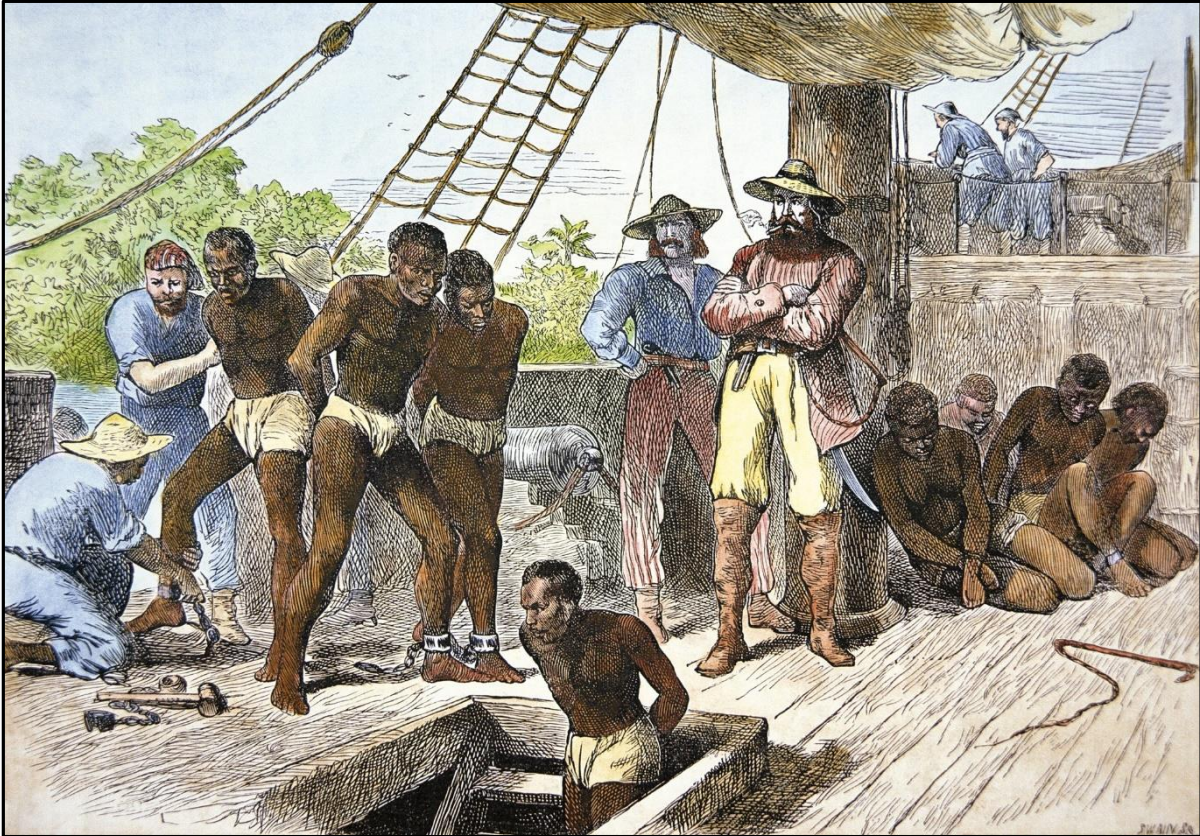


Imagen 10. Embarque de esclavos en costa africana. Extraído de:
https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/esclavos_8681/5.

Aunque no se tiene un dato cuantificado de forma definitiva, se estima que entre los siglos XVI y XIX corresponde al más importante desplazamiento humano forzoso de la historia, alrededor de diez millones de africanos fueron traídos a las Américas de los cuales, unos cuatro millones desembarcaron en Brasil. El tráfico esclavista representaba la venta de esclavos a Brasil en una importante empresa económica para Portugal. Así, la colonia portuguesa en Sudamérica se transformó en el más grande mercado esclavista del mundo, y en la sociedad que más ganancias proporcionó que al mismo tiempo, generó un corpus social dividido entre una minoría aristócrata luso-brasileña, y una mayoría de población africana esclavizada que, en el nuevo orden social, eran sometidos a la explotación y la violencia física. (Lube, 2011, p. 73).

Como lo describe Fausto (1995), “La esclavitud fue una institución nacional; penetró en toda la sociedad condicionando su manera de actuar y de pensar. El

deseo de ser propietario de esclavos y el esfuerzo por obtenerlos alcanzaba desde la clase dominante hasta el modesto artesano de la ciudad. Hubo señores de ingenios y propietarios de minas con cientos de esclavos, pequeños labradores con dos o tres, y hogares en el medio urbano con un único esclavo.” (p. 35) también como describe Lube (2011) “La violencia se institucionalizó como derecho legítimo de los blancos contra los negros, naturalizándose como forma cotidiana común en las relaciones laborales y como lenguaje básico de comunicación social en los centros urbanos” (p. 76).

La principal labor que desempeñaron los esclavos africanos fue el trabajo en el cultivo de caña de azúcar en los grandes ingenios, como también, algunos pocos, quizá los más decorosos, cumplir con labores domésticas como fabricar alimentos, la limpieza de las casas, la compra y venta de productos de uso doméstico entre otras (Lube, 2011, p. 74).

El periodo de ocupación holandesa entre los años 1588 y 1690 supuso un incremento de la producción azucarera y de la relación comercial con el exterior, sobre todo en Bahía y Río de Janeiro, dónde se instalaron con sus capitales y sus esclavos muchos refugiados de las zonas ocupadas por los holandeses. Las necesidades de mano de obra abrieron ya la puerta decididamente a la esclavitud africana, de manera que el comercio de esclavos desde la costa africana se convirtió en uno de los más lucrativos.

Vou dizer a meu senho

Mestre Bimba.São Bento Grande Regional.

Coro.

Vou dizer a meu senho
Que a manteiga derramou

A manteiga não é minha

A manteiga é de ioiô
Vou dizer a meu sinhô

Que a manteiga derramou

E a manteiga não é minha

E a manteiga é de ioiô

Vou dizer a meu sinhô

Que a manteiga derramou

A manteiga é de ioiô

Caiu na água e se molhou

Vou dizer a meu sinhô

Que a manteiga derramou

A manteiga é do patrão

Caiu no chão e derramou

Vou dizer a meu sinhô

Que a manteiga derramou

A manteiga não é minha

É pra filha de ioiô

(Anexos Música Pista No.14).

De origen rural o urbana, talvez ambas, la capoeira se mantiene marginal, y pasa por un período más oscuro hasta su fortalecimiento en el siglo XIX. No se tiene casi documentación del período esclavista, gracias gran parte a la quema de documentación prestada por el entonces Ministro de Hacienda Ruy Barbosa. (Piza, 2008, pág. 4) (Takeguma, 2016, pág. 9). Sin embargo, es claro que la potestad de la violencia se asoció a la “dignidad social” (cuanto más violento, más noble), vinculándose el poder de coerción física al status social. El patriarcado brasileño se caracterizó por un “sadismo persistente”, cultivado entre las aristocracias desde la niñez. La institucionalización del “sadismo de los poderosos” generó importantes estructuras sociales, revistiendo la escenificación del poder de una dimensión corporal de la que es, aún hoy día, indisociable. En la sociedad brasileña, la desigualdad social está marcada en los usos del cuerpo, relacionándose intensamente con los sentidos sociales dados a la coerción física. (Lube, 2011, p. 77).

Como lo describe Lube (2011) citando a (Da Matta, 1997) “En el marco de esta institucionalización de la violencia, las prácticas culturales asociadas a la corporalidad y desarrolladas por africanos, afro-brasileños y pobres en general, deben ser entendidas como estrategias de resistencia política que resignifican el cuerpo de los “oprimidos”, transgrediendo la cosmovisión racista de las élites. En gran medida, ellas ejecutan una “inversión simbólica” de las desigualdades del mundo social ofreciendo mecanismos de compensación, transgresión y escape”.

A pesar de los innumerables mecanismos para el debilitamiento y sumisión, como la separación de negros de las mismas tribus, los castigos físicos, las torturas y castigos públicos, hubo una permanente insumisión que se manifestó en fugas y la creación de quilombos. En ese contexto nació y se desarrolló un arte: la Capoeira Angola. (Takeguma, 2016, pág. 7). Y al referirse a Capoeira Angola en este momento, se puede hacer referencia a la Capoeira raíz o Capoeira primitiva, es decir la primera Capoeira que se gesta mediante este proceso de esclavitud y resistencia; no propiamente creada en los quilombos, quizá en la Senzala como la casa de esclavos donde la convivencia y ver la igualdad de condición, lleva a los

esclavos movidos por el instinto natural de preservación de la vida, descubrir en sí mismos su arma, el arte de golpear con el cuerpo, semejante de las peleas de los animales, sus marchas, saltos y botes. Aprovechando sus manifestaciones culturales traídas del África, sus danzas, canciones y movimientos. De esa forma nació lo que hoy llamamos Capoeira. (Ritter Fontoura & de Azevedo Guimarães, 2002, p. 143).

La capoeira se practicaba en los momentos de descanso, en el intermedio de las agotadoras e inhumanas jornadas de trabajo, en las plantaciones de caña de azúcar o en los puertos cargueros como Salvador Bahía y Río de Janeiro, también en los suburbios de esas principales ciudades o en los campos. En los momentos de inactividad, en los huecos vacíos del sistema instauraban el no lugar, el mato cortado en el espacio físico del puerto o el rastrojo de caña, a partir de una postura corporal de origen africano denominada cocorina o acurrucado. Allí se generaban juegos y danzas a escondidas de los esclavizadores y, posteriormente, de la policía que había prohibido jugar capoeira. Con todo, estos movimientos eran utilizados como arma letal para responder al maltrato violento de los hacendados, para escapar hacia los quilombos o para defenderse en los suburbios. (Cajigas-Rotundo, 2008, p. 107).

Cabe anotar que realmente el mismo juego de la Capoeira se convertía en la forma de resistencia a ese mundo impuesto, el estar de cabeza con los pies hacia el cielo, demuestra el deseo de controvertir el orden impuesto y de esta manera generar un estado de resistencia. Es cierto que la resistencia emprendida por los africanos en Brasil se efectuó con estrategias de enfrentamiento directo como revueltas colectivas y fugas (Fausto, 1995, p. 28), pero su expresión más frecuentemente se dio en estrategias cotidianas basadas en sabotear la productividad. Esta resistencia se valía de las máscaras sociales para erosionar la esclavitud desde adentro, a partir de artimañas que devolvían a los esclavos algún poder de decisión sobre la rentabilidad de su trabajo y algún control de los procesos productivos, el contexto de sabotaje, el disimulo, adquirió el papel central transformándose en virtud. Ser capaz de estropear el trabajo sin que se percibiera;

decir que sí, cuando en verdad se pensaba que no; o incluso pronunciar las oraciones católicas mientras se tenía en mente los ritos africanos, pasaron a ser habilidades positivas. Esas transgresiones se extendieron socialmente componiendo un ethos⁸ centrado en las “virtudes de la malicia” con el que los africanos pudieron jugar con la temporalidad del trabajo esclavo creando “otras temporalidades” que descansaron básicamente en las prácticas corporales, musicales y religiosas. (Lube, 2011, p. 78).



Imagen 11. NEGROS DANÇANDO. PINTURA DE ZACHARIAS WAGENER
<https://lamula.pe/2015/12/30/el-quilombo-zona-libre-de-esclavitud/elquilombo/>.

El ejemplo más significativo en relación a la esclavitud y resistencia, fue la formación de los quilombos en donde uno de los más importantes fue el constituido en Pernambuco, Palmares, llamado en la época como la pequeña Angola, resistió por casi 100 años (1597-1694) y llegó a tener más de 50.000 personas. Su gran líder, Zumbí de Palmares, fue traicionado y asesinado el 20 de noviembre de 1695,

⁸Ethos:

Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad. Tomado de la RAE. Real Academia Española. Diccionario de la lengua española.

en esta fecha Brasil conmemora el Día de la Conciencia Negra. Zumbi fue uno de los más importantes guerreros, de la historia militar brasileira, un brillante líder de guerrillas que derrotó un número considerable de expediciones punitivas. Para muchos fue el primer héroe nacional para algunos y para otros, un maestro de Capoeira. Con seguridad un gran libertario, que luchó por mantener una sociedad multi-étnica, compuesta de indígenas, musulmanes y europeos. (Takeguma, 2016, p. 8). (Ritter & de Azevedo, 2002, p. 144)

Zumbi nació en Palmares y fue el encargado en liderar a la gente del quilombo en un momento decisivo de lucha contra los esclavistas empeñados en ahogar la semilla de la libertad. La historia de aquello que sería el Zumbi, comienza cuando Bras Da Rocha ataca a Palmares en 1655. Símbolo de la Resistencia a la dominación, Zumbi es referencia ligada tanto a las generaciones africanas traídas al Brasil y a sus descendientes afro brasileiros. Maestro en la lucha por la libertad, su legado se mezcla con el camino en la conciencia del pueblo brasileiro. (Adorno, 2017, p. 28).

