

**Ulla Silvennoinen**

# **PIENI MAAILMA SUUREN SISÄLLÄ**

**Kommunikaatio, kokemuksellisuus ja  
kehollisuus capoeirassa.**

Tampereen yliopisto  
Musiikin tutkimuksen laitos  
Etnomusikologian pro gradu -  
tutkielma  
Toukokuu 2007

## Tiivistelmä

TAMPEREEN YLIOPISTO

Musiikin tutkimuksen laitos

SILVENNOINEN, ULLA: Pieni maailma suuren sisällä. Kommunikaatio, kokemuksellisuus ja kehollisuus capoeirassa.

Pro gradu -tutkielma, 127 s., 3 liites.

Etnomusikologia

Toukokuu 2007

Pro gradu -työni on tutkimus *capoeiran* kommunikatiivisesta luonteesta sekä *capoeiristan* omakohtaisesta kokemuksesta. Tutkimukseen sisältyy myös laajahko historiaosuus, sillä historia on jättänyt vahvan jälkensä capoeiran liikekieleen. Tutkimuksen tarkoituksena on ensinnäkin osoittaa, miten capoeiristat pelin ja *rodan* aikana kommunikoivat keskenään elein, liikkein ja musiikin avulla. Pohdin improvisaation ja tradition, vapauden ja sääntöjen suhdetta liikkeissä ja musiikissa. Toiseksi tutkimuksen tarkoituksena on tutkia, millainen kehollinen kokemus capoeiristalle syntyy hänen pelatessaan ja miten lajin kommunikatiivisuus vaikuttaa tähän kokemukseen. Lopuksi pohdin rodan ja yhteiskunnan välistä yhteyttä lauseen ”Capoeira roda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä” innoittamana. Ilmentääkö roda yhteiskuntaansa ja toisin päin?

Tutkimustulokseni perustuvat neljän brasilialaisen opettajan haastatteluun, syksyllä 2004 tekemääni kenttätömatkaan, nauhoittamiini rodiin sekä kirjallisuuden tutkimiseen. Tutkimusmetodini perustuu tämän aineiston analyysiin sekä osallistuvaan havainnointiin. Tutkimus on perusluonteeltaan etnografinen ja se pyrkii ennemmin tuomaan lukijan eteen väläyksiä capoeiran eri puolista kuin etsimään totuuksia.

Teoreettinen viitekehys pohjaa tutkimuksessa kahteen tutkimustraditioon, ruumiinfenomenologiaan sekä kommunikaatioteorioihin. Fenomenologian mukaan ajattelun perustana on kokemus, joka on usein ruumiillinen. Kehollinen kokemus on aina subjektiivinen, ja keho kantaa muassaan niin henkilökohtaista kuin yhteisöllistäkin historiaa. Capoeiristan tieto on pääasiassa kehollista tietoa, jossa ”nykyisten liikkeiden” suhde ”aikaisempiin liikkeisiin” on selkeä. Fenomenologiaa täydentää kommunikaatioteoreetikoiden ajatus musiikista tai liikkeistä kommunikaation väylänä, symbolien välittäjänä. Kommunikaatioteoreetikojen avulla olen pohtinut, millä kaikilla tasoilla vuorovaikutusta capoeirassa tapahtuu. Korostan kuitenkin, ettei capoeiraa missään nimessä tule nähdä vain merkitysjärjestelmänä, eikä kehoa ja sen liikkeitä pelkkinä symboleina.

Tutkimuksessa kävi ilmi, että capoeirassa vuorovaikutusta ja kommunikatiivisuutta ilmenee ainakin kolmella tasolla: 1) historian ja *roda de capoeiran* välillä, 2) liikkeen ja liikkeen; liikkeen ja musiikin välillä sekä 3) rodan ja yhteiskunnan välillä. Tämän vuorovaikutuksen tuntemista yhdistettynä tradition ja improvisaation suhteen tuntemukseen kutsun tutkimuksessa ”hiljaiseksi tiedoksi” tai capoeiristan tiedoksi. Capoeiristan tieto ei tutkimuksen mukaan ole älyllistä, vaan sijaitsee kehon tasolla. Pohdin, mitä kehon tieto capoeiran kontekstissa tarkoittaa, kuinka tietoa saadaan, miten tämä tieto vaikuttaa itse pelihetkeen ja laajemmin, muokkaako se yksilön maailmankatsomusta.

# Sisällysluettelo

1. JOHDANTO .....	1
2. KEHOLLISUUS, KOKEMUKSELLISUUS JA KOMMUNIKAATIO .....	3
2.1. Ruumiinfenomenologia capoeiratutkimuksen lähtökohtana .....	4
2.1.1. Keho .....	5
2.1.2. Kehonperintö .....	6
2.2. Kommunikaatioteoriat .....	8
2.2.1. Musiikki pelinä .....	10
2.2.2. Musiikki peilinä .....	12
2.3. Hiljainen tieto .....	14
2.4. Tutkimuksen eteneminen .....	15
2.5. Keskeiset käsitteet .....	16
3. MENETELMÄT .....	25
3.1. Materiaalin keruu .....	26
3.1.1. Haastattelut .....	27
3.1.2. Aineistonkeruumatka .....	29
3.2. Analyysimenetelmät .....	30
3.3. Ongelmia .....	31
4. HISTORIA .....	32
4.1. Orjuuden ajan kulttuuri .....	34
4.1.1. Afrikkalaisten vaikutus Brasiliassa .....	35
4.1.2. Vastarinta .....	36
4.1.3. Yhteiskuntaluokat .....	40
4.1.4. Uskonto .....	41
4.2. Capoeiran historia .....	43
4.2.1. Capoeiran syntyperä .....	43
4.2.2. 1800-luvun alusta orjuuden kieltoon .....	45
4.2.3. Ankarat vainot .....	47
4.2.4. Capoeira angola ja capoeira regional .....	48
4.2.5. Capoeiran lähihistoria .....	51

4.2.6. Capoeira tänään.....	55
4.3. Voiko kulttuurista muistia siirtää? .....	56
4.4. Afrikanisaatio .....	57
4.5. Myytti rodullisesta tasa-arvosta.....	60
5. AINEISTON ANALYYSI.....	63
5.1. Haastatteluiden tavoite.....	63
5.2. Haastateltavien profiilit.....	65
5.3. Kommunikaatio rodassa.....	66
5.3.1. Rodan kuvaus: pelin kulku teoriassa.....	66
5.3.2. Jogo – peli.....	71
5.3.3. Bateria – soittimet .....	80
5.3.4. Canto – laulu.....	85
5.4. Kehon tieto.....	91
5.4.1. Mistä capoeiristan liike lähtee?.....	92
5.4.2. Keho kuuntelee, keho puhuu .....	96
5.4.3. Kehollinen harjoitus maailmankatsomuksen muokkaajana .....	99
5.5. Pieni maailma suuren sisällä .....	102
5.5.1. ”Capoeira roda on kuin mikrokosmos” .....	102
5.5.2. Pelitila.....	109
5.5.3. Capoeira ulkopuolisen maailman peilinä .....	110
6. YHTEENVETO .....	115
6.1. Tutkimuksen pääkohdat .....	116
6.2. Puhetta capoeirasta .....	118
7. LOPPUSANAT.....	121
LÄHDELUETTELO.....	122
LIITTEET	
Liite 1: Haastattelukysymykset	
Liite 2: Brasilian kartta	



# 1. Johdanto

Pro gradu -työni tutkimuksen kohteena on afrobrasilialainen ”taistelutanssi” *capoeira*, joka yhdistelee liikekielessään niin itsepuolustuslajeille, tanssille, akrobatialle kuin teatterillekin ominaisia piirteitä ja jossa improvisointi sekä säännönmukaisuus elävät rinta rinnan. Capoeira ei kuitenkaan ole pelkkä liikuntalaji ja sitä on vaikea kategorisoida. Vaikka se itsepuolustuslaji onkin, ovat liikkeen rinnalla vähintään yhtä tärkeinä osina musiikillinen, historiallinen, filosofinen ja esteettinen puoli sekä pelinomaisuus. Capoeiran luokittelemattomuus johtunee sen afrikkalaisperäisistä juurista, sillä monissa alkuperäiskulttuureissa liike, soitto ja laulu ovat erottamattomia ja niille saattaa maan kielessä olla vain yksi yhteinen sana. (Moisala 1991, 130). Englannin vastine ”martial art” kuvaa capoeiraa mielestäni suomen ”taistelulajia” paremmin, sillä art – taide – on olennaisesti mukana jo lajin luokitteluvaiheessa.

Työni otsikon lausahdus ”*capoeira roda*<sup>1</sup> on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä” on hyvä esimerkki capoeiran monitahoisuudesta. Tuo metafora on minulle moneen kertaan capoeiratunneilla selitetty, milloin milläkin tavalla. Aina lauseen kuullessani uteliaisuuteni kuitenkin herää, aivan kuin yksi lause sisältäisi pienen seikkailun, josta joka hetki, joka hetkestä, voi löytää uutta. Tämän tutkimuksen alkuvaiheessa pidin lausetta tutkielmani työnimenä, sillä se kiinnosti minua. Tutkimuksen kulun myötä se sai kuitenkin syvemmän merkityksen ja lopulta päättyi sekä haastattelukysymykseksi, otsikoksi että laajemmin johtopäätösten innoittajaksi. Alkujaan kiinnostukseni capoeirassa tapahtuvasta kommunikaatiosta laajeni myös rodan ja yhteiskunnan välisen yhteyden löytämiseen. Capoeira roda on kuin pieni maailma suuren sisällä: se, mitä voi tapahtua *roda de capoeiran* sisällä, voi tapahtua myös ”oikeassa” maailmassa tai toisin päin.

Historia on muokannut rodassa käytävää keskustelua. Kommunikaatio on mahdollista vain, jos yhteisön jäsenet puhuvat samaa kieltä. Capoeirassa yhdistyvät niin afrikkalaiset, brasilialaiset, portugalilaiset kuin arabialaisetkin traditiot. Afrikkalaisvaikutteet ovat selkeät, sillä laji on mitä oletettavimmin kantautunut Brasiliaan afrikkalaisten orjien mukana Brasilian kolonisaation aikana. Muun muassa monet soittimet, rytmit, laulun sanoitukset sekä liikekieli ovat johdettavissa länsiafrikkalaisista perinteistä ja vallinneesta orja-orjuuttaja-ilmapiiristä. Historian alkulehdet ovat pitkälti arvailujen varassa ja tiedot vaihtelevat kirjoittajasta riippuen, sillä monet dokumentit (joskaan ei kaikkia) liittyen orjakauppaan tuhottiin Brasilian

---

<sup>1</sup> *Roda de capoeira* tai *roda* on ringi, kehä, jossa capoeiraa pelataan. Käsittelen termiä tarkemmin tuonnempana.

hallituksen johdolla vuosina 1890–1891 maan pyrkiessä peittelemään orjajamenneisyyttään (Fryer 2000, 6). Brasilian kolonisaatio alkoi 1500-luvulla ja ensimmäiset afrikkalaiset tuotiin Brasiliaan jo 1530-luvun alussa, eli vain noin 30 vuotta Brasilian ”löytämisen” jälkeen. Tästä lähtien, noin 350 vuoden ajan, arviolta 3,6–5 miljoonaa orjaa kuljetettiin Atlantin yli portugalilaisten toimesta. Tämän lisäksi orjalaivoilla kuoli arviolta noin 10–30 % kuljetetuista afrikkalaisista (Lewis 1992, 21). Brasilia itsenäistyi vuonna 1822, ja monarkiaa kesti vuoteen 1889 asti, jonka jälkeen republikaanit astuivat valtaan. Vuonna 1850 orjakauppa kiellettiin lähinnä Britannian painostuksesta, mutta laitonta kauppaa harjoitettiin vielä vuosikymmeniä sen jälkeen. Vuonna 1888 prinsessa Isabellan ”Kultainen Laki” lakkautti lopullisesti orjuuden viimeisenä maana koko läntisellä pallonpuoliskolla. Isabellaa muistetaan edelleenkin capoeiralaulujen sanoituksissa, vaikka orjuuden lakkauttamispäivää ei muuten koeta suuren juhlan arvoisena. Orjuus oli loppunut, mutta Brasilian musta väestö ei edelleenkään koe olevansa tasavertainen valkoisen väestön kanssa. (Almeida 1986, 25–28; Fryer 2000, 5–6.)

Capoeiran sekä liikkeellinen että musiikillinen kieli ovat täynnä metaforia. Tutkimuksessani avaan capoeiran fyysistä ja musiikillista dialogia kommunikaation, kehollisuuden ja kokemuksen käsitteiden kautta. Luon fenomenologisen ja kommunikatiivisen katsauksen sekä historiaan että hetkeen eli tutkin sitä, miten ilmiö (tässä tapauksessa capoeira) suhteutuu maailmaamme ja miten se siinä ilmenee (Heinämaa 1996, 15). Ennen kaikkea olen kiinnostunut *capoeiristan*<sup>2</sup> omakohtaisesta kokemuksesta ja capoeiristan tiedon käsityksestä, ”hiljaisesta tiedosta” capoeirayhteisön sisällä. Historiallisuuden, ruumiillisuuden sekä perinteiden ohella capoeirassa ovat tärkeitä impulsiivisuus ja improvisaatio. Traditio, nykyisyys, liike ja musiikki muodostavat palapelin, jossa näiden osien välillä tapahtuu jatkuvaa vuorovaikutusta. Liikkeet ja laulut ovat heijastuksia historiasta, mutta kuitenkin ne samanaikaisesti ilmentävät vain ja ainoastaan tätä hetkeä, ja rodan sisällä eletään aina hetkessä. Moisala painottaa, että kussakin kulttuurissa musiikki on kehittynyt kunkin kulttuurin edustajien vaatimiin tarpeisiin (Moisala 1991, 105). Kuitenkin hän toteaa, että merkitykset ovat hetkessä, siinä, miten käyttäytyään nyt, eivät siinä, miten sanotaan, että tulisi käyttäytyä (Moisala 1991, 2). Tämän läsnäolon hetken – tai edes pienen pilkahduksen siitä – toivoisin pystyväni tuomaan lukijan silmien eteen. Tutkin, voiko capoeirassa fyysisen ja musiikillisen kommunikaation sekä yhteisön jäsenten käyttämän koodiston avaaminen johtaa lajin laajempaan ymmärrykseen. Lähestyn tätä

---

<sup>2</sup> *Capoeirista* on henkilö, joka pelaa capoeiraa. Sana voi viitata niin vasta-alkajaan kuin vanhaan *mestreenkin*; kyse on enemmänkin asenteesta kuin taitojen hallinnasta. Capoeiristasta käytetään joskus myös yksinkertaisesti termiä capoeira.

kysymyksenasettelua kokemuksellisuudesta käsin, tukeutuen suurelta osin haastateltavieni kommentteihin, capoeiristojen kirjoittamaan materiaaliin sekä omakohtaiseen kokemukseeni. Teoreettisena viitekehyksenä käytän ruumiinfenomenologiaa sekä kommunikaatioteorioita.

Ajatus capoeirasta kommunikatiivisena järjestelmänä on jossakin mielessä naiivi ja kysymys ”Onko capoeira kommunikaatiota?” vastaa jokseenkin samaa kuin kysyisi jazzbändiltä ”Onko soitossanne kommunikaatiota?”. Tämä tuli selvästi esiin jo tutkimukseni alkutaipaleella erään haastattelun kohdalla, jossa pyysin haastateltavaa tulkin välityksellä kertomaan jonkin esimerkkitilanteen, jossa capoeiran kommunikatiivinen luonne tulisi erityisen selvästi esiin. Kysymys ei koskaan päässyt haastateltavalle asti, kun tulkki (itsekin capoeirista) jo vastasi: ”Mut sehän on se tavote, sitähan se on”. Tämänkaltaisten tilanteiden seurauksena päädyin tämän kappaleen alussa esittämäni laajahkoon rajaukseen, jota tarkentaessa minua ovat auttaneet muun muassa seuraavassa esittämäni alakysymykset: Miten kaksi rodan keskellä pelaavaa capoeiristaa kommunikoivat liikkein ja elein ja mikä on heidän omakohtainen kokemuksensa pelaamisesta? Entä mikä on musiikin ja liikkeen suhde, mikä capoeiran liikekielen ja historian, mikä roda de capoeiran ja yhteiskunnan? Mitä capoeirista kehollaan tietää ja miten hän tuon tiedon välityksellä kommunikoi? Mitä haastateltavani kantavat kehossaan pystyäkseen ymmärtämään toisen capoeiristan kehon puhetta? Miten tämä tieto ilmenee sillä hetkellä, kun capoeirista pelaa eli mikä on capoeiristan kokemus pelihetkestä? Miten tuo tieto tai kokemus vaikuttaa capoeiristan maailmankatsomukseen? Tutkin siis capoeirassa liikkeen, musiikin, historian ja nykyhetken suhdetta eli sitä, *miten* capoeirassa kommunikoidaan, mutta ennen kaikkea, miten se *koetaan ja millä kaikilla tasoilla* kommunikaatiota tapahtuu.

## 2. Kehollisuus, kokemuksellisuus ja kommunikaatio

”There is nothing but the world, and yet the work of art is pregnant with a world of its own.”  
(Parviainen 1998, 153)

Teoreettinen ajatteluni perustuu sekä M. Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaan että musiikin ja tanssin lähestymiseen jotakin kommunikoivana ja symboloivana, merkityksiä sisältävänä järjestelmänä. Ruumiinfenomenologia toimii tutkimuksessani pääviitekehyksenä, sillä tutkin ensisijaisesti capoeiristan välitöntä, subjektiivista, historiaan sidottua kokemusta ja tähän myös päämielenkiintoni painottuu. Fenomenologiassa ollaan kiinnostuneita siitä, miten

ruumis itse perii ja synnyttää merkityksiä, ei siis siitä, *mitä* me olemme, vaan siitä, *miten* me olemme. (Heinämaa 1996, 16.) Pyrinkin tässä työssä enemmän selvittämään, *miten* capoeira ilmenee kuin *mitä* se konkreettisesti on. Koska kehollinen, yhteisöllinen kokemus (kuten capoeira) automaattisesti on myös kommunikaatiota ja vuorovaikutusta kahden kehon tai musiikin ja liikkeen kohdatessa, päätin käyttää työssäni teoreettisena apuna myös kommunikaatioteoreetikoiden kirjoituksia. Tässäkin hyödynnän fenomenologian ajatusta siitä, että ruumis kommunikoi, ja että ymmärryksemme toiseen ihmiseen syntyy pääasiassa kehon tasolla: ”[k]ommunikaatio ei ole ajatuksenvaihtoa vaan ilmeiden ja eleiden tuttuutta ja jakamista, eikä yhteys toiseen löydy aivojen vaan kasvojen kautta” (Heinämaa 1996, 87).

Kehon dialogi ei koskaan ole merkitykseltään niin selkeää kuin puhuttu kieli, eikä sitä mielestäni tulisi nähdä pelkästään eri merkityksiä kantavana symbolisena järjestelmänä. Kommunikaatioteorian avulla pyrin selvittämään eri ilmiöiden suhteita toisiinsa, vuorovaikutusta, joka syntyy kahden kehon, musiikin ja liikkeen, yhteisön ja yksilön, historian ja nykyhetken kohdatessa, siis sitä, millä tasolla ja miten capoeirassa kommunikoidaan. Ruumiinfenomenologiaa ja kommunikaatioteoriaa yhdistävänä linkkinä käytän Hannele Koivusen (1997) käsitettä hiljaisesta tiedosta (“tacit knowledge”). Käsitteen kautta pyrin ymmärtämään subjektiivisen yksilöllisen kokemusmaailman ja ulkopuolisen yhteisöllisen maailman välistä suhdetta. Mitä on se tieto, jota capoeirista ruumiissaan kantaa pystyäkseen toimimaan toisaalta traditioiden tarjoamissa rajoissa, toisaalta irrottautumaan niistä ja luomaan oman henkilökohtaisen liikekielensä, ja yhtäkaikki samalla kommunikoimaan toisten kehojen kanssa?

## 2.1. Ruumiinfenomenologia capoeiratutkimuksen lähtökohtana

Merleau-Pontyn fenomenologiassa maailma ei ole sitä mitä ajattelen, vaan sitä mitä elän ja koen. Keskiöön nousee eletyn kokemusmaailman ja sen ilmiöiden – asioiden sinänsä – tutkiminen sellaisina, kuin ne on meille alun perin annettu. Yhtenä fenomenologin tärkeänä tiedon väylänä toimii siis hänen oma kokemuksensa tutkitusta asiasta. Fenomenologia tutkii havaintoja, uskomuksia, kuvitelmia, muistoja ja kosketuksia, mutta myös maailmaa havaittuna, uskottuna, kuviteltuna, muistettuna ja kosketettuna. (Rouhiainen 2003, 90–91; Heinämaa 1996, 16–17; Laine 1995, 163–165.) Merleau-Pontyn mukaan meidän ei tulisi pohtia, havaitsemme todella maailmaa vaan sitä vastoin todeta, että maailma on sitä mitä havaitsemme. Havainto ei ole totuus, vaan väylä totuuden tutkimiselle. (Merleau-Ponty 1962/1998, xvi.) Seuraavassa pohdin tutkimukseni kannalta olennaisia Merleau-Pontyn

esittämiä teemoja. Lähdän liikkeelle kehosta ja sen kantamista merkityksistä, jonka jälkeen päädyn tarkastelemaan historiallisuutta ja kehon perintöä.

### 2.1.1. Keho

Tanssintutkija Petri Hopun mukaan “ilmiöiden lopullisia merkityksiä emme koskaan voi saavuttaa, mutta ruumiillinen perusta tarjoaa lähtökohdan niiden tutkimiselle” (Hoppu 1999, 28). Keskeisessä roolissa Merleau-Pontyn fenomenologiassa sekä tutkimuksessani on muistava ja ajatteleva keho (josta tasavertaisena terminä käytän myös sanaa ”ruumis”), joka toimii ihmisen siteenä maailmaan samalla kun se on maailman välittäjä. Merleau-Pontylle kehon luonne on dualistinen: se on samanaikaisesti sekä subjektiivinen aistiva keho, joka havainnoi maailmaa, että objektiivinen aistittu keho, joka havaitaan. Usein kehon liikkeissä tämä raja hämärtyy, kuten kätellessä. Oma käteni koskettaa toista, mutta on samalla kosketettava, emmekä enää voi sanoa, kumpi käsistä koskettaa ja kumpi on kosketettavana. (Rouhiainen 2003, 104.)

Fenomenologiassa ruumis nähdään merkitysten perimmäisenä kiteytymänä. Mieli ja ruumis ovat yksi eikä toista voi erottaa toisesta, ja fenomenologia pyrkiikin pois perinteisestä ”mieli-ruumis-luonto”-jaottelusta. Merleau-Pontylle keho ei ole alisteinen mielelle tai mielen väline. Keho ja mieli eivät myöskään liity toisiinsa, vaan ne ovat yksi. Keho on olennainen osa minua, tai pikemminkin, minä olen kehoni ja kehoni on minä. (Parviainen 1998, 49.) Myös abstraktin ajattelun perustana on yleensä kokemus, joka on usein ruumiillista. Muistot ja kokemukset eivät ole jotakin, mitä meillä on, vaan jotakin, mitä olemme (Hoppu 1999, 39; Parviainen 1998, 34). Tämä korostuu muun muassa tanssijalla, joka “ajattelee liikkeiden kautta”. (Parviainen 1998, 137.) Tanssijan keho ei liiku mielen avulla, ennemminkin liikkeet kumpuavat kehosta, ilman erityistä älyllistä yrittystä. Keho on ekspressiivinen eli se jatkuvasti ilmaisee itseään liikkein, ilmein, elein, asennoin, jotka eivät aina välttämättä ole kontrolloituja tai tiedostettuja. Paitsi että maailma toimii kenttänä, jossa keho toimii, se myös ohjaa ja sopeuttaa kehoa. (Rouhiainen 2003, 101.) Ruumis on yhteiskuntansa muovaama, ja se kantaa tavoissaan ja rutiineissaan, kehollisessa olemisessaan yhteiskuntansa arvoja ja moraaleja. Kehoni välityksellä ja kehooni omaksun asenteita ja arvoja ympäriltäni. Pitkäaikainen kehollinen harjoitus muokkaa harjoittajan kehoa, mutta myös kehon muistia, skeemaa ja jopa maailmankatsomusta. (Parviainen 1998, 27–29.) Kehon keskeisen roolin takia Merleau-Pontyn fenomenologia tunnetaan Suomessa ruumiinfenomenologiana.

### 2.1.2. Kehonperintö

Merleau-Pontyille kaikki todellinen tieto saavutetaan vain suhteessa maailmaan ja toisiin ihmisiin, kokemuksen kautta. Kehoni kautta ymmärrän ihmisiä ja maailmaa, josta keho tuo minulle kokemuseräistä tietoa. (Merleau-Ponty 1962/1998, 96, 186.) Toisin sanottuna kunkin kansan historia, perinteet, ”kirjoittamattomat säännöt” tulevat esiin eivät niinkään puheessa, vaan liikkeissä, käyttäytymisessä, ruumiin kielessä. Toiminta hahmottaa tietynlaisen maailman, joka edellyttää toimijoiltaan tietynlaisia eleitä, asentoja ja liikkeitä. (Heinämaa 1996, 84.) Menneisyys ja tulevaisuus ovat aina läsnä nykyisyydessä, ja esimerkiksi tämänhetkiset taitoni kertovat oppimishistoriastani, mutta samalla ennakoivat sitä, mitä voin tehdä. “[K]eho itsessään ilmenee ja kantaa mukanaan ajan ‘kolmiulotteisuutta’, mennyttä, nykyistä ja tulevaa. Samalla tavoin kuin keho on tiedostava ja ymmärtävä on se myös muistava keho”. (Laine 1995, 185–186.) Kehon kautta siis kiinnitymme maailmaan ja välitämme ja yritämme ymmärtää sitä. Olemassaolonsa, koetun menneisyyden ja tulevaisuuden ennakoinnin kautta kehomme tietää ja ymmärtää sekä jatkuvasti tutkii ja murtaa rajoja.

Eleistä, ruumiillisesta käyttäytymisestä, ruumiin suhteesta itseensä ja toisiin, kehon kolmiulotteisesta suhteesta maailmaan (menneisyys-nykyisyys-tulevaisuus) voidaan löytää merkityksellisiä yhteyksiä (Heinämaa 1996, 13). Ruumis kantaa ilmeissään, eleissään, liikkeissään merkityksiä, jokaisen ihmisen omaa elettyä historiaa sekä henkilöhohtaista kokemusta. Merleau-Ponty kirjoittaa: ”Because we are in the world, we are condemned to meaning [...]” (Merleau-Ponty 1962/1998, xix). Jokainen tanssi, taistelulaji tai liikemuoto kertoo jotain paitsi osallistujastaan, myös osallistujan yhteiskunnasta ja yhteiskunnan historiasta. Ruumis kommunikoi, ruumiissa asuu kunkin kansan kulttuuri ja historia: perinteet ja ihmiset sekä oman elämän ulko- että sisäpuolelta vaikuttavat ruumiilliseen käyttäytymiseemme. ”Jokainen sanani ja yleisemmin jokainen käyttäytymismuotoni kantaa jotakin edeltäjäni teoista, mutta samalla jokainen niistä poikkeaa ennalta määrätystä suunnasta” (Heinämaa 1996, 105). Vaikka tanssi ja liike sekä liikkujat muodostavat sosiaalisen kokemuksen ja toimivat yhtenä kommunikaatioväylänä, ruumiinkielenä, merkitysten kenttänä, Hopun (1999, 12) mukaan keho ja sen liikkeet eivät ole kuitenkaan vain merkitysten ja sosiaalisen todellisuuden peilejä, vaan myös niiden välittäjiä, uudelleenkirjoittajia ja luoja. Toisaalta uudet tanssijat toistavat vanhaa, mutta samanaikaisesti myös jatkuvasti luovat uutta symboliikkaa ja merkityksiä oman kokemusmaailmansa pohjalta. Näin liikkeet ja koreografiat elävät jatkuvassa muutoksen virrassa. (Emt., 40.) Parviainen

käyttää tanssin siirtoprosessista termiä ”tanssi elävänä kehon perintönä”<sup>3</sup> ja esittää, että tanssi-perintö on olemassa pääasiassa kehollisen kommunikaation kautta ja siirtyy näin tanssijasukupolvelta toiselle, keholta keholle, aina hiukan muokkautuen matkan varrella. Tätä tietoa on mahdotonta siirtää sanallisesti, ilman, että jotakin olennaista häviäisi. (Parviainen 1998, 74–80; Rouhiainen 2003, 151–152.)

Capoeirassa liikkeet opitaan aina perinteitä noudattaen ja imitoinnin kautta, mutta jokainen capoeirista pelaa loppujen lopuksi oman tyyliinsä mukaisesti. Capoeirista luo kehollaan jatkuvasti uutta historiaa tuomalla historian nykyisyyteen intuition ja impulsiivisen hetken armoille. Capoeiraliikkeet eivät ole tuttuja suomalaisen keholle, ja ne periytyvät vain opettajan ja kokeneempien oppilaiden välityksellä (toisin kuin Brasiliassa, jossa musiikki- ja liikekieli elävät koko kulttuurissa). Täten myös eri kulttuurien edustajat luovat uusia merkityksiä capoeiralle: tulkitsemme kehon ilmeitä ja eleitä aina eletyn elämämme ja kulttuurisen taustamme kautta. Eri kulttuurien edustajat elävät, liikkuvat, kokevat, tuntevat ja havaitsevat maailmaa eri tavoin ja näin ollen myös tulkitsevat toisten käyttäytymistä peilaten sitä omaansa. Tulkinta ja pyrkimys ymmärrykseen tarjoavat meille kuitenkin välineet vastavuoroisuuteen ja kommunikaatioon. Ymmärrämme tosiamme, jos ymmärrämme kehojemme kieltä, eleitä ja ilmeitä. Ymmärrämme helpommin kehojen kieltä, jos jaamme samanlaisen kulttuurisen ja sosiaalisen taustan. (Parviainen 1998, 70.) Capoeirassa intentio on usein hämäystä, jonka ajan mittaan oppii tulkitsemaan ja joka kuuluu olennaisesti capoeiran ruumiinkieleen. Kahden ruumiin dialogiin siis pyritäänkin luomaan esteitä. Useita eleitä voidaan tulkitä eri tavalla eri konteksteissa, tästä esimerkkinä käden nostaminen, joka saa eri merkityksen ystävää tervehdittäessä, natsikokouksessa, capoeiraringin sisällä (emt., 49).

Kehollinen tieto ei koskaan ole niin eksaktia tai kontrollin alaista kuin puhuttu kieli, minkä vuoksi se usein paljastaa enemmän. Capoeira on kulkenut ajallisesti pitkän matkan tullakseen siihen pisteeseen, missä se on nyt. On tuskin turhaa korostaa, että niin Brasilian valtion historia kuin capoeiran kehityshistoriakin ovat jättäneet leimansa siihen, minkälaiseksi liikekieli, musiikki ja capoeiristan asenne ovat muotoutuneet. Tämä pätee toki kaikkeen käyttäytymiseemme. Oletan kuitenkin, että capoeiran kaltaisessa pelissä, jota Lewis (1992) kutsuu ”syväksi peliksi” (”deep play”, Lewis 1992, 192) yhteys historian ja liikkeen välillä on erityisen tärkeä. Tutkimukseni ensimmäinen osa (kappale 4) koostuukin historiaan – niin Brasilian valtion kuin capoeirankin – tutustumisesta ja liikekielen ja historian välisen suhteen pohtimisesta. Vasta tämän jälkeen siirryn kappaleissa 5 ja 6 avaamaan capoeira rodan sisäisiä

---

<sup>3</sup> ”dance as living bodily heritage”

tapahtumia sekä pohtimaan capoeiristan omakohtaista kokemusta, pelin kommunikatiivista luonnetta ja kehon tietoa.

## 2.2. Kommunikaatioteoriat

Eräissä capoeira-workshopissa brasilialainen opettaja antoi hyvän opetuksen kommunikaatiosta. Harjoittelimme pareittain siten, että toinen parista teki potkuja ja toinen vastaavasti väistöjä. Opettaja tuli luokseni ja sanoi kutakuinkin näin: ”Capoeira on kysymyksiä ja vastauksia. Jos minulta kysytään ’Mitä kuuluu?’ ja vastaan ’Joo, kello on yhdeksän!’, on kommunikaatiossa jotain pahasti vialla.” Hän viittasi tällä siihen, että hyvän pelin syntymiseksi on kuunneltava toista, oltava läsnä hetkessä ja vastattava vasta toisen lopetettua liikkeellisen kysymyksensä. Capoeiraopettajat usein mainitsevat, että capoeira on keskustelua, kommunikaatiota, kysymyksiä ja vastauksia: ”ruumis puhuu”. Liikkeitä ei voi koreografoida ennalta mielessään, sillä ikinä ei voi tietää, mitä vastapelaaja tekee. On siis opeteltava elämään hetkessä. Kun katsoo kahta pitkälle kehittynyttä capoeiristia pelaamassa keskenään, tuntuu, kuin he lukisivat toisiansa intuitiivisesti kehon tasolla. Kuitenkin olennaisena osana on myös harhauttaa ja eksyttää vastapelaajaa, tarkoituksenomaisesti tehdä aukkoja ruumiin dialogiin. Capoeirassa liike, musiikki, laulujen sanoitukset, historia ja nykyhetki ovat jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa keskenään, ja nonverbaalilla – liikkeen, musiikin, vaatteiden, ilmeiden, eleiden – tasolla toteutuu runsaasti viittauksia historiaan ja nykyhetkeen. Monella tasolla yhtäaikaisesti tapahtuva kommunikaatio (tai kommunikoimattomuus) muodostaa kokonaisuuden, joka ei kuitenkaan sivustakatsojalle aukea samalla tavalla kuin capoeiristalle, suomalaiselle kuten brasilialaiselle eikä luonnollisesti aloittelijalle kuten opettajalle.

Musiikin ja liikkeen tutkiminen kommunikatiivisena, merkityksellisenä symbolisena järjestelmänä on etnomusikologiassa yleinen teema, ja musiikin kommunikatiivinen luonne on saanut tutkijoiden parissa laajalti huomiota. Musiikki on etnomusikologian historiassa nähty sekä ei-universaalina että universaalina ajan suuntauksesta riippuen. 1940-luvulla pyrittiin osoittamaan, että eri maiden musiikit eivät kielten lailla ole universaaleja. 1960-luvulla palattiin taas yleismaailmallisten piirteiden etsintään, ja universaalisuutta ja yhtenevyyttä eri maiden musiikeissa korostettiin. (Nettl 1983, 37.) Merriam korostaa, että on tärkeää erottaa toisistaan käsitteet ”musiikki kommunikaationa” ja ”musiikki universaalina kielenä” (Merriam 1964, 10). Tiedämme, että musiikki kommunikoi jotain, mutta emme mitä, miten tai kenelle. Musiikkia ei siis voi missään muodossa kutsua universaaliksi kieleksi, jonka



avulla eri kulttuurisista taustoista tulevat ihmiset voisivat ymmärtää toisiaan. Koska tutkimukseni oletuslähtökohtana on, että capoeirassa musiikin ja liikkeen tasolla tapahtuu kommunikaatiota, tutustun tässä kappaleessa kommunikaatioteoreetikoiden yleisimpiin suuntauksiin ja käsittelen niiden avulla aihetta ”musiikki kommunikaationa”. Käyttämäni teoriakirjallisuus perustuu musiikkitieteilijöiden ja etnomusikologien teoksiin, ja puhun itsekin tässä kappaleessa musiikista. Ulotan kuitenkin termin ”musiikki” alle tässä yhteydessä mahtuvaksi myös capoeiran, ja pyrin tekstin seassa antamaan esimerkkejä myös capoeira rodan sisältä. Lukija voi siis käsittää sanan ”musiikki” sen laajemmassa merkityksessään käsittämään niin laulun, soiton kuin liikkeenkin.

Voidaan keskustella, soveltuvatko termit ”kommunikaatio” tai ”kieli” ylipäätään musiikin- tai tanssintutkimuksen, capoeiratutkimuksen tai minkä tahansa nonverbaalin informaation tutkimuksen yhteydessä käytettäviksi (mm. Stockmann 1991). Tässä tutkimuksessa käytän termiä kommunikaatio käsittämään puheen ohella myös nonverbaalin informaation, kuten liikkeen, kehollisen ilmaisun, musiikin, ilmeet, eleet, vaatteet, symbolit, ilmiöiden väliset suhteet. Musiikintutkija Stockmannin (1991, 322) mukaan sanan käyttö informaatioteoreetikoiden ja semiootikoiden keskuudessa on usein rajoittunut varsin pinnallisesti käsittämään viestin sisällön ymmärtämistä ja purkamista. Nonverbaalin informaation tutkimukseen tämä määritelmä ei sovellu, sillä taidemuodoista eritoten musiikki harvoin edes yrittää välittää vastaanottajalleen sanatarkkaa viestiä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, ettei mikä tahansa muu kuin puhe – esimerkiksi musiikki – voisi olla voimakkaan kommunikatiivista muulla tavoin, kuten tunteiden, tunnelman ja arvojen välittäjänä. Stockmann peräänkuuluttaakin kommunikaation käsitteen laajempaa ymmärtämistä ja muistuttaa sen alkuperäisestä merkityksestä *to share*, jakaa. Lehtonen täydentää, että termin juuret ovat latinan kielen adjektiivissa *communis* eli yhteinen. Lehtosen mukaan viestintä ”[...] voi onnistua vain, jos ’lähettäjällä’ ja ’vastaanottajalla’ on jo valmiiksi yhteistä tietoa, jonka nojalla he voivat ymmärtää toisiaan. Viestintä edellyttää aina tiettyä yhteisyyttä osapuolten kesken.” (Lehtonen 1996, 28.) Näin ollen sanaan sisältyy vahvasti viittaus kahden tai useamman osapuolen aktiivisesta osallistumisesta, ymmärrykseen tai ainakin yhteyteen pyrkivästä vuorovaikutuksesta, kontaktista, avoimuudesta. Tämä kaikki liittyy läheisesti myös musiikin tekemiseen, tanssimiseen, taiteisiin, capoeiraan ja nonverbaaliin viestintään (Stockmann 1991, 322–324). Kommunikaatio on sosiaalinen prosessi, joka sisältää aina vuorovaikutussuhteen, jota voi tapahtua vain ilmiöiden – kahden tai useamman – välillä. Se voi olla joko merkityksellistä tai merkityksetöntä, ymmärrettyä tai ymmärtämätöntä. Ymmärrykseen vaikuttaa aina myös vastaanottajan tulkinta. (Feld 1994, 78–79.)

### 2.2.1. Musiikki pelinä

Aloitan tarkasteluni informaatioteoreetikoiden Shannonin ja Weaverin jo 1940-luvulla määrittelemistä toisteen eli redundanssin sekä hajeen eli entropian käsitteistä. Nämä käsitteet sopivat suullisen viestinnän ohella myös capoeiran pelinomaisen luonteen tarkasteluun, jota tuonnempana selvennän lisää. Aloitan tästä paitsi historiallisista syistä, myös siksi, että toisteen ja hajeen suhde esiintyy jossain muodossaan useampien referoimieni kommunikaatioteoreetikoiden ajatuksissa. Toiste tarkoittaa sanoman ennustettavaa osaa, haje taas sen vastakohtaa – ennakoimattomuutta. Fiskin (1994, 27) mukaan toistettu, ennustettavissa oleva sekä informaatioköyhä osa viestinnässämme on ehdottoman välttämätöntä, jotta ymmärtäisimme viestin sisällön. Toisteella on ratkaiseva osa paitsi jokapäiväisessä viestinnässämme, myös taidemuotoja tarkasteltaessa: toisteen ja hajeen tasapaino taideteoksen rakenteessa tuottaa vastaanottajalleen mielihyvää, kun taas epätasapaino jompaan kumpaan suuntaan usein joko ärsyttää tai tylsistyttää. Mitä populaarimpi ja laajemmalle levinnyt taidemuoto on kyseessä, sitä toisteisempi se yleisesti ottaen on, tästä esimerkkeinä ovat muun muassa riimilliset kansanlaulut tai suositut televisiosarjat. (Emt., 28.) Fiske kirjoittaa toisteen merkityksestä myös ryhmäidentiteetin muokkaajana: “[o]n tuskin toisteisempaa kuin kansanlaulun kertosäe, mutta sitä laulaessamme me vahvistammekin kuuluvamme tiettyyn ryhmään tai alakulttuuriin” (emt., 30). Eri musiikki- tai tanssityylien tapasidonnaiset puolet vahvistavat ryhmään kuulumisen tunnetta, ja yksilöllinen muuntelu on sallittua vain tiettyjen konventioiden rajoissa. Haje hyväksytään vain, jos se pysyy tietyn muodon ja rakenteen sisällä (emt., 30–31).

Saastamoinen (1990) on ammentanut toisteen ja hajeen ideasta musiikillisen kommunikaation syntymisessä ja edesauttamisessa. Hänen kuvauksensa musiikkipeleistä ja -leikeistä sopii hämmästyttävällä tavalla myös capoeiran kuvaamiseen. Saastamoisen mukaan monessa kielessä ”soittaminen” ja ”leikkiminen” on ilmaistu samalla sanalla (kuten *spela*, *spielen*, *play*; vrt. capoeira, jota kutsutaan mm. termeillä *jogo* ’peli’ tai *brincadeira* ’leikki’). Hän käsittelee musiikkia pelinä ja informaationa, jossa tasapainottelevat perinteen muovaama säännöstö (toiste) sekä luovan mielen tuottamat improvisaatiot (haje). Perinteet vahvistavat ryhmäidentiteetin ja johonkin kuulumisen tunnetta, kun taas luominen nostaa ryhmästä esiin yksilön. Musiikki kantaa informaatiota siinä missä puhe, eleet, ilmeet ja kuvatkin, joskin abstraktimmalla tavalla. Joka kerta viestin saadessamme arvioimme, mikä osa viestistä on ennakoitavissa, mikä taas yllätyksellistä. “Viestin sisältämän informaation mittana on sen ennakoitavuus. Musiikkiperinne muuttuu nollainformaatioksi hetkellä, jolloin yhteisön jäsen

on oppinut kaiken opittavissa olevan” (Saastamoinen 1990, 28). Ennalta-arvattavuus tai -arvaamattomuus eivät ole aina yksiselitteisiä, sillä se, mikä saattaa yhteisön sisällä elävälle olla yksinkertaista, voi ulkopuoliselle olla monimutkaista. Yhteisön hyväksynnän saaminen ja yhteisöön osalliseksi pääseminen vaatii kuitenkin jonkinasteista yhteisön ilmaisun tuntemusta. (Emt. 27–28.)

Toistaminen ja luominen eivät kuitenkaan ole toistensa vastakohtia, kuten seuraava esimerkki osoittaa: liian yksinkertainen musiikki saa kuulijan nukahtamaan, mutta näin käy myös toiseen ääripäähän mentäessä, liian monimutkaista musiikkia kuunneltaessa. “Terveen ihmisen ja terveen kulttuurin sisällä luovuus ja traditio ovat sopusoinnussa keskenään” (emt., 29). Luominen Saastamoisen mukaan kumpuaa toistettavuudesta, jolloin ihminen automaattisesti alkaa varioida ja muunnella materiaalia itseään viihdyttääkseen. Esimerkkinä hän käyttää shamaanin tasaista, yksitoikkoista, informaatioköyhää rummutusta, joka kaikessa ennalta-arvattavuudessaan synnyttääkin keskittyneen, hiljaisen ja yksilölle luovan ilmapiirin. (Emt., 28–31.) Ajoittain capoeiramusiikillakin pyritään luomaan tasainen, transsinomainen tila, jossa äkkinäisiä liikkeitä tai suuria havaittavia muutoksia ei tapahdu, joskin mikrotason improvisaatiota ja monimutkaisuutta jatkuvasti. Fyysisessä dialogissa pelataan sitä vastoin enemmän arvaamattomuudella, sääntöjen ja poikkeuksien summittaisella vuorottelulla. Mekaanisia liikkeiden toistoja tekevät vain aloittelijat. Kuitenkin liiallisten poikkeuksien tekeminen voi saattaa koko pelitilanteen tasapainottomaan tilaan, jossa ”kikkaileva” pelaaja joko hämmentää itsensä tai vastaavasti saa vastapelaajan närkästymään, hämmentymään, kyllästymään tai pitämään toimintaa osaamattomuutena. Nämä kaikki edustavat tilanteita, joissa *mestre*<sup>4</sup> tai rodan johtaja usein puuttuu peliin. Muuntelua tapahtuu capoeirassakin siis vain tiettyjen rajojen sisällä (ks. kappale 5.3.1.). Saastamoisen kuvaus musiikkileikeistä voisi yhtä hyvin olla kuvaus capoeiran fyysisestä dialogista ja yhdestä tavasta taktikoida ja manipuloida pelitilannetta: “Musiikkileikeissä osallistujat tekevät yhteisen säännösten pohjalta ennalta arvaamattomia ja nopeita ratkaisuja. Improvisoija syöttää kuulijalle (tai vastustajalle) toistuvaa sääntöä, kunnes tämä turtuu sanoman helppouteen. Juuri silloin on poikkeuksen – yllätyksen – hetki” (emt., 32). Säännöstö voi myös muuttua, kun ajan kuluessa poikkeukset riittävän monta kertaa toistuessaan muuttuvat säännöiksi ja säännöt poikkeuksiksi.

---

<sup>4</sup> Capoeirassa vallitsee mestari-kisälli-ajattelutapa. *Mestre* on arvostettu capoeirista ja opettaja. Oppilasta, kisälliä taas kutsutaan *alunoksi* tai  *dicipulnoksi*. Mestre Bimba toi capoeiraan 1930-luvulla vyöjärjestelmän (samantapaisen kuin itämaisissa itsepuolustuslajeissa), joka edelleen toimii useissa capoeirakouluissa (Capoeira 2002, 179). Mestren vyö on järjestelmässä ylin ja viimeinen. Noudatettiin koulussa sitten vyöjärjestelmää tai ei, mestre on korkein ”arvonimi”, jonka yhteisöltään voi saada.

Feld käsittelee toisteen ja hajeen käsitettä suhteessa musiikin kuulemisprosessiin, jota tarkastelen tarkemmin liittyen capoeiristan kuulokokemukseen kappaleessa 5.4.2. Kiinnitämme huomiomme ennakoitaviin ääniin, ja ennako-oletuksemme äänestä tuottaa tulkintoja. Tulkittavuus on Feldille avainasemassa tutkittaessa musiikin kommunikaatiota, ja tulkittavuuteen olennaisesti liittyy myös merkityksen käsite. Usein oletamme, että ihmiset jakavat kanssamme oman käsityksemme todellisuudesta, vaikka näin ei olisikaan. (Feld 1994, 79.) Äänen esittämisen ja kuulemisen prosessiin liittyy läheisesti niiden ennakoitavuus, sillä kaikki äänet esitetään ja kuullaan tiettyjen ennako-oletusten läpi. Puhuttaessa musiikillisista kokemuksista ne usein sijoitetaan ja kategorisoidaan suhteessa samanlaisiin tai erilaisiin aikaisempiin kokemuksiin. (Emt., 93.) Kuunnellessamme huomioimme niitä ääniä, jotka herättävät meissä assosiaatioita aikaisempiin kuulokokemuksiin. Tarkkailemme muutoksia, kehittäjiä, toistoja, mutta keskitymme aina tutun ja tuntemattoman väliseen suhteeseen. Tuttuus ja outous ovat sosiaalisesti rakentuneet kuunteluhistoriamme ja kokemuksiemme kautta. Tulkinta vaatii aina myös kommunikaatiota tulkittavan ilmiön ja tulkitsijan välillä (emt., 85). Kommunikaatio on jatkuva symbolien tulkitsemisprosessi, jossa sosiaalinen kokemus, taustat, taidot, halu ja tarve muokkaavat kuulijan ja osallistujan kokemusta. Kuulija ei siis ole vain ärsykeitä vastaanottava ja niihin reagoiva elin, vaan aina ”sosiaalisesti ja historiallisesti sijoittunut olento”.<sup>5</sup> Kuulija, tuottaja tai musiikillinen objekti ei ole koskaan eristyksissä muusta maailmasta, yhteisöstään tai historiastaan, ja musiikillinen kommunikaatio onkin aina dialektinen prosessi sekä musiikin, historian että yhteiskunnan välillä. (Emt., 84, 94.) Tutkimuksessani pohdinkin muun muassa, mitä jokin ruumiillinen ele tai liike tai musiikillinen idea merkitsee eli toisin sanottuna mitkä ovat syy-seuraus-suhteet capoeirassa. Elävien olentojen välinen vuorovaikutus – kommunikaatio – on aina merkitysten vaihtoa ja niiden tulkintoja (Koivunen 1997, 12). Voisin Lehtosen lailla kysyä “Millaisia merkityksiä ja miksi nämä ihmiset tuottavat tästä tekstistä (tai tähän tekstiin) tässä historiallisessa ajassa ja paikassa?” (Lehtonen 1996, 10).

### 2.2.2. Musikki peilinä

Seegerin (1977) mukaan musiikilla usein kommunikoidaan jotakin, minne puheen keinoin ei ylltetä. Se, mitä musiikilla – toisin kuin puheella – voidaan kommunikoida, on Seegerille maailmankuva (*world view, Weltbild, Weltanschauung*) todellisuuden tunteena (“as the

---

<sup>5</sup> “[S]ocially and historically situated being.”

*feeling of reality*”), vastakohtana puheen kyvyille kommunikoida maailmankuvaa todellisuuden älyllistymänä (*”as the intellection of reality”*). ”Sekä puhe että musiikki kommunikoivat, mitä se [maailmankuva] sitten onkaan: puhe symbolisoimalla sen, musiikki ilmentämällä sitä.”<sup>6</sup> (Seeger 1977, 43.) Puheen tapana on sanoa jotain, musiikin näyttää (Stockman 1991, 329). Feld kritisoi Seegerin kahtiajakoa, sillä hänelle puhe musiikista vain täydentää musiikkia ja tuo yhä selvemmin esille sen tosiasian, että musiikki jo sinällään, ilman sanallisia selityksiä, kommunikoi (Feld 1994, 93). Feld (1982) on tutkinut Papua Uudessa-Guineassa asuvan kaluli-heimon laulu- sekä itkuperinnettä kulttuurisena ja symbolisena systeeminä. Hän pyrkii tutkimuksessaan osoittamaan, kuinka musiikillisen kommunikaation koodiston avaaminen ja analyysi johtaa laajempaan ymmärrykseen kyseisen yhteisön arvoista, moraaleista ja etiikasta. Muun muassa laulujen ja itkujen kontekstia, funktiota, rakennetta, melodiaa, rytmiiikkaa, kestoa, sävellystapaa, tunnelmaa, esitystapaa- ja paikkaa, äänenmuodostusta, osallistujia ja heidän välisiä suhteitaan, osallistujien sukupuolta, runoutta sekä myyttejä tarkastelemalla hän pyrkii osoittamaan, kuinka laulu ja itkut kommunikoivat kaluli-yhteisön syvimpiä tunteita ja rakenteita. Laulut ja tarinat ovat metaforisia kuvauksia muun muassa siitä, minkälainen hierarkkinen järjestelmä yhteisön keskellä vallitsee, mitkä ovat sukupuoli- tai perhesidonnaisten roolien merkitykset ja miten yhteisön sisällä tulisi käyttäytyä. Ne myös antavat yhteisössä eläjille ohjeita ja sisältävät valtavan määrän symboliikkaa yhteisön tavoista arkipäivän elämässä. Ääni toimii metaforisena ilmauksena jonkin syvemmän sosiaalisen tunteen ilmauksesta. Kaluli-heimon tapauksessa lintujen ääni kuvastaa kuolemaa, menetystä tai kuolleiden esi-isien henkiä, jolloin linnun ääntä imitoiva laulu- ja itkutyylit toimii symbolisena heijastuksena tästä ilmiöstä.

