

TYTUŁ:

Bunt, gra, taniec. Wokół początków capoeiry

AUTOR:

Katarzyna Kleczkowska

ARTYKUŁ OPUBLIKOWANO W:

„Maska” 2012, nr 15, s. 61–72.

ABSTRACT:

The article presents the most popular theories of the origins of capoeira, focusing on main meaning of this sport: the protest, the play and the dance. The capoeira is a Brazilian martial art, which combines elements of dance, acrobatics, music and game. It is nowadays very popular in both Americas and Europe (including Poland), but primarily it was only an art of African slaves and lower classes in Brazil. It is not well known how the capoeira came into existence, but the most popular of the theories emphasizes the role of the rebellion of the African slaves against white rulers of Brazil. In this theory capoeira was an idea of fighting without any weapon and the role of dance and music was to hide the rebellious character of the martial art. Even if this theory is not convincing, it is still one of the most attractive elements of the philosophy of capoeira and it creates a romantic myth of this martial art.

SŁOWA KLUCZE:

capoeira, sztuka walki, taniec, gra, bunt, Brazylia, mit

Jeżeli chcesz zacytować ten tekst, podaj źródło:

Kleczkowska K., *Bunt, gra, taniec. Wokół początków capoeiry*, „Maska” 2012, nr 15, s. 61–72.

Bunt, gra, taniec. Wokół początków capoeiry

Katarzyna Kleczkowska

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji

Uniwersytet Jagielloński

Recenzent: dr Edmund Baka

Zapewne wielu praktyków i miłośników capoeiry nie raz zadawało sobie pytanie, jak by wyglądało ich życie, gdyby owej sztuki – niezależnie od tego, czy nazwiemy ją walką, czy tańcem – nigdy nie dane im było poznać. W Polsce szkoły capoeiry istnieją już od prawie 20 lat¹ i chociaż nadal budzą zdziwienie laików, ich konkurencyjność wobec szkół wschodnich sztuk walki zaczyna gwałtownie wzrastać. Co więcej, praktykami capoeiry nierzadko stają się osoby zaprawione już np. w judo, które włączają doń doświadczenie zdobyte podczas treningów innych sztuk walki. W ten sposób capoeira – o zupełnie przeciwieś odmiennym pochodzeniu i symbolice – coraz mocniej upodabnia się klasycznych sztuk walki i staje powoli dziedziną sportu, nad czym ubolewają niektórzy jej mistrzowie².

Czy stapianie się capoeiry z innymi sztukami walki i sportami przynosi jej korzyści, czy też degradację – ocenę tę pozostawmy praktykom. Sami natomiast zastanówmy się, jaki wpływ na naukę może mieć owo gwałtowne rozprzestrzenienie się i ewolucja capoeiry. W niniejszym artykule zamierzam się skupić jedynie na bardzo wąskim aspekcie badań nad capoeirą, jakim jest jej pochodzenie. Nietrudno spostrzec, że zmiany w capoeirze (głównie te spowodowane kontaktem z innymi sztukami walki) są jedynym z podstawowych czynników utrudniających dotarcie do jej początków i rozmywających jej pierwotne znaczenie. Dwie jej najważniejsze współcześnie odmiany – *Capoeira Regional*, stworzona przez Mistrza Bimbę oraz *Capoeira Angola* Mistrza Pastinho – są tego najlepszym przykładem. Pierwsza bowiem widzi w capoeirze przede wszystkim sztukę walki i wykorzystuje jej potencjał obronny, druga natomiast usiłuje dotrzeć do symboliki i znaczenia, propagując sztukę taneczną i mocno

¹ K. Kolbowska, *Capoeira w Polsce. Wędrowanie wątków kulturowych*, Warszawa 2010, s. 91.

² Zob. ibidem, s. 80 i n.

zrytualizowaną. Celem niniejszego artykułu nie jest jednakże analiza zmian w samej capoeirze, ale w wizji jej początków, kreowanej niezależnie wobec faktów przez pokolenia mistrzów i mniej lub bardziej zaangażowanych w praktykę badaczy.