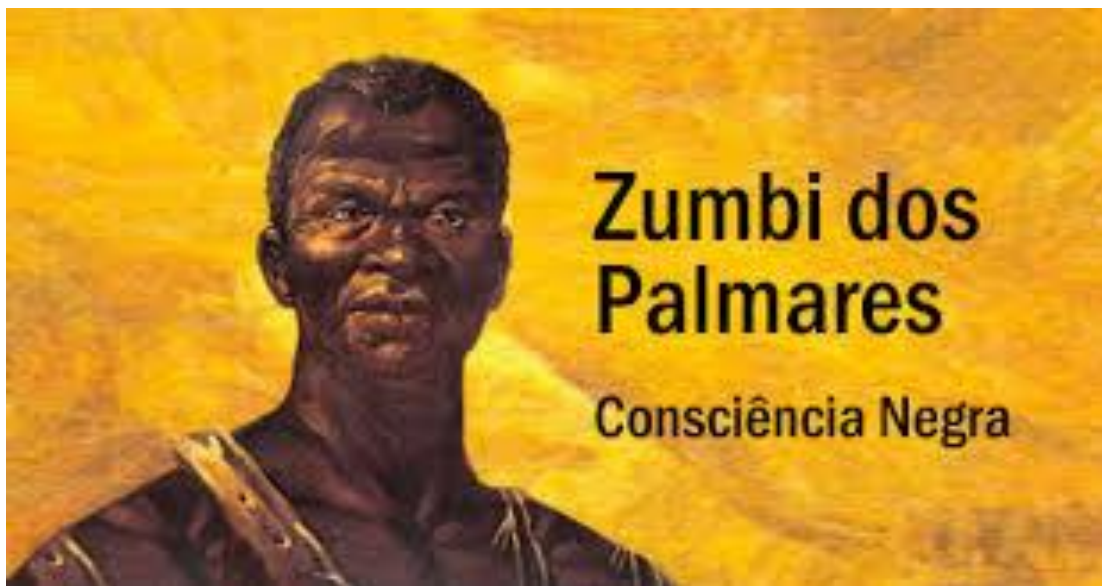


Imagen 12. Zumbi dos Palmares, líder de la resistencia. Tomado de: <https://ipco.org.br/quilombo-palmares-falsidades-consciencia-negra/>.

Esperança de ser livre

Mestre Barrao.

Oi, valente guerreiro e forte

Não acreditava na sorte

Não tinha medo da morte

Quando o fato aconteceu

Com a noticia que veio de longe

dizendo q o rei zumbi morreu

E o guerreiro amarrado no tronco

A Deus pedia proteção

Olhando pra cima lamentou

Ainda chorando falou

Oi mataram rei zumbi A esperança de ser livre acabou

E valente guerreiro chorou Oi chorou chorou

E o valente guerreiro chorou (coro) Oi chorou de dor (coro).

(Anexo Música pista No.11).

Zumbi permanece vivo en la línea de la resistencia, comandando sus guerreros y venciendo en innumerables batallas, empleando con talento las técnicas de guerra de guerrillas. Cuando busca el combate en posición fija encuentra el fracaso. Perdió el dominio de Sierra de La Barrida, donde se establecieron en disputas y conflictos personales los vencedores, abanderados militares y “hombres de bien” de Pernambuco y Alagoas. De forma ejemplar Zumbi encarna los horrores del esclavismo y este es para siempre un cadáver sin enterrar, un muerto vivo. Su recuerdo sobrevivirá a los tiempos que obligan a soñar la historiografía oficial que insiste en ignorar su real importancia. Permanecerá como símbolo de las atrocidades sin fin del poder ilimitado, arbitrario y prepotente. Quedará sobre todo

como ejemplo a todos los que resisten a la presión y luchan por la libertad y la justicia. (Adorno, 2017, p. 30).

Claramente se puede ver una de las aristas de la Capoeira, el estado de esclavitud, el contexto social en que nació y se desarrolló, pues es bajo el estado de esclavitud en donde este tipo de movimientos toman sentido ante un estado opresor y movimiento, refiriéndome a una organización social, a un grupo de personas que comparten algo en común y en nuestro caso, la sumisión a un estado de esclavitud, la lejanía de su tierra de origen generando el quebrantamiento de identidad y un profundo deseo de ser libre. Esto nos lleva nuevamente a referirnos a la desaparición de documentos como se ha mencionado anteriormente, sin embargo, no cabe duda que la Capoeira se recrea desde lo rural y lo urbano, pero su marginalidad se mantiene pasando por periodos de represión e ilegalidad hasta su fortalecimiento hacia el siglo XIX (Takeguma, 2016, p. 9).

Durante este período de marginalización, la Capoeira era conformada por grupos llamados maltas o bandas que incomodaron a la sociedad, al punto que el gobierno transformo la isla Fernando de Noroña en una prisión especial para capoeiristas. Hubo incluso una ley, Tabuco de Araújo, con la propuesta de libertad para os esclavos que luchasen en la Guerra de Paraguay o de la Triple Alianza (1863-1870), que llegaron a ser el 10% del efectivo del ejército imperial brasileiro. Manuel Raimundo Querino (1854-1923), el primer historiador negro de Brasil, escribió en 1916: “Por ocasión de la guerra con el Paraguay el gobierno de la Provincia hizo seguir un buen número de capoeiristas, muchos por libre y espontánea voluntad y muchísimos voluntariamente obligados. Y no fueron en vano los esfuerzos de esos defensores de la Patria, en el teatro de la lucha, principalmente en los asaltos con bayoneta”. (Takeguma, 2016, p. 11).

En 1850 por la Ley Eusebio de Queirós, el tráfico negrero fue prohibido, pero recién el 13 de mayo de 1888 es abolida la esclavitud y se genera la sustitución del negro por el trabajador inmigrante, aumentando la marginalización del negro, llevando al blanco inmigrante a ser también objeto de la explotación económica. (Takeguma, 2016, pág. 11). En medio de relaciones políticas, y al abolir

definitivamente la esclavitud, después que la Princesa Isabel firmara la ley Aurea, los esclavos libertos por el imperio se sintieron en deuda con la monarquía y la trataron de defender contra la república, obviamente influenciados por políticos, haciendo que este evento generará la llamada época de oro de la Capoeira en Rio de Janeiro. (Piza, 2008, p. 18). Por otra parte, la ley no sólo concedía la libertad a los esclavos sino también la inserción social integrándolos a una democracia moderna, sin embargo, esto no ocurrió y los negros liberados fueron arrojados a las miserias. El gobierno Imperial y posteriormente el Republicano les negó la posibilidad de tierras para vivir o cultivar, de escuelas, de asistencia social, hospitales, entre otros derechos y servicios. La única herencia de la abolición de la esclavitud fue un pasado de maltratos, horror y un presente con los mismos tintes de discriminación y represión. Gran parte de los libertos que deambulaban por las calles y terrenos baldíos, se dirigieron a las grandes ciudades como Rio de Janeiro, Salvador y São Paulo donde establecieron los llamados barrios africanos que en el presente se les conoce como las favelas modernas. (Piza, 2008, p. 18).

Dona Isabel

Mestre Toni Vargas
Ladainha.Ritmo Angola.

IÉ

Dona Isabel que história é essa de ter feito abolição
De ser princesa boazinha que libertou a escravidão
To cansado de conversa, to cansado de ilusão
Abolição se fez com sangue que inundava este país
Que o negro transformou em luta cansado de ser infeliz
Abolição se fez bem antes e ainda há por se fazer agora
Com a verdade da favela e não com a mentira da escola
dona Isabel chegou a hora de se acabar com essa maldade
De se ensinar aos nossos filhos, o quanto custa a liberdade
Viva Zumbi nosso rei negro que fez-se herói lá em Palmares
Viva a cultura desse povo a liberdade verdadeira
Que já corria nos Quilombos e já jogava capoeira

lê viva Zumbi...
 lê Rei de palmares...
 lê Libertador...
 lê Viva meu mestre...
 lê que me ensino..
 lê Capuera.

(Anexos Música Pista No1).

Modernidad y expansión.

A esta altura, conviene acertar que el proceso de la Capoeira contiene diferentes tintes que como se ha descrito, desde la esclavitud, la resistencia, la liberación de esclavos, posteriormente la marginalidad que representa en crimen a la Capoeira con el decreto 847 del 11 de octubre de 1890, con el título “Dos Vadios e Capoeiras” (de los vagabundos y los capoeiras): Artículo 402: Hacer en las calles o plazas públicas ejercicios de destreza corporal conocidos por la denominación de capoeiraje: pena de dos a seis meses de reclusión. Párrafo único: Es considerada circunstancia agravante pertenecer el capoeirista a alguna banda o malta. Los jefes, o cabezas, impóngase una pena doble. Artículo 404: Si en esos ejercicios de capoeiraje se perpetra homicidio, se provocan lesiones corporales, se ultraja el pudor público o particular, se perturba el orden la tranquilidad y la seguridad pública o fue encontrado con armas, incurrirá acumulativamente en las penas cometidas por tales crímenes. (Takeguma, 2016, pág. 11). Por otro lado, ella misma se formaba y se reconstituía en medio de esa marginalidad, pues era claro que, aun así, siendo perseguida por causa de actos vandálicos, peleas callejeras y disturbios, también era temida por la policía, tratando y denominando a quienes la practicaran como malandros y bandidos, sin embargo, a pesar de la persecución y toda la discriminación, la historia nos muestra que donde la Capoeira se mostraba más seria, violenta y hasta organizada, ella no sobrevivió, pues un ejemplo es que donde se practicaba de forma lúdica y hasta ritual generó otra forma de verse, de aceptarla y de hasta convivir con ella, aunque esto no se diera tan literal, pues hizo parte de un proceso largo y de dignificación de la Capoeira. (Vargas, 2017, pág. 28).

De estas circunstancias nace el hecho de que la Capoeira tuviera otra mirada, poco a poco se tomaría otros espacios y claramente se hacía notoria su uso, aunque fuera escondida su práctica pues, en verdad, el hecho que relata la práctica de la Capoeira actualmente, es una nueva formación o movimiento de Capoeira que le permitió salir de la clandestinidad, llevando un proceso de legitimación de la Capoeira, la temática de la identidad nacional pasó a orientar argumentaciones que apuntaban a dar a la antigua capoeira un nuevo status. La capoeira se convirtió entonces en uno de los iconos de la identidad brasileña. Pues lo relata bien Zonzon (2011). "La capoeira es nuestra, el americano tiene boxeo, el japonés tiene el judo, ¿Y nosotros? titulaba un periódico bahiano de 1964, en una época en que los capoeiristas se enfrentaban al ring luchador de otras artes marciales como jiu-jitsu, judo, lucha libre o boxeo" (p. 132). Esta misma representación como "lucha brasileña", compitiendo en el mercado de las artes marciales con otras modalidades orientales o europeas, fundó la creación de la Capoeira regional, una iniciativa muy exitosa de Mestre Bimba en el sentido de dotar a esta práctica como "cosa de negro", es decir, marginada y estigmatizada, a un sistema de enseñanza sistemática con el fin de hacer la lucha más eficiente. (Zonzon, 2011, p. 133).

Es aquí donde se hace necesario tener en cuenta que esta nueva visualización de la Capoeira apoyada por las clases media alta de la sociedad brasilera, hizo de ella una corriente de enseñanza que, de otra forma de verlo, se recreó en la disciplina del combate permitiendo que se tornara más visible y aceptada a la vez que esa Capoeira raíz, o primitiva, obtuviera una cabida dentro de esa nueva visualización, de esta manera, se generó dos estilos de jugar la Capoeira, la Regional de Mestre Bimba y la Capoeira Angola que recreaba otra estrategia para construir una nueva imagen de la capoeira que pudiera ser mejor aceptada socialmente. En este estilo se destacaron los elementos religiosos y lúdicos de la Capoeira, la temática de la identidad nacional dando lugar a un rescate de la herencia africana reivindicando su origen en la madre África y afirmándose como un continuo de una tradición con una fuerte identidad étnica. La figura con mayor liderazgo en la capoeira Angola se le conoce como mestre Pastinha construyendo enseñanzas sobre esa Capoeira tradicional que permitió la adhesión de una parte

importante de la intelectualidad bahiana, que la escogió como Capoeira "pura", valorada como auténtica herencia cultural africana. (Zonzon, 2011, p. 133).

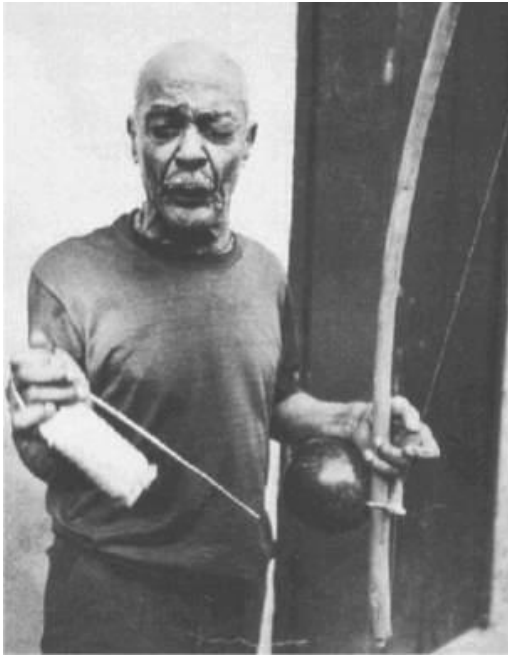


Imagen 14. Mestre Pastinha. Vicente Joaquim Ferreira Pastinha. (1889 – 1981).



Imagen 13. Mestre Bimba. Manoel dos Reis Machado. (1899 – 1974).

En 1932 mestre Bimba crea el Centro de Cultura Física y lucha Regional, que después generó el nombre de Capoeira Regional. mestre Bimba, cambió la capoeira más que en los aspectos técnicos, la ruptura consiste en la pérdida de rituales, en una adaptación a la sociedad de la época. Así, la academia de mestre Bimba es la primera en recibir autorización oficial para la enseñanza, en 1937, año en que se decreta el Estado Novo, dictadura de Getulio Vargas. Siendo que la primera escuela de capoeira fue fundada por mestre Pastinha en 1910 que, en busca de ese rescate de valores y pérdida de la cultura, creó el Centro Deportivo de Capoeira Angola en 1941 (Takeguma, 2016, p. 13).

