

**Aprendiendo con el cuerpo y más allá del cuerpo: la enseñanza  
de la *capoeira* angola y la importancia**

**de la relación *Mestre*-alumno**

**Aprendendo com o corpo e além do corpo: o ensino**

**da *capoeira* angola e a importância da relação *Mestre*-aluno**

**Learning with the body and beyond the body: the teaching of**

***capoeira* Angola and the importance**

**of *Mestre*-student relationship**

**Sergio Gonzáles Varela**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí (Uaslp), San Luís/SLP - México

**Resumen**

El presente artículo es acerca del proceso de aprendizaje del arte ritual afrobrasileño de la *capoeira* desde una perspectiva antropológica. A pesar de ser un fenómeno global practicado en más de cien países, la transmisión de la *capoeira* depende de la relación entre un maestro y un estudiante. En este sentido, las enseñanzas implican no sólo al cuerpo sino a un ámbito más allá del cuerpo. El texto describe cómo los practicantes aprenden las técnicas fundamentales básicas dentro de un estilo llamado Angola, el cual, de acuerdo con sus líderes, se considera como el más tradicional y el más cercano de sus orígenes africanos. También se argumenta que las lecciones van más allá de las aulas y los líderes, llamados *Mestres*, se esfuerzan por educar a sus estudiantes en principios cosmológicos que incluyen la presencia de diferentes entidades en la *capoeira* como los maestros muertos y los ancestros africanos. Finalmente, el artículo argumenta que aprender *capoeira*, en esencia, consiste en incorporar un estilo de vida de manera holística.

**Palabras clave:** Arte, *Capoeira*, Educación, Performance, Ritual

**Resumo**

O presente artigo é sobre o processo de aprendizagem da arte ritual afro-brasileira da *capoeira* a partir de uma perspectiva antropológica. Apesar de ser um fenômeno global praticado em mais de cem países, a transmissão da *capoeira* depende da relação entre um Mestre e um estudante. Nesse sentido, o ensino implica não só o corpo, mas também um âmbito além do corpo. O texto descreve como os praticantes aprendem as técnicas fundamentais básicas dentro de um estilo chamado angola, o qual, de acordo com seus líderes, é considerado o mais tradicional e o mais próximo a suas origens africanas. Também se argumenta que o ensino vai além da sala de aula, e os *Mestres* se esforçam por educar seus estudantes em princípios cosmológicos, que incluem a presença de diferentes entidades na *capoeira*, como os *Mestres* mortos e os ancestrais africanos. Finalmente, o artigo argumenta que aprender a *capoeira*, em essência, consiste na incorporação de um estilo de vida de maneira holística.

**Palavras-chave:** Arte, *Capoeira*, Educação, Performance, Ritual

## Abstract

This article is about the learning process of Afro-Brazilian *capoeira* from an anthropological perspective. Despite being a global phenomenon practiced in more than one hundred countries, the transmission of knowledge in *capoeira* depends on the teacher-student relationship. In this sense, teachings pertain not only to the body but also to an ambit beyond the body. The text describes how practitioners learn the fundamental basic techniques in a *capoeira* style called Angola, which, according to its leaders, stands as the most traditional and the closest to its African origins. It also argues that lessons go beyond the classroom, and *capoeira* leaders, called *Mestres*, strive to educate students in the cosmological principles of the Angola style, which include the presence of different entities in *capoeira* like the dead *Mestres*, and African ancestors. Finally, the article argues that learning *capoeira* is about embodying a way of life in a holistic manner.

**Keywords:** Art, *Capoeira*, Education, Performance, Ritual

## 1. Introducción

El presente artículo describe el proceso de enseñanza del arte ritual de la *capoeira* Angola, en particular la relación que se establece entre un *Mestre*<sup>1</sup> y sus alumnos. El objetivo es mostrar cómo dicha relación implica un proceso de aprendizaje y de educación que incluye no sólo la enseñanza de técnicas y habilidades corporales y musicales, sino también la transmisión de conocimientos que van más allá del cuerpo, es decir, que competen una serie de fundamentos y principios cosmológicos vinculados a una ligación que los líderes de este arte ritual definen como ancestral.

Como practicante del estilo de la *capoeira* Angola por más de quince años en diferentes países, incluidos dieciocho meses de trabajo de campo en Salvador, Bahía en los años 2005 y 2006, la descripción inevitablemente hace eco de elementos autobiográficos de mi propio aprendizaje y de mi involucramiento de largo plazo en la *capoeira* Angola, en eso que Paul Stoller ha definido como trabajo de campo de larga duración (STOLLER, 1989). La metodología, por lo tanto, implica una etnografía encarnada a la manera como Loïc Wacquant (2004) lo ha propuesto, basada en la experiencia del investigador dentro de una práctica corporal específica.

---

<sup>1</sup> Es importante señalar que se usa el pronombre masculino de *Mestre* para referirse a un líder de la *capoeira*. No obstante, en la actualidad existen muchas líderes mujeres que llevan el nombre de *mestra* y que tienen el mismo prestigio y estatus en la *capoeira* que un líder hombre. Para fines argumentativos cuando se habla en este artículo sobre un "*Mestre*" se debe de tener en cuenta que se está hablando de líderes mujeres también.

Es importante señalar que la *capoeira* es considerada en este artículo como un microcosmos, como un ritual en sí mismo a la manera como lo conciben Don Handelman (2005) y Bruce Kapferer (1997), con elementos creativos que se forman a partir de su propio proceso de performance. Ambos autores desde diferentes contextos etnográficos afirman que el ritual es educador y que forma parte de un momento de reflexión cultural sobre principios fundamentales, cosmológicos, afectando la vida cotidiana de los participantes. Siguiendo el espíritu de estas afirmaciones, que le deben también mucho a la antropología del ritual de Victor Turner (1988), el artículo se enfoca en los elementos educativos en sí mismos de la *capoeira* y en el mundo que despliegan.

Antropólogos como Martin Holbraad (2012), Marilyn Strathern (2020) y Roy Wagner (1981) han mencionado que el objetivo de la antropología no debería de ser sólo la demostración etnográfica o argumentativa de presupuestos teóricos preestablecidos que el propio investigador o investigadora simplemente muestra para confirmar sus propias categorías analíticas. Por el contrario, estos autores abogan por una construcción teórica desde abajo, desde la propia producción etnográfica, en un proceso que se podría definir como “ontográfico” (HOLBRAAD, 2012), relacional (STRATHERN, 2020) o inventivo (WAGNER, 2019). Este espíritu de crear desde lo etnográfico para revelar algunos aspectos del proceso de enseñanza de la *capoeira* se mantiene a lo largo de este texto. Es por esta razón que no se intenta definir o encasillar el proceso educativo de la *capoeira* como meramente decolonial o anti-colonialista. Si bien existen claros elementos que pueden considerarse decoloniales en la enseñanza de este arte, la polarización entre colonial y decolonial, popular en la sociología del Sur Global, resulta problemática para la antropología de la *capoeira* en su dimensión internacional y de movilidad, con interacciones y flujos que rompen con estas divisiones opositoras. Esto no quita que muchas de las enseñanzas muestren elementos subversivos, contraculturales y eminentemente decoloniales. Lo interesante es que esta educación va más allá de dichas restricciones categoriales. Es por esta razón que en este artículo se evita una posición teórica preestablecida para preferir un intento de generalización o teoría etnográfica comparativa para dar cuenta de la educación dentro de la *capoeira* Angola como un mundo en sí mismo.

