

## **La capoeira y la música de protesta: mímesis solidaria en favor de la educación**

*Capoeira and protest music: solidarity-based  
mimesis in favor of education*

**SANTIAGO RUBIO CASANOVA**

Universidad de Las Américas, Quito

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2019.46.5>

Fecha de recepción: 5 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 3 de junio de 2019



## RESUMEN

Dentro de las posibilidades de resistencia y, más aún, de supervivencia que tenían los esclavos, se encuentra la mimesis; concebida a manera de disfraz y apropiación del discurso del 'otro'; disfraz que ha logrado que los cimarrones puedan llevar su legado cultural hasta los presentes días. La transculturación y la antropofagia cultural dan cuenta de cómo la mimesis adopta, transmuta y adapta lo necesario de otras culturas para que los discursos sobrevivan más allá de sus enunciadore. Sus alcances han abarcado incluso a un género musical que aparece, a finales de la década de 1960, con una fuerza inusitada frente a la opresión que impone la dictadura de Da Costa e Silva en Brasil: la canción de protesta. Así, un canto estudiantil que pretendía la movilización del pueblo en contra del dictador termina resignificándose, décadas después, en una canción de capoeira, conocida hoy en muchos y distantes países como un canto a la libertad y un recuerdo latente de una esclavitud que parece no cesar del todo. Este artículo encuentra los posibles puentes que facilitan el uso de un mismo coro en las dos canciones mencionadas y analiza el proceso mimético por el cual resulta funcional para ambos temas, a pesar de haber sido estructurados con temáticas diferentes, en épocas y contextos disímiles.

**PALABRAS CLAVE:** mimesis, transculturación, antropofagia, cultura, oralidad, música de protesta, capoeira.

## ABSTRACT

Among the possibilities of resistance and, more so, of survival developed by enslaved populations, we find the act of mimesis. Conceptualized as a form of disguise and as an appropriation of the discourse of the 'other', mimesis enabled maroons to maintain and extend their cultural legacy into the present. Transculturation and cultural anthropophagy make evident how mimesis adopts, transmutes and adapts what it sees as necessary from other cultures so that discourses may survive beyond their enunciators. Its expansive reach can be studied in relation to the musical genre that appears, at the end of the 1960s, with noteworthy strength in the face of the oppression imposed by the dictatorship of Da Costa e Silva in Brazil: protest songs. By means of mimesis, student songs that were intended to mobilize people against the dictator were resignified, decades later, in a capoeira song known today in many distant countries as a song of freedom and a latent memory of enslavement which has not fully ceased. This article searches for the potential bridges that facilitate the use of the same choir in the two songs mentioned and analyses the mimetic process that allows it to function for both themes, although they were structured according to different subjects, in different times and contexts.

**KEYWORDS:** mimesis, transculturation, anthropophagy, culture, orality, protest music, capoeira.

## INTRODUCCIÓN

*Las artes mencionadas: a saber, todas hacen la imitación sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado, bien mezclándolos [...]  
El arte de los danzantes imita tan solo con el ritmo, sin armonía:  
pues estos, con los ritmos de las diferentes posturas que adoptan,  
imitan caracteres, pasiones y acciones.*  
(Bhabha 2013, 112)

EN EL CONCEPTO de colonización existe, como su forma inherente, la anulación (o el intento) de una cultura por la imposición de otra. La cultura que está por ser eliminada, en cambio, procura sostenerse, a través de una de las formas de resistencia más importantes: apropiación del discurso dominante. Se podría decir, entonces, que existe en cierta forma, una doble apropiación: la cultura que ostenta el poder (cultural, armamentístico, político, económico) captura a la cultura subsumida y, a través del entendimiento, de sus mutuas diferencias (en esa quizá breve comprensión radica la apropiación y la captura), intenta anularla; la cultura dominada toma lo que puede del ‘otro’ (sus costumbres, ideología, religión y principalmente su lenguaje) para reafirmarse, visibilizarse y reexistir, es decir, intenta *parecerse* a su opresor para poder restarle poder, mientras fortalece subrepticamente su propia cultura. El texto de Homi Bhabha *El lugar de la cultura*, hace una aproximación a lo que representa esta apropiación y la mimesis:

El mimetismo colonial es el deseo de otro reformado, reconocible, como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente. Lo que equivale a decir que el discurso del mimetismo se construye alrededor de una ambivalencia; para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente un deslizamiento, su exceso, su diferencia (Bhabha 2013, 112).

Es decir, la cultura ‘dominante’ debe estar siempre en movimiento para establecer su diferencia; precisa renovar los mecanismos de opresión para mantenerla, porque el detenerse daría por resultado una semejanza tal, que sus parámetros ‘tipificantes’ (reconocibles) serían anulados, y al lenguaje colonizador le interesa lo opuesto: la ventaja, la disparidad.

La investigación se centrará –partiendo, desde luego, de algunos antecedentes necesarios– en un caso de apropiación del discurso cimarrón brasileño, que pasó de la relación esclavo-esclavizador a otra en la que la búsqueda

de libertad habría mudado de sentido: oprimido-dictador; se ha adueñado de otra expresión de insurgencia, subversiva en defensa de derechos humanos, no ya del negro hacinado en los ingenios azucareros, tabacaleros o cafetaleros sino inscrita en una manifestación popular, multiétnica y pluricultural. Una canción de capoeira adopta el coro de una canción de protesta: para los capoeiristas que viven fuera de Brasil, la canción le pertenece a un Mestre; para la historia brasileña es un himno en contra de la opresión de la dictadura.

A partir de las reflexiones precedentes, se procederá, como objetivo, a resolver algunas inquietudes emergentes: ¿qué dinámicas actúan a través de la mimesis de un discurso que, a pesar de usar las mismas y exactas frases (de ‘apenas’ un coro), tiene muchas otras implicaciones y semántica? Además, ¿cambió el concepto de esclavismo con la llegada de las dictaduras latinoamericanas?, ¿se renovó?, ¿cambió el sujeto de la enunciación, sus derechos? Este breve estudio intentará contestar estas interrogantes a través de un análisis discursivo. Se pondrá, así, en comparación a una canción de capoeira frente a un himno estudiantil de protesta en contra de una dictadura brasileña en los sessenta, para determinar cómo se produce ese distanciamiento (la cultura dominante que no permite la igualdad sino produce diferencia) ya entrado el siglo XX.

