

INTRODUZIONE

Questo lavoro è il frutto di una pratica quadriennale della capoeira e di un soggiorno di quattro mesi a Salvador de Bahia, Brasile.

Lo scopo che mi prefiggo è di dare alcuni strumenti per comprendere ed apprezzare questo interessante e complesso fenomeno della cultura afro-brasiliana, evidenziando il continuo mutamento di una pratica che è viva.

Anche se la tesi è fortemente incentrata su quello che accade a Bahia, culla della capoeira, prenderemo in esame anche le situazioni di altre parti del paese, in particolare di São Paulo e Rio de Janeiro, i poli “politicamente” più importanti della capoeira odierna.

Vista l’assenza di bibliografia in italiano sull’argomento e l’inaccessibilità della maggior parte degli studi seri, ho ritenuto opportuno cercare di dare una visione d’insieme delle questioni più importanti e più dibattute dello studio di questa pratica, dando i miei piccoli contributi quando ho ritenuto di esserne in grado.

Questa tesi intende illustrare un fenomeno culturale dagli aspetti a volte paradossali e contraddittori, che rifugge le definizioni. Un fenomeno i cui praticanti cooperano e si scontrano nello stesso istante, in cui danzano e combattono, in cui cantano il dolore degli antenati schiavi e la gioia della festa.

La capoeira per sopravvivere è mutata e continua a mutare, adattandosi al cambiamento dei corpi e delle teste di chi la pratica, riuscendo fino ad oggi a resistere ai continui tentativi di inquadramento in regolamenti ed organizzazioni, che pure si fanno di giorno in giorno più presenti.

Due delle fonti di citazioni che ho utilizzato non posseggono riferimenti bibliografici. Una è il sito internet di *mestre* Dêcanio, nel momento in cui scrivo purtroppo non più in rete per motivi a me ignoti, ricco di ricordi su *mestre* Bimba e *mestre* Pastinha, l’altra il progetto

Câa-puera, una serie di interviste fatte ad anziani maestri di capoeira su iniziativa dell'università di Brasilia, mai pubblicate per questioni di diritti d'autore e che ho avuto modo di visionare privatamente.

"Il richiamo a giocare capoeira è l'inconfondibile suono dell'arco musicale, il *berimbau*, che comanda la *roda*, il cerchio della *capoeira*. Il musicista principale batte sulla corda d'acciaio per indicare il ritmo ed il tempo all'orchestra che dirige la *roda* ed ai giocatori che vi entreranno. Quando il *mestre* che suona il *berimbau* ha stabilito il ritmo, si uniscono a lui altri suonatori: suonano altri *berimbau*, *pandeiros*, e a volte altri strumenti a percussione. I capoeiristi formano con i loro corpi un cerchio attorno alla *roda*.

Il *toque* che il *mestre* ha scelto determina il tipo di gioco: il *toque Angola*, ad esempio, stabilisce un andamento lento per un gioco "interno", il tipo di gioco che è spesso usato per cominciare, in cui i capoeiristi rimangono molto vicini tra loro, giocando lentamente ed usando posture molto basse. Altri ritmi richiedono altri stili di gioco, più rapidi o più lenti, più aggressivi, ecc... Per ora i giocatori attendono. I due che per primi entreranno nella *roda* si accucciano davanti al *berimbau*, "ai piedi del *berimbau*", le loro teste abbassate, appoggiati sui talloni, sempre tenendosi sotto controllo con la coda dell'occhio.

Per cominciare a cantare, il *mestre* urla le prime sillabe della *ladainha*: "Iê!". Canta una famosa canzone su Salvador, Bahia, culla della capoeira, elencando punti importanti della città, luoghi turistici, nomi di chiese famose, posti dove una volta si tenevano *rodas* in concomitanza a feste religiose. La canzone è densa di riferimenti storici, poiché ogni luogo che nomina si riferisce a storie che riguardano capoeiristi della prima parte del secolo, prima che la capoeira fosse praticata con sicurezza nelle accademie. I capoeiristi sono ben consapevoli che la pratica era una volta proibita dalla legge e perseguita da una speciale forza di polizia a cavallo istituita negli anni '20 a Salvador per reprimere i raduni di afro-brasiliani.

Dopo la *ladainha* d'apertura, il *mestre* porta la *roda* ad unirsi in un canto "botta e risposta". Canta "viva meu Deus!", ed il gruppo risponde in coro mentre qualcuno china la testa, alza le mani a Dio. Il cantante rende omaggio al suo *mestre* per avergli insegnato l'ingannevolezza della capoeira, "l'arte della falsità". Ed i suoi studenti analogamente lo ringraziano per quello che ha insegnato loro. Poi il *mestre* richiama i giocatori al gioco: "E' ora, è ora", "Andiamo", "Fuori nel mondo...".

I due capoeiristi in attesa gesticolano come se si offerissero reciprocamente il pavimento, modelli di diplomazia e di buone maniere. Toccano il terreno e si fanno il segno della croce, sussurrando preghiere (un maestro mi ha detto che chiede sempre "sicurezza per entrambi, vittoria per me"). E si preparano per giocare. Anche se i giocatori raramente esitano, viene loro ricordato di stare attenti, dei capoeiristi sono morti nella *roda*, per tradimento, rabbia o sfortuna.

Infine l'atmosfera cambia. Il *mestre* canta le prime frasi di una canzone conosciuta, e tutta la *roda* risponde in coro. I *corridos*, canzoni che accompagnano il gioco, indicano che è arrivato il momento di giocare capoeira, un misto di danza, sport, arte marziale e combattimento. Guidati dal ritmo della musica e dall'energia del canto, i giocatori cominciano lentamente a mettersi alla prova per comprendere le rispettive intenzioni e capacità. Si appoggiano sulle loro mani ed entrano nella *roda*, sostenendo il peso del loro corpo sulle braccia. Uno di loro fa perno su di una gamba stendendo l'altra in un lento *rabo de arraia*, un calcio chiamato "coda di manta". Facendo "camminare" pazientemente le mani attorno al piede che rimane a terra e dirigendo la propria gamba verso il suo avversario. L'altro giocatore si avvicina ancor di più a terra accompagnando la direzione del calcio. Il tallone della gamba che attacca passa vicino al bersaglio che si gira per liberare la sua gamba e contrattaccare. Gli "attacchi" sembrano essere più sottintesi che reali, ed i giocatori manovrano più per ottenere una posizione di controllo, che per colpisci. La maggior parte degli attacchi avvengono vicino all'altro giocatore costringendolo a muoversi ed a rispondere con un contrattacco. Fra i due si sviluppa una specie di conversazione corporea che è al tempo stesso cooperativa e competitiva.

Soltanto le mani, la testa ed i piedi toccano il terreno. Il gioco sembra coreografato, tanto fluidamente l'attacco, il contrattacco ed il contro-contrattacco si compenetrano. Anche se i due giocatori arrivano spesso a sfiorarsi, lo scambio è completamente improvvisato.

I primi movimenti del gioco sono ingannevolmente lenti ma sono comunque una competizione tanto quanto gli scambi più rapidi e più violenti che seguiranno. Per il momento il gioco si sviluppa vicino al pavimento con le braccia e la testa che servono quanto le gambe a sostenere i giocatori attraverso improbabili verticali, ponti, ruote ed altri movimenti per i quali non esiste nome. I principi fondamentali della *capoeira* sono espressi in forma pura nel movimento: i giocatori cercano di controllare lo spazio, di guadagnare la misura, di rendere impossibile il movimento dell'altro giocatore e di anticipare le azioni dell'opponente. Un capoeirista non dovrebbe resistere o affrontare un attacco con la forza ma dovrebbe invece piegarsi e scivolare all'interno o sotto e poi contrattaccare con le gambe o la testa.

Quando il ritmo cambia, i giocatori hanno già iniziato ad aprire il gioco, muovendosi più rapidamente, inciampando, piroettando su assi inclinati, con gambe che all'improvviso guizzano in calci da angoli inaspettati. I capoeiristi sembrano fuori equilibrio, accennano un sorriso, con gli occhi che vagano con un disinteresse studiato ed ingannevole che nasconde una concentrazione totale. I giocatori tentano di far cadere l'altro o attendono di trovare il momento in cui l'altro sia più vulnerabile, piuttosto che tentare molte tecniche senza successo. Mentre la *roda* percepisce l'energia crescente, i musicisti si sporgono e li incitano dando forza alla danza con l'energia del suono. I giocatori danzano e giocano, i loro movimenti obbediscono sia ad impulsi estetici sia alla necessità di evitare di essere buttati a terra, colpiti con calci o testate.

Ad un certo punto, un giocatore, incautamente fa una ruota sopra quella che pare una *rasteira*, una spazzata di gamba, ma la *rasteira* è una finta per nascondere una *cabeçada*, una testata che colpisce lo stomaco esposto della vittima a testa in giù, le cui gambe si richiudono per difendere lo stomaco

quando è ormai troppo tardi. La *cabeçada* manda il bersaglio a rotolare scoordinato mentre gli spettatori sorridono e ridono. Il tempismo è stato perfetto, la *cabeçada* è stata piazzata proprio in un'“apertura” che la vittima ha offerto. Colui che ha colpito si allontana dando le spalle al giocatore sfortunato che solo ora sta rimettendosi in piedi. Il giocatore che ha il vantaggio solleva le braccia tenendole stese ai lati in una *chamada*, una chiamata che invita l'altro ad avvicinarsi, una specie di test per verificare se sia ancora in grado di giocare. Il ghigno del capoerista in piedi sfida il suo compare che sta già dirigendosi ai piedi del *berimbau*. Qui, si accuccia nuovamente, sopportando di buon grado un'altra risata collettiva mentre il *mestre* canta ad alta voce “Quando passo voglio vederti cadere!”. Alzando il volto al cielo, gli occhi ancora fissi sull'avversario che sta dondolando nella chiamata, si prepara a ricominciare il gioco. Ascolta per un momento la musica, sembra sussurrare una preghiera silenziosa, e sorride, il gioco non è ancora terminato.”

Questa descrizione un po' romanzata di Greg Downey¹, mi sembra che renda bene il clima di una *roda*², che metta rapidamente a fuoco il ruolo di conduzione e commento della musica, che mostri l'assenza di un chiaro sistema per determinare la supremazia di uno sull'altro, supremazia spesso nemmeno ricercata in favore di giochi più cooperativi ed estetici.

Il capoerista è guidato da considerazioni tanto marziali quanto coreutiche, e questo porta ad una frequente mancanza di accordo nel giudizio su di un giocatore.

A partire dal verbo utilizzato da chi pratica capoeira, *jogar* (giocare) si possono cogliere le infinite contraddizioni di una disciplina in cui il lottatore deve sì “sopravvivere”, ma anche ricevere l'approvazione della comunità rispettando delle regole etiche/estetiche non solo non scritte, ma anche non sempre condivise.

Chi ha avuto occasione di vedere praticare capoeira, ha probabilmente in mente enormi uomini neri a torso nudo che fanno salti mortali e si sfiorano con velocissimi calci circolari su ritmi forsennati. Se legge la descrizione di un gioco di capoeira *Angola* come quella sopra riportata, troverà in effetti notevoli discrepanze rispetto a ciò che

¹ Il brano è una riduzione del capitolo 1 di Downey: 1998. I termini in portoghese non sono stati tradotti per non appesantire la narrazione. Il loro significato verrà man mano illustrato nel corso dell'esposizione.

² Ruota, cerchio. E' lo spazio in cui ha luogo la capoeira.

sa. In realtà queste due espressioni della capoeira, per quanto così diverse fra loro, condividono un'unica origine; e sono solo gli ultimi decenni ad aver tanto accresciuto la distanza tra la capoeira tradizionale e le numerose ramificazioni esistenti oggi, inclusa la capoeira degli show folclorici.



CENNI STORICI

Parlare delle origini della capoeira significa avventurarsi in un vespaio per poi scoprire che le vespe non danno miele. Ciononostante sarà necessario parlarne: è evidente che la storia che di sé una comunità racconta è importante non perché vera ma per lo sfondo mitico che dà alle azioni della comunità stessa.

Senza illuderci di poter apportare novità in questo campo degli studi capoeiristici (peraltro uno dei più floridi), tenteremo di esporre in maniera sintetica i dati disponibili, per potervi fare così riferimento e, se necessario, approfondirli nel corso del lavoro.

Una delle schematizzazioni più frequenti dell'evoluzione della capoeira è quella che segue. Non è chiaramente soddisfacente ma, essendo una delle predominanti nella cultura orale dei capoeiristi, ci muoveremo da qui:

- la capoeira nasce durante la **schiavitù**, nelle piantagioni
- la capoeira si sviluppa - dopo l'abolizione della schiavitù nelle città, dove gli ex-schiavi vivono nella **marginalità** e nell'**illegalità**
- dopo il 1930 la capoeira cessa di essere illegale (per diventare anzi uno dei simboli dell'orgoglio nazionale brasiliano) ed inizia la cosiddetta epoca delle **accademie**.

SCHIAVITÙ

Gli schiavi africani furono spesso gestiti dai padroni brasiliani con un approccio distruttivo nei confronti delle loro culture d'origine; venivano spesso divisi dai compagni di tribù e costretti a convivere con individui di etnie diverse se non nemiche. La tradizione vorrebbe, dunque, che culture inconciliabili nel continente d'origine abbiano potuto unire le loro conoscenze, creando una lotta e mascherandola ai padroni sotto forma di danza.

E' importante notare che la prima descrizione di capoeira è del 1824 e descrive un gioco guerriero che manca però dell'attributo che a noi interessa: l'interazione con la musica³.

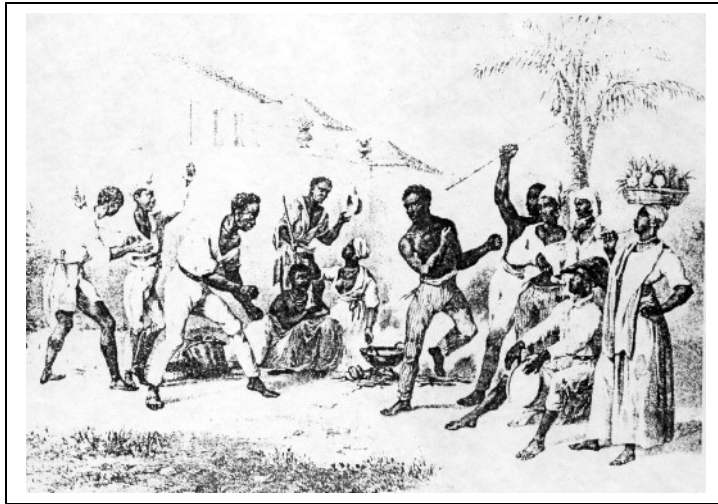


Figura 1 Capoeira in un'incisione di Rugendas del 1824

Dopo il 1830, inoltre, anche le danze furono proibite: non sarebbero state quindi di nessuna utilità nell'occultare una lotta.

Se questa genesi è poco attendibile, è d'altra parte fondamentale per l'estetica dell'inganno che tanto caratterizza la capoeira: come gli schiavi nascondevano ai padroni le loro vere capacità danzando, così fa il capoeirista nella *roda* e nella vita. Altrettanto fondamentale dal punto di vista simbolico è il *quilombo*⁴ di Palmares, che resistette per quasi un secolo alle offensive di portoghesi ed olandesi, ed il suo re Zumbi che morì nella sua difesa⁵. Questi sono diventati dei simboli della comunità nera e, di conseguenza dei capoeiristi più tradizionali. Secondo alcuni la capoeira sarebbe nata proprio a Palmares, dall'unione della cultura africana con quella india.

³ "I negri hanno ancora un altro passatempo guerriero, molto più violento, la capoeira: due campioni si precipitano uno contro l'altro, cercando di colpire con la testa nel petto dell'avversario che desiderano buttare a terra. Si evita l'attacco con salti di lato e parate ugualmente abili; ma, lanciandosi uno contro l'altro, più o meno come buoi, capita che si scontrino violentemente testa contro testa, il che fa sì che il gioco non di rado degeneri in rissa, e che i coltelli entrino sulla scena, insanguinandola" (Rugendas, "Voyage Pittoresque et Historique dans le Brèsil", Engelman et Cie., Paris, 1824).

⁴ comunità di schiavi fuggiti ed indios.

⁵ Spesso si è voluto guardare a Palmares come al luogo dove gli ex-schiavi avrebbero potuto unire le loro conoscenze.

MARGINALITÀ

L'abolizione della schiavitù avvenne nel 1888, e gli ex-schiavi non riuscirono a trovare uno spazio nella società, vivendo ai margini di questa e della legalità. In realtà schiavi "cittadini" ed ex-schiavi avevano già gettato nel terrore Rio de Janeiro nella prima metà del XIX secolo, creando vere e proprie gangs (chiamate *maltas*) e rendendosi tristemente noti per l'abilità con il rasoio ed il coltello, al punto che nel 1821, la Comissão Militar de Rio de Janeiro scriveva al ministero della guerra riconoscendo la necessità urgente che i *negri* capoeira fossero puniti pubblicamente e perentoriamente.

Le *maltas* furono anche molto utilizzate per creare disordini, al soldo dei candidati, in periodo elettorale.

I capoeiristi in questo periodo assumono un'immagine piuttosto romantica; alcuni, come il Manduca da Praia, processato 27 volte e mai condannato, erano famosi per la loro eleganza e spietatezza.

A Rio, la capoeira non fu prerogativa della popolazione nera: si hanno molte tracce di capoeiristi europei e, soprattutto, di uno scambio "culturale" tra capoeiristi e fadisti portoghesi, anch'essi ai margini della legalità, esperti nell'uso del coltello e del *violão*⁶. Ancora non vi è però traccia del rapporto lotta/danza. In ogni caso all'inizio del XX secolo la capoeira *carioca*⁷ era praticamente estinta⁸.

A Bahia le cose andarono diversamente. La parola capoeira quasi non compare negli atti dei tribunali, e solo leggendo gli atti con attenzione, come ci comunica il ricercatore Frederico José de Abreu, si può intuire che i gesti degli imputati sono gesti da capoeirista. Non vi fu comunque nessun fenomeno paragonabile a quello delle *maltas*.

⁶ Chitarra.

⁷ Carioca: di Rio de Janeiro.

⁸ *Mestre* Artur Emidio, capoeirista bahiano, ci assicura che quando negli anni '60 andò ad insegnare a Rio, vi era un solo maestro, Sinhozinho, che, peraltro insegnava una capoeira esclusivamente marziale, senza musica. Sinhozinho è noto per le vittorie conseguite da alcuni suoi allievi affrontando alunni di *mestre* Bimba.

E' possibile che a Bahia il forte legame della capoeira con il *candomblé*⁹ abbia sacralizzato e salvaguardato la pratica. Comunque, alla fine del secolo scorso, anche nello stato di Bahia la capoeira era proibita.

Nella città di Salvador, il luogo che più è legato storicamente alla capoeira è il porto. Marinaio, facchino e stivatore sono le professioni dei primi capoeiristi di cui abbiamo qualche notizia.

E non sarebbe fuori luogo ipotizzare che la capoeira come oggi la conosciamo abbia mosso i primi passi tra le feste popolari ed i momenti di riposo dei lavoratori portuali. Il porto è luogo di scambio non solo di merci, ma anche di culture, e sarebbe per esempio interessante scoprire i legami della capoeira con il *savate*¹⁰, la lotta dei portuali marsigliesi, che prima di diventare uno sport presentava alcune tecniche notevolmente simili.

La capoeira, a pensarci bene, trova nell'ambiente del porto tutti i suoi elementi: una comunità dedita a lavori che richiedono grande forza fisica, immersa nella musica e nel ritmo, costretta a sviluppare capacità marziali a causa dell'ambiente violento. Non sembrerebbe strano che una comunità del genere in occasione delle feste sviluppasse una forma ludica che la rappresentasse¹¹.

Il personaggio più noto di quest'epoca - si potrebbe dire il simbolo - è il leggendario Besouro Mangangá. Invincibile capoeirista, terrore della polizia, doveva il suo nome (*besouro* vuol dire cervo volante) alla capacità che gli si attribuiva di trasformarsi in insetto per sfuggire alle forze dell'ordine. Si diceva anche che avesse il "corpo chiuso" (*corpo fechado*) grazie ad alcuni rituali, che fosse cioè invulnerabile a tutto se

⁹ Il *candomblé* è una religione sincretica creata dagli schiavi africani in Brasile identificando le loro divinità (*orixás*) con i santi della religione cattolica, in modo da far sopravvivere i loro culti, mascherandoli, durante la schiavitù. Il *candomblé* è stato soggetto a persecuzioni come tutte le espressioni della cultura afro-brasiliana. Questa sorte comune ha fatto sì che spesso *candomblé* e capoeira condividessero gli stessi spazi.

¹⁰ In realtà la lotta marsigliese si chiamava *chausson*. Il *savate* è una codificazione relativamente recente.

¹¹ Discuteremo nel capitolo 3 in che modo la comunità si rappresentasse attraverso la musica

non ad un pugnale fatto con un osso di morto, arma con la quale fu ucciso.

ACCADEMIE

Nel 1934 Getulio Vargas, allora presidente della Repubblica, legalizzò varie espressioni culturali afro-brasiliane fino ad allora proibite, come il *candomblé* e la capoeira, a condizione che fossero praticate in luoghi chiusi. Questa era chiaramente una mossa per mettere sotto controllo ciò che di fatto avveniva in clandestinità. E' indubbio però che, se questo evento costrinse la capoeira a venire a patti con il potere, le consentì anche un'espansione senza precedenti.

In realtà Manoel dos Reis Machado, *mestre* Bimba¹²(1900-1974), già stava dando lezioni regolarmente almeno dal 1928; questo maestro sarebbe passato alla storia anche solo per essere stato il primo capoeirista ad esibirsi davanti ad un presidente della Repubblica (nel '57, il presidente era ancora Vargas)¹³, ma la sua entrata in scena ebbe delle conseguenze assolutamente imprevedibili per tutta la capoeira.



Figura 2 *Mestre* Bimba sfida i capoeiristi bahiani

¹² *Mestre* Bimba, deve questo soprannome ad una scommessa dei parenti riguardante il suo sesso, al momento della nascita: in bahiano, infatti, bimba è un modo affettuoso di dire "pene".

¹³ In quella occasione Vargas dichiarò che la capoeira era l'unico sport davvero brasiliano. I rapporti di Bimba con il potere e con la dittatura, sono piuttosto interessanti, e verranno brevemente trattati nell'ultimo capitolo.

Bimba chiamò la sua scuola *Escola de Luta Regional Bahiana*¹⁴, ed anche quando usò in seguito il termine capoeira, sempre volle distinguere la sua disciplina da quella che lui chiamava *capuera pra turista ver*¹⁵, che aveva a suo avviso perso tutte le caratteristiche marziali. Per dimostrare questa tesi, non usò certo sottigliezze, ma prese ad irrompere nelle *rodas* altrui con fare piuttosto aggressivo.

Sostenne inoltre innumerevoli incontri su ring, contro capoeiristi e praticanti di altre arti marziali, uscendone sempre vincitore¹⁶

Bimba fu il primo a creare un metodo d'insegnamento, fu il primo ad attirare la classe medio-alta bianca e ad ottenere dei riconoscimenti ufficiali; questo portò i rimanenti praticanti a coalizzarsi, facendosi alfieri della capoeira "tradizionale" che *mestre* Bimba stava inquinando. Questa coalizzazione avvenne attorno a Vicente Ferreira Pastinha, *mestre* Pastinha (1889-1981). Se nella capoeira Regional vi era una forte componente di praticanti bianchi, fu esaltata l'africanità; se Bimba prediligeva ed insegnava un gioco piuttosto alto e rapido, si estremizzarono lentezza e bassezza¹⁷.

In appoggio, più o meno volontario a questo "movimento", Luís da Câmara Cascudo, basandosi su un'informazione ricevuta da Albano Neves de Souza, descrive lo N'golo - rituale nel quale i ragazzi Mucupe del sud dell'Angola lottavano tra di loro imitando le zebre che scalciano, allo scopo di poter scegliersi la sposa - sostenendo che si tratterebbe della "*nostra capoeira*"¹⁸.

Questo diede un impulso fondamentale affinché la capoeira di coloro che orbitavano attorno alla scuola di Pastinha, che già veniva

¹⁴ Scuola di lotta Regionale bahiana. D'ora in poi la chiameremo, come è d'uso, capoeira *Regional* o solo *Regional*

¹⁵ Capoeira fatta a beneficio dei turisti.

¹⁶ Vedi Abreu 1999.

¹⁷ Per altezza (o bassezza) del gioco si intende sia dove vengono portati i colpi, sia un'atteggiamento generale della postura, più o meno "eretta". Chiaramente questi mutamenti tecnici non sono avvenuti in un solo giorno, e sono stati enfatizzati in entrambe le direzioni con gli anni.

¹⁸ Già nel 1968 Waldeloir Rego scriveva "bisogna prendere atto di questa strana tesi con riserva, fino a quando l'autore non la illustrerà con più disinvoltura e maggior documentazione", il che non fu fatto.

chiamata capoeira Angola, rifiutasse ogni “meticciato”, e venisse considerata una pratica africana .

Quando Bimba criticava quelli che d’ora in poi chiameremo angoleiri¹⁹ di essersi venduti al turismo, li accusava di una tendenza che verrà poi portata a conseguenze più estreme proprio da alcuni suoi allievi: di operare una *descaracterização*²⁰ della capoeira, che conservava ed accentuava solo gli aspetti che erano più facilmente apprezzabili da un pubblico di non iniziati

Nella storia più recente la capoeira esce da Salvador, per approdare nelle grandi città: São Paulo e Rio de Janeiro.

Qui la capoeira si costituisce in gruppi²¹, federazioni, diventa sport, diventa arte marziale, diventa moda. Si creano così i presupposti per l’esportazione²² di quello che, ormai da tempo non è più un simbolo del Brasile africano, ma del Brasile meticcio.

La capoeira del Sud del Brasile quasi cancellò quella Bahiana, portando le sue concezioni ed i suoi metodi più “avanzati” anche nella terra d’origine, al punto che, alla fine degli anni ’70, la capoeira Angola ha rischiato l’estinzione²³.

Ad invertire la tendenza è stata l’iniziativa di *mestre* Moraes, che dopo un soggiorno a Rio, è tornato a Salvador ed ha riunito attorno a sé la *velha guarda*²⁴ della capoeira Angola, dando inizio, nei primi anni ’80, ad un vero proprio rinascimento di questo stile e caratterizzandolo con forti istanze sociali e politiche di carattere afrocentrico.

¹⁹ Angoleiro: praticante di capoeira Angola

²⁰ *descaracterização*: perdita di caratterizzazione, di identità; preferisco non tradurre questa parola che è divenuta fondamentale in ogni polemica capoeiristica.

²¹ Per gruppo intendiamo un’insieme di scuole che fanno riferimento ad uno stesso maestro, anche se non è questi ad insegnare direttamente. Di alcuni gruppi parleremo più specificamente in seguito.

²² Uno degli slogan della ditta *Ginga Original*, relativa al gruppo *São Bento Grande* di São Paulo, è appunto “Capoeira Sport Exportação”.

²³ La capoeira di Rio era, sostanzialmente, una prosecuzione logica delle tendenze insite nella ricerca di efficienza della capoeira Regional, questo stile quindi non scomparì ma si adattò, anche a Bahia. Se la capoeira Angola, anche rischiando di sparire, ha mantenuto una sua, seppur discutibile, integrità, la Regional, la cui ortodossia è molto più facilmente definibile, ha oggi pochissime scuole “tradizionali”

²⁴ Vecchia guardia.

IL CORPO DEL CAPOERISTA

LA TECNICA

All'inizio di questo capitolo ci proponiamo di analizzare in breve i movimenti principali della capoeira. Vista le notevoli differenze tra scuola e scuola, oltre che tra individuo ed individuo, e vista, quindi, l'infinità di modelli, non è possibile, in un approccio che si proponga di dare una visione d'insieme dell'argomento, analizzare approfonditamente i movimenti²⁵. Si è preferito affrontare in maniera generale il vocabolario gestuale più comune a tutti i capoeiristi, per poi cercare di analizzare i vari stili che si formano a partire dalle differenti interpretazioni di questo. Infine si cercherà di ragionare sulla concezione e l'idealizzazione del corpo che i vari stili propugnano o sottintendono.

Caratteristica principale della capoeira, dal punto di vista motorio, è probabilmente la **circolarità**, sia nei movimenti di ciascuno sia nella relazione con l'altro. Questo è dovuto al fatto che la capoeira utilizza principalmente calci circolari²⁶. La supremazia di questo tipo d'attacco potrebbe essere la particolarità che ha reso la capoeira un gioco (anche se è ipotizzabile anche il contrario, ovvero che, nel tempo, siano stati selezionati i movimenti che permettevano una maggiore ludicità).

Della medesima importanza, tanto dal punto di vista marziale che da quello estetico, è la **schivata**. Parare i colpi è ritenuto efficace solo nel momento in cui questi stanno partendo, interrompendoli sul nascere. Le schivate sono per la maggior parte, verso il basso: è quasi

²⁵ Sarebbe invece auspicabile in un lavoro che prendesse in esame una singola scuola.

²⁶ Per calci circolari intendiamo i calci che seguano un percorso arcuato; sia quelli che prevedono una rotazione completa del corpo, sia quelli in cui è solo la gamba che calcia a compiere un qualche tipo di traiettoria circolare. Possono essere contrapposti ai calci frontali la cui traiettoria è lineare. Anche se non è sempre vero, possiamo sottolineare che generalmente i calci circolari, quando non colpiscono il bersaglio, completano il loro movimento fino alla posizione di partenza, caratteristica che rende più facile interagirvi in maniera "creativa". I calci circolari sono in linea di massima più potenti di quelli frontali, ma percorrono una traiettoria più lunga e sono quindi più prevedibili; questo costringe a creare strategicamente la situazione in cui applicarli.

sempre consigliabile spostarsi al di sotto degli attacchi, piuttosto che allontanarsi all'indietro. Si collabora dunque con la forza di gravità per evitare l'attacco.

In unione al movimento verso il basso, in caso di attacchi circolari, si asseconda la direzione dell'attacco, ottenendo il duplice effetto di diminuire la velocità relativa dell'attacco in caso d'impatto e di darsi l'impulso per un eventuale contrattacco. Una canzone dice "*Capoeira parado não dá*" (un capoeirista fermo non va bene); i movimenti della capoeira vanno pensati in continua concatenazione, ogni movimento si origina da uno precedente e porta ad un altro ancora. Non bisogna pensare alle posizioni descritte come a "pose", ma a momenti di un continuum.