La educación dentro de este estilo de *capoeira*, el cual se definirá brevemente en la siguiente sección, se realiza principalmente en academias implementadas para este efecto y se extiende al ámbito del performance de los eventos públicos llamados rodas. Es en las rodas donde los practicantes ejecutan lo aprendido en sus clases y ponen a prueba su conocimiento con practicantes de otras academias. Este modelo de enseñanza no se restringe solamente a Brasil, sino que se replica globalmente (BRITO, 2017). La *capoeira* en todas sus variantes es un arte que existe en muchos otros países desde hace varias décadas y, en el caso de la *capoeira* Angola, hay tradiciones bien establecidas en lugares tales como Estados Unidos, Japón, la mayoría de los países europeos y en Latinoamérica (DELAMONT; STEPHENS; CAMPOS, 2017; GUIZARDI, 2017). En este sentido, el proceso de enseñanza es de carácter cosmopolita como lo señalaría Ulf Hannerz (2006), creando una serie de relaciones transnacionales entre practicantes y líderes, muchos de los cuales no viven ya en Brasil, o hasta muy recientemente, se encontraban en dinámicas de movilidad constante por el mundo.

Debido a esta expansión global, el material etnográfico que se discute en este artículo no se restringe a una o dos academias de *capoeira* en particular o a un país exclusivamente. Por el contrario, se basa en un patrón de enseñanza que se replica, aunque con muchas variantes, de manera global y del cual el propio autor forma parte como practicante. Por este motivo, y en pos de un espíritu comparativo, e inevitablemente de generalización, la intención es señalar cómo la transmisión del conocimiento de la *capoeira* Angola depende de una interacción dinámica que, hasta antes de la emergencia sanitaria global del COVID-19, implicaba una movilidad constante de sus líderes hacia grupos diseminados por todo el mundo.

El proceso de enseñanza, por lo tanto, incluso durante la pandemia del COVID-19, depende de la estrecha relación entre un *Mestre* y sus alumnos, ya sea a través de la interacción cara a cara o por medios virtuales. El par *Mestre*-alumno sigue siendo el pilar fundamental de la tradición desde la institucionalización de la *capoeira* en la década de 1930, en Brasil, y continúa hasta hoy en día. En algún momento una persona interesada en la *capoeira* encontrará un grupo y ese grupo tendrá de alguna forma una relación, directa o indirecta, con un *Mestre* y, de este modo, llegará a establecer esta conexión

fundamental de conocimiento. Son a este tipo de procesos a los que este artículo presta atención y a los que habrá que ir dando sentido.

## 2. La especificidad de la *capoeira* Angola

Sin querer profundizar de forma detallada sobre la gran polémica que existe al respecto de los orígenes históricos y mitológicos de la *capoeira* se puede decir que sus raíces se encuentran en la cultura afrobrasileña y en el periodo histórico del tráfico de esclavos del entonces imperio portugués en el siglo XVI (ABREU, 2005; ARAÚJO; JAQUEIRA, 2006; SOARES, 2001). La narrativa casi mitológica que muchos líderes repiten, pero que también es planteada por algunos historiadores, es que la *capoeira* o algo parecido a ella, junto con otras prácticas como el *candomblé*, llegaron a Brasil por medio del tráfico de esclavos en las plantaciones de caña de azúcar. Su fuente se ubica en África occidental, en la costa de Benín y en Angola (ASSUNÇÃO, 2005). Es en este último país donde *Mestres* e intelectuales ubican el origen de la *capoeira* en la forma ritual del N'golo (también llamado engolo o Ngolo) a partir de las descripciones y dibujos que el artista angolano Neves e Sousa realizó en su libro de expediciones al Brasil y que publicó en la década de 1960.

Neves e Sousa aseguran, aunque sin ofrecer mucha evidencia más allá de similitudes que él encuentra, que el ritual del N'golo de su país, un ritual de iniciación que simboliza el paso de la niñez a la adultez es el origen de la *capoeira* (ASSUNÇÃO, 2005, p. 22-23). Obviamente esta es una caracterización demasiado esquemática que, por razones de espacio, no me es posible detallar más a fondo. No obstante, hay que señalar que recientemente el propio Matthias Assunção ha ahondado en el proceso histórico del N'golo en Angola y sus similitudes con la *capoeira* (ASSUNÇÃO, 2020) y varios *Mestres* actuales han cuestionado incluso la validez histórica de este origen ancestral de la *capoeira*; aún así, la relación entre el N'golo y la *capoeira* continúa siendo, hoy en día, el pilar de la relación entre este arte brasileño y el continente africano y los dibujos de Neves e Sousa retratan las similitudes existentes que establecen un vínculo estrecho entre ambas prácticas rituales.

Uno de los responsables de cimentar este vínculo fue el intelectual Luis da Câmara Cascudo, amigo de Neves e Sousa, quien en la década de 1960 se encarga de diseminar la tesis del origen de la *capoeira* en el N'golo, entre los

practicantes del estilo Angola, durante la década de 1960, convirtiéndose en la narrativa estándar de su origen africano. Veremos más adelante como la relación entre la *capoeira* y su raíz africana representa uno de los vínculos más estrechos para hablar de una tradición ancestral y, en este proceso, la narrativa del N'golo es esencial.

Los antecedentes inmediatos del estilo de *capoeira* llamado Angola, según historiadores como Adriana Albert Dias (2006), Matthias Assunção (2005) y Josivaldo Pires de Oliveira (2005), se encuentra en la *capoeira* practicada en las calles de la ciudad de Salvador, estado de Bahía en el nordeste de Brasil durante las primeras décadas del siglo XX. Este estilo surge en un momento histórico en que el proceso de institucionalización de la *capoeira* se convierte en uno de los objetivos principales de varios líderes y en donde se lucha contra su prohibición que se había establecido dentro del código penal de la República en 1888. Así, en la década de 1930, Manoel dos Reis Machado, conocido como *Mestre Bimba*, decide crear su propio método de enseñanza, llamado Luta Regional Baiana, comúnmente conocida como Capoeira Regional (PIRES, 2002). Esta *capoeira* se basaba en la técnica corporal de combate y en la destreza deportiva. El objetivo de Bimba era crear un arte marcial auténticamente brasileño y practicado por profesionales y por gente no asociada con los personajes típicos que acompañaban a la *capoeira* practicada en las calles (personas ligadas al ámbito de la criminalidad, sin oficios establecidos). Como lo señala uno de sus estudiantes más reconocidos, Ângelo Decanio Filho, mientras el *capoeirista* pudiera comprobar que ejercía un empleo, este era admitido en la academia (DECANIO FILHO, 1997: 115-119).

Bimba crea una *capoeira* para otro sector de la sociedad, conformado por estudiantes universitarios y profesionistas, con el afán de ofrecer una imagen diferente de este arte, alejándola de los estigmas imperantes dentro de la sociedad bahiana de la época e intentando darle un prestigio social que hasta ese entonces carecía (SODRÉ, 2002, p. 64). Su popularidad gana adeptos entre sectores ligados a la política y en lo que es considerado quizá su momento de exposición pública más significativo, Bimba presenta su *capoeira* ante el presidente de la República el General Getulio Vargas el 23 de julio de 1953, donde proclama el general Vargas que “la *capoeira* es el único deporte verdaderamente nacional” (SODRÉ, 2002, p. 67).

