

UC Davis

UC Davis Previously Published Works

Title

Notación y transcripción para el berimbau usado en Capoeira

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0cz505fz>

Author

Diaz, JD

Publication Date

2023-12-11

Peer reviewed

Juan Diego Díaz Meneses

juanobarano@yahoo.ca

JUAN DIEGO DÍAZ MENENSES, *Notación y transcripción para el berimbau usado en capoeira*. Bogotá D. C., 2007, Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, 1 foto, pp. 157-178.

RESUMEN

En este artículo se discute la importancia que han tomado los sistemas de escritura musical para el berimbau hoy en día. Se proponen varias categorías para el análisis de esos métodos de escritura, según la visión de los *insiders* y *outsiders* de Capoeira, tradición musical a la cual está íntimamente ligado. Se analiza con particular énfasis el papel del *outsider* en la creación y uso de estos métodos, según su grado de inmersión en Capoeira y de entrenamiento en otras tradiciones musicales escritas.

PALABRAS CLAVE

Juan Diego Díaz Meneses, berimbau, notación y transcripción de capoeira.

TITLE

Notation and Transcription for the Berimbau Employed in Capoeira

ABSTRACT

This paper discusses the importance of musical notation and transcription systems for the Brazilian berimbau within the context of Capoeira, a musical tradition to which it is profoundly bound but that is undeniably being influenced by new media. In order to analyze existing notation and transcription systems, this paper proposes categories of creators or users of such systems along a continuum of Capoeira *insiders* & *outsiders*. It places special emphasis on the role of the outsider in the creation and use of these methods depending on his/her immersion in Capoeira and his/her training in other written musical traditions.

KEY WORDS

Juan Diego Díaz Meneses, berimbau, notation and transcription of capoeira.

Afiliación institucional

University of British Columbia
Canada

Ingeniero Civil de la Universidad Nacional de Colombia (1998). Ha practicado Capoeira continuamente desde 1998 en varios países, incluyendo el Brasil. Allí tomo clases con Mestres Cobra Mansa, Valmir y Moraes. Estudió canto lírico con el profesor cubano Alberto San José y además participó como tenor coral en el Coro Sinfónico Nacional de Costa Rica en 2001. Desde 2001 se ha dedicado a investigar y escribir sobre temas relacionados con la etnomusicología. En 2005 trabajó como voluntario en el Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia (Medellín), bajo la orientación de María Eugenia Londoño Fernández. Ha sido aceptado para adelantar estudios de Maestría en Etnomusicología en University of British Columbia.

Recibido Octubre 30 de 2007

Aceptado Noviembre 17 de 2007

Notación y transcripción para el berimbau usado en Capoeira

Juan Diego Díaz Meneses

Introducción

El berimbau, un instrumento de origen africano y adoptado por ciertas comunidades de afrodescendientes en Brasil, se ha extendido durante las últimas tres décadas con inusitada rapidez por los lugares más recónditos gracias a su estrecho vínculo con Capoeira, danza-lucha de máxima popularidad en la actualidad. Muchas personas alrededor del mundo, pertenecientes a culturas muy variadas, se han interesado por este instrumento desde diversas perspectivas. Cómo construirlo, cómo tocarlo y, sobre todo, cómo enseñar a tocarlo a otros son algunos de los aspectos que más interesan a sus nuevos ejecutantes. En este artículo analizaremos diversos métodos de escritura que han creado los nuevos tocadores de berimbau para utilizarlos en la *performance*, para registrar su propio proceso de aprendizaje y para transmitirlo a otros. Además presentaremos algunas reflexiones sobre la validez/necesidad de estos métodos para los tocadores, según su grado de inmersión en Capoeira.

Es necesario aclarar que Capoeira fue en su origen una tradición eminentemente oral, en la que el registro escrito de su música (cantada o tocada) no ha sido un tema históricamente relevante para los *insiders* –portadores de la tradición–. Pero la universalización de este arte ha provocado importantes cambios en su modo de transmisión. De acuerdo con lo que expone Zapata¹, parece que el modo de transmisión de Capoeira ha pasado de ser oral

¹ JOHN FREDY ZAPATA. *Desarrollo histórico de la trova antioqueña*. Tesis. Medellín, Universidad de Antioquia, 2005, pp. 39-40.

puro a oral mixto, lo que significa que la escritura ha reforzado y revitalizado su oralidad. Y debido a que estos cambios provocan a menudo tensiones en los portadores de la tradición, no debería sorprendernos, entonces, que algunos *mestres* (maestros de Capoeira brasileños) antiguos y/o tradicionalistas encuentren superfluo el uso de sistemas de notación para el berimbau u otros instrumentos de la *bateria*² de Capoeira.

No obstante, hoy en día el berimbau –al lado de Capoeira y de la música popular– se ha expuesto virtualmente a los ojos del mundo entero y en este proceso han nacido varias categorías de *outsiders* –observadores externos–. Sabiendo que estas categorías hacen parte de una franja continua llena de matices, proponemos, para efectos de análisis en este artículo, agruparlas en tres: primero, el *outsider* no capoeirista; segundo, el *outsider*-capoeirista entrenado en otras tradiciones musicales escritas, y tercero, el *outsider*-capoeirista no entrenado en otras tradiciones musicales escritas.

Intentaremos probar, entonces, cómo cada practicante, dependiendo de su grado de inmersión en Capoeira y de su entrenamiento en otras tradiciones musicales escritas, es más proclive a la creación/desarrollo/uso de ciertos tipos de escritura para el berimbau.

Para ello construiremos primero un brevísimo marco de referencia, que incluye una somera descripción del instrumento, algo sobre su historia y una especie de “descripción objetiva” de la manera en la cual se toca en el ámbito de Capoeira. Seguidamente se hablará un poco sobre la dispersión del instrumento por el mundo al lado de Capoeira. Luego, se presentarán algunos apuntes etnomusicológicos sobre la transcripción/notación musical, que servirán de base para presentar diversas categorías de métodos de escritura para el berimbau, y finalmente se expondrán las conclusiones.

Marco de referencia

Descripción del instrumento

El berimbau es un instrumento monocorde, cuyo cuerpo principal está constituido por un palo de madera que generalmente tiene entre 1,4m y 1,6m de longitud y 2,54cm (1 pulgada) de ancho, y que en el mundo de Capoeira es conocido como *verga*. Aunque la gran mayoría de *mestres* asegura que la madera ideal para construir el berimbau es la *beriba*, Mestre Cobra Mansa asegura que en realidad la *beriba* es la madera más utilizada hoy en Bahía, pero no en otros lugares del Brasil³.

² *Bateria* es el término que denomina el ensamble de instrumentos de Capoeira. En el caso del estilo de Capoeira, Angola se refiere a ocho instrumentos (tres berimbaus, dos *pandeiros*, un *agogô*, un *reco-reco* y un *atabaque*); en el caso de la Capoeira Regional de Bimba, a tres instrumentos (un berimbau y dos *pandeiros*), y en el caso de los estilos híbridos contemporáneos, a cualquier combinación de los instrumentos anteriormente citados.

³ Mestre Cobra Mansa, en entrevista personal (San José, Costa Rica, mayo de 2007), asegura que en Goiás se usa más frecuentemente el *guatambu* y en Río de Janeiro la *canela de veado* para

El extremo inferior de la *verga* tiene un corte a modo de estaca de diámetro ligeramente menor al del cuerpo principal. A esta estaca va atado un extremo del *arame* (alambre en portugués), el cual flexiona la *verga* al fijarse con tensión en el extremo superior de la misma. Para que el *arame* no hiera la madera en el extremo superior, esta se recubre con un anillo de cuero grueso, el cual, además, impide su deslizamiento al tensionarlo o al percutirlo durante la *performance*. El *arame* usado normalmente en los berimbaus de Capoeira es extraído de la parte interior de la llanta de un carro, aunque también sirven alambres acerados de calibre cercano a 1mm. El resonador que se utiliza para amplificar el sonido se llama *cabaça* y se ata al instrumento por la parte inferior convexa de la *verga* a una distancia del extremo inferior cercana a una cuarta humana⁴. La *cabaça* usada más comúnmente en los berimbaus de Capoeira es el fruto seco de la enredadera calabaza (*Lagenaria vulgaris*), aunque también se encuentran otros tipos de resonadores como el coco y latas vacías, como por ejemplo en el Capoeira Angola Center of Mestre João Grande en New York⁵.

