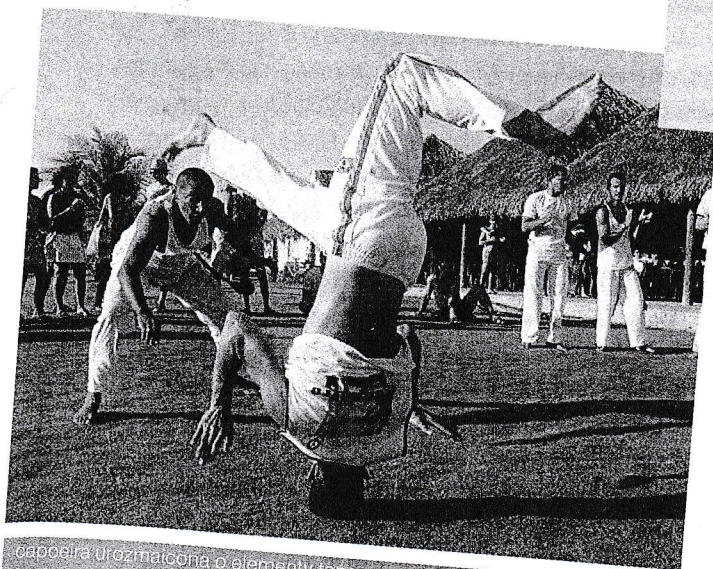




Johann Moritz Rugendas *Gra Capüera albo tancie wojenny*, 1825; pierwsza publikacja w: *Voyage pittoresque et historique dans le Brasil*, Paryż 1834



capoeira urozmaicona o elementy tancza z paikami maculelé



Grupa Capoeira Mundi z Fortalezy, [www.capoeiramundi.com.br](http://www.capoeiramundi.com.br)

# Brazylia

Anna Bajor-Ciciliati

## balet niewolników

**a**bsolutna płynność i precyzja ruchów. Rytm. Interakcja. Czy to taniec? Też. Chociaż przede wszystkim walka. Walka, której celem nie jest jednak samo zwycięstwo, lecz estetyczna przyjemność płynąca z uświadomienia sobie możliwości ludzkiego ciała, energia powstała na skutek gorącej rywalizacji oraz poczucie jedności z grupą we wspólnym kulturowym doświadczeniu. Wszystko to decyduje o jej wyjątkowości i niepowtarzalności. Nie ma bowiem dowodów, aby gdziekolwiek na świecie miała swój odpowiednik.

Capoeira. Już samo to słowo brzmi jak muzyka. W języku Indian Tupi kapu'era oznacza południowoamerykański rodzaj wrzosowiska, a dokładniej – wypalony lub wykarczowany obszar porośnięty ubogą dziką roślinnością. Na takich terenach zbiegli z portugalskich plantacji niewolnicy zakładali osady i żyli w zgodzie z afrykańską tradycją. I na tym właśnie, pozornie niepłodnym gruncie wykształciła się spektakularna sztuka obrony, stanowiąca dziś jedną z najważniejszych ikon kulturowych Brazylii. Cofnijmy się jednak do początków.



# jski

## Nowa Afryka

Kolonizacja odkrytej w 1500 roku przez Pedra Cabrala Ziemi Świętego Krzyża, nazwanej potem Brazylią od cenionego w Europie lokalnego gatunku drzewa (pau-brasil), rozpoczęła się w 1530 roku, kiedy to król portugalski João III wysłał za ocean ekspedycję w celu zbadania ziem należnych Portugalii na mocy traktatu z Tordesilhas (1494). Przywódca wyprawy Martim Afonso de Sousa założył wówczas na wschodnim wybrzeżu pierwsze osady – São Vicente i Piratingę – oddając je pod kontrolę swoim ludziom i zobowiązując ich do zorganizowania plantacji trzciny cukrowej. Wieść o znakomitych glebach oraz licznych bogactwach naturalnych nowo poznanego lądu rozprzestrzeniła się szybko, co zmusiło kolonizatorów do wzmocnienia ochrony zagarniętych obszarów. Zaludnienie setek tysięcy hektarów stanowiło jednak nie lada zadanie dla liczącej dwa miliony mieszkańców monarchii. Konieczne okazało się opracowanie systemu przywilejów, które stanowiłyby dla mieszkańców królestwa zachętę do jego opuszczenia i rozpoczęcia nowego życia na antypodach. W oparciu o informacje uczestników ekspedycji dokonano zatem podziału wybrzeża na czternaście dziedzicznych „kapitanii” i rozdzielono je pomiędzy ochotników do sprawowania władzy, wykorzystując w ten sposób doświadczenie z Azorów, Zielonego Przylądka, Porto Santo, Madery i Angoli, gdzie Portugalia miała już swoje kolonie. Wobec dotkliwego braku własnej siły roboczej i niemożności ujarznienia miejscowych Indian, zarządzono transport posiłków z Afryki.