La scarsa presenza di tecniche di mano è dovuta probabilmente a motivi di "galateo"²⁷, ed alla difficoltà di integrarle nel gioco. Daniel Dawson (1994:19) cita un proverbio africano a suo avviso esplicativo: "*Le mani sono per costruire, i piedi per distruggere*". Nelle testimonianze più antiche troviamo costanti riferimenti all'utilizzo di rasoio²⁸ e pugnali, la cui presenza probabilmente andava ad influenzare le tecniche degli arti superiori del capoeirista²⁹.

La predominanza di calci e di schivate circolari e la rarità di bloccaggi e parate sono le caratteristiche che rendono la capoeira così fluida. Il capoeirista non cerca un equilibrio statico, solido, il suo è un equilibrio dinamico, fatto di continui sbilanciamenti, di un continuo dialogo con la forza di gravità. Quello che Eugenio Barba chiama

²⁷ Pastinha nei suoi manoscritti scrive "*tutti i maestri hanno il dovere di far sapere che è un errore usare le mani sull'avversario...quelli che sono educati mostrano la loro cortesia giocando col loro compare, e non cercando la vittoria per umiliare il collega...*" (12b,1-10); poche righe prima specifica, però, che certe tecniche (come le ditate negli occhi) esistono nella capoeira, ma non vanno usate nelle dimostrazioni. Vi è quindi una tecnica ludica che non corrisponde esattamente con quella marziale.

²⁸ Nella scuola di *mestre* Bimba, la graduazione era indicata dal colore di un fazzoletto di seta annodato al collo; questo perché si credeva che la seta non fosse tagliabile con la lama di un rasoio. Non ho verificato personalmente.

²⁹ Ancora oggi viene ricordato, e, molto raramente, praticato, il ritmo di Banguela, con il quale si simula un combattimento all'arma bianca. Anche se pochi mi hanno trovato convincente, è mia opinione che un certo tipo di ginga bassa, sia influenzata dal dover fronteggiare armi bianche, proteggendo gli organi, allontanandoli dall'avversario, lasciando proteso in avanti soltanto il viso, protetto dalle braccia.

“equilibrio di lusso”, un’equilibrio volutamente precario, ricercato per fini espressivi ed, in questo caso, marziali (Barba:1993).

Una regola a cui sottostanno tutti i movimenti della capoeira è che solo testa, piedi e mani possono toccare terra³⁰. Sporcare i vestiti che si indossano è un disonore, perché indica che si è caduti o che si è stati colpiti³¹. E’probabile che l’importanza del rimanere puliti sia legata all’associazione della capoeira con i giorni festivi e, quindi, con i vestiti “buoni”. *Mestre Paulo dos Anjos* racconta: “(*mestre*) *Waldemar* andava alla roda vestito di lino diagonale, una faccenda che non tutti potevano mettersi. Cappello *Rameson* e scarpe *Clark*. Se tu andavi a giocare con lui e per sbaglio avvicinavi il tuo piede sporco al lino diagonale di *Waldemar*... non ero mica pazzo.” (Projecto Caa-puera)

Osserviamo dunque come si muove un capoeirista partendo da un movimento spesso ignorato dal turista, ma che è il fondamento dell’organizzazione del corpo del capoeirista

I MOVIMENTI

Ginga

Qualunque maestro affermerà senza esitazione che la *ginga* è il movimento base, senza il quale la capoeira non è capoeira. Se si guarda la capoeira da un punto di vista marziale, la *ginga* è senz’altro la peculiarità che più la differenzia da altri tipi di lotta.

*Frede Abreu*³² sostiene che la *ginga* è così presente ed indispensabile da far confondere la capoeira con una danza; sostiene che identica sorte subiscano anche altre pratiche afro-brasiliane: una lotta viene prese per danza, così come accade per un lavoro (*puxada de*

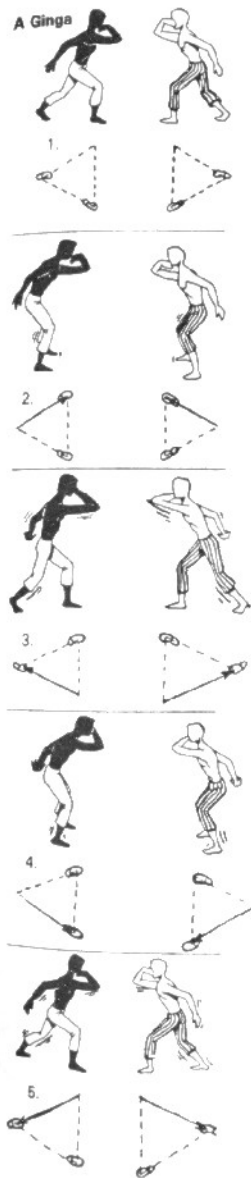
³⁰ L’uso della testa come punto d’appoggio, tipico della capoeira “tradizionale” sembrerebbe essere un’introduzione piuttosto recente.

³¹ Una volta ho osservato con *mestre Borracha*, qui a Bologna, una esibizione di *break-dance*. Lui mi ha detto, mentre un ballerino stava girando sulla schiena: “Non è che non siano bravi, ma non hanno dignità: noi non faremmo mai qualcosa del genere, a noi, sporcarci i vestiti... nemmeno per sogno!”.

³² Uno dei più importanti storici della capoeira bahiana. Il mio principale referente durante il mio soggiorno brasiliano.

rede³³), per una religione (*candomblé*) ed alcuni suoi rituali (*lavagens*³⁴). Abreu ci dice quindi che pur essendo la danza fondamentale in queste manifestazioni, è proprio della cultura afro-brasiliana usare la danza non come fine, ma come mezzo.

La *ginga* è un po' un'impronta digitale da cui, per un occhio esperto, è facile risalire alla scuola di provenienza ed al tipo di gioco del praticante osservato.



La *ginga* si può definire come il movimento che organizza il corpo del capoeirista, come l'assetto da cui partono tutti gli altri movimenti. *Ginga* è una parola che fa riferimento all'ondeggiare, ed è spesso usata per indicare l'ancheggiare di una donna.

La *ginga* di base è un movimento semplice: partendo con i piedi paralleli posti all'ampiezza delle spalle, si fanno indietreggiare alternatamente i piedi verso un'ideale perpendicolare che passa per il centro della linea su cui si trovano i piedi all'inizio del movimento, ritornando ogni volta nella posizione di partenza. Anche le braccia si alternano: il braccio dallo stesso lato della gamba che arretra, si alza a coprire il volto. Molto spesso, il busto è inclinato in avanti.

Bira Almeida (1981:133), *mestre* Acordeon, divide la *ginga* in tre aspetti: la *passada*, o gioco di piedi, che abbiamo appena descritto nella sua forma più elementare; il *balanço*, ovvero l'oscillazione avanti ed indietro, lo spostamento del peso da un

³³ "Tiro della rete". I pescatori avevano l'usanza di recuperare le reti da pesca piene, dandosi il ritmo con movimenti sincronizzati e canti (molto belli, per inciso). Oggi la *puxada de rede* è danzata negli show folcloristici.

³⁴ lavaggi, rituali del *candomblé* svolti in riva al mare.

piede all'altro (sul piano sagittale); ed il *jogo de corpo*, l'utilizzo della parte superiore del corpo: la torsione del torso, l'oscillazione della testa, i movimenti di protezione e di disturbo delle braccia.

Uno spostamento semplice come quello descritto può essere interpretato in molte maniere. Alcuni capoeiristi (soprattutto i praticanti di Angola) arretrano poco i piedi, quasi trascinandoli, con le braccia piuttosto rilassate, mantenendo una postura "naturale", rendendo la transizione tra un momento e l'altro della *ginga* molto fluida. Altri (soprattutto i capoeiristi della Regional "contemporanea") praticano una *ginga* molto più "aggressiva", con le gambe piuttosto divaricate, che si slanciano molto all'indietro, quasi saltando ad ogni passo, con le braccia tese, ed una postura molto "marziale". Decanio Filho precisa che "*durante il periodo di creazione della Regional la ginga era corta*" (compresa quella di Bimba) e condanna dunque le *ginga* esasperate di molti neo-Regionalisti. Frede Abreu osserva che questo "allungamento" della *ginga* è avvenuto all'interno di gruppi folclorici da show, ad opera di alcuni allievi di Bimba, preoccupati maggiormente, in quella situazione, della spettacolarità che dell'efficacia.

La *ginga* sarebbe (ed in molti casi ancora è) un semplice modello su cui operare infinite variazioni. In alcuni capoeiristi angoleiri questo fondamento è a malapena riconoscibile al di sotto di incroci di piedi, arresti improvvisi, accennati cambi di direzione e finte perdite d'equilibrio.

Mestre Pastinha nel suo libro "Capoeira Angola", descrive così la *ginga*:

"La parola "ginga", nella capoeira, significa una perfetta coordinazione dei movimenti del corpo che il capoeirista esegue con l'obbiettivo di distrarre l'avversario per renderlo vulnerabile all'applicazione dei suoi colpi.

I movimenti della ginga sono leggeri e di grande flessibilità – confondono facilmente chi non possiede familiarità con la capoeira. Rendendolo una facile preda.

Nella ginga si trova la straordinaria malizia³⁵ della capoeira oltre ad essere la sua caratteristica fondamentale.

La ginga della capoeira ha inoltre il grande merito di sviluppare l'equilibrio del corpo, donandogli la leggerezza e la grazia di un ballerino.

Il costante movimento delle braccia... fornisce al capoeirista validi mezzi per difendersi contro coltellate e stoccate di varie armi, grazie a colpi di taglio con la mano sugli avambracci dell'aggressore, senza che ciò vada a scapito della classica rasteira che può essere applicata in una frazione di secondo”.

Questo brano mi sembra illustri eloquentemente come le preoccupazioni riguardanti la *ginga* siano tanto di ordine estetico quanto di ordine marziale.

Papa, un *professor* di capoeira, mi ha mostrato come la *ginga* dovrebbe derivare dal modo di camminare di ciascuno: i piedi, quando arretrano, non dovrebbero percorrere una distanza maggiore della lunghezza di un passo.

Decanio Filho, uno dei più brillanti allievi di Bimba, nonché neurochirurgo, descrive la *ginga* con altre parole:

“La ginga... è il movimento fondamentale da dove si emanano tutte le componenti dell'insieme armonioso della capoeira!... Il ritmo del berimbau determina la cadenza dei movimenti oscillatorii ed il livello di rilassamento... l'equilibrio dinamico è vincolato al centro di gravità corporale, che grossolanamente corrisponde alla cintura addominale... Dal posizionamento del centro e dal suo spostamento in relazione ai punti d'appoggio dipende lo stato di equilibrio del praticante... il movimento della ginga nasce naturalmente dall'oscillazione del corpo al ritmo del berimbau... è fondamentale

³⁵ Malizia, qui usato in senso positivo, accortezza, astuzia

insistere dall'inizio dell'insegnamento che la ginga nasce dalla cintura... si diffonde per il tronco e la colonna vertebrale, per raggiungere la testa e gli arti in maniera armonica, altrimenti perde di naturalezza... l'incedere del berimbau deve essere accompagnato da tutti i segmenti del corpo a partire dal centro..."

Nei vari stili ed in ciascuna scuola l'approccio all'insegnamento della *ginga* varia moltissimo: in alcune situazioni mi è successo che l'inclinazione della schiena o la posizione del braccio o del piede che si discostavano anche di poco dallo standard ritenuto ideale, venissero corrette severamente. In altre i maestri si sono limitati a darmi qualche calcio per farmi notare dove non ero sufficientemente protetto.

Quando mi sono allenato con il gruppo *Esquiva* (un gruppo piuttosto ossessionato dal *padrão*, lo standard), anche se la mia *ginga* era notevolmente differente e chiaramente non soddisfacente dal loro punto di vista, sono stato invitato a non cambiarla. Suppongo fosse un gesto di rispetto per me o per la mia scuola di provenienza.

E' importante sottolineare quanto la *ginga* sia importante per un capoeirista: a seconda della postura tenuta in questo movimento fondamentale, ci si aprono e ci si chiudono varie possibilità (ad esempio con una *ginga* molto aperta e potente, ci si mette in condizione di dare calci molto rapidi e di saltare facilmente, ma si rende più complicata la variazione di un movimento "a metà strada", diventando più prevedibili).

Direttamente collegati alla *ginga* sono i movimenti di spostamento, di schivata e di *floreio* (abbellimento), movimenti in realtà non del tutto distinguibili, in quanto spesso le loro funzioni si mescolano. La denominazione e la classificazione dei movimenti è assolutamente arbitraria, quella qui utilizzata non ha nessuna pretesa se non quella di dare un'idea delle famiglie di movimenti più ricorrenti nella capoeira.

In alcuni tentativi di classificazione sono stati codificati centinaia di movimenti, ma in realtà essi sono quasi sempre riconoscibili come variazioni di quelli in seguito esposti.

Aú

E' uno degli spostamenti più caratteristici della capoeira, corrisponde al movimento che noi chiamiamo “ruota”. L'*aú* è praticata in un'infinità di variazioni, alcune molto aperte ed eleganti, altre più chiuse e preoccupate di proteggere il corpo da eventuali attacchi. L'*aú*, oltre alla sua spettacolarità, è considerato uno spostamento efficace, tant'è che anche una scuola priva di fronzoli come quella di *mestre* Bimba l'adottava, seppur nelle sue espressioni meno barocche. Nella capoeira Angola, dal movimento di *aú* si preparano molti attacchi “a testa in giù”, e si può fermarsi in verticale (*bananeira*), posizione fondamentale. A volte l'*aú* è effettuato appoggiando la testa a terra. Altre volte è fatto su una mano o senza mani (in questo caso esiste sia nella forma di ruota senza mani in cui il busto è perpendicolare al suolo, che nella forma di *butterfly*³⁶, con il busto parallelo al suolo).



³⁶ Nome utilizzato in ginnastica artistica.

Bananeira

Si dice *plantar bananeira* (piantare il banano) l'andare in verticale sulle mani. Nella capoeira Angola è una posizione usatissima da cui possono partire molti attacchi. In stili più "marziali" è piuttosto ignorata, perché considerata una posizione poco difendibile. Spesso la bananeira è tenuta utilizzando la testa come terzo appoggio.

Cocorinha

Usata nella capoeira Regional. Da posizione eretta ci si accuccia sui talloni, proteggendo il viso con il braccio del lato da cui giunge l'attacco e appoggiando a terra l'altra mano. E' un gesto molto rapido, ed efficace nello schivare quasi tutti i calci circolari, ma è criticato da



molti non-Regionalisti per il fatto che con i talloni a terra è difficile concatenare altri movimenti, rendendo poco fluide le manovre.

Questa posizione è tradizionalmente quella assunta dai lavoratori portuali di Bahia nei momenti di riposo. Il termine *cocorinha* si riferisce, inoltre, alla posizione assunta sui bagni alla turca.

Resistencia



In alcune scuole, è simile alla *cocorinha*. Si differenzia da questa per i talloni sollevati e per la rotazione del corpo che asseconda l'attacco. In molte scuole di Angola è

un movimento di schivata laterale in cui, assecondando l'attacco, ci si mette paralleli al terreno (nella figura la versione angoleira, chiamata anche *negativa de Angola*).

Queda de quatro

Movimento tipico dell'Angola in cui si schiva lasciandosi cadere all'indietro sulle mani. Viene duramente criticato dai praticanti di capoeira più moderne come molto pericoloso in quanto lascia molto esposti. In realtà questa esposizione è ricercata ed addirittura, a volte, accentuata per sfida, divaricando le gambe.

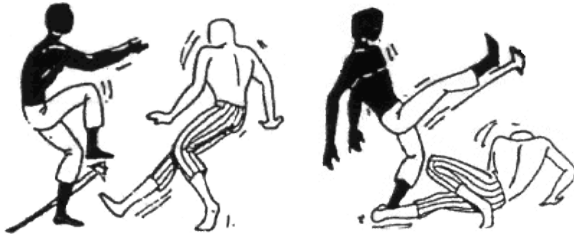


Negativa

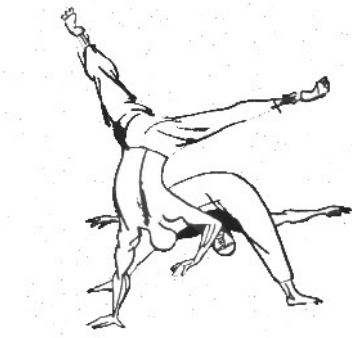


Ci si lascia cadere sul piede arretrato, lasciando semi-tesa la gamba avanzata. E' il punto di partenza di molti movimenti a terra. E' utilizzata sia come schivata che come movimento per andare in posture più basse.

La *negativa* può essere utilizzata anche come movimento squilibrante.



Arpão



L'*arpão* è un movimento in cui si dà la schiena all'avversario, controllandolo da sotto le gambe. E' un movimento tipico dell'Angola, in cui ci si mette in apparente svantaggio per tendere un agguato all'avversario.

Rolé

Un movimento che esemplifica come ciò che serve per la difesa, nella



capoeira, può preparare all'attacco (vedi *meia lua de compasso*), o servire

da semplice spostamento. E' un movimento analogo alla ruota della ginnastica artistica, con la differenza che, in questo caso, i piedi vengono tenuti rasoterra.

Macaco

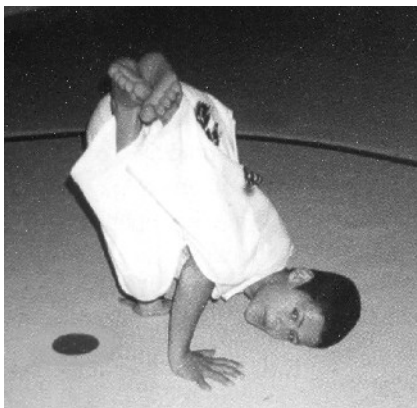
E' un movimento simile al *flic-flac* della ginnastica artistica, con la differenza che le mani non vengono appoggiate simultaneamente, bensì



sfasate. E' fondamentalmente un movimento di spostamento e di

abbellimento, ma può venire utilizzato come schivata qualora si stia dando un fianco all'avversario e l'attacco stia provenendo dalla direzione in cui si guarda.

Queda de Rins



“Caduta di/sulle reni”, è un gruppo di movimenti con le mani a terra in cui il peso del corpo è sostenuto principalmente da una delle braccia. Il corpo fa perno sul gomito di questo braccio, bloccato sotto le costole dello stesso lato (braccio destro, parte destra del costato, e viceversa).

Prendiamo ora in esame alcuni movimenti offensivi. Qualora sia noto, verrà citato il nome giapponese della tecnica³⁷.

Meia-lua de compasso

E' il movimento offensivo più caratteristico della capoeira e dagli angoleiri è spesso chiamato *rabo de arraia* (coda di manta). Consiste nel portare un calcio circolare con un tallone facendo perno sull'altra gamba, usando il busto come contrappeso e le mani come appoggio. I bersagli possono essere le ginocchia, il bacino ed il viso; nell'Angola,



raramente il calcio è portato ad un'altezza superiore a quella del proprio bacino, in

altre scuole invece vengono privilegiati obiettivi più alti. Viene effettuata anche appoggiando una sola mano o senza mani. In quest'ultimo caso corrisponde al giapponese *ushiro mawashi*.

Meia-lua de frente

Calcio in cui solo la traiettoria della gamba è circolare, mentre il busto rimane frontale. Il movimento comincia alzando lateralmente (al lato destro se è la gamba destra a calciare e viceversa) una gamba e portandola violentemente di fronte a sé. La parte del piede che colpisce è quella interna. Se il piede non colpisce alcun bersaglio, la gamba continua la sua traiettoria fino a superare l'altezza dell'anca opposta per poi venire "raccolta" e riportata nella posizione iniziale. Generalmente il calcio viene portato all'altezza del bacino o del viso avversario.

³⁷ La classificazione giapponese dei colpi è quella più diffusa ed utilizzata nel caso di comparazioni fra arti marziali di origini differenti.



E' un calcio di scarsa potenza, spesso è utilizzato come finta per altri attacchi. *Mestre Canela*³⁸ mi ha mostrato il suo

utilizzo per disarmare un uomo armato di coltello.

Queixada



Il nome deriva da *queixo* (mento), che sembrerebbe essere il bersaglio elettivo di questo calcio. Il calcio è concettualmente il contrario della *meia-lua de frente*: la gamba che calcia compie una traiettoria circolare (in senso orario se è la destra a calciare, e viceversa) per andare a colpire con la parte esterna del piede l'altrui mento e in caso di

fallimento ritornare al punto di partenza. In molte scuole la *queixada* è insegnata insieme ad un passo di preparazione/schivata, in cui si torce il busto avanzando il piede incrociandolo davanti all'altro (il piede destro avanti-sinistra e viceversa), per poi sfruttare la rotazione del busto che torna in posizione per dare maggior forza al calcio. In giapponese *kagato-geri*.

Armada



Calcio circolare in posizione eretta. Comincia con una torsione della testa e del busto sull'asse verticale, assecondato dai piedi. Quando il busto è ruotato di circa 180°, il bacino si unisce al movimento e si solleva la gamba corrispondente alla direzione di rotazione (se si ruota verso destra sarà la gamba destra ad alzarsi) che colpisce con la parte esterna del piede, mentre il corpo (in caso di fallimento del bersaglio) si

³⁸ in Italia, a Viterbo.

riporta in posizione frontale dopo un giro completo su sé stesso. Questo calcio è portato anche saltando. In giapponese *ushiro-geri*.

Benção

Calcio frontale, il cui nome significa “benedizione”. Il movimento è



quello di una spinta con la pianta del piede, si alza una gamba raccolta all’altezza del bacino e poi la si distende. In giapponese *mae-geri*.

Ponteira



E’ simile alla *benção*, con la differenza che non si tratta più di un movimento di spinta ma di un movimento analogo

a quello che si fa per calciare un pallone. In giapponese *mae-geri kekomi*.

Martelo

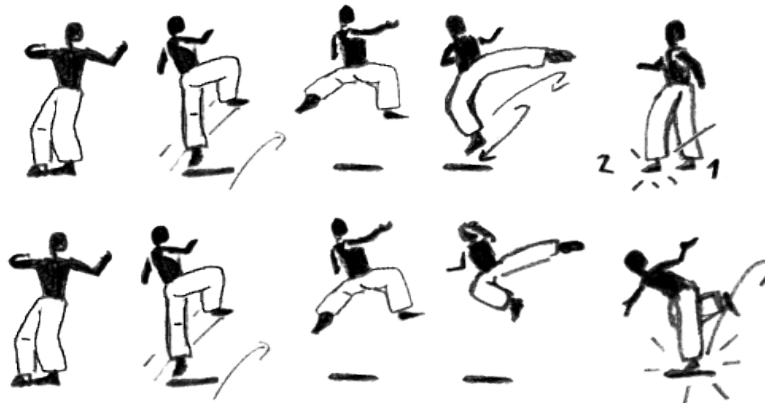
E’ un movimento che si incontra solo recentemente nella capoeira come



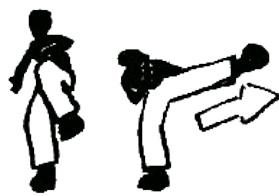
un’entità codificata e distinta. E’ probabilmente da identificare come un’influenza delle arti marziali asiatiche (giunte in Brasile alla fine

del secolo scorso). E’ un colpo frustato, in cui da posizione frontale il bacino ruota di 90° mentre si alza, raccolta, la gamba più vicina all’avversario (la sinistra se si ruota verso destra e viceversa). Mentre il bacino sta ancora compiendo il suo tragitto, la gamba si stende colpendo col collo del piede. A volte, se non si incontra il bersaglio si fa compiere al corpo un altro mezzo giro, ritornando alla posizione iniziale (analogamente a ciò che si può osservare nella boxe

tailandese). Nella versione ruotata questo colpo viene portato anche saltando. In giapponese *mawashi-geri*.



Chapa



Movimento simile al *martelo*. La preparazione è analoga, ma il colpo è portato con la pianta del piede, operando quindi un movimento di spinta. *yoko-geri kekomi*.

Chapa de costas



Come nella *chapa* si colpisce con la pianta del piede, ma dando le spalle all'avversario, e, spesso facendo appoggio sulle mani. Spesso viene descritto come il

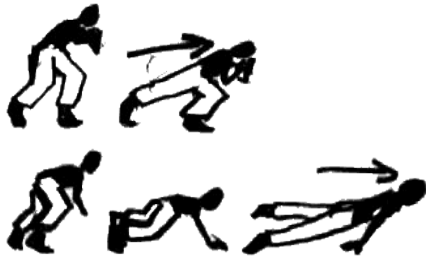
calcio di un mulo.

Chapeu de couro

Chiamato in moltissime maniere differenti, può essere pensato come l'opposto della *meia-lua de compasso* o come un *martelo*, in cui si usano una o due mani come appoggio, ed in cui, non trovando il bersaglio si completi il giro. La parte che colpisce è il collo del piede.



Cabeçada



dai capoeiristi più anziani.

Testata. Viene data in moltissime maniere, a volte dando le spalle, fingendo di allontanarsi, a volte da terra, diretta allo stomaco. E' considerato uno dei colpi più pericolosi

Rasteira

Un altro dei simboli della capoeira è questo movimento il cui significato è "strisciata". Si tratta in effetti di un movimento che spazza



il piede d'appoggio dell'avversario che sta calciando, facendogli perdere l'equilibrio. La sua riuscita è considerata una dimostrazione di superiorità dell'astuzia e del colpo d'occhio sulla forza bruta. Insieme agli altri

movimenti squilibranti è uno dei pochi modi di mostrare in un *jogo* una supremazia non discutibile; ma, a differenza di altri movimenti, la *rasteira* non consente all'avversario di portare con sé nella caduta, colui che la applica. Quella nell'immagine è solo un tipo di *rasteira*, visto che questo nome è utilizzato per tutte le spazzate che non si avvalgano dell'aiuto del corpo o delle braccia per compromettere l'equilibrio dell'avversario.

Beija flor

Calcio dato in equilibrio su di una sola mano. Il movimento comincia come un *aiú*, ma ci si arresta sulla prima mano appoggiata, frustando il calcio con la gamba opposta. Presenta molte varianti, in alcune delle quali si calcia con entrambe le gambe.



Movimentos desequilibrantes

Sono tecniche per gettare a terra l'avversario, utilizzando qualunque parte del corpo. Sono tecniche un po' controverse, in quanto ai limiti del galateo capoeiristico, che vieta di afferrarsi. Inoltre in alcune di esse è molto difficile non essere trascinati per terra insieme al compagno. Nell'immagine un *cruzado*.



Acrobazie

Le acrobazie aeree, che spesso sono ritenute un punto cardinale della capoeira, sono in realtà di recente introduzione e sono il frutto della trasformazione della capoeira in uno spettacolo diretto a persone estranee alla cultura in cui la capoeira è cresciuta. Le acrobazie sono moltissime ed ispirate sia alla ginnastica artistica che all'acrobatica circense.



GLI STILI

Assistendo ai filmati più antichi, quelli degli anni '50, osserviamo una tecnica che non si può certamente definire “pulita” dal punto di vista marziale. Questo è dovuto ad un principio fondamentale della vecchia capoeira: **non mostrare tutto ciò di cui si è capaci**, ma anche al fatto che l'apprendimento della capoeira a Salvador avveniva nella *roda*, alla domenica o in altri giorni festivi³⁹. Non vi erano scuole preposte, né l'allenamento quasi quotidiano che oggi si considera imprescindibile. I maestri erano capoeristi di maggior esperienza, che potevano dar consigli, ma l'apprendimento avveniva osservando e riproducendo. Quelli che si apprendevano erano comunque gesti che andavano ad aggiungersi al sistema di movimento di corpi già organizzati in una determinata maniera. Erano corpi di chi faceva lavori pesanti, in grado, quindi, di affrontare senza ostacoli particolari i caratteristici movimenti di acrobazia con le mani a terra (verticali, “ruote”...), probabilmente i più ostici per un principiante. Erano corpi di chi fin da piccolo aveva danzato e suonato⁴⁰, già capaci quindi di muoversi con la musica. Possiamo dunque supporre che, da un lato, la capoeira venisse interiorizzata senza sforzo particolare come un'aggiunta coerente a nozioni già possedute, d'altra parte non dobbiamo pensare ad un livello tecnico particolarmente elevato⁴¹.

Se osserviamo i giovani praticanti di capoeira Angola di oggi, possiamo facilmente pensare che si tratti di uno stile molto coerente e “coercitivo”. Quasi tutti tengono delle posture molto basse, giocano molto spesso con le mani a terra, raramente calciano ad altezze

³⁹ *Mestre Canjiquinha* nelle note di copertina del disco “Capoeira. Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha”, racconta: “Io ero piccolo, piccolo... Tutte le domeniche andavo là (in piazza) a guardare, finché un giorno lui (Mestre Abergé), mi chiamò e disse: “Figlio mio, vieni qua. Vuoi imparare la capoeira?” Io dissi che volevo... Da quel giorno, tutte le domeniche rimanevo lì...”.

⁴⁰ Ancora oggi a Salvador, la percentuale di persone in grado di suonare e danzare le musiche tradizionali è impressionante.

⁴¹ Entrambe queste conclusioni penso possano essere supportate dalle biografie dei vecchi capoeristi, dove i periodi d'apprendimento non sono mai particolarmente lunghi. Anche nella scuola di *mestre* Bimba, per ottenere il diploma (*formadura*), occorre dai sei mesi ad un anno...

superiori a quella del loro bacino⁴², “spezzano” frequentemente le linee dei loro movimenti...

In realtà se si osservano i maestri di questi capoeiristi possiamo notare che vi è una maggior varietà nei modi di giocare, e questo si osserva ancor di più se, tramite registrazioni, risaliamo di un'altra generazione nell'albero genealogico della capoeira Angola.

La standardizzazione del modo di giocare e di muoversi (e di cantare e di vestire, come vedremo) è storicamente dovuta alla forza accentratrice dell'accademia di *mestre* Pastinha prima, e di quella di *mestre* Moraes poi. In entrambi i casi si è trattato di reazioni agli stili predominanti nelle rispettive epoche (la Regional di Bimba negli anni '40, la Regional-contemporanea del gruppo Senzala negli anni '80), e, quindi, di re-invenzioni della tradizione, in cui, in contrasto alle innovazioni, si è creata un'ortodossia, laddove vi erano capoeiristi antichi dagli stili più disparati.

Il successo della capoeira di *mestre* Moraes è tale che anche molti alunni di gruppi, i cui insegnati vengono da tradizioni angoleire differenti, adottano le sue movenze. Movenze dettate, come vedremo, non solo da questioni marziali, o estetiche, ma anche politiche.