Rosnąca popularność capoeiry sprzyja wysypowi literatury na jej temat, tworzonej w znacznej mierze przez praktyków i mistrzów capoeiry. Dla przykładu, w języku polskim jedyną dostępną publikacją o charakterze naukowym jest książka *Capoeira w Polsce. Wędrowanie wątków kulturowych* Katarzyny Kolbowskiej, stanowiąca skądinąd rzadki przypadek badania capoeiry także poza kontekstem brazylijskim. Pozostałe trzy pozycje – *Capoeira. Brazylijska forma sztuki* Biry Almeidy (Mistrza Acordeona), a także *Capoeira. Filozofia i styl życia* oraz *Capoeira. Sztuka walki, muzyka, taniec, życie* Nestora Capoeira mają charakter popularnonaukowy i poradnikowy, a ich autorami są mistrzowie capoeiry. Pozycje te przedstawiają wiele wizji narodzin capoeiry, przede wszystkim te, które zyskują największą popularność w kręgach uczniów i nauczycieli, nawet jeśli czasem odnoszą się do nich także sceptycznie. Romantyczna wizja promowana jest także przez docierające do szerokiej masy odbiorców filmy – w tym najślawniejsze: nagrodzone w Cannes *Quilombo* Carlosa Dieguesa z roku 1984 lub *Besouro* João Daniela Tikhomiroffa (2009), oba produkcji brazylijskiej.

Pochodzenie capoeiry od walki, tańca lub rytuału murzyńskich niewolników w Brazylii nie budzi współcześnie wątpliwości³, nawet jeśli sama capoeira stała się obecnie grą praktykowaną przede wszystkim przez białych, a rasizm i dyskryminacja nie są w jej szkołach zjawiskiem rzadkim⁴. Początki capoeiry wpisują się zatem w kontekst rozważań na temat tzw. Czarnego Atlantyku, czyli kultury stworzonej przez murzyńskich niewolników, ludzi o podwójnej świadomości – afrykańskiej, przewiezionej do Ameryki z rodzimych stron, oraz europejskiej, narzuconej im poprzez kolonizatorów⁵. Efektem owej podwójnej świadomości jest między innymi tworzenie się hybryd kulturowych, które nosi miano kreolizacji – od kreoli, czyli początkowo urodzonych w Ameryce potomków białych kolonizatorów,

³ M. R. Assunção, *Capoeira. A History of an Afro-Brazilian Martial Art*, London & New York 2005, s. 31.

⁴ K. Kolbowska, op. cit., s. 27 i n.

⁵ Pojęcie „Czarny Atlantyk zostało użyte po raz pierwszy przez badacza kultur afroatlantyckich, Roberta Farris Thompsona (M. Rożalski, *Czarny Atlantyk – wstęp*, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012, s. 3). Zob. też. P. Gilroy, *Czarny Atlantyk jako kontrkultura nowoczesności*, tłum. K. Przyłuska, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012, s. 8-36.

później natomiast – także mulatów i dzieci czarnych niewolników⁶. W tym ujęciu capoeira byłaby właśnie efektem kreolizacji. Pozostaje jednak pytanie, na ile stanowi ona twór brazylijski, a na ile – i czy w ogóle – została przywieziona jeszcze z Afryki.

Badanie form podobnych lub tożsamyh z capoeirą na kontynencie afrykańskim jest utrudnione ze względu na fakt, iż niewolników wywożono całymi grupami: sąsiednie plemiona sprzedawały swoich wrogów, a monarchowie – członków sekt religijnych, które mogły zagrozić porządkowi. Grupy te były w stanie odnowić swoje rytuały w Brazylii, ale w Afryce uległy one całkowitemu zapomnieniu⁷. Jednoznaczną odpowiedź na pytanie o pochodzenie capoeiry utrudnia także ubóstwo źródeł, co sprzyja swobodzie hipotez. Niedługo po zniesieniu niewolnictwa w 1888 roku brazylijski minister skarbu Rui Barbossa wydał rozkaz spalania dokumentów, które dotyczyły tego procederu. Jeden z popularnych mitów dotyczących capoeiry głosi, że Barbossa spalił wszelkie akta świadczące o niewolnictwie. W rzeczywistości jednak zniszczył jedynie spisy gospodarstw i pracujących w nich niewolników, by nie musieć wypłacać odszkodowania właścicielom za utraconą siłę roboczą. Prawdopodobieństwo, że wśród owych dokumentów mogły się także znajdować opisy najbardziej pierwotnych form capoeiry, jest raczej nikłe⁸.

Historia afrykańskiego niewolnictwa w Brazylii sięga połowy piętnastego wieku. Kiedy Portugalczycy przekonali się, że Indianie nie nadają się do ciężkich prac i masowo wymierają, zaczęto sprowadzać czarnoskórych niewolników, początkowo w setkach, a następnie tysiącach i dziesiątkach tysięcy rocznie. Drugie tyle umierało zwykle podczas podróży, które odbywali ścieśnieni na brudnych, zniszczonych statkach. W szesnastym wieku Portugalczycy sprowadzali głównie niewolników pochodzących z Sudanu, zislamizowanych, o kulturze wyższej nie tylko od Indian brazylijskich, ale także samych Portugalczyków. To od nich uczono się rolnictwa, hodowli bydła, kopalnictwa i obróbki żelaza. Pod koniec wieku rozpoczęto systematyczny podbój Angoli i od tego momentu siłę roboczą czerpano głównie spośród ludów Bantu. Pod koniec wieku siedemnastego i przez cały osiemnasty wśród wywożonych znów zaczęli przeważać Sudańczycy – zwłaszcza Fonowie. W dziewiętnastym wieku pojawiła się natomiast ogromna fala czarnoskórych z ludu Joruba, którzy

⁶ M. Garztecki-Rohr, *Muzyka afroamerykańska jako produkt kreolizacji*, [w:] *Rytmy i kroki Afryki*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2011, s. 239.