Odprawiani z afrykańskich portów Murzyni byli chrzczeni przez księży odpowiedzialnych za misję ewangelizacyjną, a następnie znaczeni rozgrzanym żelazem. Podczas transportu na statkach towarowych zwanych *tumbeiros* około czterdziestu procent przewożonych umierało z wycieńczenia, ran i chorób. U celu podróży ci, którzy przetrwali, a więc najsilniejsi, byli licytowani na rynku niewolników, przy czym wywodzących się z tego samego kręgu kulturowego i władających tym samym językiem rozdzielano w celu uniknięcia rebelii.

Ocenia się, że w ciągu XVI, XVII i XVIII wieku do Brazylii sprowadzono odpowiednio sto tysięcy, sześćset tysięcy i milion trzysta tysięcy Afrykanów<sup>2</sup>, w większości Sudańczyków z plemion Joruba, Gege, Hausa i Mina oraz Angolan z ludów Bantu. Niedożywieni i pracujący ponad ludzką wytrzymałość, przeżywali w niewoli od siedmiu do dziesięciu lat. Na niegodziwe traktowanie odpowiadali, uciekając i zakładając w brazylijskim buszu osady zwane *quilombos*, w których usiłowali odtworzyć afrykańskie realia.

Największa z tak powstałych wiosek – *Quilombo dos Palmares* – heroicznie odpierając atak portugalskich najeźdźców, zyskała legendarną sławę. Najwybitniejszy jej obrońca – znany z niezwyklej odwagi i przebiegłości w walce z wrogiem Zumbi, który zginął męczeńską śmiercią z rąk Portugalczyków – stał się symboliczną figurą bezkompromisowego oporu w imię wolności i kulturowej odrębności. Przygotowaniem do tak spektakularnych aktów były jednak zamaskowane formy sprzeciwu wobec narzuconej religii i wizji świata. Szczególnie istotna okazała się skrywana pod pozorami niewinnej rozrywki z udziałem tańców i pieśni praktyka kultów afrykańskich na terenie plantacji. *Candomblé* jako reakcja na okrucieństwo narzuconego boga białych stanowiło – i stanowi – swoisty rytuał wolności. W rytmie bębnow ożywał kult *orixás*, a zarazem rodziła się nowa postać oporu wobec dominacji obcej kultury. Zapisany w tradycyjnym tańcu system znaków konstytuujących afrykańską mowę ciała posłużył jako inspiracja dla wysoce wyrafinowanej techniki obrony, która stała się skuteczną alternatywą dla walki wręcz.

## Gra o wielu twarzach

Dotarcie do właściwych źródeł capoeiry jest zadaniem niezwykle trudnym, zważywszy że większość dokumentów dotyczących brazylijskiego niewolnictwa została oficjalnie spalona wraz z ustanowieniem nowej republiki. Najpewniej jednak przed przybyciem czarnej ludności do Brazylii nie istniała na terenie Afryki forma walki porównywalna z tą praktykowaną w największej portugalskiej kolonii. Przyjmuje się zatem, iż capoeira narodziła się w brazylijskich *senzalas*<sup>3</sup> i *quilombos* jako rezultat dostosowania afrykańskich tradycji taneczno-bitewnych do potrzeb chwili. Na terenie Karaibów i Kuby znane są tańce wojenne wykazujące podobieństwa do afrobrazylijskiej sztuki walki. Różnią się od niej jednak znacząco zarówno podłożem kulturowym, jak i stopniem złożoności. W akcie uznania oryginalności „tańca niewolników” w lipcu 2008 roku wpisano go zatem na listę Brazylijskiego Dziedzictwa Kulturowego (*Patrimônio Cultural Brasileiro*)<sup>4</sup>.