Mestre Pastinha, Capoeirista y artista plástico, pasando por varias profesiones, este esbelto mestizo de negros con españoles dejó enseñanzas que son poco conocidas, “Capoeira es amorosa, no es perversa, es un hábito cortés que creamos dentro nuestro. Una cosa vagabunda...”, “Capoeira Angola sólo puede ser enseñada sin forzar la naturalidad de la persona, el negocio es aprovechar los

gestos libres y propios de cada cual". Son perlas de un filósofo popular, mestre Pastinha buscó una institucionalización no autoritaria ni cerrada, sin perder la ideología libertaria. Paralelo a mestre Pastinha, pocos mestres continuaron la preservación de la Angola, pues la mayoría se adaptó al principio de realidad; para su sobrevivencia económica utilizaron sólo lo que al mercado le interesaba de la Capoeira, una lucha con más agresividad y competitividad. Fue a partir de la dictadura militar, a mediados de la década del 60, que la Capoeira se descaracterizó todavía más, y se expandió por todo Brasil perdiendo cada vez más sus raíces y rituales, la práctica de jugar, se transformó en luchar haciendo que mestres antiguos se apartaran de su práctica. (Takeguma, 2016, p. 13).

El trabajo de rescate iniciado por el Mestre Pastinha es mantenido por angoleros de varios linajes, sea en Brasil o en el exterior; la regional de Bimba es preservada por sus hijos y discípulos en Salvador. La Capoeira está viva y posee un movimiento constante, adaptándose a las realidades culturales, económicas y sociales. Hablar de capoeira hoy, es hablar de un universo con derivaciones de Angola y hasta de Regional, como contemporánea de calle o actual. La Angola es la matriz, que se ha preservado y desenvuelto, por la actuación de diversos mestres como Joao Pequeño, Joao Grande, Curió, Moraes, Cobrinha Mansa, sus grupos, y también de otros linajes por varios otros, menos conocidos, tanto en Brasil como en el exterior. La Capoeira Regional y sus variaciones se desenvuelven cada vez más, en los medios, en confederaciones, campeonatos, dentro de los cursos de educación física. (Takeguma, 2016, p. 14).

Junto con el proceso de crecimiento y modernización de la Capoeira, cuando ella comenzó a migrar para todo el Brasil y para otros países, la Contemporánea se amplió de forma geométrica, al mismo tiempo la Angola menguaba junto con la Regional original. En la década del 60, ambas se debilitan para casi morir en la década del 70. En la década del 80 se da el renacimiento de la Angola a través del Grupo Capoeira Angola Peulorinho, el renacimiento de la Regional con los hijos de Bimba y, en la del 90, la definición de los estilos. Conflictos entre grupos y mestres hacen los conceptos de mestria (títulos) y los conceptos de los estilos son

relativizados. Cada grupo se define a su manera y la confusión semántica es parte de las capoeiras en este nuevo de milenio. (Takeguma, 2016, p. 45).

En esta expansión de la Capoeira por Brasil y por el mundo, la Capoeira llega a Colombia en la década de los noventa, cuando la Brasileña Deborah Miranda y Juan Manuel Vergara comienzan, en el marco de los cursos libres de la Universidad Nacional de Colombia, a dirigir entrenamientos. Varios años antes se habían conocido en Brasil, en una de las giras latinoamericanas del famoso grupo bogotano de teatro y música La Papaya Partía. (Cajigas-Rotundo, 2008, p. 108). Sin embargo, bajo la intención de conocer cómo llega o se forma la Capoeira en Colombia, por medio de los profesores de Capoeira Senzala Colombia se generó una buena discusión a través de WhatsApp con amistades de Capoeira, profesores de otras escuelas de Capoeira en donde comentan que junto a Deborah Miranda se formó el grupo Volta do mundo relacionada con la Fundación Cayena en la formación de la Capoeira Angola, por otra parte, el grupo de Capoeira Abolição también estaba realizando formación en capoeira aunque no propiamente ellos, era una separación de trabajos en donde se forma Capoeira Abolição y Nativos dentro de los grupos más vistos en Bogotá. (Anexo D).

Es así como la gran división de estilos llega a Colombia, sin embargo, creo que la Capoeira en Colombia o ahora en nuestros días es totalmente diferente a ese pasado, la Capoeira llega a integrarse a la sociedad colombiana siendo aceptada y hasta quizá odiada, también admirada y apropiada, generando nuevas formas de ver el mundo, como también permitiendo ver y estar de cerca a ese crecimiento de la comunidad Capoeira por el mundo.

También es muy probable que la Capoeira ya estuviera en Colombia, pues como afirma el profesor Dragão de Capoeira Cordão de oro, seguramente ya se llevaba un proceso dentro del país, como también, se dice que la Capoeira entró por la ciudad de Popayán en el año 1989 con el grupo Abolição sin olvidar al profesor Raposa quien entreno con mestre Garrincha de Senzala anterior a Primo de Volta do mundo. De esto ya se hacen varias vertientes de la Capoeira y es bueno que se siga con esta elaboración sobre la historia de Capoeira en Colombia pues realmente

es importante saber esta historia. “Tenemos la versión de los que nos recibieron en esa época, y siempre será formativo y constructivo saber y escuchar la versión de los hechos de todos y más antiguos en la capoeira de este país” (Anexo D).



Imagen 15. juntando los grupos de Capoeira. Foto después de Roda de Capoeira. Grupo Senzala Colombia y Grupo Profesor Careca. Álbum Fotográfico Juan Zapata.

CAPÍTULO III

Diseño metodológico.

Enfoque.

“Lo que un buen etnógrafo debe hacer es ir a los sitios, volver con información sobre la gente que vive allí y poner dicha información a disposición de la comunidad profesional de un modo práctico en vez de vagar por las bibliotecas reflexionando sobre cuestiones literarias” (Gertz, 2010, p. 11). Este trabajo busca tener una relación etnográfica con la población de estudio a fin de recopilar la información de quienes participan de la roda de Capoeira y sobre los hechos que de allí se desprenden pues mediante estos procesos, se generan diálogos entre la formalidad hablando de los textos y la oralidad al referirnos a la comunidad y sus procesos de enseñanza y transmisión de saberes. (Martínez Cleves, 2015, p. 86)

En el estudio y mirada de la Capoeira como una práctica socio cultural, teniendo en cuenta la gran inquietud sobre las relaciones de la práctica misma y la integración de los diferentes componentes que la construyen, este trabajo tratará la metodología de la investigación cualitativa de forma etnográfica, como lo describe Martínez M. (2000)

El término etnografía significa la descripción (grafé) del estilo de vida de un grupo de personas habituadas a vivir juntas (ethnos) por lo tanto el “ethnos”, que sería la unidad de análisis para el investigador, no sólo podría ser una nación, un grupo lingüístico, una región o una comunidad, sino también cualquier grupo humano que constituya una entidad cuyas relaciones estén reguladas por la costumbre o por ciertos derechos y obligaciones. (p.29).

De esta forma la investigación etnográfica permite la observación de la población estudio y participar conjuntamente con ella en la búsqueda y reconocimiento de saberes colectivos en torno a su práctica, la música y el cuerpo. En otras palabras, intentar distinguir la estructura organizativa o red de relaciones (...) (Martínez M, 2007, p. 41) pues el fenómeno de la capoeira hace relación a una historia, una relación de vida y sociedad en donde ella congrega a distintos seres humanos en

torno a su práctica e identificación y hoy día, salido del contexto en que nació a un contexto globalizado.

Teniendo en cuenta el enfoque de este proyecto, investigación cualitativa y de carácter etnográfico, a continuación, se describen los instrumentos de recolección de información.

Instrumentos de recolección de información.

En el caso de las investigaciones etnográficas, sin despreciar la ayuda que pueden ofrecerle muchos buenos instrumentos, el observador frecuentemente se convierte en su principal instrumento. Y es de allí que de una o otra forma, el investigador etnográfico y en lo particular, con el contenido musical que se quiere estudiar y comprender dentro de la Capoeira, se decide organizar estudiar o crear ciertos instrumentos de recolección de información en donde se pueda brindar una credibilidad respecto a los datos. (Martinez M, 2007, pág. 62)

Observación participativa: Este elemento es el más usado en la etnografía pues permite el acercamiento al grupo y aprender junto con ellos sobre sus prácticas, recoger sus historias, sus anécdotas como el trabajo en grupo en eventos y rodas; la vivencia musical y el trasfondo cultural. El investigador etnográfico vive lo más que puede con las personas o grupo que desea investigar compartiendo sus usos, costumbres, estilo y modalidades de vida (Martinez M, 2007, pág. 63) Esta observación se realiza en el grupo Capoeira Senzala Colombia. De allí se lleva a cabo un registro por medio del diario de campo diseñado con el fin de recopilar información mensual o en ciclo de cuatro sesiones adicionando también otras prácticas de vivencia, es decir, el compartir en otros espacios en torno a la vivencia y relaciones sociales fuera del entrenamiento físico de la Capoeira o las mismas rodas. Para lograr esto, el investigador debe ser aceptado, percibido como una persona, franca, honesta, y de confianza. Al participar en sus actividades cotidianas, va tomando notas de campo pormenorizadas en el lugar de los hechos o tan pronto como le sea posible. Después, estas notas se revisan periódicamente con el fin de completarlas en caso de que no lo estén y también, para reorientar la observación e investigación. (Martinez M, 2007, p. 63) La recopilación de Ítems a observar son:

Tradiciones transmitidas y/o adquiridas, relaciones interpersonales, relación música, cuerpo y comunidad; participación y encuentros.

Entrevista a profundidad: Este instrumento brindará una gran ayuda en la recolección de información ya que particularmente en la metodología que aborda esta investigación, se hace necesaria una entrevista que adopte la forma de un diálogo coloquial o entrevista semiestructurada, que funciona de acuerdo con la naturaleza específica y peculiar de esta investigación. (Martinez M, 2007) permitiendo cierto grado de libertad en donde se le permita al entrevistado el expresarse en el marco de su experiencia vivencial o personal y que profundice sobre sus pensamientos que en primera medida se realiza a los profesores del grupo de Capoeira Senzala Colombia con quienes se podrá aclarar los términos, descubrir las ambigüedades, definir los problemas, orientar hacia una perspectiva, y, evidenciar la irracionalidad de una oposición; ayudará a ofrecer criterios de juicio o recordar los hechos necesarios. El contexto verbal permite, asimismo, motivar al interlocutor, elevar su nivel de interés y colaboración, reconocer sus logros, reducir los formalismos, las exageraciones y las distorsiones, estimular su memoria, aminorar la confusión o ayudarlo a explorar, reconocer y aceptar sus propias vivencias inconscientes. (Martinez M, 2007, p. 65). Temas a tratar: experiencia de vida, significación e identidad, relación con la música y el cuerpo.

Revisión bibliográfica: Este instrumento aportará a la investigación material en escrito que es el material donde se encuentra bastante información sobre la Capoeira y en particular llama la atención a su estudio; pues como se ha expuesto anteriormente, el investigador selecciona sus instrumentos en la medida de cómo surge la investigación, pues se estima de gran importancia lo que se habla acerca de la Capoeira como también, lo que se ha escrito sobre ella. Es necesario aclarar que no es la negación a lo etnográfico, sino al contrario, brindar un enlace de diálogo entre estas dos posturas, los datos bibliográficos junto la oralidad nacida del contacto y vínculo directo con el grupo Senzala Colombia.

Revisión Videográfica: Este elemento brindará mayor información sobre la búsqueda de esta investigación y aportará un material valioso en entrevistas y

videos de entrenamientos, eventos y/o documentales sobre la Capoeira pues ayudará y contribuirá a relacionar las prácticas del grupo Capoeira Senzala Colombia al validar información desde la vivencia misma como también, contribuyendo al diario de campo en la exposición del modo o formas de enseñanza.

Discografía: Un elemento muy importante ya que nos permitirá revisar el contenido de las músicas de la Capoeira en torno a su expresión sonora, se tendrá en cuenta el repertorio del grupo Capoeira Senzala Colombia y la relación de enseñanza aprendizaje desde la música, en entrenamientos o eventos y será un aval en la información contextual del documento dado por los contenidos musicales representando en sus letras y en su forma de ser enseñadas dentro de una cultura. La música al no ser una expresión totalmente independiente, aparece relacionada e integrada a configuraciones culturales complejas que le otorgan sentido, significado, valor y coherencia interna, además, la música es un fenómeno artístico universal cuya materia sonora es susceptible de ser separada del contexto total y analizada en su dimensión morfológica y estructural. Este doble aspecto de la música, su contexto cultural y su estructura musical, se hace valioso en su documentación, pues en otro sentido, esta investigación está orientada a "el estudio de la música en la cultura" (Grebe, 1976, p. 5).

Caracterización de la población.

EL grupo de Capoeira Senzala Colombia realiza sus prácticas los días domingos en el área libre continua a la biblioteca el Tintál, Manuel Zapata Olivella ubicada en la localidad de Kennedy, sector de Patio Bonito. El grupo está conformado por estudiantes dirigidos por los profesores Aide y Baraúna. Los integrantes visten de blanco con un cordón o cuerda de color que indica su nivel de antigüedad o conocimientos. El grupo vincula una población juvenil y adulta asisten 8 personas entre mujeres y hombres. La población participante es de nacionalidad colombiana y residentes de la localidad tanto del sector de Patio Bonito como barrios cercanos pertenecientes a la misma localidad, con sus actividades cotidianas entre programadores de sistemas, ingenieros, trabajadores sociales, estudiantes, amas de casa, técnicos en mecánica y trabajadores independientes.