⁷ R. Bastide, *Kulty afroamerykańskie*, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012, s. 77.

⁸ M. R. Assunção, op. cit., s. 8.

mieli najmocniej ukształtować brazylijskie wyobrażenie o afrykańskiej kulturze jako całości⁹.



rys. 1. *roda* na podstawie współczesnej capoeiry.

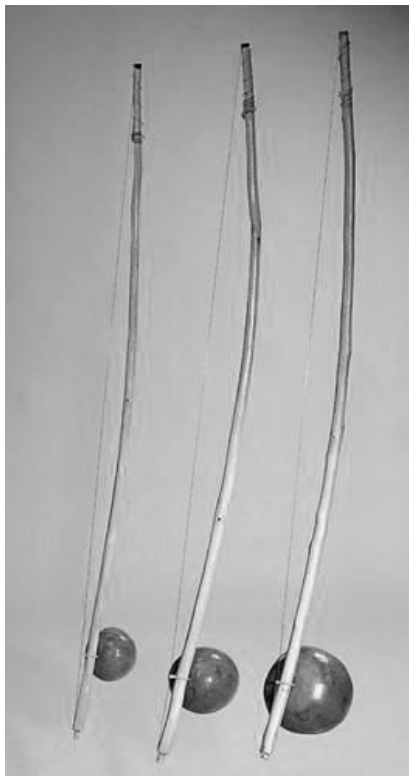
Źródło: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rasteira_em_p%C3%A9.jpg

Portugalczycy zdawali sobie sprawę z groźby buntu. Dlatego w jednym miejscu starali się skupiać przedstawicieli różnych afrykańskich narodów, utrudniając komunikację językową i kulturową pomiędzy zniewolonymi. Jednocześnie to właśnie w Brazylii istniały ogromne arealy gospodarstw rolnych w niewielkich odległościach od siebie, których brakowało np. w Ameryce Północnej. W ten sposób niewolnicy z określonych grup etnicznych mogli się gromadzić na ich obrzeżach pod osłoną nocy i kultywować religie i obrzędy przodków¹⁰. Afrykańscy niewolnicy nie byli jednak aż tak skłonni do buntu, jak moglibyśmy zakładać. Za wieloletnią pracę na plantacji mogli zyskać przejście do rzemiosła lub znacznie łatwiejszej i wygodniejszej służby domowej, gdzie ich własne dzieci bawiły się z dziećmi plantatorów. Murzynki, ze względu na

⁹ L. Kolankiewicz, *Samba z bogami*, Warszawa 1995, s. 36 i n.

¹⁰ R. Bastide, op. cit., s. 74.

niedostatek białych kobiet, często stawały się kochankami i ulubienicami właścicieli, a ich dzieci zyskiwały wolność i miały szansę na edukację¹¹. Niewolnicy domowi szybko przyjmowali idee i obyczaje białych, stopniowo zapominając rodzimych. Przodowali wśród nich Bantu, których wierzenia animistyczne były znacznie prostsze do wykorzenienia niż skomplikowane, politeistyczne systemy religijne Fonów i Jorubów¹².



rys. 2. *berimbau*. Źródło:

http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hn_3berimbau.jpg

Uciezki i bunty jednak się zdarzały. Niewolnicy wymykali się ze swoich czworaków, zwanych *senzalas* i zakładali własne osady lub grupy osad, zwane *quilombos*. Istniało ich co najmniej dziesięć głównych: posiadały własną organizacją społeczną i często handlowały z sąsiednimi miastami. W XVII w. w Palmares w stanie Bahia powstało słynne *quilombo*, które przez kilkadziesiąt lat dzielnie odparowało ataki kolonistów¹³. Nie dziwi zatem, że stosunkowo szybko zaczęto łączyć walkę niewolników z praktykowaną przez nich capoeirą. Wedle tej hipotezy uciekinierzy nie posiadali własnej broni, musieli zatem uczyć się walki jedynie za pomocą siły swych mięśni. Capoeira opiera się głównie na atakach stopami, co miało – wedle popularnego mitu – dowodzić, że ćwiczyli ją niewolnicy mający zakute ręce¹⁴. Capoeira składa się zawsze z dwóch graczy

oraz otaczającego ich kręgu, zwanego *roda* (rys. 1). Wedle popularnych hipotez, krąg miał zastępować ćwiczących, aby o grze nie dowiedzieli się

¹¹ Na temat wzajemnych zależności Portugalczyków i afrykańskich niewolników w Brazylii zob. G. Freyre, *Panowie i niewolnicy*, tłum. H. Czajka, Warszawa 1985.