Di *mestre* Moraes e del G.C.A.P. (*Grupo Capoeira Angola Pelourinho*⁴³, il gruppo da lui fondato), parla, in un suo bel lavoro, Greg Downey (1998), di cui si citeranno, commentandoli, alcuni passi che mi sembrano illustrare soddisfacentemente alcune delle caratteristiche salienti dell'Angola “contemporanea” e quanto fin qui sostenuto.

“La rivitalizzazione della capoeira Angola negli anni '80 e '90 è stata accompagnata da una critica cinestetica: alcuni angoleiri sostenevano che lo sviluppo cinestetico della capoeira Regional era stato influenzato dall'essere stata adottata da membri della classe media e bianca...”

⁴² Va notato che, viste le posture altrettanto basse dei capoeiristi che affrontano, calciare più in alto vorrebbe dire calciare l'aria.

⁴³ Il Pelourinho è uno dei quartieri storici di Salvador de Bahia.

Si assiste in effetti ad un tentativo di “de-occidentalizzare” il modo di muoversi, oltre che con l’istituzione di precisi canoni estetici, con il rifiuto della ginnastica e dell’allungamento, in quanto considerati non solo inutili, ma addirittura diseducativi per il corpo e la mente di chi li pratica.

“La cinestetica della capoeira Angola del G.C.A.P. è caratterizzata dalla preferenza per i movimenti “spezzati”... Spezzare un movimento lo trasforma in innumerevoli maniere. Per prima cosa, i movimenti spezzati sono spesso irregolari, aritmici, o perfino in conflitto con l’incedere regolare dell’orchestra che dà il tempo al gioco. Inoltre, i movimenti possono essere spezzati durante la loro esecuzione. Attacchi possono essere iniziati ed interrotti improvvisamente, o trasformati in altre tecniche... Infine, I movimenti spezzati, spesso provengono da un corpo spezzato: un corpo articolato in modo che le parti non si muovano sempre insieme, ma che possano operare indipendentemente... Un corpo il cui movimento diventi policentrico.”

“La “spezzatezza” può essere vista come un esempio di come la cinestetica della rinata capoeira Angola sia un recente risultato che distilla ed esagera le qualità che la distinguono dalla capoeira Regional. Qualcuno... potrebbe sostenere che mestre Joao Grande⁴⁴, il modello di questo stile... abbia sviluppato una maniera unica e personale di giocare capoeira. Questo stile personale è stato trasformato in un principio “estetico”, uno standard decontestualizzato... Dove mestre Pastinha ha detto “Ciascuno è ciascuno, nessuno gioca come faccio io”, mestre Moraes ha detto ai suoi studenti, “Siete voi che dovete adattarvi alla capoeira Angola, la capoeira Angola non cambierà per voi”.

⁴⁴ Uno degli angoleiri più famosi, pupillo di Pastinha, ma non suo allievo. E’ stato maestro di Moraes. oggi insegna a New York.

Effettivamente la capoeira Angola giocata oggi è spesso spigolosa, ci si muove in maniera disarticolata⁴⁵, si ricerca l'asimmetria, si predica spesso la libertà e l'individualità del movimento, in contrasto con il corpo rigidamente organizzato di chi fa Regional (generalmente, gli angoleiri, con una certa cattiveria, chiamano Regional qualunque stile non-Angola). In realtà, spesso, l'atteggiamento casuale dei loro movimenti è altrettanto coltivato e consapevole.

Chiaramente non è possibile generalizzare, vi sono ancora superstiti di tradizioni angoleire differenti che continuano a trasmettere altri modi di giocare⁴⁶.

Ma come gioca/lotta un angoleiro? I *mestre* di Angola sono concordi nell'affermare che nel loro stile, a differenza degli altri, non vengono dati calci a caso, ma solo quando si ha la certezza di andare a bersaglio. Mettono in risalto inoltre l'efficacia di *cabeçada* e *rasteira*, segnali distintivi che ormai raramente si osservano in altri contesti.

Un ruolo importantissimo nella capoeira Angola lo ricopre l'abilità di giocare, di attaccare e di difendersi a testa in giù.

Mestre Pastinha (1964:35), elenca come principali colpi dell'Angola la *cabeçada*, la *rasteira*, il *rabo de arraia*, la *chapa de frente*, la *chapa de costas*, la *meia-lua*⁴⁷ e la *cutilada de mão*⁴⁸. L'esiguità di questa lista attirerà le critiche di *mestre* Bimba, che non ha voluto vedere in questo elenco (senz'altro anche per motivi commerciali) nient'altro che una serie di tecniche; mentre appare evidente, osservando due buoni angoleiri giocare, che si tratta di principi, modi di colpire, applicati in maniere differenti a seconda delle situazioni, a seconda del bersaglio da raggiungere, a seconda della conformazione fisica di ciascuno.

⁴⁵ Non è un giudizio negativo. Semplicemente è molto ricercata l'indipendenza dei vari segmenti del corpo.

⁴⁶ Famosi maestri di Angola giocano/giocavano in posizione piuttosto eretta. *Mestre* Caiçara era noto per non "scendere" mai. Canjiquinha era criticato per il suo gioco alto.

⁴⁷ Intende il movimento che abbiamo chiamato *meia-lua de frente*.

⁴⁸ "Coltellata di mano", colpo con il taglio della mano, oggi non è più utilizzata, almeno nel gioco.

In effetti una delle cose che contraddistingue gli angoleiri, anche grazie all'ambiente più ludico delle loro *roda*, è la capacità di fluire tra i movimenti continuando a crearne di nuovi a seconda della situazione, dello spazio concesso dall'avversario e dai movimenti compiuti da quest'ultimo. Le loro acrobazie, anche se “sporche”, sono generalmente più “incastrate”, più pertinenti al gioco rispetto ad altri filoni dove vengono effettuati movimenti degni di un ginnasta, ma più fine a sé stessi, senza una vera interazione con il compagno. João Grande, descrivendo il suo modo di giocare che così tanto ha influenzato i successori, dice:

“Il mio gioco è differente da quello di chiunque altro. Mi piace creare delle cose. Il mio gioco è differente... Io creo, nel gioco, io creo qualunque colpo, in qualunque momento, sul momento. Gioco differentemente da chiunque. Non sono migliore degli altri, ma io gioco... Io, in una meia-lua, io la deformato, la scompongo in quattro o cinque colpi, nella meia-lua! In una testata, la deformato in due, in due... in una testata! Io amo sempre fare cose davanti all'altro, creare le cose (...) io scendo in negativa e do tre colpi al mio compare, se voglio. Dipende dalla sua malícia e dalla mia... tre colpi!”(1988)

Sono molto usate le *meia-lua de compasso*, calci che, grazie all'appoggio delle mani a terra, possono essere portati molto lentamente, e sempre per questa peculiarità consentono di andare senza difficoltà in *bananeira* o in *au*.

Quasi tutti i capoeiristi credono nella distinzione Angola-Regional, ma occorre fare delle precisazioni.

Abitualmente, soprattutto nei gruppi che sostengono di praticare entrambi gli stili, si classifica la capoeira Angola come lo stile “lento, basso ed in cui non ci si tocca” e la Regional come lo stile “rapido, acrobatico, aggressivo”. Tralasciando il fatto che a molti angoleiri “tradizionali”, evidentemente, non è ancora stato detto di non colparsi,

né di smettere di giocare rapidamente, mi soffermerei un momento sugli aggettivi dati alla Regional.

La Regional di Bimba, nonostante la sua importanza storica, è uno stile quasi estinto; era uno stile effettivamente rapido ed aggressivo ma assolutamente poco acrobatico. Bimba codificò uno stile senza fronzoli, votato all'efficacia, privo della teatralità, della ridondanza, del "barocco", propri dell'Angola. Ridusse i rituali e l'ambiguità di certe situazioni (che vedremo nel capitolo sul gioco), ma tutti sono sostanzialmente d'accordo nel sostenere che il gioco dei primi Regionalisti non differisse di molto da quello degli altri capoeiristi loro contemporanei.

Bimba, nel suo stile, classificò 52 movimenti, e li contrappose al (secondo lui) limitato repertorio gestuale degli angoleiri, come prova della superiorità del suo sistema. Osservando con un minimo di attenzione, si può notare come molti di questi movimenti fossero però considerati utilizzabili solo ai fini della difesa personale, e non nella *roda*⁴⁹.

Tecnicamente, l'innovazione più importante di *mestre* Bimba è l'introduzione delle **sequenze** e della *cintura desprezada*.

Le sequenze sono delle brevi successioni di attacchi, contrattacchi e schivate da esercitare a coppie, per acquisire delle reazioni istintive a certe situazioni paradigmatiche. Le sequenze, sono probabilmente il primo tentativo di una metodologia dell'insegnamento della capoeira basata su principi occidentali, su un programma da svolgere e delle abilità da acquisire, a differenza di quello che era un apprendimento sul campo: precedentemente si imparava a giocare capoeira giocando capoeira. Con le sequenze l'esperienza di un *mestre* viene "predigerita" e data agli studenti per accelerarne l'apprendimento.

Il concetto di sequenza si è diffuso uniformemente in tutti gli stili, è oramai uno degli strumenti didattici più utilizzati, ed ha scatenato la

⁴⁹ Uno dei motivi più rilevanti delle contestazioni fatte al creatore della Capoeira Regional è la supposta introduzione di movimenti provenienti da sistemi di lotta asiatici o europei, contaminando dunque la capoeira brasileira.

fantasia di alcuni insegnanti che, dalle brevi e semplici sequenze di *mestre* Bimba sono giunti a creare vere e proprie coreografie, un po' fine a sé stesse, in cui le situazioni di gioco/lotta sono poco verosimili.

La *cintura desprezada*⁵⁰ è costituita dallo studio di una serie di proiezioni (*balões*) e delle contromosse a queste tecniche, il cui scopo è consentire di cadere in piedi. Queste tecniche hanno attirato su Bimba accuse di aver introdotto elementi orientali nella pratica della capoeira.

La Regional era uno stile più marziale (il che non vuol necessariamente dire più efficace), più minimalista, con una minor fioritura di finte, ma non era, nella proposta di Bimba (e dalla testimonianza ad esempio di Waldeloir Rego), una frattura così grande con la capoeira esistente⁵¹. La frattura avverrà a causa dei suoi allievi, secondo tre strade differenti: da un lato si è proseguito nell'inevitabile corsa all'efficienza, da un altro vi è stato il fenomeno dei gruppi folcloristici, che si sono preoccupati di rendere la capoeira uno spettacolo fruibile da persone estranee alla cultura afro-brasiliana ed infine (non cronologicamente) si è tentato di trasformare la capoeira in sport.

La ricerca dell'efficienza ha portato nel mondo della capoeira conseguenze assolutamente drammatiche. L'importanza dell'efficacia ha condotto a trovare posture considerate migliori di altre, con il risultato, in alcune scuole, di standardizzare ogni movimento fino all'exasperazione.

D'altro canto, va detto, non sempre questa ricerca è stata effettuata con l'obiettività che si vorrebbe: i tempi delle risse tra capoeiristi e poliziotti sono finiti, e l'efficacia di certe tecniche non può più essere testata sul campo.

Una grossa influenza sia tecnica che culturale è giunta con l'arrivo di arti marziali straniere. Oggi in alcuni gruppi i calci sono

⁵⁰ Il significato è all'incirca: il "bacino arrogante". Il nome vuole indicare un corpo che ha fiducia nei suoi mezzi

⁵¹ E' piuttosto singolare il fatto che secondo molti ex-allievi di Bimba il capoeirista stilisticamente più vicino al loro maestro fosse quel Joao Grande che diventerà il paradigma dello stile angoleiro.(Downey :243)

esercitati e dati con una tecnica molto più vicina al *tae-kwon-do*⁵², che a quella di *mestre* Bimba.

Inoltre chi si è reso paladino di una capoeira efficace è spesso la stessa persona che in precedenza ha lavorato negli show folcloristici, situazioni in cui sono stati incorporati nella capoeira numerosi movimenti della ginnastica artistica e dell'acrobatica circense, ed in cui si è avuta una stilizzazione delle tecniche: l'attacco appena accennato di un angoleiro non avrebbe senso per un pubblico ignaro.

Spesso vi è una certa confusione tra quello che è efficace e quello che biomeccanicamente è un movimento pulito, per cui movimenti ampi ed eseguiti con compostezza sono diventati l'emblema della capoeira odierna, quanto quarant'anni fa lo erano movimenti fuori asse, studiatamente sgraziati.

Molti di questi gruppi "moderni", complice un certa caduta in disuso della *rasteira*, hanno una tendenza a calciare molto alto, spesso ignorando l'effettiva altezza del bersaglio, il che porta molti angoleiri a criticare la Regional come uno stile in cui si danno calci a caso, quando la Regional era stata creata proprio per contrastare la scarsa razionalità dell'Angola come sistema di lotta.

Mestre Traira, importante *mestre* di Angola, parlando di *mestre* Bimba, avrebbe detto: "*Era un eccellente capoeirista! Ha avuto solo un difetto: ha insegnato ai ragazzi ad alzare troppo le gambe*". (Barbieri:61).

Qualunque esperto di difesa personale non avrà dubbi nello sconsigliare qualunque calcio al di sopra della cintura dell'avversario, indicando come bersagli preferibili i genitali, il bacino e le ginocchia. Calci più alti rendono troppo precario l'equilibrio di chi li applica, esponendolo ad un contrattacco.

E proprio questo è il paradosso irrisolto della tecnica di molti di questi gruppi moderni: la ricerca dell'efficacia non concorda con la

⁵² Arte marziale coreana, di probabile discendenza giapponese, specializzata nei colpi di gamba.

spettacolarità.

“Antonio Carlo Magalhães, attuale senatore della repubblica, nel suo primo mandato come governatore di Bahia, creò il Centro Folclorico da Bahia, nel 1969. A partire da allora, secondo l'antropologo Waldeloir Rego, partendo da Salvador, la capoeira uscì dal Brasile. Lo studioso racconta che la Bahiatursa⁵³ mandava i capoeiristi all'estero per fare presentazioni. L'obbiettivo era suscitare l'interesse degli stranieri per Bahia, per aumentare il suo potenziale turistico. Curiosamente Magalhães esigeva che i capoeiristi, per uscire dal paese, apprendessero danza classica” (Mundo capoeira n. 1, 1999).

Alcuni gruppi hanno quasi cassato l'aspetto marziale e ridotto l'aspetto ludico, privilegiando l'aspetto dell'esibizione e dunque l'aspetto acrobatico. Sono i gruppi che ho chiamato da show. Negli show folcloristici brasiliani che girano il mondo, la capoeira ha un ruolo molto importante ma pochi minuti a disposizione, ragion per cui si esaltano gli aspetti più appariscenti e più apprezzabili nell'immediato.

I primi insegnanti a stabilirsi negli U.S.A. ed in Europa, facevano generalmente parte di gruppi folcloristici, fatto che ha inevitabilmente influito sulla percezione e la pratica della capoeira all'estero.

LA CONCEZIONE DEL CORPO

E' evidente che tali divergenze nell'estetica del movimento nella capoeira non possono nascere da un'identica concezione del corpo.

Tra i vecchi capoeiristi il corpo era pensato in maniera africana, sacra, come un luogo da proteggere sia dai calci che dagli incantesimi, abitato da energie metafisiche.

Mestre Pastinha scriveva:

⁵³ Segreteria statale del turismo di Bahia

“Amici, il corpo è un grande sistema di ragione, dietro ai nostri pensieri si trova un signore poderoso, un saggio sconosciuto...”

Mestre Decanio ci racconta delle credenze di *mestre Bimba* (che a tutti gli effetti va considerato un capoeirista antico):

“Ogni qual volta apriva bocca per sbadigliare... Bimba faceva il segno della croce davanti alla bocca... una volta spiegò “è per non far entrare il male” ”.

“Quando il mestre si riferiva a qualche ferimento o infortunio, mostrava la parte corrispondente del suo corpo e ripeteva sempre “là, in lui!” e rapidamente indicava un punto distante.”

Ed ancora *mestre Bigo*, che parla delle sventure del suo maestro *Pastinha*:

”Mestre Pastinha non giocò mai scalzo... andò a fare un’esibizione in un ginnasio a Bahia. Una persona chiese a tutti di giocare scalzi, poiché i capoeiristi non sono nati “calzati”. Fino a quel giorno Pastinha non aveva mai giocato scalzo in una roda di capoeira. Allora, Mestre Pastinha si tolse le scarpe ed andò a giocare. Mentre stava giocando, fecero una macumba alle sue scarpe. Ma la persona che ha fatto questo è già morta.” Mestre Bigo (Praticando capoeira n. 6 pag.16).

Sono tutti esempi che indicano un corpo vivo, un corpo soggetto alla magia. Che va protetto su piani differenti da quello marziale.

“Oggi il capoeirista va a amoreggiare e poi va a giocare capoeira, non può, ha il corpo aperto, il capoeirista deve stare con il corpo e lo spirito puliti.” Mestre Bigo (op.cit).

Nella capoeira vi sono molte leggende di eroi dal corpo *fechado*, chiuso, invulnerabili. I rituali per ottenerlo erano di carattere ascetico. Se agli sportivi, la sera precedente alle gare, il sesso è sconsigliato per l’abbassamento di rendimento che causerebbe, ad un capoeirista veniva sconsigliato perché rendeva troppo esposti dal punto di vista spirituale.

Era frequente che i capoeiristi indossassero *patuá*, amuleti preparati da sacerdoti del *candomblé* per proteggerli.

Anche alcune scelte di Bimba vengono legittimate da motivi mistici. Raccomandando di non saltare ma di stare solidamente radicati a terra nella pratica della capoeira, il *mestre* avrebbe detto: “*La forza dell’uomo sta nella terra... Il candomblé caboclo è più forte di quello africano perché lavora con le radici e non con le foglie*”.

Con la Regional e l’ingresso nella capoeira di giovani studenti universitari bianchi dalla mentalità scientifica, l’arte comincia ad interrogarsi sul corpo del capoeirista e Bimba si trova “costretto” ad immaginare il corpo ed il movimento ideale. Lo fa con sentenze ancora lontane dalla scientificità, seppure facilmente condivisibili:

“*Non mi piace un collo grosso e forte*”, “*Fretta e rapidità non significano agilità*”, “*Non mi piacciono giunture troppo flessibili*” (avrebbero secondo lui impigrito il capoeirista, che vi farebbe affidamento per schivare, senza muoversi in maniera coordinata con tutto il corpo⁵⁴).

Ma Bimba conservava ancora la consapevolezza della capoeira tradizionale: “*Ciascuno ha il suo modo di dare i colpi*”, l’individualità del movimento di ogni persona, che Pastinha ha immortalato nella sentenza “*cada qual è cada qual*”(ciascuno è ciascuno), consente di confrontarsi in un *jogo* senza che un vincitore sia necessario, in quanto si ha la possibilità di uscire entrambi applauditi per l’individualità del proprio modo di giocare. In situazioni in cui l’espressione corporea viene standardizzata, l’ego deve invece trovare altre maniere di mostrarsi.

Una tecnica corporea di grande rilevanza per molta capoeira Angola è la verticale e, in generale, il muoversi a testa in giù, tanto che alcuni studiosi hanno voluto, utilizzando le teorie di Bakhtin, vedere in

⁵⁴ Nell’aikido si parla di spostarsi dal centro, compatti. I movimenti che partono dalla periferia, frutto dell’istinto e non della coordinazione, sono considerati espedienti, trucchi inefficaci.

questa inversione un analogo del capovolgimento carnevalesco dei ruoli. Andare a testa in giù sarebbe una maniera per irridere i padroni e la società che ha relegato i capoeiristi ai margini⁵⁵. Non ritengo che queste affermazioni siano sufficientemente dimostrate, anche se è indubbio il valore ludico e di irrisione che ha lo stare sulle mani invertendo l'utilizzo degli arti. La minore frequenza di queste tecniche nelle capoeire più moderne⁵⁶, porta i tradizionalisti ad accusare i praticanti di questi stili di avere paura di sporcarsi le mani, letteralmente e metaforicamente.



Figura 3 Una verticale

Quando un angoleiro parla di cosa fa il suo corpo, raramente parla in termini tecnici. Per spiegarmi il suo stile, Chocolate, un giovane capoeirista di Angola (con un passato nei gruppi folclorici), mi ha detto: *“La cosa bella della capoeira Angola è essere molto piccolo e poi all'improvviso diventare enorme e poi tornare piccolo”*. In effetti giocando con alcuni capoeiristi esperti succede di avvertire dei cambiamenti del tipo di “presenza” dell'altro. I *mestre* di Angola insistono nel dire che i movimenti della loro capoeira sono i movimenti di tutti i giorni, naturali, e questo può essere in parte accettabile; quel che è certo è che questi gesti quotidiani diventano in alcuni momenti ed

⁵⁵ Leticia Vidor de Sousa Reis (op. cit.)

⁵⁶ Quando parliamo di capoeira più moderna, parliamo inevitabilmente di capoeira più “bianca”.

in alcuni capoeiristi, extra-quotidiani⁵⁷, acquisiscono un'energia particolare, una presenza che vista da avversario mette timore.

Un timore differente da quello che può incutere un capoeirista “moderno”, certamente più veloce e potente di un praticante di Angola, ma generalmente privo dell'”energia” emanata da questi.

Negli anni '70 a Rio de Janeiro, un gruppo di semi-autodidatti, con l'aiuto di alcuni ex allievi di *mestre* Bimba, formavano il gruppo *Senzala*. Questo, insieme al gruppo *Abadá*, nato da una sua costola, sarà simbolo di un nuovo stile.

In questo gruppo ci si esercita sui singoli movimenti in maniera separata. Per la prima volta ci si allena anche da soli, schierati a guardare ed imitare l'insegnante. Si introduce anche una drammatica novità: la **ginnastica**.

Se il corpo dei capoeiristi della prima metà del secolo era il corpo di lavoratori, era **un corpo che si costruiva facendo cose**, ora il corpo è **costruito per fare cose**. La capoeira cessava definitivamente di essere un “sottoprodotto” delle capacità e della cultura di una comunità per diventare una disciplina “astratta” che poteva essere appresa in una palestra, perfezionabile grazie all'allenamento.

Ecco una cosa che un capoeirista di Angola non direbbe mai:

“...ma io non ho paura di nessuno nella capoeira, perché mi alleno tutti i giorni, sono un capoeirista preparato, non migliore di nessuno, ma sono un capoeirista preparato” (professor Nanico in *Praticando Capoeira* n. 6).

I gesti diventano migliorabili all'infinito e subentra un'estetica in cui la pulizia, l'apertura, l'agilità e l'eleganza o, in alcuni casi, la potenza e la velocità, diventano i parametri di giudizio dei movimenti

⁵⁷ Facciamo nostra la distinzione operata da Eugenio Barba tra tecniche quotidiane ed extra-quotidiane. Le prime sono quelle sviluppate per la vita di tutti i giorni, inconsapevolmente o quasi, e mirano al minor spreco di energia, le seconde sono quelle adoperate dai performer per dare vita, energia e presenza alla loro performance. op.cit. 1993.

di un capoeirista, facendo esplodere l'aspetto corporeo e mettendo in secondo piano gli aspetti musicali e teatrali.

Questo fenomeno ha inoltre insinuato nei praticanti la convinzione che le differenze tra i vari stili non siano che piccole variazioni tecniche, e che un capoeirista preparato non abbia quindi problemi nel giocare capoeira Angola, Regional, contemporanea e quant'altro, motivo per cui moltissime scuole, fuori da Salvador, affermano di giocare sia Angola che Regional.

Il corpo del capoeirista moderno è un corpo da atleta, sulle riviste specializzate vi sono consigli di alimentazione e di vita sana, sono suggeriti esercizi con gli attrezzi e sconsigliati movimenti considerati ortopedicamente dannosi.

Dove la tecnica angoleira poteva essere definita extra-quotidiana, la tecnica di certa capoeira moderna è una tecnica altra, mostra, per dirla con L'Antropologia Teatrale *“un “altro corpo”, che segue tecniche così diverse da quelle quotidiane da perdere apparentemente ogni contatto con queste.*

Non si tratta più di tecniche extra-quotidiane, ma semplicemente di “altre tecniche”. In questo caso non c'è la dilatazione dell'energia che caratterizza le tecniche extra-quotidiane quando si contrappongono alle tecniche quotidiane. In altre parole non c'è più relazione dialettica, ma solo distanza; l'inaccessibilità, insomma, di un corpo virtuoso” (Barba 1993:31).

In questo processo la capoeira si sta inarrestabilmente allontanando dal suolo, la posizione è sempre più eretta, i movimenti a testa in giù e le mani per terra più rari, mentre è sempre più ricercata l'acrobazia aerea.



Figura 4 Acrobazie

Alcuni movimenti come la *cocorinha* vengono consapevolmente eliminati in alcuni stili in quanto non ritenuti efficienti per gli allievi (della classe media, aggiunge malignamente Downey).

“Il linguaggio del movimento del corpo è cambiato nel tempo, e la capoeira ha dovuto tenere il passo: la scomparsa della cocorinha nella Capoeira Regional⁵⁸, come il cessato utilizzo della testa per sostenere il corpo, sono il risultato di questo cambiamento.” (Mestre Camisa in Downey 1998:279).

In contrasto con la modernizzazione, alcune scuole tradizionali hanno cercato di riaffermare l’affricanità dell’organizzazione corporea del capoeirista, rifiutando ogni novità nel *training*.

Mestre Moraes rifiuta l’allungamento e la ginnastica⁵⁹, sostenendo la dannosità di queste pratiche, che non renderebbero il corpo più libero, ma anzi lo inquadrebero in linee prevedibili. L’elasticità delle articolazioni sarebbe a discapito di quella della relazione mente-corpo. E’ chiaro che si tratta più di una questione di carattere politico che di educazione fisica: quello che viene rifiutato è un modello occidentale.

Il mutamento nell’idealizzazione dei corpi si può osservare anche dal punto di vista iconografico nei loghi dei vari gruppi. Se un tempo il capoeirista era rappresentato dalle allungate figure del pittore Carybé,

⁵⁸ Qui non ci si sta riferendo alla capoeira di *mestre* Bimba ma a quella dei suoi successori.

⁵⁹ Anche *mestre* Nene, figlio di Bimba, non include l’allungamento nelle sue lezioni. Mi ha detto che non lo ritiene utile posto che venga fatta una buona ginga, sufficiente, a suo dire, per allungare e riscaldare il corpo.

oggi vediamo sulle magliette di alcuni gruppi corpi da culturista che spezzano catene, con un'iconografia più vicina a quella di Conan il Barbaro che a quella di Raul Pederneiras⁶⁰. Se alziamo gli occhi da queste magliette ci accorgiamo che effettivamente in alcuni gruppi (a Bahia per esempio il gruppo *Tópazio* di *mestre* Dinho) vi è una tendenza all'ipertrofia muscolare, ottenuta sollevando pesi e assumendo integratori alimentari di vario genere.



Figura 5 Diverse concezioni del corpo fra le silhouettes di Pederneiras...

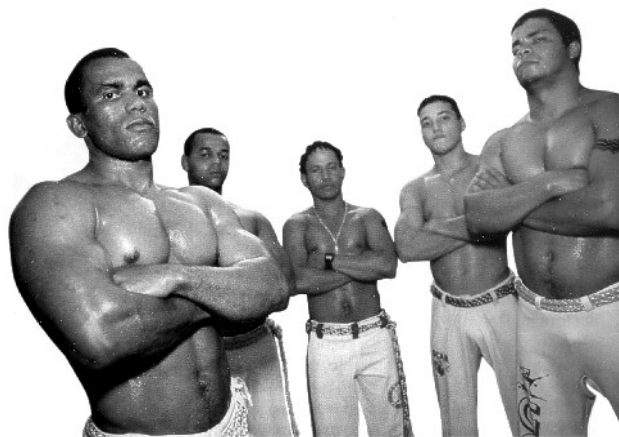


Figura 6 ... e dei moderni capoeiristi di São Paulo

⁶⁰ Autore, agli inizi del secolo XX, di tavole raffiguranti tecniche di capoeira.

LA MUSICA

Esagerare l'importanza della musica nella capoeira sarebbe difficile. Almeno a livello teorico, chiunque sosterrà che è la musica a comandare e commentare la *roda*, tramite i ritmi e le canzoni. Nella realtà, da gruppo a gruppo, da *roda* a *roda*, il ruolo di ciò che è suonato è mutevole. Ci sono gruppi in cui vi è un'osservanza della (supposta) tradizione degna di un conservatorio, altre in cui si canta l'ultimo successo sentito alla radio insieme a canzoni vecchie di secoli, vi sono *rodas* in cui i musicisti ed i giocatori interagiscono completamente, altre in cui l'*orquestra* è un semplice paesaggio sonoro. Queste caratteristiche sono a mio parere strettamente collegate ad una serie di parametri in apparenza distanti: quasi inevitabilmente infatti nei gruppi in cui è maggiore la ricerca di obbiettività ed efficacia, ma anche nei gruppi da show, la musica perde capacità di interazione e di coinvolgimento profondo, diventa, anche quando è ben suonata, semplice decorazione.

La conduzione musicale di una *roda* può mostrare significative differenze sia negli strumenti utilizzati che nella prassi esecutiva.

GLI STRUMENTI MUSICALI

Gli strumenti musicali utilizzati nella capoeira sono pochi e semplici; ad esclusione del berimbau, tutti gli altri si ritrovano oggi in altre tradizioni afro-brasiliane. Prendiamoli in esame.

Il berimbau

Lo strumento simbolo della capoeira è senz'altro il *berimbau*, un arco musicale che, in Brasile, troviamo associato quasi esclusivamente a quest'arte. Camara Cascudo (1961) ci dice che all'inizio del secolo il *berimbau* era sconosciuto al di fuori dello stato di Bahia; questo dato, unito al fatto che la capoeira era scomparsa negli altri stati (dove,

abbiamo visto, non era unita alla musica) ci porta a sottolineare, con Kay Shaffer (1977), che questi due simboli della brasilianità sono sopravvissuti solo grazie ad una simbiosi.

Il *berimbau de barriga*⁶¹ è costituito da un'asta di legno flessibile a cui viene data forma arcuata dalla tensione di un filo d'acciaio fissato alle due estremità e ha come cassa di risonanza una zucca legata alla parte inferiore dell'arco. Il *berimbau* è tenuto in equilibrio sul mignolo della mano "debole", che è collocato sotto il laccio che lega la zucca. E' suonato con la *moeda* (moneta) o con la *pedra* (pietra) tenuta tra il pollice e l'indice della mano che lo sostiene ed una bacchetta di legno (*vaqueta*) nell'altra mano, che di frequente impugna anche un sonaglio (*caxixi*).