Asenteet, sanktiot ja arvot riisutaan musiikissa paljain, jolloin se symbolisella tasolla heijastaa yhteiskunnan rakennetta (Merriam 1964, 13). Merriamin mukaan musiikki siis kaikessa ”puhtaudessaan” paljastaa maailman todellisempaa tai ainakin peilaa sen rakenteita oman yhteisönsä jäsenille, toimien symbolisena representaationa muista yhteiskunnan sisällä vallitsevista asioista ja käsityksistä sekä tavasta käyttäytyä (emt., 223). Koska musiikki on erottamaton osa kulttuuria, se siten ilman muuta heijastaa yhteisön rakenteita ja arvomaailmaa (emt., 250). Feldin mukaan musiikin olennaisimpiin tehtäviin kuuluu sen erityinen tapa ilmaista, tietää ja tuntea arvoja, identiteettiä ja yhtenäisyyden tunnetta: “[...] musiikin tärkeimmät viestit ovat yleisiä ja monitasoisia ja koskevat ideologian ja arvojen ilmaisua,

---

<sup>6</sup> “Both speech and music communicate much of whatever it may be: speech, by symbolizing it; music, by embodying it.”

identiteettiä ja luonnetta, sekä maailmankäsityksen yhdenmukaisuutta ”<sup>7</sup> (Feld 1994, 94). Tutkimuksen loppupuolella (ks. kappaleet 5.4.3. ja 5.5.1.) tutkin, ilmentääkö capoeira ulkopuolista maailmaa ja jos, niin miten ja mitä.

### 2.3. Hiljainen tieto

Ruumiinfenomenologiaa ja kommunikaatioteoriaa yhdistävänä linkkinä käytän Hannele Koivusen (1997) käsitettä hiljaisesta tiedosta tai mykkätiedosta (”tacit knowledge”). Koivunen kirjoittaa, että jopa 90 prosenttia ihmisen keskinäisestä kanssakäymisestä on muuta kuin verbaalia viestintää. ”Elävien olentojen keskinäinen vuorovaikutus on aina merkitysten vaihtoa. Nämä merkitykset eivät välity vain verbaalisten merkkien, äänen tai kirjoituksen kautta, vaan merkkejä ovat myös ilmeet, eleet, tavat, kuvat, vaatteet, ateriat, seremoniat, mainokset, tilat tai mikä tahansa tajuntaan välittyvä viesti, jonka vastaanottaja osaa tulkita.” (Koivunen 1997, 12.) Suuri osa ihmisen tiedosta on pinnan alla olevaa hiljaista tietoa vastakohtana pinnan päällä näkyvälle käsitteelliselle tiedolle, jolla ”ei voida tavoittaa asioiden todellista olemusta” (emt., 24). Ruumiillinen olemassaolo on sanoja ja ajatuksia edeltävä olemisen muoto. Jawoskin (Koivusen 1997, 24 mukaan) mukaan puhe ja hiljaisuus eivät suinkaan ole vastakohtia, vaan saman ilmiön eri puolia. Ilman toista ei ole toista; toinen on siis välttämätön toisen olemassaoloa varten. Hiljaisuus ei siten ole tyhjyyttä, vaan kaiken toiminnan edellytys. Koivusen mukaan hiljaisen tiedon käsitteeseen “[...]sisältyy kaikki se geneettinen, ruumiillinen, intuitiivinen, myyttinen, arkkityyppinen ja kokemusperäinen tieto, jota ihmisellä on ja jota ei voida ilmaista verbaalisin käsittein” (emt., 78). Myös tietoisuus omasta ruumiista, omasta elämisestä ja olemassaolosta on hiljaista tietoa (emt., 81). Se on ”käsien taitoa, ihon tietoa ja aivojen syvien kerrosten tietoa” (emt., 79).

Yhteisöllinen hiljainen tieto siirtyy yksilölle jäljittelyn, samastumisen ja tekemisen kautta. Tärkeäksi nousee tradition käsite, sillä se liittyy olennaisesti tiedon siirtämisprosessiin sosiaalisessa kontekstissa. Traditio siirtää toimintamalleja, ohjeita ja sääntöjä, arvoja ja normeja siitä, miten yhteisössä tulee toimia. Traditio välittyy sosiaalisen vuorovaikutuksen ja imitoinnin, rituaalien ja juhlien kautta. (Emt., 83.) Hiljaisen tiedon käsite nousee merkittäväksi yhteisöissä, joissa liikkeen taito tai muu spesifi taito on yleisin kommunikoinnin väline. Polanyin (Parviaisen 1998, 172 mukaan) mukaan kaikki taidot juontavat hiljaisesta tiedosta. Liikkeen siirtäminen on aina kehollista tietoa, eikä liikkeen

---

<sup>7</sup> “[M]usic’s major messages are general and multileveled and concern expressive ideology and value, identity

ylöskirjoittaminen ole yhtä yleistä tai yleisesti ymmärrettävää kuten esimerkiksi musiikin nuotintaminen. Liike ei näin ollen jätä jälkeensä mitään konkreettista, kuten taideteosta tai partituuria, joten sitä ei täysin voi uusintaa. On vain tämä hetki. (Parviainen 1998, 172.) Parviaisen mukaan tanssijan kontekstissa hiljainen tieto (josta hän käyttää termiä ”bodily knowledge”, kehon tieto) tarkoittaa sitä, että liikkeet eivät tapahdu sattumanvaraisesti, vaan tanssijalla on tiettyjä tekniikoita tuottaa liikkeet haluamassaan muodossa ja järjestyksessä. Vaikka liikkeen taito katoaisikin, tanssijalla on silti kehossaan tieto ja ymmärrys liikkeestä. (Emt., 51.)

#### 2.4. Tutkimuksen eteneminen

Olen jakanut tutkimukseni kahteen suurempaan osaan: ensimmäisessä osassa (kappale 4.) selvennän capoeiran historiaa, sillä historian tunteminen on tärkeää capoeiran liikekielen sekä tutkimuksen analyysiosan ymmärtämiselle. Toisessa osassa (kappale 5.) analysoin aineistoani eli haastatteluja ja videoituja rodia. Toisen osan olen jakanut vielä kolmeen: ensimmäiseksi (kappale 5.3.) käsittelen liikettä, soittoa ja laulua erillisinä kokonaisuuksina ja tutkin, mikä on näiden kolmen erillisen, mutta kuitenkin niin olennaisesti toisiinsa liittyvien osa-alueiden suhde. Toiseksi (kappale 5.4.) käsittelen tarkemmin capoeiristan omaa kokemusta, kehon tietoa sekä kehon suhdetta toiseen kehoon. Pohdin, mitä capoeiristan kehollinen tieto pitää sisällään. Kolmanneksi (kappale 5.5.) tarkastelen rodan ja yhteiskunnan suhdetta ja pohdin, ilmentääkö capoeira roda laajemmin ulkopuolista maailmaa ja jos, niin miten. Lopuksi (kappale 6.) nostan vielä esille johtopäätökset. Korostan, että en pyri luomaan yleismaailmallisia totuuksia capoeirasta ja se olisikin mahdotonta, sillä capoeira ilmenee jokaiselle capoeiristalle erilaisena kokemuksena. Aiheeni on laaja, enkä pyrikään keskittymään vain yhteen osakokonaisuuksista. Lähestyn kysymyksenasettelua rajatusti neljän haastateltavan kommenttien, analysoimieni rodatilanteiden sekä luonnollisesti oman capoeirakokemukseni kautta. Ajatus capoeirasta kommunikaatiojärjestelmänä toimii viitekehyksenä, jonka sisällä luon etnografista katsausta capoeiran monista eri puolista sekä pohdin mielenkiintoisia ja haastatteluissa esille tulevia, joskus filosofisiakin aiheita, joiden toivon johdattavan minut lähemmäksi aitoa kokemusta.

Vaikka tutkimuksessani puhunkin capoeirasta jotakin kommunikoivana järjestelmänä, pyrin pitämään mielessäni Hopun (1999) esiin nostaman tärkeän seikan: keho ja sen liikkeet

---

and character, and coherence of world sense.”

eivät ole pelkkiä symboleja, vaan ennen kaikkea “liikkeitä, aistimuksia, kosketuksia ja tunteita, jotakin, mitä on hyvin vaikea selittää sanoin”<sup>8</sup> (Hoppu 1999, 13). Vaikka fyysisistä toiminnoista voimme löytää viittauksia historiaan, yhteiskuntaan, nykyiseen ja tulevaan, nämä merkitykset eivät kuitenkaan ole tanssin (tässä tapauksessa capoeiran) itseisarvo. Ja edelleen, vaikka tanssi onkin aina luonteeltaan sosiaalista ja osa yhteiskunnan ruumiillista kokemista ja tätä kautta myös vahvasti symbolista, on se aina ensisijaisesti kokemus. Hoppu kritisoi tanssin alistamista puheen ja ajattelun, symbolin tasolle. Tanssin rinnastaminen kieleen ja kommunikaatioon rajaa hänen mukaansa tärkeimmän eli itse kokemuksen tarkastelun ulkopuolelle, sillä “tanssissa on kyse huomattavasti laajemmasta ilmiöstä kuin pelkästä tiedon ja viestien välittämisestä”. (Hoppu 1999, 28, 38, 44.)

Korostan, että päämielenkiintoni on itse kokemuksessa eikä symboliikassa. En ole niinkään kiinnostunut siitä, mitä esimerkiksi tietyt yksittäiset liikkeet symboloivat tai merkitsevät. Osasyynä tähän lienee se, ettei oma tietomääräni riittäisi tuonkaltaisen tutkimuksen tekemiseen. Toisaalta capoeiran liikkeiden symboliikasta ja yhteydestä historiaan löytyy jo niistä kiinnostuneille kirjallisuutta. Itselleni kommunikaatio, kohtaaminen tai kohtaamattomuus jollakin tasolla – joko toisen ihmisen, musiikin, liikkeen, tai kenties itseni kanssa – ovat tärkeimpiä aspekteja minkä tahansa taiteenlajin kokemuksellisuutta tarkastellessa tai itse kokemuksessa osallisena ollessani. Itselleni kokemus on hedelmällisin, jos pyrin vuorovaikutukseen kanssasojittajien, -tanssijoitten tai -pelaajien kanssa, olkoonkin, että pyrkimys ei aina onnistu halutulla tavalla (mutta voi silloinkin parhaassa tapauksessa synnyttää jotakin aivan uutta). Capoeiran liikekielessä kommunikaatioon pyritäänkin tekemään aukkoja ja synnyttämään yllätyksellisiä tilanteita, mutta kuitenkin perus”kieliopin” sisällä. Käsitän capoeiran ennenkaikkea Saastamoisen (1990) tapaan pelinä, joka on pitkälle kommunikaatiivista, jossa esteettisyys ja esityksellisyys ovat toisarvoisia ja jossa pelataan kanssapelaajan eleiden, ilmeiden ja liikkeiden ennalta-arvattavuudella, hetkessä elämisellä.

## 2.5. Keskeiset käsitteet

Capoeira  
É defesa é ataque,  
A ginga de corpo,  
E a malandragem...

---

<sup>8</sup> “[M]ovements, sensations, touch and feeling, something that is very difficult to explain with words.”



...eli sananmukaisesti: Capoeira on puolustus, hyökkäys, kehon *ginga*<sup>9</sup>, *malandragem*<sup>10</sup>. Capoeiran eurooppalaistuminen tapahtui vasta 1970-luvulla, jolloin capoeira levisi Brasilian rajojen ulkopuolelle. Ensimmäiset Brasilian ulkopuoliset koulut perustettiin Yhdysvaltoihin vuonna 1974 (Lewis 1992), josta capoeira – Amerikasta muuttavien mestrejen ja opettajien mukana – levisi myös Eurooppaan. Suomeen ensimmäiset koulut perustettiin 1990-luvulla. Koska laji on kantautunut Suomeen näinkin hiljattain, koen tarpeellisena liittää työni alkuun lyhyen selityksen capoeirasta ja siinä yleisesti käytettävistä termeistä. Aiheeseen meidät johdattakoon Brasilian ja eritoten Bahian kansan rakastaman kirjailijan Jorge Amadon sitaatti kirjasta Ihmeiden markkinat (1982). Amado maalaillee kuvia Bahiasta, sen pääkaupungista São Salvadorista ja siellä sijaitsevan Pelourinhon alueen tunnelmista, paikasta, missä afrobrasilialainen kulttuuri kukoistaa ja pääsee valloilleen ja missä

”[m]iehet ja naiset käsittelevät puuta ja metallia, käyttävät yrttejä ja juuria, sekoittavat rytmejä, askelia ja verta: sekoituksesta he ovat luoneet värin ja äänen, uuden alkuperäisen kuvan.

Täällä soivat atabaque, berimbau, ganzá, agogô, pandeiro, adufe, caxixi, cabaça: köyhät soittimet, niin rikkaat rytmistä ja melodiasta. Täällä kansan asuinsijoilla ovat syntyneet musiikki ja tanssi:

”Camaradinho é  
camaradinho, camará.”

Mustien Rukousnauhan kirkon viereen, ensimmäiseen kerrokseen jonka viisi ikkunaa avautuvat Pelourinhon aukiolle, mestari Budião oli perustanut koulunsa jossa opetettiin angolalaista capoeiraa: oppilaat saapuivat myöhään iltapäivällä ja iltapuhteella, päivän työstä väsyneinä mutta leikkimielellä. Berimbaut määräävät iskut, vaihtelevat ja pelottavat: puolikuut, kampit, pääniskut, rauskunpyrstöt, pyörähtelyt, horjahtelut, piiskat, banaanipuut, nelistykset, vasarat, vaanimiset, solmuruoskat, raipanviillot, äyriäisensuut, housunlahkeet, rinta-, selkä- ja jalkapohjaniskut. Pojat tanssivat berimbaun säestyksellä noudattaen kosketusten mielipuolista maantiedettä: São Bento Suuri, São Bento Pieni, Santa Maria, Turnajaiset, Amazonas, Angola, Kaksinkertainen Angola, Pikku Angola, Ota appelsiini maasta varpunen, Iúna, Samongo ja Viisi Salomoa – ja on enemmänkin, sappermenti! Uskokaa pois: tällä seudulla angolalainen capoeira rehevöityi ja muuntui: se pysyi taisteluna ja siitä tuli balettia.” (Amado 1982, 1)

---

<sup>9</sup> Capoeiristan perusliike.

<sup>10</sup> Termi viittaa boheemiin elämäntapaan – pikkurikollisuuteen ja nautinnonhakaiseen, mutta viekkaaseen elämänasenteeseen – jota perinteisesti juhlistetaan samban sanoituksissa. Termiin liittyy myös slummissa tai kadulla elävän taito pitää puolensa ja intuitio olla oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Tällaisen elämäntyylin

Tämä värikylläinen katkelma sisältää humoristisia vivahteita lähinnä suomennoksensa ansiosta, sillä suomentaja on joko tietoisesti tai tiedostamattaan halunnut kääntää termit, joista ainakin capoeiristojen keskuudessa muutoin käytetään portugalinkielisiä vastikkeita. Suomennokset ovat saaneet niin liikkeiden kuin rytmienkin nimet. Halusinkin tuoda katkelman esiin lähinnä siitä välittyvän tunnelman vuoksi. Toisaalta lukijan on myös hyvä huomata, että capoeirassa käytettävä portugalinkielinen sanasto ei ole vain joukko epämääräisiä, ulkomaankielisiä termejä vaan kieltä ymmärtävälle merkityksellisiä sanoja.

Yllä oleva teksti on huomionarvoinen myös kolmannelta syystä, sillä siinä esitellään neljä tasa-arvoisen tärkeää osa-aluetta, joista capoeira koostuu: soittimet (*bateria*), laulu (*canto*), liike (*jogo*) ja rytmi (*toque*). Capoeirassa monet termit ovat Brasilian portugalia ja näitä termejä käytän myös tutkimuksessani, joten muutaman keskeisimmän käsitteen selventäminen lienee paikallaan. Jotta listasta ei tulisi loputtoman pitkä, olen jatkossa selventänyt esille tulevat termit joko lyhyesti tekstin sekaan tai alaviitteellä. Pääsääntöisesti vierasperäisissä sanoissa olen noudattanut sanan ensimmäisen esiintymisen kursivointiperiaatetta. Joitakin harvoin esiintyviä sanoja olen kursivoinut useammin. Siirtykäämme siis, Amadon tekstin johdattelemina, tarkastelemaan capoeiran keskeisimpiä käsitteitä.

## Roda

*Roda* (lausutaan *hoda*) on tila, jossa capoeiraa pelataan. Suoraan suomennettuna se kääntyisi ”kehäksi” tai ”ympyräksi”. Sen muodostavat sekä pelaajat että instrumentit ja niiden soittajat (*bateria*). Joskus rodiaan oman *axénsa* (energiansa) tuo myös yleisö. Rodalla tarkoitetaan sekä tilannetta (”Pistetään roda pystyyn!”) että konkreettista capoeiristojen muodostamaa rinkiä. Rodan käsite esiintyy myös *candombléssa*<sup>11</sup>. Ympyrän muoto on ollut tärkeä ja pyhä monissa alkuperäiskulttuureissa.

Amado esittelee tekstissään ensimmäisenä capoeirassa esiintyvän ”orkesterin”, baterian, johon kuuluvat *atabaque* (conga-rumpua muistuttava pystyrumpu, jota käytetään sekä capoeirassa että *candombléssa*), *berimbau* (soittokaari), *agogô* (kaksiääninen lehmänkello), *pandeiro* (tamburiini), *caxixí* (punottu helistin) sekä *reco-reco* (*cuíroa* muistuttava, usein bambusta tai metallista valmistettu soitin). Bateria muodostaa yhden sivun

---

edustajasta, *malandrosta*, on tullut tärkeä osa brasilialaisten kansallista identiteettiä. Samban ohella myös capoeira liitetään usein malandron ja malandragemin käsitteisiin.

<sup>11</sup> Afrobrasilialainen uskonto.

rodasta. Musiikista onkin hyvä aloittaa, sillä monet capoeiraopettajat painottavat, ettei ilman musiikkia ole capoeiraa. Vaikka liike on capoeirassa visuaalisesti hallitsevana, on rodan ”johtaja” aina kuitenkin suurin ja matalaäänisin *bemimbau*, *berimbau de gunga*.

Rodan toisen puolen muodostavat pelaajat, jotka seisovat tai istuvat ympyrän kehällä. Rodan keskellä kaksi capoeiristia pelaavat, kommunikoivat. Capoeiraa pelataan (*jogar*), ei tanssita tai taistella. Sanavalinta kertoo lajille luonteenomaisesta virtauksesta ja kommunikatiivisesta asennoitumisesta. Joskus mestrellä on sanottavansa keskusteluun, ja lähestulkoon aina siihen liittyy koko roda lauluin, taputuksin, tuomalla oman *axénsa* peliin. Capoeirassa tärkeää on kuunnella ja havainnoida niin musiikkia kuin toista pelaajaa sekä kaikkea ympärillä tapahtuvaa.

Capoeiran liikekieli koostuu puolustuksista ja hyökkäyksistä (*defesa – ataque*) sekä väliaskeleesta, *gingasta*. Yllä olevassa tekstissä luetellut ”puolikuut, kampit...” ovat suomennoksia capoeiraliikkeiden nimistä, kuten *meia-lua* (”puolikuu”; eräänlainen kiertopotku), *rasteira* (kampitus), *cabeçada* (pääpusku), *rolê* (”pyörähtely”; väistöliike), *bananeira* (”banaanipuu”; käsilläseisonta), *martelo* (”vasara”; suora potku)... Käsittelen rodaa tarkemmin kappaleessa 5.3. Seuraavissa valokuvissa on selkeästi nähtävissä rodan pyöreä muoto, soittajien asettautuminen rodan yhdelle sivustalle sekä kaksi pelaajaa ringin keskellä.



Roda Riossa tammikuussa 2001, kun suomalainen capoeirakoulu Força Natural teki oppilasmatkan Brasiliaan. (Kuva: Taruelma ja Touko Heikkinen)



Roda Riossa joulukuussa 2004. (Kuva: Ulla Silvennoinen)

*Axé (Ache, asé)*

Kysyessäni eräältä haastateltavaltani, mitä *axé* tarkoittaa, hän vastasi, että tähän on helppo kysymys! Sehän voi olla vaikka deodoranttimerkki! Vastaus mielestäni kuvaa hyvin vanhan capoeiristan asennetta, *malíciaa* (viekkautta): termistä voisi kirjoittaa kirjoja, mutta hän sivuuttaa sen yksinkertaisesti huumorilla.

*Axé* on yoruban kieltä ja tarkoittaa energiaa. *Axé* on *candomblén*, afro-brasilialaisen *orixá*-uskonnon mukaan se voima, energia, joka liikuttaa kaikkia asioita universumissa (Almeida 1986, 6). Tuo energia ilmentää itseään monenlaisissa muodoissa, ja jotkut näistä muodoista ovat niin vahvoja, että niitä kutsutaan *orixáksi* (*candomblén* jumala). Sanaa käytetään Brasiliassa kuitenkin myös tervehdyksen tavoin. Capoeirassa *axé*, hyvä energia, syntyy rodassa vaikuttavien soittajien ja pelaajien kesken. Jokainen rodassa istuva osallistuu *axén* luomiseen ja yhdenkin henkilön läsnäolottomuus tai toisaalta keskittynyt läsnäolo onnistuu laskemaan tai nostamaan koko rodan *axén*. *Axéta* voitaisiin pitää myös linkkinä henkisyteen capoeirassa: vaikka capoeira on sitoutumaton niin uskonnollisesti, poliittisesti kuin aatteellisestikin, on jokainen roda kuitenkin oman mestrensä näköinen. Jos mestre tai useat rodan osallistujista ovat *candomblén* harjoittajia, ilmenee tämä kenties jollain tavalla rodassakin. Konkreettisesti hyvä *axé* syntyy rodassa silloin, kun rodan osallistuvat jaksavat ylläpitää sitä koko ajan. Vahva soitto, laulu sekä kättentaputukset ovat tässä tärkeänä osana.

## Berimbau

O que é berimbau

A cabaça, um arame, pedaço de pau...

*Berimbau* (myös *urucungo*, *berimbau de barriga*), tänä päivänä capoeiran johtava soitin, tuli mukaan capoeiraan vasta 1800-luvun puolivälin jälkeen (Fryer 2000, 37). Tätä ennen joga, capoeirapeliä rytmittivät *atabaque*, käten taputukset sekä laulu (Capoeira 1995, 8). Tosin Fryer toteaa, että myös *atabaque* olisi uudelleenesitelty capoeiran soittimistoon vasta viime aikoina (Fryer 2000, 13). *Berimbau* eli afrikkalaista alkuperää oleva soittokaari koostuu puisesta kaaresta (*verga*), johon jännitetään ja viritetään metallinen kieli (*arame*). Kaikukoppana toimii pullokurpitsan kuori (*cabaça*). Kolme erilaista ääntä saadaan aikaiseksi, kun aramen pituutta säädellään kolikolla tai kivellä ja lyödään puisella tikulla (*baqueta* tai *vaqueta*). *Baquetaa* pitelevässä kädessä soittaja pitää myös punottua, siemenillä tai pienillä



kivillä täytettyä helistintä (*caxixi*). (Fryer 2000, 32–35.) Samankaltaisia soittimia on löydetty eripuolilta Afrikkaa, erityisesti Angolan alueelta sekä muista Etelä- ja Keski-Amerikan valtioista, joihin afrikkalaisia kuljetettiin (mm. Kuuba, Peru) (Fryer 2000, 33–34).

Ensimmäisiä havaintoja Brasilian berimbausta on 1800-luvulta.



Berimbaut roikkumassa Força Naturalin *academian* seinällä Helsingissä. Kuvassa näkyy selkeästi berimbaun osat *verga*, *arame* ja *cabaça*. Cabaçan koko ja vergan paksuus ja pituus vaikuttavat äänen korkeuteen.

Amadon viittaamat São Bento ”Suuri”, São Bento ”Pieni” jne. ovat kaikki berimbaun rytmejä, *toques*, joiden tahdittamana capoeiraa pelataan. Kirjailija mainitsee 11 toqueta: *São Bento Grande*, *São Bento Pequeno*, *Santa Maria*, *Cavalaria*, *Amazonas*, *Angola*, *Angola Dobrada*, *Angolinha*, *Panhe a Laranga no chão Tico-Tico*, *Iúna*, *Samongo ja Cinco Salomão*, mutta

lisää kuitenkin ”...ja on enemmänkin, sappermentti!”. Sekä capoeiran soittimia että rytmejä käsittelen tarkemmin kappaleessa 5.3.3. Bateria – soittimet.

## Capoeira

Kuten capoeiran historiasta, myös itse termin ”*capoeira*” alkujuurista esiintyy erilaisia teorioita. Portugalin kielen sanakirja listaa termille kaksi merkitystä: kanakoppi tai pensaikko. Yleisimmät selitykset viittaavatkin luontoon, kasvillisuuteen tai lintuihin. Almeidan (1986, 17) mukaan termi otettiin virallisesti käyttöön ensimmäisen kerran 1900-luvulla. Se voidaan jäljittää kahteen kieliperheeseen: toisaalta guaranayyn (suurimman osan Brasilian alkuperäisväestöjen eli intiaanien murteiden kantakieli), toisaalta portugaliin. Guaranayn kielessä se viittaa puuhun, lehtiin, metsään, kasvillisuuteen (”*caa*”, ”*co*”, ”*ko*”). Tämä viittaisi capoeirassa esiintyvään maanläheisyyteen, ”ruohonjuuritasolla” pelaamiseen niin konkreettisesti kuin symbolisestikin, sillä orjat usein pakenivat pusikkoihin, pois valvovan silmän alta.

Toisaalta on myös esitetty, että capoeira imitoisi lintujen liikkeitä. Portugalissa sana ”capoeira” olisi tuolloin juonnettavissa sanasta *capão* (kukko) ja capoeira olisi paikka, jossa kanoja kasvatettiin, kanakoppi. Almeidan mukaan eräs selitys juontaa juurensa siitä, että orjat kantoivat markkinoilla päidensä päällä kanakoppeja (”capoeiras of chickens”) ja että capoeira olisi syntynyt näillä markkinoilla. Tähän liittyy kenties myös selitys, jota olen kuullut capoeiraturneilla levitettävän ja jonka myös Fryer mainitsee: sana ”capoeira” toimi angolalaisten orjien eräänlaisena koodikielenä taistelutaidon harjoittamiseen, mutta koska orjaisännät ymmärsivät vain sanan typerän merkityksen, voitiin heille nauraa heidän tietämättömyytensä kustannuksella. (Fryer 2000, 29.)

## Malícia

Käsite on portugali-suomi -sanakirjassa käännetty sanoilla ”häijyys”, ”ilkeys”, ”viekkaus” ja ”ilkikuruisuus” (Pannunzio-Lintinen & Lintinen 2002, 598). Capoeirassa termin merkitys on kuitenkin paljon moniulotteisempi ja sen täydellinen selittäminen ja ymmärtäminen osuisi kaiketi hyvin lähelle capoeiran ”ydintä”, jos sellainen on olemassa. Koko capoeirassa tapahtuvan kehityksen voisi sanoa perustuvan *malícian* aina vain syvällisempään ymmärtämiseen. Lewis (1999) perustaa koko tutkimuksensa *malícian* käsitteelle ja sen selventämiselle ja argumentoi, että tämä on yksi capoeiran tärkeimmistä opeista. Tästä syystä

en edes pyri selventämään käsitettä kattavasti, mutta tuon esille muutamia seikkoja, jotka kenties selventävät pelin ja tutkimuksen lukemisen ymmärtämistä. Tuonnempana tutkimuksessa viittaa käsitteeseen useampaan otteeseen.

Termi yhdistetään orjuudessa tai kaupungin kaduilla elävien *katumalandrojen*<sup>12</sup> oppimaan, yhä tänä päivänä tarpeelliseen läksyyn olla varuillaan, huomioida mitä ympärillä tapahtuu ja valmiuteen reagoida tarpeen tullen. Reagointi ei kuitenkaan välttämättä tarkoita tietyn potkutekniikan käyttöä, vaan älykkyyttä, viekkautta, oveluutta, tilannetajua. Pelaaja joka on *malicioso*, pystyy näkemään vastapelaajansa heikkoudet ja näin ennakoimaan hänen liikkeitään ja toisaalta hämäämään tätä omilla liikkeillään. Potkua ei estetä, vaan mennään sen mukana, kenties teeskennellen pelkuria armoa anoen, ja sopivan tilanteen tullen, vastustajan laskiessa puolustuksensa, hyökätään takaisin. (Capoeira 1995, 33–37.) *Malícia* voi siis oppia vain olemalla vuorovaikutuksessa toisten ihmisten ja toisten pelaajien kanssa, pelaamalla niin monen erilaisen capoeiristan kanssa kuin mahdollista. *Malícia* on kuin oma merkitysjärjestelmänsä, joka perustuu tiettyjen symbolien käyttöön.

*Malícia* yhdistetään usein *mandingan* (taikuus, lumovoima)<sup>13</sup> käsitteeseen ja sitä käytetään brasilialaisessa yhteiskunnassa muutenkin kuin capoeiran kontekstissa (mm. Muniz Sodre Capoeiran 1995, 30 mukaan). *Malícia*an sisältyy vastakohtaisuuksien filosofiaa: ”[p]elaaja huomaa, että capoeira opettaa hänet tanssimaan taistelun sisällä ja aikana”<sup>14</sup> (Capoeira 2002, 20). Hyvä ja paha, kaunis ja ruma kohtaavat saman ihmisen, saman capoeiristan, saman rodan sisällä. Capoeira on suurimmalle osalle capoeiristoista enemmän kuin pelkkä urheilulaji. Se on elämäntapa, joka muuttaa tekijäänsä. Kuitenkin, ”[k]ukaan ei harjoittele capoeiraa saavuttaakseen *malícia*a. Harjoitteleminen sitä nautinnon, rakkauden, vetovoiman, riippuvuuden, intohimon takia, ja harjoittelun pääasia, *malícia*, tulee ilmaiseksi, sivuvaikutuksena”<sup>15</sup> (Capoeira 2002, 85).

---

<sup>12</sup> Huijari, pikkurikollinen. Termi viittaa slummissa tai kadulla saatuun elämäkokemukseen ja taitoon pitää puolensa. Ks. myös alaviite 9.

<sup>13</sup> Vrt. *mandinga* tai *mandingo*, länsiafrikkalainen etninen ryhmä, jonka jäseniä pidettiin pelottaviakin taikavoimia omaavina.

<sup>14</sup> ”The player sees that capoeira is teaching him to dance within and during this fight”.

<sup>15</sup> [...] no one practices capoeira to achieve *malícia*. We practice the game for pleasure, out of love, fascination, addiction, and passion, and the main point of its practice, *malícia*, comes for free as a side effect.”



### 3. Menetelmät

Tutkimuksen metodiset perusteet ovat teemahaastatteluissa, haastatteluiden ja kirjallisuuden analysoinnissa sekä etnografiassa, mutta ennen kaikkea osallistuvassa havainnoinnissa. Tästä syystä luen myös tutkimuspäiväkirjani tärkeäksi osaksi tutkimusaineistoa. Sukupolvelta toiselle suullisena perintönä siirtyvää lajia ei voi oppia kirjoista, vaan on itse oltava osa traditiota. Vaikka capoeirapolkuni onkin vasta aluillaan, olen kuitenkin jo valmiiksi tutkimani ilmiön sisällä. Toisaalta osallistuvassa havainnoinnissa vaarana on objektiivisuuden menettäminen. Toteaisin kuitenkin, Heinämaata (1996, 71) lainaten: ”[f]enomenologisena idea[na] on puhdistaa havainnon tutkimus objektiivisen ajattelun mukaisista ennakkoletuksista ja paljastaa näin maailman epämääräisyys ja subjektin ruumiillisuus. Fenomenologin tehtäväksi tulee näiden ennakkoluuloton kuvaaminen.” Heinämaan mukaan fenomenologille oleellista ei olekaan objektiivisuuteen pyrkiminen, sillä ruumiillisuus koetaan aina subjektiivisena. Fenomenologia hyväksyy havainnon, muiston ja kokemuksen subjektiivisuuden, sillä ilman kokemusta maailmasta ei voisi olla sitä selittävää tiedettäkään. Kokemusta pidetään siis lähtökohtana. (Emt., 71.)

Ehkä haastavinta tutkimuksenteossa on ollut itse aiheen rajaaminen. Koska capoeira on niinkin kokonaisvaltainen laji, tuntui pinnalliselta jakaa sitä erillisiin paloihin. Lähestyin aihetta pitkään avoimin mielin, enkä toisaalta halunnutkaan liian varhaisessa vaiheessa rajata mahdollisuuksia pois. Haastattelutilanteessa minulla oli toki valmiina teemahaastattelun kysymysliuskat (ks. Liite 1), aihepiirit sekä mielessäni tietty suunta, johon halusin haastattelua johdatella. Pyrin selvittämään haastateltavien omia kokemuksia capoeirasta (mm. kysymyksillä ”Oma historiasi capoeiristana? Mitä capoeira sinulle merkitsee? Mistä saat capoeiristana ensimmäisen impulssin liikkeeseen? Mitä katsot/kuuntelet pelatessasi? Mitä tarkoittaa lause ’capoeiraroda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä’?”) sekä selvittämään musiikin ja liikkeen, historian ja improvisaation välistä yhteyttä (mm. kysymyksillä ”Mikä on musiikin ja liikkeen suhde capoeirassa? Entä tradition ja improvisaation? Milloin mitäkin berimbaun rytmiä soitetaan/ei soiteta tai jotakin laulua lauletaan/ei lauleta? Onko capoeira mielestäsi kommunikaatiota?”). Joskus kuitenkin esittämästäni aiheesta ei kehkeytynyt niin mehukasta keskustelua kuin jostakin toisesta, ja koin tuolloin järkevämpänä heittäytyä tilanteen vietäväksi.

Tarkan aiheenrajauksen muotoilin vasta kirjoitusprosessin aikana. Tutkimusta leimaa ihmettelevän, tutkivan katseen kohdistuminen ”itsestäänselvyyksiin” (ainakin capoeiristoille);

kuitenkin, Lehtosen mukaan juuri triviaalin onkin oltava tarkastelun lähtökontana. Sitä, mikä on tuttua ja mitä on kaikkialla, ei tavallisesti panna lainkaan merkille. (Lehtonen 1996, 13.) Merleau-Pontyn mukaan fenomenologinen tutkimus nojaa hämmästyksen tilaan: ”Maailma ei ole sitä mitä ajattelen, vaan sitä mitä elän. Olen avoin maailmalle, en epäile lainkaan ettenkö kommunikoi sen kanssa, mutta en omista sitä; se on ehtymätön”<sup>16</sup> (Merleau-Ponty 1962/1998, xvii). Työn prosessoinnin aikana läpikävin kausia, jolloin en tiennyt, mihin suuntaan tutkimus oli menossa. Silti jatkoin materiaalin keruuta, siihen tutustumista ja lukemista uskoen, että itse työn työstäminen loppujen lopuksi näyttää suunnan. Rouhiainen kirjoittaa omasta tutkimusprosessistaan, miten antamalla tilaa ratkaisemattomille asioille ja ristiriitaisuuksille, esittämällä kysymyksiä mutta odottamatta niihin mitään tiettyä vastausta, ymmärrys työstä ja sen suunnasta paljastui spontaanisti (Rouhiainen 2003, 99). Itse koin samoin työn edistyessä. Tässäkin suhteessa kenttäpäiväkirjan pitäminen koko tutkimuksen teon ajan, erityisesti aineistoa kerätessäni, osoittautui erittäin hedelmälliseksi.

### 3.1. Materiaalin keruu

Koska capoeira on pääasiassa suullisena elävä perinne, koen tässä vaiheessa tarpeellisena kertoa hieman omasta capoeirataustastani sekä ryhmistä, joiden sisällä olen toiminut tutkielman työstämisen aikana. Capoeira ilmiönä on Suomessa – kuten Euroopassa yleensäkin – vielä melko uusi. Brasilian ulkopuolelle capoeira alkoi levitä 1970-luvulla. Suomeen se on vakiintunut 1990-luvun puolen välin jälkeen. Tutkimuksen teon aikana treenasin pääasiassa Tampereella Capoeira Força Natural -ryhmässä, jonka perustajille ja pääopettajille kuuluu suuri kiitos kahden ensimmäisen haastattelun sekä videoimieni rodien mahdollistamisesta. Samainen ryhmä toimii myös Helsingissä, jonne koulun *academia*<sup>17</sup> perustettiin syksyllä 2002. Muita toimipisteitä on Lahdessa, Jyväskylässä sekä Oulussa (kevät 2007). Toinen lämmin kiitos kuuluu Fortalzassa toimivalle Abadá Capoeira Cearälle ja erityisesti ryhmän opettajille, jotka mahdollistivat materiaalin keruun aineistonkeruumatkallani. Itse sain alkukipinän capoeiraan syksyllä 1999, kun capoeirasta juuri mitään tietämättömänä astelin Englannissa Manchesterissa toimivan Capoeira Norte Herançan alkeistunneille. Tuossa ryhmässä jatkoin vuoden 2000 kevääseen asti, jonka jälkeen palasin Suomeen. Syksyllä 2000 Tampereella tutustuin ensimmäistä kertaa Capoeira Força Naturaliin, ja vuosina 2000–2001

---

<sup>16</sup> “The world is not what I think, but what I live through. I am open to the world, I have no doubt that I am in communication with it, but I do not possess it; it is inexhaustible.”

<sup>17</sup> Akademia eli koulu, jossa capoeiraa opetetaan ja harjoitetaan.

treenasin ryhmän kanssa kuusi viikkoa Brasiliassa – pääkaupungissa Brasíliassa, Bahialla sekä Rio de Janeirossa. Unohtumattomiksi kokemuksiksi muodostuivat mm. vierailu Salvadorissa Mestre Bimban sekä Riossa Mestre Marromin academiolla. Talvella 2001 palasin jälleen Manchesteriin, jossa jatkoin Norte Herançan parissa. Syksyllä 2002 tieni toi taas takaisin Tampereelle, ja olin jälleen aktiivisesti Força Naturalin toiminnassa mukana kevääseen 2005 asti, lukuunottamatta syksyä 2004, jolloin treenasin Fortalezassa. Kevään 2005 jälkeen en ole ollut mukana toiminnassa, mutta en kuitenkaan sanoisi ”lopettaneeni” capoeiraa. Aika näyttää minne tieni vie; kirjoitusprosessin aikana ja työn valmistumisen kannalta olen joka tapauksessa kokenut välttämättömäksi pitää pientä taukoa.

Kenttätöyömateriaalin keräysjaksoksi rajoitan tammikuussa 2003 alkavan ajanjakson, jolloin työn prosessointi sai alkunsa ja jolloin aloin aktiivisesti kerätä informaatiota. Aineistoksi rajoitan neljä brasilialaisen capoeiristan/capoeiraopettajan haastattelua, useita videoimiani ja äänittämiäni rodia sekä omat kenttäpäiväkirjamerkintäni. Ensimmäisen haastattelun tein Helsingissä 3.3.2003, toisen Tampereella Haiharan kartanossa järjestettävässä vuotuisessa Sol da Meia Noite -capoeiratapahtumassa 25.6.2004. Varsinaisen aineistonkeruumatkan Brasiliaan (Fortalezaan ja Rioon) tein 3.10.–19.12.2004 Suomen Kulttuurirahaston myöntämän apurahan turvin. Pääasiallinen ryhmä, jossa Fortalezassa harjoittelin ja jonka opettajia haastattelin, oli pieni mutta innokas Grupo Abadá Capoeira Ceará. Kolmannen haastattelun tein Fortalezassa Papiçussa 20.11.2004, neljännen samassa paikassa 23.11.2004. Videoiduista rodista tämän tutkimuksen kannalta tärkeimmiksi nousivat Helsingissä Capoeira Força Naturalin academiolla 2.3.2003 ja 14.–15.2.2004 taltioidut rodit. Valitettavasti aineistonkeruumatkalle en voinut rahallisista syistä ottaa mukaani videokameraa, joten jouduin tyytymään valokuvaukseen ja äänitykseen. Äänitin yhteensä kolme Abadá Capoeira Cearán rodia 12.11., 16.11. ja 18.11.2004. Tämän lisäksi tallensin tutkimuspäiväkirjaani rodia, joista tässä tutkimuksessa käsitelen tarkemmin kahta. Aineistonkeruun kokonaisuudessaan olen siis tehnyt aikavälillä tammikuu 2003–tammikuu 2004 ja aineiston analyysin, haastatteluiden litteraatiot sekä kirjoitusprosessin pääasiassa keväällä 2005 ja 1.6.2006–31.12.2006.

### 3.1.1. Haastattelut

Kaikki haastattelut suoritettiin yksilöhaastatteluina ja ne noudattivat teemahaastattelun kaavaa, jossa haastattelun aihepiirit olivat tiedossa, mutta kysymysten tarkka muoto ja järjestys puuttuivat. Alkuperäiseen suunnitelmaani kuului haastatella myös suomalaisia sekä

Suomessa opettavia brasilialaisia capoeiraopettajia, mutta valitettavasti en kuitenkaan onnistunut saamaan haastattelua Força Naturalin pääopettajilta aikataulujen päällekkäisyyksien vuoksi. Tämä omalta osaltaan vaikutti myös aiheenrajaukseen, ja päädyin jättämään capoeiran tarkastelun nimenomaan suomalaisessa kontekstissaan tutkimuksen ulkopuolelle. Toisaalta Timo Veikkola (2000) on jo pro gradu -työssään tutkinut capoeiraa Tampereella. Halusin sisällyttää haastatteluihin tunnettuja ja omalla alallaan arvostettuja mestrejä, mutta pääasiassa valitsin haastateltavat sen perusteella, mikä oli aikataulullisista ja käytännöllisistä syistä mahdollista: Suomessa brasilialaisia opettajia ja mestrejä vierailee suhteellisen usein, mutta haastatteluja oli vaikeaa (ellei mahdotonta) sopia etukäteen. Ensimmäinen haastattelu ja sen ajankohta sovittiin alustavasti etukäteen, mutta sen toteutuminen varmistettiin vasta tavatessani mestren Suomessa. Toinen haastattelu tehtiin impulsiivisesti nelipäiväisen Tampereella järjestettävän workshopin aikana. Aineistonkeruumatkalla haastatteluiden järjestäminen oli helpompaa, sillä vietin paljon aikaa haastateltavien kanssa. Toisaalta minut yllätti Fortalezassa capoeiraopettajien ja -harrastajien vähälukuisuus.

Haastateltavista kaikki ovat miespuolisia brasilialaisia, joista kaksi haastatteluhetkellä noin 50–60-vuotiasta mestreä, kaksi 27-vuotiasta *graduado*<sup>18</sup>. Kaksi heistä opetti haastatteluiden tekohetkellä pääasiallisesti Riossa, kaksi Fortalezassa. Vaikka otos ei ole suuri, on se kuitenkin riittävä tämänkaltaisen laadullisen, etnografisen tutkimuksen tekoon, jossa päämääränä ei ole esittää ”totuuksia” vaan kuvata ilmiön eri puolia. Yksi haastateltavista opettaa pelkästään *capoeira angolaa*<sup>19</sup>, muut opettavat nykycapoeiraa. Kunkin haastattelun kesto vaihtelee tunnista kahteen tuntiin. Päädyin pitkän harkinnan jälkeen jättämään haastateltavien nimet työssäni mainitsematta, ja täten viittaan heihin haastateltavina 1, 2, 3 ja 4. Numerojärjestys viittaa haastatteluntekojärjestykseen. Haastatteluissa käytän haastateltavista lyhennettä H1, H2, H3 sekä H4 ja itsestäni lyhennettä US.

Vaikka opiskelin portugalia ennen aineistonkeruumatkalle lähtöä sekä koko matkan ajan ja opin pärjäämään arkipäivän keskustelutilanteissa, tuotti kieli silti ongelmia haastattelutilanteissa. Tästä syystä kaikissa portugaliksi tehdyissä haastatteluissa käytin tulkkia (haastateltavat 1, 3 ja 4); vain yksi haastateltavistani (haastateltava 2) puhui englantia. Tulkin käyttö oli välttämätöntä, mutta vaikeutti valitettavasti jatkokysymysten tekoa sekä sulavan keskustelun syntymistä. Tämän huomasin erityisesti haastattelu 2:n kohdalla, joka oli

---

<sup>18</sup> Capoeirassa ”valmistunut”. Toisissa capoeirakouluissa on vyöjärjestelmä, ja graduado on tietyn vyöarvon saanut, pitkään pelannut capoeirista.

<sup>19</sup> Perinteinen tyyli suunta capoeirassa.

yhteisen kielen takia haastattelutilanteista hedelmällisin. Haastattelut 3 ja 4 litteroin nauhalta portugaliksi ja suomensin ne jälkeenpäin, mutta valitettavasti haastattelu 1:n huonosta äänenlaadusta johtuen nauhalta kuuluvat vain suomentajan osuudet. Haastattelu 1 on siis tulkin puhetta, ei itse haastateltavan. Tästä syystä sitä ei ole suoraan litteroitu. Lukemisen helpottamiseksi olen jättänyt pois monet puhekieliset ”niinku” – ilmaukset ja muutenkin tyypistänyt haastateltavan vastaukset vain asiasisältöön. Joskus tulkki puhui ”hänestä”, nämä olen kääntänyt ”minä”-muotoon. Haastattelu 2 on suora litteraatio ja käänös, joskin olen jättänyt asiasisällölle merkityksettömiä täyteilmauksia (kuten ”you see” yms.) pois. Haastattelut 3 ja 4 ovat niin suoria litteraatioita ja käänöksiä kuin olen omalla portugalinkielen taidollani onnistunut tekemään, mutta joissakin kohdissa olen joutunut turvautumaan nauhoitustilanteessa mukana olleen tulkin käänökseen ja näin ollen kirjoittanut ylös vain asiasisällön. Erikseen mainitut haastattelupätkät olen joko kokonaan tai osittain käännättänyt jälkeenpäin portugalin kielen tulkilla. Kaikissa haastatteluteksteissä puheen leikkausta symboloi [...] -merkki.

### 3.1.2. Aineistonkeruumatka

Tarkoitukseni oli suunnata aineistonkeruumatkeni Salvadoriin, jossa capoeirakouluja on lukuisia ja joka on koko afrobrasilialaisen kulttuurin kehto. Edelleenkin Salvadoria pidetään capoeiristojen ”mekkana”. Alkuperäiset suunnitelmani kuitenkin muuttuivat, sillä Suomesta käsin en löytänyt riittävän ajoissa kontakteja Salvadorista. Jälkeenpäin ajatellen Fortaleza saattoi olla parempikin vaihtoehto etenkin näin lyhytkestoisella aineistonkeruumatkalla, sillä siellä sain heti saavuttuani kontaktin henkilöön, joka paitsi antoi tukensa monissa käytännön asioissa, myös ohjasi minut haastateltavieni luokse ja toimi portugalinkielen opettajanani sekä tulkkina haastatteluissa.

Fortalezassa tutustuin haastattelemiini capoeiraopettajiin myös ystävinä, kävin heidän kanssaan keskusteluja capoeirasta sekä seurasin capoeiristan jokapäiväistä elämää – ja elin sitä itsekkin. Työskentelin aineistonkeruun ohella vapaaehtoistyöprojektissa (Projeto Amigos da Comunidade – PADC) *favelan* eli slummin lasten kanssa, jonka koin erittäin positiivisena myös tutkimuksen kannalta. Projektin kautta näin vilauksen siitä puolesta Brasiliasta, johon minulla muuten ei olisi valkoihoisena ollut mitään asiaa. Haastateltavani opettivat projektissa capoeiraa, ja onnekseni pääsin treenaamaan myös lasten kanssa: lasten into ja ilmiömäiset capoeiristan kyvyt ovat varmasti antaneet leimansa myös tälle tutkimukselle. Brasiliassa oleskelun aikana sain mahdollisuuden tutustua paremmin itseeni

capoeiristana lähes päivittäisen treenauksen tuloksena, mutta ennen kaikkea tutustua kokopäiväisesti capoeiralle elävien ihmisten arkeen. Näin ollen tutkimuksen kannalta ehkä tärkeimmän tiedon sain ikään kuin sivutuotteena. Fortalezan lisäksi vierailin capoeirakouluilla ja rodissa kahdessa cearálaisessa<sup>20</sup> turistisoituneessa kalastajakylässä sekä Rio de Janeirossa, jossa vietin viimeisen viikon aineistonkeruumatkastani.

### 3.2. Analyysimenetelmät

Tutkimus jakautuu kahteen osaan: aineiston analyysiin sekä historiaan. Historiaosuus perustuu pääasiassa kirjallisuuden arviointiin, mutta taustatietona olen käyttänyt myös haastateltaviltani saatua materiaalia. Tärkeimpiä lähteitäni Brasilian historian sekä yhteiskuntaolojen selventämisessä ovat olleet Fryerin (2000) ”The Rhythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil”, Reisin (1993) ”Slave Rebellion in Brazil. The Muslim Uprising of 1835 in Bahia” sekä Viannan (1999) ”The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil”. Capoeiran historiaa koskevan tiedon tärkeimpinä lähteinä ovat olleet Capoeiran (2002) ”Capoeira. Roots of the Dance-Fight Game” ja (1995) ”The Little Capoeira Book”, Lewisin (1992) ”Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira” sekä Almeidan (1986) ”Capoeira, A Brazilian Art Form: History, Philosophy and Practice”.

Aineiston analyysissä lähdin liikkeelle haastattelujen purkamisesta ja litteraatiosta. Tämän jälkeen analysoin sekä videoituja että muistinvaraisia rodia sekä valitsin tutkimukseeni sopivimmat rodit. Kuuntelin äänittämiäni rodia, useita capoeiralevyjä sekä tutkin capoeiralauluja ja niiden sanoituksia. Tutkimuksessa esiintyvien laulujen sanojen suomennokset olen joko kokonaan tai osittain käännättänyt portugalilaisen kielen tulkilla. Olen käyttänyt tutkimukseni teossa myös musiikkitieteellisiä menetelmiä, kuten laulujen sanojen analyysia ja melodia-analyysia sekä nuotintanut joitakin yleisimpiä rytmejä (toques). Myös analyysiosassa olen käyttänyt apunani mm. yllä mainittua capoeirakirjallisuutta. Analyysivaiheen kirjoittamisen aikana tutkimuspäiväkirjaani tallentamani kommentit osoittautuivat korvaamattomiksi.

---

<sup>20</sup> Ceará on osavaltio Koillis-Brasiliassa.

### 3.3. Ongelmia

Vaikka osallistuva havainnointi tutkimusmenetelmänä onkin mielestäni tämänkaltaiselle tutkimukselle ainoa mahdollinen vaihtoehto, ei se kuitenkaan ollut täysin ongelmaton: ”capoeirista minussa” ja ”tutkija minussa” tuntuivat elävän jatkuvassa ristiriitasuhteessa keskenään. Tutkittava materiaali on ollut niin lähellä sydäntäni, että se on tuonut mukanaan omat vaatimuksensa. Olen kokenut vaikeaksi tutkia ihmisryhmää, joka koostuu ystäväistäni ja johon myös itse kuulun. Konkreettisesti tasolla capoeiraa on mahdotonta tehdä videokamera tai nauhuri kädessä. Yhdeksi selkeäksi esteeksi nousi myös kieli, eritoten aineistonkeruumatkalla.