No todos los practicantes de la *capoeira* se identificaron con el proyecto de Bimba y a principios de la década de 1940 algunos de ellos se reúnen alrededor de Vicente Ferreira Pastinha, conocido como *Mestre Pastinha*, para desarrollar un estilo de *capoeira* que, desde su perspectiva, pudiera recuperar los elementos dejados de lado por la *capoeira* de Bimba, o sea sus fundamentos de matriz africana y un matiz de espiritualidad que estaba ausente (ABIB, 2004, p. 65). Simone Pondé Vassallo (2003; 2005) ve en este proyecto una búsqueda por la pureza tradicional de una práctica, con fines políticos y de diferencia con respecto a la *capoeira* de *Mestre Bimba*. No obstante, cabe destacar que Bimba nunca dejó de lado los elementos religiosos de matriz africana de su *capoeira* Regional como lo muestran Angelo Decanio Filho (1997) y recientemente João Caetano Brandão Andrade (2021, p. 38) y el propio hijo de *Mestre Bimba*, *Mestre Nenel* (MACHADO, 2019).

Apoiado por un número considerable de intelectuales de la época como Jorge Amado y el mismo Luis da Câmara Cascudo, *Mestre Pastinha* asume el liderazgo de este nuevo estilo codificado que en esencia lo que intenta es recuperar una serie de tradiciones de matriz africana con fines políticos y sociales (ACUÑA, 2014). Es de esta manera que se institucionaliza la *capoeira* Angola, por medio de su enseñanza en academias, en espacios cerrados dedicados para su difusión y aprendizaje. La institucionalización de este estilo de *capoeira* y de la Luta Regional Baiana de *Mestre Bimba* constituyen dos procesos de modernización de la *capoeira* cuyas influencias se encuentran hasta nuestros días (PIRES, 2002).

Dentro de los varios fundamentos que se establecen en la academia de Pastinha, llamada Centro Esportivo de Capoeira Angola (Ceca), se encuentran el uso de un uniforme con los colores del equipo de fútbol preferido de este *Mestre*, el Ypiranga, que consta de una playera amarilla, pantalones negros y zapatos, la expedición de credenciales a los miembros del grupo, el énfasis en la enseñanza de la música de la *capoeira* en una orquesta musical formada por ocho instrumentos y finalmente el papel central de un *Mestre* en el proceso de enseñanza en la academia (ASSUNÇÃO, 2005, p. 152-158). A este último punto se le añade la creación de una jerarquía de autoridad formada incipientemente por un *Mestre*, un *contraMestre* y los demás discípulos.

Antes de finalizar esta sección, es importante señalar que, en la década de 1970, en el sur de Brasil se gesta otro movimiento innovador que va a retomar aspectos tanto de la *capoeira* regional y sus versiones posteriores a Bimba, como los de la *capoeira* Angola de Pastinha y de *Mestres* pertenecientes a otros linajes como *Mestre* Cobrinha Verde, *Mestre* Canjiquinha y *Mestre* Waldemar y que va a culminar en el establecimiento de una tercera variante de *capoeira*, llamada Contemporánea. Esta variante, popular en ciudades como Río de Janeiro y São Paulo inicialmente, se va a enfocar en la fusión de estilos y en la adaptación de movimientos acrobáticos de otras disciplinas como la gimnasia y la danza contemporánea. Representantes de este último estilo van a ser los responsables de la expansión nacional e internacional de la *capoeira*, desde la década de 1980 (CAPOEIRA, 2003). Este proceso de expansión se puede apreciar con detalle en el documental *Mandinga em Manhattan* de Lazaro Faría (2005) y en el libro de Lucia Correia Lima del mismo nombre (2016) donde se describe cómo la *capoeira* fue llegando a diferentes partes del mundo gracias a los *Mestres* y practicantes que migraron hacia otros países.

Actualmente el contexto de la *capoeira* sigue dividido en estas tres variantes que fueron producto de un desarrollo histórico común, pero diversificado, que distingue claramente métodos propios de enseñanzas, filosofías arraigadas a sus objetivos ya sean marciales, deportivos, artísticos, tradicionales o espirituales y linajes de *Mestres* asociados a academias y figuras representativas de cada estilo (BRITO, 2017, p. 73-74). En suma, se puede seguir hablando de *capoeira* en general, como una práctica diferente de otras prácticas rituales, otras artes marciales y actividades deportivas de combate físico. Sin embargo, al interior del mundo de la *capoeira* los estilos conforman los modos de identificación de enseñanza y de objetivos de aprendizaje particulares. Las perspectivas y visiones del mundo del significado de la *capoeira* dependen del estilo en el cual uno esté inmerso. Es por esta razón que este breve paso por la caracterización de estilos tiene el objetivo de señalar las diferencias existentes entre ellos, las cuales juegan un papel muy importante en la relación que existe entre ellos, en las rivalidades, pero también en los proyectos conjuntos que han desarrollado, como lo son los procesos de patrimonialización ante la Unesco y anteriormente ante el Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) en Brasil (FONSECA; VIEIRA, 2014). No obstante, los procesos de

enseñanza que se describen en las siguientes secciones se refieren al ámbito de la *capoeira* Angola, aunque en ciertos casos se pueden extender algunas características para los contextos de la *capoeira* regional y la *capoeira* contemporánea.

### 3. Aprendiendo con el cuerpo

Es una obviedad afirmar que la enseñanza de la *capoeira* depende del cuerpo; es parte de su razón de ser y señalar que su enseñanza es sobre técnicas corporales no es nada nuevo. Mi interés en esta sección es mostrar cómo las técnicas corporales forman parte de un modelo más profundo de enseñanza sobre elementos propios de una cosmología afrobrasileña particular. Es en el cuerpo donde se inscriben los elementos más importantes de esta arte y la lógica de la práctica es, por lo tanto, sobre el cuerpo, pero va más allá del cuerpo. En el caso de la *capoeira* Angola, la dependencia del aprendizaje con un *Mestre* calificado, quien asume el nombre de “guardián de la tradición” se convierte en el mecanismo principal de legitimación para cualquier estudiante. La figura de un *Mestre*, por lo tanto, resalta como un símbolo de poder y autoridad y en su ser incorpora toda una serie de saberes ancestrales que se remontan a linajes de enseñanza específicos, que forman sus líneas ascendentes de parentesco mitológico.

En uno de los libros más importantes sobre la enseñanza de la *capoeira* Angola en habla inglesa, *Learning Capoeira*, el autor Greg Downey señala que el aprendizaje corporal de este arte transforma a los individuos a través de la internalización de la lógica de engaño y de astucia que es parte de sus técnicas de juego. Dice el autor:

Entrenar *capoeira* transforma el comportamiento en la vida cotidiana, de tal manera que la astucia que aprenden en el juego los orienta fuera de él también. Como mucha gente que estudia artes marciales o disciplinas corporales, tales como el tai chi o el yoga, los *capoeiristas* creen que al cambiar la manera en que los estudiantes caminan, respiran, se paran, y conducen sus cuerpos afecta sus vidas emocionales, interacciones sociales y percepciones. (DOWNEY, 2005, p. 7)

El aprendizaje de la *capoeira*, por lo tanto, implica una afectación hacia la vida fuera de la roda. En la ciudad de Salvador, Brasil, que fue donde Downey realizó su trabajo de campo entre 1992 y 1995, el cuerpo del *capoeirista* aprende

a desarrollar esa “malicia” que percibe con sus maestros y en la dinámica de juego. Engañar se convierte en una segunda naturaleza y la *ginga*, el movimiento oscilante más característico en la *capoeira* (Ver NASCIMENTO, 2019) ayuda al estudiante a lograr balancearse de un lado a otro para no caer, pero también para engañar y escabullirse de situaciones de peligro. Para algunos líderes como *Mestre Cobra Mansa*, este balanceo que proporciona la *ginga* es parte de las circunstancias que impone la ciudad y su movimiento y que a su vez simboliza las estrategias de interacción de las personas en su medio. La astucia, el engaño aprendido, según este *Mestre*, hacen también referencia a su implementación fuera del espacio de la *capoeira*, como una filosofía de vida, como un modo de ser para sobrevivir en las calles y en el trabajo.