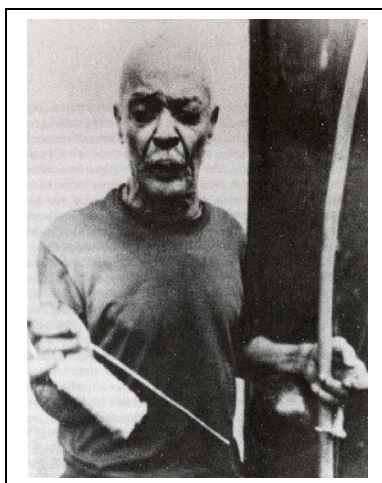


Figura 7 Mestre Pastinha con il suo berimbau

Il legno più utilizzato per il corpo del *berimbau* è chiamato *biriba*⁶². Tradizionalmente viene colto nei giorni che seguono il plenilunio, in quanto si crede suoni meglio (alcuni capoeeristi positivisti mi hanno spiegato il fatto correlandolo a quello che la luna fa con le maree, altererebbe in questo caso la quantità d'acqua contenuta nella pianta). La misura del corpo può variare: Kay Shaffer, nel '77, scriveva

⁶¹ "*Berimbau da stomacho*" è il nome completo del berimbau, che altrimenti può essere confuso con lo strumento a noi noto come "scaccia pensieri".

⁶² J. Lowell Lewis suggerisce si tratti di "Rollinia deliciosa o Annona lanceolata", ma non ho incontrato notizie certe

che i *berimbau* da lui visti non superavano 120 cm di lunghezza⁶³ (sette palmi⁶⁴ di mano era la misura tradizionale), ma nella mia esperienza ho quasi sempre trovato *berimbau* di una lunghezza compresa tra 150 e 160 cm (cosa curiosa è che la misura continua ad essere considerata di sette palmi). Il legno viene privato della corteccia e spesso verniciato per proteggerlo e/o per abbellirlo.

Quella che sarà la parte inferiore dello strumento viene appuntita, oppure vi si fa una scanalatura affinché si possa fissare il filo d'acciaio con un'asola; anche se oggi la punta è utilizzata solamente dai più rigorosi praticanti di capoeira Regional, sembra essere la soluzione più antica; spesso mi è stato raccontato come questa punta fosse utilizzata dai vecchi capoeiristi come arma contro la polizia. *Mestre* Nenel, figlio di Bimba, trova l'adozione della scanalatura un chiaro motivo di *descaracterização* da parte degli angoleiri, dai quali quindi non accetta critiche per le rivoluzioni che suo padre operò nella capoeira. Meno problematica culturalmente l'estremità superiore dello strumento, dove viene inchiodato un piccolo tondino di cuoio sul quale si fa scorrere il filo, per tendere lo strumento, senza che il legno si crepi.

Il filo d'acciaio (*arame*) è ancora oggi estratto con un coltello dall'interno dei pneumatici e pulito, anche se alcuni capoeiristi si rivolgono al ferramenta e lo comprano in rocchetti. Come già detto, ad un'estremità del filo viene fatta un'asola per incastrarlo nella scanalatura/punta, dall'altra parte viene legato un cordoncino che viene impugnato per tendere il filo, e poi legato all'asta.

La grandezza della zucca (*cabaça*) è ciò che determina la famiglia di *berimbau* a cui lo strumento appartiene. Generalmente se ne distinguono tre: *gunga* (il più grave), *médio* e *viola* (il più acuto), che nella capoeira Angola hanno spesso ruoli precisi e differenziati. La *cabaça* va seccata, poi vi si pratica un'apertura circolare e se ne pulisce l'interno dai semi. L'ampiezza dell'apertura è un fattore critico

⁶³ *Mestre* Pastinha nel suo libro parla di 150 cm, ma nell'intervista a Shaffer parla di 120 cm o 110 cm.

⁶⁴ Traduco palmi letteralmente, ma suppongo si tratti di spanne.

nella costruzione di un *berimbau*, poiché andrà ad influenzare in maniera determinante il timbro ed il volume dello strumento. Nel fondo della *cabaça* vengono praticati due piccoli fori dentro i quali viene fatta passare una cordicella che, annodata, va a formare un anello. Questo anello viene infilato nell'arco già teso da sotto, in modo che la zucca sia a contatto col legno e la cordicella con l'*arame*. Tutti i capoveristi interpellati mi hanno detto che la *cabaça* va posizionata ad una spanna dall'inizio del filo. Questa regola in genere viene seguita solo formalmente: tutti misurano una spanna, ma poi quasi sempre aggiustano ad orecchio.

Ogni suonatore ha delle preferenze per quanto riguarda le regolazioni del suo *berimbau*, alcuni suonano con l'*arame* poco teso e quindi con un suono un po' "slabbrato", altri inarcano molto lo strumento ottenendo un suono più squillante.

Nei casi in cui in un'*orquestra* vi sia più di un *berimbau*, l'approccio all'accordatura può variare consistentemente: in alcune situazioni viene completamente ignorata la questione, e ciascun *berimbau* viene "armato" (questo il verbo usato) affinché abbia il miglior timbro possibile indipendentemente dagli altri, in altre situazioni vengono accordati tra di loro all'unisono, per terze o per quinte e viene rifiutato un *berimbau* che non si adegui all'intonazione prescelta. In molte accademie i *berimbau* sono fatti dalla stessa persona e con le stesse misure, tendono quindi ad avere la stessa nota di base, della quale, a seconda della dimensione e foggia della *cabaça*, viene evidenziato questo o quell'armonico.



Figura 8 *Caxixi*

Il *caxixi*, il sonaglio, è un cestino di vimini intrecciati che ha come base un disco di zucca di circa 8 cm (generalmente la parte centrale del disco che viene tolto dalla *cabaça*) che contiene al suo interno semi o piccole conchiglie ed è chiuso da un anello di vimini nella parte superiore. L'anello viene infilato in due dita della mano che percuote il *berimbau* (quasi sempre medio e anulare, più raramente anulare e mignolo). Il *caxixi* suona ogni volta che la *vaqueta* percuote l'*arame*, ma in alcuni ritmi (come l'Angola), viene usato anche separatamente.

La *vaqueta* è una sottile asticella di legno (può essere *biriba* o bambù) la cui lunghezza può variare tra i 30 ed i 40 cm, con la quale si percuote la corda.

La *pedra*⁶⁵ viene usata per alterare la lunghezza della corda messa in vibrazione e, di conseguenza, la nota prodotta dal *berimbau*. Un tempo si utilizzavano pesanti monete di rame adesso fuori corso, ora vengono prodotti appositamente dei dischi di rame o di altri metalli. In alternativa si usano sassi piatti e tondi.

I suoni ottenibili da un *berimbau* sono molteplici e, di recente, musicisti (non capoeeristi) come Naná Vasconcelos ne hanno enormemente ampliato le possibilità timbriche. Prendiamo ad ogni modo in esame i suoni normalmente prodotti nel suo utilizzo tradizionale.

Percuotendo con la bacchetta la corda, grazie all'interazione della *pedra* possiamo ottenere tre suoni fondamentali:

- Suono grave, quando la *pedra* non tocca la corda, lasciandola vibrare in tutta la sua lunghezza
- Suono acuto, quando la *pedra* preme sulla corda, accorciando la sezione che vibra
- Suono indeterminato, quando la *pedra* esercita una pressione limitata sulla corda, impedendole di vibrare, dando un caratteristico ronzio.

⁶⁵ D'ora in poi parleremo solo di *pedra*, sottintendendo il fatto che potrebbe trattarsi anche di una *moeda*.

Altri suoni utilizzati sono quelli di legato, che si ottengono percuotendo la corda vuota e, con questa in vibrazione, facendo pressione con la *pedra*, per ottenere sia il suono acuto che quello indeterminato.

J. Lowell Lewis costruisce una bizzarra teoria semiotica a partire dal presupposto che in tutti i *berimbau* che ha provato l'intervallo tra nota grave e nota acuta è sempre inferiore, seppur di poco, ad un tono (1992:154). Quello che sostiene sarebbe interessante se non si tenesse conto che l'intervallo tra i due suoni dipende oltre che dalla lunghezza della corda, dalla dimensione delle mani di chi suona. La distanza tra i due suoni è effettivamente attorno al tono, ma è facile che capoeiristi dal mignolo lungo risultino addirittura crescenti rispetto a questo intervallo.

I suoni descritti sopra possono essere "aperti" o "chiusi" a seconda della distanza della *cabaça* dallo stomaco. L'avvicinamento e l'allontanamento di questa è utilizzato per ottenere effetti *wah-wah*.

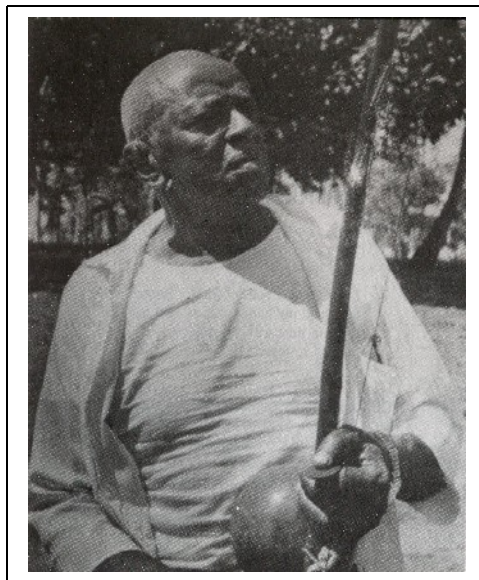


Figura 9 *Mestre Bimba*

Esagerare l'importanza del *berimbau* nella capoeira sarebbe impossibile. I maestri sono unanimi nel considerarlo condizione necessaria affinché una *roda* abbia luogo.

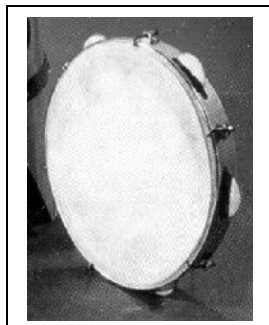
La funzione del *berimbau* non è di mero accompagnamento ritmico. In primo luogo chi suona il *berimbau* (o nel caso ve ne sia più d'uno, il *berimbau* più grave) è generalmente chi dirige la *roda*, chi cioè detta i ritmi, intona le canzoni, avvicenda i giocatori. Per questo, generalmente questo “titolo” spetta al capoerista più anziano o al più prestigioso presente, ed è spesso causa di velate ma pesanti “guerre” di prestigio.

E' frequente il riferimento al *berimbau* quale maestro più importante per un capoerista.

La presenza o meno del *berimbau* dà svolte drammatiche all'essenza della capoeira: se *mestre* Bimba dichiarava impossibile apprendere la capoeira senza *berimbau*, lo rifiutava nettamente nelle situazioni di lotta su ring⁶⁶.

Il pandeiro

Il *pandeiro* è un tamburello con dischi tintinnanti analogo a quelli che troviamo anche nell'Italia centro-meridionale. Tradizionalmente è di legno, i dischi di latta e la pelle (bovina o di serpente) è inchiodata. Oggi si usano frequentemente i *pandeiros* industriali, con la struttura di legno o di plastica, i dischetti di metallo e la pelle (o bovina o sintetica) tenuta da tiranti che ne consentono la regolazione.



⁶⁶ *Mestre* Bimba in un'intervista rilasciata al quotidiano *Diário da Bahia* del 13/3/36, dice: "Al suono del *berimbau*, due capoeristi che tentano di impossessarsi della fascia di campione, non possono confrontare le proprie forze...". Come fa notare Abreu (1999:73), è chiaro che queste opinioni erano influenzate dall'allora diffuso costume dei *vale tudo*, lotte senza regole. Quando suonano gli strumenti musicali si ha una *roda* e quindi un galateo da rispettare. Il rifiuto del *berimbau* in certe situazioni, aggiungo io, va visto come una forma di rispetto per lo strumento, che non va "sporcato".

Figura 10 *Pandeiro*

Il tamburello, in Brasile, è utilizzato in moltissimi stili musicali, inclusi il *samba* ed il *pagode* (una sorta di deriva pop del *samba*), e la sua tecnica è molto sviluppata.

Il suono può essere prodotto col pollice, con le punte di indice, medio ed anulare unite e con la parte bassa del palmo (dove la mano si unisce al polso). E' frequente l'utilizzo di un effetto ottenuto strisciando un dito sulla pelle, mettendo in vibrazione i sonagli. Nel disco di *mestre* Bimba il *pandeiro* è privo dei dischetti, e nell'accademia di *mestre* Bamba (capoeiristicamente discendente da Bimba) ancora oggi i dischetti di metallo vengono tolti. Nella capoeira il ruolo del *pandeiro* (come di tutti gli strumenti, *berimbau* escluso) è di semplice supporto, ragion per cui il suo utilizzo è molto elementare. A parte alcune rarissime eccezioni il suo ritmo non varia al variare dei *toques*⁶⁷. In alcune scuole è severamente proibita ogni deviazione dal ritmo standard, che però differisce a seconda della tradizione a cui fa riferimento.

L'atabaque

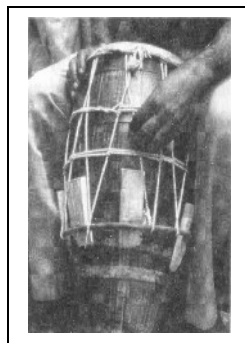


Figura 11 *Atabaque*

E' un tamburo analogo alla conga cubana, ma dalla forma più allungata. La pelle è tesa con un sistema di corde e cunei di legno. E' utilizzato in tre misure differenti nel *candomblé*, ed è presente anche nel *maculelê*, una danza di guerra praticata con due corti bastoni. Come

⁶⁷ Nome dato ai ritmi di *berimbau*.

è spiegato in seguito, l'utilizzo di questo strumento è piuttosto dibattuto.

L'agogô

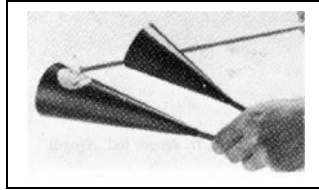


Figura 12 *Agogô*

E' uno strumento formato da due campane coniche unite da una forcilla. Anche se in Facchin 1989:15 si dice che sono normalmente intonate ad un tono di distanza, quelle che ho suonato/ascoltato erano generalmente intonate ad una quarta l'una dall'altra⁶⁸. Vengono percosse con una bacchetta di legno o metallo

Il reco-reco (o ganzá)

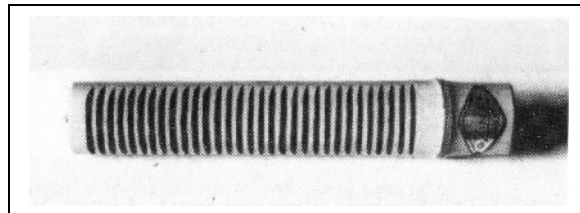


Figura 13 *Reco-reco*

E' generalmente costituito da una sezione di bambù piuttosto grande (da nodo a nodo). Si presenta con una serie di tagli perpendicolari alla lunghezza dello strumento, sui quali viene sfregata una bacchetta ottenendo un suono di "grattugia". E' lo strumento che più facilmente viene oMESSO.

La voce

⁶⁸ Nella trascrizione fatta da J.B.Colmenero in Pastinha, 1964:43, le due campane sono intonate ad una terza maggiore di distanza

“Amici, perché non cantate?”

*La capoeira è bella solo giocando e cantando,
ed ha perso la sua bellezza perché non canta”*

(Pastinha 10b,1-6)

La voce nella capoeira è tanto personale quanto i movimenti di ciascuno, si è sempre incoraggiati a cantare, qualunque sia la propria intonazione. Non ho mai sentito fare nessuna osservazione sull'intonazione di un coro o di un solista, ma sempre e solo sull'energia, sull'*axé*⁶⁹. George, un mio *professor*, una volta ha detto: *“dovete cantare sempre, magari avete una voce sottile ma che si adatta, oppure una voce grossa, ma che non c'entra niente... non dovete essere timidi, dovete cantare, ma non dovete neppure cantare così (imitando una voce impostata)”*. Mi è sembrato che i capoeiristi non educati musicalmente (in senso “occidentale”) manchino completamente della nozione di “stonato”, ed anche qualora qualcosa venga percepito come tale, si adduce la sgradevolezza a motivi timbrici. Un buon coro è un coro che canta con entusiasmo; in *roda* ho sentito alcune delle cose più raggriccianti che un orecchio europeo possa concepire senza che nessuno ci facesse caso, e quando anch'io mi sono messo di proposito a cantare intervalli casuali non sono mai riuscito a suscitare reazioni nei miei vicini di cerchio. Molto spesso, per le differenze di registro dei capoeiristi che le compongono, nel coro avvengono armonizzazioni spontanee (quarte o quinte, generalmente), che non sono né incoraggiate, né osteggiate. Vi sono, è logico, cantanti più considerati di altri, e che più spesso fanno da solisti; in alcuni grandi gruppi è addirittura emersa la figura del cantante ufficiale, un capoeirista che raramente si vede giocare, ma che diventa l'emblema “timbrico” del gruppo.

⁶⁹ Energia cosmica, spirituale che permea tutte le cose.

La vocalità del capoeirista viene da influenze eterogenee: se nella registrazione di Bimba sentiamo una voce prettamente africana, di chi ha imparato a cantare nel *candomblé* o nel *samba de roda*, *mestre* Caiçara cantava come un cantante di serenate quale era, *mestre* Boa Gente cantava nelle balere (e conosce una consistente parte del repertorio di Bobby Solo!)... Oggi i capoeiristi giovani cantano con inflessioni *reggae*, *raggamuffin* o *pagode*, e tutto questo è accettato: l'unica considerazione negativa che ho spesso sentito fare, principalmente riguardo a capoeiristi del sud o stranieri, è una certa “quadratezza”, una rigidità nel fraseggiare.

Naturalmente l'approccio non è dappertutto così spontaneo, vi sono gruppi che hanno degli standard molto severi e molto precisi anche dal punto di vista musicale e per quanto riguarda le voci.

Un aspetto molto importante oggi è la grande circolazione di Cd di capoeira, che hanno reso “star” certi gruppi e certi cantanti, creando dei modelli di riferimento staccati dalla *roda* e dalla cultura popolare locale.

“(Cantare) è dovere di tutti i capoeiristi, non è un difetto non saper cantare; ma è un difetto non saper rispondere, almeno i cori. E' proibito che nella bateria vi siano persone che non rispondono al coro.” *Mestre Pastinha* (11a,4-10)

L'orquestra

L'*orquestra* (o *bateria* o *xaránga*) è l'insieme degli strumenti utilizzati in una *roda*. La sua composizione è piuttosto variabile.

Nella capoeira Angola, oggi, vi è un'ortodossia abbastanza rigida, che prevede:

3 *berimbau* (*gunga*, *medio* e *viola*)

2 *pandeiros*

1 *atabaque*

1 *agogô*

1 *reco-reco*

Molte scuole hanno anche un ordine preciso in cui disporre gli strumenti, in ogni caso i *berimbau* stanno sempre uniti al centro dello schieramento.

Questa composizione dell'*orquestra* è da molti gruppi di Angola ritenuta condizione necessaria al buon andamento della *roda* ed è considerata la più tradizionale.

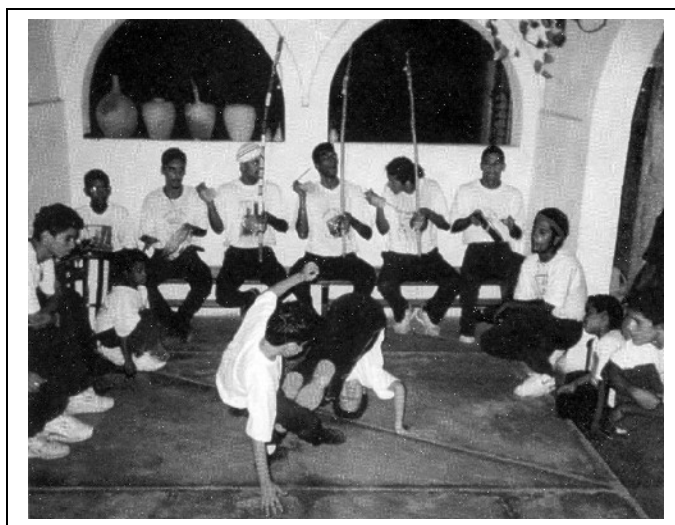


Figura 14 *Orquestra* tradizionale

In realtà è sufficiente un minimo d'indagine per scoprire come le cose fossero un tempo ben più flessibili.

Da un lato lo stesso *mestre* Pastinha, creatore forse inconsapevole di questa ortodossia, nei suoi taccuini si lamenta che non esistano più suonatori di *viola*⁷⁰ che vogliano accompagnare le *rode* di capoeiristi, esiste anche una foto⁷¹ che mostra un chitarrista nell'*orquestra* di una *roda*. D'altra parte, i vecchi angoleiri sono concordi nel giudicare un fatto recente e negativo l'introduzione dell'*atabaque*, pur trovandosi solo in parte d'accordo sulla composizione del resto dell'ensemble:

⁷⁰ In questo caso non si tratta del *berimbau* più acuto, ma di una piccola chitarra a cinque corde doppie, un tempo piuttosto diffusa nello stato di Bahia. *Mestre* Pastinha nei suoi manoscritti dice: “*Parlando di capoeira, non ho mai più visto giocare con la viola, perché? Ci sono suonatori, ma hanno perso l'amore per questo sport, hanno cambiato idea.*” (1b,19-22)

⁷¹ Posseduta da Frede Abreu.

“La capoeira anticamente era (fatta con) due pandeiros, due berimbau ed un agogô. E' oggi che c'è il tamburo nella capoeira. Un tamburo, per chi non conosce è già candomblé... Il tamburo nasconde gli strumenti”

Waldemar *”La bateria della capoeira ha tre berimbau... Adesso con questa nuova moda è apparso l'atabaque. Ma erano tre pandeiros, tre berimbau e un reco-reco, c'era anche l'agogô.*

Canjiquinha: *”La capoeira autentica è proprio con due berimbau e due pandeiros. Poi per disturbare, per fare confusione, hanno messo l'atabaque...”*⁷²

Waldeloir Rego ci dice che l'*atabaque* non è più in uso e che inoltre non ha mai visto il *reco-reco* utilizzato nella capoeira (1968:85,87).

Da queste testimonianze osserviamo anche che neppure i tre *berimbau*, oggi così intoccabili, erano considerati un punto fermo. Di nuovo bisogna prendere atto che molte tradizioni parallele a quella di *mestre Pastinha* sono state assorbite da questa o si sono estinte.

Decanio Filho sostiene che: *”L'atabaque, formalmente condannato dal mestre Bimba , durante tutto il tempo in cui ho frequentato la sua roda, fu introdotto da mestre Pastinha e usato successivamente dai gruppi folcloristici, a partire da Camisa Roxa, Acordeon, Itapoan⁷³, ecc. per enfatizzare l'“africanità” originale”.*

Chiaramente appena si esce dall'ambiente delle scuole più intransigenti, vi è una maggior elasticità; nel *Grupo Angola Palmares*, fondato dal *mestre Nô*, mi sono sempre sentito elencare gli strumenti

⁷² Quando non viene altrimenti specificato, le testimonianze dei *mestre* anziani sono tratte dal progetto *Câa-puera*, una serie di interviste in videocassetta che per problemi di diritti non sono mai state pubblicate.

⁷³ Tutti allievi di *mestre Bimba!*

dell'*orquestra* come da “tradizione”, ma non ho mai visto né un *agogô* né un *reco-reco*, senza che questo desse alcun problema.

Da più di un maestro in effetti, in confidenza, mi sono sentito dire che non è certo per la mancanza di uno strumento che la capoeira si ferma.

Per quanto riguarda la Regional, l'ortodossia stabilita dalla registrazione di *Curso de Capoeira Regional* di *mestre* Bimba è di un solo *berimbau* e due *pandeiros*⁷⁴. Questo minimalismo è stato oggetto di vari tentativi di spiegazione.

Spesso si è cercata giustificazione nelle parole del *mestre* sulle capacità educative del *berimbau*, la cui vibrazione sarebbe necessaria al capoeirista per l'apprendimento; da qui la preoccupazione che il suono dell'arco musicale “maestro” non sia coperto né da altri *berimbau* né da altri strumenti, esclusi i tamburelli.

Nenel, figlio di Bimba, mi ha detto: “*Sono quarant'anni che suono il berimbau e non sono bravo nemmeno la metà di quanto lo era mio padre, era già difficilissimo trovare un suonatore che gli fosse pari, figurati trovarne tre!*”. Anche se questa affermazione può sembrarci eccessiva, può comunque portarci a considerare che *mestre* Bimba, quando non suonava, era solito utilizzare suonatori professionisti, ottimo motivo per ridurre il numero. Nelle *roda* della sua scuola a cui ho assistito, Nenel ha sempre suonato il *berimbau*, senza mai cederlo ad altri.

Va sottolineato inoltre che questa formazione ristretta, quella che è passata ai posteri come caratterizzante per la capoeira Regional, si è sviluppata solo tardivamente o non era ritenuta particolarmente vincolante, dal momento che il quotidiano Estado da Bahia il 30/6/'36 scriveva: “*La dimostrazione di capoeira si terrà la notte del 1 giugno, alle 22... Sarà officiante dell'interessante lotta il famoso professor di*

⁷⁴ In verità nel disco io sento solo un *pandeiro*, e senza sonagli; nell'accademia di *mestre* Bimba, una di quelle che più si vogliono fedeli alla tradizione, usano in effetti togliere i sonagli dai *pandeiros*.

lotta Regional Manoel dos Reis Machado... Le dimostrazioni saranno tenute al suono di 2 berimbau, 3 pandeiros e 1 ganzá”.

Albano Marino de Oliveira nel 1958 (op. cit.) ci presenta due trascrizioni di ritmi ascoltati nella scuola di *mestre* Bimba: entrambe presentano due *berimbau*.

Nel mio periodo di permanenza in Brasile, pochissime delle scuole che si definivano di Regional usavano questo tipo di *bateria*, preferendone una simile a quella degli angoleiri (senza *reco-reco*). Va sottolineato che in questi casi, generalmente, anche i ritmi suonati non corrispondono a quelli di Bimba.

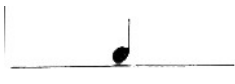

Questa situazione mi sembra dovuta all'emigrazione della capoeira verso il sud del Brasile, dove molti insegnanti hanno cominciato ad insegnare sia Angola che Regional, spesso venendo dalla capoeira da show (musicalmente legata più che altro all'Angola) e raramente con conoscenze sufficienti in entrambi i campi.

Accade così di trovare gruppi che si dicono di Regional, sono tecnicamente capoeiristi da show e cantano canzoni di provenienza variabile su dei ritmi d'Angola.

I RITMI

Per notare i ritmi suonati sul berimbau adotteremo la cifratura suggerita da Kay Shaffer (1977:43), che riesce a coniugare immediatezza e completezza, a differenza di quelle proposte da Facchin (1989:324) e da Luiz Almeida (1990), maggiormente utili, forse, in ambito più "colto".

Nella tabella qui sotto viene spiegata la simbologia utilizzata per i principali suoni ottenibili da un *berimbau*. Va tenuto presente che, quando non è indicato, i suoni acuti, gravi e legati vengono suonati con la *cabaça* aperta, il suono ottenuto con la *pedra* appoggiata, invece, con la *cabaça* chiusa.

Suono più acuto, <i>vaqueta</i> che percuote la corda mentre vi è la pressione della <i>pedra</i> .	
Nota più grave, <i>vaqueta</i> che batte contro la corda libera.	
<i>Caxixi</i> suonato da solo.	Δ
Corda battuta mentre la <i>pedra</i> è solamente appoggiata alla corda.	X
Chiuso (<i>fechado</i>), il suono indicato va eseguito tenendo la <i>cabaça</i> appoggiata allo stomaco	⊗
Simbolo che indica l'effetto <i>wah-wah</i> ottenuto allontanando la <i>cabaça</i> dallo stomaco.	<
Aperto, il suono indicato va eseguito tenendo la <i>cabaça</i> distante dallo stomaco	A
Chiuso (<i>fechado</i>), il suono indicato va eseguito tenendo la <i>cabaça</i> appoggiata allo stomaco	F

Parlare dei ritmi della capoeira è complicato, come per i movimenti; infatti, vengono dati nomi diversi allo stesso *toque*⁷⁵ o nomi uguali a *toques* differenti, creando una confusione difficilmente districabile. Il lavoro di Kay Shaffer mostra come anche negli anni '70 non vi fosse una tradizione a cui tutti facessero riferimento. La sola cosa ad essere cambiata, da allora, è il numero di ritmi conosciuti e giocati, sensibilmente diminuito e relativamente standardizzato a causa della diffusione di dischi e Cd.

Le trascrizioni di Kay Shaffer, pur essendo accurate, non distinguono la cellula fondamentale del ritmo da quelle che sono sue

⁷⁵ *Toque* indica nella capoeira una cellula ritmica, alla quale si fa riferimento mentre si suona. In questo caso userò indifferentemente le parole *toque* e ritmo.

variazioni. Cercherò, nei ritmi analizzati, di sopperire a questa mancanza, esponendo prima il *toque* vero e proprio, e mostrando in seguito le variazioni più comuni. Queste variazioni sono generalmente ripetibili più volte e collegabili tra loro a condizione che al termine di ogni frase (hanno praticamente sempre un numero pari di battute) ricompaia il *toque* fondamentale.

L'importanza di ciò che l'*orquestra* suona è enorme, alcuni arrivano a sostenere che: “*Non è il tipo di gioco che richiede un certo toque, bensì, il toque, attraverso il ritmo e la melodia e l'andamento, associato ai movimenti rituali... che induce il capoeirista ad un dato comportamento motorio*” (Decanio). In ogni caso la performance dei giocatori è evidentemente influenzata da come suona l'*orquestra*. Più di un angoleiro mi ha parlato di quanto l'*orquestra* scarna della Regional indurrebbe all'agonismo al contrario di quella di Angola dal suono ricco e che induce alla ludicità. Per come i vari ritmi vengono giocati rimando al capitolo 4.

Prenderemo ora in esame i principali ritmi oggi utilizzati.

Dapprima osserveremo i ritmi codificati da Bimba, ed utilizzati ancora nelle (poche) scuole di regional tradizionale, in quanto, grazie alla registrazione del disco *Curso de Capoeira Regional*, sono stati immortalati e non offrono particolari motivi di ambiguità. Poi prenderemo in esame la situazione dell'Angola e della capoeira contemporanea, dove le prassi sono più confuse, anche per l'utilizzo di più *berimbau*.