Istotą capoeiry, sztuki metaforyzującej historię niewolnictwa, jest *malícia* (lub *mandinga*), czyli spryt, który przez wieki stanowił podstawowe narzędzie czarnych w walce przeciw białym opresorom. Pozwalająca słabszemu na zwycięstwo nad silniejszym umiejętność przewidywania ruchu przeciwnika i dostosowywania do niego własnej reakcji uważana jest za cnotę kardynalną capoeirysty. W walce, której zasadą jest nie bezpośrednia konfrontacja fizyczna, lecz nieustanny spór stron o przestrzeń, zdolność symulowania i dyssymulowania intencji pozwala wykorzystać teren rywala w taki sposób, aby go osaczyć i pozostawić w sytuacji bez wyjścia. W tym aspekcie ujawnia się inspiracja capoeiry światem zwierząt. Tak samo jak podczas walki



dwóch drapieżników, stosunek sił w starciu dwóch graczy zmienia się z minuty na minutę. Moment nieuwagi wystarczy zatem, by stracić przewagę i znaleźć się na straconej pozycji. Dlatego dobry capoeirysta zawsze potrafi przewidzieć zachowanie przeciwnika i zareagować na czas, unikając tym samym upadku. A jeśli już mu się to zdarzy, winien podnieść się najszybciej i najrzęczniejsz jak to możliwe. Upadek oznacza bowiem w capoeirze najgorszy wstyd. Stracić równowagę – to okazać się niezdarnym, a więc wystawić się na śmieszność.

Najbliższych związków z capoeirą upatruje się w angolskim tańcu zebrzy N'Golo<sup>5</sup>, praktykowanym przez młodych mężczyzn z plemienia Mucupe podczas rytuału efundula (inaczej mufico lub efico), który odprawia się z okazji osiągnięcia przez dziewczęta dojrzałości płciowej. Brak dowodów potwierdzających istnienie tego obyczaju w Afryce przed wiekiem XX uniemożliwia jednak uznanie go za źródło capoeiry. Liczne podobieństwa tych dwóch form równie dobrze mogą bowiem dowodzić inspiracji płynących z Afryki do Brazylii, jak i w kierunku odwrotnym, choćby wydawało się to mało prawdopodobne. Angolska pół-walka, pół-zabawa, której zwyczajem w nagrodę może wybrać sobie żonę, nie płacąc jej rodzinie, opiera się na naśladownictwie zachowań walczących zebr. Do tańca gra się na pasterskim „łuku” zwanym, zależnie od regionu, hungu lub m'bolumbumba. Wykazuje on wielkie podobieństwo z brazylijskim berimbau<sup>6</sup> – specyficznym dla capoeiry instrumentem wykonanym z wygiętego kija (verga), napiętej na nim struny (aramé), skrzynki rezonansowej (cabaça), metalowej monety bądź kamienia do zmiany tonacji (dobrão), patyczka (baqueta), którym struna jest uderzana, oraz zakładanej na palec grzechotki w postaci wiklinowego koszyczka z ziarnami w środku (caxixi).

Capoeira to jedyna znana sztuka walki, o której rytmie decyduje muzyka i śpiew. Jakkolwiek początkowo uprawiano ją wyłącznie do wtóru bębnów (atabaques), berimbau stał się jej nieodłącznym elementem w pierwszych dekadach XIX wieku. Pełnił nie tylko funkcję akompaniamentu, ale i tajnego sposobu komunikacji, w tym również alarmu – odpowiedni sposób gry oznaczał zbliżające się niebezpieczeństwo w postaci wrogiego gangu lub policji konnej. Wraz z pojawieniem się w miastach band zbiegłych niewolników, którzy wykorzystywali swą sztukę do rabowania białych obywateli, zaczęto bowiem ścigać capoeirę z urzędu. Pierwotnie traktowana była jako występek o niskiej szkodliwości, jednak już w 1890 roku, w wyniku nacisków sterroryzowanego społeczeństwa, uznana została za naruszenie bezpieczeństwa publicznego, podlegające karze więzienia od jednego do sześciu miesięcy albo trwających tyle samo prac przymusowych na wyspie Fernando de Noronha. Sankcje prawne nie zmniejszyły jednak zainteresowania afrykańską sztuką walki. Długo uważana za domenę czarnych, zaczęła także budzić ciekawość klas uprzywilejowanych, w tym notabli. Na początku XX wieku coraz częściej podnoszono głosy w jej obronie, określając ją jako aktywność o charakterze sportowym. Wreszcie, w latach trzydziestych – na fali Vargasowskiego nacjonalizmu – capoeira, podobnie jak samba, uznana została za istotny element kultury brazylijskiej i niebawem stała się produktem eksportowym.