Dentro de este grupo de Capoeira, se distingue en el uso de una cuerda o cuerda de color con el cual se distingue un rango, nivel o proceso en la Capoeira, así pues, se manejan las siguientes cuerdas de acuerdo a la entrevista realizada a los profesores de este grupo: “Como todas las artes marciales se tiene un nivel, en Capoeira pasa algo igual, un sistema de graduación que empieza con la cuerda blanca donde recibe su pantalón blanco y cuerda, luego sigue el amarillo, luego el naranja, conocer, mezclarse con la cultura, la música. Luego el cinza, un gris moradito, una persona que participa de rodas, canta, toca instrumentos y adquiere más conocimientos. Luego llegamos al azul que es el alumno formado, conocer del grupo de la Capoeira y conoce un jogo que se llama cintura expresada de mestre Bimba. Luego es profesor, saber dar una clase y se adquieren más responsabilidades al grupo. En todo el tiempo está aprendiendo, quien comparte aprende más, comparte y enseña. Desde verde es profesor y de allí al roxa o morado como profesor de segundo nivel, trabajar con la capoeira y conocer más cosas. Luego el café o marrón que es contra mestre, un paso para ser mestre, allí muy trabajador con la Capoeira no solo enseñar sino también un trabajo social, sus eventos, encuentros, mostrar, enseñar; una persona de mucha responsabilidad. Luego es mestre, alguien de más de 25 años en la capoeira”. (Olarte & Sanabria, 2018). (Anexo B).

Cuerdas (Cordas) del grupo Senzala.	
Crua, blanca (Crudo) - Nivel "Batizado".	Los estudiantes comienzan su entrenamiento de Capoeira en este nivel. A veces, este nivel también se describe como crua o crudo, lo que significa un potencial de crecimiento en lugar de ser visto como sin experiencia. Los estudiantes necesitan una comprensión básica del juego, la etiqueta de la roda, y deben poder caer correctamente.
Amarillo (Amarelo) - Nivel principiante.	Los estudiantes demuestran una comprensión básica del juego de Capoeira y tienen un conocimiento básico de los movimientos, tales como patadas y técnicas de tierra, así como música. Los estudiantes conocen los coros de muchas canciones y han comenzado a aprender a tocar algunos de los instrumentos. Los estudiantes deben tener un buen conocimiento de los juegos de Angola y los juegos regionales. También deben entender los instrumentos tocados dentro de la roda.
Naranja (Laranja) - Nivel intermedio.	Los estudiantes tienen una comprensión más profunda del juego de Capoeira, utilizando muchas patadas diferentes, una combinación de terreno y acrobática. En este nivel, los estudiantes también son capaces de dirigir una canción durante una roda y tocar los instrumentos con mayor habilidad. Los estudiantes deben poder tocar todos los instrumentos de la roda y deben poder cantar a nivel individual en la roda.
Gris (Cinza) - Nivel Avanzado	¡Esto es cuando las cosas se ponen serias! Como capoeiristas, incorporan completamente una gran variedad de movimientos avanzados que incluyen acrobacias, movimientos de fuerza y derribos. Tienen un gran repertorio de canciones y pueden tocar bien todos los instrumentos. A veces, los estudiantes obtienen el título de Monitor en este nivel solo si desean progresar para convertirse en maestros y comenzar a aprender cómo enseñar a niños y adultos principiantes. »Los estudiantes deben tener un estilo expresivo dentro de la roda y mostrar un entendimiento de mandinga. Debe poder reproducir la música a un alto nivel de coordinación, y debe poder cantar la Ladiainha.
Azul (Azul) - Graduado	Los estudiantes de este nivel obtienen el título de Graduado. Esto es donde los estudiantes ingresan a una nueva etapa de Capoeira, ya que son evaluados no solo por su capacidad física sino también por su enseñanza, su compromiso con el arte y su capacidad para comunicarse en su juego de Capoeira. Los cordones azules deben tener una excelente visión del juego de Capoeira con una técnica excepcional y una etiqueta de entrenamiento dedicada. Un Graduado gana el título de un Instructor (Instructor) cuando comienza a dar clases completas y construye una experiencia de enseñanza sólida. Los capoeiristas deben poder enseñar dentro del grupo y deben tomar una decisión consciente ya sea que quieran o no convertir a Capoeira en una carrera.
Verde (Verde) - Profesor	En este nivel, los capoeiristas continúan mejorando sus habilidades, que ahora incluyen la enseñanza. Son muy fuertes en la roda, y son igualmente fuertes en su instrucción. Su fuerza proviene de su habilidad para incorporar malicia (astucia) e intuición en sus juegos. Es Malicia la que le da a los capoeiristas su habilidad para sorprender y confundir a sus oponentes. Los cordones verdes deben llevar su entrenamiento a otro nivel mediante la incorporación de una conciencia intelectual del arte, así como la fuerza, la habilidad y el reflejo.
Púrpura (Roxo) - Profesor	Los capoeiristas en este nivel se han demostrado como artistas marciales hábiles y maestros competentes. Son considerados altamente debido a su progreso y devoción a la Capoeira. Su habilidad maliciosa, intuición, reflejo y visión del juego continúan aumentando, ya que ahora aplican el conocimiento que han adquirido dentro de la roda a sus relaciones con el mundo exterior, y viceversa.
Marrón (Marrom) - Contra Mestre	Contra-Mestres son algunas de las figuras más importantes de su grupo y en el mundo de Capoeira. Son la mano derecha de sus Mestres vitales en la difusión de la historia, la tradición y la habilidad de la forma de arte, así como los líderes del grupo. Es su responsabilidad continuar su entrenamiento y desarrollo en el arte de la capoeira. Formidables jugadores en la roda, Contra-Mestres puede combinar a la perfección todas sus habilidades en un juego feroz e implacable.
Rojo (Vermelho) - Mestre	Este es el vértice de los capoeiristas. Los mestres son legendarios por sus habilidades, sabiduría, creatividad y tacto tanto dentro como fuera de la roda. Han consolidado su juego de Capoeira al fusionar su habilidad física, su conexión espiritual con el arte y la visión del juego con la astucia y el engaño que han aprendido a lo largo de sus vidas. Los mestres constituyen el escalón más alto de todos los grupos de Capoeira y supervisan legítimamente las actividades de su grupo. Mestres también son figuras importantes en la comunidad, manteniendo una excelente relación con sus estudiantes y otros líderes en su área.

Imagen 16. Sistema de cuerdas (Cordas) del Grupo Senzala. /recuperado de: <http://www.senzalamidlands.co.uk/batizado/senzala-cordas>.



Imagen 17. Logo escudo Grupo Capoeira Senzala. 1963
tomado de:
<http://borrachasenzalaita.wixsite.com/espacosenzala/historia-do-grupo-senzala-de-capoeira>.



Imagen 18. Logo escudo Capoeira Senzala
Mestre Toni Vargas tomado de
<https://www.facebook.com/MestreToniVargas/photos/a.178335712306863/512465798893851/?type>.



Imagen 19. De izquierda a derecha: Johanes, Profesor Gabriel Vargas, Cindy, Juan Zapata, , Profesor Barauna, Steven, Profesor Ruan Vargas, Profesora Aide, Cariju, Diana. Fotografía por Juan Zapata- Vivencia Capoeira Senzala Colombia 25, 26 y 27 mayo 2018.



Imagen 20. Mestre Toni Vargas. Tomado de <https://www.facebook.com/MestreToniVargas/photos/a.178335712306863/512465798893851/?type=1&theater>.

A pesar de la existencia de capoeiristas tradicionales en Rio, en 1964 comienza un fenómeno nuevo. Alumnos con poca experiencia en Angola y en Regional se juntan y forman el grupo carioca que vendría a llamarse Sensala y a influenciar mucho la Capoeira en el sur / sudeste del país, tanto por la descaracterización (alejamiento de rituales tradicionales), como por la incorporación de nuevas técnicas de enseñanza. (Takeguma, 2016, p. 38). El inicio del Sensala fue en la década de los 70 se reunieron un grupo de muchachos los cuales se juntaron y formaron este grupo, Peixinho Gato Itamar, varios mestres, lo que ellos hicieron fue que cada mestre tenía sus alumnos y sus grupos de Sensala y se reunían al grupo grande, no se entrenaba Angola ni regional era Sensala, luego sus alumnos se formaron en mestre y así sucesivamente se fue abriendo el grupo como una pirámide (OlarTE & Sanabria, 2018). (Anexo Entrevista B).

Estos dos relatos tanto en lo encontrado en la bibliografía como las palabras mismas de los profesores de este grupo de Capoeira Sensala en Colombia nos dejan ver ese diálogo existente entre la comunidad en donde el ser integrante de un grupo, es llevar una serie de identidad y sentido de pertenencia, así mismo sucede en el lugar de entrenamiento en donde la práctica de Capoeira también es realizada por otro grupo el cual actualmente es dirigido por el profesor Careca, este hecho permite tener encuentros frecuentes de roda de Capoeira de los dos grupos, Capoeira Sensala Colombia y el grupo de Capoeira del profesor Careca, generando así, lazos y vínculos de amistad, respeto y reconocimiento por el trabajo de cada grupo como también de sus participantes e integrantes.

Dentro del grupo de Capoeira Sensala Colombia se maneja las enseñanzas de la Capoeira Sensala remitida desde Brasil por medio del aval que el Mestre Toni Vargas les brinda a los profesores Barauna y Aide en formar el grupo en Colombia que como bien comentan ellos mismos, se lleva un trabajo de alrededor de diez años donde se inició la Capoeira Sensala en Colombia (OlarTE & Sanabria, 2018). (Anexo Entrevista B).

CAPÍTULO IV

La música en la Capoeira



Imagen 21. Visita del Profesor Dragão de Capoeira Cordão de ouro. De derecha a izquierda: Profesor Dragão de Capoeira Cordão de ouro, Profesor Barauna Capoeira Senzala Colombia, Profesor Careca, Grupo Capoeira profesor Careca. Álbum fotográfico Juan Zapata.

Dentro de la práctica misma de esta investigación y en búsqueda del rol que cumple la música en la Capoeira, es preciso mencionar a Adorno, 2017 refiriéndose a lo que sucede en las rodas de Capoeira, “La roda de Capoeira se llena de sonidos. Es una fiesta de ritmos y cantos bravos, donde la sensibilidad se manifiesta libremente. Y ocurre la danza y el canto en medio de la lucha” (p. 64). Así mismo, la roda de Capoeira en su forma de círculo o rueda, se describe como el lugar donde los capoeiristas se ubican al lado de los instrumentos y en medio, practican una lucha corporal que simula una danza, el ritmo de la lucha es llevado por las palmas

de ellos mismos y del público el cual, forma una rueda para observar el combate (Diaz Franco, 2016, p. 25).

Lá lauê - Roda Maravilhosa.

Mestre Barrão & Contramestre Testa.

Grupo Axé Capoeira, Vol. IV.

Ritmo: São Bento Grande de Angola.

Bem-te-vi voou, voou

Bem-te-vi voou, voou

Deixa voar

Lalauelauelaelaua

Olalaelae

Lalauelauelaelaua

Que som

Oi que arte é essa

que luta brincadeira

Que roda

Maravilhosa é essa

É Axé capoeira

Em cada som, em cada toque, em cada ginga, tem um estilo de jogo

Em cada som, em cada toque, em cada ginga, tem um estilo de jogo

Lauelaelaua

Lalauelauelaelaua

Olalaelae

Lalauelauelaelaua.

(Anexo Música Pista No. 4).

De esta manera se hace importante ver como la Capoeira se concerta en un roda y, es allí; el lugar donde se transporta toda la información cultural, entre el juego, la música y el baile de la vida. De una u otra forma, en la unidad del círculo se distingue claramente los roles que cumplen los instrumentos musicales que en cabeza esta el berimbau, como quien dirige o comanda la roda. En palabras del profesor Barauna: "Todo inicia con la música, si se tiene una buena música todo va fluir según lo que comanda el Birimbau como instrumento milenario e importante dentro de la Capoeira. Si este instrumento es bien tocado y respetado, si la música se respeta; se torna una roda bastante buena, un mándala y la roda tiene altos y bajos, movimientos de salida y entrada, conversaciones con sólo movimientos, baile, arte marcial. Es muy difícil de explicar". (Olarte & Sanabria, 2018). (Anexo Entrevista B).

Es por este sentido que se busca una manera de describir una roda de Capoeira, como lo describen Adorno (2017) y Díaz Franco (2016), también desde una la vivencia que enseña el profesor Barauna en el grupo Capoeira Senzala Colombia, "Todo inicia con la música". Pero considero que se inicia con la disposición de cada domingo convertirse en un encuentro, donde la música es quien tiene el protagonismo y bajo su influencia se entrena, se comparten movimientos de ataque y defensa, se aprende de música y se le práctica pues con ella se puede danzar y jugar Capoeira. (Ver Anexos Vivencia Capoeira Senzala).

Es la música la contribuyente en todo sentido, sin la música no se podría identificar la Capoeira y es la que le da su sentido de ser, pues así como se ha mencionado en el apartado acerca de la esclavitud y resistencia, la música era la fachada para el entrenamiento físico, pero al mismo tiempo, era el lazo con los dioses, con los ancestros y también, la manera en que el africano esclavizado buscaba una forma de fuga o distracción en momentos libres o de descanso o quizá después de una larga jornada de trabajo. (Diaz Franco, 2016, pág. 24).

Es así como se hace notoria la importancia que tiene la música en la rueda de Capoeira y, es desde allí, donde se aprenden y se transmiten saberes; de una parte, los saberes ancestrales de la Capoeira, la historia misma del Brasil como de la Capoeira, se renombran antiguos Mestres, se relata los momentos de esclavitud

como también, se sugiere cuando el juego tiene alguna característica, es rápido, lento, solo vadiar o quizá algún reto o peligro. “De allí la importancia en la Capoeira de tocar un instrumento pero sobre todo de escuchar”. (Olarte & Sanabria, 2018) (Diaz Franco, 2016, p. 25). (Anexo Entrevista B).