Tutkimuksen teon aikana olen lukuisia kertoja esittänyt itselleni kysymyksiä kirjallisen ja tieteellisen tutkimuksen mielekkyydestä silloin, kun tutkimuksen kohteena on yhteisö, jonka sisällä tuolla tiedolla ei katsota olevan painavaa merkitystä ja kun tutkijana on capoeirista, jonka takana ei vielä ole pitkää capoeirapolkua. Tiedeyhteisön sekä tiedon alkusijan yhteisön arvot poikkeavat toisistaan, joskin kuitenkin kumoamatta toisiaan. Kuinka siis tutkia tieteellisin keinoin ilmiötä, jonka oppii vain elämällä ja jossa vain kokemus on ”oikeaa” tietoa? Erään capoeiraäänitteen sisäkansitekstissä lukee:

Kun mainitsen perusteet, viittaan johonkin, jota ei voida kääntää, mysteereihin, joista selville pääseminen vaatii vuosien harjoituksen, ja joiden oppiminen vaatii valtavan määrän kärsivällisyyttä. Vain aika voi opettaa meille suullista kieltä, jonka kääntäminen on usein mahdotonta. Salaisuudet [...] hukkuvat iäisyydeksi halustamme oppia ne nopeasti, ilman että olemme eläneet niitä.<sup>21</sup> (Bergeron 1995)

Tämänkaltaisen – sekä capoeirayhteisön sisäinen asenne mutta ennen kaikkea oma suhtautumistapani – loi ennakkoluuloja ja -paineita myös itselleni haastattelu- ja äänitystilanteisiin. Capoeira mestret usein näyttäytyvät *alunolle*<sup>22</sup> hieman mystisinä hahmoina, ikään kuin salaisivat tietoa, joka ehkä sillä hetkellä ei ole merkityksellistä. Tai kenties he vain mieluummin luottavat, että aika näyttää ja opettaa; että capoeira, elämä ja kokemus kertovat. Hyvänä esimerkkinä tästä olkoon tapaus eräässä capoeiratapahtumassa, jossa eräs nuori capoeirista esitti kysymyksen *chamadasta*<sup>23</sup> ja sen alkuperäisestä

---

<sup>21</sup> “When I mention fundament, I’m referring to those that can’t be translated, to mysteries that to be discovered demand years of practice, and to be acquired an enormous amount of patience. Only time can teach us an oral language where often translation is not possible. Secrets [...] are lost forever by the hurry of wanting to learn them without having lived them.”

<sup>22</sup> Oppilaalle.

<sup>23</sup> Capoeira rodan sisällä suoritettava rituaalinomainen rutiini. Ks. luku 5.3.2.

merkityksestä. Eräs mestre vastasi vastakysymyksellä: ”Miksi olet huolissasi siitä nyt? Tiedätkö *rolên* merkityksen? Tai *mei-luan* tai *aún*<sup>24</sup>? Ensin on tiedettävä *fundamentos* (perusteet)”. Joku toinen mestre olisi toki saattanut vastata kysymykseen täysin eri tavalla, mutta tapaus mielestäni kuvaa hyvin vallitsevaa asennetta. Image-lehdelle antamassaan haastattelussa A.W. Yrjänä on (Knuuti 2002, 53) pukenut sanalliseen muotoon sen, mitä itse usein tunsin: ”Itse asiassa minä olen täsmälleen väärä ihminen analysoimaan rockia, koska rockiin kuuluu äärimmäinen epäanalyttisuus, joten ymmärtääkseni rockia minun ei pitäisi pystyä analysoimaan sitä”. Voidakseen päästä sisälle siitä, *mitä* tai *miten* capoeira on, on siinä elettävä. Ennakoasenteeni osoittautui kuitenkin useimmiten haastattelu- ja äänitystilanteissa vääräksi, ja etenkin Fortalezassa haastateltavat ja koulun pääopettaja olivat silminnähden innoissaan, kun heidän soittoaan ja pelaamistaan tallennettiin ja kun heidän työstään oltiin kiinnostuneita. Tämä oli kuitenkin ehkä suurin syy siihen, minkä takia olen halunnut jakaa tutkimusprosessin selkeästi kahteen: treenaus- ja materiaalinkeräysjaksoon sekä kirjoitus- ja analysointijaksoon.

#### 4. Historia

Capoeira teve aqui	Capoeira oli täällä
Capoeira Capoeira	Capoeira capoeira
Nos quilombos de Zumbi	Zumbin quilomboissa <sup>25</sup>
Capoeira Capoeira	Capoeira capoeira
Com Angola ela chegou	Angolasta se tuli
Capoeira Capoeira	Capoeira capoeira
Mas aqui se afirmou	Mutta tänne se juurtui
Capoeira Capoeira	Capoeira capoeira
Negro fugia noite e dia da Senzala	Neekeri pakeni öin ja päivin Senzalasta
Mandingueiro, cabeçeiro pra lutar...	Mandingueiro, cabeçeiro <sup>26</sup> taisteluun...
Olha armada meia lua, cabeçada	Varo armadaa, meia luaa, cabeçadaa
Rasteira e a queixada é pra matar...	Rasteiraa ja queixadaa <sup>27</sup> , jotka tappaa...
Capoeira hoje em dia, Capoeira sabia	Capoeira nykyään, capoeira tiesi
Liberdade pro negro, liberdade pra vida	Vapaus mustille, vapaus elämälle

<sup>24</sup> Rolê (pyörähdys, väistöliike), meia-lua (kiertopotku) ja aú (kärrynpyörä) kuuluvat perusliikkeisiin capoeirassa.

<sup>25</sup> *Quilombot* olivat *senzaloista*, orjakortteleista paenneiden orjien perustamia yhteisöjä.

<sup>26</sup> *Mandingueiro*-termillä viitataan henkilöön, jolla pelatessaan vaikuttaa olevan ”taikavoimia” apunaan vastustajansa harhauttamiseksi.

<sup>27</sup> Capoeiraliikkeiden nimiä.



Capoeira hoje em dia é malícia é alegria  
Vem pra roda vamos jogar...

Capoeira tänään on malíciaa, iloa  
Tule rodään, pelataan...

Capoeiran historiasta on saatavilla kirjallista materiaalia 1700-luvulta lähtien, kun ensimmäiset antropologit, tutkijat ja matkailijat alkoivat kirjata ylös näkemäänsä. Legendat ja tarinat urheista vapautensa puolesta taistelevista orjista – *capoeiras* – värittävät jo capoeiran syntyperää. Kerrotaan tarinoita Palmaresista, *quilombosta*, johon orjat paettuaan perustivat oman yhteisönsä ja puolustivat sitä viekkaudella ja taistelutaidolla, viimeisenä johtajanaan *Zumbi*, josta myöhemmin tuli capoeiristoille tärkeä sankarihahmo (ks. yllä olevat laulun sanat).

Tutkimukseni alussa hämmennyin capoeiran historiaa koskevan materiaalin kirjavuudesta ja kysyin Haastateltava 1:ltä hänen versiotaan. Hän vastasi:

H1: Kaikki se materiaali, mitä on olemassa tai ihmisten mielessä ja kaikki ne legendat, en minä voi siihen oikeastaan mitään lisätä ja toisaalta en voi niistä mitään kumota koska kyllä ne kaikki pitää ihan paikkaansa...

Käsittelen seuraavassa kappaleessa capoeiran historiaa sivuten useissa kohdissa myös Brasilian valtion historiaa. Koska tutkimuksen edetessä ja capoeiran ja Brasilian historiaan tutustuessani olen itse huomannut ymmärrykseni ja kiinnostukseni kasvavan, olen päättänyt liittää työhöni suhteellisen laajan historiaosuuden. Capoeirassa historiaan tutustuminen on tärkeää, jotta ymmärtää, kuinka monen asian summasta siinä on kyse. Lukija voi halutessaan kahlata osion läpi ja poimia sieltä itselleen tarpeellisen tiedon. Suomalaisen lukijan tuntemus Brasilian historiasta ja orjuudesta on olettaakseni melko suppea, joten toivon, että historiaosuus – vaikka ei jatkuvasti olekaan sidoksissa pelkästään capoeiraan ja musiikkiin – nähdään valottavana, ei raskaana tekijänä. Suomenkielistä kattavaa painettua materiaalia ei capoeiran historiasta tietojeni mukaan ole saatavilla<sup>28</sup>, mutta hyvän englanninkielisen version tarjoaa muun muassa Nestor Capoeira kirjassaan ”Capoeira. Roots of the Dance-Fight-Game” (2002).

Olen jakanut historia-kappaleen kahteen pääosaan: ensimmäisessä osassa käsittelen orjuutta ja orjuuden ajan kulttuuria, toisessa tarkemmin capoeiran historiaa. Vuosiluvuittain ensimmäinen osio käsittää ajanjakson 1500–1800, toinen noin 1800-luvulta nykypäivään.

---

<sup>28</sup> Tosin tämän katkelman kirjoittamisen jälkeen Capoeira Força Naturalin nettisivuilla [www.capoeira.fi](http://www.capoeira.fi) on julkaistu suomenkielinen capoeiran historiaa käsittelevä artikkeli.

#### 4.1. Orjuuden ajan kulttuuri

[C]apoeira on [...] yksi niistä keinoista, joilla Brasilian afrikkalaisten jälkeläiset luovat historiallisia siteitä afrikkalaisiin perinteisiin, etsivät paikkaansa Afrikan diasporalla ja rooliaan nykypäivän Brasiliassa [...]”<sup>29</sup> (Seeger 1996).

Brasilian valtion historian alkulehdet ovat pitkälti arvailujen varassa ja tiedot vaihtelevat kirjoittajasta riippuen, sillä monet orjakauppaan liittyneet dokumentit tuhottiin Brasilian hallituksen johdolla vuosina 1890–1891, kun valtio pyrki peittelemään orjamenneisyyttään (Fryer 2000, 6). Portugalilaiset saapuivat Brasiliaan 1500-luvun alussa Pedro Alvares Cabralin johdolla. He havaitsivat nopeasti ulkopuolisen työvoiman tarpeen, ja aluksi orjiksi valjastettiin mantereen alkuperäisväestö, intiaanit. Intiaaneja oli kuitenkin Brasiliassa vähän, arviolta noin 1–2 miljoonaa, jotka joko asettuivat aseelliseen vastarintaan, pakenivat uudisasukkaille tuntemattomiin sademetsiin tai vangittuina nopeasti menehtyivät eurooppalaisiin tauteihin ja huonoihin työolosuhteisiin. Yli 300.000 intiaania sai surmansa portugalilaisten saapumisen jälkeen (Almeida 1986, 13).<sup>30</sup> 1700-luvulle asti afrikkalaisia tuotiin pääasiassa työskentelemään sokeriruokopelloille ja -teollisuuteen, ja myöhemmin heitä tarvittiin kahvi- ja tupakkaviljelmille sekä kulta- ja timanttikaivoksille. Kahden ensimmäisen vuosisadan aikana orjia tuotiin kuitenkin suhteellisen vähän, sillä vastaavasti malaria tappoi eurooppalaisia valloittajia.

Uuteen maahan saavuttuaan portugalilaiset löysivät vientituotteeksi kelpaavan vain *pau-brasilin*, brasilianpuun, joka aloitti ensimmäisen niistä lukuisista taloudellisista sykleistä, jotka luonnehtivat Brasilian ekonomiaa koko kolonisaation ajan (Vincent 2003, 36). Vasta 1600-luvun lopulla portugalilaiset löysivät etsimänsä – kullan ja timantit – ja kultakaivaukset aloitettiin vuonna 1696. Tähän asti pääkaupunkina ollut Salvador sai luovuttaa paikkansa vuonna 1763 Rio de Janeirolle, josta hallitus katsoi voivansa paremmin tarkkailla kaivauksia (emt., 46). Nykyään maan pääkaupunki on Brasília. Kahvinkasvatus aloitettiin vuonna 1702. 1700-luvulta lähtien afrikkalaisten läsnäolo ei ulottunut pelkästään viljelyksille, vaan heidän vaikutuksensa oli lopullista myös kaupungeissa ja julkisilla alueilla. Vuosisadan lopussa maan

---

<sup>29</sup> “[C]apoeira is [...] one of the ways Brazilians of African descent are re-thinking their historical ties to African traditions, their place in the African diaspora, and their roles in contemporary Brazil and beyond.”

<sup>30</sup> Meksikossa vastaavasta tilanteesta tehdyn tutkimuksen mukaan Meksikon intiaaniväestön määrä laski alle sadassa vuodessa dramaattisesti, 25 miljoonasta (1519) 1 miljoonaan (1609) (Skidmore & Smith 1984, 20; Vincent 2003, 38).

väkiluku oli kasvanut noin 2,5 miljoonaan, joista 60 prosenttia oli afrikkalaisia orjia. (Capoeira 2002, 113–115, Vincent 2003, 46.)

#### 4.1.1. Afrikkalaisten vaikutus Brasiliassa

Orjat rantautuivat satamakaupunkeihin Salvadoriin, Rio de Janeiroon sekä Recifeen. Näissä kaupungeissa myös capoeira on luultavimmin saanut syntynsä. Yhdistelmä tansseja, taistelua ja instrumentteja eri puolilta Afrikkaa sulautuivat yhteen, kun orjat toivat mukanaan perinteensä – eivät kirjoihin säilöttyinä vaan koko olemuksiinsa ruumiillistettuina. Afrika mantereena on valtava alue, ja samoin kuin ei voida puhua yhtenäisestä ”brasilialaisesta kulttuurista”, ei myöskään voida tehdä yleistyksiä ”afrikkalaisen kulttuurin” kohdalla. Fryer erottaa toisistaan etenkin Nigerian-Beninin ja Kongon-Angolan kulttuurialueet. Brasiliaan kuljetettiin eniten afrikkalaisia orjia koko maailmassa, minkä johdosta maassa asuu nykyisin maailman toiseksi suurin Afrikan ulkopuolinen musta väestö. (Fryer 2000, 6.) Orjia kuljetettiin vaiheittain Afrikan länsi-, etelä- ja kaakkoisosista: 1) Länsi-Afrikasta (1500-luvun puolivälin jälkeen), 2) Angolasta (1600-luvulla), monet satamakaupungeista kuten Cabindasta, Luandasta, Benguelasta ja Mossamedesistä, 3) Mina Coastilta (1700–1770) sekä 4) Nigerian ja Beninin alueelta (1770–1850). Ensimmäisen vuosisadan aikana kuljetukset olivat oletettavasti pieniä, noin 1000 afrikkalaista vuodessa. 1600-luvun alusta lähtien afrikkalaisten lukumäärä ylitti intiaaniorjien määrän plantaaseilla (noin 5000–10.000 orjaa vuodessa). Vasta 1700-luvulta lähtien kuljetusten ihmismäärät kasvoivat vuosi vuodelta, aina orjakaupan kieltoon (1888) asti. (Lewis 1992, 21; Fryer 2000, 5.) Kaiken kaikkiaan orjia tuotiin eniten Angolasta, ja toiset uskovatkin capoeiran kulkeutuneen Brasiliaan sellaisenaan suoraan Afrikasta, nimenomaan Angolan alueelta.

Afrikkalaisten ja heidän jälkeläistensä vaikutus Brasilian yhteiskuntaan niin taloudellisesti, taiteellisesti, sosiaalisesti, rodullisesti kuin kulttuurisestikin on perustavanlaatuinen (Capoeira 2002, 113). Rowe ja Schelling korostavat kollektiivisen muistin ja yhteisen historian tärkeyttä kulttuurisen identiteetin muodostumisen kannalta, eritoten Brasilian afrikkalaisväestön keskuudessa, sillä heidän perinteensä, musiikkinsa ja ruumiillisuutensa nousivat 1920-luvulla Brasilian mustan identiteetin ja populaarikulttuurin kehdoksi, synnyinsijaksi. (Rowe & Schelling 1991, 122. Ks. myös luku ”Afrikanisaatio”.) Vaikutussuhde ei kuitenkaan ollut vain yhdensuuntainen Afrikasta Brasiliaan päin suuntautuva, vaan transkulturaatioprosessi, jossa Portugalin, Brasilian ja Afrikan kulttuurit sulautuivat keskenään yhteen synnyttäen jotakin uutta. Yhtenäisyys ja eriäväisyys sekä niiden

yhteensovittaminen ovat olleet yksi Brasilian valtion suurimmista poliittisista haasteista jo kolonialismin alkua ajoista lähtien. (Vianna 1999, 36.)

Orjuus ei ollut afrikkalaisille uusi asia, sillä afrikkalaisia orjia kuljetettiin Portugaliin jo vuodesta 1441 eteenpäin (Fryer 2000, 2). Länsi-Afrikassa – myös Brasiliaan tuotujen kansojen keskuudessa (mm. jorubat, hausat ja adzha-fonit) – orjuutta oli esiintynyt tätäkin aikaisemmin (Reis 1993). Afrikka ja Portugali olivat olleet siis jo kauan vuorovaikutussuhteessa keskenään kaupan ja orjuuden vuoksi, ja Atlantin kauppakolmiossa Brasilian, Angolan ja Portugalin satamakaupunkien välillä omistajaa vaihtoivat paitsi kauppatavarat, myös tanssi- ja musiikkikulttuurit. Monet mustat afrikkalaiset työskentelivät merillä, ja Fryerin mukaan ”[v]oimme olla varmoja, että jokainen musiikillisia taitoja omaava merimies osallistuisi määränpäässään [...] nykyään jameiksi kutsuttuihin sessioihin, joissa kappaleita ja tansseja, rytmejä ja riffejä vaihdettiin, opetettiin, opittiin ja laitettiin eteenpäin”<sup>31</sup> (Fryer 2000, 138). Toisaalta Brasiliaan tuodut orjat olivat yhä yhteydessä kotimaahansa ja siellä edelleen asuviin sukulaisiinsa (Schreiner 1993, 18). 1700-luvun loppupuolella ”uuden maan” perinnettä ei enää voinut kutsua portugalilaiseksi tai afrikkalaiseksi, vaan brasilialaiseksi (Fryer 2000, 6).

#### 4.1.2. Vastarinta

Orjien vastarinta ja kapinointi oli tehty hankalaksi, koska plantaaseilla työskenteli ihmisiä eri kansoista ja heimoista. Tämä oli orjasen *horeiden* eli isäntien ja valtion yksi tapa pirstaloida afrikkalaisten identiteettiä. Silti monia afrikkalaisen kulttuurin muotoja capoeiran ohella säilyi hengissä, ja myös kapinointiin oli monia tapoja. (Almeida 1986, 15.)

Vastarinta ei välttämättä aina ollut aggressiivista tai hyökkävää (vaikkakin kapinat sekä itsemurha- ja aborttiyritykset olivat yleisiä), vaan se saattoi perustua enemmän passiivisuuteen ja teeskenneltyyn ymmärtämättömyyteen tai väärinymmärtämiseen. Reis käyttää tästä termiä ”arkipäivän vastarinta” (”daily resistance”), johon mustat, kreolit ja mulatit olosuhteiden pakosta ”erikoistuivat”. Hänen mukaansa ”tottelemattomuus ja uppiniskaisuus, hidastuslakot, työkalujen ja taimien vahingoittaminen, teeskennelty sairaus, varastelu, pako, ja holhoavan mielenlaadun taitava manipulointi, kuten kreolinaisten

---

<sup>31</sup> “We can be sure that any seafarer with musical skills would, on reaching port, [...] participate in what today would be called jam sessions, in which tunes and dances, rhythms and riffs would be swapped, taught, learned and passed on.”

itkeminen”<sup>32</sup> olivat oivia tapoja järjestelmän tietoiseen mutta huomaamattomaan tukkimiseen. (Reis 1993, 144). Se oli kenties orjien ainoa tapa ilmaista tyytymättömyyttään ja kommunikoida näin isäntänsä kanssa. Toisaalta työskentelemällä hyvin he saattoivat osoittaa hyväksyntänsä isäntäänsä kohtaan. (Lewis 1992, 28.) Tilannetta kuvataan myös capoeiralauluissa:

Vou dizer a meu Sinhó	Menen kertomaan isännälleni
Que a manteiga derramou	Että voi kaatui
A manteiga não é minha	Voi ei ole minun
A manteiga de ioiô	Voi on ioiôn

Vou dizer a meu Sinhó	
Que a manteiga derramou	
A manteiga do patrão	Isännän voi
Caiu no chão, derramou	Putosi maahan, kaatui

Vou dizer a meu Sinhó	
Que a manteiga derramou	
A manteiga é do patrão	Voi on isännän
Caiu n’agua, se molhou	Kaatui veteen, kastui

Laulaja käyttää tilanteen epävarmuutta aseenaan isäntäänsä ja hänen poikaansa (*ioiô*) kohtaan. Hän on kenties antanut voin läikkyä tai jopa kaatanut sen tarkoituksella, mutta koska voi ei ole hänen, sen kaatuminen ei ole myöskään hänen vastuullaan. Näin ollen orjaisännän on mahdotonta rangaista häntä teosta, jota hän ei välttämättä ole tehnyt. Tämä asenne on siirtynyt myös capoeiraan, josta Lewis (1992, 29) kirjoittaa: ”Capoeiramaailmassa tuollainen tempuilu muuttui merkitykseltään positiiviseksi *maliciaksi* [...]”<sup>33</sup>, viekkaudeksi tai ilkikurisuudeksi. Monen capoeiristan ja capoeiratutkijan mukaan capoeiran tärkein opetus onkin *malíci*an oppiminen.

Orjien toistuvia kapinoita nousi etenkin 1800-luvun aikana, näistä yhtenä esimerkkinä muslimiorjien Malê<sup>34</sup>-kansannousu Salvadorissa vuonna 1835. Kapinoitsijoiden iskulause ”Kuolema valkoisille!” kertoo yleisestä ilmapiiristä, ja paitsi valkoiset, myös mulatit ja Brasiliassa syntyneet mustat nähtiin vihamiehinä. Vastustaja kuitenkin usein osoittautui

<sup>32</sup> “[I]ndividual insubordination, work slowdowns, the damaging of tools and seedlings, feigned illness, petty thievery, flight, and clever manipulation of the paternalistic mentality such as the crioulas’ weeping [...]”

<sup>33</sup> “In the capoeira world, such trickery became transformed into a positive value called *malícia* [...]”

voimakkaammaksi, ja rangaistukset kapinaan nousseille olivat tuhoisat. (Reis 1993, 232.) Vuonna 1822 tapahtuneen itsenäistymisen jälkeen myös monet vapaat kansalaiset kapinoivat, kapinoiden kohdistuttua usein itse kuningas Dom Pedro I:een (emt., 21). Yleisin vastustuksen muoto oli kuitenkin pakeneminen. Paenneita orjia metsästettiin ja vangittiin uudelleen, ja kiinni saatuja rankaistiin kiduttamalla ja ruoskimalla. Usein orjien rankaisemisesta kärsi kuitenkin myös orjanomistaja, ja tämä seikka kenties esti varsinaiset tappotuomiot yleisenä käytäntönä. Yksi raskaimmista väkivallattomista rankaisukeinoista 1800-luvulla oli vapauden täydellinen minimointi ja afrikkalaisen identiteetin tukahduttaminen. Muun muassa orjien musiikin, tanssin ja uskonnon harjoittaminen kiellettiin – ja näin ollen oletettavimmin myös capoeiran – ja heidän tapaamisiaan ja ulkona oleskeluaan rajoitettiin. (Reis 1993, 51; Fryer 2000, 87.)

Rangaistukset eivät kuitenkaan estäneet useita orjia yrittämästä pakoa ja tässä monet onnistuivatkin. Nestor Capoeiran (2002, 110) mukaan oli yleistä sanoa, että karannut orja ”katosi erämaahan” (*caiu na capoeira*), tai että hän etsi *capoeiraa* (pieni metsäinen alue). Metsään paenneet orjat alkoivat pikku hiljaa muodostaa yhteisöjä, turvapaikkoja, joita puolustettiin viekkauksella ja taistelemalla ”valkoista auktoriteettia” vastaan. Legenda kuuluu, että puolustuskeinoina olisi käytetty muun muassa *capoeiraa*. Näistä alueista, *quilomboista*, ensimmäiset havainnot on tehty vuodelta 1558 Cumbén (Pernambucon alueella, Koillis-Brasiliassa) quilombosta. 1870-luvulla quilombot olivat jo muuttumassa *faveloiksi* (slummeiksi), joista osa edelleen on samalla paikallaan. Tuolloin niitä ei enää syntynyt viidakon kätköihin, vaan kaupunkien läheisyyteen, vain vähän keskustan ulkopuolelle. (Capoeira 2002, 132.)

Quilomboista tunnetuin oli lähes koko 1600-luvun ajan (n. 1605–1697) olemassa ollut vapaa valtio Palmares. Perustamisensa jälkeen vuonna 1605 sen asukasluku ja koko nopeasti kasvoivat, johon hollantilaisten maahanhyökkäys<sup>35</sup> omalta osaltaan vaikutti: vangitut afrikkalaiset käyttivät yleistä sekasortoa hyväkseen, ja paenneiden orjien lukumäärä kasvoi. 1600-luvun puolenvälin paikkeilla Palmaresin asukasluvun on arvioitu olevan noin 11.000, käsittäen afrikkalaisten lisäksi myös mustia brasilialaisia, mestitsejä, mulatteja, intiaaneja, ja jopa valkoihoisia. (Fryer 2000, 68–69.) Suurimman osan Palmaresin väestöstä muodostivat kuitenkin bantut (Angolan seudulta tulevat) (Reis 1993, 149). Mielenkiintoista kyllä, Fryerin mukaan Palmares noudatti monien Afrikan valtioiden sosiaalista ja poliittista järjestelmää, ja näin ollen jonkinlainen orjuuden muoto ilmeni myös ”vapaan valtion” sisällä. Omasta

---

<sup>34</sup> Bahian muslimiväestö.

tahdostaan Palmaresiin saapuvista tuli vapaita kansalaisia, vangituista orjia. Palmaresiin usein viitataan termillä ”kuningaskunta”, mutta Fryerin mukaan sen hallintomuoto oli hyvinkin demokraattinen ja itsenäinen tasavalta, jonka johtaja valittiin kansanäänestyksellä. Palmaresin viimeinen johtaja ja sotapäällikkö tunnetaan nimellä Zumbi, joka on sittemmin saavuttanut Brasilian kansallissankarin maineen. (Fryer 2000, 69–70.) Palmares puolustautui koko elinkaarensa ajan hyökkäyksiä vastaan, kun joko hollantilaiset tai portugalilaiset yrittivät hajottaa valtion. Ristiriitaista kyllä, hyökkäyksien ja ratsioiden välillä Palmares kävi vaihtokauppaa portugalilaisten naapuriensa kanssa, jossa ruokaa ja käsitöitä vaihdettiin aseisiin, sotatarvikkeisiin ja suolaan. Vasta helmikuun 1694 hyökkäyksessä Palmares lopullisesti tuhottiin, ja sotapäällikkö Zumbi lopulta tapettiin väijytyksessä 20. marraskuuta 1695. (Fryer 2000, 70–71.)

A história nos engana	Historia harhauttaa meitä
Diz tudo pelo contrário	Kertoo kaiken päinvastoin
Até diz a abolição	Sanoo jopa että orjuuden lakkauttaminen
Aconteceu no mês de maio	Tapahtui toukokuussa
A prova dessa mentira	Todiste tästä valheesta
É que da miséria eu não saio	On että elän yhä kurjuudessa
Viva 20 de novembro	Eläköön marraskuun 20. päivä
Momento pra se lembrar	Hetki joka muistettakoon
Não vejo em 13 de maio	En näe toukokuun 13:ssa
Nada pra comemorar	Mitään juhlimisen arvoista
Muitos tempos se passaram	Kauan aikaa on kulunut
E o negro sempre a lutar	Ja mustat aina taistelee
Zumbi é nosso herói	Zumbi on sankarimme,
Zumbi é nosso herói, colega velho	Zumbi on sankarimme, vanha ystävä
Do Palmares foi senhor	Palmaresissa hän oli johtaja
Pela causa do homem negro	Mustien puolesta
Foi ele quem mais lutou	Se oli hän joka taisteli eniten
Apesar de toda luta, colega velho	Kaikesta taistelusta huolimatta
O negro não se libertou, camarada!	Mustat eivät vapautuneet, toveri! <sup>36</sup>

<sup>35</sup> Vuonna 1624 hollantilaiset hyökkäsivät Salvadoriin ja pysyivät maassa 24 vuotta.

<sup>36</sup> Ladainha (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, 1996.)

Zumbi nousi mustien vastarinnan symboliksi, orjuutta vastaan taistelemisen ja vapauden puolesta uhrautumisen legendaksi kuitenkin vasta 1970-luvulla. Hänen nimensä alkoi ilmetä lauluissa, niin populaarimusiikissa kuin capoeirassakin, vasta noihin aikoihin; tämä kertonee yleisen asenteen muutoksesta (Lewis 1992, 177). 20. marraskuuta julistettiin São Paulon mustien aktivistien toimesta kansalliseksi juhlapäiväksi vuonna 1974, sillä Zumbin päivä koettiin enemmän juhlistamisen arvoiseksi kuin orjuuden lakkauttamisen päivä 13.5., jonka ei koettu muuttavan mustien yhteiskunnallista asemaa juuri orjuudesta paremmaksi.

#### 4.1.3. Yhteiskuntaluokat

Orjat eivät olleet vain rikkaan, hallitsevan luokan eli vauraiden viljelijöiden ja kauppiaiden omaisuutta. Hyvin erilaisissa sosiaalisissa ja taloudellisissa olosuhteissa elävät omistivat orjia, ja esiintyi jopa tapauksia, joissa orja omisti orjan. Toisaalta ei ollut myöskään harvinaista, että entinen orja oli tuleva orjanomistaja. Toisen sukupolven orjat olivat erilaisessa asemassa kuin Afrikasta suoraan Brasiliaan kuljetetut, sillä he olivat pienestä pitäen kasvaneet orjuudessa. Tämä on paljon pienempi ristiriita kuin vapaudesta vankeuteen kuljetetuilla afrikkalaisilla. Brasiliassa syntyneitä orjia saatettiin kohdella paremmin, ja oli mahdollista, että heidät jopa vapautettiin heidän vartuttuaan yhtenä perheenjäsenenä yhdessä isännän lasten kanssa. (Reis 1993, 142.) Brasiliassa syntyneiden orjien ja isäntien suhde saattoi olla hyvinkin monimutkainen. Orjien lasten annettiin usein leikkiä yhdessä isännän lasten kanssa, kunnes he olivat tarpeeksi vanhoja aloittamaan työt. Mustien ja valkoisten lasten side saattoi kasvaa sisarussuhteen kaltaiseksi, kunnes lapsuuden leikkiveri muuttui aikuisiän orjapiiskuriksi. Brasilian orjat sepittivät sanat *ioiô* ja *iaiã* viittaamaan orjanomistajan poikaan ja tyttäreen, vastineeksi portugalin kielen sanoille *senhor* ja *senhora*, joilla viitattiin orjanomistajiin. Nämä afrikkalaisversiot saattavat sisältää tunnelatauksen, joka viittaa entisen leikkiverin petturuuteen. Kun tähän vielä lisätään se karu tosiasia, että orjaisännät usein käyttivät naispuolisia orjia seksuaalisesti hyväkseen, saattoi raiskauksen seurauksena syntynyt lapsi olla *ioiôn* tai *iaiãn* sisar-/velipuoli. (Lewis 1992, 27–28.) Sanat *ioiô* ja *iaiã* esiintyvät usein capoeiralaulujen sanoituksissa.

Paitsi orjista ja isännistä, Brasilian yhteiskunta koostui monista muista sosiaalisesti, taloudellisesti, kulttuurisesti ja poliittisesti tärkeistä yhteiskuntaluokista. 1700-luvun puolen välin jälkeen köyhälistön – eritoten afrikkalaista alkuperää olevan – määrä kasvoi ja Reisin mukaan 71,8 % Bahian väestöstä oli vuonna 1808 joko köyhälistöä tai orjia. Aineelliseen



hyvinvointiin nähden orjat saattoivat olla jopa paremmassa asemassa kuin monet vapaat köyhät, ja nämä kaksi luokkaa yhdessä rikollisten kanssa muodostivat yhteiskunnan alimman kerrostuman. Kuitenkin, orjiksi uudella maalla joutuneet olivat omassa maassaan saattaneet kuulua varakkaisiin älymystön jäseniin, kuten Malê-kansannousun poliisitutkinnassa kävi ilmi. Monet kapinooijat olivat luku- ja kirjoitustaitoisia, kun jopa suurin osa 1830-luvun Bahian valkoisista oli lukutaidottomia. (Reis 1993, 106.) Reis kirjoittaa: “[...] Ranskan suurlähetystö haastatteli hausa *malām*ia Katsinan kaupungista 1840-luvun lopulla. Hän väitti tulleen fulanien vangitsemaksi viedessään omia orjiaan torille. Fulanit myivät hänetkin.”<sup>37</sup> (Emt., 121.) Ei siis ihme, että afrikkalaiset kapinoidessaan halusivat kääntää valtasuhteet ylösalaisin.

#### 4.1.4. Uskonto

Katolinen kirkko loi 1630-luvulta eteenpäin afrikkalaisten veljeskuntia, *irmandades* tai *confrarias*, pelastaakseen mustien pakanoiden sielut. Nämä veljeskunnat toimivat tärkeänä ympäristönä afrikkalaisen kulttuurin harjoittamiselle sekä afrikkalaisen ja katolisen uskon fuusioitumiselle, sillä niissä suvaittiin sellaisia afrikkalaisia tapoja, jotka muuten olivat kiellettyjä. Ne myös loivat mustille tunteen johonkin kuulumisesta, ja näin ollen *irmandades* voidaan nähdä alkuna mustan väestön integroitumisesta yhteiskuntaan. (Schreiner 1993, 16.) Brasilian synkretistinen uskontomuoto oli saanut alkunsa. Myöntymällä joihinkin afrikkalaisiin menettelytapoihin kirkko ainakin nimellisesti edisti toimintaansa; hyväksymällä (ainakin nimellisesti) katolilaisuuden orjat sekä suojelivat kulttuurinsa oleellisia piirteitä että huomasivat yleisesti saavuttavansa laajempaa hyväksyntää. Heidät nähtiin nyt brasilialaisina, ja silti he saivat säilyttää afrikkalaiset juurensa. (Fryer 2000, 58.)

Vasta nyt mustat ja mulatit alkoivat virallisesti vaikuttaa Brasilian kansanperinteen ja musiikin syntyyn. Vapaapäivien kohokohtia olivat *batuquet*, ”jamat” tai soitto- ja tanssisessiot. Batuqueita on luonnehdittu musiikin ja tanssin vuoropuheluksi, jossa ”yleisö” seisoo ringissä taputtaen käsiä ja laulaen kuoro-osuuksia, ja ringin sisällä yksi tai kaksi tanssijaa kerrallaan tanssivat. (Schreiner 1993, 17.) Kuvauksessa on huomattavaa samankaltaisuutta nykycapoeiran, perinteisen *samba de rodan* ja jopa joidenkin uskonnollisten seremonioiden kanssa. Batuquen nimellä kulkee myös afrikkalaisperäinen taistelulaji, jonka on ehdotettu olevan capoeiran edeltäjä (Lewis 1992, 34). Orjaisännät ja

---

<sup>37</sup> “[...] a Hausa *malām* from the city of Katsina, was interviewed by the French consul in the late 1840s. He

uskonnolliset johtajat kielsivät afrikkalaisen rituaaliuskonnon harjoittamisen ja eläinuhrit, mutta he eivät aina osanneet erottaa maallista ja pyhää musiikin ja tanssin kontekstissa. Orjat pystyivät harjoittamaan omaa uskontoaan tilaisuuksissa, joilla oli afrikkalaisille uskonnollinen merkitys, mutta joka eurooppalaiselle näyttäytyi vain juhlintana ja hauskanpitona. Merkitykset saattoivat löytyä laulun sanoista, musiikin muodoista, tanssin vuorovaikutuksesta. (Lewis 1992, 34.)

Vuoden 1824 perustuslaissa katolilaisuus oli julistettu viralliseksi valtionuskonnoksi, ja vain sen nimissä oli luvallista rakentaa temppeleitä ja järjestää kirkollisia juhlia. Eurooppalaisilla maahanmuuttajilla oli oikeus harjoittaa yksityisesti omaa uskontoaan, mutta orjien uskonnot katsottiin laittomiksi. (Reis 1993, 113.) 1800-luvulla mustien veljeskunnat toimivat julkisivuna monelle toiminnalle. Niissä pidettiin salaisia kokouksia, muun muassa suunniteltiin kapinoita, ne tarjosivat yhteistä apua kuten lainoja ja lahjoituksia, ne ostivat jäsenilleen vapauden (*alforriada*), järjestivät ja rahoittivat hautajaisia ja messuja sekä toimivat kulttuurin ja vapaa-ajan keskuksina. (Reis 1993, 149.) Veljeskunnat eivät kuitenkaan voineet korvata omaa uskontoa, jota harjoitettiin pitkään salassa. Muun muassa *candomblén* (joruba-, congo-, angola- ja gege-kansojen uskontojen yhdistelmä) avoin harjoittaminen alkoi vasta 1932, jolloin virallisesti sallittiin *terreirojen*<sup>38</sup> rekisteröinti. *Candomblén* leviäminen synnytti samantapaisia uskontoja eri puolilla Brasiliaa, kuten *catimbó*, *batuque*, *macumba*, *umbanda* (yhdistelee spiritualismia ja afrikan uskontoja), *candomblé de caboclo* (saanut vaikutteita alkuperäiskansojen uskonnoista) ja *xangô*. (Cuesta 1997, 62–65.) Koska afrobrasilialaiset uskonnot ovat olleet niin kauan riippuvaisia katolisen kirkon armosta, ovat ne synkretisoituneet ja saaneet vaikutteita katolisuudesta. Afrikan jumalat, *orixát*, identifioidaan yhden tai useamman katolisen pyhimyksen kanssa (Fryer 2000, 13). On myös yleistä kuulua yhtäaikaaisesti sekä katolisen kirkon että afrobrasilialaisen uskonyhteisön jäseneksi. Edelleen Rooman katolilaisuus on Brasilian virallinen valtion uskonto, mutta afrobrasilialaiset uskonnot ovat kasvattaneet suosiotaan 1900-luvun puolesta välistä lähtien, jopa niin paljon, että ne Fryerin mukaan yhdessä muodostavat yhden maailman nopeimmin kasvavista uskonnoista (Fryer 2000, 13).

---

claimed to have been captured by Fulanis while taking his own slaves to a market. The Fulanis sold him too.”

<sup>38</sup> Candomblé-talo eli paikka, jossa *candomblé*ta harjoitetaan.

## 4.2. Capoeiran historia

### 4.2.1. Capoeiran syntyperä

On olemassa teorioita, joiden mukaan capoeira olisi kulkeutunut Brasiliaan sellaisenaan jo Afrikasta, lähinnä Angolan alueelta. Angolasta orjia tuotiin eniten, ja capoeiraa kutsutaan myös termeillä *capoeira angola* tai *brincadeira de angola* (Almeida 1986, 2). Toisaalta löytyy myös kannattajia capoeiran ”brasilialaisuudelle” eli sille, että capoeira olisi jotain ”brasilialaisten omaa” ja syntynyt sellaisenaan Brasilian Bahialla (Almeida 1986, 36). Jopa capoeiran historian kuuluisimmat mestret Bimba ja Pastinha olivat asiasta eri mieltä, Bimba kertoen capoeiran syntyneen Bahialla ja Pastinha sen tulleen suoraan Afrikasta Angolan alueelta.

Afrikkalaisuuden puolesta puhuvat monet afrikkalaista alkuperää olevat musiikki-instrumentit sekä liikkeet, joista löytyy selviä viittauksia afrikkalaisiin perinteisiin. Samankaltaisuuksia löytyy muun muassa mucupien (Etelä-Angola) naisten initiaatioseremoniassa *efundulassa*. Seremonian aikana nuoret miehet imitoivat taistelevia seeproja. Tätä osaa seremoniasta kutsutaan *N'golo*-tanssiksi, jonka on sanottu olevan ”Afrikan capoeiraa”. (Capoeira 2002, 119; Fryer 2000, 30.) Yhtäläisyyksiä on havaittu myös makondejen (Mosambik ja Tansania) akrobaattisen initiaatorituaalin ja capoeirassa esiintyvän rahapelin välillä, jossa capoeirista taivuttaa taaksepäin poimiakseen suullaan maasta kolikot ja setelit. (Fryer 2000, 30.) Capoeirassa käytettävät instrumentit, kuten berimbau ja atabaque sekä lauluissa esiintyvä soolon ja kuoron vuorottelu (call-response) ovat afrikkalaista alkuperää. Arabialaista perimää ovat mm. *pandeiro* eli tamburiini, joka juontaa arabialaisesta *bandirista* (Fryer 2000, 5) sekä *abadát*, capoeirassa käytettävät valkoiset housut. Sana *abadá* on juonnettavissa arabiankielisestä ”paita” -sanasta (Reis 1993).

On kuitenkin kärjistettyä väittää, että capoeira olisi selvästi pelkästään joko afrikkalaista tai brasilialaista perua. Oletettavinta on, että capoeira olisi syntynyt eri kulttuurista alkuperää olevien tanssien, rituaalien, musiikki-instrumenttien ja taistelujen summana ja saanut muotonsa Salvadorissa, Bahian pääkaupungissa 1800-luvun kuluessa. (Almeida 1986, Capoeira 1995 ja 2002, Fryer 2000.) Almeidan sanoin: “[k]aikki viittaa siihen, että capoeira on afrikkalaisten Brasiliassa asuvien kansojen keksintö, jota kehittivät

heidän afrobrasiliaiset jälkeläisensä [...]”<sup>39</sup> (Almeida 1986, 17). Kuten edellisissä kappaleissa huomasimme, orjia tuotiin Brasiliaan eri puolilta Afrikkaa: kyseessä ei siis ollut yksi yhtenäinen kansa. Kun kaikki nämä kansat tuotiin yhteen uudelle maaperälle senzaloihin (orjakortteleihin), hengissä säilyneet perinteet sekoittuivat ja loivat keskenään uusia. On muistettava, että orjat eivät kehittäneet capoeiraa eristyksissä. Muut rodut, yhteiskuntaluokat ja kansallisuudet vaikuttivat prosessissa.

Capoeiran suullisessa perinteessä tuntuu olevan vallalla käsitys, jonka mukaan capoeira oli todella ollut taistelua, mutta naamioitu tanssiksi, jotta sitä olisi voitu senzaloissa harjoittaa. Näin selittyisi sille ominainen tanssillisuus. Valkoiset orjaisännät hyväksyivät paremmin vaarattomalta näyttävän tanssin kuin taistelulajin, jossa arvokkaaksi työvoimaksi valjastettuja ihmisiä saattoi jopa kuolla ja jossa orjista kehittyi voimakkaita, kapinoivia taistelijoita. Tämä selitys vaikuttaa epätodennäköiseltä, sillä kaiken afrikkalaisen perinteen harjoittaminen – myös afrikkalaisen tanssin – oli senzaloissa kiellettyä vuodesta 1814 lähtien. (Capoeira 2002, 136.) Toisaalta on esitetty, että capoeira syntyi afrikkalaisten orjien itsepuolustuslajiksi. Kuitenkin, kuten Almeida huomauttaa, mikään taistelulajitekniikka ei ole tarpeeksi vahva luoteja vastaan. Olisihan siis orjilla ollut tehokkaampiakin keinoja orjasenhoreita vastaan puolustautuessaan. Orjien huono peruskunto johtuen muun muassa aliravitsemuksesta sekä huonoista työolosuhteista ei olisi sekään taannut menestystä kaksintaistelutilanteessa. (Almeida 1986, 20.)

Koska capoeiran katsotaan syntyneen orjuuden aikana, nähdään se usein sanattomana, ”hiljaisena” vastarintana vallitsevia oloja vastaan (mm. Lewis 1992, Veikkola 2000, Tavares Capoeiran 2002 mukaan). Brasilian afrikkalaiset ja heidän jälkeläisensä kantoivat kehossaan tietoa ja asenteita, sosiaalis-kulttuurisia koodeja, jotka takasivat oman identiteetin jatkuvuuden. Tavares esittää teorian ”arkisto ja ase” -lähtöisestä kehokäsityksestä Brasilian afrikkalaisten orjien ja heidän jälkeläistensä keskuudessa. Koska heidän kehoaan oli aina käytetty työn välineenä, hyödykkeenä ja kauppatavarana, afrikkalaisen kulttuurin edustajat Brasiliassa kokivat identiteettinsä keholähtöisesti ja vahvistivat sitä oman kulttuurin tietojen ja taitojen välikappaleena. Se nähtiin sosiaalisesti opittujen tapojen välittäjänä (arkisto) sekä itsepuolustuksen välineenä (ase). Capoeira olisi siis syntynyt selviytymiskeinoksi, sorrettujen ulospääsytieksi, sillä se sopi hyvin ”arkisto-ase” -kontekstiin. (Tavares Capoeiran 2002, 143 mukaan.) Oli syy tai tarve capoeiran synnylle sitten mikä tahansa, roda de capoeira oli epäilemättä paikka, jossa omia afrikkalaisia juuria sai vapaasti tuoda esiin. Siinä yhdistyivät

---

<sup>39</sup> “[...] everything leads us to believe that capoeira is an invention of the African people in Brazil, developed by

rituaali, musiikki, tanssi sekä afrikkalaiset soittimet, kenties uskonnollisuuskin. Näin ollen capoeira olisi edustanut orjille samanarvoisuutta, vapautta, oman itsensä herruutta ja perinteiden kunnioittamista sekä samalla opettanut kontrolloimaan vihaa ja hillitsemään taistelutahtoa. (Fryer 2000, 20). On myös mahdollista, että capoeira syntyi yksinkertaisesti alempiin sosiaaliluokkiin kuuluvien, kaupungissa asuvien afrikkalaisten miesten tai heidän jälkeläistensä huvittelumuodoksi, ajanviettotavaksi (Almeida 1986, 20).

#### 4.2.2. 1800-luvun alusta orjuuden kieltoon

Nestor Capoeira (2002, 127) nostaa capoeiran historian kannalta tärkeäksi ajankohdaksi 1800-luvun alun, vuosikymmenet 1810–1830. 1800-luvun alku oli poliittisesti ja ekonomisesti epävakaa aikaa, ja sota itsenäisyydestä vuonna 1822 jätti koko maan laman kouriin. Itsenäistyminen ei muuttanut köyhälistön asemaa paremmaksi, ja itsenäisen kuningaskunnan ensimmäinen kuningas Pedro I ei nauttinut suurta kansansuosiota. Sekä orjien että vapaan väestön kasvu pahensi jo ennestään huonoa taloudellista tilannetta, ja erot eri sosiaaliluokkien välillä kärjistyivät. VäkivaltaisuuDET kaduilla lisääntyivät, ja yhteenotot mustan väestön ja poliisin välillä yleistyivät. (Reis 1993, 19–20.)

Ennen tuota ajanjaksoa afrikkalaisen kulttuurin harjoittaminen oli vielä ollut sallittua ja jopa suositeltavaa. Ajateltiin, että se vähentäisi levottomuuksia, mutta myös kasvattaisi eroja eri heimoista tulevien orjien välille ja estäisi näin yhtenäisen afrikkalaisen identiteetin syntymisen. (mm. Capoeira 2002, 121–22.) Pikkuhiljaa vihamielisyys eri Afrikan heimojen välillä kuitenkin menetti merkityksensä, ja Portugalin kuninkaan Dom João VI saavuttua Brasiliaan (Napoleon Bonaparten hyökättyä Portugaliin) vuonna 1808 asiat muuttuivat. Kuninkaan mukana Rioon saapui hänen 2500-päinen hovinsa, jolla jo sinänsä oli suuri vaikutus tuolloin 300.000 asukkaan kaupunkiin. (Capoeira 2002, 127; Vincent 2003, 47.) Tämän lisäksi João VI ymmärsi kulttuurin ja identiteetin tuhoamisen merkityksen, ja vuonna 1814 kaikki afrikkalaisen kulttuurin ilmenemismuodot – myös capoeira – kiellettiin (Capoeira 1995, 5).

Tähän asti orjien kapinat olivat kohdistuneet valkoisen väestön syrjäyttämiseen kotimaahan palaamisen toivossa. Nyt sekä musta että valkoinen väestö alkoi ymmärtää, ettei mustilla ollut enää mahdollisuuksia aseellisella kapinalla syrjäyttää hallitsevaa väestöä. Syynä tähän oli lakien tiukentuminen sekä aseistettujen poliisien lisääntyminen kaduilla, ja

---

their Afro-Brazilian descendants [...]"

viimeistään Malên (Bahian muslimiväestön) verinen kansannousu Salvadorissa 1835 osoitti mustien aseellisen vastarinnan mahdottomuuden. Kapinoiden myötä myös rangaistukset kovenivat, eikä monikaan enää ollut valmis ottamaan kiinnijäämisen riskiä. (Reis 1993.) Koska aseellinen vastarinta ei ollut enää mahdollista, oli keksittävä uusi strategia. Mustat kääntyivät oman kulttuurinsa puoleen ja käänsivät sen aseeksi sortoa vastaan. Omaa kulttuuria harjoitettiin, vaikka harjoittamista yhä enemmän ja enemmän rajoitettiin kielloilla. Suuri merkitys oli candomblé-talojen (*terreiros de candomblé*) synnyllä, sillä ne mahdollistivat afrikkalaisten oman uskonnon julkisen harjoittamisen. Vaikka mustien katoliset veljeskunnat (*irmandades* tai *confrarias*) olivat olleet tärkeitä ja toimivat ponnistuslautana sekä candomblé-talojen synnylle, orjien vapauden (*alforria*) ostamiselle että *negros de ganho* -systeemin kehittymiselle, jossa orjat pystyivät omalla työnteollaan vähitellen ostamaan vapautensa, eivät ne kuitenkaan voineet vetää vertoja oman uskonnon harjoittamiselle. Toivo Afrikkaan palaamisesta alkoi orjakaupan kiellon jälkeen 1850 hiipua, joten oma tila ja paikka oli löydettävä Brasiliasta. (Reis 1993, 151–152, 161; Capoeira 2002.)

Vuonna 1831 Pedro I luovutti valtaistuimen pojalleen Pedro II:lle, joka oli tuolloin kuitenkin vain viisivuotias ja astui valtaan vasta vuonna 1840. Vuosina 1831–1840 valtakuntaa hallitsivat rikkaat maanomistajat ja tuona ajanjaksona esiintyi useita talonpoikien ja pienviljelijöiden kapinoita ympäri maata. Vuosina 1808–1840 Englanti oli ollut Brasilian suosiossa kaupankäynnissä, mutta vuonna 1844 Brasilia päätti lopettaa yhteistyön ja alkoi verottaa englantilaista kauppatavaraa. Maiden välit kiristyivät ja tämä johti lopulta Brasilian orjakaupan lopettamiseen vuonna 1850 Englannin painostuksesta. Orjien salakuljetus kuitenkin jatkui, erityisesti maan sisällä, jossa orjakauppa liikkui lähinnä Bahian (pääkaupunki Salvador) ja Pernambucon (pääkaupunki Recife) sokeriruokopeltojen ja Rion kahviviljelmien eli suurimpien orja- sekä capoeirakaupunkien välillä. Tähän maan sisäiseen muuttoliikkeeseen kuuluivat myös *alforriados*, orjat, jotka olivat ostaneet vapautensa ja elivät siirtotyöläisinä. Vapaa musta mies oli uusi ilmiö kaupunkien kaduilla, ja valtio vahti häntä tarkkaan. Samoihin aikoihin (1850-luvulla) orjuuden vastustajat vaativat orjuuden lakkauttamista, ja vuodesta 1852 orjien lapset syntyivät vapaina. Vuonna 1885 kaikki yli 65-vuotiaat orjat vapautettiin. (Capoeira 2002, 128–132; Reis 1993, 52.)

Orjakaupan kiellon jälkeen hallitus tuki maahanmuuttoa ja siirtotyöläisiä alkoi virrata maahan. Tämä toimenpide on myöhemmin tulkittu valtion johdon rassistiseksi yritykseksi ”valkoistaa” ja ”parantaa” kansaa, sillä mustaihoiset sekä rotujen sekoittuminen nähtiin syypäinä moniin yhteiskunnan ongelmiin. 1870-luvulla plantaaseilla työskenteli jo enemmän palkallisia työläisiä kuin orjia. (Reis 1993, 52; Vianna 1999.) Nestor Capoeiran mukaan

mustien sorto olikin ankarimmillaan juuri orjakaupan kiellon (1850) ja imperiumin romahtamisen (1889) välisenä aikana. Uuden rikoslain mukaan jopa *vadiagem* (”vetelehtely”, ”kaduilla vaeltelu”) – johon myös capoeiran katsottiin kuuluvan – oli rangaistava teko. (Capoeira 2002, 133–134)

Verinen sota Paraguayta vastaan 1865–1870 on tärkeä elementti capoeiran historiassa. Useimmat sotilaat olivat orjia, joille luvattiin vapaus sodan loputtua. Orjien joukossa taisteli pataljoona Zuavos, joka koostui pelkästään capoeiristoista. Sodan loputtua kadut täyttyivät vapautetuista ja karanneista orjista vailla minkäänlaista sosiaalista statusta tai paikkaa yhteiskunnassa. He ajautuivat helposti pikkurikollisiksi ja huijareiksi, *malandroiksi*, sekä capoeirajengien (*maltas*) jäseniksi, ja capoeira heidän mukanaan ajautui rikollisuuden tielle. (Capoeira 1995, 10.)