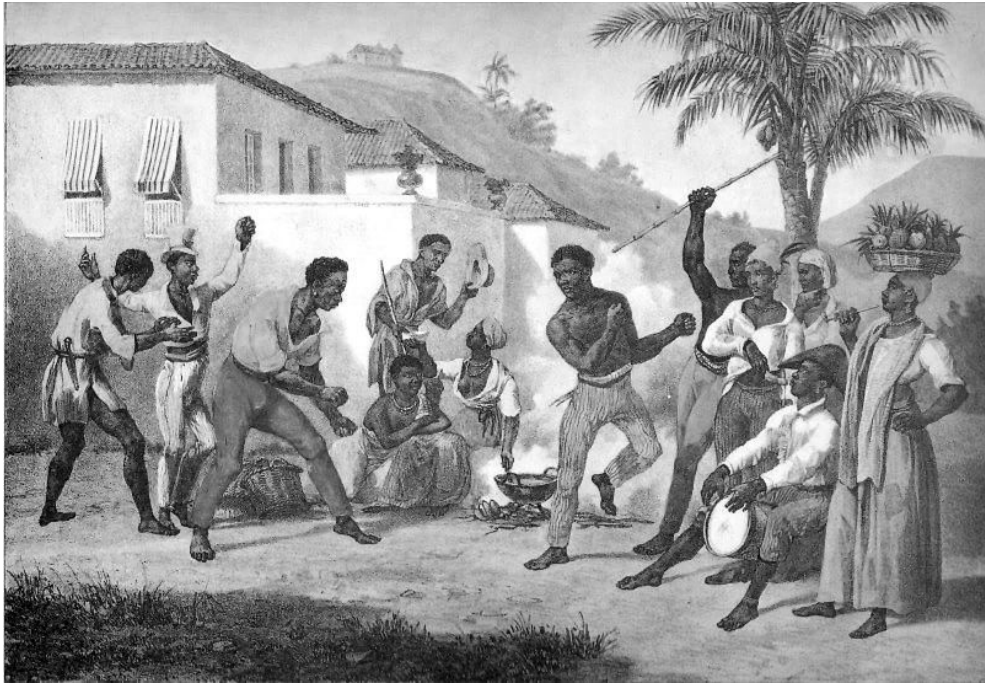
¹² R. Bastide, op. cit., s. 76.

¹³ B. Almeida, *Capoeira. Brazylijska forma sztuki*, tłum. B. Górecka, Wrocław 2005, s. 15;

L. Kolankiewicz, op. cit., s. 40.

¹⁴ M. R. Assunção, op. cit., s. 8.

właściciele gospodarstw i władze¹⁵. Taneczny charakter miał tuszować waleczne aspekty capoeiry, a głośne instrumenty – zagłuszać walkę.



rys. 3. Moritz Rugendas *Gra w capoeirę albo taniec wojenny*.
Źródło: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rugendasroda.jpg>

Dziś żaden capoeirista nie wyobraża sobie gry bez uczestnictwa instrumentu o kształcie łuku z tykwą, zwanego *berimbau* (rys. 2). Jest on określany jako dusza capoeiry, przygrywa na nim zwykle osoba kierująca *roda*¹⁶. Tymczasem jedna z pierwszych znanych nam ilustracji capoeiry, pochodzący z 1835 roku obraz Johanna Moritza Rugendasa *Gra w capoeirę albo taniec wojenny* (rys. 3), nie zawiera ani *berimbau*, ani żadnych innych tradycyjnych instrumentów używanych w czasie gry (bębna *atabaque*, tamburynu *pandeiro* ani „przeszkadzajek” *agogo* i *reco-reco*)¹⁷. Z tego mniej więcej okresu pochodzi także opis *berimbau* z *Ilustrowanej historii podróży po Brazylii* Jeana Baptiste Debreta, w którym nie ma słowa o capoeirze. Ów początkowy rozdział *berimbau* i innych głośnych instrumentów od capoeiry może – zdaniem niektórych – stanowić

¹⁵ K. Kolbowska, op. cit., s. 29.

¹⁶ B. Almeida, op. cit., s. 75.

¹⁷ M. R. Assunção, op. cit., s. 7.

potwierdzenie tezy, że zostały one wprowadzone później dla ukrycia bojowych aspektów tej sztuki¹⁸.