Imagen 22. Roda de Capoeira. Álbum fotográfico Juan Zapata. Marzo 2018.

La música por medio de sus sonidos transmite un contenido informático e histórico dentro de la roda de Capoeira y en general, para su practicante, pues bien comenta Aidé, profesora del grupo de Capoeira Senzala Colombia: “Con la música te puedes identificar, te libera de cadenas cotidianas (...) es un desfogue de energía, culturalmente estamos llenos de estrés por muchas cosas (...) Llegar a una roda de Capoeira, es música, tranquilidad y poder oxigenarse al jugar (...) Te tumban y te levantas riendo. (Olarte & Sanabria, 2018). (Anexo Entrevista B).

Como se ha mencionado desde el apartado sobre Esclavitud y Resistencia, la formación de los dos estilos: Angola y Regional y así mismo, se hace notable su diferencia en su juego y en la música que utilizan. Dentro del grupo Senzala no se

sigue una vertiente exclusiva, en una roda es posible encontrar diversos toques; quien dicta que estilo jugar es el berimbau comandado por el mestre, profesor o integrante más antiguo. Si se toca Angola se juega Capoeira Angola y si se toca São Bento Grande de Bimba, se juega Capoeira Regional. (Teixeira, 2007, p. 78). La música es un componente fundamental de la Capoeira, determina el ritmo y el estilo del juego durante la rueda de Capoeira. La música está compuesta de instrumentos y de canciones, pudiendo el ritmo variar de acuerdo con el toque de Capoeira de muy lento (Angola) a bastante acelerado (São Bento Grande).

Muchas canciones son en forma de pequeñas estrofas intercaladas por un coro, mientras que otras vienen en forma de largas narrativas (letanías). Las canciones de capoeira tienen temas de los más variados, sobre historias de capoeiristas famosos, otras del cotidiano de una lavandera. Algunas canciones son sobre lo que está sucediendo en la rueda de capoeira, otras sobre la vida o un amor perdido, y otras todavía son alegres y hablan de cosas tontas, cantadas sólo para divertirse. Los capoeiristas cambian el estilo de las canciones frecuentemente de acuerdo con el ritmo del berimbau. De esta manera, es en realidad la música que comanda la Capoeira, y no sólo en el ritmo sino también en el contenido.

Tanto instrumentos como cantadores son quienes conforman el conjunto musical y dentro de las canciones que se encuentran en la Capoeira, se pueden identificar las siguientes:

Ladainha: Es un canto con ritmo lento, sufrido, doliente, es como un rezo, una oración muy parecida a las que se hacen en la Iglesia. El contenido de una letanía corresponde a una oración larga y desdoblada por el cantante en versos. Las letanías, exclusivas del juego de Angola, son cantadas antes del inicio del juego. Los participantes de la rueda deben estar atentos al cantante, pues es un momento donde no se juega, todos prestan atención al contenido de la música que transmite un mensaje sobre la Capoeira, bien sea remitiéndose a hechos pasados traídos a remembranza para la enseñanza de los más jóvenes o también, se refieren a las experiencias vividas a lo largo de la práctica de la Capoeira; También puede ser hecho un desafío y cuando se da la contraseña para el inicio del juego cualquiera

puede ser llamado. (Adorno, 2017, p. 65). En general la Ladinha es acompañada con el ritmo Angola y es usada comúnmente en ese tipo de juego como canto inicial que posteriormente se termina con una adoración (louvação) que contiene una pregunta y respuesta. Un ejemplo es la siguiente ladinha de mestre Toni Vargas.

Dono da Verdade.

Mestre Tonny Vargas.

Ladinha. Ritmo Angola.

Você que é dono da verdade, Você que é dono da verdade
 Dono do certo e do errado, seu caminho mei compadi
 Tá cada vez mais apertado.

Você quer sempre ter razão, mais anda muito equivocado
 Você defende a negritude, mais age como um feitor
 O orgulho vaza na atitude, É un discurso sim valor.

Um pouco mais de humildade, faria bem para o senhor
 Olha essa sua prepotencia, ese seu ar superior
 Pode leva-lo a decadência, pode afasta-lo do axé
 Sapato grande em pé pequeno, acaba machucando o pé Camarada

le galo cantou....le galo cantou camarada

le cocoroco... le cocoroco camarada.

le faca de ponta...le faca de ponta camarada

le é difura....le é difura camarada

le eu tou cantando...le eu tou cantando camarada

le pode escutar... le pode escutar camarada.

(Anexo. Música Pista No. 13).

Chula: Es una frase o frases cortas que anteceden un Corrido, normalmente hecha de improviso que hace presentación o identificación. Normalmente se refiere a una alabanza para sus maestros, a sus orígenes o a la ciudad en que nació o está en el momento, puede aún hacer culto a hechos históricos, leyendas o algún otro en el momento, puede aún hacer culto a hechos históricos, leyendas o algún otro elemento cultural que se refiera a la rueda de capoeira. Es común a los cantantes de la roda usar la chula como introducción para los corridos.

La Passando Num Caminho

Mestre Jogo de Dentro (Capoeira Angola)

Chula Ritmo Angola.

la passando num caminho,

Uma cobra me mordeu

Meu veneno era mais forte

Essa cobra que morreu

(Corrido)

Olhá a cobra, lhe morde

Sinho São Bento

Olhá o bote da cobra

Sinho São Bento

Ela e venenosa

Sinho São Bento.

(Anexo. Música Pista No. 16).

Corrido: Como el propio nombre ya sugiere, es una canción que acelera el ritmo y se caracteriza por la unión del verso del cantante con las frases del estribillo repetido por el coro total o parcialmente, dependiendo del tiempo que el cantante da entre los versos que canta. El cantante hace versos cortos y simples que son a toda hora repetidos y el conjunto de ellos es usado como refrán generando así su textura. El texto cantado puede ser retirado de una cancha, de una letanía o de una

chula o de escenas de la vida cotidiana, de un pasado histórico o simplemente de la imaginación del cantante. En general, lo ocurrido es cantado en los toques de São Bento Grande, São Bento Pequeno inclusive en el ritmo Angola, pero siempre en toques más acelerados. El corrido es tipo de canción más utilizada en las rodas. Corresponden a una tradición cultural africana de cantos con pregunta y respuesta inmediata, donde se desenvuelve un diálogo y un intercambio de energía entre los participantes en la roda.

Valha-me Deus, senhor São Bento.

Mestre João Grande. Tradicional.

Corrido. Ritmo São Bento Grande de Angola.

Valha-me Deus, sinhô São Bento (coro)

Vou jogar meu barravento
 Valha-me Deus, sinhô São Bento
 Buraco velho tem cobra dentro
 Valha-me Deus, sinhô São Bento
 E essa é minha opinião
 Valha-me Deus, sinhô São Bento
 Eu vou jogar de tempo em tempo
 Valha-me Deus, sinhô São Bento
 Eu vou jogar meu barravento
 Valha-me Deus, sinhô São Bento
 Buraco velho tem cobra dentro
 Valha-me Deus, sinhô São Bento
 Oi, sou livre como o vento
 Valha-me Deus, sinhô São Bento
 E ninguém vai-me segurar
 Valha-me Deus, sinhô São Bento.

(Anexo. Música Pista No. 17).

Quadra: La cuadra es una canción con una estrofa corta de apenas cuatro versos, cuyo contenido puede variar de acuerdo con la creatividad del compositor que puede hacer bromas con acento o comportamiento de algún compañero de

juego, puede hacer advertencias, hablar de leyendas, hechos históricos o figuras importantes de la capoeira. Normalmente las cuadras terminan con una llamada al coro que puede ser: camaradita, camara, vuelta del mundo, aruandê, lêê ... Êêê ... entre muchas. También llamadas las cuadras de Bimba por la preferencia de Mestre Bimba en el uso de este tipo de canciones, ya que, en la Capoeira Regional, él optó por suplantar la función de la Ladainha con canciones de versos generalmente pares a los cuales se les denominaron “quadras” por su común estructura de 4 versos.

Procura o Velho.

Mestre Toni Vargas - Capoeira Song.

Quadra Tradicional.

Menino procura o véi

Pra buscar sabedoria

Que saber não envelhece

Você vai entender isso um dia

água de beber

água para lavar

ê quer me vender

ê na falsidade

ê estamos na escola

aprender a ler

carta de abc

e dá volta ao mundo

que o mundo dá.

(Anexo. Música Pista No. 18).

En la roda, los berimbaos empiezan a ser afinados, se procura por un sonido homogéneo, pues es importante en la Capoeira reconocer el formato o línea musical a la que se le llama batería que en el estilo Angola, más tradicional, el conjunto musical consta de los tres birimbaos, un atabaque, dos pandeiros, agogó y reco reco; por otra parte, el estilo Reginal se forma de uno o dos birimbaos y un pandeiro. El grupo de Capoeira Sensala Colombia, respeta y se hace la Capoeira Sensala de Rio de Janeiro con una historia mayor a 60 años, Mestre Tony Vargas como el vínculo con la tradición y las enseñanzas de la Capoeira Sensala.



Imagen 23. Donde la danza es ritual, Llamado Angola. Jugando la profesora Aide y visita de amigos Capoeira Nativos. Mayo 2018. Álbum fotográfico de Juan Zapata, foto tomada por Clara Sutachan.

Así, las rodas se pueden describir desde un conjunto musical diferente, no estructurado al conjunto musical Angola o Regional, se puede y según las necesidades, variar la instrumentación, sin embargo, se reconoce y respeta la formación instrumental de los dos estilos, como dice el profesor Barauna en entrevista realizada el 17 de diciembre de 2017: “Nosotros aquí es diferente, podemos jugar con un berimbau” y la intervención de Stiven: “También como el grupo no es tan grande, entonces no se puede formar una batería y para jugar no hay nadie”. (Barauna, 2017). (Anexo Entrevista A).

Al tratar de profundizar un poco sobre la musicalidad de la capoeira, es traer a la luz cierta historia que era contada y cantada por los antiguos maestros. Estos la utilizaban como forma de expresar el más profundo sentimiento. Es algo que trasciende los límites de la realidad, pero que es posible de ser entendida. La música en la capoeira es una magnífica expresión que estimula, despierta y da energía a los practicantes, pues ella siempre está ligada a una expresión emotiva. La musicalidad en la capoeira sirvió y sirve para establecer la comunicación entre los capoeiristas y las fuerzas emanantes, asegurando la transmisión oral como camino de interlocución de la historia, que favorece la preservación de sus ritos; es una poesía sonora y la producción de saberes en la Capoeira. (Da Silva, 2006, p. 2).

Los instrumentos musicales de la Capoeira.

Los instrumentos, cuando se utilizan en una roda, no son sólo objetos, pasan a tomar parte de todo el ceremonial que envuelve la roda de la Capoeira, gana significado y le da sentido a los cuerpos que interactúan con el sonido de los instrumentos, la música crea un tejido de símbolos que provocan en la rueda esa condición mágica que distorsiona el tiempo y el espacio. (Teixeira, 2007, p. 79).

Es en medio de la roda de Capoeira que se crea el universo simbólico de la música, entre cantos, expresiones corporales, teatralidad, golpes y giros que conforman la tendencia al jogo, o juego en español. Pues es preciso admitir que la roda de Capoeira como hoy se le conoce, perdería sentido sin el uso del elemento musical y los objetos musicales que la constituyen. (Teixeira, 2007, p. 80). Es por

ello necesaria una descripción sobre los instrumentos los cuales reconocemos como: berimbau, pandeiro, atabaque y puede agregar el agogo y reco reco.

Berimbau.

Este instrumento se clasifica dentro de la percusión y es el elemento musical fundamental en la Capoeira, se construye a partir de elementos que provee la naturaleza, a excepción de la cuerda o arame de acero que generalmente se extrae de neumáticos viejos. La parte más importante de este instrumento es la vara del árbol del cual es obtenido, llamado Biriva (*Eschweilera ovata*) el cual en una de sus extremos lleva un trozo de cuero para que deslice el alambre, cuerda o arame. Otra de sus partes es la Cabaça la cual tiene una abertura o boca; puede variar su tamaño y se ubica en el extremo inferior de la vara.

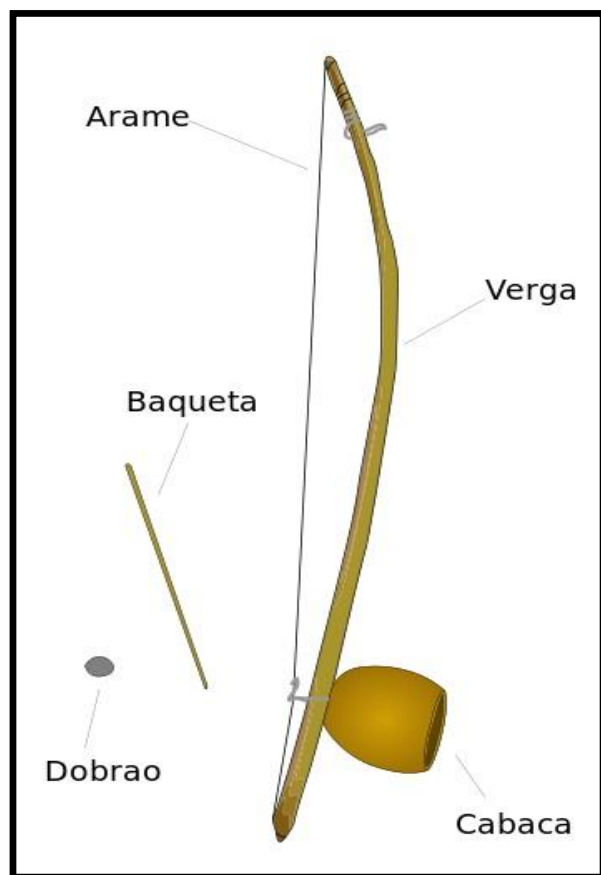


Imagen 25. Partes del Berimbau. Extraído de <http://instrumundo.blogspot.com/2013/07/berimbau-berimbau-birimbao-hungu.html>.