#### 4.2.3. Ankarat vainot

Tilanne oli kaoottinen ja olosuhteet otolliset sekä orjuuden lakkauttamiseen vuonna 1888 että vallankaappaukseen vuonna 1889. (Capoeira 2002, 134–135.) Monarkit menettivät valtansa republikaaneille, ja uuden tasavallan johdon tehtäväksi jäi järjestää kaaos. Tähän toimeen se tarttui tyypistämällä entisestäänkin mustan väestön vapauksia. Republikaanit aikoivat ”puhdistaa yhteiskunnan sen pahimmasta epäjärjestyksen aiheuttajasta, capoeiristasta”<sup>40</sup> (Almeida 1986, 28). *Esquadrão de Cavalarioiden* eli poliisipäälliköiden tehtäviin kuului kitkeä Rion kaduilta kaikki afrikkalaisvaikutteet, kuten capoeira, candomblé ja *afoxé* (afrobrasiliaalainen karnevaalikulkue) (Almeida 1986, 31; Fryer 2000, 39). Afrikkalaisen kulttuurin muodot nähtiin sosiaalisena sairautena, ja 1800-luvulla yleisin syy nostaa syyte orjia vastaan tai vangita heitä Riossa olikin capoeira. Capoeira lopulta kiellettiin lailla sekä Riossa että Recifessä 1892. (Lewis 1992, 44; Almeida 1986, 29.) Rangaistuksena sen harjoittamisesta oli 2–6 kuukautta vankeutta tai maastakarkoitus. Silti rodia pidettiin salassa, ja capoeiristat myös myivät ”palveluksiaan” poliittisille puolueille, jotka halusivat vaikuttaa vaalien lopputulokseen (Capoeira 2002, 145).

Capoeiran historiaa käsitellessä on otettava huomioon eroavaisuudet eri puolella maata. Kolme suurinta capoeirakeskusta ovat orjuuden ajoista lähtien olleet Salvador (Bahialla), Rio de Janeiro sekä Recife (Pernambucossa), eli kaupungit, joihin orjia eniten kuljetettiin. Kun Riossa capoeirajengit levittivät pelkoa kaduilla, Bahialla capoeiristaa

---

<sup>40</sup> “[...]expunge from society its most trenchant cause of disorder, the capoeirista.”

vainottiin yksilönä. Capoeiristat Bahialla olivat lähes yksinomaan mustia tai mestitsejä, kun taas Riossa pelaajien joukosta löytyi myös yläluokan valkoisia. Vaikka capoeira hävisi 1800-luvun Riossa ja Recifessä lähes kokonaan ja säilyi pääasiassa vain väkivaltaisessa muodossaan lainsuojattomien, poliitikkojen, henkivartijoiden ja palkkasotureiden harjoittamana, Bahialla tilanne oli toinen ja poliisivainoista huolimatta yleinen asenne capoeiraa kohtaan sallivampi. (Capoeira 2002, 133; Almeida 1986, 29.) Bahian capoeirasta oli kehittymässä rituaalisempi ja tanssillisempi taistelupeli, jossa berimbau säesti pelin kulkua<sup>41</sup>. (Capoeira 1995,10; Capoeira 2002, 148–159.)

Capoeiristan maine ei kuitenkaan ole aivan niin yksiselitteinen, kuin miltä se edellisen kuvauksen perusteella vaikuttaa. Se on aina ollut ristiriitainen, sillä ajoittain hänet nähtiin myös sankarina, ja useat taitavat capoeiristat ovat saattaneet olla omassa yhteisössään arvostetussa ja korkeassa asemassa. Yksi kaikkien aikojen kuuluisimmista capoeiristoista oli 1920–1930-luvun Bahialla taistellut Besouro Mangangá, jonka tarinaa kerrotaan monissa capoeiralauluissa. Hänellä sanottiin olevan *corpo fechado*, ”suljettu ruumis”, jota mitkään aseet tai taistelutekniikat eivät voineet haavoittaa. Besouro lopulta saatiin kiinni ja tapettiin hänen ollessaan 27-vuotias. (Capoeira 2002, 162–163.) Besouron tarinasta on tullut koko kansan legenda – tässä taas yksi esimerkki capoeiran historiaa värittävistä hahmoista.

Capoeira selviytyi 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun ankarista vainoista, ja käännekohta sen historiassa tapahtui 1900-luvun alussa. Historiaosion lopussa käsittelen 1900-luvun alun ilmiötä, joka vaikutti asenteenmuutokseen Brasilian eliitin keskuudessa, ja joka osaltaan oli auttamassa capoeiraa nousemaan suuremman yleisön tietoisuuteen, rikollisten capoeirasta ylimystön harrastukseksi (ks. luku 4.4. Afrikanisaatio). Nyt kuitenkin siirrymme historiassa eteenpäin, kohti aikakautta, jolloin capoeira laillistettiin ja tuotiin academiolle.

#### 4.2.4. Capoeira angola ja capoeira regional

Capoeiran seuraavaa aikakautta leimaa academioiden siirtyminen ja uusien opetustekniikoiden omaksuminen. Käsittelen tämän kappaleen alla kahta erilaista tyyliä, *capoeira regionalia* ja *capoeira angolaa*, jotka eriytyivät toisistaan 1930-luvun Bahialla. Näiden tyyliä edustavien tärkeimmät edustajat ovat Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado) ja Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha), joilla on tärkeä merkitys historiallisessa mielessä, mutta

---

<sup>41</sup> Kuitenkin vasta 1880-luvulta lähtien, sillä tätä ennen ei berimbautta tietävästi yhdistetty capoeiraan.



myös tämän päivän capoeirassa. Heistä puhutaan tämän päivän capoeiran ”isinä” ja heidän tarinaansa välitetään eteenpäin capoeiratunneilla, niin lauluissa kuin tarinoissakin.

Getulio Vargasin noustessa valtaan 1930-luvulla hallitus salli vihdoin capoeiran julkisen harjoittamisen, ja vuonna 1930 Mestre Bimba (1900–1974) avasi ensimmäisen capoeira-academian Salvadorissa (Capoeira 2002, 173). Capoeira oli siirtynyt kaduilta urheilusaleihin, ja hidas tie halveksutusta orjien ja rikollisten lajista Brasilian kansallisurheilulajiksi oli alkanut. Nyt capoeiraa opetettiin myös ylempiluokkaisten perheiden valkoisille lapsille. (Capoeira 1995,13; Almeida 1986, 31.) Bimban tavoitteena oli capoeiran laillistaminen ja yleisen hyväksynnän ansaitseminen. Tämän takia Bimban capoeira keskittyi kurinalaisuuteen (johon myös Vargas viehättyi), itsepuolustukseen ja liikunnallisuuteen ja uhrasi samalla rituaalimaisuuden näiden kustannuksella. Pelin luonne muuttui aggressiivisemmaksi ja akrobaattisemmaksi, musiikin rytmi nopeammaksi. Instrumentteihin kuuluvat vain berimbau, pandeirot, kättentaputukset sekä laulu. Tätä tyyliuuntaa alettiin kutsua capoeira regionaliksi (alueellinen), erotuksena perinteisestä capoeira angolasta, jonka oletettiin olevan angolalaista perua.

Mestre Bimba kehitti järjestäytyneen systeemin opettaa capoeiraa. Tätä ennen capoeiraa opittiin katselemalla ja kuuntelemalla, intuitiivisesti, samoin kuin opimme puhumaan tai kirjoittamaan. Bimba lisäsi capoeiraan tiettyjä liikkeitä, erityisesti potkuja ja akrobatiaa, jotta siitä tulisi tehokkaampi väline itsepuolustuksessa. Monien tutkijoiden ja capoeiristojen mukaan liikkeet juontuivat batuquesta, afrikkalaisesta taistelulajista, joka vielä 1930-luvulla oli suosittua Bahialla ja jota Haastateltava 3:n mukaan Mestre Bimban isä osasi (mm. Capoeira 2002, 184). Toiset lukeutuivat ja yhä edelleen lukeutuvat Bimban ja hänen uudistustensa vankkumattomiin kannattajiin. Bimban syntymäpäivä sattui osumaan samalle päivälle (23.11.), jona haastattelin Haastateltava 4:ää Fortalezassa. Haastateltavani painotti päivän tärkeyttä ja halusi lopuksi laulaa *ladainhan*<sup>42</sup> Mestre Bimballe. Samana iltana järjestettiin myös roda Bimban kunniaksi. Kuitenkin monet Bimban aikalaiset – erityisesti perinteisen capoeiran kannattajat – kritisoivat häntä capoeiran ”autenttisuuteen” koskemisesta ja capoeiran ”valkoistamisesta”. Aihe varmasti tänäkin päivänä herättää keskustelua. Mestre Bimba on joka tapauksessa jättänyt lähtemättömän kädenjälkensä capoeiraan. Hän on ollut vaikuttamassa sekä capoeiran laillistamiseen että siihen, miten lajia nykyään opetetaan. Tämän päivän opetusmenetelmät seurailevat Nestor Capoeiran mukaan hyvinkin tarkkaan Bimban 1930-luvulla kehittämiä metodeja, vaikka capoeira regionalia harvemmin näkeekään nykyään

---

<sup>42</sup> ”Litania”, capoeira angola rodissa laulettava rukouksenomainen avauslaulu.

puhtaimmillaan (Capoeira 2002, 172). Bimba oli ensimmäisenä esittämässä capoeiraa Brasilian kansan kulttuurisena ilmaisumuotona, ja capoeira saavutti kansallisurheilulajin maineen 1953. (Almeida 1986, 31; Capoeira 1995, 12.) Hänen ansiostaan myös yläluokat kiinnostuivat capoeirasta ja laji levisi kaikkialle Brasiliaan sekä myöhemmin Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin.

Mestre Bimban aikalaisiin kuuluu Mestre Pastinha (1889–1981), joka ryhmänsä kanssa edusti vielä niitä harvoja, jotka harjoittivat perinteistä capoeira angola. *Angoleirot* (capoeira angolalan pelaajat) yrittivät sopeutua uusiin olosuhteisiin, mutta monet lopettivat capoeiran pelaamisen, koska eivät hyväksyneet tapahtuvia muutoksia (Capoeira 2002, 195–197). Mestre Pastinha perusti ensimmäisen capoeira angola -academian Salvadoriin vuonna 1942. Angolassa musiikista tänä päivänä vastaa täysi bateria (orkesteri) ja siinä rituaalisuus ja pelin- tai leikinomaisuus korostuvat. Liikkeet tapahtuvat lähellä maata, ja angoleiro pyrkii viikkaudella, ei niinkään voimalla jujuttamaan vastustajaansa. Pastinhan aikana angola edelleen opittiin katsomalla ja kuuntelemalla, eikä Mestre Bimban kaltaisia opetusmetodeita ollut. Nestor Capoeira kutsuu capoeira angola termillä *vadiacão*, ”vetelehtiminen”, ”irtolaisuus” tai ”päämäärätön oleminen”, vastakohtana suorituskeskeiselle urheilulle tai työnteolle (Capoeira 2002, 198). Musiikki, rituaali, filosofisuus ja henkisyys säilyttivät arvonsa liikkeen ohella. Pastinhaa onkin kutsuttu ”capoeiran filosofiksi”(Capoeira 1995, 14) ja capoeira angola ”capoeiran äidiksi” (mm. Haastateltava 3).

1900-luvun puoliväliin tultaessa Rion capoeira oli jo lähes tulkoon kadonnut. Kuitenkin 1950-luvulla monet Bahian capoeiristat muuttivat Salvadorista Rioon ja São Pauloön paremman työn perässä, jolloin etenkin capoeira regional levisi takaisin niille seuduille, joista capoeira oli jo lähes kuoleentunut. (Capoeira 2002, 209.) Varsinaisten poliisivainojen ohella capoeiran ”autenttisuutta” ovat uhanneet muiden muassa turistitoimistot, jotka maksoivat capoeiristoille esityksistä, mutta samalla myös määräsivät pelaajien pukeutumisesta ja pelin laadusta (tätä edelleenkin tapahtuu, mutta enää sitä ei ehkä nähdä niinkään uhkana capoeiran levinnäisyyden vuoksi). Capoeira oli kääntymässä rituaalista turistien showksi. Samoin capoeiran kangistamista säännöillä ja urheilumaisilla opetustekniikoilla on kritisoitu, ja jo Vargasin ajoista lähtien capoeira oli muuttumassa sotilaallisempaan suuntaan. (Capoeira 2002, 211.) Autenttisuuden etsintä ja varjelu lienee tulevan vastaan monien katoavien kulttuuri-ilmiöiden ja ”viimeisten runolaulajien” kohdalla.

Yksi kuuluisimmista Brasilian capoeiraryhmistä oli 1960-luvulla muodostunut ryhmä Grupo Senzala, joka oli saanut vaikutteita Mestre Bimban capoeirasta ja jonka tyyli ja opetusmenetelmät vaikuttivat voimakkaasti 1970- ja 1980-luvuilla (Capoeira 2002, 212–218).

Seuraavassa kappaleessa haastateltavamme kertovat hieman lisää ilmiöistä, joita capoeirassa tapahtui 1960-luvulta eteenpäin sekä siitä, kuinka he ovat itse oppineet capoeiraa. Päästän siis ääneen ihmiset, jotka asiasta parhaiten tietävät. 1970-luvulla capoeira levisi räjähdysnomaisesti ympäri Brasiliaa, ja tuolloin myös ensimmäisiä akademioita perustettiin Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin. Suomeen ensimmäinen virallinen capoeiraryhmä (nykyinen Força Natural) perustettiin Tampereelle vuonna 1994 ja ensimmäinen virallinen capoeiraopettaja (Emmanuel Nascimento) asettui vuonna 1995. Tätä ennen toiminta oli ollut epämuodollisempaa ja joitakin brasilialaisia opettajia oli käynyt vain lyhytaikaisilla vierailuilla Suomessa.<sup>43</sup> Jälleen kerran, globalisaation ja Senzalan mukanaan tuomien muutosten myötä, capoeiran pelättiin menettävän juurensa, kunnes osa nuoremman sukupolven opettajista kiinnostui taas capoeiran filosofiasta ja vanhoista angola mestreistä. 1980-luvulta eteenpäin kiinnostus capoeira angola kohtaan kasvoi edelleen. (Capoeira 2002, 225.) 2000-luvulle tultaessa Brasiliassa on arvioitu olevan noin 25.000 capoeiraopettajaa ja noin 1.000.000 pelaajaa, ja opettajien ja pelaajien määrä Brazilian ulkopuolella kasvaa jatkuvasti (Capoeira 2002, 105).

#### 4.2.5. Capoeiran lähihistoria

Haluan tuoda esille haastateltavieni tavan oppia capoeiraa, sillä se mielestäni parhaimmalla tavalla kertoo capoeiran lähihistoriasta Brasiliassa. Heidän tarinansa edustavat vain murto-osaa siitä, kuinka capoeiraa voi oppia ja mitä sen historiaan viimeisen 50 vuoden aikana kuuluu. Tapoja on varmasti lukuisia, tässä näemme niistä neljä. Koska kaksi haastateltavistani edustaa vanhempaa sukupolvea (syntyneet noin 1940–1950-luvulla) ja kaksi nuorempaa (syntyneet 1970-luvun lopulla), saamme kuitenkin kuvan myös eri aikakausilta. Aloitan kronologisesti vanhemmista haastateltavistani:

US: Mikä se on se tapa millä itse olet oppinu? Miten ajauduit capoeiran pariin?

H1: Olen aina sanonut että isäni on ollut ensimmäinen mestreni. Mutta oikeasti en ollut silloin vielä nähnyt varsinaisesti capoeiraa. Ja näin että isäni niin kuin ”leikki” sen kavereiden kanssa capoeiraa. Isäni oli pienen kokoinen ja se pisti kädet maahan ja potkaisi jaloilla sen kaveria leukaan. Minusta se oli hienon näköistä. Sitten halusin oppia sen – halusin oppia sen saman liikkeen. [Isä sanoi] että ei se olisi

---

<sup>43</sup> Força Naturalin opettajan ja perustajajäsenen Jenni Kuronen-Nevesin mukaan.

mulle oikein hyvä että... ei ole hyvä että opit tommosia juttuja. Mutta halusin tietää vähintään sen liikkeen nimen. Isä vaan sanoi että ”capoeiraa, capoeiraa”.

Yritin joskus sitten treenata sitä liikettä ja loppujen lopuksi isäni väsyi ja rupesi opettamaan minua. Äitini oli sitä asiaa vastaan koska sillä oli jo kokemusta isästani – koska capoeiraa ei pidetty mitenkään fiksojen ihmisten lajina tai ylipäänsäkin capoeiristoja pidettiin vähän huonompina ihmisinä. Ja sitten äitini rutisi aina koko ajan ja sanoi monta kertaa että ei saisi opettaa minulle capoeiraa. Mutta ei sille... kuitenkin sille asialle ei voinut mitään koska kiinnostukseni oli niin suuri. Sitten sillä alueella missä asuin oli paljon *umbanda*- ja *candomblé -centroja* [keskuksia] ja ne salit oli viikonloppuisin tyhjinä ja me kavereitten kanssa ruvettiin treenaamaan siellä ja pikkuhiljaa siitä tuli sitten niin vakava asia että treenit alkoivat olemaan päivittäisiä.

[...]

US: Koska sitten sinusta tuli mestre?

H1: Oikeasti en muista ... ei ollut mitään semmoista hetkeä jossa joku olisi sanonut että nyt olet mestre tai joku olisi antanut jonkun arvon, ei ollut mitään semmosta. [...] Se vaan tulee sillä tavalla että se yhteisö joka on ympärillä, ne alkaa kutsumaan sinua mestreksi ja jos niin tapahtuu että se tulee yhteisön kautta eikä niin että se tulee jossakin *batizadossa* [kastetilaisuudessa] ja joku tekee sinusta mestren niin [...] kukaan ei silloin enää kyseenalaista sitä, koska se on tullut sen mukaan miten sinua oikeasti arvostetaan. Jos sitten on sillä lailla että joku tekee sinusta mestren [*batizadossa*] niin se on paljon helpommin kyseenalaistettavissa koska silloin kyseenalaistetaan sekin henkilö joka sen on antanut. Ja se, että joku yhteisö alkaa kutsumaan sinua mestreksi, se vaatii sen, että se yhteisö on nähnyt että minkälaista hommaa teet, täytyy olla jonkin verran tietoa siitä asiasta.

Kommenttiin sisältyy paljon arvokasta tietoa capoeiran historiasta. Ensinnäkin haastateltava puhuu perinteisestä tavasta oppia capoeira angola, joka tapahtui isältä pojalle tai vanhemmalta pelaajalta nuoremmalle. Näitä taitoja kehitettiin katurodissa, vastakohtana nykyisin *academioilla* hyvinkin järjestäytyneesti tapahtuvaan opetukseen. Toiseksi hän mainitsee, kuinka capoeira ei hänen äitinsä mielestä tuohon aikaan ollut vielä kovin hyväksyttävää. Capoeira on siis hänen mukaansa vielä 1950–1960-luvulla ollut huonossa maineessa. Kolmanneksi hän puhuu kahdesta eri tavasta tulla mestreksi, yhteisön hyväksynnän tai *batizadon* eli kastetilaisuuden kautta.

Toinen haastateltava tuo esille tärkeitä asioita 1960–1980-luvun capoeirasta, suuntauksesta, jota kohti capoeira oli ajautumassa sekä jo edellisessä kappaleessa mainitsemastani Grupo Senzalasta. Hän myös tavallaan jatkaa siitä, mihin edellinen kommentti päättyi ja kertoo uuden ja vanhan harjoittelumetodin yhteentörmäyksestä:

H2: [...] Senzalalla ei ollut mestreä. Se oli joukko teini-ikäisiä jotka olivat 14, 15 vuotta vanhoja. Alussa kaksi veljestä meni Salvadoriin. He olivat syntyneet Bahialla mutta asuivat Riossa. He menivät

Salvadoriin lomilla [...] ja olivat kaksi kuukautta opissa Mestre Bimballa. Tulivat takaisin Rioon ja alkoivat treenata niitä juttuja joita olivat oppineet. He asuivat kerrostalossa, talon kattotasanteella, ylimmässä kerroksessa. Ja sitten heillä oli ystäviä kadulta, ystävät alkoivat käydä siellä myös. Ja vuodet kuuluivat ja kaksi tai kolme vuotta myöhemmin siellä oli jo 8 tai 9 kaverin pieni ryhmä joka treenasi kolme kertaa viikossa. Mutta he treenasivat... He treenasivat sitä mitä ne kaverit olivat nähneet silloin tällöin. Siihen aikaan Riossa oli vain neljä tai viisi capoeira academiata. Ja jokaisella academialla oli 12, 8 oppilasta. Capoeira ei ollut mitenkään tunnettua. Ja nuo academioiden sijaintipaikat lähiöissä, he [nuoret pojat] asuivat etelävyöhykkeellä, joka on kaupungin rikasta aluetta, lähellä rantoja ja kaikkea. Eli kerran kahdessa tai kolmessa kuukaudessa he menevät jollekin noista academioiden, katsoivat, näkivät joitain juttuja ja alkoivat kehittää treenausmetodeja joita he näkivät. He omaksuivat metodeita karatetunneilta, voimistelutunneilta. Ja siten me... se kasvoi. [...] Kun menin sinne vuonna -68, ryhmä oli ollut koossa neljä vuotta. Minä olin 22 vuotias [...] He olivat minun ikäisiäni, yhden tai kaksi vuotta nuorempia kuin minä. Eli näillä kavereilla jotka olivat yhdessä silloin – heitä on edelleenkin kahdeksan [...], heillä ei ollut mestreä. [...] Mutta ne jotka olivat vanhempia, he päättivät... päättivät mitä ryhmä teki, mitä se ei tehnyt ja niin edespäin. [...] Kun menin Senzalaan -68 olin pelannut kolme vuotta capoeiraa, ne kaverit jo jotain 6 tai 7 vuotta capoeiraa...

US: Eli heistä tuli ikäänkuin sinun...[opettajiasi.]

H2: Niin. Kävin tunneilla heidän kanssaan kahden vuoden ajan ja se oli erilainen tyyli myös, [...] hyvin järjestelmällistä, toistavaa, kehityit hyväksi hyvin nopeasti. Tuo toisto juttu – tiedäthän, sama isku ja sama sekvenssi ”Nyt treenaamme *mei-lua de compasso*”<sup>44</sup>. Ja kaverit treenaavat woopie woopie woopie... tekevät viisi tai kymmenen... Aikaisemmin se ei ollut niin. Ei ollut mitään opetusmetodia, pelaat, ja ”tämä on meia-lua de compasso”, menit rodaan, teet meia-lua de compasson ja vuosien kuluessa se meia-lua de compasso kehittyy. Treenaus ei ollut järjestelmällistä, se ei ollut rationaalista, se oli vähän kaoottisempaa. (...)

[...] Eli olin Senzalassa vuodesta -68 vuoteen -92. Ja sitten lähdin koska se metodi minkä kehitimme ja myöskin se malli jonka loimme – abadá, vyöt eri värisiä, omat T-paidat, kaikki tuo syntyi opettajan ja oppilaiden välisestä suhteesta, ja suhde opettajien välillä oli hyvin kilpailukeskeinen – kaikki tämä oli osa Senzala-mallia joka oli 1970-85; kaikki Brasiliassa kopioivat sen koska me...kaikilla oli 8 oppilasta, 9 oppilasta... Kaikilla meillä oli 40 oppilasta, 50 oppilasta ja me laskutimme nelinkertaisen määrän. [...] Me tienaamme. Menestymme ja olemme hyvässä kunnossa. Joten kaikki ”oooo”... Nuori sukupolvi. Ja vanhat kaverit alkoivat hävitä meidän altamme, ymmärrätkö? Kaikki ovat vain ”Senzala, Senzala, Senzala...” Ja tämä oli ongelma koska sitten kaikki alkoivat pelata tismalleen samalla tavalla. Menet minne tahansa Brasiliassa 1970–85 välisenä aikana, kaikilla oli sama pelityyli. Joillain parempi joillain huonompi mutta samat liikkeet, sama tsk tsk tsk...sama ginga... [...] Kun tuli vuosi -92 olin kutakuinkin 45-vuotias. Aloin kyseenalaistaa itseäni. Meillä oli menestystä, capoeira laajeni ympäri maailmaa mutta aloin kysyä itseltäni, olimmeko kadottaneet jotain matkan varrella.

---

<sup>44</sup> Kiertopotkun nimi.

Grupo Senzala loi tyylin, jolla oli pitkän tähtäimen vaikutuksia capoeiraan ympäri Brasiliaa. Se muun muassa kehitti vyöjärjestelmää (joka on samantyylinen kuin itämaisissa taistelulajeissa), vakiinnutti capoeira-asuksi (nykycapoeira- ja regional-kouluissa) nykyäänkin tunnetut valkoiset abadát ja koulun logolla varustetun T-paidan sekä uudisti capoeiran liikekieltä ja opetusmetodeita. Haastateltavan kommentista käy ilmi, ettei uudistuksella hänen mielestään välttämättä suinkaan ollut pelkästään hyviä seuraamuksia.

Seuraavassa esittelen kahden nuoremman haastateltavani kuvaukset siitä, kuinka he kiinnostuivat capoeirasta:

H3: 1986 tutustuin capoeiraan täällä Cearássa.

US: Kenen kanssa?

H3: Kadulla tuli vastaan mies, joka sanoi, että hän antaa ensimmäisen demonstraatiotunnin ja jos kiinnostut niin voit jatkaa. Kiinnostuin, tuon opettajan nimi oli Paraguay ja hänellä ei ollut toista jalkaa, hänellä oli muoviproteesi. Jäin tunneille ja treenasin kaksi vuotta täällä hänen kanssaan, hän ei ollut mikään mestre, mikään punaisen vyön haltija mutta erittäin hyvä opettaja ja vieläkin käytän tunneillani hänen metodejaan. Hän oli tosi hyvä akrobatiassa, välillä häneltä irtosi se jalka ja se laitettiin paikoilleen... Sitten perhesyistä 1989 jouduin muuttamaan Rioon takaisin. [...] Siellä ihan sattumalta huomasin kyltin että treenaa capoeiraa. Menin academialle ja se sattui olemaan Abadá Capoeiran academia. Siellä purppuravyön haltija Pantalona opetti, todella hyvä opettaja, joka kunnioitti paljon Mestre Camisaa joka oli hänen mestrensä ja puhui aina tästä ja jatkoin siellä sitten treenaamista.

Haastateltava 4:n melko runollisestakin vastauksesta huomaa, että ensikohtaaminen capoeiran kanssa on ollut tärkeä ja mieleenpainuva:

US: Koska aloitit pelaamaan capoeiraa?

H4: Aloitin pelaamaan [...] 1984. 23. päivä lokakuuta.

US: Muistatko, kenen opettajan kanssa aloitit?

H4: Muistan. Olin kävelyllä Beira Marilla [rantabulevardi Fortalezassa, jossa tänäkin päivänä treenataan] ja näin rodan ja kuulin berimbaun soiton... Tänä päivänä voisi sanoa, että berimbau kutsui minua, ymmärrätkö? Koska kun kuuntelin, niin sydämeni alkoi lyödä nopeammin. Minua kutsuttiin seuraamaan, ja minä menin. Halusin liittyä tuohon capoeiraryhmään. Se ryhmä jonka näin, oli

sosiaaliprojekti katulapsille, ja sen mestre, mestre André, oli pitämässä tuota rodaa Beira Marilla. Kuljin ohi, näin rodan ja halusin olla osa sitä. Menin kysymään: ”Mestre, kuinka voin liittyä ryhmään?”.

Vaikka edustan samaa ikäluokkaa kahden edellisen haastateltavan kanssa, oma tarinani (joka vastaa varmasti monen eurooppalaisen capoeiristan tarinaa) capoeiran aloittamisesta eroaa melkoisesti heidän kertomuksistaan: pitkällisten etsintöjen ja kyselyjen jälkeen löysin Manchesterista Englannista syksyllä 1999 capoeirakoulun, joka harjoitteli teatterikoulun liikuntasalissa. Ilmoittauduin aloittelijakurssille, josta innostukseni sai alkunsa. Tähän verrattuna edelliset kertomukset saattavat kuulostaa melko absurdeiltakin, sillä ne edustavat kulttuurinsiirron muotoa, jota Suomessa ei valitettavasti enää juuri tapaa.

#### 4.2.6. Capoeira tänään

Nykyään capoeirakouluissa harjoitetaan paljon regionalin sekä angolalan yhteensulautumista, jota kutsutaan nykycapoeiraksi, *atualiksi* tai *contemporâneaksi* (”nykyajan”). Toki pelkkiä regional- ja angola-koulujakin on, vaikka puhdasta regionalia tapaa nykyään harvemmin. Itse olen kuitenkin treenannut vakituisesti (lukuunottamatta lyhyitä periodeja tai workshoppeja) vain kouluissa, joissa on harjoitettu nykycapoeiraa, ja näin ollen tämän tutkimuksen aineisto rajoittuu lähinnä siihen. Kumpainenkin tyyli suunta on osaltaan vaikuttanut siihen, mitä capoeira on nyt. Salvador on edelleen säilyttänyt asemansa capoeiristojen ”mekkana”, vaikka laji onkin laajasti levinnyt sekä Brasiliassa että Brasilian rajojen ulkopuolella.

On mahdotonta sanoa, mihin suuntaan capoeiran eurooppalaistuminen ja keskiluokkaistuminen ovat lajia viemässä. Toisaalta on toki vaara, että capoeiran historialliset juuret ovat häviämässä, kun sitä opetetaan Brasilian historiaa ja kulttuuria tuntemattomille eurooppalaisille tai kun capoeirasta tehdään liiketoimintaa. Toisaalta taas juuri valkoisista yläluokista tulevat capoeiristat toimivat aikoinaan välttämättömänä linkkinä sille, että capoeirasta tuli hyväksyttävä laji. Brasilialaiset näyttävät olevan ulkomaalaisten kiinnostuksesta myös ylpeitä, sillä kiinnostus osoittaa, että heidän kulttuuriaan arvostetaan. Kun talvella 2001 nelikymmenpäinen suomalainen capoeiraryhmä vieraili Brasiliassa, saimme monessa paikassa osaksemme positiivista hämmästyksiä: miksi eurooppalainen, hyvistä oloista tuleva valkoinen mies – tai eritoten nainen – haluaa pelata capoeiraa? Pääsimme vierailumme aikana useampaan otteeseen Brasilian televisioon, jopa Brasilian uutisiin ja huhu visiitistämme kiiri edellämme. Seuraavassa kappaleessa käsittelen ongelmaa, joka syntyy, kun capoeira tuodaan ulos alkuperäisestä kontekstistaan.

### 4.3. Voiko kulttuurista muistia siirtää?

[M]ikä tahansa millä on sielu, mikä tahansa mikä on taiteellista, mikä tahansa mikä ei koske suoranaisesti rahaa, mikä tahansa mitä ei voida mitata numeroissa, mikä tahansa mitä [...] ei voida suoraan liittää teollisuuteen tai liiketoimintaan – on aina suuressa vaarassa. [...] Ja se vaara on olemassa nytkin, mutta luulen että se on aina ollut. (Haastateltava 2)

Kuten monet muutkin kansanperinteet, myös capoeira on siirtynyt sukupolvelta toiselle suusta suuhun -menetelmällä. Liikkeet ja musiikki opitaan tekemällä, taustatiedot ja historia kulkeutuvat isältä pojalle. Capoeiristan keho kantaa mukanaan lajin historiaa, sillä historia näkyy capoeiran liikekielessä. Kun capoeira 1970-luvulla tuotiin Brasilian ulkopuolelle, siirtyi se samalla myös ulos alkuperäisestä kontekstistaan paikkoihin, joissa lajin historiaa ei enää perittykään ”äidinmaidosta”. Keskustelua herättää, kuinka näinkin historiaansa sitoutunutta lajia voi ymmärtää, kun se otetaan ulos kontekstistaan. Tämä lienee ongelmana – tai haasteena – monen muunkin oman syntymaansa ulkopuolelle levinneiden lajien kohdalla (esimerkkejä on lukuisia: flamenco, jooga, itämaiset taistelulajit...). Miten kulttuuria voi siirtää mantereelta toiselle, kun kyseessä on näinkin kokonaisvaltainen laji? Timo Veikkola (2000) pohtii pro gradu -tutkielmassaan, voiko kulttuurista muistia siirtää. Hän päätyy johtopäätökseen, että suomalaiset, tai yleensäkin eurooppalaiset capoeiristat eivät voi capoeiraa täysin ymmärtää, sillä otettuna ulos kontekstistaan siitä muodostuu ennemminkin pelkkä liikuntalaji kuin elämäntapa. Juurten ymmärtäminen pelkkänä ulkoisena tietona kuulopuheen, kirjallisuuden sekä liikkeen kautta on kyseenalaista, saati sitten niiden kokonaisvaltainen sisäistäminen. Ironisena yksityiskohtana voitaisiinkin – tosin vain puoliiksi tosissaan – kysyä, kuinka tästä kolonialismia vastaan taistelevasta lajista on kehittynyt sen puolestapuhuja ja juhlistaja, kuten Manchesterin Commonwealth Gamesin avajaisissa kesällä 2002 todettiin (kilpailuthan ovat aikoinaan Englannin ja Kuningatar Victorian kolonisoimien maiden väliset pienoiso-Olympialaiset). Avajaisissa manchesterilaiset capoeiristat esiintyivät päälavalla ja saavuttivat yleisön suuren suosion.

Itse en kuitenkaan näkisi asiaa niin jyrkästi kuin Veikkola. On totta, että kahden kulttuurin – tässä tapauksessa kielen, jos capoeira halutaan nähdä kommunikaatiomuotona – omaksuminen on mahdotonta: ”Radikaalisti toisenlaisen kielen omaksuminen edellyttää astumista kokonaan siihen maailmaan, joka liittyy kieleen, eikä kukaan koskaan voi elää kahdessa eri maailmassa.” (Heinämaa 1996, 101). Eri kulttuurien jäsenet elävät, liikkuvat, kokevat, tuntevat ja havaitsevat maailmaa eri tavoin. Historiallisuus näkyy ruumiissa:



perinteet, ihmiset sekä oman elämän ulkopuolelta että sisäpuolelta vaikuttavat ruumiilliseen käyttäytymiseemme. (Emt., 100.) Kahden kulttuurin omaksumiseen ei mielestäni olekaan järkevää edes yrittää pyrkiä. Sitä vastoin ilmiötä tulee pyrkiä kuvaamaan ennakkoluulottomasti. On totta, että jos capoeira olisi pysynyt pelkästään brasilialaisten lajina, olisi se kenties säilynyt ”autenttisempänä” – tästä taas herää kysymys, mitä ”autenttinen” capoeira sitten on. Capoeiran historiaan kuitenkin olennaisena osana kuuluu myös lajin eurooppalaistuminen. Ongelma on kuitenkin tiedostettava, ja länsimaalaisena tutkijana sekä capoeiristana pyrinkin ottamaan seikan huomioon ja säilyttämään kriittisen otteen myös itseäni kohtaan. Eurooppalaistumisen myötä capoeira on osattava tuoda oikeaan kontekstiinsa. Kaduilla capoeiran aggressiivisuudella ja taistelullisella puolella on ollut itsepuolustusellinen merkityksensä. Kuitenkin eurooppalaisissa rodissa tuo aspekti ei ole enää välttämätön, kun rodassa ei tarvitse vahingoittaa tai taistella henkensä puolesta. Tämä seikka automaattisesti muuttaa pelin luonnetta, samoin kuin capoeiristojen taustat. Muutos näkyy selkeästi myös uudempien laulujen sanoituksissa, joissa kiitellään capoeiran ”universaaliutta” ja suvaitsevaisuutta.

Kritiikkiä Veikkolaa kohtaan voisi esittää myös hänen ennako-oletustaan kohtaan, että brasilialaiset capoeiristat automaattisesti olisivat täysin tietoisia capoeiran sekä Brasilian valtion historian välisistä yhteyksistä. Lajin säilyttäminen vuosisatoja samanlaisena on mahdottomuus, eikä siihen pyrkimiseen ole edes syytä. Tämän päivän capoeirassa ei luultavasti monia samankaltaisuuksia löydy siihen capoeiraan, jota afrikkalaiset orjat Brasiliassa orjasenhoreilta (isänniltä) piilossa pelasivat. Viimeisen sadan vuoden aikana ja varmasti myös suurten capoeiramestrejen, kuten Mestre Bimban myötä, capoeira on muuttunut ehkä radikaalistikin. Jo hänen aikanaan löytyi kritisoijia ja niitä, jotka pelkäsivät capoeiran muuttuvan tunnistamattomaksi (Almeida 1986, 31). Lajin säilymisen kannalta ei ole siis olennaista, kuinka orjallisesti tiettyjä perinteitä noudatetaan, vaikka se toki olisikin enemmän kuin suotavaa. Capoeira tulee varmasti säilymään, mutta minkälaisena? Jos capoeiran haluaa nähdä enemmän elämäntapana kuin kulttuurina, niin onko jokaisella silloin mahdollisuus – työn, harjoituksen, kiinnostuksen, omistautumisen ja tätä kautta tapahtuvan oppimisen kautta – sen omaksumiseen?

#### 4.4. Afrikanisaatio

Olha o nêgo, olha o nêgo,

Olha o nêgo meu Sinhô

Katso nekeriä, katso nekeriä,

Katso nekeriä isäntäni

Olha o nêgo na Senzala,	Katso neekeriä Senzalassa,
Olha o nêgo no canavial,	sokeriruokopellolla,
Olha o nêgo no Quilombo,	Quilombossa,
No Quilombo de Palmares	Palmaresin quilombossa,
Olha o nêgo no Candomlé,	Candombléssa,
Olha o nêgo na Umbanda	Umbandassa,
Olha o nêgo na Mesa Branca,	Mesa Brancassa,
Olha o nêgo no Afoxé	Afoxéssa <sup>45</sup> ,
Olha o nêgo Capoeira,	Capoeirassa,
Olha o nêgo no Maculêlê,	Maculêlêssa <sup>46</sup> ,
Olha o nêgo no Samba de Roda,	Samba de rodassa <sup>47</sup> ,
Na magia e o saber	Taikuudessa ja tiedossa
Mas olha o nêgo!!!	Katso neekeriä!!!

Capoeira on lähtenyt kaduilta, ja sen sanotaan olevan tämän päivän katukulttuuria edustavan *breakdancen* ”isä”. Capoeiran tuominen kaduilta kuntoklubeille, orjilta yläluokkiin on osa sitä palapeliä, joka on vaikuttanut Brasilian kansallisidentiteettiin sekä afrikkalaisen kulttuurin uudelleen arvoon nousuun Brasiliassa. Pitkään vielä orjuuden lakkauttamisen jälkeenkin väestön afrikkalaisuutta pyrittiin peittelemään ja afrikkalaisten perinteiden harjoittaminen oli kiellettyä. Afrikkalaisuus yritettiin häivyttää, ja esimerkiksi capoeirassa ja candombléssa tärkeän afrikkalaista alkuperää olevan soittimen, atabaquen, selitettiin periytyvän portugalilaisesta soitinperheestä (Fryer 2000, 8). Toisaalta taas afrikkalaisten perinteiden harjoittaminen ja säilyttäminen vahvisti afrobrasiliaisten omaa yhteisöä ja heidän identiteettiään. Brasiliassa capoeiran kaltaisen kohtalon ovat kokeneet moni muu afrikkalaista alkujuurta oleva tai mustaan köyhälistöön yhdistetty perinne, kuten samba, afoxé, candomblé, jazz, blues tai vaikkapa *cachaça*, brasilialainen sokeriruokoviina (Fryer 2002, 8). Myös karnevaalista käytiin taistoa 1880-luvulla. Karnevaali tuotiin maahan Euroopasta 1800-luvulla portugalilaisten *entrudon* tilalle. Aluksi se imitoi eurooppalaisten kuninkaallisia hoveja, mutta orjakauppakiellon jälkeen Salvadorin musta väestö vaati saada juhlia karnevaalia omalla afrikkalaisella tavallaan tanssien, laulaen ja candomblé-soittimia soittaen. Sanomalehdissä protestoitii tätä ”afrikanisaatiota” vastaan. (Fryer 2000, 24.) Tässä kappaleessa pyrin avaamaan, miten näistä etnisistä symboleista yhtäkkiä nousi brasilialaisten omia symboleita, ylpeilyn kohteita.

---

<sup>45</sup> Afrobrasiliaalainen karnevaalikulkue.

<sup>46</sup> Capoeiraan liittyvä taistelutanssi, jossa keppien ja veitsien kanssa tanssitaan/taistellaan rumpujen tahtiin.

<sup>47</sup> Rinkisamba.

1900-luvun alkua luonnehtivat mustien vastarinta- ja vapautusliikkeet, muun muassa Movimento Negro, jonka yhtenä tehtävänä oli vaatia mustien oikeuksia harjoittaa omaa uskontoaan (Cuesta 1997, 65). Brasilian markkinatalous oli riippuvainen siirtolaisista ja heidän työvoimastaan, jolloin intiaanit, mustat ja jopa Brasilian valkoihoiset jäivät toiselle sijalle (Vianna 1999, 40). Kansa oli tyytymätön, ja sotilasvallankumous vuonna 1930 nosti tasavallan presidentiksi Getulio Vargasin. Tästä voitaisiin katsoa uuden ajanjakson alkavan afrobrasiliaalaisen kulttuurin historiassa. Vasta Vargasin myötä afrobrasiliaalaisen kulttuurin sorto väheni, ja vaikka Vargasin hallituksen virallinen kiinnostus sambaa, capoeiraa ja ”brasiliaalaisia asioita” (”things Brazilian”, termi Viannalta 1999) kohtaan oli ehkä laskelmoitu yritys saada kannattajia hänen suosimalleen politiikalle, oli hän yhtä kaikki tärkeä henkilö capoeiran historian kannalta. Vargas laillisti capoeiran ja afrobrasiliaalaiset uskonnot vuonna 1934, vaikkakin yhä salli niiden harjoittamisen vain suljetuissa ja luvanvaraisissa tiloissa. Myöhemmin Vargasin hallituksen toimesta capoeira julistettiin Brasilian kansallisurheilulajiksi 1953 ja samba Brasilian kansallismusiikiksi 1930-luvulla. (Capoeira 2002,166; Vianna 1999.)

Mistä tämä suunnan- ja asenteenmuutos johtui? 1800-luvun lopulla keskustelu kansallisesta identiteetistä kiihtyi, ja kysymys ”autenttisesta brasiliaalaisuudesta” ja brasiliaalaisten ”todellisesta identiteetistä” oli pinnalla. Rotujen sekoittuminen oli tähän asti nähty syynä Brasilian takapajuisuudelle. Nyt kuitenkin ymmärrettiin, että sekoittuminen oli tullut jäädäkseen ja että se itsessään oli brasiliaalaista. (Vianna 1999, 40–44, 92.) Oli siis rakennettava uusi mielikuva rodultaan sekoittuneesta väestöstä. Uusi kansallinen ”aitous” muokattiin 1930-luvun jälkeisessä Brasiliassa. Brasilian kulttuurista valittiin tiettyjä elementtejä, joita yhdistelemällä muodostettiin yhtenäinen virallinen brasiliaalainen kulttuuri. Tässä prosessissa Rion kaupunkikulttuuri, jonne afrobrasiliaalaiset perinteet olivat levinneet Bahialta orjuuden kiellon jälkeen muuttaneiden siirtolaisten mukana, oli etulyöntiasemassa. (Vianna 1999, 80.)

Afrikkalaisuus koettiin autenttisempänä kuin amerikkalaisuus (emt., 93) ja ”aitoa brasiliaalaisuutta” korostettiin muun muassa musiikissa synkopoinnilla ja runsaalla perkussioinstrumenttien käytöllä (emt., 75). 1930-luvulla afrobrasiliaalainen kulttuurinen liike syntyi Salvadorissa afoxé-liikkeen muodossa, kun musiikissa tietoisesti pyrittiin tuomaan esiin afrikkalaisia piirteitä (Fryer 2000, 24). Kansallisen yhtenäisyyden tunnetta etsittiin ja voimistettiin kirjailijoiden ja poliitikoiden voimin, ja vuonna 1933 kansallisromantikko ja Brasilian kansalliskirjailija Gilberto Freyre kirjoitti kuuluisan teoksensa ”Masters And the Slaves” (”Casa-Grande e Senzala”) (Vianna 1999, 40).

Vianna (1999) puhuu ”brasilialaisista asioista” (”things Brazilian”), vanhojen kadotettujen aikojen ja perinteiden etsinnästä, josta 1900-luvun alun eliitti kiinnostui. Myös intellektuellit alkoivat etsiä omia juuriaan afrikkalaisuuden kautta. 1920-luvulla pinnallinen kiinnostus afrikkalaisuutta ja afroamerikkalaista kulttuuria kohtaan levisi aina länsimaisen keskiluokan keskuuteen asti ja samoihin aikoihin muun muassa Kuubassa *son* saavutti valtaväestön suosion (Moore 1998, 104–106). Afrikanisaatiosta puhuttaessa viitataan koko kulttuuriin: ruokaan, pukeutumiseen, kieleen, musiikkiin, uskontoon, folkloreeseen, tanssiin, taiteisiin, kirjallisuuteen, lasten leikkeihin (Freyer 2000, 9). Kyseessä ei ollut paluu Afrikan heimokulttuuriin romanttisessa ja folkloristisessa mielessä, vaan mahdollisuus Afrikan uudelleen löytämiseen Brazilian maaperällä, tuon ajan Brazilian mustien sosiaalisissa, ekonomisissa ja kulttuurisissa olosuhteissa (Fryer 2000, 24).

Vianna korostaa afrikkalaisten perinteiden arvoon nousussa juuri eliitin asemaa ja ehdottaa, että on tutkittava yläluokkia sekä köyhien ja rikkaiden suhdetta, jotta pääsemme käsiksi mysteeriiin afrikkalaisten halveksuttujen lajien noususta kansan identiteetin symboliksi (Vianna 1999, 21). Capoeiran suosioonousussa ensin keskiluokan ja sitten ylimystön oli koettava laji omakseen, ja vasta tämän jälkeen yleinen hyväksyttävyyks oli mahdollista saavuttaa. Kyseessä ei siis ole pelkkä yksittäinen capoeiraa koskeva ilmiö, vaan kehitys, joka Brasiliassa ja myös muualla maailmassa tapahtui 1900-luvun kuluessa. Huolimatta kaikesta tästä, ennakkoluulot capoeiraa ja afrobrasilialaista kulttuuria kohtaan säilyivät kuitenkin vielä pitkään, ja yhteydenotot poliisien kanssa jatkuivat aina 1950-luvulle asti (mm. Cuesta 1997, 69).

#### 4.5. Myytti rodullisesta tasa-arvosta

Jo Brazilian kolonisoiminen merkitsee väestön rodullisen sekoittumisen alkua, sillä portugalilaisten saapuessa ainoita naisia valloittajille olivat aluksi intiaanit ja myöhemmin afrikkalaiset. Lyhyen ajan kuluessa kansa sekoittui rodullisesti. 1500-luvun loppupuolella maan populaatio oli alle 60.000. Näistä noin 17.000 oli valkoihoisia ja noin kaksinkertainen määrä mustia. (Vincent 2003, 38.) Capoeiran historiassa oleellista on ollut valkoisen ja mustan miehen hierarkkinen, epätasa-arvoinen suhde. Siksi koen tarpeellisena sivuta lyhyesti kysymystä brasilialaisten kansallisesta identiteetistä 1900-luvulla sekä Brasiliassa vallitsevasta virheellisesti viljellystä rotutasa-arvon ajatuksesta. Brasilia on alueena valtavan laaja ja tämän takia yleistysten tekeminen on kyseenalaista. Samoin Brazilian kansalaiset muodostavat väestön, jossa eri rodut sekoittuvat. Mustaihoiset, valkoihoiset, mulatit, mestitsit,

alkuperäisväestö (intiaanit) ja heidän jälkeläisensä yhdistyvät eri ihonvärisissä, kulttuurisissa sekä kieltä puhuvissa ihmisissä, jotka kaikki kuitenkin ovat saman valtion kansalaisia. Tällä hetkellä Brasiliassa elää maailman toiseksi suurin musta väestö. Sinne kuljetettiin enemmän afrikkalaisia orjia kuin minnekään muualle maailmassa (Fryer 2000, 6).

Peter Waden (2002) mukaan koko Latinalaisen Amerikan alueella ihonväriä koskevat määritelmät ovat äärimmäisen hienovaraisia, jopa harhaanjohtavia. Brasilialaiset identifioivat itsensä *pretoksi* (musta), *pardoksi* (ruskea), *brancoksi* (valkoinen) tai *amarilloksi* (keltainen, tarkoittaen Itä-Aasiasta peräisin olevaa). Luokitukset ovat kuitenkin hyvin joustavia ja saattavat saman henkilön kohdalla vaihdella tilanteen mukaan. Brasiliassa on vallinnut myytti rodullisesta tasa-arvosta (”racial democracy”) verrattaessa tilannetta muun muassa Yhdysvaltoihin. Koska rodut ovat niinkin sekoittuneita, ei varsinaista rotusortoa tai suoraa erottelua mustaihoisiin ja valkoihoisiin esiinny – tai kenties paremmin sanottuna, siitä vaietaan. Gilberto Freyre, brasilialaisten identiteettiin vaikuttanut kirjailija on kirjoittanut kirjassaan ”Brazil: An Interpretation” (1951, 98–99, Peter Waden mukaan):

”[K]olme rotua ja kulttuuria on sulautettu yhteen oloissa, jotka, yleisesti ottaen, ovat sosiaalisesti demokraattiset. [...] Kenties missään muussa kompleksisessä modernissa yhteisössä ei ongelmia ja rotukysymyksiä ole ratkaistu demokraattisemmin tai kristillisemmin kuin Portugalilaisessa Amerikassa.”<sup>48</sup>

Puhutaankin mieluummin monesta tasa-arvoisesta rodusta saman valtion sisällä kuin vähemmistöryhmistä, ja tämä on aiheuttanut aiheen sivuuttamisen olankohautuksella.

Monien tutkijoiden, mm. Robin Sheriffin mukaan on kuitenkin selvää, että yleisesti ottaen pretot ovat alempiluokkaisemmissa asemissa kuin brancot, ja että brasilialaiset ovat tietoisia rasismista, mutta siitä mieluummin vaietaan (Sheriff 2001, 60). Menneisyys halutaan unohtaa ja mustien diskriminointia ei tunnusteta. Vaikenemisella yhteiskunnasta eristetään sukupuoleltaan, rodultaan ja yhteiskuntaluokaltaan alempiarvoisempaan asemaan joutuneet. (Emt., 61–69.) Onko kyseessä sitten rotu- vai luokkasorto, sitä on lähes mahdoton osoittaa. Värilliset kuitenkin yleensä mieltävät itsensä mieluummin astetta valkoisemmaksi saavuttaakseen paremman sosiaalisen aseman. Toisaalta taas hyvä sosiaalinen asema ”vaalentaa”, ja korkeassa asemassa olevat tummaihoiset nähdään ”valkoisempina”. (Wade 2002.)