Mimo romantycznego charakteru i umiłowania zarówno przez mistrzów, jak i przez początkujących praktyków, hipotezy te są stosunkowo trudne do udowodnienia. Nawet najwaleczniejszy wojownik capoeiry byłby bezsilny wobec broni palnej. Mistrz Bimba spytany kiedyś przez reportera, co by się stało, gdyby ten przyłożył mu pistolet do piersi, odparł: „Zginąłbym, mój synu”¹⁹. We współczesnej capoeirze nie występują ciosy, które gwarantowałyby obezwładnienie przeciwnika²⁰, a opisy brutalnych i śmiertelnych walk *capoeiristas* pochodzą przede wszystkim (choć nie wyłącznie) z czasów, kiedy capoeirę praktykowali byli niewolnicy, którzy po zniesieniu niewolnictwa w Brazylii w roku 1888 stanowili najgłębsze niziny społeczne, bez możliwości zarobku, skazane na zdobywanie chleba poprzez kradzieże i morderstwa. Bezpodstawne jest także stwierdzenie, że *capoeiristas* walczyli stopami ze względu na skrępowanie rąk, ponieważ obawiający się ucieczki właściciele więzali raczej nogi niewolników aniżeli potrzebne przy pracy ręce²¹. Krąg *roda* nie stanowi natomiast formacji wyjątkowej, jako że:

większość tańców afrykańskich zasadza się [...] na figurze koła, symbolu życia duchowego i czasowego. Koło to [...] najstarsza figura grupowego tańca. Wyraża w sobie dynamikę grupy, szczególnie jeśli taniec ten prowadzony jest przez wodzireja, który zajmuje miejsce pośrodku. Wyraża się w nim rezygnacja z tożsamości osobistej na rzecz grupowej solidarności. W Afryce centrum koła zajmują najczęściej bębniści, bazarz (griot) lub przewodnik sprawowanego obrzędu, a taniec w kole ma bardzo często charakter sakralny. Naturalnym odniesieniem tańca w kole jest figura słońca, która łączy się z dniem, jasnością, czystością, uczciwością, czystym sumieniem, życiem i siłą [...]. Podobnie wiele gier afrykańskich zrobionych jest na bazie koła. Nakreślenie okręgu oznacza wydzielenie wewnętrznej przestrzeni jako świętej, do której mają wstęp tylko ludzie inicjowani²².

Spore pole do interpretacji pozostawia samo słowo *capoeira*, którego korzenie można by odnaleźć jednocześnie w dwóch różnych językach: portugalskim oraz w dialekcie guarana rdzennych mieszkańców Brazylii. Indianie określali nim drzewa, roślinność, las, puszcę itd., co

¹⁸ B. Almeida, op. cit., s. 76.

¹⁹ Ibidem, s. 21.

²⁰ K Kolbowska, op. cit., s. 27.

²¹ M. R. Assunção, op. cit., s. 8.

²² J. J. Pawlik, *Źródła, symbolika i znaczenie tańca afrykańskiego*, [w:] *Rytmy i kroki Afryki*, op. cit., ss. 78-79.

mogłoby się odnosić do miejsca schronienia i ćwiczeń zbiegłych niewolników, a zarazem pierwszych *capoeiristas*. W języku portugalskim natomiast można by je wysnuć ze słowa *capão*, oznaczającego koguta. *Capoeira* byłoby zatem „miejszem, w którym trzyma się kurczęta”²³. Jak zauważa historyk Brasil Gerson, na ulicy Rua da Praia de D. Manoel w Rio de Janeiro znajdował się niegdyś wielki targ, na którym handlowano ptactwem. Niewolnicy, zbierający się pomiędzy kosztami z kurczętami (*capoeiras*), urządzali dla rozrywki zawody i tak stopniowo nazwa przedmiotu została utożsamiona z wykonującą tańce osobą²⁴. Wedle tej interpretacji *capoeira* miałyby zatem narodzić się już w Brazylii, ale nie mieć początkowo żadnego związku z walką niewolników przeciwko kolonizatorom.