Imagen 24. Berimbau Viola, Medio y Gunga. Extraído de <http://instrumundo.blogspot.com/2013/07/berimbau-berimbau-birimbao-hungu.html>.

Otra parte constituyente de este instrumento es el dobrão que puede ser una piedra o una moneda de cobre que al entrar en contacto con el arame, altera la altura del sonido y resuena en la cabaça, la baqueta con la cual se percute el arame echa de madera y el último elemento que completa este instrumento, el Caxixi, elaborado de paja de mimbre trenzado en un pedazo circular de cabaça que funciona como base de la semilla conocida como Lagrima de Nuestra Señora que al vibrar emite un sonido semejante al de la lluvia cayendo. (Teixeira, 2007, p. 82).

Este instrumento se cree llega a integrarse en la Capoeira debido a lo común de ver en las calles los vendedores ambulantes acompañados del sonido del berimbau para atraer clientes quizá, al mismo tiempo, el vendedor de cachivaches ambientaba musicalmente la escena de comercial, también es reconocido cuando los esclavos pedían permiso para danzar en frente de la Senzala utilizando este arco musical para sus festejos, danza y tradiciones. Hoy el berimbau está incorporado a la capoeira, pero hay incertidumbre sobre cuando y como este se tornó imprescindible al ritual. (Takeguma, 2016, p. 10). La entrada de los instrumentos es plural. El berimbau de barriga entró en la Capoeira entre los siglos XIX y XX. En la vida social, el berimbau era usado por vendedores ambulantes para llamar la atención. Antes, en lugar de alambre, era usado el cipo-deimbé (liana de imbé) y había también berimbau de boca. El nombre berimbau es de origen portugués y español y fue transferido para el arco musical africano, que es uno de los instrumentos musicales mas antiguos de la humanidad (Teixeira, 2007, p. 47).

Tradicionalmente en las rodas de Capoeira se usan tres berimbaus los cuales son los encargados de generar todo el aspecto sonoro dentro de una roda de Capoeira, dan la indicación de la sonoridad y el tipo o forma de jugar. Son el berimbau gunga de sonido grave y de mayor tamaño que todos, el berimbau medio, como el propio nombre indica se localiza en una sonoridad intermedia; y el berimbau viola, responsable de los agudos de esta tríada instrumental. La disposición de los instrumentos de la capoeira en una rueda se orienta por convenciones normalmente creadas por los viejos maestros durante sus trayectorias y experiencias. (Teixeira, 2007, p. 83).

El berimbau Gunga o el berimbau mayor, aparece en la roda de Capoeira desempeñando la función de marcación, determina y orienta cual ritmo será ejecutado durante todo el tiempo que dure una roda. Es responsable directo de la activación de los códigos que provocan o dan inicio a la ceremonia, hacia el otro extremo está el Berimbau viola es quien hace las variaciones rítmicas e improvisaciones y es el instrumento que llena de agudos del ritual de esta manifestación, finalmente encontramos el Berimbau medio como el puente entre los dos polos sonoros, de esta forma se armonizan el diálogo entre la sonoridad grave y aguda de los otros dos berimbaus. (Teixeira, 2007, p. 84).

Es notable que en la roda de Capoeira el toque del berimbau es fundamental para conducir el juego de los capoeiristas, la variación del juego depende del toque que realice el berimbau, así mismo, existen varios toques o ritmos que hace el berimbau, algunos sufrieron modificaciones y otros fueron inventados por algunos Mestres existiendo también, una gran confusión entre sus nombres de origen. En relación a esto, los toques de berimbau son unos pocos conocidos y ejecutados por todos como el Angola, São Bento Grande, São Bento pequeño; además de ser el responsable del estilo y tipo de juego que realiza, el berimbau determina también el ritmo de las músicas de la Capoeira que comprenden en: Ladainhas, las cuabras y los cantos o corridos.

Atabaque.

El Atabaque es el instrumento de percusión clasificado dentro de los membranófonos utilizado en las ceremonias afro-brasileras y frecuente en las rodas de Capoeira, es el instrumento que se integra con la sonoridad de los berimbaos y cumple una función básica de marcación. Seguramente venidos de África por manos portuguesas fueron usado en fiestas y procesiones religiosas. (Ritter & de



Imagen 26. Atabaque grupo Capoeira Senzala Colombia. Foto por: Juan Zapata.

Azevedo, 2002, pág. 147).

Es quizá uno de los primeros instrumentos adoptados en la Capoeira según lo retrata Rugendas en donde se observa la participación de un público atento y participativo en torno de un atabaque que marca el ritmo de la danza, lucha allí retratada, este registro antiguo revela la existencia de la Capoeira y el uso de este tambor que hace parte del acompañamiento musical de la Capoeira. Así como el pandero, el atabaque es un instrumento muy antiguo y recurrente en el mundo árabe

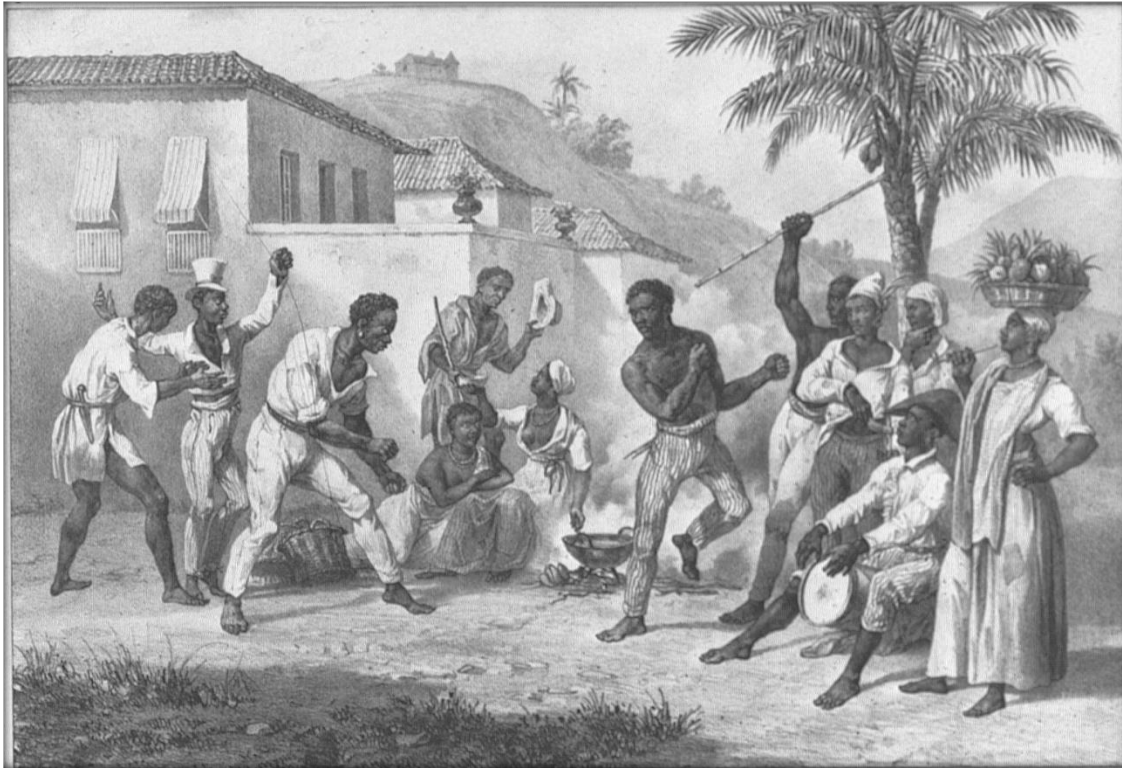


Imagen 27. Dança de Guerra ou Jogar Capoeira. Johann Moritz Rugendas 1835.
 Extraído de <http://amora2010cienciashumanas.pbworks.com/w/page/26329916/capoeira>.

y en África, habiendo sido divulgado en Europa ya en la época de las cortes medievales. El atabaque de la capoeira posee la misma forma del n'goma, de origen angoleño, y sus tamaños varían dentro de la configuración encontrada en los atabaques ron, rumpi y lé. Sin embargo, el más adoptado en la capoeira, debido al tamaño mayor y, consecuentemente, por emitir un sonido más grave, es el ron. (Teixeira, 2007, pág. 84).

Pandeiro.

Además del berimbau y del atabaque, se encuentra el pandeiro como instrumento clasificado dentro de la percusión como mixto al tener membrana y elementos ideófonos. Como todos los instrumentos utilizados en la capoeira, tiene su trayectoria en Brasil vinculada a los pueblos de origen africano. Sin embargo, su presencia en la cultura universal se pierde en los tiempos, del Oriente Antiguo a las ruedas de samba. En Portugal, hay una pandereta, que es muy similar a este tipo pandereta, que nos conduce a creer que este instrumento también llegó por vía de los portugueses durante el período de la colonización. (Teixeira, 2007, pág. 85).

Hay varios tipos de pandeiro, pero el ideal para una roda de capoeira debe ser echo con cuero de cabra y su carcasa o marco hecho en madera resistente y al mismo tiempo flexible. Las platinelas, pequeños platillosos o crótalos, completan el instrumento dándole el sonido agudo tan importante para el equilibrio entre los timbres graves y sofocados del pandeiro. Este sonido se emite continuamente durante la ejecución del instrumento y le confiere una sonoridad que de lejos se puede percibir y contribuye a la relación sonora entre berimbaos y atabaque. (Teixeira, 2007, p. 85).



Imagen 28. Pandeiro Professional 10" - platinelas de aço - Luthier Zezinho /RJ Extraído de <https://www.artcelsior.com/ve/pandeiros/pandeiro-profissional-10-chorinho-platinelas-de-acoluthier-zezinho-rj/>.

El pandeiro es un instrumento de percusión muy tradicional en las rodas de Capoeira, comenta Ritter & de Azevedo (2002): “En Brasil el pandeiro ingresa por vía portuguesa por medio de la primera procesión del Corpus Christi que se realiza en Bahía el 13 de junio de 1549” (p. 148). Además de ser muy utilizado por los negros en sus tiempos de recreo, en la Capoeira el pandeiro que más se utiliza o es el mejor, es el que es echo de cuero fino, no sólo por causa de la tradición de los viejos capoeiristas, si no por su sonido sofocado dando una sensación más primitiva y de mayor agrado al oído. (Ritter & de Azevedo, 2002, p. 148).

Agogó y Reco reco.

El agogó que se emplea en la Capoeira es de dos campanillas en hierro y se percute con una baqueta en preferencia de madera para amenizar con el sonido metálico que produce, se clasifica dentro de la percusión como ideófono y, como la mayor parte de los instrumentos de la Capoeira, se relaciona con el candomble que también hacen uso de este instrumento en algunos toques o momentos de



Imagen 29. Agogó-Agogô/ Extraído de: <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/campanas-6-modelos/?repeat=w3tc> 2018.

ritualidad. El agogó puede variar su forma a tres o cuatro campanillas, sin embargo, en la Capoeira se hace uso del agogó de dos campanas. (Teixeira, 2007, p. 85). Se afirma que este instrumento llega al Brasil de manos africanas integrándose a las ritualidades negras y al referirnos al agogó, es un término perteneciente a la lengua Nagó que quiere decir campana. (Ritter & de Azevedo, 2002, p. 148).



Imagen 30. Reco reco / Extraído de: <https://instrutormuralha.webnode.es/reco-reco/> 2018.

De otro lado, el reco reco es un instrumento echo a partir de algunas especies de bambú o de la propia Cabaça cuando tiene forma alargada. El sonido del reco reco es producido cuando se desliza una baqueta de madera por el área entre cortada en surcos transversales, la fricción de la baqueta sobre esta área, produce su sonido característico. La forma simple y rustica hacen que el reco reco y el agogó sean de los instrumentos de más fácil ejecución en la orquesta de la Capoeira. (Teixeira, 2007, pág. 85)

Una vez realizado el reconocimiento de cada uno de los instrumentos que pueden contener una roda de Capoeira, en el decir de nuestra actualidad al referirnos al estilo de la Capoeira o a las agrupaciones, pues los instrumentos como la formación puede variar y esto hasta llega a repercutir en una posible equivocación acerca de la ubicación espacial de los instrumentos. Teniendo en cuenta estos conceptos, el deseo de esta investigación es el compartir un conocimiento que se realiza desde el descubrir la música de la Capoeira dentro de una formalidad junto con sus relaciones sociales en torno a la cultura y la expresión y representación que cumple hoy día la Capoeira, así, es tan sólo un acercamiento a la realidad de la música de la Capoeira pues como se ha expuesto antes, sobre la Capoeira aún queda mucho por conocer y aprender de ella. A continuación, deseo exponer algunos ejemplos

musicales conteniendo las células rítmicas más usadas o variaciones más comunes o frecuentes dentro de la música de la Capoeira.

Algunos ejemplos musicales de la Capoeira.

La idea que surge en el hacer estos ejemplos musicales sobre la música de la Capoeira es debido a la muy baja información acerca de los patrones rítmicos o células y variaciones que se presentan en la Capoeira, pues desde una mirada más académica, este material puede llegar a constituirse en una memoria importante para quienes desean conocer o aprender sobre la música de la Capoeira.