Oman kokemukseni mukaan tietyissä piireissä nykyään myös afrikkalaisuus ja ”*pretous*” on ylpeilyn aihe, jota mielellään korostetaan. Itse olin imarreltu capoeiristaystäväni kommentista ”*seu coração é preto*”, ”olet sydämeltäsi mustaihoinen”. Lewisin mukaan mustaihoiset pohjoisamerikkalaiset capoeiristat saattavat argumentoida capoeiran afrikkalaisuuden puolesta, sillä siten he voivat helpommin pitää lajia omanaan, jopa väittää sen kuuluvan heille. Myös jotkut brasilialaiset, jotka identifioivat itsensä jonkin marginaaliluokan edustajaksi (mustiksi tai köyhiksi), kokevat itsensä ensisijaisesti mustaihoiseksi ja vasta sen jälkeen brasilialaiseksi. Monet muut, erityisesti vaaleammat, korkeamman sosiaaliluokan edustajat uskovat capoeiran syntyneen Brasiliassa. (Lewis 1992, 19.) Lewis tuo rotutasa-arvon käsitteen myös capoeiraringin sisälle. Hän kritisoi uudempia lauluja siitä, että ne luovat kuvaa utooppisesta maailmasta, jossa rotuun, väriin, yhteiskuntaluokkaan, uskontoon ja muuhun vakaumukseen katsomatta kaikki nähdään tasa-arvoisina. Lewis ottaa esimerkiksi seuraavan laulun:

Capoeira não tem raca	Capoeirassa ei ole rotua
Capoeira não tem côr	Capoeirassa ei ole väriä
Ô, ô, ô, ô	Ô, ô, ô, ô
Capoeira é amor	Capoeira on rakkaus

Toinen esimerkki löytyy tutkimusaineistostani (MD1):

A capoeira é harmonia	Capoeira on harmoniaa
Com a natureza e ecologia...	Luonnon kanssa sitä suojellen...

Lewis esittää, että tämänkaltaiset laulut unohtavat capoeiran kilpailuelementin ja kysyy, kuinka ne voidaan liittää *malician* ja *maldaden*<sup>49</sup> ideaan. Hän ehdottaa, että tällaiset laulut vetoavatkin enemmän yhteiskuntaluokkien edustajiin, jotka eivät jokapäiväisessä elämässä kohtaa epätasa-arvoisuuksia. Toisaalta nykyään, kun capoeira on levinnyt ympäri maailman, kuuluu suuri osa capoeiristoista tähän joukkoon. (Lewis 1992, 176.)

---

<sup>48</sup> “[T]hree races and cultures are fused under conditions that, broadly speaking, are socially democratic. [...] Probably in no other complex modern community are problems of race relation being solved in a more democratic or Christian way than in Portuguese America.”

<sup>49</sup> Mestre Bimban vastaus kysymykseen ”Mitä capoeira on?” oli ”Capoeira on *maldade*”, capoeira on ilkeys, pahuus (Almeida 1986, 1).

## 5. Aineiston analyysi

### 5.1. Haastattelujen tavoite

Me puhumme tässä. Jos teemme haastattelua, tämä on yhdenlaista kommunikaatiota, eikö? Jos puhuisimme bisneksestä, se olisi toisenlaista; kaikki on kommunikaatiota ja puhetta, mutta bisneksen tekeminen tai baarissa kaverin kanssa oleminen on hyvin erilaista. Mieli toimii eri tavalla. Sanat eivät niinkään muutu, ennemminkin niiden takana olevat energiat. Samoin pelissä. (Haastateltava 2)

Tämä katkelma haastattelusta aloittaa tutkimukseni varsinaisen analyysiosan, jossa pohdin capoeiristan kehon tietoa ja kokemusta, capoeiran kommunikatiivista luonnetta sekä lopuksi capoeira rodan suhdetta yhteiskuntaan, ”pientä maailmaa suuren sisällä”. Käsittelen tässä kappaleessa capoeira rodaa myös yleisellä tasolla ja selvennän, mitä ringin sisällä tapahtuu sen kokemuksen perusteella, mikä itselläni rodatilanteista on muodostunut. Tämän koen välttämättömänä, jotta capoeiraa tuntematonkin lukija tietää, mistä puhutaan. Rodan ”kirjoittamattomat säännöt”, joita mieluummin kutsuisin traditioiksi kuin säännöiksi, ovat universaalit, mutta silti jokaisella koululla on omat tapansa. Koska traditiot periytyvät opettajalta oppilaalle, on jokainen roda myös mestrensä tai opettajansa näköinen. Capoeirasta on vaikeaa tehdä yleistyksiä, koska se eri ihmisille on eri asia. Täten myös kirjoitan parhaani mukaan niiden perinteiden mukaan, joista olen oppini ammentanut.

Lewis (1992) käsittelee capoeiraa kommunikaationa, jossa laulu, soitto ja liike keskustelevat jatkuvasti keskenään. Yhtä ei ole ilman toista, ja jotta vuoropuhelu olisi dialogista eikä monologista, on kunkin osapuolen jatkuvasti kuunneltava toista. Lewis jakaa capoeiran kolmeen pääkategoriaan: fyysiseen dialogiin, musiikilliseen kommunikaatioon ja sanalliseen kommunikaatioon. Capoeirassa historia, nykyisyys, liike ja musiikki muodostavat palapelin, jossa näiden osien välillä tapahtuu jatkuvaa vuorovaikutusta sekä runsaasti nonverbaalilla – liikkeen, musiikin, vaatteiden, ilmeiden ja eleiden – tasolla toteutuvia viittauksia ja symboleita historiaan ja nykyhetkeen. Keskustelua tapahtuu paitsi kahden pelaajan välillä, myös monella muulla tasolla: soittajat ovat yhteydessä toisiinsa keskenään, samoin laulajat. Soiton, laulun ja liikkeen tulisi ideaalitalanteessa kommunikoida keskenään. Tämän lisäksi roda on jatkuvassa suhteessa oman ”sukupuunsa”, muiden rodien sekä koko capoeiran historian kanssa, joka vaikuttaa ja näkyy sen tämänhetkisessä ilmaisussa. Unohtamatta tietenkään vuorovaikutusta ulkopuolisen maailman ja yhteiskunnan, nyt-hetken kanssa. Kyky muodostaa suhteita eri yhteiskuntaluokkien välillä ilmenee capoeirassa jo sen

syntyvaiheissa. Capoeira ja afrobrasilialaisen kulttuurin ilmenemismuodot olivat alkujaan kiellettyjä, mutta nousivat kansallislajien asemaan. Musiikki ja capoeira toimivat mediaattorina, rajat rikkovana kielenä, joka voi murtaa muureja eliitin ja köyhälistön väliltä luokkaan ja rotuun katsomatta.

Ajatus capoeirasta kommunikatiivisena järjestelmänä antaa viitekehyksen, johon peilaten käsittelen capoeiraa, rodaa, sen suhdetta historiaan ja nykyhetkeen, improvisaation ja tradition välistä suhdetta sekä ennen kaikkea capoeiristan omaa kokemusta haastateltavieni sanoin. Kaiken perustana toimivat haastattelut sekä rodat, joita tekstin lomassa analysoin. Olen ammentanut paljon ajatuksia myös Lewisin kirjasta, mutta oma kiinnostukseni on nimenomaan capoeiristan omakohtaisessa kokemuksessa ja etnografiassa verrattuna Lewisin melko semioottiseen ja objektiiviseen otteeseen. Pyrin peilaamaan haastatteluiden synnyttämiä ajatuksia aina capoeiristan subjektiivisen kokemuksen ja fenomenologisen perspektiivin kautta. Tässä kappaleessa en syvemmin perehdy capoeiran viittauksiin historiansa kanssa – niistä kiinnostuneiden kehotan kääntymään Lewisin kirjan puoleen – vaan pitäydyn oman aineistoni puitteissa.

Aloitin materiaalin analysoinnin esittelemällä haastateltavani (kappale 5.2.), sillä heidän kommenttinsa ovat toimineet tienviitoittajina ja tiedonlähteinä koko tutkimuksen teon ajan. Seuraavaksi kuvaan rodatilanteen teoriassa kuitenkin muistuttaen, etteivät asiat suinkaan aina suju näin suoraviivaisesti. Haluan tällä kuitenkin esitellä joitakin traditioita tai ”sääntöjä”, joita rodan sisällä vallitsee. Tradition muokkaaman viitekehyksen turvin on helpompi lähteä tarkastelemaan säännöistä kumpuavia poikkeuksia sekä sääntöjen ja improvisaation välistä suhdetta (kappale 5.3.1.). Myöhemmin kuvaan myös käytännön rodia. Seuraavaksi keskustelen capoeiran jokaisesta osakokonaisuudesta erikseen – *jogosta* eli pelistä, *bateriasta* eli instrumentaalimusiikista ja *cantosta* eli laulusta. Pohdin, mikä on liikkeen, musiikin ja laulun välinen suhde. Entä miten rodassa kommunikoidaan elein, ilmein, liikkein, lauluin, verbaalisesti, metaforan tasolla? (kappaleet 5.3.2.–5.3.4.) Tämän jälkeen seuraa kappale ”Kehon tieto”, jonka alla käsittelen capoeiristan käsitystä tiedosta sekä tarkemmin dialogia kahden rodan keskellä pelaavan capoeiristan välillä. Miten capoeiristan fyysinen dialogi tapahtuu? Mitä on se tieto, jota capoeirista tarvitsee voidakseen kommunikoida kehollaan? Mitä capoeirista kokee pelatessaan ja mistä hän saa impulssin pelaamiselleen? Muuttaako capoeira capoeiristan maailmankatsomusta? (kappale 5.4.) Lopuksi tarkastelen vielä capoeira rodan ja yhteiskunnan ja laajemmin pelin/rituaalin ja yhteiskunnan välistä suhdetta lauseen ”Capoeira roda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä” innoittamana. Ilmentääkö roda jotakin yhteiskunnastaan? (kappale 5.5.)



## 5.2. Haastateltavien profiilit

### Haastateltava 1 (Haastattelu tehty 3.3.2003 Helsingissä)

Haastateltava 1 on angola mestre, joka on aloittanut capoeiran pelaamisen Rio de Janeirossa isänsä opastuksella, ja 1960-luvun alussa ollut mm. Mestre Moraeksen opissa. Hän opettaa edelleen Riossa, jossa hänellä on oma academiansa, sekä vierailee usein Suomessa ja muissa Euroopan maissa. Suomalaisiin capoeiristoihin ja Força Naturaliin hän tutustui vuonna 2000, kun koulu vieraili Brasiliassa. Nuorempana hän kertoi työskennelleensä mm. valokuvaajana ja laboratoriossa, mutta myöhemmin capoeira ja sitä kautta matkustelu alkoivat viedä kaiken ajan. Sittemmin hän on ansainnut elantonsa opettamalla capoeiraa Brasiliassa ja vetämällä workshoppeja eri puolilla Eurooppaa. Iäkseen hän kertoi seuraavaa: ”Minulla on vakava ongelma, aina kun tulen tänne Suomeen niin jotenkin tuntuu että aivot jäätyy ja sitten ei edes muista ikäänsä. Mutta menen 13. Päivä Rioon ja sitten aurinko lämmittää, soitan sitten ja kerron.”

### Haastateltava 2 (Haastattelu tehty 25.6.2004 Tampereella)

Haastateltava 2 on capoeira mestre, tutkija (väitellyt tohtoriksi aiheenaan ”The Expansion of Capoeira Abroad Brazil During the Globalisation Area”) ja kirjailija, ja hänen capoeiraa käsitteleviä kirjojaan on julkaistu useissa maissa useilla eri kielillä. Hän on alkuperäiseltä ammatiltaan insinööri, mutta saanut 1970-luvulta lähtien elantonsa capoeiran opettamisesta sekä kirjoittamisesta. Hän on asunut pitkiä aikoja elämästään Euroopassa sekä eri puolilla Brasiliaa, ja ollut yksi ensimmäisistä Eurooppaan rantautuvista capoeiraopettajista. Hän aloitti capoeiran pelaamisen Riossa 1965, ensimmäisenä mestrenään Mestre Leopoldina. 1968 hän liittyi Grupo Senzalaan, jossa sai myöhemmin mestren vyön. Oman koulunsa hän perusti erottuaan Senzalasta 1992. Nykyään hän opettaa pääsääntöisesti Riossa, mutta matkustaa kesäisin ympäri Eurooppaa pitämässä workshoppeja. Haastattelun tekohetkellä hän oli 57-vuotias.

### Haastateltava 3 (Haastattelu tehty 20.11.2004 Fortalezassa)

Haastateltava 3 on aloittanut capoeiran vuonna 1986 Fortalezassa Castelo Encantadon asuinalueella (favela eli slummi Fortalezassa, jossa haastateltava asui) opettajan nimeltä

Paraguay kanssa. 1989 hän muutti Rioon, jossa sattumalta läysi Grupo Abadán academian. Siellä hän trenasi opettajanaan *professor*<sup>50</sup> Pantalona. Palattuaan Fortalezaan hän jatkoi pelaamista pienessä ryhmässä ja huomasi pian, ettei Castelo Encantadossa oltu opetettu capoeiraa sitten Paraguayan opetuksen jälkeen. Hän ryhtyi opettamaan alueella 1999–2000 mm. haastateltava 4:n kanssa ja edelleen vuodesta 2003 eteenpäin. Hän kuuluu Abadá Capoeira Ceará -ryhmään, jossa hän sekä opettaa että treenaa itse. Hänellä oli haastattelua tehdessä noin 70 oppilasta ja yksi ryhmä pelkästään naisille sekä sosiaaliprojekti noin 200 oppilaalle. Tänä päivänä hän elää pelkästään capoeirasta, eikä hänellä ole koulutusta muulle alalle, vaikka hän onkin tehnyt monenlaisia muita töitä. Hän on graduado (valmistunut) Grupo Abadásta professor Canárion opetuksella 2004. Haastattelua tehdessä hän oli 27-vuotias.

Haastateltava 4 (Haastattelu tehty Fortalezassa 23.11.2004)

Haastateltava 4 aloitti capoeiran pelaamisen Fortalezassa 1984 katulapsille suunnatussa sosiaaliprojektissa opettajanaan Mestre André. Tämän jälkeen hänellä on ollut useita opettajia, mutta haastattelua tehdessä hän harjoitteli ja opetti edellisen haastateltavan kanssa samassa capoeiraryhmässä (Abadá Capoeira Ceará) professor Canárion johdolla. Edellisen haastateltavan tapaan hän on vihreän vyön haltija eli graduado. Hän on opettanut capoeiraa omassa asuinyhteisössään Castelo Encantadossa kuusi vuotta. Tämän lisäksi hän vetää erityisryhmää eläkeläisille sekä antaa yksityistunteja. Nykyään hän tienaa opetuksella elantonsa eikä hänellä ole koulutusta muulle alalle. Haastattelun tekohetkellä hän oli 27-vuotias.

### 5.3. Kommunikaatio rodassa

#### 5.3.1. Rodan kuvaus: pelin kulku teoriassa

E bom estar com você	On hyvä olla kanssasi
Aqui nessa roda	Tässä rodassa
Nesse momento	Tällä hetkellä

---

<sup>50</sup> ”Opettaja”, opettajavyöarvon omaava.

## Rodan aloitus

Rodan eli ringin muodostavat pelaajat, jotka seisovat tai istuvat ympyrän kehällä sekä soittajat (bateria), jotka muodostavat yhden sivun ympyrästä. Rodan keskellä kaksi capoeiristia pelaa baterian soittaessa ja muiden capoeiristojen laulaessa ja taputtaessa. Rodan pyöreä ja tasainen muoto sekä kaikkien paikallaolijoiden intensiivinen läsnäolo on tärkeää, jotta axé, energia, ei pääse karkaamaan. Hyvä axé taas mahdollistaa intuitiivisten ja turvallisten pelien muodostumisen. Rodasta vastaavan tehtävänä on pitää huoli siitä, että ympyrän muoto säilyy alusta loppuun saakka ja että roda pysyy koossa. Jokaisen paikalla olevan capoeiristan – erityisesti vanhempien oppilaiden – tehtävänä on kuitenkin omalta osaltaan pitää huoli siitä, miten hän tilanteeseen vaikuttaa.

Soittimet ovat järjestäytyneinä ympyrän yhdelle sivustalle, pelaajat istuvat tai seisovat ringissä. Pelaajilla maahan koskettavat vain jalkapohjat, kämmenet, kyynärpäät ja pää.

Soittimien järjestys näyttää eroavan eri mestrejen käsittelyssä, vaikkakin berimbaut (joita usein on kolme, mutta määrä saattaa vaihdella yhdestä ylöspäin) ovat yleensä baterian keskellä ja koko rodan ”johtaja”, *gungan* soittaja istuu keskimmäisenä. Täyden baterian järjestys voi olla esimerkiksi seuraavanlainen (järjestys suomalaisen capoeirakoulun Força Naturalin mukaan): atabaque, pandeiro, *berimbau de medio/viola* (keskikokoinen/pienin berimbau), *berimbau de gunga* (suurin berimbau), berimbau de viola /medio, pandeiro, reco-reco ja agogô. Aina rodissa ei välttämättä kuitenkaan käytetä kaikkia soittimia, ja koska berimbau on rodan tärkein soitin, se jo yksin riittää säestämään peliä. Soittimien järjestyksellä sanotaan olevan vaikutusta rodan kulkuun ja mestret voivat näin ennen rodan aloittamista päättää, minkälaisen ilmapiirin he haluavat luoda. Tämä on kuitenkin jotain sellaista, mistä ei liiemmin puhuta.

Rodan aloittaa gunga, joka soittaa sarjan ääniä – improvisaatiopätkän – vapaalla kielellä. Improvisaatiopätkä päättyy hitaaseen toqueen eli rytmiin, joka Lewisin mukaan perinteisissä rodissa on lähes aina Angola (Lewis 1992, 148). Nykycapoeirarodissa yleinen toque on São Bento Grande. Tähän yhtyvät ensin medio ja viola, sen jälkeen rodasta riippuen pandeirot, reco-reco ja agogô. Gungan soittaja eli yleensä joko mestre, opettaja tai ryhmän vanhin oppilas aloittaa *ladainhan* (kirjaimellisesti ”litania”), joka päättyy call-response-tyyppiseen ”kertosäkeistöön”, *chulaan*. Laulaja antaa aloittaessaan yleensä pitkän ”Ieee!” -huudon merkiksi muille, että laulu alkaa. Regional rodissa ei ladainhaa eikä näin ollen myöskään siihen läheisesti liittyvää chulaa lauleta. Chulassa usein ylistetään mestrejä,

jumalaa ja yleisesti capoeiraa. Chulan aikana atabaque yhtyy bateriaan, samoin myös koko roda laulaen sekä käsiä taputtaen. Gunga antaa merkin, että peli voi alkaa.

### Dois a dois

Laulut ovat pelin aikana lyhyitä *corridoja* tai *quadroja*, joiden tarkoituksena on yleensä nostattaa rodan axéta ja saada koko roda laulamaan ja taputtamaan voimakkaasti. Koska pelitilanteen aikana ei pääsääntöisesti puhuta, laulut tarjoavat myös mahdollisuuden puuttua sanallisesti pelin kulkuun. Mestre tai laulaja saattaakin kommentoida laulujen välityksellä pelin tapahtumia. Pelin aloitus tapahtuu joko *dois a dois* (pareittain) tai *compra* (”ostaen”), *angola* tai *contemporânea*<sup>51</sup> rodissa lähestulkoon aina dois a dois eli pareittain siten, että kaksi pelaajaa vuorollaan pelaavat ja lopetettuaan poistuvat rodasta yhtä aikaa, jonka jälkeen on seuraavan parin vuoro. Pelitilanteen alussa kaksi pelaajaa baterian molemmin puolin ovat jo valppaina ja gungan soittajalta merkin saatuaan siirtyvät kyykkivään asentoon gungan juureen, josta kukin peli alkaa. Pelaamisen aloittavat usein rodan vanhimmat tai muuten aktiiviset oppilaat. He koskettavat maata berimbaun alla ja kättelevät toisiaan. Toisille rodan meneminen on rituaalinomainen suoritus. Pelaajat menevät rodan kasvot toisiinsa päin *rolëlla*<sup>52</sup>, *aiulla*<sup>53</sup> tai muulla akrobaattisella liikkeellä, aina tarkkaavaisuus suunnattuna vastapelaajaan sekä musiikkiin mutta samalla myös kaikkeen ympärillä tapahtuvaan. Peli on alkanut.

### Berimbaun kutsu

Berimbaun kutsulla tarkoitan tässä berimbaun vapaalla kielellä soitettua nopeiden äänten sarjaa, joita gungan soittaja soittaa saavuttaakseen koko rodan huomion. Tämä voi tapahtua esimerkiksi silloin, kun mestre tai opettaja haluaa keskeyttää rodan, vaihtaa pelaajia tai soittajia, lopettaa pelin tai rodan, laulaa ladainhan, nopeuttaa tai hidastaa rodan tempoa tai muulla tavoin puuttua pelitilanteeseen. Kun capoeirista kuulee kutsun, on hänen kiinnitettävä huomio gungan suuntaan – oli hän sitten tuolla hetkellä pelaamassa, soittamassa tai rodan kehällä. Gungan soittaja on koko rodan pää. Joissakin kouluissa on käytössä itämaisilta

---

<sup>51</sup> Nykycapoeira.

<sup>52</sup> Pyörähdys jalkojen ja käsien koskettaessa maata, väistöliike.

<sup>53</sup> Kärrynpyörä.

taistelulajeilta omaksuttu vyöjärjestelmä, joka automaattisesti luo oman hierarkiansa sekä erottelee vanhemmat oppilaat aloittelijoista.

## Roda käynnissä

Rodan ollessa käynnissä ringin keskellä on aina kaksi pelaajaa pelaamassa. Pelivuoro vaihtuu joko mestren merkistä – berimbaun kutsusta – tai pelaajien omasta tahdosta, jos he haluavat lopettaa pelin itse. Berimbaun kutsuessa pelaajien on aina keskeytettävä käynnissä oleva peli ja palattava berimbaun juureen, *péhen*. Jos kutsun tarkoituksena on pelin lopetus, pelaajat kättelevät tai halaavat toisiaan, koskettavat maata berimbaun juuressa ja poistuvat *saidan* (rodan ulos- ja sisäänkäynti baterian vieressä) kautta. Jos toinen pelaaja haluaa lopettaa pelin, hän tällöin ojentaa kätensä merkiksi, jolloin toinen tietää lopettaa pelaamisen. Rodasta poistuminen tapahtuu samoin kuin edellä. Pelin lopetus tapahtuu siis saman kaavan mukaisesti kuin aloituskin, mutta vain käänteisessä järjestyksessä ja pelin lopettaneet palaavat ringiin takaisin istumaan. Heidän poistuttuaan rodassa instrumentteja lähinnä istuvat aloittavat pelin. Näin pelin kierto jatkuu ja pelaajien vuorot vaihtuvat; soittajien, pelaajien ja rodassa istuvien sekä laulavien energiat sekoittuvat jatkuvassa kiertokulussa.

Instrumenttien soittajat vaihtuvat rodan ollessa käynnissä. Kaikki siis saavat sekä soittaa, laulaa että pelata. Instrumenttien vaihto tapahtuu toisinaan mestren merkistä, toisinaan soittajan, toisinaan soittamaan haluavan omasta intentiosta. Pelaaja menee soittamaan halutessaan seisomaan sen instrumentin lähelle, jota haluaa soittaa ja sopivan hetken tullen soittajat vaihtuvat. Toisissa rodissa soittimien vaihto tapahtuu vain silloin, kun itse pelissäkin pelaajat vaihtuvat – tässäkin sekä musiikki että liike kulkevat synkronisesti yhdessä. Soittimien takana jäävällä alueella pitäisi pyrkiä välttämään liikkumista, ja jos esimerkiksi haluaa liikkua rodassa baterian toiselta puolelta toiselle, on tämä tapahduttava rodassa istuvien selkien takaa kiertämällä. Joissain rodissa bateria istuukin selkä seinää vasten, jolloin sen taakse on mahdotonta päästä. Tämä alue pyhitetään samoin kuin baterian etuosa, jotta soittajia ei häiritä eikä heidän turvallisuutensa ole vaarassa.

## Compra

Jossain vaiheessa peliä mestre saattaa antaa merkin ”*compra*”, joka sananmukaisesti tarkoittaa ”ostoa”. Tällöin dois a dois -peli muuttuu ”ostopeliksi”: uusi pelaaja ”ostaa” jargonin menemällä rodassa pelaavien capoeiristojen väliin, kasvot sitä capoeiristaa vasten, jonka kanssa hän

aikoo pelata. Tämä on usein se pelaaja, joka on viimeksi tullut pelaamaan tai jo opettajatason vyön omaava. Mestrejä tai opettajia ei yleensä osteta pois rodasta. Tässäkin siis vuoro vaihtuu virtauksenomaisesti. Compra-pelin tahti on usein nopeampaa ja pelivuorot vaihtuvat tiuhaan tahtiin. Tällöin rodan ulko- tai sisäpuolelle saattaa muodostua jonoja, joissa innokkaimmat odottavat pelaamaan pääsyä: joskus – etenkin Brasiliassa – pelaamaan mennessä täytyy olla tarpeeksi röyhkeä, jotta rodan sisälle ylipäättään pääsee. Joskus taas energia voi olla alhaalla ja pelaajat väsyneitä, ja tällöin roda yleensä loppuu lyhyeen. Joissain rodissa koko roda saattaa nousta seisomaan, kun compra alkaa ja kun tahti kiihtyy.

### Rodan lopetus

Berimbau kutsuu. Viimeisinä laulunsanoina rodissa kuullaan usein ”*Boa viagem*”, hyvää matkaa, tai vastaava toivotus. Rodassa viimeisenä pelaavat kättelevät ja palaavat berimbaun juureen. Joissain rodissa tämän jälkeen mestre saattaa huutaa ”*Vai bateria!*”, jolloin vain instrumentit soittavat. Berimbau kutsuu taas, gungan soittaja antaa selvästi merkin muille, milloin lopettaa ja kaikki soittimet lopettavat yhtäikaa gungan kanssa, joskus mestren ”Iee”-huutoon. Toisinaan capoeira rodaa seuraa *samba de roda*<sup>54</sup>; tässä vain yksi esimerkki capoeiran ja samban läheisestä suhteesta.

Edellä olen esitellyt hyvin löyhiä perusteita lähinnä contemporânea rodan kulusta. Kyseessä on kuitenkin vain teoreettinen tilanne, eikä rodatilanne koskaan etene suoraviivaisesti. Yhden capoeirakoulun roda ei myöskään ole samanlainen kuin toisen. Siksi olenkin joutunut monessa paikoin turvautumaan ”usein” ja ”yleensä” -sanoihin, sillä kuten edellä olen jo maininnut, yleistyksiä on vaikeaa tehdä. Olen kuitenkin halunnut tuoda esille capoeiran traditioita tai ”sääntöjä”, jotka luovat perustan ja viitekehyksen seuraavassa luvussa esittämilleni argumenteille. Ilman rajoja ei improvisaatiotakaan voi tapahtua. Kysyessäni haastateltaviltani capoeiran säännöistä yleinen vastaus oli, ettei capoeirassa ole varsinaisia sääntöjä, mutta on olemassa *fundamentos* (perusteet tai perinteet), jotka tulee tuntea ja joita tulee noudattaa ja kunnioittaa. Perinteeseen tuntuu kuuluvan vahvasti myös se, että näennäisiä sääntöjä tuleekin rikkoa, jos toiminta tapahtuu rodan tarjoamien perusteiden sisällä ja hyvällä maulla. Usein vanhemmat mestret saattavat nöyryyttää nuorempia pelaajia, jotka pelaavat joko liian kaavoihin kangistuneesti tai toisaalta liian vapaasti. Eräs haastateltava puhui

---

<sup>54</sup> Rinkisamba.

ainoastaan elämän säännöistä, kuten valppaudesta ja vanhempien kunnioittamisesta, jotka pätevät yhtä lailla rodan sisällä. Haastateltava 4 muotoili asian näin:

H4: Sääntöjen luojat ovat ne kaksi capoeiristia, jotka pelaavat keskenään. He tekevät säännöt. Mitä he haluavat. Että onko kyseessä sota vai rauha.

US: Tarkoitatko, että ne kaksi ihmistä tekee vai se koko ryhmä yhdessä?

H4: Vain ne, jotka pelaavat. Pelin sisällä. Ulospäin capoeira on vain rauhaa ja harmoniaa. Kaikki ovat yhtä ja kunnioitetaan toisia. Mutta rodan sisällä, pelin sisällä, vain ne kaksi tietävät pelin säännöt.

Haastateltava 3 puhuu toisen ihmisen kunnioittamisesta oman capoeirakoulunsa pelityylissä:

H3: On olemassa perusteet, ei varsinaisia sääntöjä. *Benguelan*<sup>55</sup> perusteet ovat siinä, että ei saa pelata vastustajaa vastaan, vastustaja ei ole vastustaja vaan pelitoveri. Hyvä capoeirista osaa kunnioittaa pelitoverinsa fyysistä identiteettiä ja perusteita ja osaa muuttaa taistelun peliksi. [...] Angola ja regional ovat vapaita. Niissä ei ole samoja sääntöjä. Niissä on aikoinaan käytetty, ja ehkä vieläkin käytetään, kaikki keinot hyväksi hyökätä toisen kimppuun ja siinä on käytetty aseita, partateriä ja jopa revolvereita. Berimbauta itsessään on käytetty aseena, sitä voi käyttää myös tappoiseena.

Hän jatkaa vielä:

Capoeiran pitäisi aina olla kiinni maassa, kaikki lähtee maasta. Jos rajaat capoeiraa... Capoeiralla ei ole rajoja. Se kasvaa joka päivä, se on yliopisto. Joka päivä sillä on jotakin uutta annettavaa. Luot uutta ja tuhoat vanhaa, luot uutta ja tuhoat vanhaa. Tänäpäin tehdessäsi asioita unohdat jo, mitä teit eilen. Capoeira on brasilialainen taistelu, tanssi, kulttuuri, populaaritaide.

### 5.3.2. Jogo – peli

Lewis (1992) käyttää pelistä termiä ”fyysinen dialogi”. Peli onkin kuin kahden ihmisen välinen vuoropuhelu, jota koko yhteisö tahdittaa: joskus kommunikaatio on helppoa, joskus siinä on aukkoja tai esteitä. Kun kieltä ei vielä täysin osata, saattavat viestit mennä täysin sivu suun ja jogo muuttuu kahden capoeiristan monologiksi. Toisaalta taitavien capoeiristojen peli on henkeäsalpaavan intensiivistä ja intuitiivista. Jokaista liikettä myötäilläään, eikä enää ole selvää, kumpi liikkeen aloittaa tai onko kyseessä yhden vai kahden ihmisen liikkeit. Rodan sekä pelien kesto saattaa vaihdella muutamasta minuutista moneen tuntiin. Capoeiratuntien

---

<sup>55</sup> *Benguela* tai *banguela* on Mestre Bimban kehittämä medium-tempoinen toque ja pelityyli, jossa pelien tulee olla rauhallisia, intensiivisiä ja tanssillisia. (Capoeira 2002, 177; Haastateltava 3).

lopussa järjestettävät rodat kestävät joskus vain kymmenisen minuuttia ajan puutteen vuoksi, ja tällöin kyse ehkä onkin enemmän treenauksesta kuin siitä transsinomaiseksikin luonnehdittavasta tilasta, joka syntyy pitemmissä rodissa, axén kasvaessa. Kun aikarajaa ei ole, voi roda kestää useita tuntejakin.

Virtaava liikekieli muodostuu kahden pelaajan välisestä liikkeiden vaihdosta, hyökkäyksistä (*ataque*) sekä puolustuksista (*defesa*). Yksinkertaistettuna hyökkäysliikkeet ovat enimmäkseen erilaisia potkuja, puolustukset taas potkun suuntaa myötäileviä väistöjä. Toisaalta myös potku voi toimia puolustuksena ja väistö hyökkäyksenä. Capoeiristan perusliike on ginga (”keinua”, ”soutaa”), sivulta sivulle keinuva liike, jossa vuorotellen toinen jalka viedään sivulle ja toinen taakse, kädet suojaten ylävartaloa. Ginga on liike, josta kaikki muut liikkeet lähtevät ja saavat voimansa ja myös sitä voidaan tarvittaessa käyttää hyökkäyksenä tai väistönä. Ginga sekä eritoten musiikki tekevät capoeirasta tanssinomaista ja erottavat lajin monista muista taistelulajeista. Lewis rinnastaa nämä kolme perusliikettä – defesa, ataque, ginga – dialogiin, jossa hyökkäys kuvaa kysymystä, väistö tai vastahyökkäys vastausta ja ginga näiden välistä hiljaisuutta. Tähän hän lisää vielä malícian käsitteen, joka kuvastaisi keskustelun keskeytymistä: toinen pelaaja ei vastaakaan odotetulla tavalla vaan esimerkiksi tekee monta potkua peräjälkeen. Kuitenkin, jos mitään kaavaa ei ole, ei poikkeuksiakaan voi syntyä. (Lewis 1992, 103, 188.) Saman voisi sanoa improvisaatiosta capoeirassa. Jollei traditioiden tarjoamaa viitekehystä, ”sääntöjä”, olisi, ei myöskään improvisaatiota voisi tapahtua. Capoeirassa tarkoituksena ei ole olla varsinaisessa fyysisessä kontaktissa vastapelurin kanssa, vaikka peli saattaakin joskus muistuttaa epäilyttävästi painia. Tavallisesti iskuja ei kuitenkaan oteta vastaan eikä niitä liioin torjuta, vaan niitä väistetään. Siksi on tärkeää, että liikkeet tapahtuvat mahdollisuuksien myötä lähellä maata, sillä jos äkillisesti joutuu väistämään, on jo valmiiksi alhaalla. Liekö tämä myös perua orja-orjuuttaja - välisestä asetelmasta, jossa orjan on tullut osoittaa nöyryyttä mutta samalla nokkeluutta isäntiään kohtaan? Lewis esittääkin, että capoeiran tärkeänä tehtävänä on opettaa nuoria miehiä kontrolloimaan heidän vihaansa. Kun omaa vapauttaan ei voi fyysisesti hallita, ei edes orjaisäntä pysty viemään mielen vapaata tahtoa (Lewis 1992, 129). Joidenkin capoeiraliikkeiden nimet, kuten *benção*, siunaus, kertovat tästä asetelmasta ja asenteesta: kenties isännät ”siunattiin” suoralla, voimakkaalla potkulla, joka suunnataan vastustajan ylävartaloon.

Etenkin angola-peli keskeytyy usein rituaalinomaisilla liikkeillä, joita Lewis kutsuu nimellä ”games withing the game”, pelejä pelin sisällä (Lewis 1992, 120-127). Näistä tässä yhteydessä mainittakoon *chamada* eli ”kutsu” sekä *volta ao mundo*, ”kierros maailman



ympäri”. Chamadassa toinen pelajaa pysäyttää pelin ”kutsumalla” toista pelaajaa tietyllä liikkeellä. Aloitteen chamadaan voi tehdä monella tavalla, mutta usein käytettyjä ovat muun muassa käsien avaaminen joko selkä vastustajasta pois päin tai vastustajaan päin tai käsien ylös nostaminen. Kutsuun tulee vastata improvisoidulla, usein akrobaattisella liikesarjalla, joka päättyy kutsujan asennosta riippuen kutsujan luokse, esimerkiksi asentoon, jossa pelaajat ovat vastakkain kädet ylhäällä toistensa käsissä. Tässä asennossa pelaajat ikään kuin ”tansahtelevat” askelsarjoja eteen ja taakse, kunnes kutsuja tarjoten osoittaa jotakin paikkaa lattiasta. Tilanne on siinä mielessä erikoinen ja jännitteinen, että pelaajat harvemmin ovat rodan sisällä näin lähellä toisiaan ja näin näennäisesti rauhallisissa merkeissä. Kyseessä ei kuitenkaan ole lepotilanne, ja kummankin pelaajan tulee aina olla valppaana ja suojata itseään hyökkäyksiltä. Tässä läheisessä asennossa etenkin kutsujalla on mahdollisuus minä hetkenä hyvänsä hyökätä kyynärpäällä, polvella tai päällä. Kutsuja tekee osoittavan liikkeen lattian suuntaan ja pelaajat erkanevat toisistaan. Tässä vaiheessa usein toinen pelaaja yrittää jollakin tavoin jujuttaa vastapelaajaa yllättävällä hyökkäyksellä. Tästä peli jatkuu taas normaalina; kuitenkin chamada on saattanut tarjota toiselle pelaajalle mahdollisuuden näyttää omat taitonsa. Volta ao mundossa (joita nähdään myös regional rodissa) toinen pelaaja keskeyttää pelin yleensä piirtämällä sormellaan pään yläpuolelle ympyrän muotoista liikettä, jonka johdosta pelaajat alkavat kiertää rodaa ympäri – usein toinen käsi rodan keskelle ja vastapelaajalle ojennettuna – ja palaavat takaisin berimbaun juureen, josta peli voi taas jatkua. Toisinaan peli jatkuu siten, että toinen pelaajista tekee hyökkäysliikkeen ja ikään kuin testaa toisen valppautta, toivoen että hänen suojauksensa olisi alhaalla pelin näennäisen keskeytymisen tuoman turvallisuudentunteen vuoksi. Volta ao mundo tapahtuu usein pelaajien ollessa väsyneitä, jolloin he saavat tarvittavan hengähdystauon halutessaan kuitenkin jatkaa peliä, tai toisen pelaajan saadessa iskun ja halutessaan koota itsensä takaisin pelikuntoon. (Ks. myös Haastateltava 3:n kommentti s. 105.)

Yleensä aloitteen näihin liikkeisiin tekee pelaaja, joka jollakin tavalla on onnistunut pääsemään pelissä niskan päälle, ajanut vastapelaajan nurkkaan tai saanut tämän kiinni jonkinlaisesta virheestä. Usein myös sanotaan, ettei aloittelijan tule tehdä chamadaa taitavammalle pelaajalle. Tämä ei kuitenkaan näytä olevan mikään nyrkkisääntö, ja näiden ”games within the game” -liikkeiden käyttö on jotakin, joka aukeaa vasta pelille omistautumisen myötä. Lewis kuitenkin argumentoi, että näillä rutiineilla paitsi kasvatetaan pelin jännitystä, myös luodaan siihen lisää dramatiikkaa ja tarjotaan pelaajalle mahdollisuus näyttää, että hän pystyy kontrolloimaan itsensä tilanteessa kuin tilanteessa. Ennen kaikkea ne ovat oivia paikkoja malícian ilmentämiselle, sillä ne tarjoavat hyvän esimerkin siitä, kuinka

”sääntöjä” voi ja tuleekin rikkoa, jotta pelin jännitteisyys säilyy. Kummassakin rutiinissa pelaajat omaksuvat joko kutsujan tai kutsutun roolit, joiden tulee käyttäytyä tietyllä tavalla (esimerkiksi chamadan kutsuja harvoin liikkuu paikoiltaan silloin, kun kutsuttu lähestyy häntä akrobaattisin liikkein). Jo se tietoisuus, että toinen voi rikkoa tuon roolin ja hyökätä hetkellä millä hyvänsä luo energian, joka kasvattaa hetkessä olemista, valppautta ja viekkautta. (mm. Lewis 1992, 120–127.)

Kuvaan seuraavassa kahta erilaista rodää, joissa olin mukana aineistonkeruumatkallani ja jotka tallensin tutkimuspäiväkirjaani. Kuvauksella haluan osoittaa, kuinka monenlaista jogo ja rodät voivat olla. Päädyin juuri näihin kahteen rodään, sillä niissä kummassakin oli erityinen sähköinen tunnelma – vaikkakin ehkä oman näkemykseni mukaan eri syystä – ja ne toimivat mielestäni oivana vertailukohtana toisilleen ja näin ollen täydentävät toisiaan. Vaikka asetankin esimerkit ”Jogo”-väliotsikon alle, toivon, että lukija tarkastelee niitä myös muiden aspektien kannalta.

#### Esimerkki 1.

(Tutkimuspäiväkirja 29.10.2004, Canoa Quebrada/nykycapoeiraroda.)

Roda alkoi São Bento Grande de Regional -toquella, joka loi heti alkuun aggressiivisen tunnelman. Nuori mies lauloi sotaisalla äänellä ja sai minut tuntemaan oloni levottomaksi. Soittoa jatkui muutamia minuutteja ja sen tarkoituksena oli selvästi nostaa ja yhdistää tunnelmaa ja saada ”yleisö” kiinnostuneeksi. Vielä kukaan ei pelaa, mutta tähän mennessä ulkopuolisia ihmisiä ja turisteja on jo kertynyt katsomaan, mitä tapahtuu. Olemme asettautuneet keskelle pääkatua, ravintoloiden ja katukojujen väliin. Atabaque varioi raivokkaasti ja taitavasti berimbaun rinnalla.

Soitto loppuu alkaakseen taas uudelleen rauhallisempana. Angola-toque johdattaa täysin erilaiseen tunnelmaan. Ladainhan jälkeen peli saattaa alkaa. Pelataan dois a dois, pareittain. Kaksi pelaajaa kyykkii berimbaun juuressa, pelaavat, lopettavat. Uusi pari sisään. Itsekin pelaan muutaman pelin. Naisia rodassa on itseni lisäksi vain kaksi. Sitten peli muuttuu compraksi (”ostoksi”) ja rytmi kiihtyy – aivan kuin olisi annettu merkki, että nyt alkaa tosi tykitys. Kuten alkaakin. Pelit muuttuvat nopeammiksi ja nopeammiksi ja samalla myös aggressiivisemmiksi. Nyt pelaajat ottavat jo fyysisesti kontaktia toisiinsa, ja näyttävät akrobaattiset temput sekä oikeat tai ”teeskennellyt” tappelut lisääntyvät. Kaksi pelaajaa pelaa, toinen tekee *rasteiran* (kampitus) toiselle, hetken päästä toinen tekee *tesouran* (sakset), pian pari on maassa toistensa kimpussa. Volta ao mundo, ja peli jatkuu. Toiselta pelaajalta aukeaa huuli, volta ao mundo, ja taas jatketaan. Pelaajat työntävät toisensa ulos rodasta, nauravat, halaavat toisiaan ja peli loppuu.

Seuraava pari on jo innoissaan rodan keskellä. Energia on voimakas, mutta myös vaarallinen, sillä siinä on niin paljon aggressiivisuutta mukana. Berimbaut soivat ja tällä kertaa ikään kuin kutsuvat sotaan. Sama meno peleissä jatkuu: pelit ovat näyttäviä, mutta vähän väliä jompikumpi pelaajista on

toisen kimpussa ja rodan kehällä olevat saavat väistellä toisiaan hännäviä pelaajia. Tyydyn katselemaan, sillä tämä roda on selvästi jotain muutakin kuin pelkkää peliä.

Roda loppuu, pelaajat jäävät vielä keskustelemaan keskenään, muutama ulkomaalainen kauhistelee rodan aggressiivisuutta. Kuitenkin se on vain kolikon toinen kääntöpuoli, yksi osa capoeiraa. Toisaalta roda herätti keskustelua myös pelaajien kesken: miksi roda kääntyi niin aggressiiviseksi? Mielenkiintoiseksi asian tekee se, että jonain toisena päivänä roda näiden samojen ihmisten kesken olisi saattanut olla täysin erilainen.

Roda pidettiin pienessä kalastaja-/turistikylässä Pohjois-Brasiliassa. Jo rodan sijainnin valinnalla (kylän pääkadulla) osoitettiin, että sille haluttiin yleisöä. Tällaiset turisteille ainakin osittain suunnatut rodat ovat Brasiliassa yleisiä, ja keskustella voidaan, menetetäänkö niissä jotain oleellista. Vaikka tässä rodassa ei ollutkaan kyse rahankeruusta, ehkä kuitenkin pientä näyttämisen halua oli havaittavissa pelaajien keskuudessa. Rodaan osallistui capoeiristoja kahdesta ryhmästä, jotka harjoittivat ns. nykycapoeiraa eli capoeiraa, jossa yhdistellään piirteitä sekä angolasta että regionalista. Aggressiivisuudesta huolimatta tunnelmaa lievensivät lämpimät halaukset ja leveät hymyt pelaajien kasvoilla kovan pelin jälkeen. Tämä on jotain, joka capoeirassa yllättää aina kerta kerran jälkeen. Halaukset osoittavat, että vastapelaajan kanssa pelaamisesta on nautittu, eikä pelin jälkeen kanneta kaunaa. Kaikki on usein – vaikkakaan ei aina – vain peliä ja leikkiä, ja aggressiivisuus on ainakin jossain määrin teeskenneltyä. Täysin toisenlaisen rodakuvauksen kirjoitin noin kuukautta myöhemmin Riossa osallistuessani erään capoeira angola -koulun rodan:

## Esimerkki 2.

(Tutkimuspäiväkirja 17.12.2004, Rio de Janeiro/angola roda.)

Roda alkaa verkkaisesti, vain bateria ja muutama pelaaja istuvat ringissä academian lattialla. Berimbau soittaa Angola-toqueta. Ryhmän vanhimpia oppilaita sekä muiden ryhmien vierailuvia capoeiristoja pelaa ensin, ja gunga näyttää, kuka pelaa kenenkin kanssa. Roda alkaa ladainhalla, rukouksella, joka välillä keskeytetään, alkaakseen taas uudestaan uudella ladainhalla. ”Rukouksen” aikaan kaksi pelaajaa kyykkivät berimbaun juuressa, ja toiset tekevät omia merkkejään ilmaan tai maahan. Ristinmerkit, ylöspäin avatut kädet tai berimbaun juureen piirretyt kuviot ovat yleisiä, vaikkakaan niillä välttämättä ei ole aina katolilaisuudessa tutuksi tulleita merkityksiä. Capoeirista saattaa niillä ilmentää omaa uskontoaan tai uskomuksiaan tai vain yksinkertaisesti tuoda julki senhetkisiä tunteitaan. Ladainhan sanat kuvitetaan liikkein.

Chula alkaa, ylistetään jumalaa ja mestreä. Corridon alkaessa kaksi pelaajaa tekee *negativan* ja *queda de rinten* (capoeiraliikkeiden nimiä) berimbaun juuressa ja peli alkaa. Väistö muuttuu hyökkäykseksi, hyökkäys väistöksi ja liikkeet soljuvat toistensa lomitse välillä pysähtyen toisen

pelaajan nokkelaan siirtoon, jolla toinen on loukussa. Tämä aloittaa uuden tapahtumaketjun, ja nyt taas jujutettu pelaaja löytää oman paikkansa ja potkaisee äkkinäisestä suunnasta tulevan *martelon* (potkun nimi, ”vasara”) vasten vastapelaajan kasvoja. Peli kestää useita minutteja, ennen kuin *berimbau* antaa merkin ja kutsuu uusia pelaajia pelaamaan.

Vähitellen paikalle tulee lisää väkeä ja roda kasvaa. Lopulta siinä on arviolta noin kolmekymmentä henkeä. Rodan aikana nähdään useita volta *ao mundoja*, *chamadoja*, näyttölemistä ja teeskentelyä. Rodan kehällä olevat vastaavat voimakkaana kuorona soololaulajan äänen iskiessä suoraan luihin ja ytimiin. Välillä rodan kehällä istuvat kommentoivat sanallisesti tai huudahduksin, naurahduksin, elein, ilmein rodan tapahtumia. Musiikki on uskomattoman tarttuvaa, harmonista, spirituaalista ja se luo erityisen, rituaalinomaisen ilmapiirin. Selvästikään kaikki eivät ole vapaita tarttumaan instrumentteihin, vaan rodan *mestre* päättää, kuka saa soittaa ja kuka ei. Kaksi – kolme tuntia kestävän rodan aikana pääsin pelaamaan vain kerran, mutta tässä rodassa se ei haitannut. Rodan energia vei minut puolitranssilliseen tilaan, jossa musiikki veti mukaansa enemmän kuin koskaan ja jossa toisten pelien katsominen soljui tajuntaani. Tapahtumasta sinällään ja siinä mukana olemisesta, osallistumisesta tuli itsetarkoitus, ei niinkään egoistisesti omasta pelaamisesta ja omasta tekemisestä. Tällaisessa rodassa vastaanottamalla, katsomalla ja kuuntelemalla voin oppia yhtä paljon.

Edelliset kuvaukset osoittavat mielestäni hyvin, kuinka *jogo* voi olla aggressiivista taistelua (*jogo duro*), rituaalinomainen kokemus, pelinomaista hännäilyä tai soljuvaa ajatustenvaihtoa sekä käytännössä katsoen kaikkea näiden väliltä. Laajemmin tämän tutkimuksen kannalta ne osoittavat, kuinka erilainen energia eri rodissa voi olla. Ne myös kertovat jotakin kahden eri tyyliuunnan eli *contemporânea* ja *angola rodien* luonteesta – joskin esimerkki ei tähän tarkoitukseen ole kovin osuva, sillä erot ovat niin kärjistettyjä. Pelin luonne riippuu eritoten musiikista ja rodan *mestrestä*, opettajasta tai vanhimmista oppilaista, mutta myös pelaajien välisestä jännitteestä, sanattomasta sopimuksesta, vuorovaikutuksesta. Musiikin merkitys korostuu mielestäni toisen esimerkin kohdalla, jossa musiikin energialla ja sen korkealla tasolla voi olla positiivinen, jopa parantava vaikutus, kuten itse rodan jälkeen tunsin.

Capoeiran kommunikaatioon olennaisena osana kuuluu capoeiristan pyrkimys jujuttaa vastapelaajaansa, ja kommunikaatioon on tarkoituskin tehdä esteitä ja testejä, käyttäytyä ennalta arvaamattomasti. Peli ei aina suinkaan muodostu potku-väistö-liikkeiden vuorottelusta, ellei kyseessä ole aloittelijoiden peli. Kuten jo edellä olen maininnut, kaavamaisuutta rikotaan tiettyjen rajojen sisällä, samoin kuin kirjoittamattomia sääntöjä, jotta pelissä säilyy improvisatorisuus ja mielenkiinto. Loppujen lopuksi *roda de capoeirassa* vallitsevat kuitenkin elämän säännöt. Kaikki keinot ovat sallittuja, kuten eräs vierailleva

Brasilialainen mestre videoimassani suomalaisessa rodassa osoitti. Seuraavassa lyhyt kuvaus rodan kulusta:

### Esimerkki 3.

(Videoitu roda 3.2.2003, Helsinki/angola roda.)

Oppilaat pistävät rodan pystyyn treenien jälkeen. Jossain vaiheessa myös *contramestre*<sup>56</sup> eli ryhmän opettaja sekä vieraileva mestre tulee rodan mukaan. Berimbau soittaa Angola-toqueta, täysi bateria koolla. Mestre astuu rodan mennäkseen pelaamaan alunojen (oppilaiden) kanssa. Mestre ja aluno kyykkivät berimbaun juurella, laulu on tauonnut ja vain soittimet soittavat. Mestre laulaa laulun berimbaun alla ja testaa laulaessaan alunon valppautta tökkäämällä häntä suoraa naamaan. Jossain vaiheessa soololauluvuoro vaihtuu gungaa soittavalle *contramestre*lle ja peli alkaa. Mestre tekee näytelmänomaisesti kuviteltuja symboleita maahan ja teeskentelee pitelevänsä kiinni ”kipeästä” polvestaan harhauttaakseen vastapelaajaa. Hänen pelissään teeskentelyä, näyttelyä, nöyryytystä ja huumoria riittää yllin kyllin. Hän saattaa elehtiä hämäävästi, alkaa kesken pelin ottaa tanssiaskelia tai pysähtyä vain katsomaan hämäävästi ja sitten hymyillen potkaista päin vastapelaajan naamaa, teeskennellä potkaisevansa tai väistävänsä, mutta muuttaakin liikkeen suuntaa viime tipassa, näytellä vanhaa ja raihnaista tai loukkaantunutta, kiskoa alunoa *cordãosta* (vyöstä) tai vain yksinkertaisesti tukkia hänen tiensä seisomalla hänen edessään. Tätä jatkuu pitkään ja jossakin vaiheessa *contramestre* alkaa laulaa laulua ”*Miudinho cuidado, esse jogo de angola é mandinga*” (’Varo, pikkuinen, tuo angola peli on mandinga<sup>57</sup>). Välillä lauluäänestä kuuluu tapahtumia kommentoiva nauru, johon ajoittain yhtyy koko roda. Mestre pelaa useita pelejä ja keskeyttää ne monesti *chamadalla* tai *volta ao mundolla*, jonka jälkeen peli jatkuu ja aina vain uusia hämäyskeinoja löytyy takataskusta. Hän näyttelyä olevansa tosissaan tai pelleilevänsä, matkii toisen eleitä ärsyttääkseen tahallaan, aplodeeraa vastapelaajan akrobaattisille tempuille, katsoo pitkästyneenä kelloaan, laittaa kädet puuskaan ja näyttelyä suuttunutta, hypähtelee apinan lailla pelaajan edessä.