La relación dentro y fuera en la *capoeira* Angola remite a una mutua implicación entre ambos dominios, pero que, como lo han señalado varios autores (LEWIS, 1992; MAGALHÃES, 2012; MERREL, 2005) intenta preservar la lógica interna de las reglas del mundo de la *capoeira* por encima de las normas sociales imperantes. Es este afán por preservar reglas específicas de este arte ritual lo que ha llevado a su expansión global con pocos cambios de forma y estructura en su proceso de enseñanza corporal, intentando dejar fuera, en la medida de lo posible, las afectaciones de los contextos sociales externos en los que se manifiesta, o por lo menos descartando sus influencias más claras.

No obstante, por más apegado a su tradición que esté, la *capoeira* Angola se reinventa constantemente en su proceso educativo, incluyendo elementos de otras culturas, ya sea en sus temas de canciones musicales incorporando héroes nacionales y otros personajes históricos (VARELA, 2019; ISLAS, 2021), como en su desarrollo artístico y de discurso de matriz africana (BRITO, 2017). A raíz de la pandemia del COVID-19 se puede ver también cómo los mismos líderes de la *capoeira* Angola se adaptan a las circunstancias de inmovilidad global utilizando plataformas electrónicas como Zoom, Youtube, Facebook Live e Instagram para seguir transmitiendo sus enseñanzas y sus conocimientos. Un ejemplo es la iniciativa de la página de Facebook *Na identidade do capoeira*<sup>2</sup>, creada por *contraMestre* Fly del Grupo Mandinga y apoyada por *Mestre* Dhunga del Grupo Lenço de Seda. En este sitio, creado el 17 de mayo del año 2020, se

---

<sup>2</sup> <https://www.facebook.com/naidentidadedocapoeira/>

han invitado a grandes *Mestres* de la *capoeira*, entre ellos algunos del estilo Angola como *Mestre Moraes* y *Mestre João Grande* para conversar sobre sus historias de vida y sus perspectivas sobre la *capoeira* hoy en día. Estas charlas virtuales han sido vistas por miles de personas en todo el mundo. Para muchas personas, ver a estos grandes *Mestres* ha sido una oportunidad única para conocer más sobre la *capoeira* y sus trayectorias.

Si bien la tradición se reinventa constantemente, hay límites en cuanto al grado de innovación que uno puede llevar a cabo dentro de la *capoeira* Angola como me lo mencionaba recientemente Antônio Liberac Pires (comunicación personal). Sigue siendo problemático, por ejemplo, cantar canciones de *capoeira* en otros idiomas, usar golpes con los puños, dejar de usar instrumentos musicales y música en vivo y usar solo música grabada en CD o bajada del Internet en las rodas. Esto, cuando sucede, es sancionado por los *Mestres* que no ven con buenos ojos variaciones e innovaciones de este tipo.

No obstante, y regresando al tema de las técnicas corporales señaladas por Greg Downey, nos encontramos con una serie de movimientos que son aprendidos en clase tanto por practicantes locales y extranjeros, que surgen a partir de la institucionalización del estilo Angola en la década de 1940 y que se han mantenido, pero también adaptado y modificado según los linajes de transmisión de conocimiento y la propia personalidad de los *Mestres*, o la gente que la enseña, ya sea en Salvador o en otras partes de Brasil y el mundo. Para los conocedores de este arte, es fácil percibir cuando se está frente a practicantes del estilo Angola, e incluso, pueden identificar sub-estilos e intuir por la manera y habilidad con la que se mueven, por los gestos que emplean y el repertorio musical que usan cuando cantan, con quien se tomó clases o quién es el *Mestre* que se encuentra como influencia principal

¿En qué consisten esas técnicas corporales de engaño que el alumno y el practicante de la *capoeira* Angola aprenden? En primer lugar, lo que se enseña inicialmente es la estructura secuencial de movimientos de ataque y defensa. No hay una estandarización y convención con respecto al número de movimientos ni a los nombres que llevan. Estos dependen de la academia donde se aprende y del *Mestre* o linaje en cuestión que los muestra. No obstante, todos los movimientos de interacción corporal convergen en el movimiento oscilatorio de piernas y cintura que se llama *ginga*. La *ginga* es el movimiento básico de donde

surgen los otros movimientos de defensa y ataque. *Mestre Bola Sete* (discípulo de *Mestre Pastinha*), quien ha sido uno de los maestros bahianos de *capoeira* que más ha intentado sistematizar el proceso de enseñanza del estilo Angola, ubica números de golpes y variaciones específicas:

Observando los movimientos utilizados en las principales Escuelas de Capoeira de nuestra tierra, conseguí destacar quince movimientos, los cuales considero básicos, pues, de ellos se derivan los demás movimientos de capoeira Angola, aparte de ser del conocimiento de todos los *capoeiristas* bahianos y, consecuentemente, los más usados. (CRUZ, 1989, p. 44)

Estos ataques y defensas son bien conocidos en la capoeira Angola, algunos de ellos son la *rasteira* (movimiento de arrastre de piernas para hacer caer a un adversario), la negativa (movimiento de esquivar ante una patada), role (un giro en el suelo que se usa como transición para ataques o defensas), diferentes patadas como el *rabo de arraia*, *meia-lua*, *martelo*, *bênção*, *ponteira*, *armada*, *cabeçada*, *joelhada* y movimientos acrobáticos llamados *floreios* como el *aú* (vuelta de carro), *bananeira* (parado de manos) *queda de cabeça* y *ponte* (arqueo de la espalda).

La combinación de estos movimientos en secuencias y en interacción en pares es objeto de estudio entre los practicantes de la capoeira Angola a nivel mundial. Los *Mestres*, son ávidos “lectores” de estos movimientos secuenciales y experimentan salidas, escapes y contraataques durante sus clases. La interacción cara a cara se da de manera casi íntima, en espacios reducidos que no permiten el alejamiento entre los jugadores. Es en este espacio íntimo y cercano que se enseña otro elemento fundamental de las técnicas corporales: la protección. Debido a que las secuencias de interacción de ataques y defensas privilegian posibles salidas a ellos más que confrontaciones directas que rompan la fluidez de los movimientos, la protección es primordial. No se estila parar ataques con las manos o usar golpes con los brazos de manera directa, aunque no se descarta su uso en ciertas situaciones. Proteger el cuerpo significa encontrar salidas sin verse uno expuesto a un ataque subsecuente. La proximidad de la interacción cara a cara demanda mantener algunas partes del cuerpo protegido como el tórax, la cara y el equilibrio de los puntos de apoyo en las piernas.