La esclavitud ha sido abolida; no obstante, la lucha por la libertad no ha terminado. Incluso en la actualidad, los términos, *opresión* y *esclavitud* siguen siendo materia fundamental de los discursos de activistas por los derechos humanos en Brasil. Más aún, cuando en la actualidad se están tomando decisiones a nivel político cada vez más excluyentes como el reciente retiro de Brasil del pacto migratorio de la ONU o la búsqueda del actual presidente Bolsonaro por declarar terrorista al movimiento que procura el uso de tierras improductivas –Movimiento de los Sin Tierra (MST) (Topazio 2015).

Frente a la injusticia social aún vigente, se analizará entonces qué es lo que hace posible que una canción de capoeira y una canción de protesta puedan mimetizarse la una *con/en* la otra, para desafiar a la opresión que aún le niega al pueblo equidad en sus derechos civiles. Por otra parte, el estudio mostrará cómo el otrora alfabeto e idioma desconocido por los esclavos –el del opresor– sigue siendo una herramienta de poder y control: cuatro siglos más tarde, y bajo la institución de la educación, el conocimiento sigue siendo algo prohibitivo para las minorías.

## ANTECEDENTES

Se suele tomar como cierta la afirmación de que la capoeira nació en el siglo XVI como una forma de resistencia en contra del esclavismo, como una práctica clandestina, subrepticia a pesar de encontrarse a la vista de los captores y capataces, al disfrazarse de danza ritual. Es una de las teorías más aceptadas y, sin embargo, no está datada históricamente como para asegurar su precisión, debido a que la información escrita sobre el período esclavista en Brasil fue quemada por Rui Barbosa, ministro de Hacienda en el gobierno de Deodoro da Fonseca.<sup>1</sup>

Si el respaldo escrito ha sido suprimido, la oralidad juega un papel preponderante para determinar lo que históricamente pudo haber sucedido. En las canciones que intentan definir a la capoeira, la versión que se difunde, de forma recurrente, es que se trata de una *lucha disfrazada en danza*, muchas veces relacionada con su entorno inmediato: el ingenio azucarero, uno de los lugares donde el esclavismo mostró su faz más cruel:

No tempo da colonização/ O chicote rolava nas costas do negro irmão/  
Além de ser maltratado/ era forçado a trabalhar/ Corta cana, corta cana  
/dentro do canavial/ E quando a noite chegava/ eles pensavam em descansar/  
Mas era mais importante a luta da liberdade/ No meio da madrugada/  
o negro ia praticar sua arma secreta/ chamada Capoeira/ Ê,  
aê, aê/ Ê, aê, aêa.<sup>2</sup>

El negro, considerado más como un animal de carga, es sometido y explotado físicamente hasta la extenuación. La capoeira aparece en los cánticos –herencia de la oralidad y archivo corporal de su pasado– como una respuesta a la esclavitud y usa el cuerpo como herramienta beligerante. Sus cánticos, adscritos *a* y significantes *a través del* cuerpo son también un arma de resistencia. Si el esclavo tuviera acceso a escribir en el idioma del

- 
1. La abolición de la esclavitud se fija en el año 1888, y en 1890 la práctica de capoeira pasa a ser sancionada en el Código penal de la República. Para mayor información con respecto a los antecedentes históricos de la capoeira véase la tesis de grado de Lea Tyrallova (2007, 14).
  2. En el tiempo de la colonización, el látigo rodaba en la espalda del hermano negro. Además de ser maltratado era forzado a trabajar: corta caña, corta caña dentro del cañaveral. Y cuando la noche llegaba, ellos pensaban en descansar. Pero era más importante la lucha de la libertad. A media madrugada el negro iba a practicar su arma secreta, llamada capoeira... (Topazio 2015).

esclavizador, podría acceder a un conocimiento que le permitiría entender y contrarrestar su situación; comprender el porqué de su cautiverio y las alternativas y leyes a las que se subsume. Por tanto, acceder a su idioma resulta una forma de acercarse al ‘blanco’, al portugués colonizador, y representa una amenaza para el sistema esclavizador, de ahí su supresión.<sup>3</sup>

Para que el registro del látigo tatuado en el cuerpo no muera con él –con el cuerpo– es necesario prevalecer, evocar y heredar la tradición. Frente a un alfabeto desconocido y prohibido (el que usa el portugués), la escritura no es una opción, el canto sí:

Fomos trazidos pro Brasil/Minha família separou/ Minha mãe ela foi vendida/ Pra fazenda de um senhor/ O meu pai morreu no tronco/No chicote do feitor/ O meu irmão não tem a orelha/ Porque o feitor arrancou/ Na mente trago tristeza/ E no corpo muita dor/ Mas olha um dia/ Pro quilombo eu fugi/ Com muita luta e muita garra/ Me tornei um guerreiro de Zumbi/ Ao passar do tempo/ Pra fazenda eu retornei/ Soltei todos os escravos/ E as senzalas eu queimei/A liberdade/ Não tava escrita em papel/ Nem foi dada por princesa/ Cujo nome Isabel/ A liberdade/ Foi feita com sangue e muita dor/ Muitas lutas e batalhas/ Foi o que nos despertou.<sup>4</sup>

En el cántico se muestra el sentir capoeirístico: la libertad no fue firmada, registrada en un papel, ni fue, como dice la historia, concedida por la princesa Isabel; la libertad fue conseguida con sangre y con dolor; la libertad se consiguió luchando y eso, en ausencia de opciones escriturales, solo puede ser retratado en lo ágrafo, la oralidad, el canto. Sin embargo,

- 
3. Los colonizadores consideraban que la memoria cultural básicamente se radicaba en la religión y en la lengua, así que como mecanismos para borrarla se aplastó esa memoria con la suplantación de valores. Pero existían otros recursos de memoria: uno de ellos la música, [en la] que los colonizadores no repararon o lo hicieron con alguna tardanza [...], quizá porque en principio no veían en ella un grave peligro o les era de poco beneficio o valor; sin embargo, resultó ser una de las formas más poderosas de resistencia cultural (Guerrero y Lovato 2016, 42).
  4. Fuimos traídos a Brasil/ mi familia se separó/ mi mamá fue vendida/ a la hacienda de un señor/ mi padre murió en un tronco/ por el látigo del capataz/ mi hermano no tiene oreja/ porque el capataz se la arrancó/ en la mente traigo tristeza/ y en el cuerpo mucho dolor/ Pero un día/ me fugué hacia un quilombo/ con mucha lucha y mucha garra me torné un guerrero de Zumbi./ Al pasar del tiempo/ para la hacienda retorné/ solté todos los esclavos y las senzalas yo quemé/ *La libertad no está escrita en papel ni fue dada por la princesa cuyo nombre es Isabel.* La libertad/ fue hecha con mucha sangre y dolor/ muchas luchas y batallas/ fue lo que nos despertó (Da Silva 2019b).

estos cánticos de capoeira son, más bien, recientes. Se los ha escogido, no con base en su antigüedad sino en tanto y cuanto se ha convenido que responden a un imaginario que preserva algo de su historia,<sup>5</sup> si bien mediada por una mirada retrospectiva con respecto a la esclavitud, que repite discursos aprendidos de generación en generación.