Ale *capoeira* to po portugalsku także nazwa gatunku kuropatwy, żyjącej w stadach na południe od stanu Bahia. Niektórzy pasterze używali wydawanych przez nią charakterystycznych dźwięków do przyzywania się nawzajem, przez co osoby wykorzystujące ten sposób komunikacji (np. zbiegli niewolnicy) także mogły być nazywane *capoeira*²⁵. Warto jednak zauważyć, że samiec tejże kuropatwy bywa bardzo zazdrosny i często wdaje się w bójki z rywalami. *Capoeira* mogłaby zatem stanowić – prezentowaną w ramach zawodów – symulację walk samców kuropatw²⁶. Być może etymologię słowa „*capoeira*” należałoby jednak wyprowadzić bezpośrednio od koguta – wówczas stanowiłaby walkę pomiędzy dwoma męskimi przeciwnikami, walczącymi między sobą, podobnie jak w wielu kulturach po dziś dzień praktykowane są walki żywych kogutów, utożsamianych z męskością ich właścicieli²⁷. Warto zwrócić uwagę, że naśladowanie zwierząt jest charakterystyczne dla różnych sztuk walki, ale naśladowanie ptaków zarezerwowane jest dla tańca (którym po części jest *capoeira*), jako że ptaki są jedynymi oprócz ludzi zwierzętami, które potrafią utrzymać równowagę, sprawnie balansując na dwóch nogach w swoim tańcu godowym²⁸.

Z rytuałem osiągnięcia dojrzałości i walki młodych mężczyzn o kobietę łączy się hipoteza Jaira Moura, który w *capoeirze* widzi pochodną

²³ B. Almeida, op. cit., s. 17 i n.

²⁴ B. Gerson, *Historias das Ruas do Rio de Janeiro*, [za:] B. Almeida, op. cit., s. 17.

²⁵ B. Almeida, op. cit., s. 20.

²⁶ Ibidem, s. 18.

²⁷ Na temat walki kogutów i jej interpretacji zob. C. Geertz, *Głęboka gra – walki kogutów na Bali*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik et al., Warszawa 2005, ss. 249-263.

²⁸ P. Lenartowicz, *The locomotion of the hominids*, [w:] *Rytmy i kroki Afryki*, op. cit., s. 42.

„tańca zebry”, zwanego *n'golo*, uprawianego przez lud Mucupe z południowej Angoli. Chłopiec który wygra *n'golo*, walkę stopami, może sobie wybrać żonę i nie musi za nią płacić. Zdaniem badacza rytuał ten zachował się wśród niewolników wywiezionych do Brazylii i praktykowany był nadal, ulegając stopniowym przekształceniom²⁹.

Zwróćmy uwagę, że capoeira zawsze nazywana jest „grą” (*jogo de capoeira*), a walczący w niej określa się mianem „graczy”. Gra jest zjawiskiem ciekawym i wieloznacznym: w wielu językach łączy się jednocześnie z ruchem („gra światła”) i naśladownictwem („gra aktorska”). W grze występuje rywalizacja (zauważmy, że w danej chwili wewnątrz *roda* „gra” zawsze tylko dwóch capoeiristas, którzy następnie się zmieniają), a sama gra jest w pewien sposób nadrzędna wobec graczy i istnieje niezależnie od nich³⁰ (bo przecież capoeira toczy się nadal, mimo zmieniających się przeciwników). Wreszcie podstawowe znaczenie gry wiąże się z muzyką i tańcem, co także da się zauważyć w pewnych formach słownych w języku polskim (np. w wyrazie „grajek”)³¹. Ale gra może być także elementem kultu. Tak jest w przypadku *xirê* – specyficznej gry stanowiącej powitanie i początek brazylijskiego obrzędu *candomblé*³², będącego (podobnie jak capoeira) wytworem Afrykańczyków na amerykańskiej ziemi. *Candomblé* dzieli zresztą z capoeirą pewne elementy, takie jak podobne instrumenty muzyczne oraz wiarę w przepływ kosmicznej energii, zwanej *axé*, pomiędzy uczestnikami.

Xirê jest tą częścią obrzędu *candomblé*, która poświęcona jest Exu, prastaremu bóstwu Jorubów. Odbывается ona na początku ceremonii, Exu bowiem jest pośrednikiem pomiędzy ludźmi a bóstwami i tylko on może zanosić ludzkie modły innym bóstwom, zwanym *orixás*. Chrześcijaństwo utożsamiło go z diabłem ze względu na jego złośliwy charakter, a także wizerunki, które przedstawiały go jako rogatego demona. Exu nie jest jednak diabłem. Stanowi klasyczny przykład trickstera, bóstwa o ambiwalentnym charakterze. Najlepiej widać to w micie, w którym Exu pomalował połowę swojego kapelusza na czerwono, połowę zaś na niebiesko. Dwaj wracający z pola rolnicy widząc go, zaczęli się kłócić o barwę kapelusza, a wówczas Exu pojawił się ponownie i rzekł: „To ja wywołałem kłótnię między wami. Sianie niezgody to moja największa

²⁹ J. Moura, *Capoeiragem. Arte e Malandragem*, [za:] B. Almeida, op. cit., s. 16.

³⁰ Zob. H.-G. Gadamer, *Pojęcie gry*, tłum. B. Baran, [w:] *Antropologia widowisk*.

Zagadnienia i wybór tekstów, op. cit., ss. 175-181.