Las técnicas de protección se refieren a algo que los *capoeiristas* llaman el “cuerpo cerrado”. El cuerpo cerrado, en este nivel corporal de destreza, concierne a la consciencia de sí que el practicante debe desarrollar sobre su nivel de exposición a ataques, aunque como se verá más adelante, este concepto tiene también connotaciones espirituales y religiosas. La vulnerabilidad es una preocupación para un estudiante en cualquier nivel y, para un *Mestre*, es algo que incluso define parte de la lógica del juego de la *capoeira* (ver REGO, 1968, p. 38-41; VARELA, 2012). Al referirse a su práctica como un juego, los líderes muestran que en cierta medida hay algo de no seriedad en ella, pero al mismo tiempo, las nociones de vulnerabilidad y de daño físico se encuentran latentes y le dan un tinte de riesgo a la proximidad entre los cuerpos. Como lo menciona Waldeloir Rego: “la *capoeira* fue inventada con la finalidad de divertir, pero en realidad funcionaba como una navaja de doble filo. Al lado de lo normal y de lo cotidiano, que era divertir, era también lucha en el momento oportuno” (REGO, 1968, p. 35). Esto muestra la ambigüedad performativa que implica el proceso educativo de esta arte-lucha afrobrasileña.

En el estilo Angola, se prefiere la sutileza por encima de la confrontación directa en los performances y en las aulas los líderes pasan mucho tiempo tratando de hacer comprender a los estudiantes, sobre todo a aquellos que están comenzando, que la *capoeira* no es una confrontación burda a golpes, sino que es mostrar sin tocar, es señalar puntos vulnerables sin necesidad de derribar o golpear a un adversario. Esta delicadeza, que no en todas las ocasiones ocurre, particularmente en rodas de calle, conforma una serie de premisas relacionadas con la astucia y con el engaño. Para mostrar la vulnerabilidad del otro es necesario engañarlo, embaucarlo y desestabilizarlo física y emocionalmente. Es a través de la noción de juego que la *capoeira* desarrolla las premisas del engaño, de la “malicia”, envolviendo la interacción cara a cara de una gestualidad que cada practicante hace suya.

Existe un debate sobre si es posible enseñar en el aula estos elementos de la malicia y del engaño. Hay líderes que aseguran que esto no es posible, que es algo con lo que un *capoeirista* nace y no hay forma de transmitírselo. Hay otros que van más allá y llegan a decir que practicantes no brasileños batallan mucho con esto e, incluso, se les dificulta la comprensión del sentido mismo del engaño. Por otro lado, en la enseñanza de la protección del cuerpo se hace

énfasis en el engaño y la malicia como formas de resguardo y es por esta razón que otros maestros de *capoeira* aseguran que sí es posible aprender estas técnicas a partir de la toma de consciencia del cerrar el cuerpo y con un trabajo sobre la gestualidad del practicante.

Sea como fuere, lo importante aquí es señalar que las técnicas corporales tocan de alguna forma el tema del engaño en las aulas, ya sea como una dimensión que es posible aprender, o de pasada como algo que uno debe de estar dispuesto a experimentar consigo mismo en los entrenamientos y sobre todo en las rodas. Las rodas, en este sentido, son los lugares privilegiados para poner a prueba lo aprendido. De nada sirve ensayar técnicas y movimientos si no se juega en este espacio. En este sentido la roda es un microcosmos donde los *capoeiristas* se reúnen para interactuar unos con otros, algunas veces con amigos, otras con enemigos, pero la mayoría de las veces, si esto sucede en espacios cerrados en una academia, en un ambiente cordial y de camaradería. Las rodas son, por lo tanto, espacios para convivir y mostrar las enseñanzas aprendidas. Cada academia de *capoeira* tiene sus propias reglas acerca de la conformación de una roda y la forma correcta de comportarse. Esto varía todavía más en contextos fuera de Brasil, donde el control sobre la dinámica de juego es en teoría relativamente más laxo, aunque, por ejemplo, Celso de Brito ha mostrado que en algunos grupos de *capoeira* en Francia el seguimiento de las tradiciones afrobrasileñas es mucho más acentuado incluso que en muchos lugares de Brasil (BRITO, 2017, p. 96-110).

La música es un componente esencial en la *capoeira* y su enseñanza es una obligación para cualquier practicante (DIAZ, 2017). Los ocho instrumentos que forman la orquesta musical, o batería, son: tres *berimbaus* (el arco musical de origen africano que lidera los ritmos y variaciones) llamados Gunga, Medio y Viola, dos panderos, un *reco-reco*, un *atabaque* y finalmente un *agogó*, o doble campana de percusión. De los ocho instrumentos los *berimbaus* son a los que más se les presta atención. Aunque fue introducido en la *capoeira* durante el siglo XX, este arco musical se convirtió rápidamente en el símbolo de la *capoeira* y su papel en el aprendizaje, en el salón de clases, es igual de importante que las técnicas corporales (SHAFFER, 1977). Su dominio durante una roda y la maestría y virtuosismo con que se toca es siempre algo que los líderes aprecian y valoran.

Ligado con la música, se encuentra el repertorio de canciones tradicionales de carácter general que son convencionalmente reproducidas en prácticamente cualquier grupo de *capoeira* Angola; y las canciones propias de una academia aprendidas con un *Mestre*. Saber cantar con destreza y sensibilidad una canción habla bien de las cualidades de un *capoeirista* y es ampliamente apreciado en la comunidad de practicantes a nivel global. Conocer la manera de moverse corporalmente al compás de la música y el ritmo es grandemente apreciado, así como prestar atención a los mensajes implícitos y explícitos dados en algunas de las canciones de *capoeira* que orientan la interacción en la roda.

Debido a la proximidad con la que se interactúa en una roda o en las clases, los estudiantes de una academia deben generar cierta confianza entre ellos y, a su vez, con la figura de un *Mestre* como líder y educador. Aunque no todas las academias, tanto en Brasil como en el exterior, pueden contar con un *Mestre* de tiempo completo, ya que estos viajan constantemente (hasta antes de la pandemia del COVID-19) o tienen otros compromisos de carácter religioso o laboral (no todos los *Mestres* viven exclusivamente de la *capoeira*), los estudiantes tratan de aprovechar cada momento que tienen con su *Mestre* cuando los visita. Cuando esto no es posible, lo cual sucede bastante seguido, los estudiantes viajan para visitar a sus *Mestres* o para tomar clases con algún *Mestre* famoso que esté de paso por una ciudad o grupo cercano (GRIFFITH, 2016; GRIFFITH; MARION, 2018). Por lo regular, los grupos tienen jerarquías bien establecidas y la impartición de clases se da con aquellos que tienen más experiencia y han ascendido en los niveles más altos de la pirámide divisoria de dicha jerarquía de poder, que pueden ser *contraMestres*, profesores, instructores o, en algunos grupos, la figura de un *treinel* (similar al rol de un profesor).

Un estudiante puede optar por sólo entrenar y concebir a la *capoeira* Angola como una actividad exclusivamente física, de disciplina y exigencia corporal. De hecho, este es el caso más común con practicantes que, por diferentes razones, no pueden dedicarle más tiempo que el que hay en las clases a la *capoeira*, muchos son principiantes o simplemente van por curiosidad a probar por algunos meses. No obstante, entre la diversa gama de estudiantes que van a las clases y rodas de *capoeira*, existen aquellos que quieren saber más sobre la *capoeira* Angola, sobre todo en lugares fuera de Brasil, donde se

desconocen muchos de sus fundamentos y de su historia. Para estas personas, conforme se adentran en la práctica del estilo Angola y conviven con los *Mestres*, aunque sea por tiempos cortos, la *capoeira* comienza a tener un significado diferente. Es en estos casos que su práctica implica elementos más allá del cuerpo. Es a estos procesos, no exclusivamente corporales, a los que hay que prestar atención.