Ahora bien, el propósito de este análisis no es realizar un estudio pormenorizado del origen histórico de la capoeira o como discurso de los esclavos meramente, sino ponerlo en el plano de la mimetización, entendida aquí como la apropiación de nuevas formas discursivas que le han provisto de una característica principal que la sostiene y la mixtura: el camuflaje.<sup>6</sup>

## TRANSCULTURACIÓN DE LA CAPOEIRA: EL MESTIZAJE DISCURSIVO

Los negros esclavos, a través de la capoeira se camuflan en su entorno para poder ser, para luchar por existir –no sobresalir–; para *ser*,<sup>7</sup> paradójicamente, visibles a través de su lucha disfrazada en danza y el ritual, es decir: recurren a su método de lucha y resistencia invisible para ser visibilizados.<sup>8</sup> Fanon, en su libro *Piel negra, máscaras blancas*, al abordar el lenguaje colonizador desde el caso Martinica-Francia afirmará que “Hablar

- 
5. Vieira dice con respecto a la memoria y oralidad en la capoeira: “Al final, el acto de composición de un discurso sobre el pasado es una interpretación condicionada por la inserción del sujeto en el contexto actual. Como afirma Maria de Lourdes Janotti: ‘para un declarante, la narrativa de sus recuerdos es el esfuerzo de un sujeto por construir su identidad’” (Vieira 1998, 43).
  6. En el sentido que propone el epígrafe de “El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial” de Homi Bhabha citando a Jacques Lacan: “El efecto del mimetismo es el camuflaje [...] No es cuestión de armonizar con el fondo, sino de volverse moteado sobre un fondo moteado –exactamente la técnica del camuflaje practicada en la guerra humana” (Bhabha 2013, 11).
  7. El cimarronaje es una insistencia en el Ser, pero no necesariamente una práctica de lo que fue el Ser africano en su extensión antes de ser traído como esclavo [...] El cimarronaje tiene conciencia de las nuevas circunstancias a las que el esclavo fue sometido y su propósito es reinventarse a sí mismo como un nuevo Ser... (León 2015, 185).
  8. En el documental *Mandinga em Manhattan*, varios mestres de capoeira dan su versión sobre lo que significa la mandinga (elemento fundacional de la práctica en sí); entre ellos se afirma: “Es el conocimiento de la invisibilidad que se extrapola en movimiento, la intangibilidad del capoeirista que lo acerca a la magia” (Faria 2004).

[como el blanco, el colonizador] es existir absolutamente para el otro [...], asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (Da Silva 2019a).

Y el esclavo buscó hablar como el portugués, juntando vocablos negros y tupí-guaraní en un principio –¿acaso como el criollo o el *creole* en las Antillas francesas?–, y luego portugués propiamente. Si bien su lucha por la equidad no ha cesado, ahora los movimientos reivindicativos negros están bastante más visibilizados en Brasil. Y la capoeira –a través de su propio lenguaje (no solo el portugués sino el compendio de elementos que lo constituyen y articulan como una actividad única y aglomerante: expresión corporal, teatralidad, gimnasia, danza, lucha y un etc. que se modifica de forma constante)– existe no solo para la población brasileña sino para decenas de países.<sup>9</sup> La capoeira, además, es considerada como deporte nacional a partir del gobierno de Getulio Vargas en 1930 (Araújo Simões 2008, 62), es el segundo ‘deporte’ más practicado en Brasil –después del fútbol– y se la conoce, entrena e instruye en casi todo el planeta. Es decir, en algún punto, el aprendizaje del idioma colonizador, la comprensión de su realidad, del entorno hizo que ese efecto mimetizador se replicara de forma recurrente hasta superar las barreras de lo local para volverse una práctica reconocida por una vasta porción de la humanidad.

Sin embargo, es una existencia ambigua. Su propiedad es la indeterminación, ser subversiva incluso ante conceptos definitorios: la capoeira no es deporte, ni arte, expresión corporal, gimnasia, lucha, teatro, música, historia, filosofía de vida; es todo eso a la vez... y más.

## VANDRÉ Y BARRÃO: UNA MÍMESIS SOLIDARIA EN LA BÚSQUEDA DE LIBERTAD

*Cuando el pueblo sabe, no lo engaña un brigadier*

Franco de Benedictis 2009

Hay una canción de capoeira que puede ejemplificar esta condición y propiedad de indefinición, de cambio, que evidencia cómo la opresión es una de las causas por las cuales la mimesis se hace presente culturalmente

---

9. Faria propone en su documental que son más de 160 países en los cuales se practica la capoeira para el año 2004 (Faria 2004).



para ayudar a que las culturas sobrevivan a su exterminio. Llama la atención por su particular armonía, por el uso de varios instrumentos musicales que no son solo los básicos de capoeira (berimbau, atabaque, pandeiro). La canción, pletórica en angustia, aborda la temática de la diferencia existente entre las condiciones de los esclavos y los subyugadores para acceder a la escritura, la lectura y, en particular, al conocimiento (educación): la dificultad en la apropiación del lenguaje del otro. El tema se llama: “A licão”; su autor, Mestre Barrão.<sup>10</sup> A más de ello, lo que resulta una característica propicia para este análisis es que este tema ha tomado el coro de una canción de protesta popular brasileña, del autor Geraldo Vandré. Lo que viene a continuación será mostrar cómo un discurso sobre esclavitud se mimetiza, camufla, aparece y desaparece en el discurso subversivo de protesta.