Waloryzacja capoeiry jako manifestacji narodowego temperamentu pociągnęła za sobą próby wypracowania spójnych metod treningu. Otwarcie w Salvadorze pierwszej akademii z oficjalną licencją (1937) zapoczątkowało proces popularyzacji gry na skalę międzynarodową. Wyodrębniły się wówczas dwa odmienne style jej uprawiania – regional i angola. Twórca bająńskiej capoeiry regionalnej – mistrz Bimba – usiłował dokonać modernizacji „narodowej gimnastyki”, włączając do repertuaru tradycyjnych figur elementy walk wschodnich i północnoamerykańskich (boks, jiu-jitsu, catchu i taekwondo), przeżywa-

jących wówczas okres świetności. Capoeira w jego rozumieniu miała być przede wszystkim efektywną taktyką obrony, nie zaś widowiskiem o charakterze ludycznym. Założeniom tym przeciwstawił się mistrz Pastinha, budując własną koncepcję nauczania, w której na plan pierwszy wysunięte zostały estetyczne aspekty afrykańskiej sztuki. Kultuwując tradycyjne formy gry, szkoła angoli rozwija jednocześnie kreatywne zdolności swych adeptów. Siedem figur podstawowych stanowi bazę improwizacji prowadzonej z pełnym zachowaniem zasad dialogu. Wychowankowie szkoły Pastinii są zatem mistrzami „mandingi”. W przeciwieństwie do capoeiry regionalnej, w angoli bezpośrednia konfrontacja jest bowiem niedopuszczalna. O jakości gry świadczy tu płynność interakcji, nie zaś skuteczność ataków. Niekwestionowaną wartość stylu tradycyjnego stanowią również aspekty obrzędowe, w których odbija się afrykańska wizja świata. Rytualny porządek, lekceważony przez reprezentantów regionalnej odmiany walki, jest w szkole tradycyjnej świętością. Adept angoli jest więc świadomy kulturowego bagażu oraz estetycznego potencjału dyscypliny, którą praktykuje, i dąży do pogłębienia jej wartości artystycznych, podczas gdy dla skupionego na technicznych aspektach walki wychowanka mistrza Bimby priorytetem jest zwycięstwo. Jeśli więc analizować capoeirę jako metaforę stosunków społecznych, oparta na idei ochrony czystości gatunkowej metoda Pastinii byłaby afirmacją afrykańskiej tożsamości poprzez uwypuklenie jej cech dystynktywnych, podczas gdy model regionalny stanowi propozycję równouprawnienia czarnych poprzez włączenie ich dziedzictwa w strumień kultury globalnej, kosztem zatarcia elementów indywidualnych. Rozróżnienie to traci jednak powoli rację bytu. Współcześnie najczęściej praktykowana capoeira moderna (atual), w równym stopniu skuteczna, co atrakcyjna pod względem wizualnym, daje możliwość wydobycia z obu klasycznych koncepcji tego, co najbardziej wartościowe, bez ryzyka popadnięcia w skrajności.

### W magicznym kręgu

„Capoeira to walka baletników. Taniec gladiatorów. Pojedynek przyjaciół. Gra, zabawa, dysputa – idealna symbioza siły i rytmu, poezji i giętkości. To jedyna walka, w której ruchy ciała podyktowane są muzyką i śpiewem. To podporządkowanie siły fizycznej – rytmowi. Gwałtowności – melodii. To sublimacja antagonizmów. W capoeirze rywale nie są przeciwnikami, lecz kompanami. Nie walczą, lecz udają, że walczą. Usiłują – jakże radośnie – wyrazić konflikt poprzez artystyczną wizję. Ponad duchem rywalizacji jest w nich bowiem poczucie piękna. Capoeirysta to artysta i atleta, gracz i poeta” (Dias Gomes)<sup>7</sup>.

Jakkolwiek afrykańska sztuka walki popularna jest we wszystkich większych brazylijskich miastach, a zwłaszcza w byłych ośrodkach władzy imperialnej, czyli w stanach Pernambuco, Rio de Janeiro, Alagoas i Bahia, według wielu tylko capoeira bająńska zasługuje na miano autentycznej. Ustanowiona w 1549 roku pierwsza stolica portugalskiego imperium – Salvador – pozostaje bowiem enklawą czarnej ludności, która ze szczególnym pietyzmem kultuwuje afrykańskie obyczaje. Salvadorska starówka zwana Pelourinho przyciąga ogromne rzesze turystów pragnących ujrzeć słynną grę w oryginalnym wydaniu. I rzeczywiście – capoeira w scenarii kolonialnego miasta jest widowiskiem wyjątkowym. Na tle błękitnego nieba i malowanych na biało kamieniczek, w miejscu, gdzie jeszcze dwieście lat temu stał pręgierz, gromadzą się bosy, ubrani w śnieżnobiałe spodnie potomkowie niewolników, aby odprawić rytuał, w którym ożywiona zostanie pamięć przeszłości.