#### 4. Aprendiendo más allá del cuerpo

La *capoeira* no puede existir sin una enseñanza de técnicas corporales, es su base y parte de sus fundamentos. No obstante, en el estilo Angola, el aprendizaje de estas técnicas corporales no es suficiente para comprender la totalidad de sentido a la que aspira. Se necesita indagar más profundamente en otros aspectos que los *Mestres* vinculan con elementos espirituales, mágicos y hasta de cierto misticismo que rodean a la *capoeira* y su propia práctica. ¿Cuáles son estos elementos y cómo se transmiten o perciben? ¿Cuál es el rol de un *Mestre* o una *mestra* en este proceso de enseñanza más profundo? Para poder responder a estas preguntas es imprescindible centrarnos en la perspectiva de los *Mestres* y a partir de ahí mostrar cómo la *capoeira* configura un microcosmos de elementos creadores de sentido de un mundo particular alrededor de sus personas.

Un *Mestre* no es un simple maestro de *capoeira* que enseña técnicas corporales, su función va más allá de esto. Cuando un maestro o una maestra de *capoeira* Angola enseña o muestra sus destrezas y habilidades, en realidad tiene la intención de transformarse en un educador de tipo holista. Es decir, su papel es convertirse en un guía y mentor de aquellos estudiantes dispuestos a oírlo. De manera similar a la de un maestro en las artes marciales orientales, su responsabilidad es guiar no solamente a un estudiante hacia la maestría corporal, sino hacia un nivel espiritual y hasta religioso. La mayoría de los líderes de la *capoeira* brasileños (existen también *Mestres* extranjeros en todos los estilos de *capoeira*), están o estuvieron vinculados con las religiones afrobrasileñas, en particular con el candomblé y la umbanda y esto influye sobremanera en la forma en que perciben el proceso de enseñanza *Mestre*-alumno. Para muchos de ellos, el candomblé o la umbanda están estrechamente emparentados con la *capoeira* Angola, son parte de la misma raíz, se

complementan y deberían vincularse de manera armónica. Muchas de las canciones de la *capoeira* provienen del contexto religioso de alguno de los tipos de candomblé. La protección que se le pide a las deidades llamadas *Orixás* permean a la *capoeira* también. La misma noción del cuerpo cerrado se encuentra en ambas prácticas. Los ritmos musicales poseen elementos comunes.

No obstante, hay *Mestres* que ya no son adeptos de las religiones afrobrasileñas, que son católicos, cristianos e incluso evangélicos, o que no profesan ninguna religión. Pese a este alejamiento del candomblé o de la umbanda, existen elementos que siguen identificando a la *capoeira* con estas religiones afrobrasileñas, como los arriba mencionados. La noción del cuerpo cerrado y las ideas de protección están tan arraigados al estilo Angola que ya no dependen de su asociación con religiones específicas y conforman parte de su *ethos* espiritual particular. Es en este sentido que la perspectiva más allá del cuerpo se define como el descubrimiento de fundamentos cosmológicos que se integran al interior de la *capoeira*, en lo que los *Mestres* y *mestras* llaman como sus ligaciones ancestrales. Cabe mencionar que estos fundamentos cosmológicos y espirituales no son exclusivos del estilo Angola y son integrales a todos los tipos de *capoeira*. Quizá la diferencia radicaría en el énfasis que ponen los líderes de la *capoeira* Angola en el tema de la tradición y de la ancestralidad como elementos representativos de cierta pureza de su práctica, adjudicándose incluso el monopolio simbólico de dichos principios cosmológicos.

La ancestralidad está formada por una serie de líneas que vinculan ascendentemente a un practicante en linajes con *Mestres* vivos y muertos, y con otros seres míticos como los espíritus de esclavos y figuras importantes de la historia del Brasil como Zumbí dos Palmares y Besouro Preto. Aprender a jugar *capoeira* implica, por lo tanto, tomar consciencia del papel que el estudiante puede tener en este vínculo espiritual. Su posición y cercanía con un *Mestre* es el vehículo para poder reivindicar una asociación directa con esta ligación ancestral. De ahí la importancia de la figura de un líder para el aprendizaje de la *capoeira* Angola. Sin su presencia no hay ligación ancestral, sin su ayuda no hay posibilidad de establecer líneas ascendentes. No es casualidad que el término que algunos *Mestres* usan para definirse a sí mismos sea el de “guardianes de la tradición” como he mencionado en secciones previas. La posición de un

*Mestre* como una figura de poder se refiere tanto a su destreza física, sus habilidades de engaño en la roda, como en su evocación de los antepasados por medio de su voz al cantar o al tocar un *berimbau*.

Dentro del cuerpo de un *Mestre* o una *mestra* se encuentra, por lo tanto, todo un conglomerado de líneas ascendentes, de vinculación con otros *Mestres*, con sus propios maestros y los maestros de sus maestros. Constituyen también líneas relacionales como diría Marilyn Strathern (2020). Los líderes muertos forman parte de este panteón mitológico de adscripción que “fluye por las venas” de un *Mestre* vivo y que se reproduce del interior de sus cuerpos hacia el exterior de la enseñanza y el proceso educativo de un estudiante. Verticalmente, estas líneas representan la continuidad de una cadena ininterrumpida de poder y de una tradición remota. Horizontalmente, las líneas son la expresión y reproducción de esta continuidad hacia fuera y es por esta razón que parte del poder de un *Mestre* o una *mestra* radica en la expresión de dicho poder o energía que fusiona el pasado de sus linajes en el presente de la práctica (ver Imagen 1).

**Imagen 1** - Academia de la Fundação Internacional de Capoeira Angola (Fica) en Salvador, Bahía, Brasil. *Mestre Cobra Mansa* en cuclillas de espaldas al pie del *berimbau* listo para iniciar un juego. Nótese al fondo las fotos de *Mestres* antiguos y muertos representando los linajes ancestrales de los *Mestres* de la Fica.



Fuente: Foto del autor 30 de septiembre del 2006

Desde el punto de vista de los *Mestres*, existe una separación entre ellos como comunidad de expertos y el resto de los practicantes en otros rangos de la jerarquía de poder. Convertirse en un *Mestre* es un proceso arduo, difícil, desgastante y que lleva mucho tiempo. Esto aplica para todos los estilos de *capoeira*, implica muchos años de práctica, compromiso y sacrificio. Las normas internas de cada grupo y de cada *Mestre* determinan también el tiempo que puede tomar para uno ir ascendiendo en las jerarquías de poder. No hay un estándar mínimo de cuánto tiempo demora este proceso. En muchas situaciones un reconocimiento público no llega a producirse, ya sea por conflictos entre un *Mestre* superior que rehúsa otorgar títulos a sus discípulos cuando rompe contacto con ellos, o porque la muerte de un *Mestre* acontece. Al final, el reconocimiento de la comunidad de *capoeiristas* del estilo Angola, pero también

de practicantes de otros estilos, en Brasil y de otros *Mestres* es vital para el proceso de legitimación de un nuevo *Mestre*. En un mundo globalizado donde se ha perdido el control y la paciencia sobre otorgar títulos a los discípulos de la capoeira Angola, no basta con que alguien se autotitule *Mestre* o que un *Mestre* famoso por conveniencia le dé el título a alguien que es desconocido en el medio. La responsabilidad de este título, al final, pasa también por su ejecución en la práctica, en la manera de cantar, de moverse corporalmente y en el poder de seducción estética que emana de una persona y de su gestualidad del engaño, en eso que Mónica Rector ha llamado como su lenguaje silencioso (RECTOR, 2008). Estos elementos performativos son parte de la evidencia que confirma el estatus de una persona como *Mestre* y lo legitima ante una comunidad general de practicantes.