Como muchas canciones de capoeira, esta trata sobre la esclavitud, el cañaveral, pero además menciona una lección aprendida y la dificultad de expresarse –¿de ser?– que tienen los negros en su contexto histórico. Se trata en este caso de una canción más bien ‘actual’ (década de los 90) que conserva casi con exactitud los acordes de una canción anterior (1968) y que construye su letra a partir de ella, incluso conservando algunas de sus palabras clave y su rima. Sería absolutamente reduccionista hablar de un posible plagio. Por el contrario, aquí existe un homenaje: se ha tomado una canción icónica y se la ha revalorizado desde un discurso que lleva siglos heredándose. ¿Qué sucedió entonces? ¿No trata, acaso, la capoeira de mantener en sus cánticos las costumbres negras e historias de esclavitud y lucha?, ¿por qué se apropió de un himno popular que sirvió para combatir la dictadura en Brasil?<sup>11</sup> Una posible respuesta puede radicar en una visión transculturadora y mimética, concebida en Brasil: la antropofagia cultural.

- 
10. Marcos da Silva, mestre Barrão, un compositor y capoeirista brasileño. Ha escrito un sinnúmero de canciones reproducidas algunas de ellas en cerca de una decena de discos con distribución a nivel mundial. Sus temas se han vuelto muy populares –entre otras razones– porque es fundador de uno de los grupos transnacionales de capoeira más grandes, con más de 20.000 alumnos en el planeta (Da Silva 2019a).
  11. La canción de Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, más conocido como Geraldo Vandré, fue tomada como un llamado a la movilización en contra de la dictadura, en ese tiempo precedida por Arthur da Costa e Silva, pero que duraría hasta 1985. Ganó un segundo premio en el III Festival Internacional da Canção en Brasil, e inmediatamente fue censurada bajo el decreto A1-5; a su vez, esto la instauró como himno popular antidictatorial (Letras.com.br 2019).

Inspirada en las prácticas caníbales de las comunidades indígenas autóctonas del Brasil,<sup>12</sup> la antropofagia cultural es un movimiento artístico promovido principalmente por el poeta Oswald de Andrade en 1928, cuando aparece el Manifiesto Antropófago. A breves rasgos, su propuesta defendía la idea de que algo que usó el colonizador para arrebatar al pueblo brasileño su valía, para rebajarlos a la categoría de *salvajes* y *herejes* –su canibalismo–, podía erigirse como una característica, un indicio de una identidad diversa, violenta y conflictiva, pero propia y versátil; que se mimetizaba con otras, para luego ser modificada (“digerida” dice el Manifiesto Antropófago, 1928), dependiendo del valor espiritual que estas podrían aportarle: “el caníbal es un polemista, pero también es antologista [...] solo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano para robustecer y renovar sus propias fuerzas naturales” (De Andrade 1928, 1).

Bajo la consigna de “solo interesa lo que no es mío” (1), la antropofagia cultural justificaba la apropiación y la posterior transmutación (*digestión* se dijo en términos antropofágicos) de todo cuanto pudiera resultar benéfico para enriquecer su cultura. La mimesis que se produce en la antropofagia cultural consiste, entonces, en un reconocimiento del valor del ‘otro’ y no de servilismo o privilegio de lo foráneo sobre lo local; se asimila y se apropia de lo ajeno para fortalecer y acrecentar su cultura, no para ir en desmedro de lo ‘propio’. La originalidad, entonces, resulta lo de menos: “no será original, pero es nuestro” dice el autor brasileño Manuel Bandeira (1929, 10). La mimesis pasa de una absorción de la cultura de un ‘otro’ a una legitimación de lo adaptado *por* y *para* las necesidades, circunstancias y costumbres propias.

Haroldo de Campos, en otro gesto ‘caníbal’, definía a la antropofagia como una transculturación<sup>13</sup> (devorando el concepto de Ortiz) o transvaloración de una cultura a otra (De Campos 2000, 4). La transcul-

---

12. No se debe olvidar que la etimología del término *capoeira* no es africana ni afrobrasileña; es luso-indígena. Es decir, las proximidades entre la capoeira y lo indígena-brasileño no son, en lo absoluto, aventuradas (Faria 2004).

13. “Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturización” (Ortiz 2002, 6).

turación (o transvaloración, o antropofagia) se ha manifestado en esta canción en varias etapas. A continuación, se describirán las más importantes al comparar las canciones de mestre Barrão y Vandré. Primero, los temas:

Barrão – “A Lição”:

- I. Eu li a respeito/ Aprendi a lição/ As mulheres chorando,/ E os homens no chão/ As crianças gemendo,/ E o feitor com a chibata na mão (bis).
- II. O filho do negro era escravo/ O do coronel tinha liberdade/ Pra estudar na capital/ E do negro/ No arraial/ Onde o lápis do negro/ Era foice/ E o caderno/ Canavial.
- III. *Coro - Vem vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer* (Marcos Da Silva 2019)<sup>14</sup>.

Vandré – “Pra não dizer que não falei das flores”:

- I. Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/Somos todos iguais/ Braços dados ou não/ Nas escolas, nas ruas/ Campos, construções/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção.
- II. Pelos campos há fome/ Em grandes plantações/ Pelas ruas marchando/ Indecisos cordões/ Ainda fazem da flor/Seu mais forte irmão/ E acreditam nas flores/ Vencendo o canhão.
- III. Há soldados armados/Amados ou não/ Quase todos perdidos/De armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam/ Uma antiga lição/ De morrer pela patria/ E viver sem razão.
- IV. Nas escolas, nas ruas/ Campos, construções/ Somos todos soldados/ Amados ou não/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Somos todos iguais/ Braços dados ou não.
- V. Os amores na mente/ As flores no chão/ A certeza na frente/ A história na mão/ Caminhando e cantando/ E seguindo a canção/ Aprendendo e ensinando/ Uma nova lição.
- VI. *Coro - Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer*<sup>15</sup> (Vandré 2019d; el énfasis me pertenece).