Come abbiamo già detto, il concetto di cosa sia la capoeira Regional è oggi piuttosto distorto. Senza dubbio, uno dei tratti distintivi del sistema di mestre Bimba è l'aspetto musicale, curato in maniera minuziosa. In nessun'altra capoeira si trova una catalogazione dei ritmi e delle loro **funzioni** tanto preciso ed elaborato. Visto il carattere generale del lavoro, eviterò esempi specifici, cercando di sottolineare le prassi più diffuse ed i deragliamenti da queste.

I ritmi della Regional di Bimba

Bimba, come è già stato detto, creò un sistema molto coerente e dette uno scopo a tutti i ritmi da lui accettati. Eccone un elenco commentato da *mestre* Decanio, uno dei più anziani allievi di Bimba, importante testimone della creazione dello stile. Questi ritmi sono:

- Cavalaria
- Iuna
- Banguela
- Idalina
- São Bento Grande
- Santa Maria
- Amazonas

I sette ritmi sono ancora oggi tutti ricordati, ma nella prassi esecutiva io ne ho visti giocare solo tre: *São Bento Grande*, *Banguela* e *Iúna*, che prenderò in esame⁷⁶.

São Bento Grande de Bimba

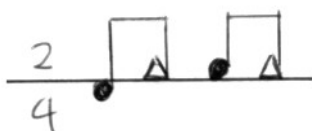
Sono costretto a specificare che il ritmo è di Bimba non in quanto sia stato da lui inventato, ma perchè molte scuole chiamano *São Bento Grande* di Regional un ritmo differente, che vedremo nella trattazione dei ritmi di Angola. Il metronomo è generalmente tra i 90 e i 120 bpm.

In questo ritmo l'ottavo di Δ è spesso sostituito da due sedicesimi di X.

Il *toque* basico:

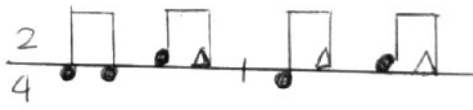


La variazione principale:

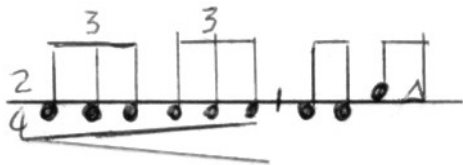
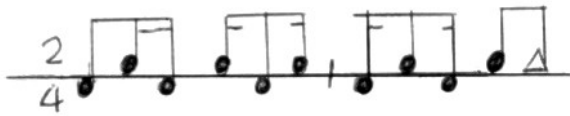
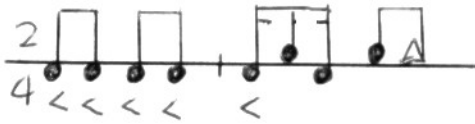
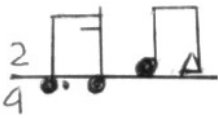
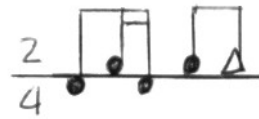


⁷⁶ Per gli altri rinvio alle trascrizioni di Shaffer, incluse in appendice.

Nel suo disco Bimba suona a lungo le due battute insieme



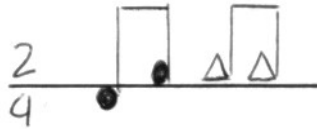
Altre variazioni:



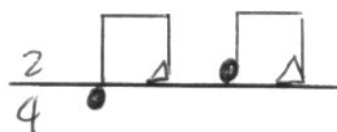
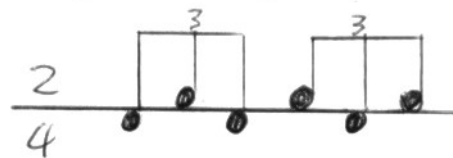
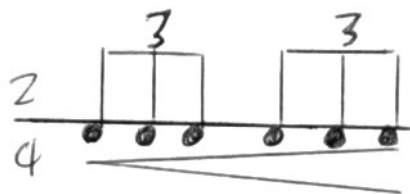
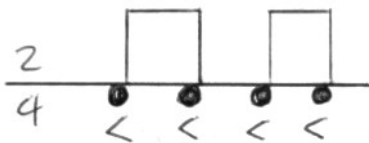
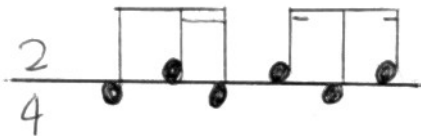
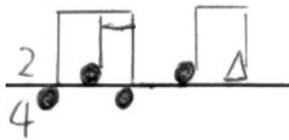
Banguela

E' un ritmo molto simile al ritmo di Angola (trattato in seguito). Lewis (1992) arriva ad accusare Bimba di aver dato un nome differente allo stesso ritmo per dissociarsi totalmente dalla tradizione angoleira.

Il *toque* basico:



Variazioni:



Iúna

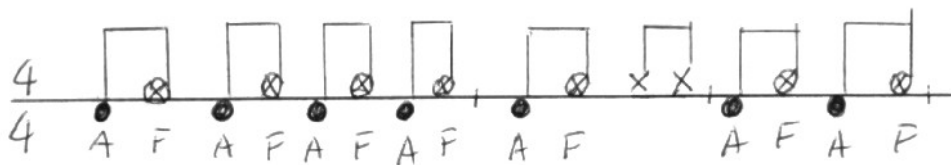
Questo è un ritmo particolarmente interessante, sia per la sua struttura che per la sua storia.

La Iúna è un uccello brasiliano e questo ritmo, a quanto pare creato da Bimba, imita il richiamo della femmina e la risposta del maschio, usando come espediente, per riprodurre due voci differenti, l'alternarsi tra *cabaça* chiusa e aperta.

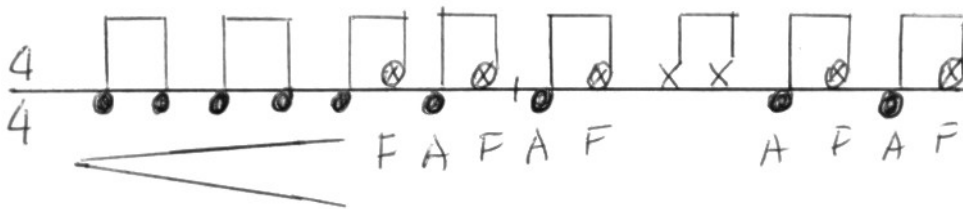
Particolarità tecnica di questo ritmo è che non adopera il suono acuto del *berimbau*.

Il simbolo di legato \otimes , in questo caso, va inteso come il suono ottenuto appoggiando la *pedra* alla corda in vibrazione, non producendo però la nota acuta.

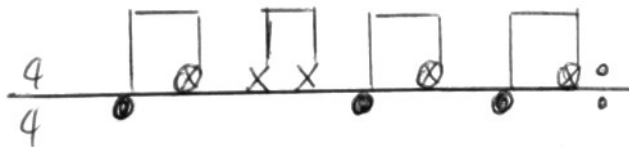
Il *toque* maschio:



Il *toque* femmina:



Variazione:

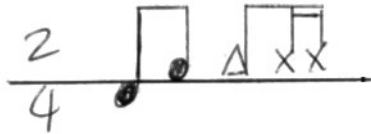


Angola

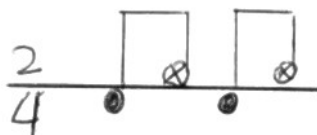
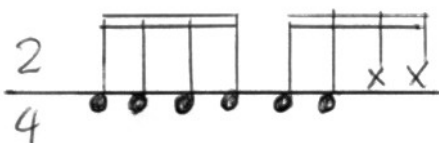
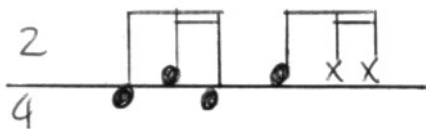
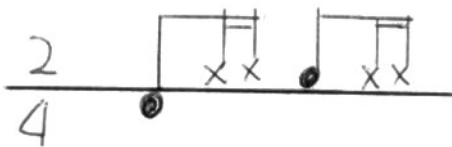
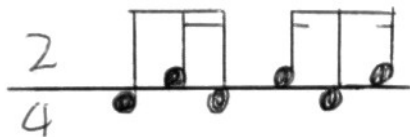
E' il ritmo per eccellenza della capoeira Angola. E' generalmente suonato molto lentamente (60-90 bpm). Come si può vedere, sotto

l'aspetto melodico è effettivamente uguale a Banguela, differendo però nell'esecuzione dei suoni indeterminati.

Il *toque* basico:



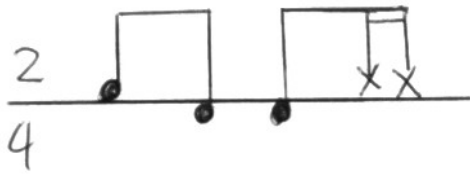
Variazioni:



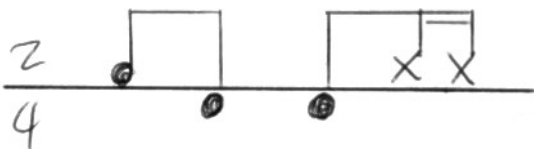
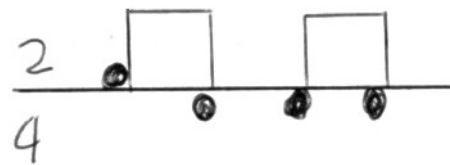
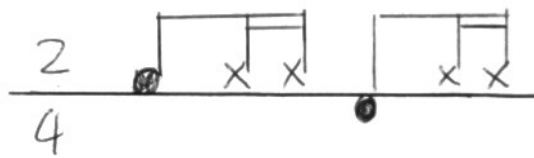
São Bento Grande de Angola

E' un ritmo piuttosto controverso, visto che in molti gruppi è chiamato *de Regional*. In effetti molti gruppi che si dicono di Regional ignorano l'esistenza del ritmo suonato da Bimba.

Il *toque* basico:



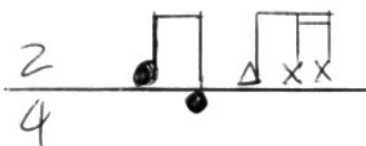
Variazioni:



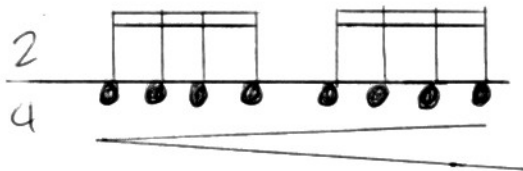
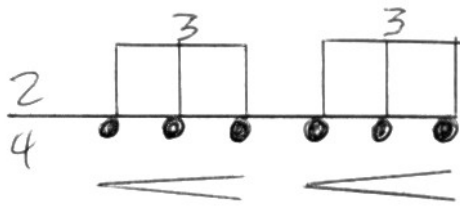
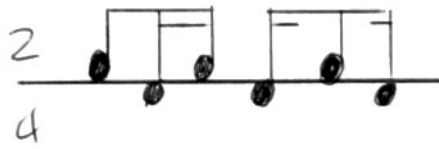
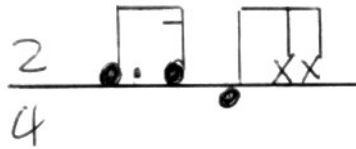
São Bento Pequeno

São Bento Pequeno è un ritmo poco utilizzato se non in congiunzione con Angola.

Il *toque* basico:

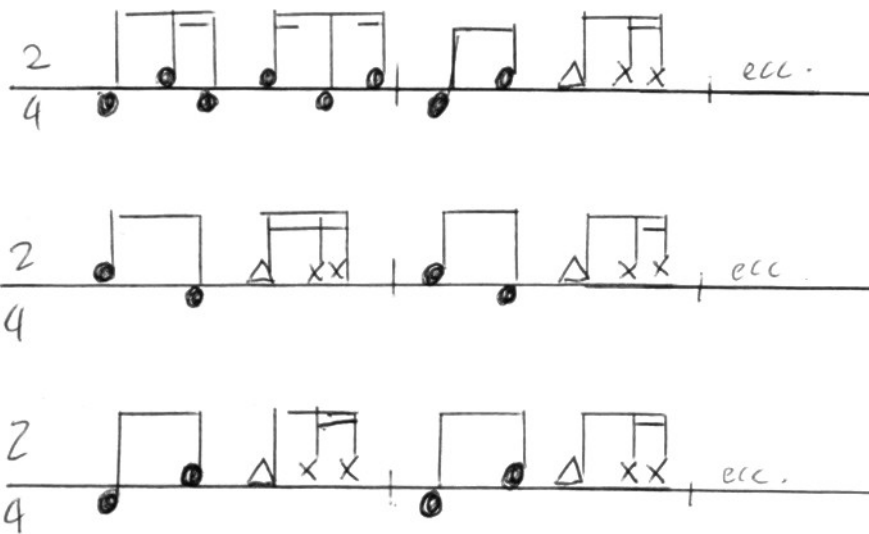


Variazioni:



In alcuni gruppi d'Angola, i tre *berimbau* hanno ruoli precisi.

Nel ritmo Angola, ad esempio, il *gunga* (nell'esempio in basso al rigo inferiore) tiene Angola, senza mai variare, il *médio* São Bento Pequeno non variando quasi mai, la *viola* suona Angola variando continuamente.



I CANTI

Per capire come possano aver avuto origine i canti della capoeira, bisogna immergersi a fondo nella cultura bahiana.

Frederico José de Abreu parla del mercato come punto di incontro e di mescolanza:

”... Le tiritere incessantemente gridate per esaltare la propria merce e confondere la concorrenza. Composizioni di parole che, all’istante incorporano l’inaspettato, che traducono immediatamente i fatti accidentali della scena... Contribuiscono a questo vocio anche le invocazioni del candomblé, le sfide, le lodi, le provocazioni dei violeiri...le lamentele di cechi e mendicanti: Aquinderreis⁷⁷!

La voce sonora dei cantastorie... L’inaspettato immediatamente reso poesia: il canto del gallo, l’abbaiare del cane... Parole confuse per renderne difficile la comprensione (codici inaccessibili ad i non

⁷⁷ Esclamazione dialettale di richiesta d’aiuto.

iniziati). Emboladas⁷⁸... *Le esclamazioni d'avvertimento: "Attento al coltello!" ... Lo iê della bahiana dell'acarajé⁷⁹ ...*"

Questa descrizione può sembrare un po' libera, ma rende perfettamente il paesaggio sonoro che ancora oggi si incontra in alcuni luoghi della vita bahiana.

In effetti, non conoscendo il portoghese, si potrebbe facilmente assimilare il cantato di *mestre* Bimba, così "declamato", a quello di un venditore di cocco delle spiagge nostrane.

La musica della capoeira è suddivisibile in vari tipi di canto quasi sempre riconoscibili sia per la forma che per la funzione. Non ho riscontrato relazioni particolari tra i ritmi e le canzoni eseguite. Vi sono, come vedremo, brani che vengono cantati solo in certe situazioni, ma non sono legati a particolari ritmi, anche se nel passato, come già ho ipotizzato, il legame tra ritmo e testo poteva essere maggiore.

L'evocazione

La capacità di costruire un tessuto spazio-temporale *altro*, una realtà parallela, è uno degli aspetti più rilevanti dei canti della capoeira. Per ottenere questo sono stati utilizzati materiali eterogenei, dal *samba* alla tradizione dei *violeiros*. Non dobbiamo dimenticarci che la dimensione originaria della capoeira bahiana era la dimensione della festa, luogo di fusione per eccellenza, luogo *altro* già in partenza.

Ad ottenere questa evocazione contribuiscono tutti i tipi di canto, creando un legame tra i partecipanti della *roda* ed un passato mitico, generando il presente di una comunità a parte, con il suo linguaggio (verbale e fisico), le sue usanze e una sua scala di valori.

⁷⁸ Ottave in rima improvvisate.

⁷⁹ Piatto tipico di Bahia, polpette di farina di fagioli fritte.

Ladainha

La *ladainha* è il canto di inizio in quasi ogni stile di capoeira, solamente nella Regional più tradizionale questo ruolo è sostenuto dalla *quadra*, di cui parleremo poi.

Si tratta di un canto di argomento variabile: in genere ha contenuti storici, evocativi o educativi, può essere biografica o prestare omaggio a qualcuno. Come si apprende da varie testimonianze e si può desumere dalla costruzione modulare di molti dei testi raccolti, l'improvvisazione era prassi piuttosto diffusa.

Se anche, nel corso di una *roda*, il cantante solista può cambiare, la *ladainha* sarà sempre cantata dal capoeirista di maggior prestigio, fatto che in caso di presenza di più maestri darà luogo a silenziose guerre diplomatiche.

Ogni *ladainha* si apre con le sillabe "iê", gridate dal solista.

L'istruttore George sostiene che lo "iê" è fondamentale e che è uno dei segni che distinguono l'Angola dalla Regional. In realtà, in *Curso de Capoeira Regional*, Bimba intona la prima *quadra* con uno "iê", anche se con il suo consueto tono rilassato, privo dell'entusiasmo e dell'energia profusa nell'urlo dagli angoleiri. In ogni caso la prassi non sembra essersi tramandata nella Regional. In effetti lo "iê" è il primo suono con cui la voce solista si presenta ad una *roda*, e per questo è particolarmente "coltivato". Ad un workshop un *professor* ci ha testato lo "iê" individualmente, cercando di correggere quelli che considerava inadeguati.

Tra le caratteristiche quasi universali della *ladainha* c'è la ripetizione della prima frase per due volte, prima di procedere col testo.

In molte scuole tradizionali, durante la *ladainha* l'*orquestra* tace e vengono suonati solo i *berimbau* senza *dobrar*⁸⁰, in altre è solo l'*atabaque* a non suonare. Tutti i capoeiristi interpellati hanno motivato questa riduzione dell'organico con la necessità di comprendere le parole, per poterne assorbire gli insegnamenti.

⁸⁰ Senza improvvisare, tenendo il ritmo di base.

In effetti la *ladainha*, con la *quadra*, è l'unico canto di capoeira totalmente solistico e quindi non suppone una pre-conoscenza da parte degli spettatori-attori, che negli altri casi sono tenuti a rispondere adeguatamente.

Un tempo veniva cantata una *ladainha* per ogni coppia di capoeiristi che entrava a giocare, ma, a causa della quantità di praticanti (come dicono i *mestre*) e (suppongo io) della perdita di capacità improvvisative, ora ne viene cantata solo una all'inizio della *roda* ed in seguito solamente nel caso vi sia stata un'interruzione (per esempio a causa di una rissa).

Di recente si assiste alla diffusione di *ladainhas* di lunghezza esorbitante: mi è capitato, in due occasioni ravvicinate, di subire una *ladainha* di dieci minuti, "perseguitato" dallo stesso *mestre*, chiaramente orgoglioso del nuovo canto appreso, dello sfoggio di memoria e della voce possente.

La *ladainha* è, infatti, il momento in cui più si può dare dimostrazione delle proprie capacità canore (se si esclude il *corridão*, genere di cui parleremo in seguito), avendo un testo sufficientemente lungo e generalmente drammatico, tale da consentire una maggiore interpretazione. Visto il carattere comunicativo della *ladainha*, questa forma musicale è la più sacrificata nelle scuole di capoeira fuori dal Brasile.

Vediamo un esempio di *ladainha*:

Bahia minha Bahia
A Capital è Salvador
Quem não conhece a capoeira
não lhe pode dar valor
Todos podem aprender
general e até doutor
Mas, p'ra isso é necessário
Procurar um professor

Bahia mia Bahia
La capitale è Salvador
Chi non conosce la capoeira
Non può darle valore
Tutti possono imparare
un generale e perfino un dottore
Ma per questo è necessario
Cercarsi un professore

Per osservare come un testo sia suscettibile di elaborazione, prendiamo in esame un'altra versione, che in poche parole tinge la *ladainha* precedente di connotati storico-politici:

Bahia, nossa Bahia
Capital é Salvador
Quem não conhece Capoeira
Não sabe o seu valor
Capoeira veio da África
Africano é quem eu sou
Outros podem aprender
General, também doutor
Quem desejar aprender
Venha aqui em Salvador
Procure o Mestre Pastinha
Ele é o professor

Bahia, nostra Bahia
La capitale è Salvador
Chi non conosce la capoeira
Non conosce il suo valore
La capoeira è venuta dall'Africa
Africano è ciò che sono
Altri possono imparare
un generale e pure un dottore
Chi desidera imparare
venga qui a Salvador
Cerchi mestre Pastinha
lui è il professore

Quadra

La *quadra* ricopre, nella capoeira Regional, la stessa funzione della *ladainha* nell'Angola. Coerentemente alle tendenze minimaliste dello stile, il canto d'entrata, generalmente, non dura più di una quartina o sestina, anche se va detto che nel disco di *mestre* Bimba compaiono anche *ladainhas*, e che, quindi, questa distinzione tra *quadra* e *ladainha* è più recente e più politica di quel che si potrebbe pensare. Strutture analoghe alle *quadra* si trovano anche all'inizio di alcuni *corridos* (vedi pagg. segg.).

Esempi di *quadra* sono quelli contenuti nell'articolo messo in Appendice I. Come si può evincere dall'articolo, cinquant'anni fa vi doveva essere una prassi di confronto verbale semi-improvvisato, e le *quadra* oggi cantate, nella loro brevità, sembrano esserne un'eredità.

Quadra, ladainha e tradizione popolare

Le *ladainhas* e le *quadras* più tradizionali hanno un caratteristico andamento a quartine o sestine e fanno uso di formule ricorrenti che sembrerebbero confermare l'esistenza di una prassi improvvisativa piuttosto consistente.

E' frequente ritrovare versi identici in *ladainhas* distinte, indice di un vocabolario formulare condiviso. Sembra esservi un grande legame (e sarebbe strano il contrario) tra la poesia popolare di Bahia e le canzoni della capoeira.

Bahia ha una grande tradizione di *violeiros*⁸¹, cantastorie che spesso si confrontavano l'uno con l'altro in duelli di improvvisazione cantata (*cantos de desafio*) su modelli estremamente complessi che potevano riguardare sia la metrica che l'argomento. Anche se la struttura delle canzoni di capoeira è quasi sempre più semplice di quelle dei *violeiros*, consultando le trascrizioni disponibili è piuttosto semplice risalire a temi e versi comuni alle due situazioni, indici di una discendenza diretta della poesia capoeiristica dalla poetica del *violeiro*. Da quanto ho potuto osservare, l'improvvisazione oggi occupa un posto molto piccolo, nei canti d'entrata. Quando ho interrogato l'istruttore George riguardo all'improvvisazione, non ha capito che cosa intendessi, rispondendomi che i capoeiristi anziani cantano le *ladainhas* tradizionali e si oppongono ai giovani che ne compongono di nuove. Va detto che, nei CD dei gruppi di Angola più tradizionali, vengono spesso eseguite *ladainhas* originali, mentre gli altri canti sono sempre tradizionali, indice questo del fatto che la *ladainha* è ancora considerato veicolo di comunicazione nella capoeira.

L'articolo in appendice dimostra chiaramente come la lotta tra *mestre* Bimba ed il creolo cominci con uno scambio di strofe. Prendiamone alcune in esame:

No dia que eu amanheço
Dentro de Itabaianinha
Homem não monta cavalo
Nem mulher deita galinha
As freiras que estão rezando
Se esquecem da ladainha

Nel giorno in cui mi sveglio
vicino ad Itabaianinha
l'uomo non monta a cavallo
E la donna non stende la gallina
E le suore che stanno pregando
Si dimenticano della litania

⁸¹ *Violeiro* viene da *viola*, piccola chitarra a cinque corde doppie, strumento con il quale si accompagnano.

Questo canto di sfida costituisce ancora oggi una delle più cantate *quadras* di Regional. Anísio Melhor trascrive (pag. 46, op cit.) un'improvvisazione di João Canario, famoso *violeiro*, che dice:

João canario quando canta
Dentro de Itabahianinha
Homen nao pega dinheiro
Mulher nao come farina
Pinto caça xerem
Nem bota ovos a gallinha

Sempre nell'articolo in appendice possiamo trovare la seguente *quadra*:

E eu nasci no sábado	Sono nato sabato
No domingo me criei	La domenica mi sono allevato
E na segunda-feira	E il lunedì
A Capoeira joguei	Ho giocato capoeira

Nella tradizione *violeira* troviamo una strofa che possiede la stessa struttura (Melhor pag. 108). In questo caso si parla del proprio bue (parlare e cantare di buoi è un'ossessione tipicamente bahiana) e della sua rapidissima crescita che lo porta a confrontarsi con quattro tori.

Meu boi nasceu de manhã
Ao meio dia se assinou...
As quatro horas da tarde
Com quatro touros brigou

Sempre nello stesso articolo in appendice, il valore del capoeirista creolo viene così omaggiato:

Eu conheci um camarada	Ho conosciuto un compare
Que quando nós andarmos juntos	che quando andremo insieme
Não vai haver cemitérios	Non ci saranno cimiteri
P'ra caber tantos defuntos	Per contenere così tanti morti

Quasi identico il canto raccolto da Anísio Melhor (pag77 op. cit)

Camarada, camarada
Quando nós andava junto
Nao havia cemiterio
que coubesse mais defuntos
Se houvesse açougue de gente
Dava carne de presunto

Quando si passa dalle *quadras* alle *ladainhas*, si passa da canti di sfida alla narrazione di vicende, al commento della società o all'educazione del capoeirista attraverso massime amaramente ironiche che prendono atto della realtà.

Tra le *ladainhas* raccolte da Waldeloir Rego nel suo importantissimo *Capoeira Angola*, incontriamo la seguente (op cit. canto n. 28 pag. 93):

Chuva, chuva miudinha	Pioggia, pioggia sottile,
na copa do meu chapeu	sulla falda del mio cappello
Nossa senhora permita	Nostra Signora permetta
Qui o nègo não vâ no céu	Che il negro non vada in cielo
Todos brancos qué sé rico	Tutti bianchi vogliono essere ricchi
Todos mulato rimpimpão	Tutti i mulatti, magnaccia
Todo negro feticéro	Tutti i negri, stregoni
Todos ciganos ladrão.	Tutti gli zingari, ladri.

Questa *ladainha* viene cantata ancora oggi. E' da rilevare la scarsa relazione tra le due quartine, che farebbe pensare a quanto già detto in precedenza, ovvero una tendenza alla costruzione formulare.

La prima quartina sembra essere un'inversione ironica in cui il capoeirista negro si mette nei panni di un bianco spaventato.

La seconda, di cui è stata raccolta una versione quasi identica nel repertorio *viroleiro*⁸², è una classificazione divertita che mette in guardia sulle aspirazioni di ciascuna razza.

Una delle *ladainhas* più diffuse è la seguente:

Menino, quem foi seu mestre ?	Ragazzo, chi è stato il tuo maestro
Meu mestre foi Salomão	Il mio maestro è stato Salomone
A ele devo dinheiro,	A lui devo denaro,
saúde e obrigação	Salute e gratitudine
Sou discipulo que aprende	Sono discepolo che apprende
Sou mestre que dá lição	Maestro che dà lezione
O segredo de São Cosmé	Il segreto di San Cosimo
Quem sabe è São Damião	A saperlo è San Damiano

Con *ladainhas* come questa si entra in un terreno piuttosto delicato. Alcuni testi contengono frasi inintelligibili ad un non iniziato. Nei canti di capoeira vi è spesso una tendenza ad inserire nomi biblici o religiosi, non sempre sensati (in un *corrido* si interroga Adamo su dove si trovi Salomè), molte volte legati al *candomblé*.

In questo caso i due santi si riferiscono agli *orixás* gemelli Ibejé. In un'altra canzone vi è una frase dal significato simile: “*Il segreto della luna è nello splendore del sole*”.

Nelle *ladainha* si possono incontrare le tante anime della capoeira quella umile, semplice ma piena di dignità di *mestre* Pastinha:

Maior é Deus, pequeno sou eu	Dio è il più grande, io sono piccolo
O que eu tenho foi Deus que me deu	Quello che ho è stato Dio a darmelo
O que eu tenho foi Deus que me deu	Quello che ho è stato Dio a darmelo
Mas na roda da capoeira	Ma nella <i>roda</i> della capoeira
Grande e pequeno sou eu	Io sono grande e piccolo

⁸² Todo homen quer ser rico
Todo mulato pimpao
todo negro feitiçeiro
Todo çigano ladrao
(Melhor, op. cit.:100)

Un lamento che ha qualche affinità con il blues e con Cecco Angiolieri:

ela tem dente ouro
fui eu quem mandou botar
vou rogar nela uma praga
pra esse dente se quebrar
ela de mim não se lembra
nem dela vou me lembrar
menina diga o seu nome
que eu logo te digo o meu
o meu nome é chita fina
daquele vestido seu
casa de palha e palhoça
se fosse o fogo eu queimava
toda mulher ciumenta
se fosse a morte eu matava

Lei ha un dente d'oro
Sono io che l'ho fatto mettere
La maledirò
perché questo dente si rompa
Lei si me non si ricorda
Né io mi ricorderò di lei
Ragazza dimmi il tuo nome
Che io subito ti dico il mio
Il mio nome è chita fina
Di quel tuo vestito
Casa di paglia e paglietta
Se fossi fuoco la bruciavo
Ogni donna gelosa
Se fossi la morte la uccidevo.

Le *ladainhas* commentano una realtà che non è statica. La scoperta della luna è vissuta prima con entusiasmo e poi con la disillusione di chi sa che la propria vita non cambierà.

Eu já vivo enjoado
de viver aqui na terra
minha mãe eu vou pra lua
falei com minha mulher
ela então me respondeu
nós vamos se Deus quiser
vamos fazer um ranchinho
todo feito de sapé
amanhã as sete horas
nós vamos tomar café
eu que nunca acreditei
não posso me conformar
que da terra vou à lua
que da lua vou voar
tudo isso é conversa
pra viver sem trabalhar
oh senhor amigo meu
ouça bem o meu cantar
quem não pode com ciúmes
não carrega patuá

Già vivo nauseato
Di vivere sulla terra
Mamma io vada sulla luna
Ho parlato con mia moglie
Lei allora mi ha risposto
Andiamo se Dio vuole
Costruiremo una piccola fattoria
Fatta di sapé⁸³
Domani alle sette
Prenderemo il caffè
Io che non ci ho mai creduto
non posso farmene una ragione
Che dalla Terra vado sulla Luna
Che dalla Luna volerò
Tutte queste sono chiacchiere
Per vivere senza lavorare
Oh signore, compare,
ascolta bene il mio cantare
Chi non può con la gelosia
Non porta amuleti

⁸³ Graminacea, utilizzata per la costruzione di tetti di capanne.