Dentro del ámbito de Capoeira, los berimbaus tienen tres tamaños diferentes. El que tiene la *cabaça* más grande es llamado *gunga o berra-boi*; tiene el sonido más grave y por lo general es el responsable de comandar el ritmo durante la *roda*⁶ (incluyendo la definición del *toque*⁷, la velocidad y el volumen). El berimbau *medio* tiene una *cabaça* de tamaño mediano; en las rodas de Capoeira Angola, normalmente toca la misma base rítmica de *gunga*, pero invirtiendo el sonido⁸. La *viola o violinha* tiene la *cabaça* más pequeña y el sonido más agudo. Su papel es el de improvisar, tocando variaciones sobre el ritmo básico de *gunga* o *medio*.

Un intento de “descripción objetiva” de cómo tocar el berimbau

El berimbau se posiciona verticalmente con el extremo más cercano a la *cabaça* hacia abajo. Se sostiene y equilibra con la mano débil, de modo que el hueco de la *cabaça* apunte ha-

la construcción de berimbaus. El mismo Mestre Cobra Mansa escuchó del legendario Mestre Waldemar (el primero en vender berimbaus en el emblemático Mercado Modelo de Salvador) que la *beriba* se popularizó solo después de los años cincuenta o sesenta, y que antes se usaba cualquier madera flexible y resistente. El discurso de los *mestres* sobre la idoneidad de la *beriba* para construir berimbaus cobra sentido si uno tiene en cuenta que la Capoeira bahiana es la que se ha difundido con más fuerza por el mundo y, además, que Bahía es considerada la “meca” de la Capoeira.

⁴ Entrevista personal con Mestre Cobra Mansa (San José, Costa Rica, julio de 2005).

⁵ El autor visitó el Capoeira Angola Center of Mestre João Grande en New York en septiembre de 2003. Los berimbaus con resonadores de coco o lata estaban colgados en la pared y nunca fueron usados en las rodas o clases durante la visita del autor, lo cual probablemente indica que son solo decorativos.

⁶ *Roda* significa rueda en portugués y se refiere al espacio físico y conceptual donde se celebra el ritual de Capoeira.

⁷ *Toque* es el nombre que reciben los patrones rítmicos que tocan los berimbaus en Capoeira.

⁸ En el ámbito de Capoeira, invertir el sonido de un berimbau significa tocar una nota aguda (*preso*) mientras el otro toca una grave (*solto*) o viceversa.



▲ Mestre Cobra Mansa mostrando la forma de agarre del berimbau en Capoeira. Fuente: Archivo personal de Gege Poggi (estudiante de Mestre Cobra Mansa)

(la afinación del berimbau escapa a la rigidez de la afinación temperada de la música occidental). Este sonido es conocido como *preso*. Un tercer sonido se logra al rozar el *arame* suavemente con el *dobrão* y percutirlo con la baqueta. Este sonido tiene igual afinación al *preso*, pero contiene un zumbido del alambre que, al vibrar contra el *dobrão*, le vale el nombre de *chiado*.

Además de estos sonidos básicos, el ejecutante puede variar el color del sonido acercando o alejando la *cabaça* de su torso mientras toca. Cuando la *cabaça* está cerca del cuerpo del tocador —lo cual quiere decir que el hueco de la *cabaça* se cierra—, el sonido es más “sordo” o “apagado”, mientras que cuando la *cabaça* se aleja del cuerpo, el sonido es muy abierto, ya que sale libremente por la boca del resonador. Algunos *toques* requieren que el ejecutante mueva rápidamente el berimbau de una posición cercana al vientre hacia fuera, lo cual produce el

cia el cuerpo del ejecutante. Una moneda (*dobrão*), o una piedra, se presiona contra el *arame* para variar la tensión del mismo y así obtener sonidos con diferente entonación y timbre. Este *dobrão* se sostiene con los dedos pulgar e índice de la misma mano que sostiene el instrumento y siempre está ubicado entre la *verga* y el *arame*. La otra mano sostiene un sonajero de mimbre llamado *caxixi*, que contiene semillas, piedrecillas o conchas marinas, y también la *baqueta*, un palo delgado usado para percutir el *arame*.

La nota más baja del berimbau, llamada *solto*, se produce al percutir libremente el *arame* con la *baqueta*. Cuando se presiona el *dobrão* contra el *arame* y se golpea con la baqueta, la afinación del sonido resultante sube alrededor de un semitono

efecto característico “wah-wah” que ocurre por el rápido cambio de timbre. Otros sonidos que se pueden lograr con el berimbau incluyen golpear la porción del *arame* que está por debajo de la cuerda que ata la *cabaça* al *arame* y que produce un sonido muy alto pero de baja intensidad; sacudir el *caxixi* solo, o golpear la *cabaça* o la *verga* con la baqueta.

Breve reseña histórica del berimbau brasileño

El berimbau es un instrumento perteneciente a la familia del arco musical, considerada una de las más antiguas⁹. Un debate sobre el origen del berimbau o del arco musical rebasa el alcance de esta investigación. Sin embargo, el mismo Shaffer o Graham¹⁰ podrían dar luz sobre este tema.

Dentro de la literatura etnomusicológica (por ejemplo Graham, 1991), el discurso de *mestres* de Capoeira (por ejemplo Cobra Mansa y Moraes¹¹) y de músicos/investigadores (por ejemplo Papete do Berimbau¹²), hay consenso en que el berimbau brasileño que hoy se usa en Capoeira proviene de tradiciones musicales no escritas del centro de África y que su llegada a Brasil ocurrió durante la época de la esclavitud en este país.

Notas históricas y diseños de principios del siglo XIX demuestran que varios tipos de arco musical atravesaron el Atlántico con los esclavos hacia el Brasil (no los instrumentos mismos, sino esas tradiciones musicales) y que allí se popularizó entre vendedores y músicos callejeros afro-brasileños (Koster¹³ y Debret¹⁴). Más tarde, los africanos y sus descendientes comenzaron a mezclar los rasgos organológicos de esos arcos musicales resultando en un único

⁹ KAY SHAFFER. *O Berimbau-De-Barriga E Seus Toques*. Rio de Janeiro, Ministerio de Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Folclore, 1977.

¹⁰ RICHARD GRAHAM. “Technology and Culture Change: The Development of the Berimbau in Colonial Brazil”, en: *Latin American Music Review* 12, No. 1 (Spring/Summer), 1991, pp. 1-20. Citado por ROBINSON (2000) en <http://www.nscottrobinson.com/berimbau.php>, consultado en mayo de 2007.

¹¹ El autor visitó la academia de Mestre Moraes (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) y la casa de Mestre Cobra Mansa en Salvador (Bahia) en marzo y abril de 2006. De ambos escuchó el discurso del origen africano del berimbau. De hecho, Mestre Cobra Mansa manifestó en entrevista personal (San José, Costa Rica, mayo de 2007) haber encontrado varios arcos musicales emparentados con el berimbau en su visita a Angola en 2006, lo cual interpreta como evidencia de su origen geográfico común.

¹² Video que muestra a Papete haciendo una presentación teórico-práctica sobre el berimbau. Grabado en fecha incierta (tal vez fines de los años setenta o principios de los ochenta) <http://www.youtube.com/watch?v=FGfdsNLiw9g>.