Teeskenteleminen ja näyttelyminen, ilmeet ja eleet ovat tärkeä osa etenkin *capoeira* angola. Teeskentelylistaa voisi jatkaa loputtomiin: teeskennellä, että vastapelaajan selän takana on jotakin vaarallista, teeskennellä karkuun juoksevaa tai pelkäävää, teeskennellä pelaamisen lopettamista, juopunutta ja niin edelleen. Usein teeskentely tai huijaus tapahtuu sen kummempaa näyttelyä vaatimatta, kun toinen pelaajista on tekevinään potkun tiettyyn suuntaan, mutta yhtäkkiä vaihtaakin suuntaa ja saa vastapelaajansa ahdistettua nurkkaan. Esteettömään kommunikointiin tehdään aukkoja muuttamalla kantaa yllättävissä tilanteissa. Lewis ehdottaa, että ennalta oletettavien kaavojen rikkominen on yksi *malícion* tärkeistä

---

<sup>56</sup> *Capoeirahierarkiassa* *contramestre* on mestrestä seuraava alaspäin.

<sup>57</sup> ”Taikuutta”.

ilmenemismuodoista, ja että teeskentelyskenaarioilla nöyrytetään uhria, tässä tapauksessa vastapelaajaa, joka seuraa sääntöjä ja normeja ja käyttäytyy niin kuin oletetaan tai niin kuin pitäisi käyttäytyä. Malician kautta teeskentelyasenne voidaan jälleen kerran yhdistää laajempaan kontekstiinsa katumalandroihiin<sup>58</sup> sekä orjan ja orjuuttajan väliseen suhteeseen. Muistutan lukijan mieleen historiaosiossa kappaleen 4.1.2. Vastarinta, jossa kirjoitin kreolinaisten teeskentelystä. Tämä on kuitenkin asia, josta ei capoeirassa juuri puhuta tai jota ei varsinaisesti opeteta: oppilas huomaa sen viimeistään siinä vaiheessa, kun pelaa ensimmäisen pelinsä edellä kuvatun mestren kaltaisen pelaajan kanssa. Uusien sääntöjen tekeminen ja vanhojen rikkomisen ulottuu sekä peliin että pelin ulkopuolelle. Tätä käsitellen tarkemmin luvussa 5.5. (Lewis 1992, 189.)

Joskus jogo ja koko roda saattaa sivustakatsojalle näyttäytyä kaoottisenakin, eikä roda aukene helposti muille kuin capoeiristoille. Peli saattaa näyttää ”epämääräiseltä möyrimiseltä”, kuten eräs ystäväni asian ilmaisi esimerkki 3:n videota katsoessaan ja ihmetellessään, mihin capoeiristojen hyvää fyysistä kuntoa oikein tarvitaan. Toisaalta jos hän olisi sattunut näkemään videon esimerkki 1:n rodasta, hän tuskin olisi enää esittänyt samaa kysymystä. Capoeirayhteisön sisällä eläjälle se, miten toimitaan, on selvää ja jos näin ei ole, tavat usein opitaan kantapään kautta tai muita pelaajia tarkkailemalla. Toimintatavat periytyvät suusta suuhun ja keholta keholle, pidemmälle ehtineitä capoeiristoja seuraten. Jokaiselle aloittavalle capoeiristalle kerrotaan, miten rodassa tulee toimia. Ristiriitoja kuitenkin syntyy kulttuurien kohdatessa, sillä useimmissa länsimaisissa kulttuureissa esimerkiksi vanhempien kunnioittaminen ei enää ole niin itsestään selvä asia kuin se brasilialaisille näyttäisi olevan. Vanhempien sekä perinteiden kunnioitus tuntuu Brasiliassa ja capoeirassa olevan yksi perusasioista, toiminnan edellytyksistä.

Tässä kappaleessa olen selventänyt capoeiristan fyysistä dialogia ja sitä, kuinka capoeirista kommunikoi capoeiran liikekielellä. Olen halunnut tuoda esille erilaisia tapoja pelata capoeiraa sekä samalla myös osoittaa, että on vaikeaa sanoa mitään varmaa capoeiran liikekielestä. Kappaleessa 5.4. tarkastelen kahden pelaajan välistä vuorovaikutusta vielä yksityiskohtaisemmin. Kappaleen loppuksi haluan käsitellä vielä capoeirassa tärkeänä osana olevia, capoeiran liikekieleen (ginga, ataque, defesa) sinällään kuulumattomia ruumiillisia eleitä, joita capoeiristat tekevät ennen pelin alkua, kyykkiessään berimbaun juuressa. Esimerkki 2:n alussa kerron, kuinka capoeiristat rodaan mennessään tekevät ristinmerkkejä ja muita symbolisia, uskonnolliselta vaikuttavia eleitä. Tätä ei kuitenkaan voi tulkita pelkästään

---

<sup>58</sup> Huijari, pikkurikollinen.

– jos lainkaan – uskonnolliseksi. Heinämaan mukaan ruumis nähdään merkitysten perimmäisenä kiteytymänä ja eleistä ja ruumiillisesta käyttäytymisestä voidaan löytää merkityksellisiä yhteyksiä (Heinämaa 1996, 13). Nämä eleet voitaisiin nähdä historian ilmentäjinä ja jäänteinä Brasilian kulttuurista, sillä vaikka osa ristinmerkin tekevästä capoeiristoista ilmentääkin sillä omaa uskontoaan, niin osa tekee sen varmasti muista kuin uskonnollisista syistä. Merkistä on ajan mittaan tullut symboli tai tapa, jota myös eurooppalaiset ei-kristityt capoeiristat viljelevät ja joka kantaa eri merkityksiä heille, kuin mitä se alun perin on kantanut. Stockmann puhuu syy-seuraus-suhteen tärkeydestä musiikissa ja argumentoi, että kun musiikki otetaan ulos kontekstistaan, nämä suhteet viittaavat todellisuuteen ennemmin symbolisesti. Tästä voisi olla esimerkkinä kuolinitku, joka esitetään kuolemantapauksen ulkopuolella. (Stockmann 1991, 329.) Sama pätee myös kehollisten symbolien kohdalla. Toisaalta Brasiliassa ristinmerkillä tuntuu olevan eri merkitys kuin meillä: koska uskonnot ovat vahvasti synkretisoituneita, muutkin kuin katolisen uskonnon edustajat ovat omaksuneet merkin omakseen. Merkkiä käytetään yleisesti myös täysin arkipäiväisissä tilanteissa. Esimerkiksi bussin matkustaja saattaa piirtää ilmaan merkin, kun bussi ajaa kirkon ohi. Haastateltava 4 kertoo ristinmerkin liittymisestä capoeiraan seuraavalla tavalla:

H4: Capoeirista menee berimbaun juureen (*pé*) ja tekee ristinmerkin maahan, tekee toisen tähän [tekee merkin rintaan]. Se on rituaali. Sillä mikä tehdään maahan, hän kysyy lupaa edesmenneiltä, kuolleilta capoeiristoilta, jotka ovat jo osana maata, ja tähän [rintaan] tehdyllä kysytään lupaa Jumalalta aloittaa peli.

US: Mutta nykyään se ei ole niin yleistä enää?

H4: Täällä [Fortalezassa] se ei ole kovin yleistä, ei. Monet tekevät niin vain tehdäkseen, tuolla berimbaun juuressa. Itse en tee, en mene berimbaun juureen. Se, mitä ajattelen, sillä on väliä. Mitä sydämessäni ajattelen.

Muita samankaltaisia eleitä on muun muassa maan kosketus rodan mentäessä. Yleinen, neutraali tapa aloittaa peli (ainakin Suomessa ja Englannissa) on kätellä vastapelaajaa. Kättelyllä halutaan osoittaa sekä kunnioitusta että aseettomuutta, mutta toisaalta kättelyyn liittyy myös *malícia* ja siihen tulee suhtautua niin kuin peliin yleensäkin: täydellä valppaudella. Usein opettaja tai mestre antaakin ensimmäisen oppitunnin hyväntahtoiselle alunolle, joka hymyillen ojentaa kätensä tervehdykseen, nykäisemällä tämän voimallisesti kädestä kumoon tai pukkaamalla tätä päällä, tekemällä *cabeçadan* (pääpusku).

Tällä halutaan ilmaista, että vaikka pelaatkin ystäväsi kanssa, ovat he samalla myös vihollisiasi. Suojausta ei saa laskea edes tervehdyksen ajaksi.

### 5.3.3. Bateria – soittimet

Capoeirassa rodan ja jogon ”johtaja” on gunga, suurin, matalin ja voimakasäänisin berimbau. Gungaa yleensä soittaa mestre, opettaja tai ryhmän vanhin oppilas. Gungan soittaja valitsee, miten pelataan, ketkä pelaavat ja milloin pelataan. Hän aloittaa ja lopettaa rodan ja tarvittaessa myös keskeyttää sen tai kutsuu pelaajat luokseen. Jokaiselle toiminnalle on olemassa oma signaalinsa. Gungan soittaja pitää rodan koossa ja on siitä vastuussa. Capoeiristan on oltava jatkuvasti valppaana ja kuunneltava. Mitä berimbau soittaa, sitä pelaajat pelaavat. Erilaisia berimbaun rytmejä (toques) capoeirassa on Fryerin (2000, 39) mukaan 13: *Amazonas, Angola, Angolinha, Aviso, Banguela, Cavalaria, Iuna, Muzenza, Panhe a Laranga no Chão Tico-Tico, Samba de Angola, Santa Maria, São Bento Grande ja São Bento Pequeno*. Almeida puolestaan listaa toquet sen mukaan, mitä kukin mestre on aikanaan soittanut ja opettanut omille oppilailleen (Almeida 1986, 78–80). Uskoisin, että capoeiristojen keskuudessa rytmien määrästä tuskin koskaan voi päästä yhteisymmärrykseen, ja rytmien nimet saattavat aiheuttaa hämmennystä, sillä sama toque tunnetaan monilla eri nimillä.

Toquen käsite on capoeirassa erilainen kuin miten rytmin käsite yleisesti (länsimaissa) ymmärretään. Kyseessä on pikemminkin rytmin sekä melodian yhteistyö, sillä berimbau on sekä rytmi- että melodiasoitin. Toqueta voisi verrata varioitavaan rikkiin, jonka svengaavuudesta pelien luonne ja rodan onnistuminen on kiinni. Berimbaumilla on mahdollista saada aikaan ainakin kolme erikorkuista perusääntä, kun *aramea* eli kieltä säädellään kiven tai kolikon avulla erikorkuiseksi. Näitä perusääniä eri järjestykseen asettamalla ja erilailla rytmittämällä saadaan muodostettua eri toquet. Kun *baquetalla* eli puisella tikulla lyödään avoimeen kieleen, saadaan aikaiseksi matalin ääni. Kun kieltä ”kiristetään” painamalla kivi tai kolikko (*dobrão*) sitä vasten, saadaan korkein ääni. Kolmas ääni saadaan aikaan, kun kiveä painetaan vain puolittain kieltä vasten. Tämä synnyttää sävelkorkeudeltaan avoimen ja suljetun väliin sijoittuvan perkussiivisen säröäänien. Matalimman avoimen ja korkeimman suljetun äänen väli on noin yhden sävelaskeleen verran, joskin mikrointervallien välinen ero on tärkeä. Tämän lisäksi berimbaun kaikukoppaa eli *cabaçaa* sulkemalla ja avaamalla – viemällä kohti vatsaa tai siitä pois päin – saadaan aikaan erilaisia efektejä ja sävelkorkeuden muutoksia. Baquetaa pitelevässä kädessä soittaja pitää *caxixía*, siemenillä tai pienillä kivillä täytettyä punottua helistintä, jonka iskut tuovat oman lisänsä kuhunkin toqueen.



Fryerin (2000, 39) mukaan capoeirassa on oikeastaan vain yksi rytmi, toquet ovat kaikki variaatioita siitä. Samaa argumentoi myös Lewis, jonka mukaan kaikki toquet olisi periaatteessa mahdollista soittaa samaan aikaan, sillä eroavaisuudet ovat niin pieniä. Usein eri toqueita soitetaankin yhtä aikaa, jos rodassa on useampi berimbau: kolmen berimbaun soittaessa eri rytmiä syntyy monisäikeinen melodinen sekä rytmisen kudoksen, jossa jokaisella soittokaarella on oma tehtävänsä. (Lewis 1992, 148.) Itse en kuitenkaan kutsuisi toqueita variaatioiksi, sillä niistä jokaisella on tarkoitus ja määrätty, jopa nuoteille kirjoitettavissa oleva formaatti sekä ennen kaikkea oma latauksensa. Länsimaisilla musiikkitermeillä puhuttaessa saman tahtilajin sisällä berimbaut voivat soittaa mitä toqueta tahansa. Erotuksena on vain tempo, joka vaihtelee. Atabaquella on eri toque angolalle ja regionalille, mutta tämäkin tapahtuu saman tahtilajin sisällä. Muut soittimet soittavat aina samaa rytmiä, joskin eri koulujen välillä rytmeissä ja soittotavoissa on eroja. Variaatiota ja improvisaatiota tapahtuu joka soittimen kohdalla. Länsimaalaisiin korviin capoeiramusiikin tahtilaji on aina 2/4 tai vastaava kahdella jaettavissa oleva, oli tempo tai toque sitten mikä tahansa.

Haastateltava 2 puhuu edellä mainitsemastani eri rytmien eroavaisuuksista ja latauksesta. Hänen vastauksestaan voi havaita myös puheen ja toquen läheisen yhteyden, sillä toqueita usein ”lauletaan” tai imitoidaan äänellä:

H2: Berimbaun rytmi kertoo millaista peliä pelataan. [...] On olemassa erilaisia ja erinimisiä rytmejä. Puhutaanpa kahdesta tunnetuimmista... capoeira angolassa ne olisivat Angola toque: tong ting, tong ting, ja São Bento Grande ting tong tong, tsk ting tong tong, tsk ting tong tong. Capoeira regionalissa ne olisivat São Bento Grande de Regional, tong tong ting, tong tong ting, tong tong ting, tong, ting, tong tong, ting, ja *Iuna* tong tong tong tong tong tsk tung tung, tongongtongong tong togo tong tsk tung tung, tong tong tong tong tong tsk tung tung... Eli kummassakin tyylissä peli jota pelaat – angolassa Angola-rytmiin tai São Bento Grande de Angolaan – on erilainen. Ei ainoastaan – kun se [rytmi] on tong tong [sanoo hitaasti], sitten se on tong tong [sanoo nopeasti] – ei ainoastaan että ne ovat nopeampia. Pelaat myös erilaista peliä. [...] Se ei ole pelkästään kiinni siitä, että käytät eri liikkeitä. Ennemminkin suhteesi siihen ihmiseen [vastapelaajaan] on erilainen. Ja samoin capoeira regionalissa. Kun pelaat esimerkiksi regionalia [...] São Bento Grande de Regionalissa peli on kilpailuhaluisempi. [...] Ja kun pelaat tong tong tong tong [Iuna], peli on melkein kuin staattinen show [...], liikkeet täytyy hallita mutta iskua ei koskaan pelata objektiivisemmin kuin Iunassa. Toista pelaajaa ei kaadeta. Jos tyyppi tekee kauniin a ún, et mene sinne pääsi kanssa [tekemään pääpuskua]. [...] Se on enemmänkin capoeiran tanssillisempaa puolta. Ja – puhun nyt regionalista – São Bento Grande on objektiivisempaa. Capoeira angolassa tong ting on strategisempaa, liikkeet ovat hitaita, ne tehdään seuraten, opiskellen toista pelaajaa.

Haastateltava mainitsee kaksi omasta mielestään angolassa ja kaksi regionalissa yleisimmin käytettyä toqueta Angola, São Bento Grande de Angola, São Bento Grande de Regional ja Iuna sekä selventää sitä, kuinka näiden pelien aikana tulisi pelata. Myös Capoeiran (1995) ja Lewisin (1992) mukaan aloittelija ja kokeneempikin capoeirista pärjää varsin hyvin 99 % angola ja contemporânea rodista, jos osaa soittaa yleisimmät toquet Angolan ja São Bento Granden (Lewis 1992, 134). Haastateltava 2 korostaa seuraavan haastateltavan tapaan, että tärkeintä ei ole välttämättä se, mitä liikkeitä käytät, vaan se, mikä on suhteesi vastapelaajaan pelin aikana. Kysyessäni haastateltava 1:ltä, mitä berimbaun rytmejä hän käyttää eniten, hän vastasi:

H1: On joitain semmoisia rytmejä jotka saa rodan nopeasti energiseksi. Mutta loppujen lopuksi kysymys on pelkästään siitä tilanteesta ja siitä emootiosta ja suhteesta capoeiristaan ja siihen soittamiseen ja soittimeen.

Haastateltavan mukaan tärkeintä on elää hetkessä ja tilanteessa. Tässäkin korostuu se, että mitään varsinaisia sääntöjä ei capoeirassa ole ja kun tuntee tradition perusteellisesti, voi sen antamien puitteiden sisällä elää kunkin hetken ja rodassa olevien capoeiristojen tarjoamien virikkeiden mukaan.

Haastateltava 4 jatkaa rytmien eroavaisuuksista:

US: Onko joitain tiettyjä lauluja, joita ei lauleta jonkun tietyn rytmin kanssa?

H4: On.

US: Mitä?

H4: Banguela-rytmin kanssa on erityiset laulut sille rytmille. [...] Ja São Bento Grandelle on erityiset laulut. Nykyään monet eivät tiedä tätä eroa ja sotketaan kaikki. Ja capoeira angolassa on myös monia erityisiä lauluja: hitaampia, melankolisempia... Ja on myös toques joilla ei ole lauluja. Cavalarian toquella ei ole lauluja, ja Iunalla ei ole lauluja. Näillä toqueilla ei ole lauluja, koska ne ovat... ovat vain instrumentaali toqueja [...], Iuna joka on toque vain mestreille, jossa näytetään mestren etevämmät taidot, tiedot liikkeistä, taiteellisuudesta... Ja Cavalaria on varoitus-toque.

US: Eli Cavalarian aikana ei pelata eikä lauleta?

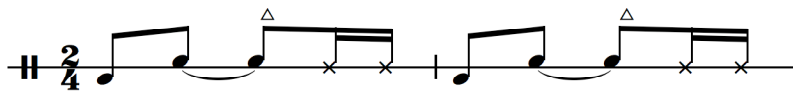
M: Ei, koska se on varoitus. Varoitus sinulle ”Äkkiä pois!”. Ja Iunan aikana vain mestret pelaavat. Nykyään myös graduadot voivat pelata. Toquen [Iunan] aikana mestre tai graduado näyttää sen kokemuksen mitä hänellä on, tekniikan joka hänellä on, perusteensa, ymmärrätkö? Vain Cavalarian aikana ei voi pelata.<sup>59</sup>

---

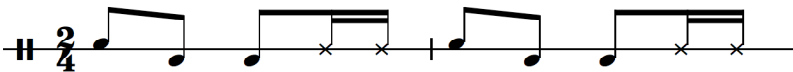
<sup>59</sup> Kommentista poiketen Almeida kirjoittaa, että Cavalarian aikana pelataan nopeita, akrobaattisia pelejä (Almeida 1986, 83). Tässäkin käy ilmi perinteiden eroavuus.

Seuraavassa nuotinnettuna Haastateltava 2:n mainitsemat yleisimmät toquet. Nuotinnoksessa viivan alapuolella oleva sävel tarkoittaa avointa eli matalaa kieltä, yläpuolella oleva suljettua eli korkeampaa kieltä. x-päiset nuotit ovat ”säröääniä”, kun baquetalla lyödään kieleen, jonka kivi vain osittain sulkee. ⊗-päiset nuotit symboloivat sitä, kun kivi painaa kieltä vasten synnyttäen korkeamman äänen ilman, että kieltä lyödään baquetalla. △ osoittaa paikat, joissa vain caxixi soittaa.

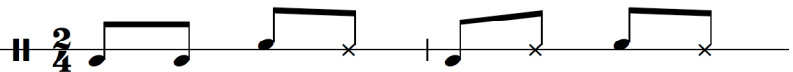
Angola:



São Bento Grande de Angola:



São Bento Grande de Regional:



Iuna:



On kuitenkin muistettava, ettei toqueita koskaan soiteta nuottiesimerkin mukaisesti. Ohessa on nuotinnettuna vain luuranko, jonka päälle improvisaatiot ja variaatiot tuovat lihan ja nahan. Rytmien São Bento Grande, São Bento Pequeno ja Santa Maria nimet viittaavat katolisiin pyhimyksiin, Benguela ja Angola taas Afrikan valtioihin. Iuna on linnun nimi. *Panhe a laranja no chão tico-tico* (’ota appelsiini maasta varpunen’) on sanarytmi, joka imitoi soiton kuulokuvaa. (Almeida 1986, 81.) Aikaisemmin eri toqueilla oli vielä konkreettisempi kommunikatiivinen merkitys, kuten edellä Haastateltava 4 kertoi: vartiosoittajien soittamat tietyt berimbaun rytmit, kuten *Aviso* tai *Cavalaria*, varoittivat lähestyvistä karanneiden orjien metsästäjistä tai poliisipäälliköistä (mm. Fryer 2000, 38). *Cavalaria* – ratsuväki – on saanut nimensäkin ratsastavien poliisien eli *Esquadrão de Cavalarioiden* mukaan, ja sen sanotaan imitoivan hevosen laukkaa. *Aviso* puolestaan tarkoittaa sananmukaisesti varoitusta tai tiedoitusta.

Täydessä bateriassa on useimmiten kolme berimbautta: matalaäänisimmän gungan toisella puolella istuu keskikokoinen *medio*, toisella pienin ja korkeaäänisin *viola*. Gunga soittaa perusrhythmiä, johon *medio* yhtyy, sitä vähän varioiden. *Viola* vastaa improvisoinnista. Kolmea berimbautta ja niiden tehtäviä on verrattu myös bassoon, säestyskitaraan sekä soolokitaraan. (Mm. Capoeira 1995.) *Atabaquen* tehtävänä on pitää koko bateria koossa, sillä kaikki soittajat kuulevat sen parhaiten. *Agogô* ja *reco-reco* tuovat musiikkiin sävyjä ja kirkkautta. *Agogôn* kirkas ääni kantaa koko baterian yli. Jokaisella soittimella, kuten myös jokaisella liikkeellä ja laululla on capoeirassa oma tarkoituksensa. Capoeira regional rodissa vielä nykyäänkin soittimista ovat mukana vain berimbaut sekä pandeirot. Tämä on perua ajoilta, jolloin capoeiraa pelattiin salassa. Instrumenttien äänet eivät saaneet kantautua liian kauas, ja lähestyvien poliisien alta oli päästävä nopeasti karkuun.

Kaikki capoeiristat osallistuvat soittamiseen ja laulamiseen ja tätä kautta myös ymmärtävät pelin rytmin täydellisemmin, sisäistetymmin. Haastateltava 2 jatkaa haastattelussaan musiikin ja liikkeen yhteydestä ja siitä, kuinka pelaajan ja soittajan tulisi aina olla valmiina vastaamaan ja improvisoimaan annettuihin impulsseihin:

H2: Tämä tapahtuu hyvin harvoin – mutta jos olet pelannut capoeiraa pitkään, jos olet harmoniassa musiikin kanssa ja tietenkin jos ihmisillä jotka pelaavat on tämä käsitys joita monet eivät [tiedä]... Berimbau *violinha*, korkein berimbau, improvisoi. Eli sinä [pelaat] improvisaation mukaan. Jos berimbau tekee toing toing toing toing, vain tätä, teet jotain ja sitten yhtäkkiä tong tong tong ting tong ting, teet jotain ruumiillasi tuon improvisaation mukaan... Ja samaan aikaan täytyy varoa vastapelaajaasi. Tämän täytyy tietenkin tapahtua pelin sisällä, eikö? Ja toisaalta kun sinä teet jotain niin berimbau *violinha*, se [improvisoi pelisi mukaan]. Tämä on se ideaalutilanne, näin sen pitäisi olla. Se ei koskaan ole mutta näin sen pitäisi olla.

Mielestäni musiikin ja liikkeen suhdetta kuvaa hyvin Lewisin seuraava toteamus: soittajat ”tekevät pelin mahdolliseksi, ja peli, vastapainona, antaa musiikille tarkoituksen”<sup>60</sup> (Lewis 1992, 134). Hän esittää, että siinä missä liikkeen pyritään kilpailullisuuteen ja kommunikaation harhauttamiseen – toimitaan jotakin vastaan – musiikin tuottamisen hallitsevina elementteinä ovat harmonisuus, solidaarisuus ja yhteistyökyvykyys, jossa toimitaan jonkin kanssa (emt., 103). Musiikki siis hänen mukaansa pyrki avoimempaan ja suurempaan kommunikaatioon kuin liike. Vaikka musiikki ja liike tavoittelevatkin saumatonta yhteistyötä, on mielenkiintoista havaita, että niistä kuitenkin omina

---

<sup>60</sup> “[T]hey make the game possible, and the game, in turn, gives meaning to the music.”

kategorioidaan löytyä asenteen tasolla oleva perustavanlaatuinen ero. Toisaalta väittäisin kuitenkin, että sekä liikkeessä että musiikissa pyritään ennen kaikkea jonkinasteiseen kohtaamiseen, vaikka keinot eroavatkin toisistaan.

#### 5.3.4. Canto – laulu

Olen jo historiaosion kohdalla tarkastellut joitakin laulun sanoitukseen liittyviä huomioita. Seuraavassa tarkastelen aihetta laajemmalla kantilta sekä laulua yleensä roda de capoeirassa. Angola tai contemporânea rodan alussa mestre tai opettaja laulaa ladainhan eli ”rukouksen”, johon koko roda vastaa. Seuraava ladainha on hyvin tunnettu<sup>61</sup>:

Minha fé em Deus é grande	Uskoni Jumalaan on suuri
Minha fé em Deus é grande	Uskoni Jumalaan on suuri
E grande como o universo	Suuri kuin maailmankaikkeus
Na roda da capoeira	Capoeira rodassa
A proteção a Deus eu peço	Pyydän Jumalan suojelusta
Na corda do berimbau	Berimbaun kielellä
O meu nome eu vou falar	Kerron nimeni
Eu me chamo o passado	Nimeni on menneisyys,
Do futuro bem presente	Tulevaisuus ja nykyisyys
Viva a Deus lá nas alturas	Eläköön Jumala taivaassa
Deu capoeira para gente, camará	Hän antoi meille capoeiran, toveri.
Soolo: Iê viva meu Deus	Iê eläköön Jumalani
Kuoro: Iê viva meu Deus camará	Iê eläköön Jumalani, toveri.
S: Iê vamos embora	Iê menkäämme
K: Iê vamos embora camará	Iê menkäämme, toveri.
S: Pela barra fora	Menkäämme merelle
K: Iê Pela barra fora camará	Iê menkäämme merelle, toveri.
S: Iê a capoeira	Iê capoeira
K: Iê a capoeira camará	Iê capoeira, toveri.

Lopussa tapahtuvaa soolon ja kuoron vuorottelua kutsutaan *chulaksi*. Ladainhaa voitaisiin pitää capoeiran historian, tradition ja viisauden jakajana, sillä ladainhoissa sanoitukset viittaavat usein filosofisiin, historiallisiin tai uskonnollisiin aiheisiin ja toisin kuin

---

<sup>61</sup> Sanat Capoeira Norte Herançan mukaan.

lyhyemmissä lauluissa, sanoitukset ovat pitkäkököjä ja kertovia. Haastateltava 2 lauloi haastattelutilanteessa seuraavan esimerkin capoeiran filosofian levittämisestä laulujen kautta:

No céu entra quem merece	Taivaaseen pääsee se kuka sen ansaitsee
Na terra vale é quem tem.	Maan päällä pärjää se, kenellä on [rikkautta].
Passar bem ou passar mal,	Menee sinulla sitten hyvin tai huonosti
Tudo na vida é passar, camará.	Elämässä tärkeää on päästä vaikeuksien yli, toveri.

Muutoin laulut ovat yleensä nelisäkeisiä *quadroja* tai lyhyitä *corridoja*, joilla pyritään nostamaan rodan axéta. Yleensä laulaja valitsee tuttuja quadroja tai corridoja, jotta koko roda osaa niihin sanat ja pystyy niihin vastaamaan. Seuraavan hyvin tunnetun quadron voisin kuvitella juontaneen juurensa orjien ja orjuuttajien suhteesta, ja laulun kaltainen asenne on capoeiralle ominainen:

Oi sim, sim, sim	Oi kyllä, kyllä, kyllä
Oi não, não, não	Oi ei, ei, ei
Amanha tem e hoje não	Huomenna on, mutta tänään ei
Amanha tem e hoje não	Huomenna on, mutta tänään ei
Oi sim, sim, sim	Oi kyllä, kyllä, kyllä
Oi não, não, não	Oi ei, ei, ei
Mas hoje tem, amanha não	Tänään on, mutta huomenna ei
E hoje tem, amanha não	Tänään on, mutta huomenna ei

Sanoitukset ovat Brasilian portugalia ja niistä monet kertovat capoeirasta itsestään, historiallisista aiheista kuten orjuudesta ja legendoista, paikoista Brasiliassa, rakkaudesta ja naisista, rahasta, eläimistä, merestä (monet orjat työskentelivät satamissa tai merillä), elämästä, jumalasta, ja niin edelleen. Sanoitukset ovat usein symbolisia ja monitasoisia: yhdellä tasolla niissä lauletaan esimerkiksi korppikotkasta (kuten tulevassa esimerkissä), mutta syvemmällä tasolla laulu saattaa kertoa jostakin muusta. Cantot lauletaan esilaulaja-kuoro-periaatteella. Jokainen laulaa omalla äänellään, mutta usein soololaulajalla äänenkäyttö on voimakas ja hiukan nasaali rintaääni. Samoin kuoroa kannustetaan laulamaan voimakkaasti, ja joissain rodissa äänen voimakkuus tuntuu olevan tärkeämpää kuin sävelkorkeus tai soinnikkuus. Välillä ainakin brasilialaiset soololaulajat käyttävät tehokeinona nopeaa vibratonkaltaista värinää. Laulut ovat melodialtaan yksinkertaisia ja ambitukseltaan harvoin yli oktaavia. Ilman järjestelmällisempää analyysia voisin olettaa, että suuri osa quadroista ja corridoista liikkuu duuri- tai mollipentakordin alueella (lukuun ottamatta

soololaulajan improvisaatioita). Toisissa kappaleissa saatetaan käyttää vain esimerkiksi duuri- tai molliasteikon kolmea ensimmäistä säveltä. Duurikolmisoinnin käyttö melodialinjana on yleinen, samoin sävelaskeleittain ylös- tai alaspäin etenevä melodia. Seuraavassa esimerkissä hyvin tunnetun perinteisen capoeiralaulun melodia, jonka melodiakulussa edellä esittämäni väittämät tulevat selkeästi esille:

Solo:

Vou di - zer min-ha mul her Pa - ra - ná, ca-po - ei - ra me ven ceu Pa - ra - ná.

5 Kuoro:

Pa - ra - ná ê, Pa - ra - ná ê, Pa - ra - ná.

Monimutkaisempiakin melodioita toki löytyy, mutta uskaltaisin kuitenkin väittää, että ne ovat uudempaa perua ja että niitä on selvästi vähemmän. Cantoissa vallitseva yksinäisyys saattaa kuoro-osuuksissa vaihtua kaksiaääniseksi tai joskus jopa kolmiääniseksi soololaulajan improvisoidessa kuoron päälle, mutta monimutkaisempaa harmoniaa ei lauluista löydy. Tärkeämpää ovat muut seikat, joihin seuraavassa tutustumme.

Haastateltava 1:n sanoin, jokaisella laululla on capoeirassa oma hetkensä ja tilanteensa. Laululla – kuten toiminnalla yleensäkin capoeirassa – tulee olla syy ja seuraus:

H1: On hirveästi lauluja, jokainen laulu, sillä on oma hetkensä, oma tilanteensa missä sitä lauletaan, ei sitä koskaan tosta noin vain lauleta. Mutta sitten on niitä yksinkertasia ja tunnettuja lauluja niinkun ”Paraná ê” ja ”La vai viola”, ne ovat semmosia että se syy minkä takia niitä laulan on se että kuoro vastaa niihin vahvasti, kaikki osaavat niihin vastata ja silloin on nopeasti sykkeessä mukana, sillä saadaan se tilanne nopeasti käyntiin. Sillä on ihan konkreettinen syy että minkä takia otan jonkun sellaisen. [...] Capoeirassa pitää olla se syy ja seuraus. Että sillä laululla yleensä halutaan saada jotain aikaseksi tai sillä halutaan antaa joku mielipide niin se että laittaa niitä corridoja on se että haluan saada aikaiseksi tietynlaisen tilanteen ja nopeasti.

Koska laulut lauletaan esilaulaja-kuoro -periaatteella, voi esilaulaja haastateltavan kommentin mukaisesti oikean laulun valitsemalla puuttua pelitilanteeseen tai yksinkertaisesti nostaa rodan axéta. Pelitilanteeseen puuttumisesta esimerkkeinä mm. säkeet “Ai, ai, Aidê, joga bonito que eu quero ver. Joga bonito que eu quero aprender”, jossa laulaja kehottaa: ’pelatkaa kauniisti, minä haluan nähdä. Pelatkaa kauniisti, minä haluan oppia’ tai “ginga

*legal* – 'gingatkaa rennosti'. Toisaalta on otettava huomioon myös hetki, jolloin jotakin laulua ei ole välttämättä sopivaa laulaa. Eräässä videoimassani rodassa mestre puuttui tilanteeseen, kun capoeirista alkoi laulaa laulua ”*Cai, cai, bananeira, a bananeira caii*” eli lyhyesti 'banaanipuu kaatui'. Mestre keskeytti tilanteen ja selitti, että tätä laulua lauletaan vain, kun toinen rodassa pelaavista kaatuu. Tavat tuntuvat tässäkin vaihtelevan opettajan mukaan. Tästä toisen esimerkin antaa Haastateltava 4:

US: (...) onko jotain lauluja, joita et laulaisi jossain tilanteessa?

H4: On.

US: Mitä?

H4: Kuten vaikka capoeiran batizadossa [kastetilaisuudessa]. Tämä tapahtui täällä ja näin, kun Mestre Camisa puhui. Mestre Camisa oli berimbaun juuressa. Eräs capoeirista alkoi laulaa laulua Mestre Bimbasta, valitusta siitä että Mestre Bimba on jo kuollut. Tuo hetki ei ollut oikea hetki surulliselle musiikille ja kuolleiden muistelulle. Se oli ilon hetki, kastejuhla. Ilon hetkellä ei tarvitse muistella kuolleita.

Haastateltava 2 antaa tarkempia esimerkkejä, kuinka laulun keinoin voi rodassa vitsailla, haastaa tai varoittaa pelaajia:

H2: [E]simerkiksi kun lauletaan laulua “*Ave Maria meu Deus, nunca vir casa nova caii, nunca vir casa nova...*”. Siinä sanotaan: 'Pyhä Maria, Jumalani, en koskaan ole nähnyt uuden talon kaatuvan, en koskaan ole nähnyt uuden talon...'. Tätä lauletaan kun vanha kaveri tekee nuorelle rasteiran [kampitus] ja nuorempi kaatuu maahan. Siitä vitsaillaan: ”En koskaan ole nähnyt uuden talon kaatuvan”, ymmärrätkö? [naurua] Koska uuden talon pitäisi olla vahva ja tukeva. Vanhat talot, ne voivat kaatua mutta uudet eivät. [...] Eli on olemassa lauluja, jotka vitsailevat siitä mitä rodassa tapahtuu. On myöskin lauluja, jotka ovat kuin haaste: olet berimbaun juuressa ja haluat haastaa sen toisen tyyppin, sitten laulat jotain hänelle... [...] Joskus se toinen vastaa. Hän laulaa laulun bla bla blaa...Mutta tämä ei ole kovin yleistä enää. Koska kaikki ovat enemmän huolissaan fyysisestä puolesta joka pitäisi tehdä toki hyvin myös. Mutta tämä on rikkain osa [capoeirassa] jonka vain ihmiset jotka ovat pelanneet kauan [tietävät]. [...]

Ja myöhemmin hän jatkaa vielä:

H2: Tämä on hauska laulu myös koska siinä sanotaan: “Korppikotka syö lehtiä, äh, se on paskapuhetta”. Mutta siinä ei puhutakaan korppikotkasta. Korppikotka ei syö lehtiä, se syö...ruumiita, eikö? [...] Korppikotka tässä on henkilö joka pelaa toisen kanssa. Sinä pelaat kanssani, minä sinun kanssasi. Ihmiset jo tietävät että minä en ole... miten sen nyt sanoisin... hellä ihminen. Pelaaan siellä



kanssasi ja sitten minä BUFF! lyön sinua. Joskus silloin tai jopa ennen, muut alkavat laulaa ”*Urubuco come folha...*” He varoittavat sinua että [...] kotka ei syö lehtiä, varo! [naurua]

Laulun sanoja on yhteisöissä käytetty muun muassa historian ja tradition opettamiseen (monet suulliset perinteet), tiennäyttämiseen (protestilaulut) ja yhteisön ongelmien ratkomiseen, joita Merriamin mukaan on helpompi tuoda esille musiikin kielellä (Merriam 1964, 210). Edellinen tulee selvästi esille tarkasteltaessa laulujen sanoja: ”[...] näyttää siltä, että laulussa yksilö tai ryhmä voi ilmaista syvään juurtuneita tunteita, joita sen ei muissa konteksteissa ole sallittua pukea sanoiksi”<sup>62</sup> (Merriam 1964, 190). Laulu toimisi näin suojelevana mekanismina yhteiskunnassa, sillä sen kautta yksilöt ja yhteisöt voisivat purkaa jännitteitään. Ilmiötä on tutkittu erityisesti afrikkalaisperäisten sorrettujen mustien keskuudessa, ja tutkimuksissa on havaittu laulun keinoin ilmaistujen kiellettyjenkin tunteiden terapeutinen merkitys. (Emt., 201–202.) Laulu antaa vapauden ilmaista ajatuksia, ideoita ja kommentteja, jotka muuten aiheuttaisivat ongelmallisia tilanteita: laulu nähdään ikään kuin ”ei-kenenkään-maana”, teatterina, jonka kielellä on luvallista esimerkiksi ilmaista kantansa nöyryyttävää orjaisäntää kohtaan. Paitsi että tekstit aina heijastavat kulttuuriaan, ne tämän takia tarjoavat myös tietoa, johon tutkija ei välttämättä muuten pääsisi lainkaan käsiksi. Capoeirassa tämänkaltaiset sanoitukset liittynevät historiaan, orjuuteen tai ihmisten väliseen erimielisyyteen. Hyvänä esimerkkinä voisi toimia muun muassa jo historiaosassa analysoimani laulu ”*A manteiga não é minha, a manteiga de ioiô*”.

Haastateltava 3 tuo esille subjektiivisen tason, jossa laululla on laulajalleen jokin henkilökohtainen merkitys. Laulaja voi laulun kautta ilmaista ja välittää omia tunteitaan:

US: Onko joitain sellaisia capoeiralauluja, joita laulat vain tietyissä tilanteissa?

H3: On.

US: Mitä?

H3: Esimerkiksi joskus yksi *lamento*<sup>63</sup>... Joskus minulla on ikävä erästä naista jota rakastin ja laulan musiikin vain hänelle. Vain minä tiedän, että laulan laulua hänelle.

Hän jatkaa vielä täydentäen edellisten haastateltavien kommentteja pelitilanteeseen puuttumisesta:

---

<sup>62</sup> “[I]n song the individual or the group can apparently express deep-seated feelings not permissibly verbalized in other contexts.”

<sup>63</sup> Valitus.

H3: Joskus taas musiikki saattaa kiinnittää pelaajan huomiota, joka ei ole hereillä rodassa. On oma laulunsa mestrelle, joka saapuu osallistuakseen rodan. [...] Muistatko eilen, kun Marcio lauloi yhtä laulua, joka puhuu *canáriosta* [kanarianlintu], koska Canário [ryhmän pääopettaja] oli ollut vähän omissa maailmoissaan ja tuli pelaamaan pitkästä ajasta. Marcio yritti toivottaa hänet laululla tervetulleeksi.

Koska taitava laulaja voi keksiä laulun sanoja laulaessaan, on yleistä, että rodassa lauletaan ringin keskellä pelaavista capoeiristoista – etenkin tilanteessa, jossa pelaajat antavat laululle jotakin aihetta. Aina sanoja ei toki tarvitse keksiä itse, sillä lauluilla on jo traditionsa kautta paikkansa ja tilanteensa rodassa, kuten edellä on käynyt ilmi. Capoeirassa jokaisella pelaajalla on myös oma capoeiranimensä eli *abelido* tai *nome da guerra*, joka usein on eläimen, kasvin tms. nimi eli sana, joka esiintyy jo valmiiksi toistuvasti capoeiralaulujen sanoituksissa, kuten edellisen kommentin tapauksessa. Laulun sanoilla voidaan antaa myös aivan konkreettisesti ohjeita pelaajille, kuten eräässä tallentamassani rodassa, jossa opettaja oli tyytymätön rodan muotoon ja energiaan ja alkoi laulaa ”*fecha roda, fecha roda*”, ’sulkekaa roda’ yllä nuotintamani perinteisen Paraná ê -laulun melodialla.

Sanoja tärkeämpänä Haastateltava 3 kokee kuitenkin musiikin sinällään:

H3: Berimbau aina määrää. Berimbau jakaa kaikille energiaa, sanoilla ei ole niin väliä. On lauluja, joiden sanoissa ei ole päätä eikä häntää. [...] Jos laulat jotain kaunista laulua, jossa on kauniit sanat, mutta äänesi on maassa ja berimbau laahaa perässä, eikä kuoro vastaa kauniisti yhdessä... Täytyy olla hyvä laulu, hyvä orkesteri, hyvä kuoro ja hyvä kättentaputus. Silloin joka ikinen capoeirista pelaa.

Usein roda päätetään cantoon, jossa jätetään hyvästit esimerkiksi näin:

Adeus	Näkemiin
Boa viagem	Hyvää matkaa
Adeus adeus	Näkemiin näkemiin
Boa viagem	Hyvää matkaa
Nossa senhora	Meidän senhoramme
Boa viagem	Hyvää matkaa

Kootakseni yhteen kappaleessa esiin tulleet asiat, capoeiralaululla on aina jokin merkitys: sillä voidaan välittää tietoa historiasta, filosofiasta, ratkoa yhteisön ongelmia, aloittaa tai lopettaa roda, kommentoida rodan tapahtumia, ilmaista tunteita, antaa neuvoja ja

ohjeita, luoda tietynlainen tunnelma, energisoida, osoittaa rodan hierarkkinen järjestys, vitsailla, haastaa, varoittaa.

#### 5.4. Kehon tieto

”Kuinka mahtavaa on päästä tekemisiin erilaisissa ympäristöissä kasvaneiden ihmisten kanssa. Pienessä kalastajakylässä kasvaneilla näyttää olevan valtava määrä kehollista tietoa, kuten kalan pyynti ja perkaaminen, kokkaaminen, käden taidot ja työt, tanssiminen... Samoin heillä tuntuu olevan vielä kulttuurissaan jäljellä suullista tietoa ja perinnettä, kuten parannustaidot, rituaalit, uskonto, tarinat, laulut, tieto oman kylän ja suvun historiasta ja tavoista, luonnosta. Tietoa, joka on lähellä itseä ja joka on jokapäiväisen tärkeää. Favelassa taas ihmisillä on erilaista älykkyyttä, viekkautta, kaupungissa kasvaneen nopeutta. Osataan varoa tiettyjä asioita ja tarttua toisiin, luottaa omiin vaistoihin ja tunnistaa kehen voi luottaa. Keho sisältää ja oppii itselleen välttämättömän tiedon. Tietokoneen ääressä istuessaan, aivoja (yli?)arvostavassa yhteiskunnassa joskus unohtaa, kuinka paljon informaatiota kehoni sisältääkään. Tosin onhan kymmensormijärjestelmä osoitus kehon hienomotorisesta tiedosta parhaimmillaan.” (Katkelma tutkimuspäiväkirjastani 7.12.2004.)

Kehomme sisältävät valtavan määrän ”hiljaista tietoa” eli merkkejä ja merkityksiä historiasta, yhteiskunnan arvoista ja normeista sekä omista elämäkokemuksista. Kehomme on myös ladattu käsien taidolla ja ihon tiedolla, joka auttaa meitä toimimaan kussakin ympäristössä ympäristön vaatimalla tavalla. Amazonasin intiaaniyhteisön asukas tietää kehollaan eri asioita kuin länsimaalainen, brasilialainen eri asioita kuin suomalainen, tanssiyhteisön jäsen eri asioita kuin tiedeyhteisön jäsen. Paitsi suullinen perinne, capoeira on ennen kaikkea kehollinen perinne ja capoeiristalta vaadittava tieto kehon tietoa. Säännöllinen ruumiillinen harjoitus, oma keho sekä sen suhde toisiin kehoihin opettavat tilasta, liikkeestä, musiikista, historiasta ja filosofiasta. Liikkeen tieto tukee kuuntelemisen ja soittamisen taitoa; toisaalta kuuntelu ja soitto opettavat liikkumaan. Kehon tiedon tai hiljaisen tiedon merkitys korostuu yhteisöissä (kuten tanssiyhteisössä tai capoeirayhteisössä), joissa liike toimii kommunikaatiomuotona, joissa ajatus syntyy liikkeen kautta tai jossa liike on itse ajatus. Capoeirassa tämän näkisin erityisen tärkeänä, sillä kehonkieli kantaa mukanaan merkkejä historiasta sekä ”ruumiillistaa kaiken, mikä on tyypillistä ihmiselämälle – niin valoisat kuin varjoisatkin puolet”<sup>64</sup> (Capoeira 2002, 18). Liikkeen kautta opitaan myös hengen ja mielen tietoa, tai pikemminkin ihmistä ei mielletä kolmijakoisesti ruumiiksi, mieleksi ja hengeksi vaan niiden kokonaisuudeksi. Keho ei ole alisteinen mielelle, vaan juuri keho ilmentää elettyä

---

<sup>64</sup> “[C]apoeira embodies everything that is characteristic to human beings, both the bright and the shadow sides.”

elämää, ajattelutapaa, unelmia ja ennakkoluuloja. (Parviainen 1998, 34–35.) Pitkäaikainen ruumiillinen harjoitus sekä kehotekniikat muokkaavat paitsi kehoa, myös harjoittajan kehon muistia, ajatuksia sekä jopa maailmankatsomusta. Liikkeitä ei tehdä sattumanvaraisesti, vaan niillä on aina jokin haluttu tarkoitus. Vaikka liikkeen taito häviäisikin, säilyy tanssijan kehossa yhä ymmärrys liikkeestä (emt., 51). Esteettisyyden tavoittelu siirtyy toissijaiseksi perustavanlaatuisemman kysymyksen tieltä: kehon harjoittaminen muokkaa yksilön eksistenssiä. (Emt., 59.) ”Tanssija ajattelee liikkeen kautta”<sup>65</sup> (emt., 137). Ruumiillisen kokemuksen kautta saatua tietoa myös arvostetaan yhteisön sisällä ”oikeana” tietona.

Seuraavassa käsittelen capoeiristan omakohtaista kokemusta käymällä läpi muutamia haastatteluissa esiintyneitä jaksoja ruumiillisesta kokemuksesta. Tarkastelemalla capoeiristan polkua ja kehon tietoa pyrin pääsemään capoeiristan subjektiivisen kokemuksen sisälle, kurkistamaan hetkeen, jolloin hän pelaa. Toisin sanottuna syvennän siis ymmärrystäni siitä, miten kaksi capoeiristaa rodan keskellä pelatessaan kommunikoivat. Miten tieto käsitetään ruumiillisessa yhteisössä, jossa keho liikkeillään puhuu, jossa liike on yhtä kuin ajatus ja jossa tuo ajatus on yksi olennainen osa kommunikaatiosta toisten kehojen kanssa? Miten capoeirista tietää? Avainkysymyksinä ja koko kappaleen inspiroijana ovat toimineet vastaukset haastatteluissa esittämiini kysymyksiin ”Mistä capoeiristana saat impulssin liikkeeseen?”, ”Ajatteletko pelatessasi?”, ”Mihin katsot pelatessasi?” ja ”Mitä kuuntelet pelatessasi?”. Lopuksi pohdin, muuttaako capoeira ja vuosien saatossa saatu kehollinen tieto capoeiristan maailmankuvaa.

#### 5.4.1. Mistä capoeiristan liike lähtee?

Capoeirassa kahden kehon soljuessa toistensa lomitse kuin yhteisestä sopimuksesta katsojan on usein vaikeaa sanoa, kumpi keho liikkeen aloitti vai aloittiko kumpikaan. Hyökkäyksestä tulee väistö, väistöstä hyökkäys. ”Ei voida enää sanoa, milloin keho liikkuu ja milloin sitä liikutetaan”<sup>66</sup> (Parviainen 1998, 169). Mistä capoeiristan liike saa alkunsa? Mistä liikkeiden välinen vuorovaikutus ja kommunikaatio syntyvät? Kiinnostuin kysymyksestä, kun eräs musiikin tutkija ja aloitteleva capoeirista kummasteli, mistä capoeirista saa rytmin liikkeeseensä, sillä musiikin ja gíngan rytmit eivät kulje käsi kädessä, ainakaan länsimaisin korvin kuultuna. Capoeira ei ole tanssi, jossa liikkeet tehdään orjallisesti musiikin tahtiin. Liikkeet ja berimbaun rytmi tuntuvat ikään kuin keinuvan yhdessä, mutta eivät

---

<sup>65</sup> “[T]he dancer thinks through the movements [...]”

neliskulmaisesti tanssiaskelten tapaan. Musiikin peruspulssi on 2/4, 4/4 tai muu kahdella jaollinen, jossa atabaque soittaa rytmiä ♩ ♪ ♪ ♪, korostaen aina viimeistä iskua. Gingan rytmi näyttää kuitenkin olevan sidoksissa myös johonkin muuhun kuin musiikkitieteen keinoin todennettavissa olevaan instrumenttien antamaan peruspulssiin. Heitän kysymyksen haastateltavieni alustettavaksi:

US: Kun pelaat, niin mistä capoeiristana saat ensimmäisen impulssin siihen liikkeeseen? Mistä liike lähtee?

H4: Berimbaun soinnista ja musiikista.

US: Voiko sanoa, että kumpi on capoeirassa tärkeämpää, musiikki vai liike?

H4: Musiikki.

US: Kumpi oli ensin?

H4: Liike.

US: Mutta musiikki on sinun mielestäsi tärkeämpää?

H4: Niin.

US: Miksi?

H4: Koska musiikki ”tartuttaa” [*contaguir*] capoeirassa. Musiikki välittää viestin. [...] Laulaja aina välittää jonkun viestin. Hän sanoo... saattaa puhua luonnosta, saattaa puhua capoeiristasta joka on jo kuollut, saattaa sanoa viestin sinulle ”Älä mene rodään”, saattaa sanoa viestin että ”Pelaa rauhassa”, saattaa sanoa viestin ”Varo, se on taistelu”. Kaiken tämän.

[...]

US: Ajatteletko, kun pelaat, että minkä liikkeen teet seuraavaksi?

H4: Ajattelen pelin muodossa. En ajattele, että minkä liikkeen teen. Tämä on valmistelematonta. [...] Jos on meneillään kavereiden peli, kaikki kulkee hyvin ja helposti. Jos on meneillään taistelu, kaikki on improvisointia. En ajattele: ”Nyt aion tehdä tämän liikkeen”. Sillä hetkellä. Liike lähtee sillä hetkellä, siitä hetkestä, ymmärrätkö?