Otro aspecto que resignifica a la capoeira Angola más allá del cuerpo es la presencia de los ancestros en el juego. Si los *Mestres* incorporan a dichos ancestros dentro de sus personas como elementos relacionales ejemplificados en linajes ascendentes de conocimiento, también los traen al ámbito de la roda. *Mestre* Renê Bitencourt, uno de los maestros más reconocidos de Bahía y líder de la Academia de Capoeira Angola Navio Negreiro (Acanne), menciona durante una plática que sostuvimos durante mi trabajo de campo que la presencia de su *Mestre* Paulo dos Anjos, fallecido en el año 1999, se sigue sintiendo en su academia y en su labor que lleva a cabo aun después de los años transcurridos. *Mestre* Renê es claro al decir que no está hablando de manera metafórica, sino que se refiere al espíritu de su mentor que se encuentra presente en las rodas que lleva a cabo en su academia. Por medio del canto, de las canciones de capoeira y del sonido del *berimbau*, el espíritu de su *Mestre* y de otros *Mestres* de su linaje como *Mestre* Canjiquinha (quien educó a *Mestre* Paulo dos Anjos) aparecen para ser testigos de una roda de capoeira. En este caso, los *Mestres* fallecidos forman parte de la audiencia, son atraídos por la energía y ambiente de la roda. *Mestre* Renê afirma que el saber que los *Mestres* de su linaje se encuentran presentes hace que su labor como líder, maestro y mentor sea todavía llevada con más responsabilidad. Como lo señalan igualmente otros *Mestres*, los movimientos corporales de la capoeira se ejecutan no sólo para las personas presentes en una roda, sino también para los ancestros, que pueden ser *Mestres* ya muertos u otras entidades.

En el caso de *Mestre Renê Bitencourt*, la presencia de su *Mestre* se representa de manera literal. Como se puede mostrar en la imagen 2, la imagen de *Mestre Paulo dos Anjos* se encuentra plasmada en la pared del lado derecho por medio de una pintura de su rostro de perfil que arroja su mirada hacia el centro donde se lleva a cabo la roda. Si bien este es un homenaje a su *Mestre*, *Mestre Renê* indica que esta imagen produce una sensación de protección ante las fuerzas negativas que pueden aparecer en su academia y desestabilizar el poder mágico del círculo de interacción.

**Imagen 2** - Roda en Acanne, la academia de *Mestre Renê Bitencourt* en Salvador, Bahía, Brasil. Nótese la presencia de *Mestre Paulo dos Anjos* en la pared derecha como testigo



Fuente: Foto del autor, 18 de marzo de 2006

La dimensión corporal de enseñanza de la *capoeira* es sólo el principio de una compleja red de relaciones que se crean a través de la presencia y figura de un *Mestre* o una *mestra*. Conforme uno se adentra más en su práctica los movimientos corporales aprendidos y las técnicas de astucia, maña y malicia adquieren un sentido más amplio, que se lleva fuera de la roda, pero que a la

vez incorpora los elementos de una tradición encarnada que tiene conciencia de su pasado, de una espiritualidad particular (aunque a veces compartida por las religiones afrobrasileñas) y del poder de dicho pasado en una ligación de carácter ancestral.

## 5. Conclusión

La separación de los ámbitos de lo corporal y de una dimensión más allá del cuerpo descritos en este texto es en primera instancia de carácter analítico. En la práctica, ambos dominios son inseparables, son producto del propio proceso de enseñanza de la *capoeira* Angola, pese a que en un inicio un estudiante no pueda visualizar la existencia de algo más allá del aprendizaje de técnicas corporales. Amalgamar ambos dominios y concientizarlos no es una tarea fácil, es por esta razón que se necesita forzosamente a un *Mestre*, a una figura de poder y conocimiento; un educador. Los *Mestres* son guías en el proceso de enseñanza. En sus personas están interiorizadas las líneas de conocimiento sobre la *capoeira* que les fueron transmitidas por otros *Mestres* en una cadena ininterrumpida que se remonta hasta el lugar de los ancestros. Por sus cuerpos fluyen estas líneas ascendentes y las exteriorizan por medio de sus palabras, cantos, música y movimientos corporales. Es en este sentido que se debe de interpretar la definición que se adscriben como “guardianes de la tradición”.

Dentro de la amplia gama de estudiantes que se pueden ubicar, los cuales van desde principiantes, estudiantes esporádicos, regulares y constantes y aquellos que poco a poco comienzan a interiorizar los elementos constitutivos de esta tradición, hasta estudiantes avanzados y con títulos dentro de las jerarquías de poder de la *capoeira* Angola, se destaca una gran diversidad de practicantes de este estilo con objetivos e intereses particulares. No todos se convertirán en estudiantes regulares o avanzarán en la jerarquía y sólo una minoría seguirá el camino diseñado por un *Mestre*. Obviamente, existen diferencias marcadas entre ser un estudiante brasileño o extranjero. Como en otras artes rituales, marciales y deportivas, la *capoeira* se resignifica a través de su dinámica global. Es difícil dar cuenta de toda la gama de personas, a nivel global, dedicadas a este arte y sus procesos de aprendizaje. Es por esta razón que la única manera de controlar un análisis general de la enseñanza de la *capoeira* reside en enfocarse en sus

líderes y sus historias. Son los *Mestres* y *mestras* de *capoeira* los responsables de transmitir el conocimiento de su arte y la continuidad de su práctica depende en muchos sentidos de ellos. Quizá existan otros estilos de *capoeira* donde se argumente que es posible prescindir de un *Mestre* y hasta es posible encontrar proyectos donde se sugieren manuales para poder aprenderla sin *Mestre* (COSTA, 1962). No obstante, en el caso del estilo Angola, un líder es todavía la piedra angular de su constitución y de la transmisión de conocimiento y sería impensable concebir su práctica sin ellos. Lo mismo, creo yo, sucede con muchos otros grupos de otros estilos de *capoeira*.

A forma de conclusión, es importante añadir que, si bien la relación *Mestre/alumno* constituye el pilar de la tradición en la *capoeira* Angola, esta no está exenta de ambigüedades. Por un lado, un *Mestre* puede ser visto como un guía de conocimiento, alguien a quien admirar. Por el otro, un *Mestre* también es una persona que incorpora en su ser los elementos del engaño y de la malicia que, desde una perspectiva externa a la *capoeira* pueden parecer carentes de un ámbito ético. Esta ambigüedad de la relación *Mestre/alumno* conjunta los elementos corporales de enseñanza y los dominios más allá del cuerpo que se han distinguido en este texto. A esto, habría que añadirle que para aquellos que deciden dedicar sus vidas a la *capoeira*, en su camino comprenderán que la relación que se establece con sus mentores puede ser bastante tenue e incluso disolverse por completo. La historia de la *capoeira* está llena de anécdotas de “traiciones”, de actos deshonestos, de venganzas y de vendettas entre *Mestres* y sus alumnos, que ya son *Mestres*, o que tienen un lugar importante en la jerarquía de poder. Muchas canciones aluden a estas situaciones de separación entre líderes y sus discípulos de manera metafórica y en algunas situaciones de forma directa. Los linajes de la *capoeira* operan entre continuidades y rupturas. Algunas veces, las relaciones entre *Mestres* y sus discípulos se mantienen armónicas por mucho tiempo. En otras existen brechas irreparables que hacen que los discípulos se distancien de sus mentores o que los propios líderes terminen por cortar cualquier relación con sus estudiantes. Independientemente de si existen o no rupturas, la adscripción a linajes específicos permanece, aunque *Mestres* y alumnos ya no tengan contacto. Es una relación que no se puede cortar y que marca los modos de identificación en la *capoeira* Angola y su proceso de enseñanza corporal y más allá del cuerpo.