¹³ HENRY KOSTER. *Travels in Brazil*. London, Longman, 1816, p. 122. Citado por Robinson (2000) en <http://www.nscottrobinson.com/berimbau.php>, consultado en mayo de 2007.

¹⁴ JEAN-BAPTISTE DEBRET. *Voyage pittoresque et historique au Bresil*. Paris, Firmin Didot Frères, 1834, p. 39. Citado por Robinson (2000) en <http://www.nscottrobinson.com/berimbau.php>, consultado en mayo de 2007.

instrumento que, al asociarse a Capoeira en el siglo XIX, ya recibía el nombre de berimbau de barriga o simplemente berimbau¹⁵.

Aunque la práctica de Capoeira y el berimbau coexistieron en Brasil, al menos desde el siglo XVIII, no hay pruebas que los vinculen antes de la segunda mitad del siglo XIX. Muchos autores y *mestres* refieren la práctica de Capoeira al principio de la Colonia portuguesa en Brasil, pero hasta ahora, el primer registro de Capoeira es el del cronista Calvalcanti¹⁶, que data de 1789 y no muestra ningún vínculo con el berimbau. Más aún, en 1835, Rugendas describió la Capoeira, pero en sus escritos y pinturas el berimbau no aparece asociado a la lucha física de Capoeira¹⁷. Así mismo, hay varios reportes del berimbau de principios del siglo XIX que no lo asocian a Capoeira. Por ejemplo, Koster¹⁸ se refirió a “un gran arco con una cuerda atada a medio coco o *cabaça* que es presionado contra el abdomen y tocado con el dedo o con un palo”, pero sin asociación alguna a Capoeira. Un poco más tarde, el artista francés Debret, quien viajó por el Brasil, se refirió al berimbau como un instrumento de acompañamiento a cantos africanos y cuentos, pero tampoco ligado a Capoeira¹⁹.

Parece ser que solo hasta a finales del siglo XIX o principios del siglo XX el berimbau comenzó a ser usado por los practicantes de Capoeira en un ambiente clandestino²⁰. Este vínculo se afianzó gradualmente hasta hoy, cuando el berimbau es considerado esencial para Capoeira: Mestre Bimba²¹, uno de los grandes *mestres* de Capoeira decía que “es imposible aprender Capoeira sin el berimbau”²². Pastinha²³, otro gran *mestre* decía: “el berimbau es el *mestre* primitivo”²⁴.

¹⁵ RICHARD GRAHAM. *Op. cit.*, p. 6

¹⁶ NIREU CALVALCANTI. “Cronicas do Rio Colonial. O Capoeira”, en: *Journal do Brasil. Caderno B - 1ª Edição*, Rio de Janeiro, 1999, p. 22.

¹⁷ BIRA ALMEIDA (Mestre Acordeón). *Capoeira, a Brazilian Art Form. History, Philosophy and Practice*. Berkley, California (USA), North Atlantic Books, 1986, p. 75.

¹⁸ HENRY KOSTER. *Op. cit.*, p. 241. Citado en <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/koster.htm>, consultado en mayo de 2007.

¹⁹ JEAN-BAPTISTE DEBRET. *Op. cit.*, pp. 128-129. Citado por ALMEIDA. *Op. cit.*, pp.75-76.

²⁰ KAY SHAFFER. *Op. cit.*

²¹ Mestre Bimba (1900-1974) es uno de los más reconocidos *mestres* de Capoeira. Se le adjudica la creación del estilo de Capoeira Regional, haber abierto la primera academia oficial de Capoeira en Brasil, así como habilidades extremadamente altas en todos los aspectos de este arte.

²² Bira Almeida. *Op. cit.*, p. 75.

²³ MESTRE PASTINHA (1889-1981), el más reconocido *mestre* bahiano de Capoeira Angola, es considerado guardián y padre de este estilo. Maestro de los *Mestres* João Grande y João Pequeno, las dos leyendas vivas de mayor relieve en la Capoeira Angola actual.

²⁴ ANTONIO CARLOS MURICY. *Pastinha! – Uma Vida Pela Capoeira*. Documental, 16mm, 52 min, Brasil, 1999.

Dispersión

El berimbau brasileño es el arco musical que se ha difundido con mayor fuerza por el mundo durante las últimas décadas. A pesar de que su vínculo con Capoeira es la principal causa de su actual dispersión, es necesario reconocer que su asociación a la Música Popular Brasileña (MPB) provocó la primera difusión importante del instrumento fuera de Brasil durante los años sesenta. Más tarde, en los setenta, su uso en el jazz internacional también contribuyó a su difusión en el mundo occidental²⁵. Ya para los años ochenta, la creciente dispersión de Capoeira comenzó a tomar la mayor cuota en la difusión del instrumento por el mundo.

Hoy se puede encontrar el berimbau no solo en el ámbito de Capoeira, sino también en otros contextos como la MPB y el jazz, donde proliferan percusionistas exitosos como Naná Vasconcelos²⁶, Airto Moreira²⁷, Dinho Nascimento²⁸ y Papete do Berimbau²⁹ que han perfeccionado las técnicas de toque de este arco musical. También está presente en géneros musicales vernáculos brasileños como la *samba de roda*³⁰, *carimbo*³¹, *bossa nova* y *tropicalismo*³². Así mismo se pueden mencionar algunos compositores brasileños de música

²⁵ SCOTT ROBINSON. *World Music and Percussion*, 2000. <http://www.nscottrobinson.com/berimbau.php>, consultada en mayo de 2007.

²⁶ Naná Vasconcelos es un reconocido compositor, percusionista, arreglista y autodidacta, cuyo trabajo se inscribe en el ámbito de la MPB, el jazz y la música incidental. Fue el primero en crear un concierto para berimbau y orquesta, siendo el berimbau el solista de la obra. Celso do Nascimento Silva. *A musicalidade contemporânea brasileira e as possibilidades de sua utilização na musicoterapia*. Faculdade de Musicoterapia da Universidade São Paulo, 2006.

²⁷ Airto Moreira es uno de los más famosos percusionistas brasileños que migró a Estados Unidos a fines de los años sesenta. Allí ha tocado al lado de famosos jazzistas varios instrumentos brasileños de percusión, incluyendo el berimbau. (<http://www.airto.com/airtooldsite/frames1/wildframeset.htm>).

²⁸ Dinho Nascimento es un exitoso percusionista, compositor y vocalista bahiano que se especializó en hacer fusiones musicales en las que incluyó el berimbau eléctrico. (<http://www.tratore.com.br/artista.aspx?id=298>).

²⁹ Papete do Berimbau (José de Ribamar Viana) es un percusionista, arreglista y productor brasileño. Fue considerado uno de los mejores percusionistas del mundo en las décadas de los setenta y ochenta, y desarrolló técnicas sorprendentes de ejecución para el berimbau, convirtiéndose así en uno de sus principales divulgadores. Su música se inscribe en el ámbito de la MPB y el jazz. (<http://www.imusica.com.br/artista.aspx?id=941&bio=1>).

³⁰ *Samba de roda* es un estilo músico-dancístico tradicional *afro-brasileiro*, asociado a la samba y a la Capoeira. Su música consiste en cantos responsoriales acompañados por *pandeiro*, *atabaque*, berimbau, guitarra, sonajeros y palmas.

³¹ *Carimbo* es un ritmo dancístico de origen negro con influencias portuguesas, perteneciente al folclor amazónico. Su música se acompaña con dos tambores llamados *carimbo* (uno agudo y uno grave), una flauta de madera, maracas y una viola cabocla (guitarra de cuatro cuerdas). El berimbau se añade con frecuencia a este formato.

erudita occidental que han escrito piezas para el berimbau³³, tales como Mario Tavares³⁴, Luiz Augusto Rescala³⁵ y Gaudencio Thiago de Mello³⁶. A pesar de lo interesante que resultaría para este trabajo un análisis de los sistemas de notación que usaron estos compositores para el berimbau, no se dispone de las partituras.