- 
14. Se ha preferido dejar las canciones en su idioma original para no restarles su musicalidad y métrica. Sin embargo, para términos de análisis resulta un tanto más funcional el tomar los fragmentos a continuación traducidos: Yo leí al respecto/ Aprendí mi lección/ Las mujeres llorando/ Y los hombres por el piso/ Los niños gimiendo/ Y el capataz con el látigo en la mano/ El hijo del negro era esclavo/ Y del Coronel tenía libertad/ Para estudiar en la capital/ Y el del negro/ En el arrabal/ Donde el lápiz del negro era un machete/ Y el cuaderno/ El cañaveral./ *Coro/ Ven, vámonos de aquí, que esperar no es saber, quien sabe hace ahora, no espera el acontecer* (la traducción me pertenece).
  15. Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción/ Somos todos iguales/ Cogidos del brazo o no/ En las escuelas, las calles/ Campos, construcciones/ Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción. En los campos hay hambre/ En las grandes planta-

El autor de *A Lição* no es ya un esclavo negro-africano, es, más bien, un maestro –*mestre*– fundador de un grupo transnacional que tiene mucho alcance discursivo en el mundo capoeirístico (20.000 integrantes a nivel internacional).<sup>16</sup> El tema propone: “Leí al respecto, aprendí mi lección”; y ya desde ahí, las diferencias con la sociedad esclavista están marcadas: ya no se trata del discurso de un iletrado, un analfabeto; es alguien que aprendió su lección al *leer* la historia dolorosa de la esclavitud, que describirá en distintos matices de escarnio. Si ya no se vive en la esclavitud, es necesario leer al respecto, conocer el pasado para que no vuelva a ocurrir. En la década del 60, por otra parte, la canción de protesta asume la nueva lección, aquella que implica avanzar, caminar y para ello es necesario ser soldados “En las escuelas, las calles/Campos y construcciones”; unirse a luchar para que se entienda que “somos todos iguales”. Como se dijo, el oprobio sufrido en la esclavitud es descrito y si bien no ha sido experimentado (ya no el tatuado en el cuerpo e inscrito en otro tiempo) ha sido apprehendido a través de un idioma que ha costado mucha sangre aprender.

El fragmento del tema de Barrão: “las mujeres llorando y los hombres por el suelo. Los niños gimiendo y el capataz con el látigo en la mano” se forma de la estrofa de Vandrê en la que se dice “los amores en la mente y las flores por el suelo, la certeza en la frente y la historia en la mano”. Parece como si en la composición de protesta se tratara de explicar que aun en la dictadura se puede marchar con el amor en la mente para mantener la esperanza. En la canción sobre la esclavitud, las mujeres lloran por los hombres en el suelo que, como las flores, yacen allí en la canción de Vandrê. Por sustitución metonímica: flores como hombres, ambos de-

---

ciones/ Por las calles marchando/ Cordones indecisos/ Todavía hacen de la flor/ Su más fuerte refrán/ Y creen en las flores/ Venciendo al cañón / Hay soldados armados/ Amados o no/ Casi todos perdidos/ Con armas en la mano/ En los cuarteles les enseñan/ Una antigua lección/ De morir por la patria/ Y vivir sin razón/ En las escuelas, en las calles/ Campos, construcciones/ Somos todos soldados/ Amados o no/ Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción/ Somos todos iguales/ Tomados del brazo o no/ Los amores en la mente/ Las flores por el piso/ La certeza en la frente/ La historia en la mano/ Caminando y cantando/ Y siguiendo la canción/ Aprendiendo y enseñando/ Una nueva lección./ Coro/ Ven, vámonos de aquí, que esperar no es saber, quien sabe hace ahora, no espera el acontecer (la traducción me pertenece).

16. Mestre Barrão tiene, en la actualidad, escuelas en Canadá, Brasil, Estados Unidos, México, Colombia, Perú, Rusia, China, Trinidad y Tobago, Kazakstán, Ucrania, Serbia, Azerbaiyán, Francia, Reino Unido, República Checa, Angola, Turquía, Japón, Barbados, Bielorrusia, República Dominicana y Polonia (Vancouver 2014).

rrumbados, exánimes; en definitiva, en la canción de capoeira se muestra cómo el espacio para la vida, para la propia existencia del esclavo ha sido negado por su victimizador. En la de protesta tampoco hay demasiado espacio para la vida, pero es menester reclamarlo en nombre del amor, no de la violencia. Pero, de alguna manera, en ese reemplazo de palabras (hombres por flores) existe una apropiación tácita, una estratagema: allí donde no hay espacio para la vida, ¿cómo puede ser posible siquiera *pensar* en una imagen más poética, en el amor? Barrão propone, quizá, en esta yuxtaposición de las letras de ambos temas, que en la dictadura fue posible pensar que las flores (su más grande refrán fueron las flores, dice la canción) eran capaces de “ganarle al cañón”, pero luego están por el suelo. En la esclavitud los negros lucharon contra la policía militar pensando que podrían vencer, luego están por el suelo. Pero en términos de resistencia, mucho tiempo después, hay cómo dar cuenta de que ambas canciones encuentran su motivación: a la final, con tanta muerte encima... a pesar de ella, eventualmente se venció.

Quizá, el reemplazo que más llama la atención en esa estrofa es el cambio de “el capataz con el látigo en la mano” (Barrão), por “la historia en la mano” (Vandré). Si se considera, entonces, que la canción de capoeira está refiriéndose cinco décadas después a la esclavitud: el analfabetismo –y para ello usa la canción de Vandré sobre caminar-avanzar con la educación, y además con la certeza de una historia de esclavitud que se logró abolir gracias a la lucha de un pueblo–, se puede decir que existe, a la vez, en ese acercamiento entre contenidos, una protesta que se actualiza en la canción de capoeira como un problema sobre el saber (la conciencia), la falta de educación que no ha sido superada por completo. La historia ha invisibilizado y ha intentado anular a los cimarrones y esclavos brasileños; así, la historia ha sido tan –¿más?– drástica y nefasta como el látigo.

En los siguientes versos: “El hijo del negro era esclavo/ Y del coronel tenía libertad/ Para estudiar en la capital/ Y el del negro en el arrabal” se puede ratificar la certidumbre de más y futura esclavitud: el hijo de un esclavo está condenado en un sino determinista: también será esclavo, la opresión heredada. Pero, además, aparece una marcada diferencia, no solo con el blanco portugués, sino con el “coronel”: palabra ambigua que marca tanto un rango de la policía militar (los perseguidores en la esclavitud) como de la milicia en la dictadura. El que tiene autoridad, tiene también libertad (la poseen, la administran). Pero ambos términos están enmarcados en tor-

no a la educación, al saber. Aparecen las diferencias socio-económicas que quedan expuestas: el hijo del negro estudia en el arrabal, pero el del coronel, no, él estudia en la capital. La diferencia señala con claridad la distancia entre el centro (la ciudad letrada)<sup>17</sup> y el margen, desde su acceso a la libertad del saber pero, también manifiesta una estratificación económica del saber.