”Berimbau opettaa” tai ”berimbau on mestre”, sanovat monet opettajat. Musiikki nähdään capoeirassa liikkeellepanevana voimana, ja berimbau määrittelee capoeirapeliä monin tavoin. Ensinnäkin se kertoo, milloin peli alkaa ja milloin se loppuu. Lisäksi sillä voidaan antaa ohjeita pelin aikana ja ohjata rodan tapahtumia. Toisekseen pelaajien tulisi oppia kuulemaan, mitä toqueta – rytmiä – gunga (suurin berimbau) soittaa. Tämä antaa rytmin koko pelille ja liikkeelle. Ideaalitalanteessa musiikin ja liikkeen tulisi kommunikoida keskenään, ja jokaisella laululla ja soitetulla äänellä on jokin tarkoitus, jokin syy ja seuraus.

---

<sup>66</sup> “One cannot say any longer when the body is moving or when it is moved.”

Haastateltava ei niinkään ajattele tekemisiään, vaan ”liike lähtee sillä hetkellä, siitä hetkestä”. Edellisen haastateltavan kanssa samaan lopputulokseen päätyy myös seuraava haastateltava. Hän korostaa, että instrumenttien äänet tunkeutuvat suoraan capoeiristan kehoon ja antavat impulssin pelaamiselle:

US: Kun pelaat rodassa niin mistä liike lähtee? Mistä saat ensimmäisen impulssin?

H3: Tämä kysymys on *legal* [”cool”]. Uskon että [...] jokaisessa rodassa johon osallistun, jokaisessa harjoituksessa, jokaisessa capoeirapelissä on erilainen energia. [...] Luulen, että ihmisen kehossa on joku piste, jonka berimbau muiden instrumenttien tuella herättää, joku perinnöllinen asia joka vaikuttaa suoraan hermostoon ja capoeiristan täytyy tuolloin berimbaun kuullessaan pelata. Capoeirista... aistii vibraatiot. Jopa ihmiset, jotka eivät pelaa, haluavat mennä pelaamaan kun kuulevat berimbaun äänen. Berimbaun soitto, pandeiron, atabaquen, agogôn, laulu, kaikki osuvat johonkin tiettyyn kohtaan kropassa, joka antaa impulssin pelaamiselle. Uskon että tämä tapahtui minulle eilen. [...] Juuri eilen olin kipeä, kuumeessa ja kurkkukivussa, enkä rodan alussa pystynyt edes laulamaan. Sitten menin pelaamaan ja sen jälkeen treenasin ja vasta kotiin saapuessani muistin, että olin kipeä. Eli minun energiani... se on koko maailman positiivisuutta, vapautta, jota tuolla hetkellä haluaa ilmaista. Eli mielestäni capoeira on ruumiillinen ilmaisumuoto (*expressão corporal*), jossa vastaus seuraa kysymystä. [...] Se on vapaus ja halu ilmaista. Joskus pelin aikana haluan puhua kanssasi [...], sanoa jotain kaikille... Jos olen jostakin suuttunut niin pelaan myös, pelin aikana minun täytyy ilmaista tämä kaikki liikkein. Ja samoin kun olen iloinen, välitän iloni pelin aikana myös. Luulen että se menee jokseenkin näin... Tämä on minun vastaukseni siihen, mistä liikkeet lähtee. Ne lähtevät [soittaa berimbautta] berimbaun soitosta.

Haastateltava käyttää capoeirasta termiä *expressão corporal*, kehollinen ilmaisumuoto tai ruumiin kieli. Capoeira on hänelle ennen kaikkea tunteiden ulospääsyväylä, tapa käsitellä arkipäivän asioita. Keho vastaa liikkeillään berimbaun soittoon. Hän jatkaa:

US: Kun pelaat, niin ajatteletko, mitä teet seuraavaksi?

H3: Riippuu pelistä. On päiviä jolloin pelaan rauhallisesti, mutta on päiviä jolloin pelaan kovaa [...]. Ajattelen, että ruumis puhuu. [...] Pääni sisällä olen päättänyt, että haluan tehdä jonkun jutun, haluan tehdä vaikka *rasteiran* [kampitus]. Jo alkaessani pelaamaan minulla on rasteira mielessäni. Eli en tiedä, koska sen teen. Jos pelaan useamman kerran, se jossain vaiheessa tulee, sen verran tiedän. *Tesoura* [sakset], tai mikä tahansa liike capoeirassa, minun mielestäni, lähtee tällä tavalla. Mutta on capoeiristoja, jotka suunnittelevat valmiiksi. Joku menee alas vaihtaen jalkaa, tekee *áun* [kärrynpyörä], palaa *áusta* ja tekee *cabeçadan* [pääpusku], sen jälkeen jonkun toisen jutun... Mutta ihan niin kuin sanoin, ei ole olemassa kahta samanlaista capoeirista maailmassa. [...] Jokainen luo omat ominaisuutensa, kukaan ei pelaa samalla tavalla. [...] Capoeirista ei puhu, kun hän pelaa. Vastapelaaja

saattaisi olla ystävänä, mutta pelin aikana ei puhuta toiselle mitään. Pelataan, pelataan, pelataan... Jos ei pelaten saa omaa viestiään läpi, niin sen saattaa saada lauluilla ja niiden sanoilla perille.

Vaikka kumpikin haastateltava sanoo laajemmalla tasolla mieltävänsä, miten pelaa, on kaikki kuitenkin aina loppujen lopuksi improvisaatiota. Monen capoeiristan – kuten minkä tahansa alan ”tekijän” – on varmasti vaikea analysoida omia tekemisiään, joka näkyy seuraavasta kommentista:

US: Kun pelaat niin osaatko sanoa, mistä se liike tulee? Ajatteletko pelatessasi?

H1: En varsinaisesti osaa sitä selittää, se tulee siitä tunnetilasta mikä sillä hetkellä on. Ne tulee vaan sisältäni. En minä niitä ajattele enkä pistä järjestykseen.

Väittäisinkin, että kun ihminen toimii kehollaan, hänen mielensä ja ajatustoimintansa rauhoittuu ja kehon aistit herkistyvät. Hannele Koivunen (1997) puhuu tilasta, jossa ”ihminen palaisi aitoon, välittömään kokemukseen ja aktivoisi itsessään olevan ei-käsitteellisen tiedon” vastakohtana ajattelun täyttävälle, käsitteelliselle tilalle, josta nykyihminen usein itsensä löytää (Koivunen 1997, 76). Hän kirjoittaa, että monet hiljaisuuden tekniikat kuten rukous, meditaatio ja transsi toimivat hiljaisen tiedon ja sisäisen hiljaisuuden saavuttamisen lähteinä. Tekniikoiden avulla ylitetään oma identiteetti sekä näennäisesti annetut rajat. (Emt., 108.) Uskon, että monet kehotekniikat pyrkivät joko tietoisesti tai tiedostamatta tähän ”aitoon kokemukseen”, hiljaisuuden tilaan tai virtaavan flow-kokemuksen saavuttamiseen, jossa liikkeet kumpuavat sisältä päin niitä sen enempiä analysoimatta.

Näistä kolmesta vastauksesta käy ilmi, kuinka haastateltaville liike lähtee joko musiikista (berimbausta), tunnetilasta tai molemmista sekä vastapelaajan antamista impulsseista, mutta ennen kaikkea käsillä olevasta hetkestä. Yllä olevat vastaukset eivät kuitenkaan vielä täysin selvennä alkuperäistä, kappaleen alussa esittämää lähtökohtaani kysymyksenasettelulle eli sitä, mikä saa kehon sulautumaan berimbaun rytmiin ja toisin päin. Mistä gigan rytmi ja ”svengi” lähtee? Tässä tutkimuksessa kysymys jääköön vielä ilmaan; uskon kuitenkin, että sen saavuttamiseen liittyy muutakin kuin kulttuurin tuoma musiikin tuntemus, josta Haastateltava 2 puhuu:

H2: Rytmit joita soitamme berimbaulla ja pandeirolla ja laulut... Tämä on hyvin lähellä sambaa ja muita juttuja mitä meillä on siellä ja ihmisillä on jo se svengi, se on helppoa brasilialaiselle. [...]

Nestor Capoeira kirjoittaakin: capoeira ”opettaa liikkumaan rytmissä tämän hetken kanssa”, omien tunteiden siivittämänä. (Capoeira 2002, 86). Almeida (1986) vertaa elämän ja capoeiran rytmiä osuvalla ja kauniilla tavalla kalastajiin, jotka laulaessaan vetävät verkkoa. Olen jättänyt kappaleen suomentamatta, jottei se matkallaan menettäisi olennaista sanomaansa. Jos yhteistä rytmiä vastaan yrittää pyristellä, joutuu tekemään kaksin verroin työtä, eikä edelleenkään saavuta mitään:

“[W]e cannot move the net of life if we are not in the right time. No matter how hard we try, the rope will stay attached to the ocean floor. However, just a little effort will be enough if we are sensitive to the cadence of the *jôgo de capoeira* that we play within life. For one to be able to feel this rhythm, it is necessary to open the ears and the heart for the music wherever it exists. The music of Capoeira helps the student to develop physically while it enhances the awareness of the philosophical side of the art.” (Almeida 1986, 68.)

Seuraavassa kappaleessa tarkastelen, miten keho kuuntelee. Tutkin capoeiristan kuulokokemusta sekä kuuntelemisen taitoa ja pyrin tätä kautta paneutumaan myös capoeiristan rytmin käsitteeseen ja ymmärtämiseen tarkemmin.

#### 5.4.2. Keho kuuntelee, keho puhuu

”Ajattelen, että ruumis puhuu”, totesi yksi haastateltavista edellisessä kappaleessa. Jotta vuorovaikutusta kehojen välillä voi tapahtua, on osattava paitsi puhua, myös kuunnella kehollaan. Kuuntelemalla musiikkia opitaan, miten ja milloin pelataan eli opitaan siis elämään ”rytmissä tämän hetken kanssa” (Capoeira 2002, 86). Downeyn (2002) mukaan musiikki luo capoeirassa fyysisen tilan, joka capoeiristan tulee hallita pelatessaan. Jo konkreettisesti ääni ympäröi tilaa, jossa kaksi capoeiristia pelaavat. Käntentaputukset sekä soittimet luovat rodan fyysiset rajat. Greg Downey – tutkija, antropologi ja capoeirista – pohtii artikkelissaan fenomenologisen perspektiivin kautta, miten capoeirista kuulee, aistii, oppii kuulemisen taidon. Hän kysyy, voivatko kielellisten, symbolisten ja käsitteellisten kategorioiden lisäksi myös aistihavainnot kuten äänet, värit, hajut, maut, näyt ja tuntemukset olla sosiaalisten ja kulttuuristen tekijöiden muokkaamia. Kuuleeko muusikko erilalla kuin ”maallikko”, entä capoeirista? Paitsi että kulttuuri muovaa yksilön kuulokokemusta, aistiminen on Downeyn mukaan myös luonnostaan sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö. Musiikin tärkein anti ei lepää niinkään musiikissa sinänsä, vaan sosiaalisissa ja yksilöllisissä prosesseissa, kohtaamisissa musiikin kautta ja musiikissa. (Downey 2002, 488–489.) Kunkin kulttuurin yksilöt oppivat



kuulemaan tietyllä tavalla, eikä toisen kulttuurin edustaja välttämättä osaa kuulla ”oikeita” asioita ollessaan vieraan kulttuurin sisällä. Downey esittää, ettei capoeirista kuitenkaan aisti musiikkia vain kulttuuristen, tiedollisten ja symbolisten suodattimien lävitse, vaan koko harjoitetun, herkän ja aistivan kehonsa kautta. Tähän vaikuttavat myös sosiaalisesti hyväksytyt sekä toisilta opitut tavat, kuten myös capoeiristan henkilökohtaiset musiikilliset taipumukset (emt., 490).

Capoeiristalle berimbaun ääni toimii eräänlaisena ärsykkeenä, ehdollistavana äänenä, joka tunkeutuu koko kehon alueelle. Downey puhuukin synestesiasta, eri aistinalueisiin kuuluvien aistimusten samankaltaisuudesta. Ääni palauttaa mieleen tuntemuksia, näkyjä sekä fyysisiä ominaisuuksia objektista, joka äänen tuotti. Downeyn haastattelemat capoeiristat kuvailivat berimbaun ääntä instrumenttia, eivät niinkään äänenlaatua määrittelevillä sanoilla. Soittimen sävelkorkeuden madaltumisesta he ennemmin käyttivät ilmausta ”*arame* (kieli) on löystynyt” kuin ”sävelkorkeus on madaltunut”, berimbaun korkeimman äänen kuullessaan he käyttivät ilmausta ”kivi painaa kieltä vasten”. (Emt., 496–497.) Capoeiraa harrastamattomat ystävänikin ovat kuvanneet berimbaun ääntä symbolisilla termeillä, kuten ”sotaisa”, ”aggressiivinen” tai ”afrikkalainen”. Ääni tuo mieleen fyysisen toiminnan, joka äänen loi.

Capoeirassa käytetyt soittimet jo itsessään ovat ”fyysisiä”: ne tuottavat aloittelijalle ruumiillista kipua. Berimbautta soitetään vasemman käden pikkurillin varassa ja monesti jo viidentoista minuutin soiton jälkeen pikkurilli on tottumattomalla tunnoton ja hiertynyt. Samoin atabaque, kuten mikä tahansa muukin rumpusoitin, herkistää kämmenet. Pandeiron soitossa on opettelemista, että soitinta pitelevä käsi on rentona. Muuten ranne hyvin pian väsyä niin, ettei soittamisesta tahdo tulla mitään. Puisen instrumentin ääni riippuu aina myös materiaalista, mistä se on tehty: puun painavuudesta, *cabaçan* (kaikukopan) kuoren paksuudesta sekä suuaukon suuruudesta, *caxixín* (helistin) materiaalista. Koska monikaan instrumentti ei soi itsestään, on sen soittaja myös osa soivaa materiaalia. Pianistina pidän ajatuksesta, että itse soittaja on osa soitinta, kaikukoppa, resonoinnin alkulähde. Soittaessani koen, että kehoni on oltava terve ja hyvinvoiva, jotta ääni pääsee kulkemaan vapaasti lävitsemiä. Eri soittajan käsissä sama soitin saa erilaisen äänen. Berimbaun soittajalle tämä on vielä ilmeisempää, sillä soittajan vatsa, yhdessä *cabaçan* kanssa muodostaa konkreettisesti osan soittimesta, resonaation pesän. Tuomalla *cabaçaa* lähemmäs ja kauemmas vatsastaan, soittaja pystyy muuntamaan tuotetun äänen korkeutta ja voimakkuutta sekä luomaan erilaisia efektejä.

Kehon ja instrumentin yhteys on ilmeinen myös liikkeessä, johon ääni hyvin läheisesti liittyy. Liike toimii avainasemassa musiikin kuulemisprosessissa ja myös soittamisen

opettelussa. Capoeiristan keho on ”ehdollistunut” berimbaun ääneen, kuten Haastateltava 3 asian jo edellisessä kappaleessa ilmaisi. Kuullessaan musiikin, capoeiristan keho lähes vaistomaisesti vastaa ääneen joko ulkoisena liikkeenä tai sisäisenä valmiutena. Keho muistaa. (Emt., 498–500.) Toisaalta keho myös oppii liikkeitä, jotka tulevat osaksi arkipäivää. Ei ole lainkaan epätavallista nähdä maassa istuvaa capoeiristia nousemassa ylös *negativa rolê*lla, eräällä perusliikesarjalla, tai kahta capoeiristia kävellessään rinnakkain testaamassa toistensa valppautta *vingativalla* (eräs *kampitus*). Kaikki tämä muokkaa sitä, miltä capoeiraan assosioituvat äänet kuulostavat sekä capoeiristan taitoa oppia ”kuuntelemaan keholla” (”to listen bodily”). Oikea hetki hyökätä ja puolustautua tulisi myös kuulla, ei vain nähdä. Tämä hyvin olennaisesti liittyy edellä esittämäni kysymykseen capoeiristan ”svengin” löytämisestä. Kuuleminen, näkeminen, tunteminen, maistaminen ja haistaminen sulautuvat lähemmäs toisiaan, jossa jokainen aisti sisältää osan toisesta. Toisaalta liikkeen voi oppia kuuntelemisen, toisaalta musiikin liikkeen kautta (emt., 502–503). Tallensin tutkimuspäiväkirjaani 29.9.03 erään ohikiitävän, sekunnin sadasosan kestävän oivalluksen hetken: ”Tajusin tänään [capoeira]tunnilla hirmu selkeästi, kuinka musiikkia tulee kuunnella, ihmisiä katsoa. Katsomistakin on niin monenlaista ja nyt vasta alan ymmärtää... Tuntuu että tähän asti olen luullut katsovani mutta katsonutkin pääasiassa vain itseäni...” Tekstistä heijastuu, kuinka sanalla ”katsoa” en tarkoita pelkästään silmillä katsomista vaan ennemminkin koko ruumiilla näkemistä. Se, miten katsotaan tai kuunnellaan, on oleellisempaa kuin se, mihin konkreettisesti tulisi katsoa. Jälkimmäisestä voi olla hyvinkin eriäviä käsityksiä jopa saman capoeirakoulun sisällä, kuten kaksi seuraavaa haastateltavien kommenttia osoittavat:

US: [M]itä katsot kun pelaat?

H4: Silmiin. Aina.

US: Miksi?

H4: Koska silmistä näen toisen kaikki liikkeet. Silmät paljastavat mitä hän aikoo tehdä.

Täysin vastakkaisen kommentin antaa Haastateltava 3:

US: Mihin katsot, kun pelaat?

H3: Mihinkö katson? Etsin jonkin pisteen kehosta. On ihmisiä – capoeiristoja – jotka katsovat silmiin, useat puhuvat että täytyy katsoa silmiin. Luulen että... etsin jonkun pisteen kehosta, josta pystyn näkemään kaiken. [...] Jos katson silmiin, tiedät kaikki mitä sanon, niin kuin nyt kun puhun kanssasi. Eli silmiin katsominen on hyvin vaarallista, silmiin katsoessa tietää toisesta kaiken. Niin kuin silmäpelissä,

pelaat silmäpelejä jonkun naisen kanssa ja hän tietää että pelaat, että katsot hänen silmiinsä. Capoeirassa on sama juttu, etsin mieluummin pisteen kropasta, johon voin katsoa ja [...] käyttää hyväksi pelissäni. Silmät ovat peili. Capoeirista pelaa koko olemuksellaan. [...] Kaikissa peleissä, jotka pelaan, oletan, ettei kukaan tiedä mitä aion, mitä teen seuraavaksi.

#### 5.4.3. Kehollinen harjoitus maailmankatsomuksen muokkaajana

Capoeirasta kirjoittavat capoeiristat ja tutkijat omalla tavallaan korostavat, että capoeira eräänlaisena ”kehollisena koulutuksena”<sup>67</sup> (*Capoeira é universidade* ’capoeira on yliopisto’, sanoi usein eräs opettajani) voi myös muuttaa yksilön ajatuksia ja kokemuksia. Downey (2002) on haastatellut capoeiristojen kokemuksia tästä ilmiöstä. Hän esittää, että capoeira ajan mittaan kurinalaisen harjoituksen seurauksena muuttaa ajattelua, käyttäytymistä ja tapaa havainnoida – nähdä, kuulla, aistia – maailmaa. Muutos tapahtuu tiedostamatta, kehollisten kokemusten kautta, ei niinkään loogisen tai ideologisen ajattelun seurauksena. ”Vaikka harjoittelijat voivat puhua ja puhuvatkin tästä muutoksesta, puhe ei silti tuota itse muutosta. Sen sijaan taito vaikuttaa suoraan aloittelijan maailmankatsomukseen, tapoihin, olemukseen, ja kehon kautta ymmärtämiseen”<sup>68</sup> (Downey, [www.nd.edu/~gdowney/capoeira.html](http://www.nd.edu/~gdowney/capoeira.html)). Pääsin tarkastelemaan tätä muutosta aivan konkreettisella tasolla aineistonkeruumatkallani Fortalezassa tutustuessani haastateltaviini, jotka opettivat köyhän slummialueen lapsia. Mahdollisuus auttaa ja muuttaa ihmisten elämää on havaittu laajemminkin capoeiristojen keskuudessa, ja Brasiliassa on yleistä, että capoeiraopettajat tekevät muun opetuksensa ohella sosiaalityötä favelan lasten kanssa. Tällä pyritään tarjoamaan lapsille aktiivista toimintaa, jotta he pysyisivät poissa huumekaupan ja rikollisuuden täyttämiltä kaduilta. Ääriolosuhteista tulevien lasten keskuudessa muutos on helppo havaita, joten haastattelin kahta informanttiani aiheesta. Heidän kommenteistaan käy mielestäni hyvin ilmi heidän mielipiteensä siitä, miten capoeira voi positiivisessa mielessä muuttaa yksilön maailmankatsomusta, tapoja ja käyttäytymistä. Haastateltava 4 puhuu asiasta seuraavassa:

H4: [K]uusi vuotta olen työskennellyt lasten ja teini-ikäisten kanssa siinä yhteisössä [yksi Fortalezan keskustan faveloista], jossa asun. On ollut paljon vaikeuksia, mutta toisaalta capoeiran avulla on saatu aikaan paljon hyviä tuloksia lasten ja nuorten kanssa. Monet lapset, jotka ovat olleet rikollisilla teillä, ovat päässeet pois kierteestä, tai jotka ovat olleet huumeiden välittäjä tai rikollisia, eivät ole enää... [...]

---

<sup>67</sup> “physical education”, termi Downeyltä (2002)

<sup>68</sup> ”Although practitioners can and do talk about this change, talk does not produce the change. Instead, the art works directly on a novice’s worldview, habits, compoment, and understanding through the body.”

US: Mitä ajattelet että mikä capoeirassa sitten on sellaista, joka auttaa lapsia pois kaidalta tieltä?

H4: Luulen, että se mikä auttaa, yleisesti, on: ryhmässä yhdessä toimiminen, capoeiran musikaalisuus, se, että capoeirassa yhdistyvät monet eri sosiaaliluokat, riippumatta rodusta tai väristä, ja tänä päivänä lasten ja nuorten peruskoulutuksen sisällä capoeira kehittää johdonmukaisuutta, logiikkaa, [...] maailman tutkimista. Capoeira auttaa avartamaan mielipiteitä, maailmankuvaa, ratkomaan elämän ongelmia.

Haastateltava 3 täydentää asiaa ja ehdottaa, että capoeira on mahdollisuus paitsi Brasilian köyhistä oloista tuleville lapsille, myös kaikenikäisille ja kaikille sosiaaliluokille:

US: Opetat favelassa lapsia niin koetko, että sillä pystyy jotenkin auttamaan favelan asukkaita?

H3: Capoeira on yleinen kulkuneuvo. Se on suurin yleinen kulkuneuvo, joka meillä Brasiliassa on. Se pystyy johdattamaan sinut ihan mihin vain. Siispä se ei ole vain mahdollisuus lapsille vaan myös muille. Se avaa uusia horisontteja. Lapset ovat samassa porukassa eri tulotason ja oppiarvon omaavien ihmisten kanssa, sillä ryhmämme sisällä on ihmisiä eri maista ja kaikista eri sosiaaliluokista. On lakimiehen poika, englanninopettaja, insinööri, asianajaja, assistentti, poliitikko, on naisia, lapsia, aikuisia...Lapset ovat samassa porukassa kaikkien kanssa, ja yhtäkkiä kaikki ryhmän sisällä ovatkin samanarvoisia. Capoeirassa pelin ja treenin aikana köyhästä tulee rikas ja rikkaasta köyhä. Samalla opetetaan, että ainoa mikä merkitsee on se mikä olet, ei se, mitä sinulla on tai mitä omistat – ja se nostaa lapsen itsetuntoa. Myös moni köyhistä capoeiralapsista on capoeiran kautta ihan konkreettisesti saanut työpaikan, niin kuin minäkin, kun joku capoeirista antaa toiselle työtä. Capoeirassa ei myöskään tarvita suuria investointeja, sillä uniformut ovat halpoja. Ja nykyään on helpompi saada sponsorointia, koska ihmiset jo uskovat capoeiraan. Se aika on ohi, kun capoeiristat katsottiin rikollisiksi ja hämäämiehiksi. Nykyään capoeiralla on tärkeä asema brasilialaisessa kulttuurissa ja yhteiskunnassa ja se on jo muualla maailmassakin hyväksytty. Esimerkiksi Israelissa opetetaan yliopistossa capoeiraa ja São Paulossa on jo avattu kursseja, josta valmistuu capoeiran opettajaksi. Tänäpäin lapsilla on suuret mahdollisuudet päästä capoeiran kautta johonkin. Sekä kasvaa ihmisenä ja arvostaa itseään että nähdä se, että heillä on mahdollisuudet ihan mihin tahansa jos he vain jaksavat treenata.

“Capoeirassa pelin ja treenin aikana köyhästä tulee rikas ja rikkaasta köyhä”:  
statusroolit vaihtuvat pelin ja rituaalin aikana tai unohtuvat kokonaan, jonka johdosta rodan sisällä pelaajat ovat keskenään tasavertaisempia. Haastateltavien puheesta käy myös ilmi, että he itse kokevat muuttuneensa capoeiran ansiosta. Kummatkin ovat alun perin köyhistä oloista ja itsekin favelan asukkaita:

US: Koetko, että olet itse muuttunut capoeiran ansiosta?

H4: Minäkö? Aivan varmasti. Paljon. Paljon paljon paljon. Täydellisesti. Vedestä viiniin.

US: Kuinka niin?

H4: Kuinkako? Koska aikaisemmin elin paljon kadulla, ymmärrätkö? Ja paljon yhteisössä [favelassa]. Tein typeryyksiä, näin pahaa, koin pahaa. Ja osallistuin itse paljon pahaan. Capoeira pelasti minut siltä. Sen jälkeen aloin puhua myös ystävilleeni, jotka nyt ovat opettajia myös, jotka olivat kanssani samassa veneessä. ”Mennään sinne, capoeira on meidän juttu. Mennään sinne, uskotaan!”

Haastateltava 3 jatkaa siitä, kuinka hän kanavoi tappelunhaluaan capoeiraan ja haki sen kautta hyväksyntää muutettuaan Riosta Fortalezaan:

H3: Tulin takaisin Fortalezaan 16–17-vuotiaana, ja minulla oli aika paljon vaikeuksia, koska tšekäläiset ei välttämättä hirveästi tykkää riolaisista ja niin pois päin, oli jengitappeluita. Tappelin paljon kaduilla, oli paljon vaikeuksia nuorena poikana. Sitten ajattelin, että täytyy löytää joku suunta elämässä, täytyy päästä irti tästä tappelukierteestä ja päästä eroon vihamiehistä. Sitten muistin capoeiran ja että silloin kun treenasin capoeiraa niin minulla ei ollut vihamiehiä. Yritin sitä samaa konstia, että sitä kautta pääsisin irti tappelusta ja että minusta tulisi suosittu ihminen taas. Löysin yhden pienen ryhmän täällä Fortalezassa ja treenasin siellä ja onnistuin, pääsin katuelämästä ja vihollisista eroon enkä enää tapellut ja asiat muuttuivat paremmiksi. [...] Ennen minulla oli ongelmia kaduilla, paljon tappeluita. Capoeira auttoi siitä kiertästä eroon ja nykyään elän opettamisesta.

Paitsi näin konkreettisella tasolla, capoeira voi muuttaa sille omistautuvaa myös hienovaraisemmin, pitkän ajan kuluessa ja kärsivällisen harjoituksen seurauksena. Nestor Capoeira (1995), capoeira mestre sekä tutkija, puhuu tästä transformaatiosta. Hän jakaa capoeiristassa tapahtuvan muutoksen kolmeen: 1) kehon muutos, 2) malícian ymmärtäminen sekä 3) mestreys. Ensin capoeirista huomaa muutoksen kehossaan: lihakset kasvavat, voima ja itsevarmuus karttuvat. Nopeus, kilpailu ja taistelu ovat tässä vaiheessa tärkeitä. Edetessään pidemmälle capoeirista ymmärtää, että capoeira on muutakin kuin fyysinen laji. Hän alkaa opetella musiikkia ja historiaa sekä ymmärtää malíciata. Seuraava kappale kuvaa mielestäni kauniisti muutoksen polkua:

Ajan kuluessa sinut aletaan nähdä asiantuntijana, mutta ymmärrät, että olet vasta aloittelija. Alat ymmärtää, kuinka capoeiran harjoittelu muuttaa sinua ja elämäsi, sekä nähdä mahdollisuuksia, joita se tarjoaa – mahdollisuuksia tavata uusia ihmisiä ja tulla hyväksytyksi uusissa sosiaalisissa ympyröissä, mahdollisuuksia matkustaa ympäriinsä capoeiristana, ei turistina. Huomaat myös, kuinka se suojelee sinua, mutta kuinka se vaatii myös. Alat miettii menneiden aikojen capoeiristoja sekä perintöä, joka kulkee mestarilta oppilaalle.<sup>69</sup> (Capoeira 1995, 31.)

---

<sup>69</sup> “As time goes by, you begin to be seen as an expert, but you realize that you are only a beginner. You begin to see how the practice of capoeira is changing you and your life, and the opportunities that it offers – opportunities

Kolmas vaihe alkaa pitkän capoeirapolun jälkeen, mestrenä, jolloin capoeira on yhtä kuin sinä itse, elämä. Nestor Capoeira kuvaa tätä vaihetta sanoilla ”elämän pelin mysteeri ja kavaluus”<sup>70</sup>, vaihetta, josta vain mestret puhuvat keskenään, sillä ”ei ole mitään sanottavaa niille, jotka eivät ymmärrä”<sup>71</sup>. (Emt., 32.)

## 5.5. Pieni maailma suuren sisällä

### 5.5.1. ”Capoeira roda on kuin mikrokosmos”

É hora é hora	On aika, on aika
Ié, é hora é hora, camará	Ié, on aika, on aika, toveri
Vamos embora	Mennään
Ié, vamos embora, camará	Ié, mennään, toveri
Pelo mundo fora	Ulos maailmaan
Ié, pelo mundo fora, camará	Ié, ulos maailmaan, toveri
Que o mundo dá	Mitä maailma antaa
Ié, que o mundo dá, camará	Ié, mitä maailma antaa, toveri
Dá volta ao mundo	Mennään ympäri maailman
Ié, dá volta ao mundo, camará	Ié, ympäri maailman, toveri

Capoeira roda luo tilan, jonka sisällä pelit voivat tapahtua. Ennen academia-aikakautta – ennen 1930-lukua – mestren tehtävä oli juuri tämä: luoda paikka ja tila, olosuhteet, jotta capoeiraa voitaisiin pelata. Mestre ei niinkään ”opettanut” capoeiratunteja, kuten academioiden perustamisen jälkeen, vaan oppilaat oppivat rodassa pelaamalla ja kuuntelemalla berimbautaa. (Capoeira 2002, 75.) Lewis kirjoittaa, että erillisen tilan erottaminen missä tahansa pelitilanteessa on tärkeää, sillä se ”muodostaa mikrokosmoksen, jossa tietyt säännöt pätevät ja jossa tietyt interaktiot ovat odotettavissa” (Lewis 1992, 191).<sup>72</sup> Hänen mukaansa capoeirassa roda rajaa juuri tällaisen ”pyhän” tilan: se luo viitekehyksen, jonka sisällä toimintaa voidaan tarkastella ja ymmärtää. Rodan sisällä käyttäytyminen on ymmärrettävää, kun sen traditiot ovat tutut ja kun tapahtumat tulkitaan kontekstisidonnaisesti.

---

to meet new people and to be accepted in new social circles, opportunities to travel all over not as a tourist but as a capoeirista. You also see how it protects you, and makes demands of you as well.”

<sup>70</sup> ”[T]he mystery and the deceitfulness of the game of life [...]”

<sup>71</sup> ”[T]here is nothing to be said to those who do not understand.”

<sup>72</sup> “(...) establishes a microcosm in which certain rules apply and certain interactions are to be expected.”

Rajojen määrittäminen pelille – mikä kuuluu peliin (”in play”) ja mikä ei (”out”) – on Lewisin mukaan kyseenalaista, sillä minkä tahansa rajaviivan vetäminen luo automaattisesti eron näiden kahden kontekstin välille. Lewis kirjoittaa, että capoeiraringin muodostaminen ei rajaakaan vain pelitilaa (”play space”), vaan myös pelitilan ulkopuolisen tilan (” ’non-play’ space”). Se antaa rajat yhteiskunnalle, jonka kanssa capoeiran maailmaa voidaan verrata ja asettaa vastakkain. (Lewis 1992, 191–192.) Roda on siis tilana muutakin kuin kappaleessa 5.3. käsittelemäni fyysinen pelitila. Sen sisällä tapahtuvat asiat ovat heijastettavissa laajemmin yhteiskunnan ja yksilön elämässä tapahtuviin asioihin ja toisaalta taas rodan ulkopuoliset kokemukset tulevat yksilöiden mukana myös rodan sisälle. ”Capoeira roda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä”, kuuluisi sama asia ”capoeiran kielellä”. Rodan rinnastaminen maailmaan on yleistä niin capoeirakirjallisuudessa kuin suullisessa perinteessäkin, ja capoeirasta kirjoittavat capoeiristat käyttävät siitä mm. termejä ”elämän koulu” (”school of life”), ”elämän peli” (”game of life”), ”mikrokosmos” (”microcosm”), ”imitatio elämän viidakosta, jota kutsumme ’elämäksi’” (”an imitation of the jungle that we call ’life’”), ”maaginen teatteri” (”a magic theatre”), tai ”elämän peili” (”a mirror of life”). (mm. Capoeira 2002, 15–18; Almeida 1986, 3.) Tässä kappaleessa käsittelem rodan tilana. Aloitan kysymällä, mitä capoeiristat ymmärtävät lauseella ”capoeira roda on kuin mikrokosmos”. Kappaleen lopussa pohdin rodan ja yhteiskunnan välistä vuorovaikutussuhdetta. Miten ”pieni maailma suuren sisällä” ilmenee? Entä mitä tarkoittaa se, että roda heijastaa ulkopuolista maailmaa ja toisin päin, eli mistä näiden kahden maailman kohtaamispisteet löytyvät?

Aloitan käsittelyn haastateltavieni avulla ja toivon heidän toimivan oman pohdintani alustajina. Esitin kullekin kysymyksen, mitä he ymmärtävät lauseella ”capoeira roda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä”. Mielenkiintoista oli, kuinka erilaisia vastauksia kysymykseen sain. Toisaalta jokainen kuitenkin puhui samasta asiasta, mutta vain asian eri kantilta. Esiin nousi neljä teemaa: 1) capoeiran rinnastaminen elämän kanssa, ts. capoeira ja elämä ovat yksi ja sama asia, 2) roda heijastaa maailmaa sekä maailman ja oman elämän tapahtumia, 3) capoeiran universaalius sekä aika-paikka -dimensio, sekä 4) roda teatterina tai näytelmänä, jonka sisällä sosiaalisen elämän vaatimat roolit ja ”pintalakka” karisevat pois. Keskustelu alkakoon lyhyimmällä ja ytimekkäimmällä vastauksella, jonka antoi ensimmäinen haastateltavani, Haastateltava 1:

## 1) Capoeiran rinnastaminen elämän kanssa

US: Tämöinen lausahdus kun ”capoeiraroda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä” niin mitä se sulle merkitsee?

H1: Todennäköisesti ne ihmiset jotka on sanonut sillä lailla niin ovat niin kuin hiffanneet sen jutun. Ne on todennäköisesti hiffannu sen että siinä pätee samat systeemit kuin elämässä.

Ymmärtäisin tämän niin, että capoeiristoille rodassa toimivat samat lainalaisuudet kuin elämässä. Nestor Capoeira täydentää vielä: ”Pelissä ja elämässä mikään ei ole varmaa, paitsi se, että ennemmin tai myöhemmin peli tulee loppumaan.”<sup>73</sup>. Capoeira opettaa olemaan tarkkaavainen hetkessä, ja kun jotain ennalta arvaamatonta tapahtuu, saatat pystyä reagoimaan siihen parhaalla mahdollisella tavalla – tai sitten et. ”Onnistuminen” ei koskaan ole takuuarmaa, sillä mitä tahansa voi tapahtua. (Capoeira 2002, 86.)

Capoeiran rinnastaminen elämän kanssa tuli itselleni ymmärrettävämmäksi, kun sain mahdollisuuden seurata läheltä kahden capoeiraopettajan elämää aineistonkeruumatkallani Fortalezassa. Usein heidän suustaan kuuli lauseen ”*Todo vida é capoeira*”, ’koko elämä on capoeiraa’. Tämä näytti pitävän paikkansa paitsi sen suhteen, että suurimman osan päivästään he joko opettivat tai pelasivat itse, mutta myös ajattelivat muita tekemiään asioita capoeiran kautta. Eräessä Rion katurodassa huomioni kiinnittyi capoeiristan T-paitaan kirjoitettuun lauseeseen, joka vie edellistä ajatusta pidemmälle: ”*A vida não é só capoeira, mas a capoeira é uma vida*” eli suomeksi käännettynä ’elämä ei ole vain capoeiraa, mutta capoeira on elämä’. Capoeira on elämäntapa. Aihetta selventäneen myös se, että kysyessäni haastateltaviltani kysymyksen ”Mitä capoeira sinulle merkitsee?” sain usein hyvin lyhyen ja hiukan hämmentyneen vastauksen. Haastateltavien oli selvästi vaikeaa saada aiheesta kiinni, sillä kysymys on niin laaja. ”*Tudo*” ’kaikki’, kuului yksi tyhjentävä vastaus. ”Tämä on helppo. No, se on sama asia että ihan niin kuin me tarvitaan ilmaa hengittääksemme tai muuten kuollaan niin capoeira on ihan sama asia minulle, se on happea.”, kuului toinen. Haastateltava 2 sivuutti kysymyksen seuraavalla tavalla:

US: Mitä capoeira on?

H2: Tämä on niin stereotyyppinen kysymys...

US: Tiedän. Siksi halusinkin kysyä.

H2: En tiedä, miten vastaisin tuntematta itseäni naurunalaiseksi, koska...

US: Mitä capoeira on sinulle? Tunnetko itsesi naurunalaiseksi vastaamalla siihen?



H2: Se on tismalleen sama asia...

Capoeirasta saatetaan myös puhua subjektina, tekijänä, jolla on oma tahto ja oma suunta, suurempi tarkoitus, johon yksilöt eivät sinänsä voi vaikuttaa. Kysyessäni suhtautumista capoeiran tuomiseen ulos Brasiliasta eräs haastateltavistani vastasi käyttäen sanamuotoa ”en minä omista capoeiraa, en minä ole sen pomo.” Nestor Capoeira kirjoittaa capoeiran historian yhteydessä ”Capoeira näytti, väliaikaisesti, voittaneen kilvan” (Capoeira 2002, 102).<sup>74</sup> Kummastakin lauseesta käy ilmi, kuinka capoeiran ei katsota olevan vain yksittäisten henkilöiden tekemien päätösten varassa, vaan se elää omaa elämäänsä yksilöistä huolimatta.

## 2) Roda oman elämän ja maailman peilinä

US: Tämmöisen lauseen kuulee aina silloin tällöin että ”Capoeira roda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä” niin mitä tää tarkoittaa sulle?

H3: [...] Capoeira roda... capoeira on maailmankaikkeus. Capoeirista on maailmankaikkeus. Joten kun muodostetaan capoeira roda, se roda on iso maailmankaikkeus eri planeettoineen, eri maailmoineen, eikö vain? Eri maailmoja, jotka kaikki ajattelevat omalla tavallaan, eri systeemillä, vai mitä? Kaikilla on oma näkökantansa... ja jotka lopulta yhdistävät. Nykyään elämme globaalissa maailmassa ja meidän pitää olla ennen kaikkea kansalaisia – ihmisiä, jotka kunnioittavat, joten meillä on eri näkökantoja. On hyviä ja pahoja ihmisiä, kauniita ihmisiä ja surullisia ihmisiä, [...] joten 20 ihmisen rodassa jokainen ajattelee tavallaan, ymmärrätkö? Kun sanomme, että berimbau tulee järjestämään, nämä näkökannat jäävät sen ulkopuolelle.

Capoeira rodassa on olemassa myös kova peli [*jogo duro*]... alkaaksemme puhua [capoeira] ”maailmasta”. Eli on myös kovaa peliä. Tässä pelissä olet sinä ja vastapelaaja... peli kävi hankalaksi. Tässä vaiheessa pyydämme capoeiran periaatteiden mukaisesti ”tee volta ao mundo – mene maailman ympäri”. Se on pieni maailma, paljon pienempi, 20 ihmisen pieni maailma. Mutta meidän sanomamme ”volta ao mundo” kertoo capoeiran lähtökohdista – ”volta ao mundo” tarkoittaa tässä, että tänään sinä pelasit huonoa peliä ja teet ”volta ao mundon”. Se näyttää sinulle oliko tekosi oikeutettu ja oliko se sen arvoista. Ja se näyttää sinulle myös miten pahuuteen voidaan täällä vastata. Joten kun kaksi capoeiristia pelaa, ottaen toisistaan mittaa tai muun syyn vuoksi, tämä ”volta ao mundo”, mikä capoeira roda on, antaa sinulle mahdollisuuden miettiä. Se on kierros pienessä maailmassa, sinun kierrokseksi pienessä maailmassa, joten kun sanotaan että capoeira on maailmankaikkeus, että se on maailma – niin se todellakin on. Se on vain pieni maailma, missä sinulla on mahdollisuus ja sinulle annetaan tilaisuus ajatella mitä olet tehnyt ja päättää mikä on parasta sinulle sillä hetkellä [...]. Ja siellä muut katsovat

---

<sup>73</sup> ”In the game and in life nothing is certain except that sooner or later the game will end.”

<sup>74</sup> ”Capoeira seemed, at temporarily, to have won the quest.”

sinua, odottavat sinun asennettasi ja sen hetkistä valintaasi. Ja tietäen, että takanasi on vastapelaaja. Samoin kuin silloin kun joku alkaa seuraamaan sinua mennessäsi käymään kaupassa, niin sinä teet myös capoeirassa: jatkat kävelemistä, mutta olet tarkkana, katsot [...], kuka kulkee takanasi. Kaikki mitä tapahtuu elämässämme ja maailmassa, tapahtuu myös capoeira rodassa. Samalla tavalla. Mutta vain pienemmässä mittakaavassa. Petos, pahansuopa katse, kosto, myös hyvät asiat, kaikki. Joten kun puhutaan maailmankaikkeudesta, tarkoitetaan tätä. Se on kuitenkin pieni ja nopea maailma. Jos et ajattele, se päättyy. Jokainen capoeira roda on yksi maailma, mahdollisuutesi pelastaa se pieni maailma, joka syntyi sen ison maailman sisälle jossa elämme.<sup>75</sup>

Useat idän mystiset traditiot perustavat keholliset harjoituksensa siihen oivallukseen, että ihminen, mikrokosmos, kantaa sisällään kaikkea ja siten hän voi myös etsiä vastauksia sisältään (Wosien 1974, 30). Haastateltava antaa ymmärtää, että myös capoeirassa asia käsitettäisiin näin, ja paitsi yksilö, myös yhteisö nähdään ”yhtenä”, kokonaisuutena, maailmana: ”*Capoeira é um universo. Um capoeirista é universo*” eli ’capoeira on universumi. Capoeirista on universumi’.

Capoeira ei sinänsä julista mitään yhteistä ”capoeiran filosofiaa”, vaan ennemminkin tunnutaan uskovan, että tekemisen kautta voi myös henkisellä tasolla oppia yhtä ja toista. ”Capoeiran filosofia on vitsi, mutta silti tosi”, kuten eräs opettaja tunnin kuluessa sanoi, tai ”koska capoeira on minulle niin kuin elämä, niin silloin capoeiran filosofia on minun omaa elämänfilosofiaani”, kuten eräs haastateltavistani asian ilmaisi.

Kuitenkin ”roda universumina” tuodaan avoimesti esiin myös capoeiran suullisessa perinteessä. Silloin tällöin opettajat muistuttavat, että capoeirassa oppimia taitoja tulisi soveltaa myös rodan ulkopuolelle ja toisin päin. Myös capoeiralauluissa rinnastetaan kaksi maailmaa, roda ja rodan ulkopuolinen. Eräessä ladainhassa, Angola rodien rituaalinomaisessa avauslaulussa, verrataan capoeiran historiaa elämän historiaan:

Eu respeito muito	Kunnioitan paljon
Os mestres da antiga	Vanhoiden aikojen mestrejä
História da capoeira	Capoeiran tarina
Na história da vida	On elämän tarina

Seuraavassa laulaja vertaa capoeiran soittimia sekä liikekieltä ilmeisimmin muotonsa perusteella luontoon:

---

<sup>75</sup> Portugalin kielen tulkin Hanna Mäenpää-Seyoumin suomennos.

Quando vejo azul celeste  
Arco-iris é um berimbau  
O sol é o pandeiro  
A lua é o salto mortal...

Kun katson taivaan sineä  
Sateenkaari on berimbau  
Aurinko on pandeiro  
Ja kuu on salto mortal...

Selkeimmin ”maailma” -sanan symbolinen käyttö ilmenee kuitenkin tämän kappaleen alussa, jossa esittelen säkeitä chulaan, ladainhan jälkeiseen soolon ja kuoron vuorotteluun (esimerkki Lewisilta 1992, 192). Sana ”maailma” saa metaforisen kaksoismerkityksen, kun laulaja laulaa: ”*É vamos embora, pelo mundo fora*” eli ’mennään ulos (fora) maailmaan’. Laulu – chula – lauletaan rodan alussa, jolloin kaksi pelaajaa odottaa berimbaun alla omaa vuoroaan päästäkseen pelaamaan. Kuitenkin, laulu lähettää odottavat pelaajat ”ulos” maailmaan; rinnastetaanko tässä roda ulkopuolisen maailman kanssa? (Lewis 1992, 192.) Haastateltava 3 puhuu paljon myös volta ao mundosta ja rinnastaa sen ulkopuolisen maailman kanssa, tuoden volta ao mundolle taas yhden ulottuvuuden lisää.<sup>76</sup>

### 3) Capoeiran universaalius, aika-paikka-dimensio

US: Tällöinen lause kun ”capoeira roda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä” niin mitä tää sulle tarkoittaa?

H4: Minulle se tarkoittaa sitä, että on capoeira roda ja capoeirista, levittämässä capoeiraa kaikkialle maailmassa ja sillä hetkellä täällä ei ole vain yhtä rodaa, että maailmassa ei sillä hetkellä ole vain yksi roda. [...] Koko ajan on rodia maailmassa, eri paikoissa, samaan aikaan ja samanlaisella energialla.<sup>77</sup>

Haastateltava kokee, että roda ei ole sidottu aikaan tai paikkaan, eikä yhtä rodaa, yhtä tapaa tehdä capoeiraa voida sanoa ainoaksi ja oikeaksi. Nykyään capoeira on levittäytynyt ympäri maailman, ja haastateltava selvästi näkee kansainvälistymisen positiivisena, kannustettavana asiana. Roda on universaali ilmiö, jossa kaikkien maailmassa samaan aikaan tapahtuvien eri rodien energiat yhdistyvät yhdeksi suureksi kokonaisuudeksi, yhdeksi rodaksi. Jokainen roda kommunikoi myös eri ajassa ja paikassa tapahtuvien rodien kanssa. Toisaalta yksi roda ei rajoitu vain sen fyysiseen ympyrän muotoon, ringiksi rajattuun pelitilaan, vaan sen energia jakautuu paljon kauemmaksi. Haastateltava myös omalla tavallaan tukee ajatusta ”on vain yksi capoeira”, jossa kaikki capoeiristat ja kaikki rodat ovat samanarvoisia.

---

<sup>76</sup> Kuten aikaisemmin olen maininnut, volta ao mundolla (”ympäri maailman”) tarkoitetaan liikettä, kun pelaajat kiertävät rodan – maailman – sisällä ympyrää pitäkseen pelin keskellä pienen tauon.

#### 4) Roda teatterina

US: En tiedä missä olen kuullut tämän lauseen, että capoeira roda on kuin pieni maailma...

H2: Joo, mikrokosmos.

US: Niin, mikrokosmos.

H2: Joo, monet ihmiset sanovat niin. Tavallaan roda on enemmän tai vähemmän ihmissuhteiden teatteri. [...] Koska kaikki tämä pintakiilto joka meillä on, tämä sosiaalinen...esimerkiksi tämä sosiaalinen rooli, jona itseni esitän ”Voi, capoeira mestre ja tiedemies, joka on väitellyt tohtoriksi, kirjoja julkaistu ympäri maailmaa...” [...] En minä ole vakava ihminen, en ollenkaan! [naurua] En ole kovin mukava ihminen [naurua]. Ystäväilleni kyllä. [...] Eli... eli joka tapauksessa, meillä on tämä rooli, tämä pintalakka jonka tuomme itsestämme esiin yhteiskunnalle. Sinulla myös, et ehkä ole tuo persoona ”Hei, olen Ulla pa pa paa...”, ja he katsovat sinua silmälasiesi, vakava... [naurua]. Varmasti on paljon muita asioita tuon ulkoasun alla...[...] Mutta kun pelaat, usein osa tästä pintakiillosta särkyy. Joku henkilö lyö, ärsyynnyt siihen tyyppiin, hän on jo valmiiksi tyttö tai poika josta et pidä, sinusta hän on liian ylimielinen tai liian pa pa paa... Ja se tyyppi on aina hännäämässä sinua, sitten yhtenä päivänä sinä [...] Buff! Potkaiset kaveria [naurua]. [...] Ja sitten alat katsoa ihmisiä, ei niinkään sitä miltä he näyttävät, mitä he puhuvat, mutta alat yrittää aistia primitiivisen eläimen tai miksi tahansa haluat sitä kutsua, joka on sen jutun takana.

Nestor Capoeira puhuu capoeirasta ”elämän teatterina” paljon kirjoissaan. Hänen mukaansa capoeira on arkkityyppien näyttämö, ”miniteatteri”, joka tuo esiin tilanteiden, ihmissuhteiden, energioiden arkkityypit. Koska capoeira ruumiillistaa ja ilmentää kaiken, mikä on tyyppillistä ihmisille, myös huonot puolet tulevat rodassa esiin. (Capoeira 2002, 18.) Rodan sisällä sosiaaliset roolit murtuvat: koulutetuista ihmisistä saattaa tulla aggressiivisia, ystävät riskeeraavat toistensa turvallisuuden voiton himon ajamana (Capoeira 2002, 25). Yllättäviä tunteita sekä reaktioita nousee pinnalle, kun pelin tiimellyksessä rationaalinen mieli hetkeksi unohtuu ja yksilön toimintaa ohjaa sen sijaan jokin muu voima, jota Haastateltava 2 kutsuu ”primitiiviseksi eläimeksi”.

On muistettava, että tutkimuksessani olen haastatellut vain neljää capoeiristaa, ja että asenne capoeiraa kohtaan ei aina ole ollut näin maailmaasyleilevä ja humaani. Nestor Capoeira mainitsee mielenkiintoisen seikan, kuinka 1980-luvulla puhetapa capoeirasta muuttui. Capoeira alkoi saavuttaa mainetta ”olemisen tapana ja tapana elää elämää”, elämänfilosofiana, ja capoeirasta kirjoittavat capoeiristat saivat vaikutteita idän filosofisista suuntauksista ja taistelulajeista. (Capoeira 2002, 230.) Ajatus oli varmasti helposti omaksuttavissa eritoten Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa, jonne se levisi opettajien mukana.

---

<sup>77</sup> Portugalin kielen tulkin Hanna Mäenpää-Seyoumin suomennos.

Tämä asenne osittain näkyy myös haastateltavien kommenteissa ja uudemmissa laulunsanoissa, joissa ylistetään capoeiraa ja puhutaan sen kauneudesta ja suvaitsevaisuudesta.