Capoeira rozgrywana jest w obrębie koła utworzonego przez siedzących lub stojących graczy-uczestników. Jednorazowo wewnątrz tego obszaru, zwanego rodą, pozostaje tylko jedna para capoeirystów.



O tempie i rytmie gry decyduje dźwięk berimbau (jednego lub trzech). W pierwszym wypadku brzmienie instrumentu musi być wystarczająco donośne, aby przewodzić orkiestrze i zarazem stanowić impuls do działań w rodzie. W drugim – rola lidera przypada berimbau gunga (lub berra-boi) emitującemu najniższy dźwięk. Osoba na nim grająca utrzymuje stały monotonny rytm, który uzupełniają mają berimbau médio (średni) – wprowadzający jeden temat oparty na brzmieniu podstawowym – i viola (wysoki), służący swobodnej improwizacji. Ponadto tło muzyczne rody tworzą atabaque (bęben), pandeiro (rodzaj tamburynu), agogô (dzwonek) i reco-reco (tarka), które uzupełniają dźwięk berimbaus, nigdy jednak nad nimi nie dominują.

Zarówno styl capoeiry, jak i poszczególne etapy gry wymagają odpowiedniej oprawy wokalne. Pełen szczerych emocji śpiew ludowy jest znaczącym elementem struktury dramatycznej rytuału. I tak, na przykład, wykonywana przez gracza bez udziału formującego krąg chóru, charakteryzująca się wolnym tempem ladainha może odgrywać rolę wstępu do działań w rodzie lub komentować bieżącą sytuację. Składająca się z cztero- lub sześciowersowych strof śpiewanych przez solistę i powtarzanych przez chór quadra służy natomiast jako tło wokalne gry – dotyczy bowiem najrozmaitszych tematów, niepowiązanych bezpośrednio z akcją w rodzie. „Canto corrido” zaś to typowy dla gry o szybkim tempie dwuwersowy komentarz bieżących działań, prowadzony w dialogu pomiędzy solistą a chórem. Pieśni te, tak różnorodne pod względem pełnionych funkcji, łączy niezwykła prostota formalna. Śpiewane donośnym głosem niewyszukane rymy odznaczają się ogromną siłą ekspresji. To one, wespół z dźwiękiem berimbaus, są źródłem tej wyjątkowej energii, którą wyczuwa się podczas pokazu capoeiry.

Rytuał gry rozpoczyna się w momencie wejścia do rody pierwszej pary capoeirystów. Z wyjątkiem mistrzów, gracze nie mają prawa wolnego wyboru partnera. O tym, z kim przyjdzie im walczyć, decyduje zatem przypadek, a ściślej – pozycja, jaką uprzednio zajmowali w kręgu. Bramę do świata gry stanowi wyznaczone podwójną linią pęknięcie zwane boca-da-roda (usta rody). Po jej przekroczeniu jeden z graczy intonuje ladainię zawierającą wyzwanie, na którą ten drugi odpowiada. Następnie, dotykając ziemi, a często również berimbau, obaj wykonują znak krzyża lub (zgodnie z tradycją candomblé) szybkim ruchem podnoszą dłoń do czoła i szyi. Potem podają sobie ręce i otrzymują przyzwolenie na rozpoczęcie gry – osoba odpowiedzialna za akompaniament na berimbau berra-boi pochyla instrument nad ich głowami. Obok mistrza (lidera grupy), berimbau okazuje się zatem najwyższym autorytetem capoeiry – wyznacza on zarówno rodzaj, tempo i rytm walki, jak jej początek, a często również i koniec.

Przystępując do właściwych działań, capoeiryści okrążają przestrzeń gry w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara, po czym ustawiają się naprzeciw siebie w boca-da-roda i jednocześnie wykonują figurę zwaną aú w kierunku centrum rody. Aú to rodzaj salta, w którym wsparte na ziemi ramiona tworzą kształt litery A, podczas gdy trzymane w powietrzu nogi przyjmują formę litery U<sup>8</sup>. I tak walka zostaje rozpoczęta. Serii ataków i uników towarzyszy nieustanny komentarz chóru zagrzewający do walki. Kiedy jeden z graczy pragnie zakończyć konfrontację, wyciąga rękę w kierunku partnera i obaj, po wykonaniu odpowiednich ladainii, „żegnają się”, a następnie opuszczają krąg, zwalniając miejsce kolejnej parze.