Mentre le prime strofe formano un tutto coerente, l'ultima quartina, che non sempre è cantata, sembra essere estranea. Nel suo disco (op. cit.), *mestre* Bimba utilizza più di una volta la frase "*Quem não pode com mandinga não carrega patuá*" (Chi non può con la magia non porta amuleti).

Nelle *ladainhas* si può incontrare l'ossessione toponomastica tipica di tutta la musica popolare e pop brasiliana. Il testo che segue cita le più importanti località storiche di Salvador de Bahia.

Igreja do Bonfim
e Mercado Modelo
Ladeira do Pelourinho
e Baixa do Sapateiro
por falar em Rio Vermelho
eu me lembrei do Terreiro
Igreja de São Francisco
e a Praça da Sé
onde ficam as baianas
vendendo acarajé
por falar em Itapoã
e lagoa de Abaeté

L'importanza della *ladainha* non è solo educativa. La *ladainha* contribuisce in maniera rilevante a creare un luogo ed uno spazio *altri*. Evoca una situazione extra-quotidiana, aiuta a creare una tensione che trasporta la performance su di un altro livello.

Il prossimo testo potrebbe riferirsi alla guerra del Paraguay, guerra in cui molti capoeeristi furono costretti ad arruolarsi ed a combattere in prima linea.

Tava lá em casa
Sem pensar sem maginar
Quando ouvi bater na porta
Salomão mandou chamar
Para ajudar a vencer
A batalha liberal
Eu que nunca fui de luta
Nem pretendia lutar

Stavo là in casa
Senza pensare né immaginare
Quando ho sentito bussare all'uscio
Salomone mi mandava a chiamare
Per aiutare a vincere
La battaglia di liberazione
Io che non avevo mai lottato

Botei a arma na mão
Era tempo de lutar

Né avevo intenzione di lottare
Presi le armi in mano
Era tempo di lottare

Chula

Chiamata anche *canto de louvação* (canto di lode) o *reza* (preghiera), è il canto che segue sempre la *ladainha*⁸⁴ e che conduce all'inizio del gioco. Consiste in una serie di invocazioni “proposte” dal solista ed “accettate” dal coro.

Il solista comincia ogni “proposta” con uno “iê”, cui fa seguire normalmente un “*Viva... qualcosa*”, a cui il coro risponde ripetendo la stessa frase, concludendola con la parola “*camará*”⁸⁵. Ad esempio: Solista: “*Iê viva meu Deus*”, Coro: “*Iê, viva meu Deus, camará*”.

Quelli che seguono sono alcuni esempi delle invocazioni più frequenti. Raramente ne vengono fatte più di una dozzina.

Il **grassetto** indica la parte del solista, il carattere normale il coro.

Iê, viva meu Deus

Iê, viva meu Deus, camará

Iê, viva meu mestre

Iê, viva meu mestre, camará

Iê, quem me ensinou

Iê, quem me ensinou, camará

Iê, a malandragem

Iê, a malandragem, camará

Iê, da capoeira

Iê, da capoeira, camará

Iê, galo cantou

Iê, galo cantou, camará

Iê, cocorocô

Iê, cocorocô, camará

Iê, menino é bom

Iê, menino é bom, camará

Iê, sabe jogar

Iê, sabe jogar, camará

Ié, viva il mio Dio

Ié, viva il mio Dio, compare

Ié, viva il mio mestre

Ié, viva il mio mestre, compare

Ié, che mi ha insegnato

Ié, che mi ha insegnato, compare

Ié, la malandragem⁸⁶

Ié, la malandragem, compare

Ié, della capoeira

Ié, della capoeira, compare

Ié, il gallo ha cantato⁸⁷

Ié, il gallo ha cantato, compare

Ié, chicchirichì

Ié, chicchirichì, compare

Ié, il ragazzo è bravo

Ié, il ragazzo è bravo, compare

Ié, sa giocare

Ié, sa giocare, compare

⁸⁴ In realtà vi è qualche eccezione, che prenderemo poi in esame.

⁸⁵ E' una contrazione di *camarada*, compagno d'armi. Tra capoeiristi significa, semplicemente, amico

⁸⁶ La *malandragem* è uno dei valori fondamentali del capoeirista tradizionale. E' la capacità di ingannare e di non essere ingannato.

⁸⁷ Frede Abreu mi comunica la ricorrenza, nelle tradizioni di origine Bantu, di quest'immagine.

Iê, é mandingueiro	Ié, è mandingueiro⁸⁸
Iê, é mandingueiro, camará	Ié, è mandingueiro, compare
Iê, é cabeceiro	Ié, sa usare la testa
Iê, é cabeceiro, camará	Ié, sa usare la testa, compare
Iê, Aluandê	Ié, Aluandê⁸⁹
Iê, Aluandê, camará	Ié, Aluandê, compare
Iê, Aluandá	Ié, Aluandá
Iê, Aluandá, camará	Ié, Aluandá, compare
Água de beber	Acqua da bere
Iê, água de beber, camará	Ié, acqua da bere, compare
Goma de engomar	Amido per inamidare
Iê, goma de engomar, camará	Ié, amido per inamidare, compare
Ferro de passar	Ferro per stirare
Iê, ferro de passar, camará	Ié, ferro per stirare, compare
Iê, faca de ponta	Ié, coltello di punta
Iê, faca de ponta, camará	Ié, coltello di punta, compare
Sabe furar	Sa forare
Iê, sabe furar, camará	Ié, Sa forare, compare
Iê, aquinderreis	Ié, aquinderreis
Iê, aquinderreis, camará	Ié, aquinderei, compare
Iê, é hora, é hora	Ié, è ora, è ora
Iê, é hora, é hora, camará	Ié, è ora, è ora, compare
Iê, vamos embora	Ié, andiamo via
Iê, vamos embora, camará	Ié, andiamo via, compare
Iê, pro mundo a fora	Ié, per il mondo là fuori
Iê, pro mundo a fora, camará	Ié, per il mondo là fuori, compare
Iê, dá volta ao mundo	Ié, fa il giro del mondo
Iê, volta do mundo, camará	Ié, fa il giro del mondo, compare
Iê, que o mundo deu	Ié, che il mondo ha fatto
Iê, que o mundo deu, camará	Ié, che il mondo ha fatto, compare
Iê, que o mundo dá	Ié, che il mondo fa
Iê, que o mundo dá, camará.	Ié, che il mondo fa, compare

Molto spesso il solista improvvisa a seconda della situazione.

George, l'ultimo mio giorno di permanenza a Salvador ha cantato:

“Iê, é Federico...”

“Que va p’ra Italia...”

E’ frequente omaggiare per nome gli ospiti di una roda.

Le ultime frasi sono sempre: *”Vamos Embora”*, *“Volta do mundo”*, o altre che segnalano come il gioco stia per cominciare.

⁸⁸ Chi ha *mandinga*. La *mandinga* è stregoneria, magia. Il nome deriva dall'omonima regione dell'Africa occidentale.

⁸⁹ Aluandê ed Aluandá, sono storpiature di Luanda, capitale dell'Angola

Corrido

Con il *corrido* il gioco della capoeira ha finalmente luogo. Se *ladainha*, *quadra* e *chula* sono servite a evocare e far crescere un'atmosfera; i *corridos*, oltre a questa funzione, espletano una funzione interattiva nei confronti di ciò che avviene nella *roda*.

Il *corrido* è, nella sua forma più tipica, un canto responsoriale in cui il solista suggerisce una frase che viene in parte ripetuta dal coro.

In alcuni casi il solista ed il coro continuano a ripetere i loro testi senza variazioni (N.B. i testi utilizzati sono dei testi "medi", è molto facile incontrare versioni diverse).

**A canoa virou, marinheiro
no fundo do mar tem dinheiro**

A canoa virou, marinheiro

no fundo do mar tem dinheiro

A canoa virou, marinheiro

no fundo do mar tem dinheiro...

La canoa si è rovesciata marinaio

Nel fondo del mare c'è denaro...

Altre volte il testo del solista muta e il coro continua uguale.

Ai, Ai, Ai, Ai

São Bento me chama

Ai, Ai, Ai, Ai

São Bento me leva

Ai, Ai, Ai, Ai

São Bento me prenda

Ai, Ai, Ai, Ai

São Bento me solta

Ai, Ai, Ai, Ai...

Ai, Ai, Ai, Ai

San Benedetto mi chiama

Ai, Ai, Ai, Ai

San Benedetto mi porta

Ai, Ai, Ai, Ai

San Benedetto, prendimi

Ai, Ai, Ai, Ai

San Benedetto, liberami

Ai, Ai, Ai, Ai...

Alcuni *corridos* hanno dei versi o delle *quadra* annessi. In questi casi non sempre la frase del coro è suggerita dal solista:

O riacho que corre p'ro rio

E o rio que corre p'ro mar

O mar é morada de peixe

Quero ver quem vai pegar,

o cordão de ouro

Beira mar Âué, beira mar

Ô beira mar Âué, beira mar

Ô no tempo que tinha dinheiro

Il ruscello va verso il fiume

Ed il fiume va verso il mare

Il mare è la dimora dei pesci

Voglio vedere chi conquisterà,

il cordone d'oro.

In riva al mare, Auè, in riva al mare

In riva al mare, Auè, in riva al mare

Ai tempi in cui avevo soldi

Eu dormia com yayá
(Var.: **Comia na mesa de yayá**)

Hoje dinheiro se acabou
Capoeira chega p'ra lá
Beira mar Â, Â, beira mar
Ô beira mar Â, Â, beira mar

Dormivo con la padrona
Var. **mangiavo alla tavola della padrona**

Oggi il denaro è finito
Capoeira vattene via!
In riva al mare, Auè, in riva al mare
In riva al mare, Auè, in riva al mare

Questo semplicissimo *corrido* sarebbe inutile se non si avesse una minima nozione delle vicende di Besouro Mangangá, eroico capoeirista di Rio de Janeiro.

È Besouro
Cordão de Ouro
È Besouro
Cordão de Ouro...

E' Besouro
Cordone d'oro⁹⁰

Il canto che segue fa chiaramente riferimento ad un passato di schiavitù, il tono con cui è cantato può andare dalla cupa disperazione di chi sa che verrà punito, all'ilarità di chi ha danneggiato colui che lo priva della propria libertà:

Vou dizer a meu sinhô
Que a manteiga derramou
E a manteiga não é minha
E a manteiga é de ioiô
Vou dizer a meu sinhô
Que a manteiga derramou
E a manteiga não é minha
E a manteiga é de ioiô
Vou dizer a meu sinhô
Que a manteiga derramou

Dirò al mio padrone
Che il burro si è rovesciato
Il burro non è mio
Il burro è del padrone
Dirò al mio padrone
Che il burro è caduto
Il burro non è mio
Il burro è del padrone
Dirò al mio padrone
Che il burro si è rovesciato

Un *corrido* può sottolineare l'originalità tecnica della capoeira, la sua capacità di difendersi a testa in giù cambiando le funzioni degli arti, da notare che in questo canto, il coro continua a seguire il solista, non restando su di una risposta fissa.

Vieram três pra bater no nego Vennero in tre per picchiare il

⁹⁰ Cordone d'oro. E' un *epiteto ornans*, che indica il grande valore di un capoeirista.

Vieram três pra bater no nego	nero ⁹¹
Trouxeram faca, porrete, e facão	Han portato coltello, mazza e
Trouxeram faca, porrete, e facão	machete
Você não sabe o que pode fazer o nego	Tu non sai cosa può fare il nero
Você não sabe o que pode fazer o nego	Tu non sai cosa può fare il nero
Troca a mão pelo pé	Mette la mano al posto del piede
O pé pela mão	Il piede al posto della mano
Troca o pé pela mão	Il piede al posto della mano
A mão pelo pé	La mano al posto del piede

Questo corrido è costituito da una quadra intonata alternatamente dal solista e dal coro:

**Navio negreiro
de Angola chego
eu sou o nego
o nego nagô**
Navio negreiro
de Angola chego
eu sou o nego
o nego nagô...

Nave negriera
Vengo dall'Angola
Io sono il negro
Il negro nagô⁹²

L'interazione

La particolarità dei *corridos* rispetto agli altri tipi di canto è che vengono cantati durante il gioco e possono costituire una sorta di dialogo tra la *roda* ed i capoeeristi che stanno giocando. Può avvenire sia che la *roda* commenti ciò che avviene nel *jogo* in corso, sia che esorti o che ammonisca i giocatori.

Il già citato “*A canoa virou, marinheiro, no fundo do mar tem dinheiro*” può essere cantato quando un capoeerista cade a terra. Il messaggio è ovviamente ambiguo: da un lato si ironizza sul capitombolo, da un altro si invita a riflettere sugli aspetti positivi (Bimba diceva che per diventare bravi “è necessario cadere”).

I canti con cui si può “conversare” con i giocatori sono moltissimi: vediamone qualche esempio.

⁹¹ “*Nego*” significa negro, ma è usato per dire “persona”, “tipo”.

⁹² Una delle etnie africane più “importate” nella tratta degli schiavi.

Dá, dá, dá no nego	Dagliele al negro
No nego você não dá	Al negro non gliele dai
Dá, dá, dá no nego	Dagliele al negro
Mas se dê vai apanhar	Ma se ci provi le prendi
Dá, dá, dá no nego	Dagliele al negro
Esse nego é danado, esse nego é o cão	Questo negro è dannato, questo negro è il diavolo
Dá, dá, dá no nego	Dagliele al negro
Esse nego castiga conforme a razão	Ti castiga come è giusto
Dá, dá, dá no nego	Dagliele al negro
Esse nego te agarra, te joga no chão	Questo negro ti prende e ti butta per terra
Dá, dá, dá no nego...	Dagliele al negro

Un canto come il precedente è ambivalente, può essere cantato sia per incoraggiare la crescita un gioco un po' spento, sia per redarguire giocatori troppo aggressivi.

Questa ambiguità si può trovare, invertita, anche nel seguente corrido, che invita a rallentare, ma può essere anche un commento ironico alla poca energia profusa dai giocatori

Devagar, devagar	Piano, piano
Devagar, devagarinho	Piano, pianino
Devagar, devagar	Piano, piano
Cuidado com o seu pezinho	Attento col tuo piedino
Devagar, devagar	Piano, piano
Capoeira de Angola é devagar	Capoeira di Angola è lenta

Il corrido che segue parla di una donna troppo insistente per rimproverare, in realtà un capoeirista che, contravvenendo al "galateo", afferra colui con cui sta giocando.

Ê Dona Alice, não me pegue não	Signora Alice non mi afferrare
Não me pegue, não me agarre	Non mi afferrare, non ti
Não me pe-gue não	aggrappare non mi afferrare
Ê Dona Alice, não me pegue não	Signora Alice non mi afferrare
Não me pegue não me pegue	Non mi prendere, non mi prendere
No meu coração	nel cuore

Ê Dona Alice, não me pegue não... Signora Alice non mi afferrare

Quando nell'accademia di Bamba ho contravvenuto a regole non scritte, buttando a terra un *professor*, mi sono sentito cantare:

Ê tu que é moleque	Tu sei un monello
Moleque é tu	Sei tu un monello
Ê tu que é moleque	Sei tu il monello
Moleque é tu	Sei tu un monello
Cala boca, moleque	Sta' zitto, monello
Moleque é tu	Sei tu un monello

Corridão

Negli ultimi tempi ha preso piede una forma di canzone che sta tra la *ladainha* ed il *corrido*. Un *corrido* in cui le parti solistiche si allungano notevolmente, ed i cori diventano veri e propri ritornelli.

Da più parti i *corridões* sono criticati in quanto per lunghi periodi, mentre il solista canta, il coro non è coinvolto e non può trasmettere la propria energia ai giocatori. Il *corridão* non possiede le caratteristiche di immediatezza e quindi le capacità d'interazione con il gioco del *corrido*. L'esempio seguente è un po' estremo, ma rappresenta appieno le caratteristiche di questo genere

Uma vez	Una volta
Perguntaram a Seu Pastinha	Chiesero a Pastinha
O que é a capoeira	Che cosa è la capoeira
E ele	E lui
Mestre velho e respeitado	Mestre vecchio e rispettato
Ficou um tempo calado	Rimase un momento in silenzio
Revirando a sua alma	Frugando nella sua anima
Depois respondeu com calma	Poi rispose con calma
Em forma de ladainha	In forma di ladainha
A capoeira	La capoeira
Ê um jogo, é um brinquedo	È un gioco, è un divertimento
Ê se respeitar o medo	È tener conto della paura
E dosar bem a coragem	E dosare bene il coraggio
Ê uma luta	È una lotta
Ê manha de mandingueiro	È l'astuzia del mandingueiro
Ê o vento no veleiro	È il vento nella barca a vela
Ê um lamento na senzala	È un lamento nella senzala
Ê um corpo arrepiado	È un corpo che freme
Um berimbau bem tocado	È un berimbau ben suonato

O riso de um menininho	La risata di un bambino
Capoeira é o vôo de um passarinho	La capoeira è il volo di un uccellino
Bote de cobra coral	Il morso del serpente corallo
Sentir na boca	Sentire in bocca
Todo o gosto do perigo	Tutto il sapore del pericolo
E sorrir para inimigo	E sorridere davanti al nemico
Apertar a sua mão	Stringere la sua mano
É o grito de Zumbi	È il grido di Zumbi
Ecoando no quilombo	Che echeggia nel quilombo
É se levantar de um tombo	È rialzarsi da una caduta
Antes de tocar o chão	Prima di toccare per terra
É o odio	È l'odio
E a esperança que nasce	È la speranza che nasce
Um tapi explodiu na face	Uno schiaffo esplosivo in faccia
Foi arder no coração	E brucia nel cuore
Enfim	Infine
É aceitar o desafio	È accettare la sfida
Com vontade de lutar	Con volontà di lottare
Capoeira é um pequeno navio	La capoeira è una piccola nave
Solto nas ondas do mar	Libera nelle onde del mare
É um barquinho pequenino	È una barchetta piccolina
Solto nas ondas do mar	Libera nelle onde del mare
Um barco que segue sem destino	Una barca che va senza meta
Solto nas ondas do mar	Libera nelle onde del mare
É um barquinho de um menino	È una barchetta di un bambino
Solto nas ondas do mar	Libera nelle onde del mare
Devagar na vida, peregrino	Piano nella vita, pellegrino
Solto nas ondas do mar	Libera nelle onde del mare
É un peixe, é um peixinho	È un pesce, è un pesciolino
Solto nas ondas do mar...	Libera nelle onde del mare...

I contenuti

Anche se sommariamente, questa serie di esempi mostra chiaramente come l'ultima canzone differisca dagli altri esempi nel contenuto, oltre che nella forma.

Infatti negli ultimi anni le canzoni vengono spesso scritte in maniera "colta". In primo luogo è subentrato il diritto d'autore (il *corridão* è stato scritto da Toni Vargas), non è più una comunità a parlarsi addosso, ma un individuo che a migliaia di chilometri di distanza ha inciso un CD⁹³ e parla della sua capoeira.

⁹³ La maggior parte dei Cd, è bene dirlo, viene incisa a São Paulo.

Un fatto che non mi sembra sia mai stato discusso, è che solo recentemente la capoeira ha cominciato a parlare della propria esistenza nelle canzoni.

Waldeloir Rego, nel 1968, pubblicando un elenco di canti che ancora oggi è un punto di riferimento (cfr. Waldeloir Rego. op. cit.), si lamentava dell'impossibilità di intuire l'età delle canzoni. Sosteneva che non vi era modo di distinguere le strofe che risalivano alla schiavitù da quelle nate in quegli anni. Se per le canzoni da lui raccolte non vi sono novità è invece piuttosto semplice distinguere una canzone degli ultimi trent'anni da quelle precedenti. L'elenco di Rego è sufficientemente sostanzioso (consta di 139 canti) per potersi fare un'idea dei contenuti dei brani cantati negli anni della sua pubblicazione. Egli, a pag.216, divide i canti in sei gruppi per argomento: canti geografici, religiosi, di lode, di sfida, infantili, di preghiera. In tutto questo elenco sono solo tre le canzoni che parlano di capoeira; e parlano del capoeirista come individuo malavitoso⁹⁴. Non compaiono mai nomi di tecniche, né la parola *roda*, due volte la parola *mestre*. Compare poche volte anche il *berimbau*. Oggi, ascoltando un Cd⁹⁵ è invece rarissimo incontrare canzoni che non parlino della pratica della capoeira in tutti i suoi aspetti tecnici e filosofici. Se un tempo la capoeira si faceva in piazza e si nutriva degli umori e dei suoni di una comunità di cui era espressione, oggi è la capoeira ad esprimere una comunità di persone eterogenee unite da questa pratica. I ceti poveri di Bahia condividevano miseria, fatica, cultura, feste e la capoeira era un'occasione come tante altre di parlarne, mentre tra i praticanti di oggi, che spesso vivono in grandi città, la capoeira è a volte l'unica esperienza condivisa e diventa quindi l'unico argomento di cui si possa cantare.

Un tempo la musica della capoeira si nutriva di tutta la realtà che la circondava, mentre oggi si limita a descriversi.

⁹⁴ Un tempo capoeirista era sinonimo di malvivente.

⁹⁵ Nelle *rodas* vi è un certo equilibrio tra vecchie e nuove canzoni, mentre nelle uscite discografiche si privilegiano brani nuovi.

Questa situazione è causata senza dubbio anche dall'enorme produzione e diffusione di dischi di capoeira. Ormai siamo ad una nuova fase della cultura orale, in cui il canto insegnato dal maestro o dal compagno vale tanto quanto quello inciso su Cd. Succede quindi che canzoni incise in a São Paulo vengano apprese e cantate in contemporanea a Sidney, Amburgo, e Salvador, senza le variazioni che, come in un passaparola che distorce il messaggio originale, caratterizzavano la stessa canzone cantata in luoghi differenti.

COME SI CANTA

Per quanto riguarda le melodie con cui vengono cantate queste canzoni, questa può variare molto da *mestre* a *mestre*, e quindi da gruppo a gruppo. In questo lavoro ho scelto di dare degli esempi di *ladainhas*, *quadras*, *chulas* e *corridos* cantati da tre maestri differenti, *mestre* Bimba, *mestre* Moraes e *mestre* Traira⁹⁶. I primi due sono piuttosto imitati, mentre il terzo aveva una maniera di cantare piuttosto rara. Se *mestre* Moraes rappresenta l'Angola oggi predominante, Traira fa parte di uno di quei filoni che sono stati man mano assorbiti dalla genealogia Pastinha-João Grande-Moraes.

Anche se consistentemente differenti nelle melodie di cantare, si può osservare come il profilo melodico abbia delle somiglianze nella curva discendente delle *ladainhas*. Ritengo assolutamente necessario l'ascolto di questi canti, in quanto il timbro ed il ritmo si rivelano spesso più importanti delle note cantate. Un coro risponderà ad un cantante se costui avrà l'energia ed il ritmo, l'intonazione non è molto importante. Ascoltando questi brani possiamo notare come in alcune note l'intonazione sia più ricercata che in altre, vi sono cioè delle note su cui la canzone fa perno.

Da osservare come le melodie si relazionino alle note prodotte dal *berimbau*. Per quanto ho potuto osservare, non sempre i cantanti, ci

⁹⁶ I rispettivi dischi sono citati in discografia.

fanno caso, anche perché può accadere di avere tre *berimbau* dissonanti tra loro. Molto spesso si canta alla tonalità più comoda per la propria voce, o se si ha una voce particolarmente acuta o grave, si cerca di adattarla alle possibilità del coro. Può capitare che mentre l'*orquestra* suona, i cantanti si avvicendino, cambiando tonalità, senza che per questo i *berimbau* vengano ri-accordati. E' comunque interessante ascoltare, nella *ladainha* di *mestre Moraes*, la relazione tra le note del *berimbau* ed il suo cantato. Il canto comincia in un arpeggio di Reb maggiore, mentre la nota di Reb viene suonato dal *berimbau* su un tempo debole per andare ad un Mib (più o meno) sul battere, creando un particolare effetto di accordo di undicesima.

Qui di seguito inseriamo degli esempi: Moraes e Bimba con di seguito una *ladainha*, una *chula* (di cui diamo solo una volta le cellule melodiche che si ripetono sempre uguali) e un *corrido* (idem), Traira con *ladainha* e *chula*.

Mestre Moraes

Solista

le A His - to - ria nos en - ga - na Diz Tu -

do pe - lo con - trar A - te diz qua - bo - li - ção A - con - te -

cev no mês de maio A pro - va des - sa men - ti - ra é que de mis -

é - ra não saio Vi ra meu Deus mes - tre

I - ê - - - Vi - va
I - ê - - - Vi - va

I - ê Vi - va - meu O San - to Bar - bia que

meu Deus ca - ma - ra
meu mes' ca - ma - ra

re - lam - pué O

O San - to Bar - bia que re - lam - puá

Mestre Bimba

Solista

Coro *lé* Quem foi seu mes-tre? M'inim Quem foi seu mes-tre? Mes-

Fre foi Sa-lo-mão Di-sci-pul qu'z-pren-de Mes-tre que dá li-ção

O mes-tre que en-si-nou En-ge-nho da Con-cei-ção só

deve di-nhê Sa-u-do-bri-gz-ção se-gre-do de São Cos-

me só quem se-be é São Di-mi-ão - Ca-mé-ra Vi-va meu Deus

1 2 vi-va meu Deus

1. e que men-si-nou Oi Sim Sim Sim - Oi não não não

Ca-mé-ra

Oi Sim Sim Sim Oi não não não

Mestre Traira

Solista

Coro

i-ê - ví-vz - em ca - sa meu bem sem pen. sa nem ma-gi - há - Quando

ba-feron na port. - ra meu bem sa-lo. mazo man-dou cha-mar - pra z - ju-dar z ven

cer o meu bem z guer. ra do Pa-ra-guay Tem de Ri-o de Ja - nei-ro meu bem fer-nam

bu-co Ce-z-rá Quando ba-feron na portias Quando ba-feron na port

Oh meu bem sa-lo. mazo man-dô cha-mar Pa-ra ju-dar z - ven - cer o meu bem z guer

ra com Pa-ra-guay Tem de Ri-o de Ja - nei-ro meu bem fer-nam bu-co Ce-z-rá

1.ª V. vz meu Deus - i-ê vi-vz meu Deus - ca-mará

IL GIOCO

Dopo aver preso in esame i singoli elementi che vanno a costituire la capoeira, guardiamo come questi formano un tutt'uno nella *roda*.

Parliamo di come si gioca la capoeira.

Prenderemo dapprima in esame una *roda* di Angola ed i suoi rituali, più complessi e più antichi di quelli degli altri stili, per poi sottolineare le differenze che si incontrano nel gioco e nella gestione di altri tipi di *roda*.

Il brano presentato all'inizio di questo lavoro riesce con successo a sottolineare i particolari più rilevanti di una *roda* di capoeira Angola, cerchiamo però di esporre i punti essenziali con ordine, a costo, in certi casi, di ripeterci e di generalizzare.

UNA RODA DI CAPOEIRA ANGOLA

La *roda* prevede un cerchio o un semicerchio di persone di cui fanno parte anche gli strumenti e gli strumentisti dell'*orquestra*. La disposizione degli strumenti può variare (come la quantità, come abbiamo visto), ma generalmente i *berimbau* hanno una posizione centrale; attualmente è normale vedere tre *berimbau*. E' usanza che il capoeirista più rispettato suoni il *gunga* (il *berimbau* dal suono più grave) e comandi la *roda*. Attorno all'*orquestra* si dispongono gli altri spettatori/attori di questa performance fino a chiudere, se in numero sufficiente, il cerchio (in caso contrario si formano due ali arcuate di lunghezza simile, ai fianchi dell'*orquestra*).

Il leader della *roda* comincia a dare il tempo con il *berimbau* preparandosi ad intonare una *ladainha* (può accadere che uno dei capoeiristi che si appresta a giocare, chieda il permesso di cantare lui stesso la *ladainha*). Gli altri *berimbau* seguono il ritmo (nelle maniere che abbiamo già descritto), che è abitualmente Angola, senza però

improvvisare⁹⁷. Generalmente, durante questo canto di entrata, gli altri strumenti tacciono, ma è un particolare piuttosto variabile.

Una coppia di capoeiristi si accuccia ai piedi del *berimbau*.



Figura 15 Ai piedi del berimbau

Colui che si appresta a cantare emette il caratteristico “Iê”, ed intona la *ladainha*. Terminatala intona la *chula*, o canto di *louvação* (lode), spesso adattandola alla situazione (es. “*Iê viva... nome di qualcuno presente*”, o, qui da noi, “*Viva a Italia*”); a questo punto tutti gli strumenti entrano ed i *berimbau* cominciano a *dobrar*. Spesso i capoeiristi, ed in particolare quelli ai piedi del *berimbau*, commentano con gesti d’invocazione le varie persone/entità evocate, guardando al cielo quando si nomina Dio o un defunto o rivolgendosi a braccia aperte verso qualcuno di presente, se chiamato in causa (es. *Iê viva meu mestre*).

Generalmente la *chula* si conclude con un’esclamazione come: “*Vamos embora!*”, “*Volta do mundo!*”, “*Pelo mundo afora!*”⁹⁸, segnale che il gioco sta per cominciare.

⁹⁷ Questo non è sempre vero, in una *roda* all’A.B.C.A.(*Associação Brasileira Capoeira Angola*), Mestre Bigodinho, un capoeirista molto anziano, intervallava ogni quartina della sua *ladainha* con un fill-in di *berimbau*.

⁹⁸ “Andiamocene!”, “Giro del mondo!”, “Nel mondo là fuori!”

Con l'inizio del *corrido*, il *mestre* che comanda la *roda* abbassa il *berimbau* tra i due giocatori ai suoi piedi. Il gioco può avere inizio.

I due giocatori ai piedi del *berimbau* si fanno il segno della croce ed altri segni di protezione, tracciano croci o altre figure per terra⁹⁹, toccano l'estremità inferiore del *berimbau gunga*¹⁰⁰ o la gamba di chi lo sta suonando; infine si stringono la mano e si apprestano ad entrare nella *roda*. E' normale, ma non obbligatorio, entrare con un movimento che metta a testa in giù, come un *au*, un *rolé* o una *queda de rins*.

Il gioco inizia generalmente con quello che è chiamato *jogo de dentro*, un gioco molto lento e basso dove ci si mantiene vicinissimi all'altro, si passa al di sotto degli attacchi, rasenti al suolo, cercando di incastrarsi all'avversario, cercando di limitare le sue possibilità senza toccarlo.