### Referencias bibliográficas

- ABIB, P. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. São Paulo: CMU, 2004.
- ABREU, F. J. **Capoeiras Bahía, século XIX**: imaginário e documentação. Salvador: Instituto Jair Moura e Vogal Imagem, 2005. Volume 1.
- ACUÑA, M. **A ginga da nação**. Intelectuais na capoeira e capoeiristas intelectuais (1930-1969). São Paulo: Alameda, 2014.
- ANDRADE, J. C. B. **“Por cima do mar, eu vim, por cima do mar, eu vou voltar”**: cenas transnacionais da capoeira baiana. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.
- ARAÚJO, P. C. y JAQUEIRA, A. R. F. A luta da capoeira: reflexões acerca da sua origem. **Revista Brasileira de Ciências da Saúde**, João Pessoa, ano 3, n. 9, p. 5-13, jul./set. 2006.
- ASSUNÇÃO, M. R. **Capoeira**: the history of an Afro-Brazilian martial art. London: Routledge, 2005.
- ASSUNÇÃO, M. R. Engolo e capoeira. Jogos de combate étnicos e diaspóricos no Atlântico Sul. **Tempo**, Niterói, v. 20, n. 3, p.522-556, nov. 2020.
- BRITO, C. D. **A roda do mundo**: a capoeira angola em tempos de globalização. Curitiba, Appris Editora, 2017.
- CAPOEIRA, N. **The little capoeira book**. Revised edition. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 2003.
- COSTA, L. P. D. **Capoeira sem Mestre** Rio de Janeiro: editorial Ediouro, 1962.
- CRUZ, J. L. O. (Mestre Bola Sete). **A capoeira angola na Bahia**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1989.
- DECANIO FILHO, Â. **A herança de Mestre Bimba**. 2. Ed. Salvador: Coleção São Salomão, 1997.
- DELAMONT, S.; STEPHENS, N.; CAMPOS, C. **Embodying Brazil**: an ethnography of diasporic *capoeira*. London: Routledge, 2017.
- DIAS, A. A. **Mandinga, manha e malícia**: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910–1925). Salvador,: Editorial da Universidade Federal da Bahia, 2006.
- DIAZ, J. D. Between repetition and variation: a musical performance of *malícia* in Capoeira. **Ethnomusicology Forum**, v. 26, n. 1, p. 46-68, April 2017.
- DOWNEY, G. **Learning capoeira**: lessons in cunning from an Afro-Brazilian art. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- FARIA, L. (Diretor). **Mandinga em Manhattan**. Salvador: Casa de Cinema da Bahia, 2005. 1 DVD.

- FONSECA, V. L.; VIEIRA, L. R. *Capoeira* – a Brazilian immaterial heritage: safeguarding plans and their effectiveness as public policies. **International Journal of the History of Sports**, v. 31, n. 10, p.1303–1311, 2014.
- GRIFFITH, L. M. **In search of legitimacy**: how outsiders become part of the Afro-Brazilian *capoeira* tradition. New York: Berghahn Books, 2016.
- GRIFFITH, L. M.; MARION, J. **Apprenticeship pilgrimage**: developing expertise through travel and training. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books, 2018.
- GUIZARDI, M. **Capoeira**: etnografía de una historia transnacional entre Brasil y Madrid. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- HANDELMAN, D. Introduction: Why ritual in its own right? How so? *In*: HANDELMAN, D.; LINDQUIST, G. (Eds.). **Ritual in its own right**: exploring the dynamics of transformation. New York; Oxford: Berghahn Books, 2005. p. 1-34.
- HANNERZ, U. Two faces of cosmopolitanism: culture and politics. **CIDOB (Barcelona Center for International Affairs)**, Barcelona, n. 7, p.5-29, 2006.
- HOLBRAAD, M. **Truth in motion**: the recursive anthropology of Cuban divination. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2012.
- ISLAS, D. Contreras. “Mi *Mestre* no es brasileiro”: sobre la autenticidad y legitimidad de la *capoeira* en México. **FORHUM International Journal of Social Sciences and Humanities**, v. 3 n. 4, p.28-46, 2021.
- KAPFERER, B. **The feast of the sorcerer**: practices of consciousness and power. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1997.
- LIMA, L. C. **Mandinga em Manhattan: internacionalização da capoeira**. Rio de Janeiro: MC&G Editora, 2016.
- LEWIS, L. **Ring of liberation**: deceptive discourse in Brazilian *capoeira*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- MACHADO, M. N (Mestre Nenel). **Bimba**: um século da capoeira regional. Salvador: Edufba, 2019.
- MAGALHÃES, F. P. A. **Jogo de discursos**: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola. Salvador: Edufba, 2012.
- MERRELL, F. **Capoeira and Candomblé**: conformity and resistance through Afro-Brazilian experience. Princeton: Markus Wiener, 2005.
- NASCIMENTO, R. C. A ginga: do corpo ao cosmos. **Vazantes**, Fortaleza, v. 3, n. 1, p.177-191, 2019.
- OLIVEIRA, J. P. D. **No tempo dos valentes**: os capoeiras na cidade da Bahia. Salvador: Quarteto Editora, 2005.
- PIRES, A. L. C. **Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá, três personagens da capoeira baiana**. Araguaína: Fundação Universidade do Tocantins, 2002.
- RECTOR, M. *Capoeira*: el lenguaje silencioso de los gestos. **Signo y Pensamiento**, v. 52, n. 27, p.183–94, 2008.

- REGO, W. **Capoeira angola**. Ensaio socioetnográfico. Salvador: Editora Itapuá, 1968.
- SHAFFER, K. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional do Folclore, 1977.
- SOARES, E. **A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro: 1808–1850**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001
- SODRÉ, M. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati produções editoriais, 2002.
- STOLLER, P. **The taste of ethnographic things: the senses in anthropology**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1989.
- STRATHERN, M. **Relations: an anthropological account**. Durham; London: Duke University Press, 2020.
- TURNER, V. **El proceso ritual**. Estructura y antiestructura. Madrid: Editorial Taurus, 1988.
- VARELA, S. González. Cosmología, simbolismo y práctica; el concepto de 'cuerpo cerrado' en el ritual de la *capoeira* Angola. **Revista Maguaré**, v. 2, n. 26, dossier de Ritos y Juegos, p. 119-146, 2012.
- VARELA, S. González. **Capoeira, mobility, and tourism: preserving an Afro-Brazilian tradition in a globalized world**. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books, 2019.
- VASSALLO, S. P. Capoeira e intelectuais: a construção coletiva da capoeira autêntica, **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, p. 106-124, n. 32.
- VASSALLO, S. P. As novas versões da África no Brasil: a busca das “tradições africanas” e as relações entre capoeira e candomblé. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v.25, n.2, p. 161–89, 2005.
- WACQUANT, L. **Body and soul: notebooks of an apprentice boxer**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- WAGNER, R. **The invention of culture**. Revised and Expanded Edition. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981.