### Nogi do góry!

Capoeira to odzwierciedlenie afrykańskiego systemu wartości. Gest dotknięcia ziemi przed przystąpieniem do gry odwołuje się do

candomblé, zgodnie z którym sfera sacrum znajduje się na dole, nie zaś na górze, jak w kulturze judeo-chrześcijańskiej. Również berimbau, podobnie jak bębny w candomblé, obdarzony zostaje cechami boskimi – oddaje się mu pokłon i respektuje jego wolę. Kolory, jakimi maluje się instrument, niemal zawsze stanowią hołd dla konkretnych bóstw candomblé, i tak na przykład błękitny poświęcony jest bogini lemanjá, a złotozółty – Oxum. Ponadto berimbau, nim zostanie wprowadzony do gry, wymaga zabiegów przygotowawczych, czyli sumiennego wyczyszczenia, zmontowania i nastrojenia. Czynności te, choćby zostały wykonane niedawno i pozornie pozbawione były sensu, powtarzane są przed każdym spotkaniem, bowiem, tak samo jak oplatanie bębnow candomblé kolorową taśmą, służyć mają przysposobieniu materialnego obiektu do pełnienia funkcji rytualnych poprzez obdarzenie go na czas trwania obrzędu odpowiednią mocą (axé), co bliskie jest chrześcijańskiemu pojęciu „święcenia”.

Także naturalna dla człowieka postawa ciała ulega reinterpretacji. Pozycja „do góry nogami” uprzywilejowana jest nie tylko w momencie wejścia do rody, ale i w toku gry. Jak zauważa profesor Leticia Vidor de Sousa Reis<sup>9</sup>, spośród sześćdziesięciu trzech standardowych figur, w około pięćdziesięciu zasadniczą funkcję pełnią nogi i stopy. Atak przy ich pomocy wykonywany zazwyczaj nie ma jednak charakteru zwykłego kopnięcia. Ruch stopy przebiega bowiem po okręgu lub półokręgu, budząc skojarzenia z baletem. Obrazowe nazwy figur, jak meia-lua (półksiężyc) czy relógio (zegarek) dowodzą, że w uniwersum capoeiry kształt koła ma niebagatelne znaczenie. Najwyraźniejsze potwierdzenie tej tendencji stanowi ginga – postawowy element ruchowy capoeiry, polegający na szybkiej zmianie pozycji kończyn górnych i dolnych (prawa noga wysunięta do przodu, lewa do tyłu/lewa ręka do przodu, prawa do tyłu) przy zachowaniu pełnej kontroli bioder. To właśnie dzięki tej technice poruszania się capoeira wykazuje związki z tańcem. Idealny balans tułowia umożliwił nieustanne przesuwanie się stóp po podłożu w rytm muzyki. Ciało capoeirysty kreślące koła na kolistym obszarze wydaje się płynąć w przestrzeni, wolne od wszelkiego ciężenia i napędzane siłą dźwięków berimbaus. Jest w tym ruchu nieokreślona pierwotna energia i piękno płynące z doskonałej harmonii.

Wykorzystanie okręgu jako modelu działań capoeirysty pociąga za sobą nieustanne ewolucje ciała na liniach góra-dół i przód-tył. Nierzadko wykonuje się również inwersję na obu liniach jednocześnie, co zbliża capoeirę do akrobatyki. Ewolucja na linii góra-dół najczęściej jest szybka i chwilowa, jak w aú. Bywa jednak, że gracz pozostaje dłużej w pozycji odwróconej, wykonując zarazem rozmaite działania przy pomocy stóp uwolnionych od ciężaru ciała, jak w figurze zwanej bananeirą (bananowcem). Tak długotrwała inwersja służy, oczywiście, sprowokowaniu przeciwnika, jednak stwarza idealną okazję do zainicjowania zabawy. Znakomitą realizacją tego mechanizmu jest popularna w Rio de Janeiro sztuczka znana pod nazwą apanha laranja no chão tico-tico. Na ziemi kładzie się przedmiot, po który gracz, atakowany nieustannie przez partnera, ma sięgnąć przy pomocy ust. Śmiech wywołany odwróceniem ról poszczególnych części ciała rozładowuje napięcie wynikające z rywalizacji, wzmacniając zarazem ludyczny aspekt gry.