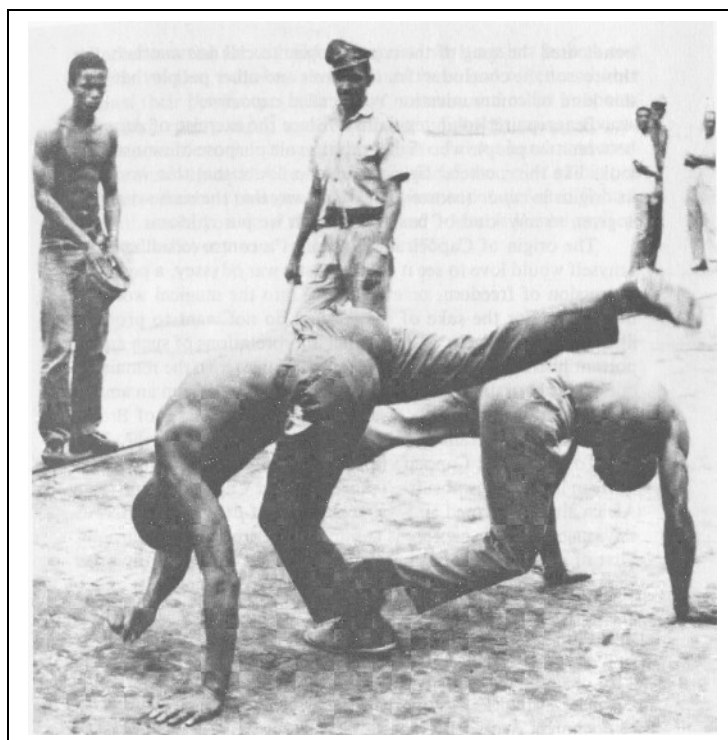


Figura 16 *Jogo de dentro* tra João Grande e João Pequeno

⁹⁹ Di frequente vengono tracciate stelle a cinque o sei punte. Questi gesti sono oggi, per molti, una semplice prassi, ma nei capoeiristi anziani è evidente la religiosità "popolare" che sta dietro a questi rituali; rituali che ci indicano come la capoeira non fosse un incontro/scontro solo dal punto di vista fisico ma che coinvolgesse e mettesse in gioco anche aspetti spirituali del praticante.

¹⁰⁰ Ho ricevuto varie spiegazioni a riguardo. Per alcuni si tratta di chiedere protezione al *berimbau* e benedizione a chi lo sta suonando, per altri si tratta di sentire nel corpo le sue vibrazioni ed entrare quindi in sintonia con il ritmo.

Il *jogo de dentro* è forse il momento più caratteristico della capoeira Angola, esige un grande controllo sia dal punto di vista fisico che da quello mentale, bisogna avere la capacità di mantenere lenti i movimenti; anche le schivate devono essere a tempo con la musica e con l'attacco. Una volta percepito l'attacco, non ci si può scostare immediatamente ma bisogna, pur vedendo il piede altrui avvicinarsi al proprio viso, spostarsi fluidamente e lentamente, senza mostrare nervosismo. Di tanto in tanto si può assistere ad un'esplosione, un attacco molto rapido, che viene però subito riassorbito dal flusso calmo e lento. Anche se lo sforzo, in queste fasi del gioco, è ovvio, è una questione d'onore per l'angoleiro non mostrare fatica. Quando questa è invece messa in mostra, è generalmente enfatizzata per irridere l'avversario o per indurlo a credere di avere davanti un capoeirista che ha esaurito le forze¹⁰¹.

Intanto il coro continua a rispondere ai *corridos* del *mestre*¹⁰².

Dopo questa fase iniziale il gioco comincia ad "aprirsi", ci si allontana un po' l'uno dall'altro, la postura si fa più eretta, e gli attacchi più improvvisi, non si sta più in relazione così stretta con l'altro ma ci si studia facendo finte col corpo e con le gambe per confondere il compare. La lotta è più sullo spazio che sul corpo avversario, gli attacchi sono per lo più accennati, raramente portati a piena forza, servono più che altro a limitare le possibilità di movimento dell'avversario. Si può pensare all'Angola come ad un gioco di scacchi in cui si cerca di impedire ogni altro movimento all'avversario senza però entrare in conflitto con i suoi attacchi, si tratta di "accompagnarlo" in una situazione di stallo, dove gli sia impossibile risolvere la situazione. *Mestre Moraes* avrebbe detto: "Capoeira è un dialogo di corpi, io vinco quando il mio compare non ha più risposte alle mie

¹⁰¹ Il che non significa che la fatica mostrata non sia vera.

¹⁰² Ho assistito a giochi in cui viene utilizzato un solo *corrido* per coppia, ma è raro.

*domande*¹⁰³. Alcuni maestri sono in grado di far cadere a terra l'avversario senza nemmeno portare un calcio, “semplicemente” controllandolo, disorientandolo, spostandosi attorno a lui in maniere non previste.

Nella capoeira non vi sono in realtà vincitori, si può però mostrare la propria superiorità sull'avversario mettendolo in difficoltà, costringendolo a scomporsi, a perdere la coordinazione.

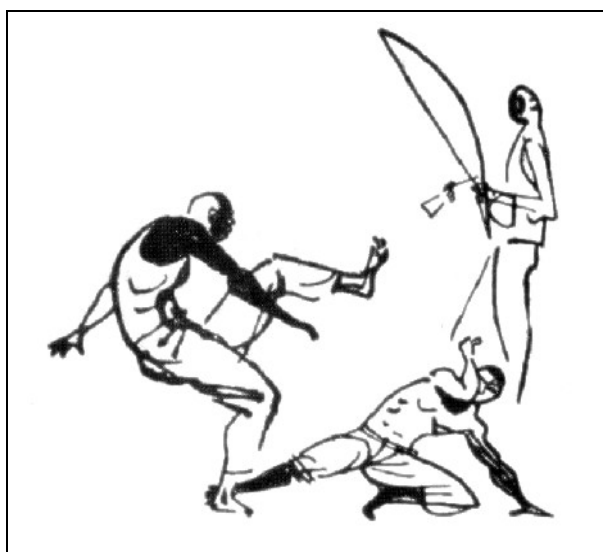


Figura 17 *Rasteira* contro *benção*

Un'altra maniera, meno sottile, è buttare l'avversario a terra. L'atterramento non deve però essere ottenuto con la forza bruta (un K.O. non verrà mai applaudito, anzi), ma con astuzia. Le tecniche con cui è più frequente l'atterramento sono la *rasteira*, e la *testata* (quando il compagno è in equilibrio sulle mani). Gli altri *movimentos desequilibrantes* sono meno usati, anche perché sono al limite di una delle più importanti regole del galateo capoeiristico: non si può afferrare l'avversario, non si possono usare le mani sul corpo altrui¹⁰⁴.

¹⁰³ Citazione contenuta nella pagina web

www.ssa.nutecnet.com.br/capoeira/pat_cap_etica.htm.

¹⁰⁴ Mestre Waldemar “Non mi afferrare che non sono un asciugamano! Se vuoi asciugarti le mani, devi portarti un asciugamano, non mi afferrare!” (Projecto Cãa-Puera)

Mestre Gigante “Il problema è il seguente. Una volta non esisteva questa confusione. Oggi si afferrano, si aggrappano. Al capoeirista non piace che lo si afferrì, la capoeira è peggio di una lotta tra galli. Resta là che io resto qua, non c'è questa faccenda di continuare ad afferrarsi. Noi ci aggrappiamo quando andiamo a ballare, con le donne, lì si che va bene. Ma aggrapparsi a qualcuno di barbuto, neanche per sogno! (Projecto Cãa-Puera)

Quando il *jogo de dentro* termina e il gioco si fa più alto, la componente teatrale e pantomimica diventa evidente. Può accadere che un calcio sfiori uno dei giocatori, e che questo si faccia il segno della croce o guardi al cielo o simuli terrore; il significato che verrà dato a questi gesti dipenderà dalla loro platealità. Se da un lato possono significare che il colpo è quasi andato a segno, e quindi gratificare chi ha portato l'attacco, d'altro canto un gesto può essere talmente eccessivo da trasformarsi in un'irrisione degli altrui sforzi di andare a segno.

L'ambiguità è fondamentale per la capoeira Angola. Non bisogna mai mostrare tutto ciò di cui si è capaci, parole come “*falsidade*”, “*malícia*”, “*malandragem*” sono usate in senso positivo. Per il capoeirista i valori della quotidianità scompaiono o si invertono, il concetto di onore ha un ruolo marginale. Nelle storie che si tramandano sui capoeiristi leggendari vi sono spesso fughe ingloriose ma efficaci nel garantire l'incolumità. **La capoeira non è un'arte di principi ma di espedienti.**

Mestre Gigante (alto un metro e mezzo scarso) racconta:

“Quello era... capisci? Una questione di malandragem¹⁰⁵, proprio. Perché questo sport, questo sport è un pochino... falso, ha malícia. Il tipo che... il tipo che usa questo sport non dice mai chi è. Va per strada, sai?, non dimenticando chi è! ma non è che lui cerchi rogne, cerchi risse... non diventare nervoso, altrimenti perdi! Allora io... Quel tipo non aveva rispetto per la mia taglia, allora sai cosa usavo? Usavo un peperoncino... oppure della sabbia. Sabbia? per cosa la sabbia? Per l'avversario, io lo imbrogliavo! Mi comportavo come un codardo! Quando arrivava: Pum! Tiravo un po' di sabbia negli occhi... Così capisci? Gli davo qualche colpetto... e me ne andavo”
(Projecto câa-puera).

¹⁰⁵Disonestà, capacità di ingannare. E' inteso come un valore positivo.

La Chamada

Momento teatrale ed ambiguo per eccellenza nella *roda* di Angola, è la *chamada*, la chiamata. E' probabilmente il rituale più elaborato e complesso, e forse il più incomprensibile per chi non ne



abbia qualche nozione. La sua presenza o meno è, inoltre, una delle più rilevanti differenze tra l'Angola e buona parte degli altri stili.

Ad un certo punto durante un *jogo* può accadere che uno dei due giocatori smetta di interagire,

indietreggi e rimanga in piedi, quasi immobile. Questo giocatore, colui che sta "chiamando", può assumere alcune pose, che porteranno a diversi tipi di *chamada*. La più tipica è quella in cui tiene alzato il braccio destro in alto-avanti, o quella in cui dà le spalle all'avversario aprendo le braccia, come crocifisso. Mentre colui che ha chiamato attende, dondolando leggermente, a tempo con la musica, il "chiamato", generalmente, torna ai piedi del *berimbau* e si fa il segno della croce o un altro dei gesti precedentemente descritti. Dopodiché si appropinqua con cautela al "chiamante", con una serie di movimenti acrobatici. Giunto vicino, prende contatto con il corpo di chi ha effettuato la *chamada*, partendo dal basso, con le mani "scala" il corpo avversario, tenendo sotto controllo le parti (piedi, ginocchia, cosce) che potrebbero

colpirlo, fino ad arrivare a "rispondere alla chiamata"; nel primo caso descritto¹⁰⁶ si tratterà di mettere la mano destra contro la sua destra e di controllare il suo gomito destro con l'altra mano. Giunti in questa



analoghe per tutte le forme di *chamada*.

ve n'è una in cui ci si mette "crocifissi" frontalmente specchio mani contro mani. Un'altra in cui il "ssargli" la testa nello stomaco, cosa che viene fatta in faccia avversarie. Le dinamiche spiegate sono

posizione speculare il “chiamante” avanzerà di qualche passo in avanti, per poi indietreggiare, assecondato dall’avversario. Questo avanti-indietro può essere ripetuto più volte, fino a che il “chiamante” non indicherà il luogo dove “sciogliere” la *chamada*. Chi ha cominciato questo rituale indicherà infatti una direzione o un punto esatto da cui l’altro dovrà passare per riprendere il gioco. In questo frangente possono avere luogo alcuni sketch mimati in cui il “chiamato” si mostra dubbioso ed il “chiamante” rende più attraente il punto indicato spolverandolo, oppure in cui il “chiamato” chiede conferme sull’esattezza del punto, rassicurato dal compagno. Il momento in cui la *chamada* viene sciolta è un momento di grande tensione, in quanto entrambi i contendenti, vicinissimi, cercano di tendere un tranello all’altro, riprendendo di solito i movimenti e gli atteggiamenti del *jogo de dentro*.

La capoeira è un gioco di buone maniere, non di leggi ferree.

Anche se accade raramente, in qualunque momento della *chamada* il rituale può essere sospeso per l’attacco di uno dei due giocatori, ragion per cui, vista la vicinanza dei due corpi, la situazione è sempre affrontata con moltissima attenzione.

“La chamada è la filosofia dell’angoleiro, è la malicia dell’angoleiro. Perché oggi la gente si preoccupa molto di diventare forte, di fare arti marziali, di diventare atleta per giocare capoeira. La capoeira non dipende da questo. La capoeira dipende dalla tecnica, dalla malicia, dalla sagacia...” Mestre Curió (Projeto Cãa-puera).

Ma che ruolo ha la *chamada* nell’economia di un *jogo*? Quando viene fatta? I motivi per “chiamare” possono essere molteplici:



“Quando il compare nella roda è molto arrabbiato, vuole picchiare, pestare, io lo “chiamo”. Lui risponderà nella maniera in cui è capace. Perché la violenza dell’angoleiro non è nella

rasteira, né nei calci o nei pugni. La malícia del capoeirista è nella chamada”. Mestre Curió

In questo caso la *chamada* serve per raffreddare gli animi se la tensione sale eccessivamente, per punire un capoeirista che perde la calma che dovrebbe essergli propria; ma è frequente l'utilizzo di questo rituale, in seguito ad un momento in cui si è mostrata la propria supremazia, per affermarla. Greg Downey, oltre alla situazione descritta nel brano che ho tradotto a pag.2, riporta che:

“A volte Curió scivola sotto al suo avversario così rapidamente che trova delle evidenti aperture nella sua guardia. Poiché la posizione di vantaggio che ha ottenuto in questa maniera è chiara, Curió accenna appena un piccolo calcio con il suo tallone, sottintendendo l'attacco, ed “esce chiamando”.”(Downey, 1998:160).

La *chamada* in questi casi diventa una punteggiatura del gioco, segnalando che, in altre situazioni, il “chiamato” non sarebbe stato in grado di continuare il gioco. Sempre Downey ipotizza che proprio all'assenza della *chamada* in certi stili siano da imputare le frequenti risse che li contraddistinguono (op.cit. pag161)

Un altro rituale, seppure meno elaborato, è quello della *volta ao mundo*, in cui un capoeirista, per riposarsi, comincia percorrere il perimetro della *roda* in senso antiorario¹⁰⁷, seguito a distanza dall'altro, fino a che non si ritorna in centro alla *roda* o ci si riaccuccia ai piedi del *berimbau* per ricominciare. Anche in questo caso il rituale può essere interrotto in qualunque momento.

Nella capoeira non esistono le idealizzazioni che si trovano spesso nelle arti marziali dell'estremo oriente. In molte di queste, l'agire dell'avversario è considerato in maniera astratta, il guerriero che avrà raggiunto un alto livello potrà difendersi da qualunque attacco di

¹⁰⁷ Frede Abreu mi comunica che percorrere tragitti circolari in senso antiorario è una costante nelle culture di origine Bantu.

qualunque attaccante¹⁰⁸. Nella capoeira invece si raccomanda di osservare a lungo un possibile avversario prima di giocare con lui, in modo da comprenderne i punti deboli e le tecniche preferite.

Quando il *mestre* abbassa il *berimbau* nella *roda*, suonando alla nota grave una serie regolare di ottavi, il gioco è terminato. I giocatori si salutano stringendosi la mano ai piedi del *berimbau* ed un'altra coppia subentra alla prima.

Un tempo, come abbiamo già detto, si cantava una *ladainha* per coppia, ma oggi questo non accade mai, se non in caso di interruzioni nel fluire della *roda*.

Molto spesso il ritmo nelle *roda* di Angola rimane, appunto, Angola dall'inizio alla fine. Nelle *rodas* del gruppo *Palmares* di frequente verso il termine il ritmo accelerava e si trasformava in São Bento Grande. Nelle *rodas* di maestri dell'A.B.C.A.¹⁰⁹ a cui ho assistito il ritmo era sempre Angola.

LA REGIONAL DI BIMBA

Come abbiamo detto la Regional di Bimba è uno stile quasi estinto, nella sua accezione tradizionale.

La *roda* di Regional, con il *berimbau* che dà ritmo e tempo (generalmente si comincia da Banguela) ed i *pandeiros* che seguono immediatamente, cantate *quadra* e *chula* (in maniera analoga alla *roda* di Angola), i due giocatori entrano quando il *mestre* intona i *corridos*.

Il gioco su ritmo di Banguela è simile all'Angola (come simile è il ritmo), è basso e lento ed il contatto non è ricercato; è però più lineare ed i colpi sono più distesi rispetto alla capoeira di Angola. Non vi sono *chamadas*, e mancano del tutto (questo vale per tutti i tipi di gioco di questo stile) la teatralità e la mimica dell'Angola.

¹⁰⁸ Nell'*aikido*, ad esempio, gli attacchi da cui ci si difende sono stilizzati, in quanto si deve imparare a difendersi dai principi sottostanti ad ogni tipo d'attacco.

¹⁰⁹ Associação Brasileira de Capoeira Angola

Quando il gioco passa a São Bento Grande¹¹⁰ si fa più rapido, più eretto e più aggressivo. Anche se i colpi non vengono portati alla massima potenza, si attacca per toccare l'avversario. Si tratta di un gioco piuttosto scarno, si va sulle mani solo per fare rapide *au*, si fa un grande uso della *cocorinha*. In São Bento Grande si può “comprare” il *jogo*, sarebbe a dire che un capoeirista può subentrare, passando dal *berimbau*, ad uno dei due che stanno giocando, mettendosi di fronte all'altro e giocandoci.

Il gioco di Iúna è dedicato esclusivamente agli allievi graduati, ed è un gioco con molte acrobazie a terra, molto fluido, lineare, in cui si è obbligati ad applicare almeno un *balão* (una proiezione) a testa. Colui che viene proiettato deve cadere in piedi. E' un gioco di esibizione: non vi sono né canti né battiti di mani mentre una coppia gioca, ma applausi al termine di ogni *jogo*.

Non ho mai assistito a giochi sugli altri ritmi di Regional. Prendiamo comunque atto di cosa ci dice Decanio riguardo a come venissero giocati i sette ritmi della Regional:

- Cavalaria: *gioco duro pesante e violento*
- Iuna: *gioco basso, astuto, sagace, coreografico, esibizionista*
- Banguela: *gioco di dentro , corpo a corpo, allenamento per la difesa da armi bianche.*
- Idalina *Gioco alto, sciolto, ricco di movimenti.*
- São Bento Grande: *gioco rapido, forte, più diretto alla violenza che all'esibizionismo.*
- Santa Maria: *ritmo semplice ma rapido che permette un gioco sciolto e alto, accetando molti abbellimenti.*
- Amazonas: *Creazione di mestre Bimba, usato solo per omaggiare gli ospiti.*

UNA RODA CONTEMPORANEA

¹¹⁰ Bisogna fare attenzione, come già è stato detto, a non confondere questo ritmo, codificato da Bimba, con l'omonimo suonato nella capoeira Angola

Come già accennato, molti gruppi affermano di giocare sia Angola che Regional. In realtà, ciò a cui si assiste è, abitualmente, l'utilizzo di due soli ritmi: Angola e São Bento Grande di Angola.

Se nel primo si gioca qualcosa che assomigli all'Angola tradizionale, almeno negli intenti (la qualità del gioco varia moltissimo da gruppo a gruppo), São Bento Grande di Angola viene chiamato di Regional¹¹¹ e diventa teatro di ogni acrobazia possibile e delle caratteristiche “trottole”: due capoeiristi che continuano a dare calci circolari nella stessa direzione a distanza ridotta. Questo tipo di gioco risulta certamente molto spettacolare, ma è quasi sempre privo di interazione. E' molto raro vedere un gioco molto acrobatico in cui i movimenti di un capoeirista siano effettivamente in risposta all'altro. Quando accade, va detto, l'effetto è stupefacente.

In altre scuole e soprattutto negli incontri tra più gruppi, sempre su São Bento Grande di Angola, ho assistito a veri e propri combattimenti.

In ogni caso queste scuole più marziali, che pure si dicono di Regional, non sembrano aver mantenuto nulla dello stile creato da Bimba, né i ritmi, né l'*orquestra*, né le strategie. Questo non vuole essere un giudizio di merito, ma una constatazione. La Regional di Bimba sopravvive più nella leggenda che nella *roda*.

Un caso particolare è quello del gruppo di capoeira più grande del mondo, *Abadá*, fondato da *mestre* Camisa, allievo di *mestre* Bimba ed ex membro del gruppo *Senzala*.

In questo stile (criticato per l'omogeneità stilistica quasi militare e l'aggressività dei suoi membri), si gioca su quattro ritmi: Banguela, São Bento Grande (di Bimba!), Iúna, Angola.

In realtà la differenziazione tra gli stili non è riuscitissima ed è ottenuta con piccoli accorgimenti, come l'utilizzo della *chamada* in Angola per differenziarla da Banguela. Iúna è giocata senza proiezioni.

¹¹¹ I pochi capoeiristi che ho conosciuto che fossero coscienti della differenza tra il São Bento che loro chiamano di Regional e quello suonato nella Regional di Bimba, si limitavano a chiamare quest'ultimo São Bento Grande di Bimba.

IL GALATEO

Cosa si cerca di fare giocando? Penso che il fascino e la difficoltà della capoeira gravitino attorno a questo interrogativo. *Mestre Olavo*, anziano angoleiro, mi ha detto che una volta non si poteva correre il rischio di offendere qualcuno nella *roda*, perché poi era facile essere assaliti in un angolo buio e ritrovarsi con la gola aperta. Il fascino del gioco, nella mia esperienza (ma, almeno a parole, tutti concorderebbero), non sta nell'essere migliori dell'altro da un punto di vista sportivo, plateale, inibendo e mettendo in palese difficoltà l'avversario, ma, invece, nel lasciargli sempre qualche possibilità di scampo, come in una conversazione in cui si voglia aver ragione, ma non in maniera così palese da interrompere il dialogo. Molto spesso i colpi sono sottintesi, ed è questo che rende così difficile giocare con i principianti: non hanno una comprensione sufficiente di quello che **potrebbe** accadere, e non reagiscono se non a degli attacchi completi. E questo ci porta alla questione del galateo: la capoeira è arte dell'inganno, del non detto, ed una delle principali regole di buon comportamento è chiamata *guardia vencida*: quando un giocatore ha superato le difese dell'altro ma evita di portare il colpo, colui che è graziato non dovrebbe contrattaccare in un situazione che se realistica lo vedrebbe già colpito, bensì dovrebbe uscire dal vicolo cieco in cui si trova, accompagnando il movimento più o meno implicito dell'altro, e quindi riconoscendo la sua situazione di svantaggio. Questi sono particolari difficilmente percepibili dall'esterno, e spesso accade che tra il pubblico vi siano opinioni divergenti riguardo a chi giochi meglio.

Questo *understatement* scompare man mano che ci allontaniamo dalla capoeira tradizionale e ci avviciniamo alle capoeire sportive,

marziali o da show dove, in una direzione o nell'altra, si va perdere quell'equilibrio tra "devo vincere l'avversario" e "butto la palla contro il muro", tra l'agonismo e il gioco senza scopi. In capoeira così "esplicite" la sottigliezza è troppo o troppo poco: da un lato un attacco non concluso è semplicemente un attacco non riuscito del quale avvantaggiarsi, dall'altra è un gesto sufficientemente aggressivo da turbare l'inedere semi-coreografato del *jogo*. Una volta ho visto due capoeiristi di un gruppo molto marziale caricare nello stesso istante un *martelo* di destra restando esposti all'altrui attacco. Accortisi di questo hanno avuto un istante d'impasse, dopo il quale si sono colpiti simultaneamente. Questo non accadrebbe mai in un gioco di Angola.

Un'altra fonte di fascino è che l'equilibrio tra agonismo e cooperazione non è mai lo stesso.

Itsuo Tsuda ha detto che nella pratica dell'*aikido* era in grado di sentire in filigrana i motivi che avevano portato una persona alla pratica. Spesso il modo in cui una persona gioca, quando una scuola non annulla del tutto la sua espressione corporea personale, dice molto su di lei.

Huizinga scrive: "*Tra le distinzioni formali del gioco un primo posto occupa quell'isolamento del luogo d'azione dalla vita ordinaria. Uno spazio chiuso viene isolato e limitato fuori dall'ambiente quotidiano, in realtà o con l'immagine. Lì dentro si compie il gioco lì dentro valgono le sue regole*" (Huizinga 1949:43). Proprio a questo servono le canzoni. Il cerchio di persone delimita uno spazio, il canto lo riempie di un'altra realtà.

Chiaramente, affinché la magia funzioni e la *roda* si trasformi in quello, è necessario che i partecipanti alla *roda* abbiano un *background* culturale comune.

L'ATTUALITÀ

Per capire dove e perché la capoeira si stia muovendo, è necessario, ora che ne abbiamo gli strumenti, approfondire la distinzione tra capoeira antica, Angola e Regional, per quello che è stata e per come viene vissuta oggi.

Il fatto che la capoeira nasca ai margini della legalità e della moralità è sempre stato affrontato in maniera ambivalente dai primi “civilizzatori” della pratica. Se da un lato si è cercato di rendere la capoeira una pratica rispettabile, per poter superare i pregiudizi della società, dall’altro non ci si è voluti allontanare dalla visione del mondo tradizionalmente associata ai capoeiristi. Questa si contraddistingue per la mancanza di principi, per l’a-moralità. Il capoeirista antico, secondo gli stereotipi, non agiva secondo schemi di comportamento accettabili e prevedibili dalla società, ma si comportava a seconda delle circostanze, non confidando in nessuno, preoccupato solo del proprio interesse, una persona che affrontava le situazioni usando tragitti obliqui, senza rischiare più del dovuto.

“Di fatto, il malandro non vive né nella legalità, né al di fuori di essa: vive negli interstizi tra l’ordine ed il disordine, utilizzandoli entrambi e nutrendosi tanto di quelli che rimangono al di fuori che di quelli che vivono all’interno del mondo quadrato del sistema.”(Da Matta, 1983:133).

E’ facile osservare come la flessibilità e l’astuzia riconosciute a questi individui siano valori riciclabili, per analogia, nella *roda*, dove bisogna ingannare e non essere ingannati, dove la furbizia dovrebbe sconfiggere la forza, dove è meglio aggirare l’avversario ed attaccarlo alle spalle piuttosto che affrontarlo frontalmente, dove si cerca di dare un solo colpo ben piazzato piuttosto che sopraffare con degli attacchi alla cieca. Le *chamada* sono un chiaro esempio della ricercata indeterminatezza di certe situazioni.

Nell'Angola, quando si entra nella roda, ci si stringe la mano con la destra e ci si protegge il viso con la sinistra.

Lo stesso principio di ambiguità ben si adatta all'indefinibilità della capoeira, che non risponde perfettamente né ai crismi della lotta, né a quelli della danza.

Questa *desconfiança*, questa *malícia* del capoeirista “*de antigamente*” impregna chiaramente il gioco della capoeira, ed asportarla si è sempre rivelato complicato.

Mestre Pastinha - nel “codificare” l'Angola con un approccio religioso-filosofico - la presenta come una disciplina formativa e rispettabile: si preoccupa di sottolineare i valori pedagogici della capoeira, condannandone la violenza ed esaltandone il carattere ludico.

Bimba inquadra questa lotta “impresentabile” in una didattica dove rigore e disciplina sono fondamentali, restringendo alla sola lotta l’”arte della falsità”.

La Regional di Bimba nasce e cresce in un periodo di dittatura, caratterizzato, tra le altre cose, da una appropriazione da parte della cultura ufficiale delle tradizioni afro-brasiliane¹¹², in un processo che pur garantendo loro la sopravvivenza, le “sterilizzava”. La Regional viene costruita da *mestre* Bimba con la collaborazione dei suoi allievi, bianchi e colti, e si adegua ottimamente alle tendenze del periodo. La differenza principale tra la Regional tradizionale e le altre capoeire dell'epoca, non è tanto nella quantità/qualità dei colpi e nelle differenze musicali. *Mestre* Bimba in quel periodo era solo un ottimo capoeirista con un proprio stile, come ve ne erano molti altri.

La cosa che davvero differenzia/separa la Regional dagli altri stili è il metodo d'insegnamento, che ha creato coerenza interna, eliminato le ambiguità, segnato punti di riferimento, rendendola più o meno inconsapevolmente pronta per essere sdoganata del suo passato ed accettabile dalla società. Anche se *mestre* Bimba era profondamente

¹¹²Per una trattazione approfondita del fenomeno, per quanto riguarda il samba, vedere Vianna “Il mistero del samba”

superstizioso, la sua creazione è un prodotto assolutamente razionale. Appuntiamo alcune delle sue caratteristiche più salienti

- La creazione delle sequenze, che determinano degli standard da rispettare.
- L'eliminazione di tutta la componente teatrale (es. *chamada*) presente nella capoeira d'allora. Il rifiuto di quei momenti dove l'oggettività è sospesa, dove i valori non sono chiari, in favore di un gioco più o meno aggressivo ma sempre intelligibile, dove il sottinteso e l'implicito abbiano un ruolo marginale.
- L'inquadramento dell'insegnamento in un sistema gerarchico preciso (specializzazioni, gioco di Iúna).
- La funzionalizzazione dei ritmi in una struttura ben determinata, dove ad ogni ritmo corrisponda un tipo di gioco, senza sovrapposizioni.
- L'istituzione di cerimonie che sanciscano ufficialmente lo status di un capoeirista (feste di *formadura*).

Per i riconoscimenti ottenuti dal potere e per la considerevole quantità di allievi bianchi, più che per le "innovazioni" tecniche, *mestre* Bimba è stato frequentemente oggetto di critiche di natura politico-sociale da parte oltre che degli altri capoeiristi, dell'intelligenza bianca progressista di Bahia, che, sostiene Frede Abreu, non accettava la figura del negro innovatore.

E' fuor di dubbio che la presenza di Bimba nella storia della capoeira sia da considerare un punto di svolta, per il duplice ruolo di codificatore di uno stile e, ancor più, di coalizzatore di opposenti, costretti dalla sua presenza ad elaborare un'estetica, un'etica ed una pratica della propria arte, spesso sviluppata in simmetrica opposizione alla Regional.