La rápida propagación del berimbau ha despertado el interés de músicos, académicos y los capoeiristas mismos en este instrumento como objeto de estudio, lo cual ha dado como resultado parcial la consolidación de un pequeño corpus de literatura sobre el tema. Una rápida revisión de los productos de esas investigaciones permite observar el surgimiento de algunas propuestas de métodos de escritura para el berimbau (por ejemplo Bola Sete³⁷, Shaffer y Catunda³⁸).

Vemos entonces cómo la creación/uso de métodos de escritura para el berimbau surge en gran parte como consecuencia de su dispersión por el mundo. Si bien la dispersión es el primer paso en los procesos de inserción y asimilación, es por lo menos honesto reconocer que el berimbau es aún mirado con desdén desde el seno de la cultura musical occidental. Una de las razones de esta subestimación podría ser su asociación inextricable a una tradición musical *no escrita* como lo es Capoeira. El surgimiento de sistemas de escritura para el berimbau podría verse como prueba de la gradual aceptación del instrumento en el mundo occidental.

Es necesario aclarar que en el ámbito de la *roda* de Capoeira ningún tipo de partitura escrita para el berimbau es aceptado por los grupos visitados o de los que tenga referencia el autor. El uso de estos métodos se limita, entonces, a sesiones de estudio personal o en grupo de algunos practicantes fuera de la *roda* de Capoeira, al ámbito de la música popular o a la investigación.

Cierto o no que haya prejuicios hacia el berimbau y sus ejecutantes por parte de músicos de tradiciones musicales escritas, su incursión en otros ámbitos y el surgimiento de

³² *Tropicalismo* es un movimiento musical de Brasil de finales de los años sesenta. El movimiento supone la fusión de elementos de la bossa-nova, el rock'n roll, la música tradicional de Bahía, y el fado portugués. En varios de los trabajos discográficos de Caetano Veloso (uno de sus creadores) se usa el berimbau (<http://es.wikipedia.org/wiki/Tropicalismo>, consultada en mayo de 2007).

³³ Para ampliar, ver SCOTT ROBINSON. *Op. cit.*

³⁴ Mario Tavares, compuso la pieza musical *Gan Guzama* en año desconocido (probablemente a fines de la década de los noventa); esta pieza incluye el berimbau.

³⁵ Luiz Augusto Rescala compuso la obra *Música para Berimbau e Fita Magnética* (1980) específicamente para berimbau.

³⁶ Gaudencio Thiago de Mello compuso los diez primeros temas del álbum *Chants for the Chief* (1991) de Antônio Carlos Barbosa-Lima. En varios de ellos se incluye el berimbau.

³⁷ BOLA SETE. *Capoeira Angola da Bahia*. Pallas, Rio de Janeiro, 1997

³⁸ EUNICE CATUNDA. "Capoeira no Terreiro de Mestre Waldemar", en: *Fundamentos*. Revista de Cultura Moderna, No. 30, São Paulo, 1952, pp. 16-18.

métodos de escritura ha comenzado a condicionar su uso en la *performance*, tanto dentro del ritual de Capoeira como dentro de otros espacios tales como la música popular.

Apuntes etnomusicológicos sobre notación/transcripción musical

Ya hemos señalado que el berimbau, al entrar en contacto con las músicas escritas, se ha encontrado con ciertos preconceptos. Estos preconceptos se ilustran en afirmaciones como: “para que la música tenga verdadero valor, debe ser posible plasmarla en el papel” o “todo músico [de cualquier tradición musical] debe ser capaz de leer y escribir la música que ejecuta en un sistema de escritura objetivo”³⁹.

Bajo una perspectiva etnomusicológica actual, estos preconceptos han sido revaluados y refutados con poderosos argumentos. Nettl⁴⁰ ofrece una discusión sobre el tema suficientemente clara, que incluye razones como el hecho de que virtualmente ningún sistema de notación (ni siquiera el de la música occidental) proporciona la información suficiente para que un músico neófito en un sistema musical determinado reproduzca una pieza de un modo satisfactorio para los portadores de dicha tradición musical. Nettl plantea, entonces, la necesidad de abordar el tema con mayor profundidad y para ello diferencia los conceptos de *notación* y *transcripción*. El primero corresponde al sistema de escritura musical enfocado principalmente en la *performance*, generalmente desarrollado y utilizado por los portadores de aquella tradición musical. El segundo, en cambio, es un sistema de escritura musical enfocado en el análisis y la descripción de la música y de sus elementos estéticos y generalmente es desarrollado y usado por personas ajenas a la tradición musical, tales como etnomusicólogos o aprendices foráneos⁴¹. Es precisamente en este último contexto en el que parecemos encajar la mayoría de los practicantes de Capoeira no brasileños (o brasileños de regiones lejanas al nordeste de Brasil, donde supuestamente está ubicado el centro geográfico de esta tradición) que nos interesamos por tocar y estudiar el berimbau.

Sin embargo, así como lo señala Nettl⁴², “sea para *performance* o análisis, una transcripción musical dará una idea precisa del sonido específico de una canción, solo si previamente se sabe el tipo de sonido que se debería obtener. De otro modo, solo servirá para tener una percepción abstracta de características estilísticas”. Esta afirmación plantea un dilema conceptual complejo para los aprendices y estudiosos interesados en ejecutar o analizar el sonido del berimbau: por un lado, somos –o alguna vez lo fuimos– observadores externos a

³⁹ Conversaciones informales con estudiantes y profesores de música del Conservatorio de Música de la Universidad Politécnica de Nicaragua, Managua, marzo de 2007.

⁴⁰ BRUNO NETTL. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois. Urbana, Chicago, 2005, pp. 74-78.

⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴² *Ibid.*, p. 78.

la cultura musical de Capoeira, a la cual pertenece el berimbau brasileño y eso nos ha impulsado a transcribir su sonido, con métodos de escritura propios de un foráneo. Pero dado que muchos de los aficionados/investigadores que creamos esos métodos de transcripción pasamos a ser practicantes asiduos de Capoeira, nos convertimos en eventuales nuevos portadores de la tradición. En estas nuevas circunstancias, aquellos métodos de transcripción adquieren rasgos de notación, ya que son solo descifrables por alguien que tiene cierto grado de inmersión en Capoeira.

En este caso, transcripción y notación, así como fueron definidos por Nettl, pasan a ser dos caras de la misma moneda, algo circunstancial. Suponiendo que la mayor parte de lectores del presente texto tendrán algún grado de contacto con la Capoeira, cuando nos referiramos a un sistema de escritura como notación, deberemos suponer que probablemente en algún momento anterior tuvo más rasgos de transcripción, dada nuestra condición mutante de capoeiristas *outsiders-insiders*.

Hasta ahora, parece que lo dicho acerca de notación y transcripción pudiese aplicarse a cualquier otro instrumento musical de cualquier tradición musical no occidental. Lo que es singular sobre el berimbau, y en lo que radica la discusión que se plantea en este texto, es su inextricable asociación con el ritual de Capoeira en cualquiera de sus denominaciones (Angola, Regional o Contemporánea). ¿Por qué este vínculo con Capoeira le otorga características especiales al berimbau? Básicamente por dos razones. Primero, porque la práctica de Capoeira se ha propagado por el mundo de manera inusitada, exponiendo el berimbau al contacto con culturas musicales muy variadas en todos los continentes. Segundo, porque el momento en el que esta propagación ocurrió coincide con la consolidación de los efectos de la globalización y la acelerada sofisticación de los medios de comunicación, de los cuales la Internet ocupa un puesto de especial interés.