³¹ Ibidem, s. 176.

³² Zob. M. Rożalski, *Xirê – gra, powitanie i żart w kulcie candomblé*, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012, ss. 65-72.

radość”³³. Morałem tej opowieści jest to, aby nigdy do końca nie zawierzać swoim przekonaniom, być gotowym na ich zmianę. Prawdziwym celem działań Exu jest bowiem nieustająca, twórcza zmiana, wynikająca z walki przeciwieństw.

Kult jorubijskiego boga Exu uzyskał w Brazylii zupełnie nowy wymiar. Exu, jako pośrednik pomiędzy ludźmi a pozostawionymi w kraju przodków potężnymi bóstwami *orixás*, stał się obrońcą i powiernikiem murzyńskiej diaspory. Ale jeszcze większe znaczenie miał dla wyznawców jego ambiwalentny charakter. Bóg-łotrzyk stał się ukochanym wzorem niewolników, igrających z nieświadomością i głupotą właścicieli. Jako że „osobne konwencje stosują się do niewolników i do zwykłych obywateli (...), niewolnicy w Brazylii znajdowali szczególną uciechę w naginaniu, wykręcaniu i łamaniu reguł, kiedy tylko mogli, co było formą oporu wobec tego podwójnego standardu”³⁴ Ideałem stał się człowiek, który zyskuje coś najmniejszym kosztem (a najlepiej w ogóle bez wysiłku), wykorzystując przy tym cały swój wdzięk i spryt. Wzorzec taki zaczęto określać mianem *malandro*, co oznacza „łotrzyk”, „cwaniak”, „złodziej”. *Maladragem*, czyli sposób życia na sposób *malandro*, stał się także jednym z określeń capoeiry³⁵, a bogata mitologia ludowa zawiera setki opowieści o osobach będących jednocześnie *capoeirista* i *malandro*³⁶. Podwójna gra i spryt, *malícia* (dosł. „złośliwość”) to także cnoty capoeiry, „bowiem wciągając przeciwnika w pułapkę, wpuszczając go w maliny, grając na jego emocjach, nadeptując na odcisk, demaskując i osaczając ze wszystkich stron, dajesz mu tym samym bezcenną lekcję życia”³⁷. Jest to jednak gra nienaruszająca równowagi, a raczej budująca poczucie sprawiedliwości wśród ludu, który tej sprawiedliwości nie zaznał. Nawet słowo określające podstawowy sposób poruszania się w capoeirze, *ginga*, oznacza nie tylko stabilność w ruchu, ale i umiejętność utrzymywania równowagi w zmieniającej się rzeczywistości – tej równowagi, która rodząc się z walki i przeciwieństw, jest celem działań cwanego Exu³⁸. A zatem:

³³ A. Szyjewski, *Religie Czarnej Afryki*, Kraków 2005, s. 165.

³⁴ J. L. Lewis, *Ring of liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, [za:] G. Pukacki, *Miłość, konflikt i władza w brazylijskim cieku. Gawęda antropologiczna*, Toruń 2011, s. 93.

³⁵ G. Pukacki, op. cit., s. 136 i n.

³⁶ Ibidem, s. 141.

³⁷ Ibidem, s. 94.

³⁸ Na temat Exu w capoeirze zob. więcej: J.-B. Meunier, *Trans-Atlantic Circulation Of Black Tropes: Èsu And The West African Griot As Poetic References for Liberation In Cultures Of The African Diaspora*, [on-line:] <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06052012-103811/unrestricted/Meunierdiss.pdf> [21.07.2012].

Ambiwalencja capoeiry polega na utrzymywaniu ciągłego balansu pomiędzy skrajnościami ataku i obrony, rywalizacji i współpracy, i osiągnięcie tego balansu jest wskaźnikiem mistrzostwa. To właśnie ta niejednoznaczność spotkania, taniec na krawędzi pomiędzy opozycjami czyni capoeirę tak ekspresyjną i zaraz tak trudną do opanowania³⁹.

Przed badaczami wczesnych stadiów capoeiry wciąż pozostaje zatem sporo do odkrycia i wyjaśnienia. Ubóstwo źródeł, skomplikowana historia przekształceń capoeiry, niejasna etymologia – to wszystko sprawia, że początki tej sztuki umykają nam sprzed oczu. A tam, gdzie nie trafia historia, pojawia się mit. Kiedy związku między dwoma wydarzeniami nie da się wyjaśnić naukowo, pojawiają się hipotezy, nieraz prawdopodobne, ale czasem całkowicie fantastyczne. Inne podejście do capoeiry mieli i wciąż mają jej praktycy, inne badacze, a jeszcze inne politycy. Gwałtowna globalizacja i popularyzacja capoeiry sprzyja tendencjom do rozprzestrzeniania romantycznych mitów o jej pochodzeniu, takich, które przykują uwagę młodych, zbuntowanych adeptów. Jak bowiem zauważa Matthias Röhrig Assunção, być może to właśnie historia capoeiry, oparta na oporze wobec nędzy i niesprawiedliwości, jest podstawową przyczyną jej ogromnej popularności w kręgach europejskiej i amerykańskiej młodzieży⁴⁰. Kto wie, czy gdyby nie towarzysząca capoeirze otoczka buntu i walki o wyzwolenie, owa spontaniczna gra zmęczonych pracą niewolników kiedykolwiek opuściłaby granice Brazylii?