En el arrabal, “donde el lápiz del negro era un machete y el cuaderno el cañaveral”, se hace manifiesta, se acentúa, entonces, el analfabetismo, la precariedad para poder grabar un discurso que se sitúe en otra parte que no sea el cuerpo. Es parte de lo que la maquinaria colonial genera sistemáticamente como su intento de eliminación discursiva, identitaria e histórica. También es preciso interpretar en el texto cómo cuerpo y cañaveral se convierten en un lienzo en dónde grabar el relato del esclavizado. En esa convivencia donde el trabajo hace que esclavo y caña se trocean, donde el hábitat se convierte en sujeto y el sujeto en hábitat, donde existe una dependencia en el hecho de que el cuidado al cosechar la caña se transforma en el cuidado de la propia vida del esclavo, se produce un acercamiento. Esta proximidad entre el esclavo y su sembrío es común no solo en la oralidad y cánticos de capoeira. Es una cercanía que se ha retratado culturalmente como una hermandad, como solidaridad mimética, también, y un elemento que trastoca la identidad del esclavo desde el dolor. Así, Fernando Ortiz (2002) decía para el caso de la máquina de la plantación<sup>18</sup> cubana:

Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus, pero no sus instituciones, ni su instrumentario. Vinieron negros con multitud de procedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexos y edades, confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud. Llegaron arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas, fueron molidos y estrujados

---

17. En tanto Rama expone la posibilidad de ver cómo son los grandes centros (ciudades capitales o más importantes) y sus actores modifican, alteran y determinan lo que se toma por cultura. Para más información, véase Rama 2004.

18. Lo singular de esta máquina [la plantación] es que produjo, también, no menos de diez millones de esclavos negros y centenares de miles de coolies provenientes de India, de la China, de la Malasia. Esto, sin embargo, no es todo. Las máquinas plantacionales ayudaron a producir capitalismo mercantil e industrial [...], subdesarrollo africano [...], población caribeña [...]; produjeron guerras imperialistas, bloques coloniales, rebeliones, represiones, *sugar islands*, palenques de cimarrones, *banana republics*, intervenciones, bases aeronavales, dictaduras, ocupaciones militares, revoluciones de toda suerte... (Benítez Rojo y Molinero 2010, 24).

para sacarles su jugo de trabajo. No hubo otro elemento humano en más profunda y continua transmigración de ambientes, de culturas, de clases y de coincidencias [...] Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias en jaula, *siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance defensivo, de inhibición, de disimulo y de aculturación a un mundo nuevo.* (86-90; el énfasis es mío).

En la canción de Vandr  también existe una mención directa a la plantación: ( Acaso de caña, de café, de tabaco?,  en Venezuela, Ecuador, Colombia, las islas de El Caribe?): “Por los campos hay hambre/ *En las grandes plantaciones*/ Por las calles marchando/ Indecisos cordones/ Todavía hacen de la flor su más fuerte refrán/ Y creen que la flores /Vencer n al cañón”. Y al igual que en la canción de Barrão, la canción de protesta pone en contraste lo que sucedía en la zona rural con lo que sucede en la ciudad. En la plantación existe hambre, pero en la ciudad cobra un sentido figurativo, no muy distinto aunque evocador: prima y es voraz el hambre de libertad.

Luego de la reflexión con respecto a la maquinaria de la plantación y el *flower power*,<sup>19</sup> cabe abordar el punto más álgido de encuentro entre los dos temas en cuestión. El punto de contacto y donde se concentra, aún más, la mímesis<sup>20</sup> entre un tema y otro se da en el coro de ambas canciones, en concreto en la frase: “ven vámonos de aquí, que esperar no es saber, quien sabe hace ahora, no espera acontecer”. En la canción de Barrão se establece, mediante el mencionado coro, el fin de la pasividad, del marasmo al que somete la ignorancia. Toda la historia de la esclavitud ha estado signada por la opresión permanente, sin posibilidad de cambio: una subyugación heredada por generaciones.

Es perentorio retirarse, moverse, caminar.<sup>21</sup> Barrão no hace uso de la palabra *caminando* y, paradójicamente, es una de las más importantes en la canción de Vandr <sup>22</sup> en la arenga a *continuar*, a movilizarse, a actuar.

19. Para más información al respecto véase (Morales Agüero 2019).

20. Mímesis antropofágica, pues es un homenaje, como se dijo, al valor político, subversivo y cultural del tema de Vandr .

21. Vale recordar que la canción de Vandr  empieza con el siguiente verso: Caminando e cantando e seguindo a can o/ Somos todos iguais/ braços dados ou não...

22. *Para não dizer que não falei das flores (Caminando)*, es el título completo con el que se publicó la canción.

Porque desde la mirada del capoeirista actual, no se hizo nada por los esclavos y su cultura sino hasta entrado el siglo XX, en particular hasta el gobierno de Vargas, como ya se mencionó. Para Barrão recién se empieza a salir de la esclavitud, se empieza a caminar.

En la canción de protesta en contra de la dictadura, caminar es una constante: no se puede detener lo que resulta imperativo: desplazarse, avanzar frente al escarnio, la injusticia y el letargo al que ha sido reducido el pueblo por la dictadura; las marchas en las calles de Brasil están constantemente acompañadas de canto como un símbolo pacífico de inconformidad; hay un proceso que ya ha comenzado y no se puede esperar más: “quien sabe hace ahora, no espera que “[el fin de la dictadura] acontezca”. La gente marcha en todas partes, su tránsito en sí mismo es una arenga a la unión, no basta con esperar, tampoco con saber, hay que hacer algo para seguir.

En la canción sobre la esclavitud, el moverse tiene que ver con el hecho de que no basta con saber la historia a través de lo que ha logrado transmitir la oralidad –ya no más–. Son otros tiempos, no puede ocultarse más la esclavitud a las nuevas generaciones, es preciso que puedan leerla, entenderla y luego, sí, proscribirla. La historia escrita del negro esclavo y del ingenio azucarero ha sido literalmente quemada, como ya se precisó, pero está tatuada en el cuerpo, en los latigazos y en los cientos de miles de cortes de la caña. Ya no es suficiente. La alfabetización es necesaria para que el dolor no vuelva a ser el látigo que escribe en un lienzo corporal. La libertad está en el saber, en la educación, en la apropiación del lenguaje del ‘otro’ y en el acceso al centro, a la ciudad (a sus beneficios). Porque esclavo y caña han sido uno en la esclavitud ya por mucho, y “el azúcar es un don científico de [toda] la civilización” dirá Ortiz;<sup>23</sup> la superación de la esclavitud debería ser, también, un patrimonio de todas las sociedades civilizadas.