Análisis de algunos sistemas de transcripción / notación para el berimbau

Los sistemas de escritura que se presentan a continuación están clasificados según dos variables principales: el grado de inmersión en Capoeira de su creador/usuario y su grado de entrenamiento en otras tradiciones musicales escritas. Este análisis tropieza, no obstante, con el hecho de que la categoría de *outsider* en Capoeira es difícil de encuadrar hoy día por la vertiginosidad de su propagación durante los últimos años. Tenemos entonces *outsiders* que no practican Capoeira, por ejemplo académicos o músicos foráneos. Por lo demás, hay en un extremo *outsiders* capoeiristas que han logrado un importante grado de inmersión a través de años de práctica, visitas prolongadas al Brasil o contacto con *mestres* brasileños, y en el otro extremo están los practicantes de Capoeira cuyo grado de inmersión es mínimo por diversas circunstancias (ubicación geográfica, diferencia lingüística, falta de contacto con brasileños o pocos recursos para viajar a Brasil o para invitar a un *mestre*). En el medio

de estos está una franja gradada donde nos ubicamos la mayoría de los capoeiristas que no vivimos en el nordeste brasileño o en Río de Janeiro (los epicentros tradicionales de Capoeira). Capoeiristas, músicos e investigadores nos vemos, entonces, en situaciones ambiguas, ya que asumimos roles intercambiables de *insiders* y *outsiders*. Estas ambigüedades serán más evidentes cuando tratemos de ubicarnos en alguna de las siguientes categorías.

La visión del *outsider* no capoeirista: sistema de notación redondo occidental aplicado al berimbau

Algunos académicos y músicos de la tradición musical occidental han intentado acercarse al fenómeno sonoro del berimbau usado en Capoeira desde mediados del siglo XX (por ejemplo, Catunda). Su interés principal se encauzó hacia la descripción y transcripción del sonido del (o de los) berimbau(s) que habrían escuchado casualmente en alguna roda brasileña. Las reflexiones de estos personajes han sido divulgadas a través de textos académicos y artículos que incluyen comentarios sobre la música de Capoeira acompañados de transcripciones –muy a menudo– en el sistema de notación occidental de los *toques* del berimbau.

Sin embargo, no todos los aspectos sonoros del berimbau que estos personajes consideraron importantes –la afinación de las notas y su duración, por ejemplo– lo son también para los cultores de Capoeira. De hecho, los capoeiristas no suelen afinar su canto armónicamente con los sonidos del berimbau, ya que este es usado como instrumento de percusión y no como base armónico-melódica para el canto (aunque potencialmente sería posible). Además, varias características que sí son importantes del sonido del berimbau para los capoeiristas, como los efectos de resonancia, la separación de la *cabaça* respecto del cuerpo del tocador y el rol de cada instrumento en el ensamble de Capoeira parecen no haber despertado mayor interés en estos músicos y académicos occidentales.

Un ejemplo típico lo representa Eunice Catunda, una pianista brasileña entrenada en música occidental, quien visitó en 1952 una roda presidida por el legendario Mestre Waldemar⁴³ en el barrio *La Liberdade* de Salvador de Bahía. En un artículo que publicó ese mismo año en una revista en São Paulo, ella relata lo observado en aquel episodio. Respecto del berimbau, explica someramente en qué consiste y describe –a su manera– la técnica de toque del instrumento. Seguidamente allana el terreno para presentar su transcripción del sonido:

A este instrumento primitivo los instrumentistas consiguen atribuirle una calidad *definitivamente* musical, combinándolos de a dos y de este modo ampliando a cuatro el número de sonidos. De esta

⁴³ Mestre Waldemar da Paixão o da Liberdade fue un capoeirista bahiano conocido por su estilo de construcción de berimbaus (coloridos y de buena sonoridad), por haber compuesto decenas de los cantos que hoy se entonan en las rodas de Capoeira Angola y por su voz inconfundible.

manera se alternan cuartas aumentadas, segundas y unísonos, se crea una línea donde la tensión y distensión quedan muy evidentes, aumentando por lo tanto el grado de expresividad⁴⁴.

De esta cita puede deducirse lo que Catunda encuentra realmente importante en el berimbau, lo cual lo convierte en un instrumento “definitivamente musical”. Se trata de la altura de los sonidos y de la relación interválica que entre ellos se forma, al combinarlos. En otras palabras, de la capacidad que tienen para crear una base armónica, entendida al modo de la música occidental.



Figura 2: Transcripción de dos berimbaus en roda de Mestre Waldemar. En la grafía original las líneas melódicas de ambos berimbaus se encontraban superpuestas en un solo pentagrama. Por claridad, el autor las ha separado y ha incluido los textos berimbau 1 y berimbau 2, así como el indicador de métrica de compás 2/4. Fuente: Catunda, 1952: 16-18.

Un análisis minucioso del artículo de Catunda lo realizó Pol Briand⁴⁵. Este capoeirista (y también posiblemente músico y académico) del grupo de Capoeira Angola Palmares en Francia presenta una crítica demoledora al modo en el cual Catunda propone transcribir el sonido del berimbau en el sistema redondo occidental.

Respecto de la altura de las notas que sugiere Catunda en la grafía que acompaña su artículo, en las que hay un tono de diferencia entre los golpes *solto* y *preso*, Briand dice: “De acuerdo con nuestras mediciones, una diferencia de un tono no puede ser alcanzada con un berimbau de más de 1,20m de largo, tamaño que Shaffer reporta en su libro sobre los berimbaus de Waldemar (...)”⁴⁶.

Aparte de la limitación física del berimbau expuesta por Briand para lograr una diferencia de altura de un tono entre los sonidos *preso* y *solto*, hay que tener en cuenta que la afinación del berimbau es compleja y depende de muchos factores de difícil control como son la tensión de la cuerda, la ubicación de la *cabaça* y la longitud del cordón que ata la *cabaça* al *arame*. Además, el berimbau se desafina notoriamente durante la *performance*. Estos factores provocan afinaciones e intervalos que escapan a los del sistema temperado occidental, el cual, no obstante, es a menudo considerado como estándar⁴⁷.

⁴⁴ EUNICE CATUNDA. *Op. cit.* Traducción y subrayado del autor.

⁴⁵ <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/catund52.htm>. Página Web del grupo de Capoeira Palmares, donde Pol Briand revisa y comenta el artículo de Catunda.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ En lugar de insistir en acomodar los sonidos del berimbau a las notas del sistema tonal temperado occidental, así como lo hizo Catunda, resultaría mucho más preciso utilizar un sistema de

Briand opina que el bagaje musical de Catunda la llevó a darle un “destaque a la melodía y armonía un poco exagerado” de los berimbaus, lo cual es secundario para los practicantes de Capoeira, y tal vez por ello no se han encontrado sistemas de notación de *outsiders*-capoeiristas (entrenados en músicas escritas o no) que se preocupen por registrar la afinación exacta de las notas.

Pero aunque la afinación no sea un tema relevante en la Capoeira actual, hay otros contextos donde sí puede (o pudo) tener importancia. Por ejemplo, en el caso de la música popular, los desarrollos organológicos y las nuevas técnicas introducidas por intérpretes de MPB y jazz desde los años noventa revelan un interés creciente en la afinación del berimbau⁴⁸. En el caso de la Capoeira antigua, Briand señala que el tema de la afinación de los berimbaus pudo haber sido importante antes de los años cincuenta, cuando hay evidencias de que se incorporaron guitarras a las orquestas de Capoeira⁴⁹.