### 5.5.2. Pelitila

Seuraavaksi tarkastelen aihetta laajemmassa kontekstissa pelin ja leikin kautta, sillä pelin ja rituaalin näkeminen ”elämän teatterina” ja sen rinnastaminen yhteiskuntaan on antropologiassa yleisesti pohdittu teema. Capoeirasta käytetään termin *jogo* (peli) lisäksi myös termiä *brincadeira*, leikki (mm. Lewis 1992, 2). Nestor Capoeiran (2002) mukaan capoeirassa on kyse illuusion luomisesta. Sana illuusio onkin peräisin latinasta, jossa se tarkoittaa pelin pelaamista (Cooper 1984, 123). Lewis (1992) käsittelee capoeiraa pelinä ja teatterina. Lewisin mukaan pelitila on paikka, jossa tyypilliset toimintamallit eivät tilapäisesti päde, ja pelin aikana voi teatterin tapaan tapahtua mitä tahansa. Pelissä on mahdollisuus koetella omia rajojaan ja päästää irti sosiaalisista rooleistaan. Yleisiä teemoja ovat muun muassa statusroolien vaihtuminen, jossa normaalielämän roolit yksinkertaisesti kääntyvät pääläelleen – esimerkiksi köyhät hallitsevat rikkaita, orjat orjuuttajia jne. Toisaalta peli antaa yksilölle mahdollisuuden olla jokin muu kuin mitä hän arkielämässään on, toisaalta taas vapauden olla juuri sitä mitä on. Ei siis ole yllättävää, että tämä tila koetaan usein vapauttavana. (Lewis 1992, 5–6 .)

Vapaus ei kuitenkaan synny järjestäytyneen yhteiskunnan oletetusta vastakohtasta, kaaoksesta, vaan vaihtoehtoisista sääntösystemeistä. ”Vapaus on rajojen tunnustamista”<sup>78</sup> (Capoeira 2002, 75). Pelissä juuri rajat mahdollistavat turvallisen toiminnan ja luovat ilmapiirin rooleista irrottautumiselle, ja ne saattavat usein olla tiukkojakin koskien tilaa, aikaa sekä toimintaa (Lewis 1992, 6). Capoeirassa nämä rajat syntyvät traditioiden noudattamisesta. Ympyrän sisällä vallitsee ajaton tila, jossa tapahtumat voivat kehittyä yhdellä tavalla ja taantua toisella – samanaikaisesti.

Peli elää omaa elämäänsä, mutta heijastaa yhteiskunnan yleisiä oloja. ”Peli toimii merkkinä historiasta, säilyttäen kulttuurisia malleja aikaisemmilta ajoilta, sekä merkkinä historiassa, kehittyen yhteiskuntajärjestyksen muutosten mukana eteenpäin.”<sup>79</sup> (Lewis 1992, 8.) Peli tai leikki ei siis koskaan ole vailla merkitystä, ja se voidaan eri ajanjaksoina tulkita erilaiseksi. Tämä korostuu eritoten rituaalinomaisten pelien, kuten capoeiran kohdalla. Vaikka

---

<sup>78</sup> “To know freedom is to recognize limits.”

<sup>79</sup> “The game functions as a sign of history, preserving cultural patterns from former times, and as a sign in history, evolving along with changes in the social order.”

arki-elämän vakavuus on rituaalissa tai pelissä usein kätkeyty mimiikan ja leikin, pelin ja näytelmän taakse, toimii se monien todellisten purkautumattomien tunteiden ulospääsyväylänä ja pystyy pureutumaan ajankohtaisiin asioihin, kuten capoeirassa yhteiskunnan epäkohtiin. Lewis toteaaakin, että kaikilla peleillä on mahdollisuus syvyyteen, mutta toiset pelit ovat selkeästi syvempiä ja moniulotteisempia kuin toiset. Capoeiran hän näkee erityisen rikkaana ja nimittää sitä ”syväksi peliksi” (”deep play”), sillä capoeirassa fyysinen, musiikillinen (sekä instrumentaali- että laulu) sekä suullinen ilmaisu yhdistyvät kompleksiksi kokonaisuudeksi. (Lewis 1992, 192.)

### 5.5.3. Capoeira ulkopuolisen maailman peilinä

Olemme siis päässeet pohdinnassamme siihen vaiheeseen, että capoeira roda jollakin tasolla ilmentää ulkoista todellisuutta, yhteiskuntaoloja, ”suurta maailmaa”. Analyysiosan viimeisessä kappaleessa pohdin vielä, miten tämä rodan sisällä konkreettisesti ilmenee. Mistä löytyvät ne linkit, jotka yhdistävät kaksi maailmaa, pelitilan sekä yhteiskunnan? Aihe sinänsä on valtavan laaja ja itsessään monien tutkielmien arvoinen, mutta toivon tässä lyhyessä käsittelyssä herättäväni lukijan itse pohtimaan aihetta. Kiinnostuneille oivan viitekehyksen tarjoaa Lewisin ”The Ring of Liberation” (1992), josta myös seuraavassa esittelemäni ideat on ammennettu.

Capoeiran näkisin Lewisin ehdottamana ”syvänä pelinä” myös siksi, että sen liikekieli on niin sidoksissa historiaansa. Brasilia lopetti orjuuden viimeisenä uudessa maailmassa (vuonna 1888), ja tämä on jättänyt jälkensä Brasilian yhteiskuntaan, erityisesti Koillis-Brasilian köyhimmille alueille. ”Orjuus”, vaikkakin sanan varsinaisessa merkityksessä loppunut jo kauan sitten, on saanut uuden merkityksen: rodullinen epätasa-arvo. Terveys, valta, päätöksenteko ja raha ovat yhä keskittyneet valkoihoisen väestön käsiin. (Lewis 1992, 76.)<sup>80</sup> Capoeira viljelee metaforia orjuudesta ja sen ilmaisu on pohjimmiltaan symbolista. Lewis argumentoi, että tietyssä perspektiivissä koko peli voidaan nähdä metaforana, orjien sorronvastaisen taistelun ilmentymänä ja ruumiillistumana (emt., 77). On mielenkiintoista leikitellä ajatuksella, että capoeiran liikekieli sinänsä kertoisi tarinaa historiastaan, ja että liikkeille voitaisiin antaa symbolisia merkityksiä. Yhtä kaikki tämä on toki vain semioottista pohdintaa, yksi näkökulma muiden ohella.

---

<sup>80</sup> Ks. myös luku 4.5. Myytti rodullisesta tasa-arvosta.

Lewis aloittaa käsittelynsä tilan käsitteestä. Brasilialaisilla – kuten varmasti koko Latinalaisen Amerikan väestöllä – tuntuu sekä Lewisin että oman kokemukseni mukaan olevan erilainen käsitys tilasta kuin meillä suomalaisilla. Keskusteluetäisyys on lyhyempi, ruuhkaisilla kaduilla, busseissa, baareissa ja tanssiessa ollaan kylki kyljessä, talot on rakennettu vieri viereen. ”Karnevaaliansa” on tottunut liikkumaan väkijoukossa ja nauttimaan siitä, luomaan oman tilansa sinne, missä sitä ei ole. (Tämä on toki karkea yleistys.) Lewis käyttää ympäristön olosuhteisiin sopeutuvuudesta termiä *akkommodaatio* (”*accommodation*”). Hän muistelee usein kuullessaan fraasin ”*O Baiano é muito acomodado*” eli ’bahialainen on hyvin sopeutuvainen’. Tällä on Lewisin mukaan tekemistä sekä fyysisen tilan, mutta myös yleisen suhtautumisen ja elämänasenteen kanssa. Hänen mukaansa bahialaiset, ja oman kokemukseni mukaan myös cearalaiset<sup>81</sup>, suhtautuvat elämän eteen heittämiin yllätyksiin ja odottamattomiin tilanteisiin hyvin rennosti ja vailla stressiä. (emt., 80.) Seuraavassa sitaatti Muniz Sodrélta (capoeirista sekä tutkija), joka mielestäni kuvaa kauniisti tätä samaa stressittömyyttä (Nestor Capoeiran 2002, 33, mukaan):

Olematta ja haluamatta olla filosofiaa, musta elementti [Brasiliassa] käsittää todellisuuden ilon muodossa. Rituaali ilmentää jännitteitä, mutta ilmaisee myös tyytyväisyyttä ja iloa. Onnellisuutta ei luonnehdita naurunpuuskina vaan kosmostodellisuuden täydellisenä hyväksymisenä. Se on tyytyväisyyttä kohdata tässä ja nyt, kohdata elämä sen kaikessa ainutlaatuisuudessaan.<sup>82</sup>

Lewis ehdottaa, että *akkommodaatiolla* capoeirassa ja *akkommodaatiolla* bahialaisten jokapäiväisessä elämässä on selkeä metaforinen yhteys (Lewis 1992, 80). Capoeirassa tämä sama sopeutuvaisuus näkyy sekä tilan käytön, liikkeen että asenteen tasolla. Usein roda on sekä tiivis että kooltaan pieni, ja tarkoituksella rajoitettu niin, että pelaajien on oltava lähellä toisiaan. Mitä lähempänä toisiaan vastapelaajat pelaavat sen parempi, ja yleensä vain aloittelijat pelaavat kaukana toisistaan. Läheisyys katsotaan sekä esteettisesti kauniiksi että turvalliseksi, ja pelistä syntyy intuitiivisempi. ”Hyvällä capoeiristalla on aina tarpeeksi tilaa tehdä se, [...] mitä hänen täytyykin tehdä”<sup>83</sup>, Lewis kirjoittaa (emt., 81). Liikekieli muodostuu hyökkäyksen, väistön ja vastahyökkäyksen vuorovaikutuksesta, edestakaisesta liikkeestä, jossa toisen pelaajan vapauttaessa tilaa on toinen jo täyttämässä sitä (emt., 80). Näin ollen

---

<sup>81</sup> Ceará on osavaltio Koillis-Brasiliassa.

<sup>82</sup> “Without being and without wanting to be philosophy, the black element [in Brazil] recognizes reality in the form of joy. Ritual embodies tension but also implies intense satisfaction and joy. Happiness is not characterized by the explosion of laughter but the total acceptance of the Cosmos reality. It’s feeling of pleasure facing the here and now, facing life in its singularity.”

<sup>83</sup> ”A good capoeirista always has enough space [...] to do what needs to be done.”

myös itse liikkeet vaativat sopeutuvaista tilankäyttöä. Pelissä capoeiristan tulee noudattaa samaa stressittömyyttä kuin yllä, sillä roda koostuu yllättävistä tilanteista ja niitä tulee myös luoda. Sopeutumisen käsitteeseen voisi liittää myös taidon, jonka voi oppia vain läheisyydessä toisten kehojen kanssa, seuraamalla omalla kehollaan toisten kehojen liikkeitä. Katsoessani taitavia capoeiristoja tuntuu, kuin he ”lukisivat” toistensa kehoja ja ”näkisivät” kehollaan, minkä liikkeen kanssapelaaja seuraavaksi tekee.

Toisena metaforisena seikkana rodan sekä yhteiskunnan välillä Lewis huomioi capoeiralle tunnusomaisen piirteen, kehon käänteisyyden eli ajan, jonka capoeirista viettää ylösalaisin, paino käsien tai pään päällä ja jalat ilmassa. Liikkeitä on useita, ja jo aloittelijalle ovat tuttuja *au* (kärrynpyörä), *bananeira* (käsilläseisonta) sekä *queda de rins* (liike, jossa keho tasapainotetaan yhden kyynärpäähän, käden ja pään varaan, kyynärpää nojaten vatsaan tai sanan mukaisesti munuaisiin, *rins*). Capoeiristan tavoitteena on tuntea olonsa yhtä kotoisaksi niin pää ylöspäin kuin alaspäinkin. Lewis pohtii, miksi näin vaikeita, akrobaattisia liikkeitä harjoitetaan, eikä voi välttyä houkutukselta tehdä seuraavanlaista tulkintaa: fyysinen käänteisyys toimisi merkinä toivotusta sosiaalisen hierarkian käänteisyydestä, josta edellisessä kappaleessa Haastateltava 3 mainitsi kommentillaan ”capoeirassa pelin ja treenin aikana köyhästä tulee rikas ja rikkaasta köyhä”. Lewisin mukaan peli näin ollen ilmentäisi ”anti-yhteiskuntajärjestelmää”, jossa statukset vaihtavat paikkaa. Orjasta tulee isäntä, isännästä orja. (emt., 83.) Lewis painottaa, että tämä on vain hänen tulkintaansa, jota capoeiristat eivät välttämättä allekirjoita tai tiedosta. Sen sijaan yksilön tasolla pelaaja saattaa kokea akrobaattiset liikkeet fyysisenä rajojen testaamisena, vauhdin huumana, joka antaa transsinomaisen kokemuksen vapaudesta, lentämisestä (emt., 84).

Nämä kolme Brasilian yhteiskuntaa ja historiaa ilmentävää seikkaa – akkommodaatio, läheisyys ja kehon käänteisyys – ilmentävät Lewisin mukaan capoeirassa esiintyviä perustavanlaatuisia teemoja vapautuminen-hallitseminen, vapaus-orjuus sekä yhteistyö-petos. Kaikki teemat voisi vielä nivoa yhteen termin ”vastakohtaisuudet” alle, jotka itselleni pistivät silmään huutavan räikeästi jo Fortalezan katukuvassa: toisella puolen katua aurinko laskee idyllisen merenrannan taakse pienten kalastajaveneiden kelluessa aalloilla, toisella puolen korkeat pilvenpiirtäjät peittävät näkymän muutamaan metriin. Köyhän hökkelitaloalueen vieressä seisoo uima-altaalla varustettu huvila, eikä kaupungilla ylemmän keskiluokan asuinalueella kulkiessaan tarvitse eksyä kuin yhden korttelin verran, kun jo huomaa tulleen ryöstetyksi slummissa. Jorge Amadon (1982, 1) toteamus ”capoeira pysyi taisteluna ja siitä



tuli balettia”<sup>84</sup> on oiva osoitus capoeiran monitahoisuudesta, ääripäiden yhdistymisestä, polariteettien yhteistyöstä, malíciasta. Jo konkreettisella tasolla capoeirasta on löydettävissä monia vastakohtapareja: hyökkäys – puolustus, väistö – potku, koreografioitu – improvisoitu, nopea – hidas, mestre – aluno, call – response, auki – kiinni (berimbaun soitossa) ja niin edelleen. Metaforisemmalla tasolla listaa voitaisiin jatkaa loputtomiin: traditio/historia – nyt-hetki, ystävä – vihollinen, viha – rakkaus, kirjoittamattomat säännöt – säännöttömyys/sääntöjen rikkominen, vapaus – orjuus, kuri – kurittomuus, rytmi – rytmittömyys, lineaarinen – syklinen... Jos capoeira roda halutaan nähdä pienenä maailmana suuren sisällä, voitaisiin näitä vastakohtaisuuksia verrata ”suuren maailman” lakeihin, jotka oman kokemukseni mukaan, joskin sinivalkoisten silmälasien läpi katsottuna, tulevat Brasilian yhteiskunnassa, luonnossa ja kaupunkikuvassa kärjistetyksi esille.

Vaikka puhummekin vastakohtaisuuksista, on joskus vaikeaa erottaa kahta ääripäätä toisistaan. On äärimmäisen hankalaa osoittaa juuri se hetki, jolloin sisäänhengitys muuttuu uloshengitykseksi. Niin myös capoeirassa liikkeen tasolla on vaikeaa osoittaa, kuka aloitti liikkeen, tai milloin potku muuttuu väistöksi ja puolustus hyökkäykseksi. Musiikissa taas soolo- ja kuorolaulajien päällekkäisyyksien takia soolo-osuuden vaihtuminen kuoro-osuudeksi tai berimbaun avonaisen nuotin muuttuminen suljetuksi ei aina ole täysin selkeää. Laajemmalla tasolla ystävä voi olla vihollinen tai vihollinen muuttua ystäväksi. Yhtäkaikki kyseessä ei mustavalkoisesti olekaan toistensa vastakohtat, vaan vain saman kolikon kääntöpuoli, kaksi vastakkaista voimaa, jotka ovat jatkuvassa liikkeessä. Pysähtyneisyyttä ei capoeirassa juuri tunneta niin liikkeessä kuin musiikissakaan. Liikkeiden kaaret, ympyrän muodot, musiikin transsimaisuus heijastavat jatkuvuutta. Lewis tuo vastakohtaisuuksien välille vielä yhden piirteen. Hän esittää, että sekä liikkeessä, musiikissa että laulussa perustavana tekijänä ovat kontrastit, vastakohtaisuudet, joita täydentävät ja tasapainottavat ”mediaattorit”, välittäjät. Fyysisessä dialogissa vastakkaispareina ovat hyökkäys – puolustus, ja näiden välittäjänä ginga, instrumentaalimusiikissa korkea ääni (tai kiinni) – matala ääni (tai auki), välittäjänä näiden äänten väliin jäävä säröääni (puoliksi kiinni), laulumusiikissa call – response, välittäjänä hiljaisuus sekä kuoron ja soolon päällekkäisyys. Lewis vie teoriansa vielä symboliselle tasolle, jossa vastakohtapareina toimisivat malícia (viekkkaus) sekä ystävyys, välittäjänä kaksiselitteisyys. (Lewis 1992, 188.)

Ympäristö tuntuu siis tarjoavan brasilialaisille jotakin muutakin kuin historian ja kansanperinteen, mitä vain kokemuksen kautta voi oppia ja mikä olennaisesti liittyy

---

<sup>84</sup> Ks. kappale 2.4. Keskeisiä käsitteitä.

capoeiraan. Ajattelin tätä usein tasapainotellessani ruuhkaisilla kaduilla kaasuttavissa busseissa tai kalastajaveneessä meren aalloilla. Siinä – kuin ilmaisena – saa harjoitusta capoeirassa tärkeälle tasapainoaistille tai ”perustalle” (*base*).

## 6. Yhteenveto

Olen jo analyysiosassa tuonut esille tutkimuksen johtopäätöksiä. Tässä kappaleessa kokoan vielä yhteen sen, mitä ideoita olen tutkimuksessa esittänyt ja mitä olen sen kuluessa saanut selville haastatteluiden, kirjallisuuden ja omakohtaisen kokemuksen kautta. Koko tutkimuksen tavoitteena on ollut kuvata kirjallisesti capoeiristan ruumiillista kokemusta neljän haastateltavan sekä yhden tutkijan silmin. Päästäkseni lähemmäs ”autenttista” ruumiillista kokemusta, olen tarkastellut sekä capoeiristan kehoa että capoeiraa jotakin kommunikoivana järjestelmänä. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole ollut pyrkiä todistamaan, että kommunikaatiivisuus olisi capoeiran tärkein aspekti tai että lajia tulisi tarkastella vain tältä kannalta. Kuitenkin capoeira on mielestäni tarjonnut hedelmällisen tutkimuslähteen juuri kehonkielen tutkimiselle ja kehonkommunikaation avaamiselle, sillä lajissa korostuu toisaalta kehon lähes äärimmäisyyksiin viety fyysinen kontrolli, mutta toisaalta taas se, että keho ei ole täyden kontrollin alainen ja joskus se saattaa paljastaa asioita, joista henkilö itse ei ole tietoinen. Tutkimuksen perusteella voitaisiin sanoa, että jälkimmäinen toteutuu capoeirassa kahdella tavalla. Yhtäältä capoeiran ruumiinkieli sisältää paljon historiallisia merkkejä ja merkityksiä, joista edes capoeiristat eivät välttämättä ole itse tietoisia. Toisaalta capoeiristojen pelatessa roolit karisevat ja pelaajista paljastuu puolia, jotka eivät arkielämässä välttämättä välity.

Mielenkiintoiseksi capoeiran, kuten minkä tahansa liike- tai tanssitradition tutkimisen tekee kehämäinen aikahorisontti, josta Välipakka puhuu: ”[...] mennyt on läsnä nykyisyydessä samalla kun menneen preesens on jo implikoinut nykyisyyden tulevana.” (Välipakka 2003, 32). Tämä toteutuu capoeirassa erityisen selvästi, sillä liikekieli, vaikka matkan varrella muuttunut runsaastikin, muistuttaa capoeiran ja samalla Brasilian valtion historiasta. Kuitenkin samanaikaisesti itse liikkeet ovat koreografioimattomia, suunnittelemtomia, improvisoituja, ja capoeirista pelissään jatkuvasti ennakoivat kanssapelaajan tulevia liikkeitä. Mielestäni ruumiinfenomenologia on tarjonnut toimivan filosofisen viitekehyksen tutkittaessa lajia, jossa ”nykyisten liikkeiden” suhde ”aikaisempiin liikkeisiin” on tärkeä ja tutkimuksessa, jossa kehon kokemuksellisuus on yksi olennainen lähestymistapa. Kommunikaatioteoriat ovat auttaneet liikkeen pukemisessa sanalliseen muotoon, kielellistettäessä eri liikkeiden merkityksiä tai puhuttaessa eri aspektien (kuten liikkeen ja musiikin) merkityksellisistä suhteista ja niiden välisestä kommunikaatiosta. Liikkeen kuvaaminen sanallisesti koetaan yleensä vaikeana, sillä liikkuvan kehon kokemuksia on haastavaa pukea sanoiksi. Liikkeen

siirtäminen on lähes aina kehollista tietoa, ja liikettä on haastavampaa kirjoittaa ylös kuin monia muita taiteen aloja. Vain tämä hetki on merkityksellinen, ja juuri tälle hetkelle ja kokemukselle olen tutkimuksessani pyrkinyt antamaan kielen. En ole kokenut ristiriitaa kahden ehkä vastakkaisenkin teoriasuuntauksen yhdistämisessä, sillä mielestäni vastakohtaisuudet tai asioiden kääntöpuolet tässäkin – kuten capoeirassa – ovat täydentäneet toisiaan.

### 6.1. Tutkimuksen pääkohdat

Tuon tutkimuksessani esille kolme tasoa, joilla vuorovaikutusta mielestäni tapahtuu: 1) historian ja roda de capoeiran välillä, 2) liikkeen ja liikkeen; liikkeen ja musiikin välillä, 3) sekä rodan ja yhteiskunnan välillä. Vuorovaikutus rodassa olevien capoeiristojen kesken, kuten malíciakin, on jotakin, jota ei varta vasten opetella tai johon capoeirista ei välttämättä kiinnitä juurikaan huomiota, sillä se on hänelle itsestäänselvyys. Sen voi omaksua vain olemalla mukana yhteisössä ja oppimalla yhteisön traditiot. Näitä traditioita ja ulkoisia ”sääntöjä” avaamalla olen ensinnä pyrkinyt luomaan perustan, jonka kautta on ollut mahdollista sukeltaa syvemmälle capoeiristan keholliseen kokemukseen. Tradition ja vapauden suhteesta muodostuu jokaiselle capoeiristalle oma ruumiinkieli ja tyyli pelata. Traditio luo rajat, jonka sisällä vapaus ja improvisaatio ovat mahdollisia. Konkreettisesti perustojen avaaminen on koostunut siitä, mitä capoeira on, sillä uskon tämän olevan monelle lukijalle epäselvää. Suuri osa työstä on ollut tämän aukikirjoittamista. Myös työn ensimmäinen osa, historian ja taustatietojen kirjoittaminen, on ollut pitkälinen prosessi ja vaatinut paljon tutkimustyötä. Olen tällä pyrkinyt osoittamaan, kuinka historia sekä afrobrasiliaalaisten asema Brasilian yhteiskunnassa on vaikuttanut capoeira rodan sisällä tapahtuvaan liikekieleen, esteettisiin ja eettisiin arvoihin, eleisiin, asenteeseen sekä laajemmin malícian kehittymiseen. Tämän jälkeen olen voinut tutkia capoeiristan kehonkieltä ja sitä polkua, kuinka capoeira kehollisena koulutuksena muuttaa tekijäänsä, ja kuinka yhteisön sanavarasto ajan myötä tulee osaksi yksilön sanavarastoa, ”hiljaista tietoa”.

Toisekseen olen nostanut esille liikkeen, soiton ja laulun välisen selkeän yhteyden ja pyrkinyt esimerkkien avulla osoittamaan, kuinka soittajat, pelaajat ja laulajat kommunikoivat keskenään. Liikekielessä kommunikaatioon on tarkoituskin tehdä esteitä, vaikka peli usein virtaa näennäisen harmonisesti eteenpäin. Peli voi olla aggressiivista taistelua, rituaalinomainen kokemus, pelinomaista hännäilyä, soljuvaa ajatustenvaihtoa tai kaikkea näiden väliltä. Musiikissa pyritään sitä vastoin esteettömämpään kommunikaatioon. Musiikki

luo pelitilan, jossa jokaisella soittimella, toquella ja laululla on oma paikkansa rodassa, oma tehtävänsä, jota se toteuttaa. Kaikella tulee capoeirassa olla syy ja seuraus: soitto luo energian ja määrittää, minkälaista peliä pelataan, laululla taas välitetään tietoa, ratkotaan ongelmia, kommentoidaan rodan tapahtumia, ilmaistaan tunteita, annetaan neuvoja ja ohjeita, luodaan tietynlainen tunnelma, osoitetaan rodan hierarkkinen järjestys, vitsaillaan, haastetaan, varoitetaan, energisoidaan. Laulut ovat ainoa media capoeirapelin aikana, jossa peliin voidaan puuttua myös sanojen välityksellä.

Kolmanneksi olen antanut esimerkkejä capoeira rodan ja yhteiskunnan välisestä suhteesta. Tähän minua on innoittanut capoeiratunneilla kuultu lause ”capoeira roda on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä”, jota olen käyttänyt myös työni otsikoinnissa. Capoeira roda ilmentää yhteiskuntaansa, mutta toisaalta myös yhteiskunta ilmenee yksilöiden kautta rodassa. Jokainen roda on aina erilainen, sillä jokainen yksilö tuo siihen oman energiansa ja menneisyytensä. Roda toimii ”elämän teatterina”, pelinä ja peilinä, joka heijastaa ulkopuolisen maailman tapahtumia. Koska capoeira on lähtöisin Brasiliasta ja oletettavimmin orjuuden ajoilta, heijastaa se eritoten Brasilian valtion historiaa ja yhteiskuntaoloja. Nyt, levittyään Eurooppaan ja Amerikkaan, eurooppalaiset piirteet tuovat oman lisänsä capoeiran historiaan ja liikekieleen.

Kootakseni yhteen edellä olevat huomiot ja tuodakseni ne tämän tutkimuksen ja itse pelihetken kontekstiin, olen käsitellyt capoeiristan – haastateltavieni – omakohtaista kokemusta sekä capoeiristan tiedon käsitettä. Yllä luetteleman kolme vuorovaikutuksen tasoa – historian ja rodan välinen, rodan sisäinen sekä rodan ja yhteiskunnan välinen – yhdistettynä tradition ja improvisaation suhteen tuntemukseen ovat osa sitä kehollista kokemusta, jota olen tutkimuksessani kutsunut ”hiljaiseksi tiedoksi” tai capoeiristan tiedoksi. Selvittämällä, mistä capoeiristan liike lähtee tai miten hän kuuntelee ja katsoo kehollaan olen pyrkinyt pääsemään lähemmäksi hetkeä, jolloin hän pelaa. Capoeirista oppii kuulemisen ja katsomisen taidon ja ”ehdollistuu” kuulemaan eri tavoin kuin ei-capoeirista. Capoeira kehollisena koulutuksena muuttaa pitkän ajan kuluessa paitsi harjoittajansa kehoa, myös hänen maailmankatsomustaan. Tässä tutkimuksessa olen esitellyt pääasiassa positiivisia muutoksia, mutta toki negatiivisetkin (kuten egoistisuus, väkivaltaisuuden ja kehon hallinnan väärinkäyttö, voittonhimo, välinpitämättömyys toisia ihmisiä kohtaan...) ovat mahdollisia. Capoeiristan tieto (kuten mm. tanssijan tieto) ei tutkimuksen mukaan ole älyllistä, vaan sijaitsee hänen ruumiissaan, liikkeen ja soiton taidossa, ja tästä syystä kehollista tietoa tunnutaan capoeirayhteisössä arvostettavan enemmän kuin yleensä länsimaalaisille tutumpaa aivojen tietoa. Haastateltavista kukaan ei sanonut ajattelevansa pelatessaan, vaan liike, samoin kuin liikkeen rytmi, lähtee musiikista,

tunnetilasta, vastapelaajalta saaduista impulsseista ja ennen kaikkea kunkin hetken tarjoamista mahdollisuuksista, hetkessä elämisestä ja läsnäolosta. Tämä on aihe, josta olisi kiinnostavaa tehdä mahdollisia jatkotutkimuksia. Tarkempi keskittyminen pelihetkeen ja omiin tunteisiin ei valitettavasti tässä tutkimuksessa ollut mahdollista, mutta tätä voisi lähestyä mm. syventämällä jo tässä tutkimuksessa esille tulleita teemoja ja haastattelukysymyksiä. Toinen mielenkiintoinen jatkotutkimusaihe liittyy capoeiristan rytmiin, jota tutkimuksessani lyhyesti sivusin: Mistä capoeirista saa rytmin liikkeeseensä? Mikä on capoeiran ”groove” ja mistä se koostuu?

## 6.2. Puhetta capoeirasta

Tässä vaiheessa tutkimusta on hyvä palata tutkimuksen alkuun ja siellä esittämäni haastattelukysymykseen “Onko capoeira mielestäsi kommunikaatiomuoto?”. Vaikka jo ensimmäisessä haastattelussa havaitsin, että kysymyksenasettelu oli kenties johdatteleva, naiivi ja siitä oli vaikea saada kiinni ja pyrin myöhemmissä haastatteluissa lähestymään aihetta kiertoteiden kautta, en kuitenkaan poistanut kysymystä haastattelurungosta. Seuraavien haastateltavieni vastaukset vahvistivat ennakkokäsitystäni siitä, kuinka capoeiristat mielellään puhuvat capoeiran liikekielestä, niin kuin se olisi eräänlaista puhetta:

US: Voisiko sanoa, että capoeira on kommunikaatiomuoto?

H4: Kyllä. Kaikkien kansojen.

US: Miksi?

H4: Koska se on yhdistymisen media [*veículo*] kaikille. Ihmiset liittyvät yhteen capoeiraryhmissä syntyperään, rotuun, väriin katsomatta, eli se on kommunikaatiöväylä.

US: Entäs sitten rodan sisällä, onko rodan sisällä kommunikaatiota?

H4: On. Instrumenttien, musiikin, rytmin kommunikaatiota sekä musiikin ja liikkeen välillä.

Haastateltava 3 kuvaa capoeiraa mieluummin itseilmaisuna, mutta vertaa liikekieltä kuitenkin keskusteluun:

US: Onko capoeira mielestäsi kommunikaatiomuoto?

H3: Sanoisin edelleen, että se on itseilmaisua. Ruumiin kieltä (*expressão corporal*). Siinä ilmaistaan itseä kuin kaksi mykkää keskustelemassa. [...] On vaikeaa olla ”kokonainen” capoeirista, joka hallitsee kaikki puolet. Capoeirista, joka laulaa, tanssii, hyppää, pelaa, menee alas, antaa ja ottaa vastaan kovia iskuja, pelaa São Bento Grandea ja Angolaa, pelaa Iunaa, Benguelaa. On todella vaikeaa olla täydellinen capoeirista. Ja jos on täydellinen capoeirista, niin osaako hän siirtää tietotaitoaan eteenpäin

muille? Kuka laulaa, hänellä on mahdollisuus saada äänensä kuuluville. Joka ei laula, pelaa ainoastaan. Joten jos aina pelaa, ei saa ääntänsä kuuluville ja tämä henkilö puhuu myöhemmin. Tämä on mielestäni capoeiran vaikeus. Mielestäni kaikkien capoeiristojen täytyy laulaa, soittaa ja pelata [...], koska joskus roda loppuu ja sanot kaiken rodan jälkeen, mitä halusit sanoa jo rodassa.

Liikekielen vertaaminen keskusteluun tuntuu olevan yksi selkeä diskurssi capoeiraopettajien puheessa, diskurssi, joka on toiminut alkukipinäni koko tutkielmalleni. Tätä ei kuitenkaan tule ottaa kirjaimellisesti ja on muistettava, että se on vain puhetapa. Ruumiillinen kommunikaatio ei ole merkkijärjestelmä, jota voisi täysin hallita tai jonka merkitykset olisivat kaikille samanlaisia ja ymmärrettäviä, kuten esimerkiksi puheessa, eikä sitä siksi voida pitää ”universaalina kielenä”. Korostan, että kommunikatiivisuus on vain yksi puoli capoeirassa eikä missään nimessä sen itsetarkoitus. Tästä huolimatta taitava capoeirista pystyy ymmärtämään ja lukemaan monenlaisten pelaajien ja monista eri kulttuurisista taustoista tulevien kehonkieltä, sillä toisen capoeiristan kanssa hän jakaa suhteellisen samanlaisen ”kehollisen koulutuksen”. Jaettu ruumiillisuus (”shared corporeality”) tuottaa suurempaa ymmärrystä toisen liikkeistä. Tämä ei tarkoita sitä, että kaksi individuaalia ymmärtäisi tietyn liikkeen täysin samalla tavalla, vaikka he jakaisivat saman sosiaalisen ja kulttuurisen taustan. (Parviainen 1998, 47.) Tietyn tradition liikeseanasto esteettisine arvoineen asettaa rajat liikkuvalla keholla, ja näiden rajojen sisällä kommunikaatio on helpompaa. Ilman näitä kehyksiä tanssi- tai capoeiratradiotiota ei ole olemassa, sillä tiettyjen rajojen asettaminen kehon kielelle mahdollistaa tradition jatkumisen. Kuitenkin, jotta traditio säilyisi hengissä, on oltava myös varaa improvisaatiolle ja vapaudelle. (Emt., 98.)<sup>85</sup>

Tietty traditio tuntuu pätevän myös siihen, miten capoeirasta puhutaan, mitä puolia siinä korostetaan ja mitä jätetään kertomatta. Kuitenkin olin yllätynyt myös vastauksien eroavaisuuksista. Lähtiessäni tekemään haastatteluita minulla oli kunkin kysymyksen kohdalla tietynlaiset ennakko-oletukset siitä, minkälaisia vastauksia tulisin ammatikseen capoeiraa tekeviltä capoeiristoilta saamaan. Karkeasti yleistettynä oletin saavani vastaukseksi joko klisheisiä, valmiiksi pureskelutuja, kyseenalaistamattomia ”totuuksia” tai hivenen arvoituksellisia, mystifioituja kommentteja. Toisaalta myös tarkoituksella sisällytin haastatteluihin melko yleispäteviä kysymyksiä kuten yllä, jotta voisin joko kumota tai myöntää ennakkokäsitykseni. Vaikka tietty puhetapa oli haastatteluissa läsnä ja usein vastauksiin kätkeytyy capoeiran korostaminen ”olemisen tapana ja tapana elää elämää”

(Capoeira 2002, 230), olivat jotkut vastaukset suorastaan yllättäviä. Vastauksien värikkyydestä johtuen kaikki mielenkiintoiset yksityiskohdat eivät valitettavasti mahtuneet tämän tutkimuksen sisälle. Tietynlainen kahtiajako iän puolesta oli kuitenkin havaittavissa siinä, että vanhemmat ja kokeneemmat haastateltavat uskalsivat tuoda esille myös capoeiran negatiiviselta vaikuttavista puolista, kun taas nuoremmilla oli selvästi maailmaasyleilevämpi ote.

Olen pyrkinyt tutkimuksessa noudattamaan fenomenologian alleviivaamaa viitekehystä, jossa kokemukset, havainnot, uskomukset, kuvitelmat ja muistot laitetaan tutkimuksessa etusijalle ja pyritään tarkastelemaan käsillä olevaa asiaa mahdollisimman monelta kannalta, ottamatta kantaa niiden todenperäisyyteen:

Fenomenologia tutkii ja kuvaa maailmaa sellaisena kuin se ilmenee meille, ottamatta kantaa ilmiöiden eli fenomeenien todellisuuteen ja epätodellisuuteen. Se pyrkii kohdistamaan huomion tietoisuuden (tai ruumiin) toimintaan, sen akteihin sekä niiden kohteisiin sitoutumatta aktien pätevyteen tai kohteiden olemassaoloon. (Heinämaa 1996, 17.)

Sekä tutkijana että tekijänä olen kokenut haasteena sen, miten tutkia ilmiötä, jonka oppii vain elämällä ja jossa vain kokemus on ”oikeaa” tietoa. Koen itseni enemmän tekijäksi kuin tutkijaksi, mutta tämän työn puitteissa minun on ollut pakko omaksua myös tutkijan rooli. Voidakseen päästä sisälle siinä, mitä tai miten capoeira on, on siinä eletävä. Vanhat, arvostetut capoeira mestretkään tuskin tuntevat itseään valmiiksi vaan päinvastoin; koko elämä on peliä, oppimista, kasvua, ja joka hetkessä on uutta opittavaa. Mielestäni tärkeintä capoeirassa, kuten myös tutkimustyössä ja elämässä, on säilyttää rakkaus niitä kohtaan, joita vastaan pelaa. Ystävä on samanaikaisesti vihollinen ja vastustaja, vihollinen samanaikaisesti ystävä. Yhtäkaikki mahdumme jokainen saman rodan, saman maapallon sisään.

---

<sup>85</sup> Vrt. myös luku 2.2.1. Musiikki pelinä. Käsittelen Saastamoisen (1990) ideaa musiikillisesta kommunikaatiosta pelinä, jossa tasapaonottelevat perinteen muovaama säännöstö (toiste) sekä luovan mielen tuottamat improvisaatiot (haje).



## 7. Loppusanat

Työn prosessi on ollut täynnä vastakohtaisuuksia, niin kuin varmasti monen muunkin osallistuvaa havainnointia metodinaan käyttävän kirjoittajan. Yhtäältä prosessiani värittävät kokemukset Brasiliassa ja Suomen rodissa, toisaalta puuduttavat ja raskaat vaikkakin usein myös inspiroituneet työtunnit tietokoneen ja kirjojen parissa. Tarkoituseräni tätä tutkimusta aloittaessa oli puhtaasti itsekeskeinen, sillä tahdoin syventää tietämystäni ja tuntemustani capoeirasta. Tässä tehtävässään tutkimus on mielestäni erityisesti taustatietojen osalta onnistunut hyvin, ja varsinaisen materiaalinkeräysjakson aikana myös kehollisen ja ”hiljaisen tiedon” osalta. Tarkoitukseni ei ollut luoda uutta tietoa, vaan tarkastella jo olemassa olevaa eri kantilta, tuoda kokemus ja hetki sanalliseen muotoon. Capoeira aiheena on ollut haasteellinen, samoin kuin aiheenrajaukseni, mutta rajauksen lopulliseen muotoutumiseen olen kuitenkin tyytyväinen. Toivon, että työ omalta osaltaan värittää capoeirasta kirjoitettujen teosten rivistöä, joka suomenkielisenä tai suomalaisten kirjoittamana ei ole vielä kovin leveä. Vuonna 2005, tätä tutkimusta tehdessä, julkaistiin suomennettu versio Nestor Capoeiran (1995) ”The Little Capoeira Book” -kirjasta nimellä ”Pieni capoeirakirja”, ja tietojeni mukaan muutama muu suomalainen kirjoitti kanssani samaan aikaan pro gradu -työtä tai muuta laajempaa tutkimusta capoeirasta. Muista suomenkielisistä teoksista en ole tietoinen.

Kuitenkin jos nyt lähtisin tekemään tutkimusta uudestaan, tekisin monet asiat varmasti eri tavalla. Koen, että vasta nyt, sekä tieteelliseen tutkimukseen että capoeiraan liittyvän ymmärrykseni karttuessa, minulla olisi tarvittavat välineet rajata aihe järkevästi, muotoilla haastattelukysymykset ymmärrettäviksi sekä tarvittavat taustatiedot kysymysten laatimiseen, ja toisaalta taas riittävästi kapasiteettia sietää ”tutkijan” ja ”capoeiristan” minussa käymää valtataistelua, joka loi aivan turhia paineita niin ajankäytön kuin työn onnistumisenkin kannalta. Haastattelut jäivät mielestäni valitettavan hajanaisiksi osittain kielen, osittain liian laajojen kysymyksenasettelun, osittain alkutaipaleella olevien haastattelijan kykyjeni takia. Kaikesta tästä huolimatta, ja ehkä myös kaiken tämän vuoksi, olen kokonaisuudessaan tyytyväinen aikaansaannokseeni. Siitä lämmin kiitos haastateltavilleni, Suomen Kulttuurirahastolle sekä kaikille työssä auttaneille. Edelleen voin vain todeta:

Capoeira tem mandinga	Capoeirassa on mandingaa (”lumovoimaa”)
Capoeira tem axé	Capoeirassa on axéta (”energiaa”)
Capoeira e a luta nossa	Capoeira on meidän taistelumme
Capoeira o que que é?	Capoeira, mitä se on?

## 8. Lähdeluettelo

### Julkaistut lähteet

#### Teoriakirjallisuus

- Behague, Gerard 1991. Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, toim. Bruno Nettl & Philip Bohlman. Chicago - London: The University of Chicago Press. Ss. 56-68.
- Feld, Steven 1982. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven 1994. Communication, Music, and Speech about Music. *Music Grooves*, Ss. 77-95.
- Fiske, John 1994 (3.painos). *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Vastapaino.
- Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoisrin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikäytökselle*. Tampere: Tammerpaino Oy.
- Hirsjärvi-Remes-Sajavaara 2000 (6.painos). *Tutki ja Kirjoita*. Vantaa: Tummavuoren kirjapaino Oy.
- Hoppu, Petri 1999. *Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1770-luvulta nykyaikaan*. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy. Ss. 5-91.
- Keil, Charles 1994. Motion and Feeling through Music. *Music Grooves*, toim. Charles Keil & Steven Feld. Chicago: The University of Chicago Press. Ss 53-76.
- Keil, Charles 1994. Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Music Grooves*, toim. Charles Keil & Steven Feld. Chicago: The University of Chicago Press. Ss. 96-108.
- Keil, Charles & Feld, Steven 1994. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Koivunen, Hannele 1997. *Hiljainen tieto*. Keuruu: Otavan kirjapaino.
- Laine, Timo 1995. *Filosofinen antropologia: ihmisen kokonaisuutta etsimässä*. Jyväskylä: Atena. Ss. 163-217.

- Langer, Monika M. 1989. *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. A Guide and Commentary*. Tallahassee: The Florida State University Press.
- Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurien tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Merleau-Ponty, Maurice 1962/1998. *Phenomenology of Perception*. London – New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice 1964. Translators' Introduction. *Sense and Non-Sense*. Usa: Northwestern University Press. Ss. ix-xxvii.
- Merleau-Ponty, Maurice 1964/1985. Introduction. *The Primacy of Perception*. USA: Northwestern University Press. Ss. xiii-42.
- Merriam, Alan 1964. *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press.
- Moisala, Pirkko 1991. Antropologinen musiikintutkimus. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas, toim.* Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus. Ss. 105-138.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies moving and moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Rouhiainen, Leena 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Doctoral Dissertation. Helsinki: Theatre Academy.
- Saastamoinen, Ilpo 1990. *Keiteleen oudompi nuottikirja. Johdatus luovaan musiikinopetukseen*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Seeger, Charles 1977. *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Stockmann, Doris 1991. Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, toim. Bruno Nettl & Philip Bohlman. Chicago - London: The University of Chicago Press. Ss. 318-342.
- Välipakka, Inka 2003. *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

## Muu kirjallisuus

- Almeida, Bira 1986. *Capoeira, A Brazilian Art Form: History, Philosophy and Practice*. Berkley: North Atlantic Books.
- Amado, Jorge 1982. *Ihmeiden markkinat* (portugalinkielinen alkuteos *Tenda Los Milagres* 1969, suom. Hilikka Mäki). Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.
- Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bergeron, Sylvie 1995. *Musique du Monde. Brésil: Capoeira, Samba de roda, Maculelê. Capoeira Senzala de Santos*. CD-levyn kansiteksti. Paris: Buda Musique 1995.
- Biedermann, Hans 1996. *The Wordsworth Dictionary of Symbolism*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.
- Capoeira, Nestor 1995. *The Little Capoeira Book*. Berkeley – California: North Atlantic Books.
- Capoeira, Nestor 2002. *Capoeira. Roots of the Dance-Fight-Game*. Berkley – California: North Atlantic Books.
- Cooper, J. C. 1984. *Symbolien maailma. Unet, kuvot, ennusmerkit*. Hämeenlinna: Auvi A. Karisto Oy.
- Cuesta, Marta 1997. *Flowers to the Ocean. A Study of Everyday Practices, Rituals and Identity in Candomblé*. Lund: Lund University Press.
- Downey, Greg 1996. *Capoeira Angola from Salvador, Brazil*. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. CD-levyn kansiteksti. Washington D.C: Smithsonian/Folkways Recordings.
- Downey, Greg 2002. Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music. *Ethnomusicology* 46 (3): 487-509.
- Fryer, Peter 2000. *Rhythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press.
- Freyre, Gilberto 1951. *Brazil: An Interpretation*. New York: Alfred A. Knopf. Ss. 98-99
- Kensinger, K 1995. *How Real People Ought to Live*. USA: Waveland Press. Ss. 237-246.
- Knuuti, Samuli (2002). Artikkelit ”Rikkiviisas” *Image*-lehdessä nro 8, marraskuu 2002. Ss. 53.
- Lewis, Lowell. J. 1992. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: University of Chicago Press.

- Moore, Robin 1998. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. Ss. 87-113.
- Nettl, Bruno 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana – Chicago – London: University of Illinois Press.
- Pannunzio-Lintinen, Helena & Lintinen, Hannu 2002. Suomi–portugali–suomi-taskusanakirja. Helsinki: WSOY.
- Reis, João José 1993. *Slave Rebellion in Brazil. The Muslim Uprising of 1835 in Bahia*. (portugalinkielinen alkuteos *Rebelião escrava no Brasil: A história do levante dos malês 1835*, 1986. Trans. Arthur Brakel.) Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rowe, W. & Schelling, V. 1991. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. London: Verso. Ss. 122-138.
- Saha, Hannu 1996. *Kansansmusiikin tyyli ja muuntelu*. Jyväskylä: Gummerrus Kirjapaino Oy.
- Schreiner, Claus 1993. *Música Brasileira. A History of Popular Music and the People of Brazil*. New York – London: Marion Boyars.
- Seeger, Anthony 1996. Capoeira Angola from Brazil. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. CD-levyn kansiteksti. Washington: Smithsonian Folkways.
- Sheriff, Robin 2001. Racism on the Asphalt. *Dreaming Equality: Color, Race and Racism in Urban Brazil. New Brunswick*. New Jersey: Rutgers University Press. Ss. 84-117.
- Skidmore, T. & Smith, P. 1984. *Modern Latin America*. New York: Oxford University Press. Ss. 16-44.
- Spencer, Paul 1985. Introduction: Interpretations of the dance in anthropology. *Society and Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*, toim. Paul Spencer. Cambridge: Cambridge University Press. Ss. 1-47.
- Vianna, Hermano 1999. *The Mystery of samba: popular music and national identity in Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Vincent, Jon S. 2003. *Culture and Customs of Brazil*. Westport, USA: Greenwood Press.
- Wosien, Maria-Gabriele 1974. *Sacred Dance. Encounter with the Gods*. London: Thames – Hudson.

## Julkaisemattomat lähteet

Hartikainen, Petra 2005. *Ihminen liikkeen virrassa. Tutkimus tanssin erilaisista merkityksistä tanssijalle*. Pro gradu –tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto, musiikin tutkimuksen laitos.

Veikkola, Timo 2000. *The Memory of Liberation*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto, sosiologian laitos.

Wade, Peter 2002. Luentomuistiinpanot. Luentosarja ”Black American Identity and Culture” Manchesterin yliopistossa antropologian laitoksella, luento 19.2.2002 aiheena ”’Racial Democracy’: Racism, race and class.”

## Nettisivut

[www.capoeirafinland.com](http://www.capoeirafinland.com) 6.5.2003 16:15

[www.capoeira-norte.com](http://www.capoeira-norte.com) 6.5.2003

[www.capoeira.com/planetcapoeira](http://www.capoeira.com/planetcapoeira) 6.5.2003

[www.duke.edu/~ga5/musicadecapoeira.html](http://www.duke.edu/~ga5/musicadecapoeira.html) 6.5.2003

[www.nd.edu/~gdowney/capoeira.html](http://www.nd.edu/~gdowney/capoeira.html)

[www.capoeira.fi](http://www.capoeira.fi) 27.12.2006 21:00

[www.duke.edu/~ga5/toques.html](http://www.duke.edu/~ga5/toques.html)

[www.capoeira.fi](http://www.capoeira.fi) 20.5.2007

## Äänitteet

Capoeira Angola from Brazil. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. Washington: Smithsonian Folkways 1996.

Marrom Capoeira e Alunos. Rio de Janeiro: Arion 2000.

Monitor Tijolo: Capoeira Norte. Manchester 2000.

Musique du Monde. Brésil: Capoeira, Samba de roda, Maculelê. Capoeira Senzala de Santos. Paris: Buda Musique 1995.

Musique du Monde. Brésil: Capoeira, rites et invocations. Vol.2. Capoeira Senzala de Santos. Paris: Buda Musique 1999.

## Tutkimusaineisto

### Haastattelut

3.3.2003, 25.6.2004, 20.11.2004 ja 23.11.2004.

Alkuperäiset tallenteet Ulla Silvennoisen hallussa.

### Videot

2.3.2003 ja 14–15.2.2004.

Alkuperäiset tallenteet Tampereen yliopiston Musiikin tutkimuksen laitoksen hallussa, VHS-kopiot Ulla Silvennoisen hallussa.

### MD-tallenteet

MD1 (12.11.2004), MD2 (16.11.2004) ja MD3 (18.11.2004).

Alkuperäiset tallenteet Ulla Silvennoisen hallussa.

### Muut

Helinä Rautavaaran museo, Espoo

## Liite 1: Haastattelukysymykset

### Henkilöhistoria

1. Nimi, capoeiranimi, ikä
2. Taustasi lyhyesti: koulutus, ammatti, missä olet asunut, kotiolut

### Capoeirahistoria

1. Koska aloitit capoeiran?
2. Miksi aloitit? Missä aloitit?
3. Ketkä ovat olleet opettajiasi/*mestrejäsi*?
4. Kuinka kauan olet opettanut? Mitä ryhmiä opetat? Koska sinusta tuli *mestre*?
5. Mitä capoeira on? Mitä capoeira sinulle merkitsee?
6. Oletko opettanut muissa maissa kuin Brasiliassa?
7. Onko eurooppalaisia/suomalaisia capoeiristoja erilaista opettaa kuin brasilialaisia? Miksi?
8. Miten suhtaudut siihen, että capoeira on tuotu ulos Brasiliasta? Onko olemassa vaara, että se menettää ”aitoutensa”?

### Kokemus capoeiristana

1. Kun pelaat, niin mistä capoeiristana saat ensimmäisen impulssin liikkeeseen? Mistä liike lähtee?
2. Mitä kuuntelet, kun pelaat?
3. Mitä katsot?
4. Ajatteletko pelatessasi, minkä liikkeen teet seuraavaksi?
5. Onko capoeira muuttanut sinua? Jos, niin miten?
6. Koetko, että capoeiran avulla voi auttaa ihmisiä (esim. *favelassa*)?
7. Capoeira on samanaikaisesti sekä taistelu että peli. Koetko tämän ristiriitaisena?
8. Onko capoeira mielestäsi rituaali? Onko se sinulle uskonnollista?
9. Onko olemassa capoeiran filosofiaa?

### Musiikin ja liikkeen suhde

1. Mikä on liikkeen ja musiikin suhde capoeirassa?
2. Voiko sanoa, kumpi on capoeirassa tärkeämpää, musiikki vai liike?
3. Onko capoeira mielestäsi kommunikaatiomuoto?
4. Mitä *toqueita* käytät itse eniten?
5. Onko joitain erityisiä lauluja, millä esim. aloitat tai lopetat *rodan*?
6. Onko lauluja, joita laulat vain tietyissä tilanteissa/joita et laulaisi jossakin tietyssä tilanteessa?



7. Onko capoeirassa sääntöjä? Entä mikä on improvisaation rooli? Voisitko kertoa näiden suhteesta?

### **Loppukysymykset**

1. Selittäisitkö termin ”*axé*”?
2. Mitä lause ”Capoeira *roda* on kuin mikrokosmos, pieni maailma suuren sisällä” sinulle merkitsee?

Liite 2: Brazilian kartta



Brasiliaan kartta. Kuvassa näkyvät capoeiran historian kannalta tärkeät kaupungit Salvador, Recife ja Rio de Janeiro. (Kuva: Tampereen yliopiston esite Brasiliaan matkaaville.)