*Escribir para existir, saber para ser y para hacer* resumirían la consigna del pueblo esclavizado. La dictadura, como supresión de la ley, del libre pensamiento y de Dios (o dioses: orixás, por ejemplo) por decreto, deriva

---

23. Ortiz hace alusión al contrapunteo entre el tabaco y la caña y las implicaciones culturales locales, regionales y mundiales que tiene. En la capoeira no es esquivo este concepto que parte de Cuba. Por ejemplo en esta canción: “Soy guerrero tengo fe y tengo creencia porque me baso en una bendición que heredé de los orixás soy caña fuerte soy hoja de tabaco, caña caiana mi dulzura de caña es dura de derribar”. Para ver el texto original de “Corta cana no canavial”, véase Grupo Capostana 2019.



en otra forma de esclavitud. Ambos temas son himnos al derecho de saber, a educarse, y que, mirados desde distintas décadas y pulsiones, apuntan a denunciar y abjurar de una de las herramientas más reincidentes e implacables de la esclavitud y la opresión: la imposibilidad de la libre expresión. Los que detentan el poder siguen siendo aquellos que interponen las armas para someter cualquier forma de opinión, restar cualquier derecho y, si así conviene, castigar y silenciar.

En la canción de capoeira no se habla de caminar, sí de irse y unirse a hacer. Para un *mestre* de capoeira, que pretende retratar una época, decir *camínemos* involucra una lucha previa, incluso la muerte para alcanzar a desembarazarse de su encarcelamiento. Decir *cantemos* sería tautológico, no hace falta: *decir* es *cantar* y es vice-vérsico; desde su pasado más remoto no ha existido otra forma de expresión y reivindicación cultural, religiosa, social, política, idiosincrática.

La mimesis facilita la unión de pasado, presente y futuro, para comprender el concepto de lo que implica la opresión y, más aún, toda la lucha que se precisa para alcanzar la libertad. Porque el discurso capoeirístico es mimético y antropófago en tanto toma de la canción de protesta lo que tiene valor; no se trata de una total renuncia cultural; es mixtura, es otro disfraz para perdurar en un pasado popular, o en dos, en tres...

Pero si se asume que la canción cimarrona de la capoeira es antropofágica porque encuentra valor en su ‘antecesora’, la canción de protesta, es preciso aclarar que la relación, en realidad, es de intercambio. Vandré tampoco era, en lo absoluto, alguien ajeno a la capoeira. Su segundo disco, llamado *Hora de lutar*, publicado en 1965 (dos años antes de la edición de “Para que no digan que no hablé de las flores”), consagra dos temas claramente diferenciados como capoeirísticos: “Ladainha” (un tipo de canción de la capoeira más pausada y que cuenta historias a través de largas estrofas) (Vandré 2019c) y “Hora de lutar” (donde dice, por ejemplo: quem sabe da vida espera/ dia certo p’ra chegar/ capoeira não tem pressa/ mas na hora vai lutar/ por você... por você...) (Vandré 2019b). Pero, para obedecer un poco a la dinámica de este corto análisis, que parte de un tema ‘actual’ hacia varios pasados... yendo hacia atrás, hacia su primer disco, tiene un tema llamado “Berimbau” (Vandré 2019a): “Capoeira que é bom não cai,/ mas se um dia cai, cai bem/ capoeira me mandou, dizer que já chegou, chegou para lutar”. La capoeira mandó a que Vandré hable por ella, y él se apropia del discurso de lucha del ‘otro’ capoeirista.

Para un cantante de protesta, el hecho de tener un pasado, acervo y emblema cultural relacionado con la resistencia nacional en la capoeira y, más aún en la lucha, resulta por demás apropiado también para devorar sus temas y motivos. El resultado es que cuando se quiere luchar contra la dictadura, la audiencia tendría un eco de voces en una canción de un autor que canta contra los males y desventuras de miles (Nuzzi 2015), a través de siglos; es más, alimentando el hecho de que cosas ‘similares’ (no iguales) ya han tenido lugar en el pasado y que no es posible dejar que vuelva a suceder: las injusticias de hoy vienen cargadas con dolores pasados, con cuerpos, con indios, con esclavos, con marginalidad y ahora con dictadura.

La canción de protesta asimila el valor de la capoeira en tanto lucha; a su vez, la capoeira toma ese reconocimiento que le ha sido otorgado por Vandré y su lucha por la libertad en medio de la dictadura de Da Costa e Silva y transgrede su discurso para capturar nuevas motivaciones en pro de la educación como un problema no superado desde el siglo XVI (un tema todavía esclavizante).

Para finalizar, habría que decir que se ha destacado aquí apenas uno de innumerables casos de mimesis, antropofagia cultural y transculturación musicales, hay muchos más de los que quizá sea pertinente nombrar uno: “el de Manoel dos Reis Machado –mestre Bimba– quien fue llamado por Charlie Byrd para realizar una presentación junto a su trío. Esto es muy significativo si se piensa que Byrd junto a Stan Getz popularizan la bossa nova brasileña por todo el mundo” (Berendt, Huesmann y Reuter 2002, 549). Un berimbau inserto en el jazz, la diáspora afro en pleno. La bossa nova que se mimetizó, devoró el jazz para ser conocida por el mundo y mestre Bimba... presentando al mundo el instrumento sagrado de la capoeira (Jungers Abib 2008, 76).

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

Si bien se ha hecho un recorrido sobre un ejemplo de mimesis, apropiación y antropofagia cultural, no se ha intentado equiparar el discurso capoeirístico y el de la canción de protesta; a pesar de tomar, uno del otro, términos, frases enteras y cualidades, de hecho, no son lo mismo, no obedecen quizá a las mismas motivaciones, pero seguro que dialogan desde intereses comunes: la libertad, la igualdad, la justicia, el derecho a saber, a expresar, la lucha por los más altos ideales. Además, en lugar de tratar de establecer una

jerarquía entre ambos o peor aún de igualarlos quizá, para cerrar, sería más apropiado volver a la reflexión de Bhabha (sobre ese desplazamiento continuo para que el otro sea reconocible: algo casi igual, pero no lo mismo); decir –luego de entrever una canción de capoeira que dialoga con una de protesta y a los blancos, indígenas, mulatos, mestizos, negros, etc., cantando sobre la esclavitud y la injusticia social de este y otros tiempos– que tal vez los dos temas (cántico de capoeira y la copla de protesta) si bien se parecen, heredaron lo mejor en tanto a la resistencia de sus épocas y discursos propios, pero también ajenos y, en los términos en que Ortiz comprendía la transculturización, aclarar que: “[a]l fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos (Ortiz 2002, 6).