La visión del *outsider*-capoeirista entrenado en otras tradiciones musicales escritas: sistemas de escritura del berimbau que combinan elementos de transcripción y notación

Mi acercamiento al berimbau

En mis primeros años de práctica de Capoeira, a fines de los años noventa, comencé a interesarme por tocar el berimbau. Al principio parecía una tarea titánica, solo realizable por aquellos practicantes más experimentados o por los famosos *mestres* brasileños, de los cuales solo pude conocer uno después de cuatro meses de práctica. Mi primer berimbau fue regalo de mi primer profesor de Capoeira, un colombiano. A partir de ese momento decidí aprender a tocar el instrumento. Seleccioné a aquellos que consideraba los mejores tocadores de berimbau en nuestro grupo y les pedí que me enseñaran. Luego de aprender las técnicas básicas de agarre y los tipos de sonidos más comunes que se podían lograr con el instrumento, me enteré de que dentro de Capoeira hay varios patrones rítmicos básicos (*toques*) para el berimbau y de que cada uno de ellos recibía un nombre específico. Por ejemplo: toque de *Angola*, toque de *São Bento Grande* o toque de *Cavalaria*. A pesar de que los patrones eran relativamente sencillos, puesto que estaban compuestos por células rítmicas de duración corta (uno, dos o cuatro compases en métrica binaria), la cantidad de *toques* era cada vez mayor; además mis compañeros de grupo, a pesar de haber aprendido de la misma fuente,

medición interválico más exacto como el de Ellis-Hipkins, que asigna 100 cents a un semitono occidental. De este modo se podría medir la amplitud de los intervalos entre los sonidos *preso* y *solto* o incluso, entre dos o tres berimbaus parte de un ensamble (como normalmente ocurre en las rodas de Capoeira). ELLIS, ALEXANDER J.; ALFRED J. HIPKINS. “Tonometrical Observations on Some Existing Non-Harmonic Musical Scales”. *Proceedings of the Royal Society of London* 37, 1884, pp. 368-385.

⁴⁸ Ver SCOTT ROBINSON. *Op. cit.*

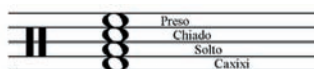
⁴⁹ FREDERICO ABREU. *O Barracão de Mestre Waldemar*, Salvador, Zarabatana, 2003, p. 35.

los tocaban a veces con ligeras diferencias, siendo típico el caso de intercambiabilidad de figuras binarias y ternarias, por ejemplo:



Figuras métricas a menudo intercambiables en los toques de berimbau. Fuente: El autor

Este panorama, que presentaba ante mis ojos (y oídos) gran cantidad de *toques* diferentes y la necesidad de diferenciarlos dentro del ritual de Capoeira, me motivó a tratar de establecer un sistema de registro mientras los memorizaba. Así eché a andar mis primeras tentativas de transcripción de los *toques* aprendidos. Ante mi indudable inmersión en la cultura musical occidental, hoy día no me extraña haber partido del sistema redondo de escritura musical occidental. En aquel entonces solo me percaté de un grupo pequeño de sonidos del berimbau: el *solto*, el *preso*, el *chiado* y el sacudido del *caxixi*. Para la transcripción, decidí ubicar estos sonidos en los cuatro espacios del pentagrama de manera que el sonido más agudo (*preso*) estuviese en el espacio superior y el más bajo (*solto*) en el segundo. El sonido del *caxixi* lo ubiqué en el primer espacio y el *chiado* en el tercero arbitrariamente. Las figuras de duración las importé del sistema de notación occidental.



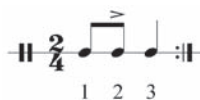
Convenciones del sistema de transcripción para berimbau desarrollado por el autor en sus primeros años de aprendizaje (1999)

Debido a mi poca inmersión en el mundo musical de Capoeira y a la inexperiencia en la ejecución de berimbau en aquella época, la transcripción de un *toque* como el de Angola quedaba como se muestra a continuación:



Toque de Capoeira Angola en sistema de transcripción desarrollado por el autor en 1999

Con los años de práctica, noté que los *mestres* marcaban la base rítmica de los *toques* del berimbau (y del resto de los instrumentos que componen la *bateria* de Capoeira) por medio de un conteo:



Conteo 1-2-3 de los mestres (insiders)

Al superponer este conteo vernáculo con los *toques* que transcribí en mi sistema, encontré que el comienzo del conteo coincidía con el primer contratiempo del compás binario

que yo había construido (el *solto*). En otras palabras, mi transcripción estaba desfasada en relación al conteo. Dicho desfase indica claramente que la manera en la que yo percibía la música era bastante diferente a como la percibían los *mestres*.








Toque de Capoeira Angola en sistema de transcripción del autor en 1999 superpuesto con conteo 1-2-3 de los *mestres*.

El sistema de Shaffer: un hito

En 2000, le enseñé mi sistema de transcripción a un practicante chileno de Capoeira Angola más experimentado que yo, quien además poseía sólidas bases en teoría musical occidental. Él se entusiasmó con mi sistema y me mostró el libro de Shaffer. Devoré el texto en unas cuantas horas y me di cuenta de que Shaffer en 1977 había propuesto un sistema de escritura que satisfacía plenamente mis necesidades como tocador y estudioso del berimbau. Para el desarrollo y la utilización del sistema que propone en su libro, este investigador visitó las rodas y academias de los más famosos *mestres* de Capoeira Angola y Regional de Salvador de Bahía en Brasil, presumiblemente durante la década de los setenta.

Me di cuenta también de que Shaffer, además de los sonidos que yo había incluido en aquel arcaico sistema, incluía cuatro sonidos y efectos más, con lo cual se acercaba más al “fenómeno sonoro real” del berimbau.

EL SISTEMA DE CONVENCIONES PROPUESTO POR SHAFER		
NOTA, SÍMBOLO O LETRA	NOMBRE	DESCRIPCIÓN
	Preso	Nota más aguda, tocada con el <i>dobrão</i> apretado contra la cuerda.
	Solto	Nota más grave, tocada con la cuerda suelta.
	Caxixi	Caxixi sacudido sin tocar la <i>baqueta</i> .
	Chiado	Nota estridente, tocada cuando el <i>dobrão</i> está flojo contra la cuerda.
	Aproximado	Nota obtenida al apretar el <i>dobrão</i> contra la cuerda cuando está vibrando, después de un golpe <i>solto</i> .
	Wah-wah	Símbolo para mover la <i>cabaça</i> del vientre hacia fuera, produciendo el efecto <i>wah-wah</i> .
A	Aberto	Símbolo adicional para ejecutar la nota correspondiente con la <i>cabaça</i> alejada del vientre.
F	Fechado	Símbolo adicional para ejecutar la nota correspondiente con la <i>cabaça</i> contra el vientre.

FUENTE: Shaffer (1977). Traducción y reorganización por el autor

A grandes rasgos, el sistema consiste en un monograma sobre el cual se superponen notas, signos y letras que no solo dan cuenta del tipo de sonido que se quiere escribir, sino de la posición de la *cabaça* y de algunos efectos. La métrica que usa es la binaria, lo cual me tranquilizó, ya que en esa importante cuestión coincidimos.

Shaffer transcribe en su libro catorce *toques* con múltiples variantes y dentro de ellos incluye el siguiente patrón del *toque* básico de Capoeira Angola escuchado de Mestre Canjiquinha⁵⁰, al cual se le ha superpuesto el conteo (1-2-3) de los *mestres* con el propósito de establecer relaciones entre este sistema de transcripción/notación y la visión del *insider*.



Toque de Capoeira Angola en sistema de transcripción de Shaffer con superposición del conteo 1-2-3 de los mestres. Fuente: Shaffer (1977) y el autor

Salta a la vista que en la grafía anterior, el primer sonido del patrón coincide con el conteo número 1 de los *mestres*. Esta coincidencia podría interpretarse como un “respeto” a la lógica rítmica interna de Capoeira. No obstante, se presentan dificultades cuando uno quiere llevar la transcripción/notación más allá, por ejemplo, para incluir la línea melódica del canto, ya que en este último el tiempo fuerte (del compás binario) no coincide con el conteo número 1, sino con el número 3 de la grafía de Shaffer, o sea, donde aparece la nota del *caxixi*.

Para solucionar esta dificultad (desde el punto de vista académico), proponemos desfasar en un tiempo el sistema de Shaffer:

Ensamble de Capoeira: canto (sistema de notación occidental), percusión básica para atabaque, agogó, pandeiro y reco-reco (sistema de notación occidental), berimbau (sistema de Shaffer modificado por el autor) superpuesto con el conteo 1-2-3 de los mestres. Transcripciones del autor.