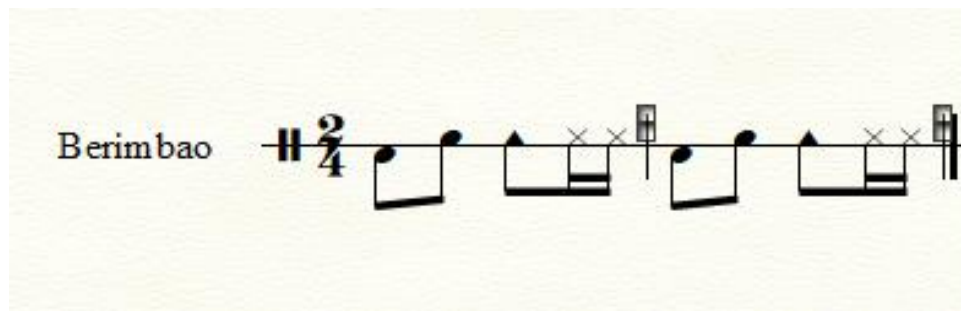
En nuestra actualidad se puede encontrar información sobre los ritmos de la Capoeira fácilmente desde la internet, se pueden encontrar algunos documentos en blocs o videos en donde algún profesor de Capoeira comparte sus conocimientos, sin embargo, no se ha encontrado un material que contenga la grafía musical y es por ello que surge la idea de tan solo exponer algunos ritmos básicos o más usados.

En el siguiente ejemplo, sólo podemos hacer una referencia onomatopéyica acerca del sonido que emite el berimbau en relación a sus tres golpes básicos como el Chiado – Chi que se produce cuando la piedra o el dobrão, está junto a la cuerda o arame produciendo este tipo de sonido, que, a mi forma de percibir, lo relaciono al callar el sonido con la piedra. El segundo sonido llamado Preso – Tim, se produce cuando el arame es empujado por el dobrão o piedra haciendo emitir su sonido más agudo como al mismo tiempo, retirando el berimbau del cuerpo y finalmente, tenemos el sonido más grave que se produce al evitar tocar la cuerda o arame con el dobrão o piedra con su sonido característico llamado Solto que suena Tom. Es así que sólo tendremos un resultado sonoro, pero no rítmico, y es por ello, cuando se acude a la oralidad o a los audios para saber cómo suena realmente algún ritmo entonces encontraremos posteriormente los ritmos en la notación musical.

CONFIGURACIÓN SONORA											
X	Chi	Chiado									
•	Tin	Preso									
O	Ton	Solto									
Ritmo	Sonido										
Angola	X	X	O	•							
São Bento Pequeno de Angola	X	X	•	O							
São Bento Grande de Angola	X	X	•	O	O						
São Bento Grande de Regional	X	X	O	O	•						
São Bento Grande de Bimba	X	X	O	X	X	•	X	X	O	O	•
Benguela o Banguela	X	X	O	X	X	•	X	X	O	•	•

Ejemplo Musical 1 Configuración de ritmos de la Capoeira, concepciones de notación musical.
Diseño realizado por Juan Zapata 2018.

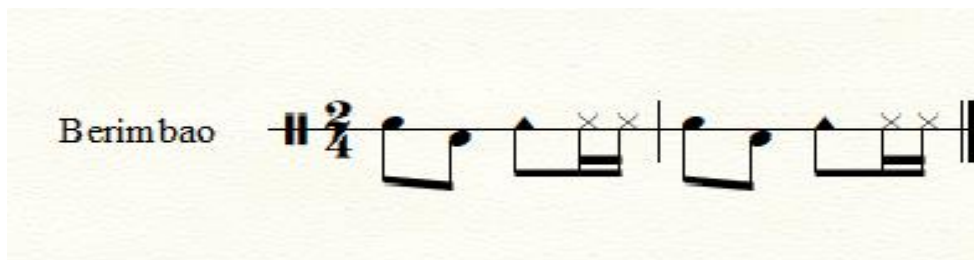
En el siguiente ejemplo, encontramos el ritmo Angola en donde la línea del pentagrama nos define el sonido grave, solto, por debajo de la línea, el agudo, preso por encima y la x indicando el sonido chiado. El triangulo hace referencia al silencio en donde se hace sonar el Caxixi.



Ejemplo Musical 2. Ritmo Angola, Escrito por Juan Zapata.

(Videografía. Anexo E. Berimbau Toque de Angola).

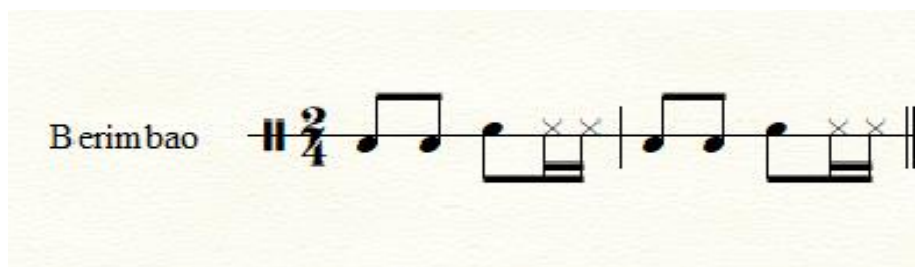
Ritmo São Bento Pequeno de Angola. Este ritmo es el inverso al ritmo Angola y cuando el Berimbau más grande, el Gunga, que comanda toca el ritmo Angola, el Berimbau hace este ritmo y el Berimbau más pequeño o viola, realiza repiques o variaciones entre los dos ritmos.



Ejemplo Musical 3. Ritmo São Bento Pequeno de Angola. Escrito por Juan Zapata.

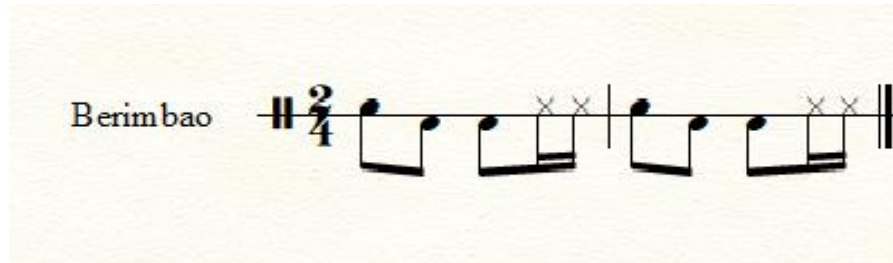
(Videografía. Anexo D. Berimbau São Bento Pequeno).

Ritmo São Bento Grande de Angola. Dentro del mundo tradicional de la Capoeira o cuando en una roda se inicia, se empieza en muchos casos con el ritmo Angola y después se vira el toque a este ritmo en donde encontramos que se rellena el espacio sonoro sin dejar espacio para el Caxixi. Por otra parte, este ritmo es más rápido y permite desarrollar un juego más ágil.



Ejemplo Musical 4. Ritmo São Bento Grande de Angola. Escrito por Juan Zapata.

Ritmo São Bento Grande Regional. Este ritmo es mucho más rápido que los demás al igual que el tipo de juego que produce. En lo que refiere al estilo de juego, se trata del juego regional que desarrolla el mestre Bimba.



Ejemplo Musical 5. Ritmo São Bento Grande Regional. Escrito por Juan Zapata.

(Videografía. Anexo C. Berimbau são bento grande de regional).

Estos ejemplos musicales pueden ser escuchados en los archivos de video que se incluyen en los anexos o seguir el link de internet. (Anexos videografía).

A continuación, se puede apreciar en el siguiente ejemplo musical la célula rítmica que cada instrumento realiza, sin embargo, sólo se aprecia el berimbau que dirige la musicalidad en ritmo Angola.

$\text{♩} = 70$

Ejemplo Musical 6. Pequeño fragmento de un toque de Angola en donde se puede apreciar el ritmo base de cada uno de los instrumentos. Realizado por Juan Zapata.

Sobre la educación musical.

Al referirnos a la educación musical, es cierto que dentro de la música de la capoeira se carece de una partitura para tocar, pues en realidad no tiene sentido tener una partitura cuando se propicia un juego o una roda, los procesos de enseñanza aprendizaje se realizan desde la oralidad y la memorización así que se puede apreciar dos momentos, uno en el cual se aprende y practica los ritmos y un segundo cuando estos ritmos aprendidos son puestos en la escena del juego en medio de la roda de Capoeira. Durante el proceso de prácticas y de esta experiencia con el grupo Senzala Colombia, se pudo percibir que la enseñanza se realiza en el interés del integrante del grupo y los sabedores que no tan sólo son los profesores si no también compañeros y alumnos pueden compartir ese conocimiento.



Imagen 31. Steven aprendiendo toque de atabaque. Álbum fotográfico Juan Zapata.



Imagen 32. Don German aprendiendo a tocar atabaque, Steven le ayuda al sonido del Berimbau. Álbum fotográfico de Juan Zapata. Abril 2018.

En la práctica de la enseñanza musical se realiza un proceso de imitación y en otros casos, como la imagen anterior, se puede apreciar cómo se ayudan los miembros del grupo en la práctica musical y a esto se refiere Vygotsky al referirse a la zona de desarrollo proximal, pues es por medio de la hermandad que se desarrolla en la Capoeira que se permite tener un encuentro a la ZDP por medio de los alumnos más avanzados brindando el apoyo, dirección y organización del aprendizaje, en el paso previo a que se pueda ser capaz de dominar esas facetas, habiendo interiorizado las estructuras conductuales y cognoscitivas que la actividad exige. Esta orientación resulta más efectiva para ofrecer una ayuda que podríamos entender como la brecha entre lo que ya se es capaz de hacer y lo que todavía no pueden conseguir por sí solos. (Regader, 2017).

Desde otras perspectivas o formas pedagógicas, el reflexionar sobre la oralidad implica otros reconocimientos, el de la voz y con ella de la existencia sintetizada en cada expiración, el del cuerpo, escenario de vida de dicha voz, y el del otro, con la radicación en la memoria de un timbre particular, pues nadie tiene uno igual. Este es el camino de posibilitar reflexiones sobre la identidad, una antigua preocupación latinoamericana, que la mayoría de las veces no tiene en cuenta las maneras de identificarse, al punto que cada uno nos convertimos en memoria cuando tenemos muchos otros timbres, pero también cuando el nuestro queda en la memoria de otro. (Martínez, 2015, p. 84). Pues es así que en medio de este proceso de saber, las memorias se transmiten fácilmente entre alumnos, maestros y por qué no, hasta el espectador que sin ser parte se lleva algo de esa memoria, de esa voz que también está representada en las canciones y en los círculos de palabra que en nuestra experiencia, al participar de la vivencia de Capoeira Senzala, los profesores Ruan Vargas y Gabriel Vargas hijos del mestre Toni Vargas, nos dejaron enseñanza y también nos sacaron de dudas por medio de su voz, tanto en las canciones como en el círculo de palabra que en Brasil se le llama Bater papo. (Anexos Vivencia Capoeira Senzala). (Anexos Música Pista No. 15).



Imagen 33. Cierre de Bater papo, Vivencia Capoeira Senzala Colombia 25, 26 y 27 mayo 2018. Álbum fotográfico Juan zapata.

Para la capoeira Senzala, nos comentan los profesores del Senzala Colombia Barauna y Aide (Anexo Entrevistas B), que el mestre Toni Vargas ha realizado una serie de formalización del conocimiento por medio de escritos sobre las experiencias de él mismo, en el caso que encontramos el libro Fragmentos Da Mandinga de Mestre Toni en donde nos habla sobre la Capoeira desde su experiencia conteniendo un sin número de enseñanzas en relación a la experiencia viva, en donde a sus 52 años escribe un libro en donde cuestiona, no afirma, que provoca y cuenta historias, pues como escribe mestre Toni, “A la final no soy investigador ni académico, soy un contador de historias y divida con los lectores la responsabilidad”. (Vargas, 2017, p. 14).

Al referirnos al mestre Toni Vargas y su trabajo tanto como Capoeirista como Mestre, padre de familia y padre quizá de muchos discípulos por el mundo, nos hace reflexionar sobre esa oralidad que aún vive y se sigue recreando en Colombia, pues es por medio de la voz de los más antiguos que los nuevos aprendemos, sin embargo y como se ha mencionado anteriormente, sí existe documentación sobre la Capoeira y en particular en Brasil y aunque en Colombia no exista mucha bibliografía sobre lo que ocurre en Colombia y quizá en otras latitudes del mundo, el estudio de la música nos permite a cada integrante de cada grupo acercarse a esa cultura y más que eso, a formalizar el sistema educativo de la Capoeira, trasladándolo a la academia y permeando otros lugares, otras escuelas, otras instituciones pues aunque exista la oralidad, es importante el carácter formal y recopilación de información para una formalidad en el mundo del conocimiento.

En el caso de la música, todo va de la mano de la oralidad, la imitación, la frecuente enseñanza por medio de un sabedor y del interés propio, sin embargo, es claro que, dentro de la formación de una Capoeira, se hace necesario el conocimiento de los toques, de los instrumentos; saber cantar y poder dirigir una roda como parte fundamental, además del conocimientos y adquisición de destrezas físicas.

Adeus Camarada, Adeus

Capoeira Song.

Quadra moderna Ritmo: Angola.

Adeus camarada adeus,
Adeus que eu ja vou me embora
Quem parte leva a saudade
Quem fica soluça e chora

Coro.

Adeus camarada adeus,
Adeus que eu ja vou me embora
Quem parte leva a saudade
Quem fica soluça e chora

Eu vou me embora ai meu bem vou me embora
Mais tao cedo eu volto ca,
Eu vou ver meu gado no pasto
Eu vou ver vaqueiro aboiar

Coro.

Vou me embora meu bem Vou me embora
Vou me embora como um passarinho
Posi eu vou de galho em galho
E também desmanchando o ninho

Coro.

Vou me embora meu bem Vou me embora
Como eu disse que vou
Eu não vou de lancha nova
Eu vou nesse revocador

Coro.

Vou me embora meu bem Vou me embora
Vou me embora e vou volta
Vou me embora eu vou pra Bahia
Que la pois é meu lugar

Coro.