No se ha intentado, tampoco, afirmar a los nuevos procesos de opresión abordados en los dos temas musicales como si retrataran una esclavitud exacta a la sufrida en el siglo XVI en América. Sí se ha propuesto que el término esclavitud se ha ido transformando y tiene otras connotaciones que no niegan su pasado de extracción africana, tráfico, navíos negreros, y explotación en el continente; por el contrario, lo reconocen y se apoyan en él para proyectarse a futuro: mientras no se reivindicuen aún más derechos para el pueblo, una esclavitud atenuada, pero similar, podría volver.

Caetano Veloso y Gilberto Gil proponen desde su género la canción de protesta y el tropicalismo en “As camelias do quilombo do Lenblon”: “Las camelias<sup>24</sup> de la segunda abolición vendrán’. ‘Porque aún queda una abolición por completar. Faltan elementos fundamentales como *la cesión de la tierra, la adopción de procesos educacionales, el empleo, la inclusión, la solución definitiva de la cuestión racista...*” (Galilea 2016; el énfasis es mío). Se trata, entonces, de una nueva abolición para una nueva esclavitud. Todos estos temas, como apenas se mencionó al inicio de este análisis están ‘actualizándose’ en Brasil con la llegada del nuevo gobierno. Así, hay en Veloso una suerte de premonición al recordar, en una entrevista publicada por el diario *El País* en España, la letra de su canción –y en esos

---

24. Dice Veloso con respecto a su canción: “El quilombo de Leblon fue muy importante en el movimiento abolicionista porque acogió no solo a los negros militantes esclavos sino a intelectuales. La princesa Isabel, autora del decreto que puso fin a la esclavitud, escogió la camelia como símbolo del movimiento, las camelias que se cultivaban en aquel refugio” (Galilea 2016).

precisos temas— tres años antes de las decisiones tomadas en la actualidad por Bolsonaro; también se podría decir que se trata ‘tan solo’ de una historia recurrente. No será la misma esclavitud, se dijo, pero en esos retornos hay males que se mimetizan, hay recuerdos que, por lo parecidos a hechos pasados, alertan y espantan. Dice Veloso desde Madrid, avizorando nuevos riesgos desde el año 2016: “Duele ver en las manifestaciones a personas pidiendo la vuelta de la dictadura. Afortunadamente son una minoría. Seguro que en España y Portugal también hay quien piensa que era mejor con Salazar, con Franco” (Galilea 2016). ✱

### Lista de referencias

- Araújo Simões, R. M. 2008. “La performance ritual de la rueda de capoeira angola”. *Revista Textos do Brasil* (14): 61-9.
- Benítez Rojo, A., y R. Molinero. 2010. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Editorial Plaza Mayor.
- Bhabha, H. K. 2013. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Da Silva, M. 2019a. *A Licão*. <https://www.youtube.com/watch?v=rvUs0Ya8AK4>.
- . 2019b. *Guerreiro do quilombo*. <https://www.youtube.com/watch?v=93km-qUeJWN8>.
- De Andrade, O. 1928. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia* (1).
- Faria, L. 2004. *Mandinga em Manhattan*. [https://www.youtube.com/watch?v=K\\_y\\_84AwQIO](https://www.youtube.com/watch?v=K_y_84AwQIO).
- Franco de Benedictis, P. A. 2009. *Para el pueblo lo que es del pueblo*. <https://www.youtube.com/watch?v=Pif3ao3aXME>.
- Galilea, C. 2016. “Caetano Veloso y Gilberto Gil, dos grandes de la canción”. *El país*. [https://elpais.com/cultura/2016/03/02/actualidad/1456929894\\_554013.html](https://elpais.com/cultura/2016/03/02/actualidad/1456929894_554013.html).
- Grupo Capostana, C. 2019. Traducciones. <https://capostana.wordpress.com/traduccion/>.
- Guerrero, F., y E. Lovato. 2016. “La bomba del Valle del Chota y Río Mira”. *Traversari: Revistas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión* (3). [https://issuu.com/cce gobec/docs/traversari3\\_final\\_9a6a8bcf2c1203](https://issuu.com/cce gobec/docs/traversari3_final_9a6a8bcf2c1203).
- León, E. 2015. “Acercamiento crítico al cimarronaje a partir de la teoría política, los estudios culturales, y la filosofía de la existencia”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Letras.com.br. 2019. *Biografía de Geraldo Vandré*. <http://www.letras.com.br/#!-biografia/geraldo-vandre>.

- Morales Agüero, J. 2019. “Flores contra fusiles”. <https://verbiclar.wordpress.com/2013/09/25/flores-contrafusiles/>.
- Ortiz, F. 2002. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Madrid: Cátedra/Música Mundana Maqueda.
- Rama, A. 2004. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar.
- Topazio, G. de C. 2015. *Negro na senzala*. <https://www.youtube.com/watch?v=I4ycaVotqqs>.
- Tyrallova, L. 2007. *Capoeira-Arte marcial ou filosofia da vida*. [http://is.muni.cz/th/110274/ff\\_b?furl=%2Fth%2F110274%2Fff\\_b;so=nx;lang=en;info=1;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dcapoeira%26start%3D1](http://is.muni.cz/th/110274/ff_b?furl=%2Fth%2F110274%2Fff_b;so=nx;lang=en;info=1;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dcapoeira%26start%3D1).
- Vancouver, G. A. C. 2014. “Axé Vancouver-Mestre Barrão”. [axe.vancouver.com/mestre-barrao/](http://axe.vancouver.com/mestre-barrao/).
- Vandré, G. 2019a. *Berimbau*. <https://www.youtube.com/watch?v=YiCgS-c03Es>.
- . 2019b. *Hora de lutar*. <https://www.youtube.com/watch?v=BFU7sEjqIcQ>.
- . 2019c. *Ladainha*. <https://www.youtube.com/watch?v=Lk7MoPXZ8k4>.
- Vieira, L. R. 1998. *O jogo da capoeira: Corpo e cultura popular no Brasil*. 2.<sup>a</sup> ed. Río de Janeiro: Sprint.