Fizycznej inwersji towarzyszyć musi zmiana perspektywy. I nie chodzi tu wyłącznie o kierunek spojrzenia. Świat capoeiry to świat na opak. Wraz z odwróceniem naturalnej dla człowieka postawy ciała zmianie ulegają znaczenia z tą postawą powiązane. I tak, na przykład, „błogosławieństwo” – tradycyjnie rozumiane jako wykonywany dłońią gest przychylności przyjmowany z pełną rewerencją – to w capoeirze silne pchnięcie połączonych ze sobą stóp w pierś adwersarza, a zatem



capoeira

atak, który wymaga uniku. Komiczna modyfikacja postawy pozwala odwrócić znaczenie aktu, a przez to go zdesakralizować. Dzięki ironicznej transformacji przekroczone zostaje powaga ustalonego porządku, który jednocześnie podlega zakwestionowaniu. Na tej samej zasadzie z powagi odziera się wizję pracy fizycznej. Młotek, nożyczki czy lina – narzędzia, którymi posługujemy się przy użyciu rąk – w capoeirze stanowią nazwy figur, które wymagają znakomitej koordynacji kończyn dolnych. Przekorna ilustracja sposobu ich działania wywołuje uzasadniony śmiech, a tym samym rozładowuje negatywne emocje związane ze wspomnieniem przeszłości. Chwytem ironicznym jest zresztą idea tkwiąca u samych podstaw capoeiry. Poruszanie się na poziomie ziemi z wykorzystaniem czterech kończyn, tak, jak to robią zwierzęta, jest przecież aluzją do sposobu, w jaki biali postrzegają rasę czarnych. Realizacją wizji Europejczyków na temat „dzikiej Afryki” okazuje się więc idealnym sposobem na jej ośmieszenie.

### Związki i pokrewieństwa

Capoeira to jednak nie jedyna, choć niewątpliwie najlepiej znana, brazylijska manifestacja kulturowa, której początki wiążą się z walką niewolników o prawo do zachowania tożsamości. Równie intrygującym wyrazem oporu wobec białych opresorów okazuje się taniec maculelê. Podobnie jak capoeira, wykonywany jest on w rodzaje, którą formują śpiewający i klaszczący do rytmu atabaque (brak tu berimbau) uczestnicy obrzędu. Często traktuje się go zatem jako komplementarną część pokazów brazylijskiej sztuki walki, zwłaszcza że poziom oryginalności i dynamiki tych dwóch form ekspresji ludowej jest bardzo zbliżony. Jakkolwiek pochodzenie maculelê jest sprawą kontrowersyjną, to najczęściej przyjmuje się, że pracujący na plantacjach trzciny cukrowej niewolnicy praktykowali je w celu rozładowania negatywnych emocji, jakie żywili wobec swoich panów. Nie oznacza to jednak, że forma ta ma wyłącznie afrykańskie źródła. Obok elementów wywodzącego się z Angoli tańca cucumbi, można w niej bowiem dostrzec także wpływy indiańskie.

Będący elementem folkloru Bahii, a zwłaszcza Santo Amaro, gdzie prezentowany jest jako główna atrakcja święta Matki Boskiej Gromnicznej (Nossa Senhora de Purificação), patronki miasta, maculelê jest tańcem o ogromnej sile wyrazu. Pierwotnie wykonywane przez mężczyzn, dziś stanowi jedną z najbardziej popularnych prezentacji kobiecych lub mieszanych. Jego charakterystycznym atrybutem są drewniane pałeczki (grimas), które, uderzane o siebie rytmicznie, wydobywają charakterystyczny dźwięk tworzący kontrapunkt dla innych instrumentów perkusyjnych. W większości przypadków zastępują one używane w czasach niewolnictwa maczety do ścinania trzciny cukrowej, zdarzają się jednak wysoce profesjonalne wykonania maculelê z udziałem ostrych narzędzi, a zwłaszcza noży, z których w dynamicznej grze sypią się iskry. Jeszcze bardziej spektakularne efekty daje użycie płonących pochodni. Nie bez znaczenia dla atrakcyjności prezentacji jest również wygląd tancerzy. Wymalowane w plemienne wzory i przystrojone wiklinowymi spódniczkami ciała graczy sprawiają w ruchu wrażenie barwnych widm.