⁵⁰ Mestre Canjiquinha o Washington Bruno Da Silva es un famoso *mestre* bahiano conocido por haber preservado la práctica de *Capoeira da Rua* (Capoeira callejera) dentro del ámbito de la Capoeira Angola. Además formó importantes *mestres* como Lua Rasta y Paulo dos Anjos.

Es interesante anotar que Mestre Acordeón, un reconocido *mestre* bahiano radicado en California (USA) desde 1978, menciona el método de Shaffer en uno de sus más famosos libros⁵¹. Acordeón dice que hay varios métodos para la notación del berimbau y señala que muchos no son efectivos porque no logran describir la complejidad de su sonido. No obstante, hace referencia al método de Shaffer de manera muy positiva, diciendo que es uno de los mejores, e incluso llega a reproducir en su libro el sistema de convenciones en su totalidad, así como cinco ejemplos de *toques*⁵².

Aunque la condición de Mestre Acordeón como *insider* en Capoeira es incuestionable (fue alumno de Mestre Bimba), es necesario reconocer que su bagaje en la música popular occidental –demostrable por los arreglos musicales de varios de sus trabajos discográficos⁵³– y su permanente contacto con *outsiders* lo han conducido no solo a aceptar métodos de notación para el berimbau, sino a celebrar un sistema de escritura musical como el de Shaffer.

La visión del *outsider*-capoeirista no entrenado en otras tradiciones musicales escritas: sistemas de notación onomatopéyicos

Dado que el sonido del berimbau es fácilmente imitable con la voz humana, muchos *outsiders* no entrenados en tradiciones musicales escritas, han recurrido a métodos aparentemente más simples de notación basados en la escritura en serie de sílabas que representan las diferentes notas del berimbau. Estos métodos, que se acomodan –según Nettl– a los típicos de un *insider*, tienen –como se demostrará más adelante– importantes grados de sofisticación.

La vasta mayoría de los sistemas onomatopéyicos solo consideran tres sonidos del berimbau: *preso*, *solto* y *chiado*. A menudo “tom”, “ton”, “don” o “dom” representan el *solto*; “tim”, “tin”, “din” o “dim”, el *preso*, y “chi” o “tich”, el *chiado*. Los otros cinco sonidos o efectos descritos por Shaffer, así como la métrica de las notas, se dan por obvios, con lo cual se evidencia su condición de sistema de notación prescriptivo, que incluye solamente lo que necesita un practicante de Capoeira que ya conoce el estilo⁵⁴.

El sistema onomatopéyico: lengua franca en Internet

Los sistemas de notación onomatopéyicos parecen ser los más populares en el mundo de Capoeira, ya que son de fácil acceso para aprendices y expertos, y además no parecen requerir

⁵¹ Ver BIRA ALMEIDA. *Op. cit.*

⁵² *Ibid.*, pp. 81-83.

⁵³ En los CD *Pedir o Axé* (UCA production, 2002), *Capoeira- Bahia* (Renown Records, 1986) y *Cantigas Capoeira* (UCA production, 2001), Mestre Acordeón combina los instrumentos de Capoeira con piano, guitarra, bajo y arreglos corales, generando un producto claramente asociado con la MPB.

⁵⁴ Ver BRUNO NETTL. *Op. cit.*, p. 79.

de un grado de inmersión demasiado profundo en ella, ni de entrenamiento previo en otras tradiciones musicales escritas. Su difusión ha sido espontánea y amplia, especialmente a través de Internet, donde parece haberse convertido en lengua franca entre capoeiristas de todo el mundo. El siguiente cuadro presenta los resultados de una corta búsqueda en Internet sobre páginas que presentan métodos de notación onomatopéyicos para el berimbau, o foros de practicantes que comparten información usando este tipo de métodos. Se incluyó la lengua solo como referencia⁵⁵.

ALGUNOS SITIOS WEB QUE MENCIONA MÉTODOS DE NOTACIÓN ONOMATOPÉYICOS PARA EL BERIMBAU				
LINK*	SÍMBOLO ASIGNADO EL SONIDO			LENGUA
	CHIADO	SOLTO	PRESO	
http://www.capoeiranavarra.com/public/capoeira/graficas%20de%20toques.htm	Dan	Din	+	Español
http://www.lmilani.com/m/component/option,com_zoom/Itemid,137/index.php?option=com_content&task=view&id=145&Itemid=103	Dam	Dim	+	Portugués
http://caoeirabrasil.skyblog.com	Don	Din	Tchi	Francés
http://www.shadowcatcapoeira.com/instrument_tips.html	Dom	Dim	Tch	Inglés
http://www.ritmusdepo.hu/forum/tema.php?id=89&oldal=11	Tam	Tím	Csi	Húngaro
http://capoeiramanga.spaces.live.com/blog/cns!BDA5C6EF843BEE55!381.entry	Ton	Tin	Chi	Español
http://www.portalcapoeira.com/mestrebolasete/index.php?option/content/task/view/id/37	Tom	Tím	Tich	Portugués
http://www.capoeira-france.com/Forum/index.php3?action=voir_sujet&sujet_id=2901	Dang	Ding	Tchi	Francés
http://capoeira-oxumare.sk	Dong	Ding		Eslovaco
http://www.capoeirajogia.com/forum/viewtopic.php?t=8&start=15&sid=a3a5bb6343dc899aab4d806	Tong	Tíng	Ck	Indonesio

(*) Todos los sitios fueron todos visitados entre marzo y mayo de 2007

Los sistemas de notación onomatopéyicos para el berimbau, aparentemente tan simples, han alcanzado, sin embargo, grados de sofisticación notables. Por ejemplo, en una página web de un foro de capoeiristas⁵⁶, se encontró que el sistema se ha refinado suficientemente para que el ejecutante tenga pistas sobre la duración de los sonidos. Un *toque* denominado Santa Maria por uno de los cibernautas se presentó del siguiente modo:

⁵⁵ Resulta muy sugestiva la relación de la lengua de los creadores/usuarios de los métodos onomatopéyicos de notación con las sílabas que usan para designar cada sonido del berimbau. Estudios más profundos en el campo de la lingüística podrían arrojar conclusiones interesantes.

⁵⁶ <http://www.43things.com/things/view/37874>. Página Web de un foro donde se intercambia información variada sobre las maneras de tocar el berimbau, consultada en abril de 2007.

Tch-tch don do-do-don tch-tch don do-do-din-tch-tch din tch-tch din tch-tch din do-di don
 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Toque Santa Maria en sistema onomatopéyico hallado en <http://www.43things.com/things/view/37874>, superpuesto con conteo 1-2-3 de los mestres.

Vale la pena transcribir este *toque* en el sistema de Shaffer modificado por el autor, para establecer relaciones entre la métrica de los sonidos y la sílaba onomatopéyica asignada.

Toque Santa Maria en sistema de notación/transcripción de Shaffer, modificado por el autor y sistema onomatopéyico

Al comparar ambos sistemas, salta a la vista que el sonido del *chiado* está representado por la sílaba “tch”; que los sonidos *soltos* se representan indistintamente con “do” o “don”, y que los sonidos *presos* se representan también indistintamente con “di” o “din”. Sin embargo, si comparamos las duraciones de las notas en el sistema de Shaffer con las sílabas onomatopéyicas, encontraremos que esta propuesta de notación es más sutil, porque asigna el símbolo “do” a los sonidos *soltos* más cortos (semicorcheas en este caso) y “don” a los sonidos *soltos* más largos (corcheas en este caso). Algo análogo ocurre con la asignación de los símbolos “di” y “din” para los sonidos *presos*. De este modo, el fonema “n” al final de “do” y “di” representa la permanencia del sonido causada por la vibración libre de la cuerda en una nota de duración mayor, mientras que el simple “di” o “do” se refiere a sonidos de corta duración donde la vibración de la cuerda es interrumpida por la nota siguiente. El guión entre los sonidos también sugiere –en este sistema– que los sonidos conectados se deben tocar más rápido.