O linha que four avua
Bateu com o peito meu bem na areia
Adeus meu povo todo
Deixo saudade aqui nessa aldeia

Coro.

Vou me embora meu bem Vou me embora
Como disse a Jaçanã
Não cantamos tudo pois hoje deixo
O carinho pra depois de amanhã.

(Anexo Música Pista No. 15).

CONCLUSIONES

Haciendo todo un recorrido histórico, trazado por textos como también por las narraciones de una vivencia durante dos años largos dentro del grupo de Capoeira Senzala Colombia, captando enseñanzas dentro de cada una de las rodas en su relación más intrínseca con la cultura, la música, danza y lucha, permite ver como se comparte conocimiento y, el conocimiento visto desde una mirada al saber, brinda su relación con el aprendizaje, un vínculo entre un locutor y un receptor, pues desde la mirada musical dentro de esta vivencia, se fomenta y se fortalece el saber con el hacer y el saber hacer. Se puede ver desde un sentido holístico hacia el Capoeirista, pues el concepto está en una formación integral de la práctica de la Capoeira, “un buen Capoeirista sabe jugar, sabe tocar instrumentos, sabe cantar, bailar(...) (Olarte & Sanabria, 2018).(Anexo Entrevista B).(Anexo Vivencia Capoeira Senzala).

Desde esta perspectiva, se hace claro el tipo de aprendizaje que se fomenta dentro de la Capoeira, es de forma oralidad vista desde las relaciones sociales teniendo dentro de sí, un conducto o línea de transmisión, en muchos casos no obedece al más antiguo o al más experto, también alberga a quien lleva poco tiempo o tiene menos experiencia, sin embargo, ciertos espacios tienen un mayor recelo y se requiere de conocimiento y experiencia para llegar allí, pues el espacio musical aunque es tangible a todos, en una roda se puede ver la importancia del conocimiento y antigüedad para ser quien conversa con el Birimbao que con su sonido, dirige o comanda la roda de Capoeira.

El hacer estaría relacionado con el hecho de realizar la acción, el estar en contacto con la Capoeira y con su contexto musical, desde allí una gran base de datos en cuanto obedece a la misma oralidad, aunque no se tenga un tablero o se esté dentro de un espacio cerrado, el contexto de oralidad también trascienda a la tecnología donde es fácil encontrar mucha música de Capoeira y, aun así, cada grupo tiene un repertorio dentro de su formación de danza, juego y música. El hacer música se relaciona con el cuerpo en un sentido de tiempo y movimiento, también vincularía las emociones y la expresión, sin embargo, para este momento funciona

como una relación del saber el cual se quiere obtener bien sea por gusto personal o con alguna intencionalidad, es decir, un receptor activo frente a un conocimiento que puede ser puesto a prueba, pues es claro que la Capoeira tiene un espacio de entrenamiento como también, un espacio de experiencia.

Así podemos ver la importancia dentro de un saber y la relación con un saber hacer, que se traduce al momento del hacer, en otras palabras, la experiencia y puesta a prueba del saber, el conocimiento, que dentro de la Capoeira lo vemos en dos momentos, uno donde se aprende y un segundo donde se pone a prueba lo que se aprendió, siendo una forma tomar sentido un aprendizaje, ese primer momento, de igual manera sucede en el aula de clase de música, donde se realiza un estudio y luego se pone a prueba, en muchos casos a la experiencia desde un ensamble, pero en otros espacios es simplemente una evaluación o examen. En este sentido la educación musical tiene una igualdad con lo que sucede en la Capoeira, aunque la música en la academia tienda a dejar a un lado el cuerpo, la corporalidad y su relación con la danza.

De esta manera se hace notable que la música tiene un sentido jerárquico dentro de una roda de Capoeira, la música toma ese primer lugar y detrás de ella, quienes tocan en la roda; luego el cuerpo se hace presente porque es desde la igualdad de una roda donde se comparte en conjunto un conocimiento, un juicio sobre lo que se canta en relación a su representación o hacia donde se quiere dirigir el juego en la roda, la danza se convierte en lucha y gesto, pasa por vivencia misma sobre un conocimiento puesto de cabeza y enfrentado al ritmo de la música, a las palmas, los cantos, y un diálogo con el otro. Se abandona todo a un momento de experiencia de hallar sentido, a la concientización por medio de la experiencia, así se llegaría luego al saber hacer. (Ver Anexos Vivencia Capoeira Senzala).

En cierto sentido, el hecho de estar practicando la Capoeira lleva pensar en los grandes aportes que esta práctica contribuye a quien o a quienes la practican pues, dentro de cada entrenamiento y jogo de Capoeira, se entiende que existe un interés desde muchos de estos aportes, lo físico, lo cultural, lo musical entre otros, que en particular hacen parte de una gran experiencia, pues se aprende la importancia

sobre el cuerpo, se hace apreciar la ayuda y el respeto por el otro como también, de una u otra forma ayuda a entender y mejorar en otras áreas, pues no se trata sólo de aprender movimientos, es a través de las relaciones sociales donde se brinda un espíritu de amistad y compañerismo, como desde lo personal en esta vivencia, ayuda a entender mejor otras áreas, por ejemplo en el vínculo con el grupo de Capoeira de la UPN, se detona la relación de lo deportivo junto con el conocimiento académico, por una parte en la UPN existen alrededor de tres trabajos de grado en donde se toma el tema de la Capoeira en relación como medio en el observar la educación y la academia, y hoy día en el grupo de Capoeira UPN varios de sus integrantes están realizando sus trabajos de grado en torno a la Capoeira, como desde la filosofía, matemática, las artes visuales y la música, llevando a reflexionar y aprender más sobre la Capoeira como también, aprender más y apropiarse conocimientos significativos a partir de cada una de las ramas de conocimiento y ciencia.

La capoeira como representación y búsqueda de la libertad de sistemas opresivos. Quilombos en donde nos reunamos y podamos correr una nueva voz. De esta forma la construcción de los quilombos generó un espacio de conocimiento, familiaridad, libertad y lucha, así también hoy otras formas de quilombos por el mundo en desacuerdo con los sistemas esclavistas de la modernidad. (Takeguma, 2016).

Bibliografía

- Adorno, C. (4 de Febrero de 2017). *A arte da Capoeira*. Obtenido de Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-arte-da-capoeira>
- Amigo, I. (21 de Marzo de 2015). *atresillando*. Obtenido de <https://atresillando.wordpress.com/2015/03/21/los-indios-de-brasil/>:
<https://atresillando.wordpress.com/2015/03/21/los-indios-de-brasil/>
- Barauna, P. (17 de 12 de 2017). Entrevista realizada el 17 de diciembre 2017. (J. Zapata, Entrevistador)
- Cajigas-Rotundo, J. C. (2008). Capoeira angola: vuelos entre colibríes. Una tecnología de descolonización de la subjetividad. *Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 103-115, julio-diciembre 2008*, 103-115.
- Capoeira: a linguagem silenciosa dos gestos. (Marzo de 2003). *DeSignis online No. 3*. Obtenido de <http://www.designisfels.net/designis3.htm>.
- Da Silva Pessoa, M. L. (2006). *Colegio Brasileiro de Ciencias do Esporte*. Recuperado el 1 de Septiembre de 2018, de Colegio Brasileiro de Ciencias do Esporte: <http://www.cbce.org.br/docs/cd/resumos/067.pdf>
- Diaz Franco, F. A. (2016). En el centro de la rueda: Cumbia samba y capoeira. Expresiones culturales de latinoamérica. *Huellas Revista de la Universidad del Norte. Ed 100*.
- Dossar, K. M. (1994). *Dancing between two worlds: An aesthetic analysis of Capoeira Angola*. Temple University.
- Fausto, B. (1995). *Brasil de colonia a democracia*. Madrid: Alianza.
- Gertz, C. (30 de Agosto de 2010). *Estudios literarios UNRN*. Obtenido de Estudios literarios UNRN: <https://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/08/clifford-geertz-estar-alli.pdf>
- Gibson, A. (2014). Redescubriendo lo Cubano a traves de la Capoeira. *Temas*.
- Grebe, M. E. (1976). *Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: Algunos Problemas Basicos*. Obtenido de Revista musical chilena, 1976 - revistaestudiosarabes.uchile.cl:
<https://revistaestudiosarabes.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/13119/13397>
- Leite Marquez, C. B. (2012). BRINQUEDO, LUTA, ARRUAÇA”: ASPECTOS DA CAPOEIRA NO RECIFE NO. *Revista TJPE Documentación y memoria v.3 n.5 01/26, jan. /dez. 2012*.
- Lube, M. (2011). "Genuinamente Brasileira". La nacionalización y expansión de la capoeira como práctica social en Brasil. *Universidad Autónoma de Madrid*, 72-100.
- Martínez Cleves, F. R. (2015). Oralidad, historia y filosofía desde América Latina. *Aquelarre Revista del Centro Cultural Universitario*, 83-92.
- Martinez M, M. (2007). *La investigación cualitativa etnográfica en educación*. Mexico: Trillas.

- Olarte, J., & Sanabria, M. (1 de Abril de 2018). Entrevista Profesores Capoeira Senzala Colombia. (J. Zapata, Entrevistador)
- Perez, S. (2012). Una Aproximación a la Música Brasileña: géneros e historia. *Revista Música Hodie, Goiânia*, 232-242.
- Piza, L. E. (2008). *Universidad de las Américas Puebla*. Obtenido de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/piza_s_le/capitulo1.pdf
- Rector, M. (2007). Capoeira: El lenguaje silencioso de los gestos. *Revista Javeriana*.
- Regader, B. (2017). *Psicología y Mente*. Recuperado el 11 de Octubre de 2018, de PSICOLOGÍA EDUCATIVA Y DEL DESARROLLO: <https://psicologiaymente.com/desarrollo/teoria-sociocultural-lev-vygotsky>
- Revista Iberoamericana de Filosofía, P. y. (año 13, nº 26. Segundo semestre). *Araucaria*.
- Ritter Fontoura, A. R., & de Azevedo Guimarães, A. C. (2002). Historia da Capoeira. *R. da Educação Física/UEM*, 13(2), 141-150. Recuperado el Octubre de 2017, de <file:///C:/Users/JUAN/Downloads/3712-10401-1-PB.pdf>
- Salazar, L. E. (2008). *Universidad de las Américas Puebla*. Obtenido de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/piza_s_le/capitulo1.pdf
- Sanchez, J. (2006). *Brasil en el tiempo colonial, 1500-1822*. Obtenido de Universidad de Salamanca: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/21661/1/DHMMC_Brasil%20en%20el%20tiempo%20colonial.pdf
- Takeguma, R. (22 de 10 de 2016). *Capoeira Angola a arte da liberdade*. Obtenido de Revista Lebertarias No 2 nov7dic 1997: <http://somaterapia.vilabol.uol.com.br/artigo.html>
- Talmon Chvaicer, M. (2008). The Hidden History of Capoeira. University of Texas.
- Teixeira, C. A. (2007). *Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil*. Brasilia.
- Universidad de las Américas Puebla*. (2008). Obtenido de http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/piza_s_le/capitulo1.pdf
- Vargas, T. (2017). *Fragmentos da Mandinga*. Rio de Janeiro.
- Zonzon, C. N. (2011). *SciELO Books*. Obtenido de <http://books.scielo.org/id/wnm5w/pdf/moura-9788523212094-05.pdf>: <http://books.scielo.org/id/wnm5w/pdf/moura-9788523212094-05.pdf>
- Zuluaga, A. (5 de Abril de 2018). Entrevista A Pernalonga, Alexander Zuluaga Tallerista Capoeira UPN. (J. Zapata, Entrevistador)

ANEXOS

Entrevistas.

- Anexo A. Entrevista Profesor Barauna.
- Anexo B. Entrevista Profesores Capoeira Senzala.
- Anexo C. Entrevista con Alexander Zuluaga Capoeira UPN.
- Anexo D. Dialogo en redes sobre la Capoeira en Colombia.

Videografía.

- Anexo A. Documentário sobre a Capoeira.
- Anexo B. Artes Marciales Capoeira Documental en español (Deadly Arts FitTv).
- Anexo C. Berimbau são bento grande da regional.
- Anexo D. Berimbau São Bento Pequeño.
- Anexo E. Berimbau Toque de Angola.
- Anexo F. Filosofando Capoeira, danza y música para liberar el cuerpo.
- Anexo G. Promo Historias con Futuro Capoeira UPN.
- Anexo H. Lista Videos reseña.

Vivencia Capoeira Senzala Colombia. Mayo 25, 26 y 27 de 2018.

- Anexo A. Cierre día Roda Capoeira. Mayo 25 2018.
- Anexo B. Clase profesor Ruan Capoeira Senzala. Mayo 25 2018.
- Anexo C. Clase profesor Ruan Capoeira Senzala. Mayo 26 2018.
- Anexo D. Clase profesor Dragão CDO Mayo 26 2018.
- Anexo E. Bater Papo y Roda. Mayo 26 2018.

Música.

Pista No.1. Dona Isabel

Pista No 2. Onde vai Caimã

Pista No 3. Vim no navio de Aruanda, Aruanda ê

Pista No 4. Lá lauê - Roda Maravilhosa.

Pista No 5. Capoeira É Defesa Ataque

Pista No 6. Navio Negreiro

Pista No 7. Quebra Gereba

Pista No 8. É de ioio, É de iaia

Pista No 9. Sexta Feira

Pista No 10. Guerreiro do quilombo

Pista No 11. Esperança de ser libre

Pista No 12. Paranauê Paraná

Pista No 13. Dono da Verdade

Pista No 14. Sim sim sim Não não não Vou dizer a meu sinhô

Pista No 15. Adeus Camarada, Adeus

Pista No 16 La Passando Num Caminho.

Pista No 17 Valha-me Deus, senhor São Bento.

Pista No 18 Procura o Velho.