W pierwszych dekadach XX wieku niemal zapomniane, maculelê ożywione zostało przez mistrza Paulino Aluísio de Andrade, zwanego Popó. W 1943 roku zgromadził on członków swej licznej rodziny oraz przyjaciół i w oparciu o własne wspomnienia nauczył ich kroków tradycyjnego tańca. Z czasem skojarzone z afrykańską sztuką walki, maculelê stało się nieodłącznym elementem niezwykle ważnych dla amatorów capoeiry dorocznych uroczystości chrztu (Batizado) i zmiany sznurów (Troca de Cordas), podczas których przyznaje się adept-

tom sztuki walki poszczególne stopnie zaawansowania, oznaczając ich wiązanym u boku spodni sznurem odpowiedniego koloru. Jako towarzysząca ceremonii atrakcja, taniec z pałkami następuje bezpośrednio po pokazie umiejętności capoeirystów, poprzedza natomiast rytuał zwany wyciąganiem sieci (Puxada de Rede), stanowiący de facto teatralizację popularnej legendy rybackiej. Historia rybaka, który, pomimo ostrzeżeń ogarniętej złyimi przecuciami żony, wypływa w nocy na połów i, wypadłszy przypadkiem z łodzi, topi się, po czym wraz siecią zostaje przez kompanów wyciągnięty na brzeg i pogrzebany na miejscowej plaży, wywodzi się z czasów, kiedy rybołówstwo stanowiło podstawowe źródło utrzymania byłych niewolników. Przedstawiana w formie muzycznej pantomimy z udziałem chóru komentującego akcję, opowieść ta jest znakomitym uzupełnieniem artystycznego przekazu tańców obronnych. W tradycyjnych pieśniach wykorzystywanych w widowisku kryją się liczne nawiązania do kulturowego i religijnego dziedzictwa Afryki, spośród których najbardziej oczywistym jest hołd składany Iemanjá – czczonej w candomblé bogini wód. Puxada de Rede to przedostatni element cyklu prezentacji w rodzaje. Działania zamyka samba de roda, która dała początek sambie karnawałowej. Nacechowany erotycznie taniec pojedynczych par w centrum kręgu służy wyciszeniu emocji, przetworzeniu rywalizacji, ukazując zarazem pełnię afrykańskiego temperamentu, dla którego muzyka jest czynnikiem warunkującym.

Roda to samowystarczalny mikrokosmos sytuujący się w opozycji do świata zewnętrznego. Prowadzona w nim narracja jest zarazem afirmacją etnicznego indywidualizmu i przejawem protestu przeciw obcemu systemowi wartości. W sekwencji tanecznych ruchów capoeiry i powiązanych z nią działań rytualnych narzucony przez białego człowieka porządek zostaje zanegowany i zastąpiony ładem wynikającym z afrykańskiej wizji świata. Wszystko to dokonuje się jednak w duchu sztuki. Nad instynktem walki dominuje głęboko ludzka potrzeba ujęcia emocji w estetyczną formę. Aspekt ludyczny łagodzi zatem ostry podział wynikający z konfliktu, czyniąc taniec wojenny rytuałem zjednoczenia. Rywale stają się partnerami, a walka zamienia się w sportkanie. Z przeciwieństw rodzi się idealna harmonia, która stanowi potwierdzenie ciągłości życia duchowego pokoleń.

<sup>1</sup> „Dobry capoeirista nie upada, a jeśli już kiedyś mu się to zdarzy, robi to dobrze”. Cytat z bossa novy autorstwa Vinícius de Moraes i Badena Powella *Berimbau* (tł. A.B.-C.)

<sup>2</sup> Zob.: Afonso de Escagnolle Taunay, *História geral das bandeiras paulistas: escripta á vista de avultada documentação inédita dos arquivos brasileiros, hespanhoes e portugueses*. Typ. Ideal, H. L. Canton, São Paulo 1925.

<sup>3</sup> Senzala – przeznaczona dla niewolników część zabudowań fazendy, usytuowana najczęściej naprzeciw casa grande (rezydencji panów).

<sup>4</sup> Status ten nadany został capoeirze przez Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Instytut Narodowego Dziedzictwa Historycznego i Artystycznego) 15 lipca 2008 roku na wniosek Ministerstwa Kultury (Ministério da Cultura).

<sup>5</sup> Zob.: Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, Global Editora, São Paulo 2000.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Dias Gomes, Alfredo de Freitas, „Furacões da Bahia (Folheto do Grupo Folclórico Olodumarê)”

<sup>8</sup> Sekwencja aú wykonana w trakcie gry jest jednym z najskuteczniejszych sposobów ataku.

<sup>9</sup> Zob.: Leticia Vidor de Sousa Reis, *O Mundo de Pernas para o Ar: A capoeira no Basil*, Publisher Brasil, São Paulo 2000.