Algunos sistemas onomatopéyicos incluyen más información. Por ejemplo, el Grupo Senzala, en Francia, propone en su sitio web⁵⁷ un sistema onomatopéyico que incluye además de los tres sonidos básicos (*solto*, *preso* y *chiado*), el sonido del *caxixi* y una diferenciación del *solto* abierto y cerrado. En el esquema de la página siguiente se presenta la nomenclatura de su propuesta.

Este sistema de notación ofrece, además, notas explicativas que contextualizan los diversos *toques* e incluye una breve división de los *toques* en tres categorías: *toques* de Angola, *toques* de Regional y *toques* independientes, que se pueden usar intercambiablemente en

⁵⁷ <http://www.capoeira-vannes.com/content/view/38/41/>. Página Web del Grupo Senzala en Francia, consultada en abril de 2007.

SISTEMA ONOMATOPÉYICO PROPUESTO POR EL GRUPO SENZALA, EN FRANCIA		
SÍMBOLO	NOMBRE	DESCRIPCIÓN
DON	Solto [abierto]	Tono grave con la calabaza despegada (del vientre).
don	Solto [cerrado]	Tono grave con la calabaza pegada (al vientre).
DIN	Preso	Tono agudo con la calabaza despegada (del vientre).
tch	Chiado	Tono de zumbido con la calabaza pegada (al vientre).
#	<i>Caxixi</i>	<i>Sacudido del caxixi sin percutir el arame.</i>

Traducción del francés por el autor

cualquiera de los dos estilos anteriores. También da pautas de ejecución en el ensamble de Capoeira para los tres tipos de berimbaus: *gunga*, *medio* y *viola*.

De acuerdo con este sistema, el *toque* de Capoeira Angola quedaría notado/transcrito así:

Toque de Angola: *toque particular del estilo Capoeira Angola*

tch tch DON DIN #

El **Toque de Angola**, así como los de São Bento Pequeno, y São Bento Grande de Angola son los *toques* básicos de la Capoeira Angola. El juego que le corresponde es en general lento, y se juega cerca del suelo. [...] Se utiliza en el acompañamiento de los cantos de *ladainha*, *chula*, y corridos. En general se toca en combinación con otros berimbaus del siguiente modo:

Gunga: Angola

Medio: São Bento Pequeno (tch tch DIN DON)

o São Bento Grande de Angola (tch tch DIN DON DON)

Viola: Variaciones sobre la base de *gunga*

*Fuente: El autor, basado en información de
<http://www.capoeira-vannes.com/content/view/38/41/>*

La información descriptiva que incluye este sistema de notación le da también matices de transcripción, con lo cual nos enfrentamos a un caso análogo al del sistema de notación/transcripción de Shaffer.

En cuanto a *insiders* y el uso de sistemas de onomatopéyicos, es notorio que Mestre Bola Sete, otro *mestre* bahiano, alumno de Mestre Pessoa Bá-Bá-Bá⁵⁸ y del legendario Mestre Pastinha y, por tanto, también un *insider* indiscutible, documentó una propuesta de método de notación onomatopéyico para el berimbau que no difiere prácticamente en nada de los encontrados en los sitios web listados anteriormente⁵⁹. Aunque es difícil saber sobre el bagaje

⁵⁸ Mestre Pessoa Bá-Bá-Bá, un antiguo *mestre* bahiano de quien se dice que también fue marinero. Ver BOLA SETE. *Op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*

musical de Bola Sete, su inclinación por un método onomatopéyico de notación para el berimbau podría sugerir que no tiene entrenamiento en la música escrita occidental o que, a pesar de tenerlo, ha encontrado más efectivo el método onomatopéyico que cualquier otro. El método de Bola Sete encaja en lo que Nettl menciona como la visión del *insider*: uso de métodos de notación prescriptivos y con pocos detalles explicativos⁶⁰.

Conclusiones

El encuentro de la música de Capoeira con la globalización ha contribuido a su transformación de carácter oral a carácter mixto (oral y escrito) de esta tradición. Hemos visto cómo los *outsiders*, dependiendo de su grado de inmersión en Capoeira y de su entrenamiento en otras tradiciones musicales escritas, aportan diferentes elementos a esta transformación a través de la creación de métodos de escritura para el berimbau.

Para analizar los distintos sistemas de escritura desarrollados para el berimbau, diferenciamos entre los conceptos de notación y transcripción prestados de Nettl. Dicha aclaración nos permitió identificar el propósito de la grafía como otra variable importante en la creación/escogencia de un método de escritura para el berimbau por parte de los *outsiders*. En general, las notaciones son herramientas para la *performance*, más útiles para los *insiders*, mientras que las transcripciones son más descriptivas y útiles para los *outsiders*. De acuerdo con estas premisas, ubicamos a los *outsiders* según supuestas preferencias para estos sistemas.

A pesar de que la franja comprendida entre “*insider* puro” y “*outsider* puro” (si es que existen tales conceptos) es continua y no discreta, proponemos tres categorías artificiales para analizar la relación tripartita: grado de inmersión en Capoeira, bagaje en tradiciones musicales escritas y tipo de sistema de escritura para el berimbau. Como resultado de este análisis, encontramos que los *outsiders* entrenados en otras tradiciones escritas tienden a hacer transcripciones del berimbau en métodos importados (casi siempre de la música occidental) sin tener en cuenta aspectos intrínsecos de la música de Capoeira. Los *outsiders* capoeiristas entrenados en otras tradiciones musicales escritas son proclives al uso de métodos adaptados que combinan la precisión métrica de métodos foráneos (*i.e.* método redondo occidental) con elementos propios de la música de Capoeira. Tienen, por lo tanto, carácter simultáneo de notación y transcripción. Finalmente, los *outsiders* capoeiristas sin entrenamiento en tradiciones musicales escritas se inclinan por métodos de notación onomatopéyicos, lo cual se aproxima más a lo que se espera de los *insiders*.

Esta receta, por supuesto, no da cuenta de una infinidad de categorías intermedias para las cuales se vuelven nubosas las fronteras entre notación/transcripción, *insider/outsider* y entrenamiento/no entrenamiento en tradiciones musicales escritas.

⁶⁰ Ver BRUNO NETTL. *Op. cit.*, p. 75.

Aunque parezca que los esfuerzos dirigidos a transcribir/notar el sonido del berimbau han sido responsabilidad exclusiva de los *outsiders*, debe reconocerse que algunos *mestres* (*insiders*), al entrar en contacto con los *outsiders*, han tenido que moderar su lenguaje, y tal vez por ello, hoy algunos de estos *insiders* –como Mestre Acordeón y Mestre Bola Sete– crean/usan métodos de escritura para el berimbau. Respecto de la preferencia del sistema de escritura de los *insiders*, podrían inferirse conclusiones análogas al caso del *outsider*, pero hacen falta más datos/investigación para probar esto.

Bajo una perspectiva etnomusicológica contemporánea, no tiene sentido determinar cuál de los sistemas de escritura para el berimbau es mejor. Cada uno de ellos será especialmente útil para un segmento específico de tocadores y tal vez inútil para otros. Esto no descarta que algunos tocadores encuentren útiles diversos métodos de escritura al mismo tiempo. Cabe también señalar que algunos sistemas de escritura musical resultan más ventajosos para combinarse con otros sistemas más difundidos como el redondo occidental. En este sentido, los métodos de notación/transcripción desarrollados por los *outsiders*-capoeiristas entrenados en músicas escritas, como el de Shaffer, resultan ser los más apropiados para los músicos/investigadores con cierto grado de inmersión en Capoeira. Este ejemplo ilustra una vez más la importancia del propósito de la grafía en la escogencia del método de escritura por parte del *outsider*.