„Jeśli marzysz samotnie, to jedynie marzysz. Jeśli marzysz wspólnie z innymi, to tworzysz rzeczywistość” – powiada ludowa pieśń brazylijska. W odniesieniu do historii badań nad capoeirą warto by jednak stworzyć inną sentencję: „Opowieść jednego człowieka jest jedynie opowieścią. Powtórzona przez innych staje się prawdą”. Czyż nie jest ironią, że przypomina nam to inną sentencję, wywodzącą się z Chin, a więc kręgu walk wschodnich: „Wieść powtórzona przez trzech ludzi czyni zmyślonego tygrysa prawdziwym”⁴¹? Ileż bowiem mitów dotyczących powstania capoeiry powtarzanych jest przez kolejnych mistrzów i intelektualistów. Nawet niektórzy badacze, niezbyt wnikliwi, nieraz wpadają w sidła całkowitego zawierzenia popularnej opowieści. Opowieści te, powtarzane przez kolejnych, tak dalece stapiają się z prawdą, że dziś ciężko już być pewnym jakiegokolwiek faktu dotyczącego początków capoeiry.

³⁹ J. L. Lewis, *Ring of liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, cyt. za: G. Pukacki, op. cit., ss. 94-95.

⁴⁰ M. R. Assunção, op. cit., s. 2.

⁴¹ P. Plebaniak, *Starożytna mądrość chińska w sentencjach*, Warszawa 2010, s. 85.

Bibliografia:

- Almeida B., *Capoeira. Brazylijska forma sztuki*, tłum. B. Górecka, Wrocław 2005.
- Assunção M. R., *Capoeira. A History of an Afro-Brazilian Martial Art*, London & New York, 2005.
- Bastide R., *Kulty afroamerykańskie*, przeł. J. Pawelczuk, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012.
- Bastide R., *O candomblé da Bahia (Rytuał Nagô)*, tłum. M. Mazurkiewicz [w:] L. Kolankiewicz, *Samba z bogami*, Warszawa, 1995.
- Freyre G., *Panowie i niewolnicy*, tłum. H. Czajka, Warszawa 1985.
- Gadamer H.-G., *Pojęcie gry*, przeł. B. Baran, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik, Warszawa 2005.
- Geertz C., *Głęboka gra – walki kogutów na Bali*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik et al., Warszawa 2005.
- Garztecki-Rohr M., *Muzyka afroamerykańska jako produkt kreolizacji*, [w:] *Rytmy i kroki Afryki*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2011.
- Gilroy P., *Czarny Atlantyk jako kontrkultura nowoczesności*, tłum. K. Przyłuska, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012.
- Kolankiewicz L., *Samba z bogami*, Warszawa 1995.
- Kolbowska K., *Capoeira w Polsce. Wędrowanie wątków kulturowych*, Warszawa 2010.
- Lenartowicz P., *The locomotion of the hominids*, [w:] *Rytmy i kroki Afryki*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2011.
- Meunier J.-B., *Trans-Atlantic Circulation Of Black Tropes: Èsu And The West African Griot As Poetic References for Liberation In Cultures Of The African Diaspora*, [on-line:] <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06052012-103811/unrestricted/Meunierdiss.pdf> [21.07.2012].
- Pawlik J. J., *Źródła, symbolika i znaczenie tańca afrykańskiego*, [w:] *Rytmy i kroki Afryki*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2011.
- Plebaniak P., *Starożytna mądrość chińska w sentencjach*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Pukacki G., *Miłość, konflikt i władza w brazylijskim ciele. Gawęda antropologiczna*, Toruń 2011.
- Rożalski M., *Czarny Atlantyk – wstęp*, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012.
- Rożalski M., *Xirê – gra, powitanie i żart w kulcie candomblé*, „Konteksty” nr 1-2 (296-297) 2012.
- Szyjewski A., *Religie Czarnej Afryki*, Kraków 2005.
- Talmon-Chvaicer M., *The Hidden History of Capoeira. A Collision of Cultures in the Brazilian Battle Dance*, Austin 2008.