Luiz Renato Vieira dice:

"La capoeira Angola... si esimeva dalla necessità di una qualunque dimostrazione di capacità o efficienza. L'Angola, semplicemente, gioca, indipendentemente dalla verifica delle sue virtù. Il gioco si presentava nel suo aspetto ludico, cercando di parodiare la realtà, piuttosto che prenderla come base per un'analisi critica".
(Vieira 1998:123)

Questa è una tendenza che si può riscontrare anche in molte arti marziali orientali, dove il maestro e il sistema da lui insegnato non sono mai messi in questione in maniera oggettiva. In questo caso come in quello della capoeira tradizionale, la mancanza di verifiche su campo è sopperita dal passato leggendario, dall'invincibilità dello stile di lotta in occasioni precedenti, che lo rende degno di essere tramandato senza ulteriori test.

L'approccio di *mestre* Bimba è invece avvicinabile a certi *fighting systems*¹¹³ sorti negli ultimi decenni, sistemi aperti, migliorabili, volti all'acquisizione di un'efficacia dimostrabile. E' chiaro che tale approccio, accettabile in un sistema di difesa personale, una volta applicato ad una tradizione complessa come la capoeira rischia di innescare processi inarrestabili, dove gli aspetti oggettivamente giudicabili (ad esempio l'efficacia marziale o le capacità acrobatiche) vanno a pregiudicare gli aspetti più ambigui e soggettivi (la musica, la teatralità, il gioco, i rituali), inevitabilmente trascurati. In una situazione in cui si vuole rendere la capoeira un'arte marziale obbiettiva, i canti non sono che un intralcio.

Quello che nelle mani sapienti di *mestre* Bimba rimaneva uno stile particolarmente aggressivo e minimalista di capoeira, con i suoi successori, certamente meno versati dal punto di vista "artistico", comincia ad assumere caratteristiche sempre più occidentali.

¹¹³ Sistemi di lotta votati esclusivamente all'efficacia, privi di qualunque componente filosofica, creati con tecniche selezionate da tradizioni eterogenee. Uno dei primi sostenitori/creatori di questo approccio è stato il famoso Bruce Lee.

Con gli anni '60 cominciano i tentativi di uniformare, regolamentare, associare le varie direzioni che la capoeira stava intraprendendo.

Con la discesa a São Paulo dei primi maestri bahiani doveva aprirsi un capitolo che ancora non si è chiuso; quando i giovani maestri Suassuna e Brasília aprirono la prima scuola della città, nessuno poteva immaginare che in un luogo tanto differente da Salvador¹¹⁴, con una maggioranza di popolazione bianca, si sarebbe arrivati ad avere un numero infinitamente maggiore di scuole che nella culla stessa della Capoeira. *Mestre Moraes* afferma che il pericolo dell'esportazione della capoeira all'estero è la creazione di un terzo stile che si vada a contrapporre all'Angola ed alla Regional (Revista Capoeira n. 6). In verità penso che il terzo stile sia nato proprio con la discesa a São Paulo. Molti non sarebbero d'accordo, ma è un dato di fatto che il primo scontro con una mentalità occidentale sia avvenuto in questa città, non in Europa o in U.S.A.. E' qui e a Rio de Janeiro¹¹⁵, dopo il primo esperimento di Bimba, che si è dovuta presentare la capoeira ad una comunità totalmente estranea, che si sono dovuti creare metodi. E non è un caso se è proprio da qui, dalla capitale economica, che sono venuti e vengono tuttora minacciosi e confusi tentativi di regolamentazione, con la nascita di associazioni, federazioni, confederazioni e quant'altro.

Una delle conseguenze più rilevanti degli spostamenti al sud ed all'estero della capoeira è l'apparizione delle donne, tradizionalmente escluse da questa pratica¹¹⁶. Se a Salvador, ancora oggi, le donne sono una piccola minoranza, a São Paulo, Rio, e negli altri paesi rappresentano il 50% dei capoeiristi. Poche comunque, fino ad oggi le insegnanti.

¹¹⁴ Per banalizzarlo si può dire che, nella percezione popolare le differenze tra São Paulo e Salvador de Bahia equivalgono a quelle che per noi separano Milano e Napoli.

¹¹⁵ Già abbiamo fatto cenno al gruppo Senzala, di Rio.

¹¹⁶ In realtà vi sono un paio di canzoni che parlano di capoeiriste donne, e qualche indizio storico poco chiaro sulla loro esistenza.

Un'ultima notazione. A Bahia, unico luogo di cui posso parlare con cognizione di causa, il ceto sociale e la razza influenzano molto il modo di giocare capoeira. La scuola in cui principalmente mi allenavo, con *mestre* Lazaro del grupo *Palmares*, era in un quartiere poverissimo, Boca do Rio, ma ho avuto modo di girare per molte scuole in quartieri “migliori” e “peggiori”. Sempre ho osservato che negli ambienti con meno ricchezza vi era un rapporto con il proprio corpo infinitamente più coordinato. Nei quartieri ricchi i giovani crescono senza saper ballare né suonare, e questo rende necessario un tipo di istruzione diversa da quella di chi sa sambare, di chi sa muoversi con la musica e non ha pudori eccessivi rispetto alla propria fisicità. Passare da quartiere a quartiere, da scuola a scuola, mi ha fatto render conto che, non appena il censo sale, i problemi dati dagli allievi sono identici ai problemi dati da uno studente occidentale. Da qui l’ovvia predilezione per alcuni stili moderni, più codificati, più precisi, più esatti.

Le graduazioni

Uno degli esempi più eclatanti della volontà e, per fortuna, dell’incapacità paulista di codificare ed unificare è la questione dei sistemi di graduazione.

Mestre Bimba fu il primo a stabilire un qualche tipo di distinzione fra i suoi allievi per mezzo di fazzoletti di seta di diversi colori, legati al collo per indicare il livello raggiunto.

In seguito, proprio un suo allievo, Carlos Senna, propose una graduazione ispirata alle arti marziali orientali, con dei cordoni diversamente colorati legati in cintura. Questa rimase una questione interna ad ogni scuola fino al giorno a cui non si fecero i primi tentativi di unificazione. Da quel giorno continuarono ad essere proposte graduazioni dai differenti colori, che venivano ogni volta adottate solamente da qualcuno. Anche gruppi che rifiutavano di federarsi in alcuna maniera, crearono i loro sistemi di graduazione, di colori differenti.

La situazione è oggi confusissima. Pur appartenendo, come membro della mia scuola bolognese, ad una grande federazione, non ho vita semplice. Capita di doversi adeguare ad una nuova graduazione impostaci da São Paulo, per poi incontrare scuole della medesima associazione rimaste alla vecchia graduazione, o viceversa. Così a volte mi ritrovo con allacciato addosso un cordone che in alcuni posti è considerato da professore ed in altri da principiante, con tutti i disagi della situazione¹¹⁷. Quando poi vi sono incontri fra scuole che non aderiscono alla stessa associazione, tutto diventa molto confuso e colorato. Un altro problema è il metro di giudizio con cui vengono assegnate le graduazioni: in alcune scuole vi sono dei veri e propri programmi (per il grado X bisogna saper suonare il ritmo Y e dare il calcio Z), in altre è una questione fondamentale cronologica.

Le graduazioni portano come conseguenza il *batizado* (battesimo). Questa cerimonia, ancora una volta creata da Bimba, è l'occasione in cui gli allievi ricevono il benvenuto nella comunità capoeiristica o passano di grado. Per simboleggiare ciò, il capoeirista "battezzando" gioca con un maestro ospite fino a quando questi non lo butta a terra, battezzandolo. Questi eventi sono diventati perni centrali del business che gira attorno alla capoeira, trasformandosi in enormi raduni dove vengono invitati maestri famosi per far accorrere il maggior numero di partecipanti¹¹⁸. Spesso le dimensioni dei *batizados* sono tali da rendere ingestibile la situazione, trasformandosi da occasioni di socializzazione in pompose celebrazioni di massa.

¹¹⁷ I disagi sono dati dal fatto che con un professore i pari grado sono generalmente aggressivi, mentre con un principiante non ci giocano.

¹¹⁸ La dinamica è: i maestri ospiti vengono pagati dal maestro organizzatore, i "battezzati" pagano per il passaggio di grado, i capoeiristi di altre scuole pagano per i workshop tenuti dai maestri ospiti.

CONCLUSIONE

Abbiamo dunque preso in esame, seppur superficialmente, alcune delle questioni che la capoeira pone a chi la studi, non senza, prima aver cercato di illustrare quest'arte poco conosciuta fuori dal Brasile se non nei suoi aspetti più esteriori, e forse deteriori. Dietro agli spettacolari salti dei capoeiristi degli show folclorici c'è una storia complicata, irrisolta e che attende ancora di essere studiata a fondo.

Si tramanda che *mestre* Pastinha abbia detto che la capoeira è "*tutto ciò che la bocca mangia*", un'arte sempre disposta al cambiamento anche quando si tratta di difendere una supposta tradizione.

Oggi alcuni angoleiri per arricchire il lato spirituale della loro capoeira stanno adottando concetti tratti dalle culture orientali, altri rafforzano le loro origini africani dando alla loro pratica valori fortemente emotivi ("*la capoeira Angola è un guerriero negro costretto a vedere la sua figlia violentata dall'uomo bianco*" ha detto Pinguim, Capoeira N. 1). Alcuni capoeiristi giocano solo con un amuleto addosso, altri formano dei pool di esperti per valutare l'efficacia di certi movimenti. Ho provato a offrire una panoramica su un terreno poco esplorato (che io sappia, questa è la prima tesi scritta in Italia su questo argomento), consapevole delle mancanze di questo lavoro ma convinto che potrà costituire una base da cui partire per affrontare studi più specifici.

La capoeira ad un certo punto della sua esistenza si è trovata ad essere strumento di educazione, di commento della realtà, di svago e protezione per una comunità. Uscendo da questa comunità le sue ridondanze ed i suoi paradossi, non più assorbiti e temperati da chi la conosceva e la re-inventava quotidianamente, sono esplosi dando origine alle mille capoeire che esistono al mondo, dando il via ai tentativi di organizzazione e regolamentazione, alla ricerca di scopi

precisi per una arte che ancora oggi, nonostante tutto, rifiuta ogni definizione.

APPENDICE 1: LA CAPOEIRA NEL 1944

Quest'articolo di Ramagem Badaró, uscito nell'agosto del 1944 su Saga-Magazine das Américas e ripubblicato da Jair Moura nel 1989, è una delle più importanti testimonianze in nostro possesso sulla prassi della capoeira di un tempo. E' interessante osservare come la lotta abbia fine grazie ad uno strangolamento, il che ci fa capire come questo gioco fosse allora piuttosto serio.

La gente formava un cerchio attorno ai due uomini che lottavano. Il *berimbau* suonava ritmicamente, tin-tin-tin... tin-tin-tin... tin-tin-tin... mentre gli uomini saltavano, cadevano. Si sollevavano con un salto, e scendevano nuovamente, colpendosi reciprocamente. La gente batteva le mani accompagnando la musica del *berimbau* e cantando il ritornello della capoeira:

Zum, zum, zum, zum.
Capoeira mata um
Zum, zum, zum, zum
No terreiro fica um.

Mi posizionai anch'io tra la folla e cominciai a battere le mani cercando di cantare lo zum, zum della capoeira. Nel frattempo la cosa che più mi impressionava era il *berimbau*. E' un'asta piegata ad arco, curvata da un filo di ferro fissato alle estremità. Ha una zucca bucata collocata nella parte bassa dell'arco. Ma la cosa più interessante è la maniera in cui è suonato. Il musicista tiene con una mano un sonaglio di vimini con del miglio dentro, ed una bacchetta sottile. Con l'altra il *berimbau*. E tra il pollice e l'indice, tiene una moneta da quattrocento réis. Così suonava quell'uomo. Con una mano scuoteva il sonaglio infilato sul mignolo, l'anulare ed il medio e batteva con la bacchetta sul filo di ferro, mentre con l'altra mano, usando solo pollice ed indice, avvicinava ed allontanava la moneta, davanti alla zucca.

Gli uomini continuavano a lottare. Mentre i *berimbau* suonavano più rapidi. Qualcuno tra quelli che formavano il cerchio cantò la quadra:

Menino quem foi seu mestre?
Meu *mestre* foi Salomão
Sou discipulo que aprende
sou *mestre* que dà lição.

La gente rivolta ai capoeiristi cantò:

Zum, zum, zum, zum.
Capoeira mata um
Zum, zum, zum, zum

No terreiro fica um.

La stessa voce cantò un'altra volta:

O *mestre* que me ensinou
Està no Engenho da Conceição
Eu so devo è o dineiro
Saude e obrigação

Di nuovo la gente cantò il ritornello. E i lottatori, sudati, respirando affannosamente, si davano colpi reciprocamente. Intanto la folla di creole, negre e mulatte, battevano le mani. All'improvviso il tin-tin nervoso dei *berimbau* sparì, si azzittì, si fermò. I *berimbau* smisero di suonare. Pure gli uomini che stavano lottando smisero. Il pubblico applaudì gli uomini che avevano smesso di lottare. E loro cantarono un *corrido*, ringraziando per gli applausi.

Ai-ai delele
Iem-iem dalálá
A Deus meus irmaos
nos vamos rezar

In questo istante qualcuno gridò:

-*Mestre* Bimba sta per lottare!

Tutti si voltarono indietro, battendo le mani e gridando.

-*Mestre* Bimba...*Mestre* Bimba...viva...viva.

Un nero enorme, entrò nel cerchio formato dalla gente. Sorridendo. La folla applaudì più forte. Il sole batté forte sul suo volto evidenziandone i tratti. Era alto. Il viso ovale. Gli occhi fondi nascosti in un volto sporgente. Il naso piatto. La testa quasi calva. E dei piccoli baffi, radi, di forma triangolare sopra le labbra grandi. Ma, nell'insieme, era simpatico.

Quando Bimba entrò nel cerchio, i *berimbau* cominciarono ad accennare alcuni ritmi. E la gente applaudiva il suo idolo. In quel momento un creolo possente entrò nel cerchio, accettando la sfida. La gente commentò sul coraggio di quell'uomo, che avrebbe lottato con Bimba. Perché andare a lottare con Bimba senza essere invitato da lui, vuol dire cercare la rissa. Anche se si tratta di una semplice dimostrazione. Perché lui è il re della capoeira. I *berimbau* accennarono un ritmo e uno dei suonatori chiese: - Qual è il *toque*?- *São Bento Repicado, Santa Maria, Ave Maria, Banguela, Cavalaria, Calamboló, Tira de-lá-bota-cá, Idalina o Conceição da Praia?*

Bimba pensò rapidamente e rispose:

-Suonate *Amazonas* e poi *Banguela*.

I *berimbau* cominciarono a suonare. Il creolo si avvicinò e *mestre* Bimba gli strinse la mano. E la gente cominciò ad accompagnare il tin-tin-tin dei *berimbau*, battendo le mani. Bimba si sistemò e cantò:

No dia que eu amanheço
Dentro de Itabaiana
Homem não monta a cavalo,
Mulher não deita galina,

As freiras que estão rezando
Se esquecem da ladainha.

Il creolo non si tirò indietro e cantò dondolando al ritmo dei *berimbau*:

A iúna era mandingueira
Quando estava no bebedor
Era sabida era ligeria
Mas capoeira a matou.

Applausi festeggiarono l'improvvisazione del creolo. Bimba, però, non concesse tregua alla vittoria dell'altro. E rispose:

Oração de braço forte,
Oração de Sao Mateus
P'ro cemitério vao os ossos,
Os seus ossos, nao os meus.

Di nuova il pubblico applaudì, e cantò il ritornello della capoeira:

Zum, zum, zum, zum.
Capoeira mata um
Zum, zum, zum, zum
No terreiro fica um.

Il creolo non lasciò cadere la *quadra* di *mestre* Bimba e replicò:

E eu nasci no sabado
No domingo caminhei,
E na segunda-feira
A capoeira joguei.

La folla esultò ed applaudì i due lottatori al centro del cerchio. Una nera commentò:

-Che bravo! Se è bravo nella lotta come lo è nel canto, buona fortuna a Bimba.

E le persone vicino alla signora annuirono. I due lottatori muovevano i corpi a tempo con la musica. Uno di fronte all'altro. Guardandosi negli occhi, studiandosi. Il creolo fu il primo a cominciare. Facendo alcune finte, cercando di scoprire i punti deboli dell'avversario. *Mestre* Bimba apparentemente si lasciava attirare nelle imboscate dell'altro. Il creolo cominciò a prenderci gusto, aprendo maggiormente la sua guardia e dedicandosi di più all'attacco. La folla continuava ad accompagnare con le mani il tin-tin-tin dei *berimbau* ed a cantare in coro il ritornello della capoeira:

Zum, zum, zum, zum.
Capoeira mata um
Zum, zum, zum, zum
No terreiro fica um.

mentre i lottatori continuavano muovendosi a tempo, cercando di scoprire i reciproci punti deboli.

Ad un tratto (il pubblico) si fermò (sic) e rimase ammutolito per l'attenzione, gustandosi l'attacco. Il creolo avanzò rapidamente, alzò una gamba e diede un'*armada* alla destra di Bimba, che però non diede risultati, perché Bimba fu più rapido. Si lasciò, infatti, cadere in una *negativa*, mentre cercava di tirare l'avversario in una *rasteira*. Anche il creolo era agile e si liberò dall'attacco con un'*au* a sinistra. Bimba insistette, e lo attaccò nuovamente, cercando di prenderlo in un *colar de força*. Il creolo contrattaccò con una *calcanheira* violentissima che Bimba schivò con un formidabile salto mortale.

I *berimbau* suonavano con una frenesia maggiore, mostrando l'eccitazione nervosa dei suonatori. I battiti di mano di accompagnamento invece diminuirono molto, quasi cessarono.

Intanto il pubblico apprezzava col fiato sospeso la lotta nei suoi minimi dettagli.

Bimba capì di avere un valido avversario. Il creolo, era davvero bravo, astuto, agile e coraggioso. Il creolo cominciò ad allontanarsi da Bimba come se stesse per dargli le spalle e fuggire. Bimba intuì il trucco dell'avversario e rimase in guardia; i muscoli completamente controllati, pronti per approfittare di quella opportunità. Come Bimba aveva sperato, il creolo gli diede completamente le spalle come se fuggisse dalla lotta, sperando che lui (Bimba) cascasse nel vecchio trucco della capoeira e si tuffasse in un *arpão de cabeça*, dandogli la possibilità di contrattaccare con un violento *arpão de Joelho*. Ma Bimba fece appena cenno, quanto bastava perché il creolo avesse la certezza del colpo. Il creolo vide in questo movimento di Bimba la sua opportunità. Si voltò rapido con la gamba piegata in un fulminante *arpão de Joelho*. *Mestre* Bimba che già aveva previsto il colpo, si difese con una *negativa*, sgambettando allo stesso tempo l'unica gamba appoggiata a terra del creolo, con una violenta *rasteira*. Preso di sorpresa il creolo perse l'equilibrio e crollò a terra. Urla assordanti acclamarono la sagacia di *mestre* Bimba. Tutti si esaltarono, tranne *mestre* Bimba.

Il capoeirista a terra si rialzò con la stessa velocità con cui era caduto. Ma era rabbioso ed il sangue gli ribolliva nelle vene. Accecato dall'ira e quasi senza controllo; si allontanò da Bimba sempre muovendosi a tempo, cercando di sgombrare la mente. Il pubblico gridava e batteva le mani accompagnando il tin-tin-tin nervoso dell'*orquestra* e lo *xique-xique* dei sonagli, sempre cantando il ritornello della capoeira.

Zum, zum, zum, zum.
Capoeira mata um
Zum, zum, zum, zum
No terreiro fica um.

Nello stesso istante il creolo tornò in centro al cerchio. ed avanzò verso Bimba cercando di prenderlo in una *vingativa* a sinistra. Non lo prese e fu irriso. Il creolo perse il controllo ed avanzò pazzo di rabbia. Tentò di prendere Bimba con un *leque de cotovelo* e un *godeme*¹¹⁹. Ma Bimba non si

¹¹⁹ Anche se non traduco i nomi delle tecniche, in quanto difficilmente identificabili, segnalo che "godeme" è una distorsione di "God damn it!", esclamazione di un marinaio americano colpito da una gomitata di Bimba, che apprezzando, battezzò il suo colpo.

lasciava toccare. Continuava a dondolare, facendo finte, con rapide schivate. Il pubblico era in delirio e questo lo distrasse, facendo sì che abbassasse un poco la sua guardia. Il creolo seppe approfittare di questa leggerezza, si avvicinò rapido, alzò la gamba e gli diede una *benção* in pieno petto. Bimba fu agile, ma non abbastanza per evitare completamente il colpo. Gli fece male il petto e l'orgoglio, poiché gli applausi erano per il creolo.

Bimba non diede tregua alla vittoria dell'altro. Si diresse verso il creolo fingendo di dare un *açoito*, poi provò una *palma* ed alzò la gamba, come per dare una *benção*. Il creolo si lasciò confondere dalla rapidità con cui si succedevano i colpi. Pensò che quell'ultimo sarebbe stato il vero attacco che Bimba voleva portare e cercò di difendersi cadendo in *negativa*. Si accorse del suo errore e cercò di atterrare Bimba con un *tronco de perna*. Sbagliò ancora e *mestre* Bimba lo dominò con una *gravata cinturada*, prima che lui potesse liberarsi in un *balão*. Bimba aveva vinto la lotta. La gente invase il *terreiro* applaudendo il re della capoeira. Bimba abbracciò l'avversario ed il creolo mostrò di essere uomo per davvero ed intonò:

Santo Antonio pequenino
Amansador de burro brabo
Amansei-me em capoeira
Com setenta mil diábos

Bimba apprezzò il complimento e ricambiò, cantando:

Eu conheci um camarada
Que quando nós andarmos juntos
Não vai haver cemitérios
Pra caber tantos defuntos.

La folla tornò ad applaudire e *mestre* Bimba abbracciò il creolo, mentre, al centro della piazza, altri due capoeiristi cominciavano a lottare. Avevo trovato l'argomento per il mio reportage.

Mi congedo da Bimba e comincio a salire la ripida salita della Roça do Lobo. A metà del percorso mi fermo per riprendere fiato. Guardo in basso, molta gente nel *terreiro* che si gusta la nuova lotta. La lotta del momento. Il suono dei *berimbau*, dei *xiques-xiques* e dei *pandeiros* salgono con me la salita. Portate dal vento vengono, con la musica, le parole di una *quadra*:

Oração de braço forte
Oração de São Mateus
Nas horas de meio dia
Quem pode comigo é Deus.

APPENDICE 2: TRASCRIZIONI

Le trascrizioni qui raccolte provengono da una pubblicazione difficilmente reperibile, la raccolta *Musicas gravadas por méios não mecanicos*, edita nel 1946 a São Paulo a cura di Oneyda Alvarenga (vedi bibliografia)

322

ESTA COBRA TE MORDE

Bahia, capital Capoeira (Angola)

M^o ♩ = 100

Solo *Côro* *Solo*

CANTO

Es.ta co.bra te mor.di Si.nhô São Bent'Oi o bô.te da.

I
PANDEIRO

III
BERIMBAUS

The image shows a musical score for the song 'Esta Cobra Te Morde'. It consists of three staves. The top staff is for the voice (CANTO) and is divided into three sections: 'Solo', 'Côro', and 'Solo'. The lyrics are written below the notes. The middle staff is for the Pandeiro (I) and the bottom staff is for the Berimbau (III). The tempo is marked as M^o ♩ = 100. The score is set in 2/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Côro *Solo* *Côro* *Solo*

co-bra Si-nhô São Bent'oi a co-bra mor-deu Si-nhô São Bent'o ve-ne-no da

Côro *Solo* *Côro* *Solo*

co-bra Si-nhô São Bent'oi a cas-ca da co-bra Si-nhô São . Bent'ô que cobra da.

Côro *Solo* *Côro*

na-da Si-nhô São Bent'o que co-bra mal - va - da Si-nhô São Bento

Not. n.º 266, Cod. n.º 4

Esta cobra te morde,
 Sinhô São Bento.
 Ói o bôte da cobra,
 Sinhô São Bento.
 Ói a cobra mordeu,
 Sinhô São Bento.
 O veneno da cobra,
 Sinhô São Bento.
 Ói a casca da cobra,
 Sinhô São Bento.
 Ô que cobra danada,
 Sinhô São Bento.
 O que cobra malvada,
 Sinhô São Bento.

BESOIRO ZUM ZUM

Bahia, capital

Capoeira

Me $\text{♩} = 100$

Be-zou-ro zum zum zum pe-lo si-nal Be-zou-ro zum zum zum pe-lo si-nal

Not. n.º 267, Cod. n.º 4

Bezouro zum zum zum pelo sinal,
Bezouro zum zum zum pelo sinal.

Inf. n.º 35.

PEGA MINHA CORDA

Bahia, capital

Capoeira (Angola)

Me $\text{♩} = 80$

Solo Pe-ga mi-nha cor-da pra la-çar meu boi *Côro* Meu boi fu-
giu pa-ra on-de foi. *Solo* Pe-ga mi-nha cor-da pra la-çar meu boi *Côro* meu boi fu-
giu pa-ra on-de foi pa-ra on-de foi pa-ra on-de foi

Not. n.º 268, Cod. n.º 4

Pega minha corda pra laçar meu boi.
Meu boi fugiu pra onde foi
Pega minha corda pra laçar meu boi.
Meu boi fugiu pra onde foi
pra onde foi
pra onde foi

Lá lá lá i lá i lá lá i lá
 Lá i lá lá lá i lá
 lá lá lá i lá i lá lá i lá
 lá i lá lá
 é volta do mundo
 é que o mundo dá

Inf. n.º 35.

327

EU VOU DIZER

Bahia, capital

Capoeira (Angola)

Mo $\text{♩} = 100$

Eu vou di . zer a meu si . nhô quea man . te . ga derra . mou Eu vou di .
 zer a meu si . nhô quea man . te . ga derra . mou Mais a man . te . ga de Ya .
 yá A man . te . ga der . ra . mou Mais a man . te . ga de Ya . yá A man .
 te . ga der . ra . mou Eu vou di . zer a meu si . nhô quea man . te . ga der . ra . mou

Not. n.º 271, Cod. n.º 4

Eu vou dizer a meu sinhô
 que a mantega derramou
 Eu vou dizer a meu sinhô
 que a mantega derramou
 Mais a mantega de Yáyá
 A mantega derramou
 Eu vou dizer a meu sinhô
 que a mantega derramou

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Frederico José de

1999 *Bimba é Bamba. A capoeira no Ringue*. Salvador: Instituto Jair Moura

Abreu, Placido de

nd *Os Capoeiras*. Rio de Janeiro: José Alves

Almeida, Raimundo Cesar Alves de

1989 *Bimba, Perfil do Mestre*. Salvador: Universidade Federal da Bahia

1993 *Bibliografia critica da Capoeira*. Brasília: DEFER. Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira

1994 *A Saga do Mestre Bimba*. Salvador: Ginga Associação de Capoeira

Almeida, Ubirajara

1981 *Capoeira, A Brazilian Art Form*. Palo Alto: Sun Wave

1986 *Capoeira, A Brazilian Art Form:History, Philosophy and Practice*. Berkeley: North Atlantic Books

Almeida da Anunciação, Luiz

1990 *A percussão dos ritmos brasileiros, sua tecnica e sua escrita. Caderno 1: o Berimbau*. Rio de Janeiro: Europa

Alvarenga, Oneyda

1946 *Melodias registradas por meios não-mecânicos (a cura di)*. São Paulo: Prefeitura do Município, Departamento de Cultura.

1953 *Musica Popolare Brasiliana*. Milano: Sperling & Kupfer.

Areias, Almir das

1979 *O que é capoeira*. São Paulo: Brasiliense.

Barba, Eugenio

1993 *La canoa di carta*. Bologna: Il Mulino

Barbieri, Cesar

1993 *Um Jeito Brasileiro de aprender a Ser*. Brasília: DEFER. Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira.

Blacking, John

1973 *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Browning, Barbara

1995 *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington. Indiana University Press.

Caillois, Roger

1981 *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Milano: Bompiani

Carneiro, Edison

1958 *O Quilombo dos Palmares 1630-1695*. Sao Paulo: Editora Brasiliense

Carse, James P.

1994 *Finite and Infinite Games*. New York; Mass Market Paperback

Capoeira, Nestor

1985 *Galo já Cantou*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial

1992 *Capoeira: os fundamentos da Malícia*. Rio de Janeiro: Editora Record

Cascudo, Luís da Camara

1979 *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editôra Brasiliense

Costa, Lamartine Pereira da

1962 *Capoeira sem mestre*. Rio de Janeiro: Edições de ouro

Coutinho, Daniel (mestre Noronha)

1993 *O ABC da capoeira Angola, os manuscritos* a cura di Frederico José de Abreu. Brasília: DEFER. Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira.

da Matta, Roberto

1979 *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilemma Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores

Decânio, Ângelo

s.d. *A herança de mestre Bimba*

s.d. *A herança de mestre Pastinha*

Questo materiale era fino a poco tempo fa disponibile on-line, al momento in cui scrivo il sito è dato come inesistente

Downey, Greg

1998 *Incorporating Capoeira: phenomenology of a movement discipline*. Chicago: University of Chicago

Eno Belinga, Samuel Martin

1994 *Musica e letteratura nell’Africa Nera*. Bologna: EDO

Frigerio, Alejandro

1989 *Capoeira: de arte negra a esporte branco in Revista Brasileira de Ciência Sociais 4, no. 10: 85-98*

Huizinga, Johan

1964 *Homo Ludens*. Milano: Giulio Einaudi Editore

Kubik Gerhard

1979 *Angolan Traits in Black Music, Games, and Dances of Brasil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

Laban, Rudolf

1999 *L’arte del Movimento*. Macerata: Ephemeria Editrice

Lewis, J. Lowell

1992 *Ring of Liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira.*
Chicago: University of Chicago Press

Marinho, Inezil Penna

1945 *Subsídios para o estudo da metodologia do treinamento da capoeiragem.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional

Melhor, Anísio

1935 *Violas. Contribuição ao estudo do folk-lore Bahiano.* Bahia: Imprensa Vitoria

Moura, Jair

1979 *Capoeira - A luta regional bahiana.* Salvador: Prefeitura Municipal

1980 *Capoeira -Arte e Malandragem.* Salvador: Prefeitura Municipal

Nunes Batista, Sebastião

1981 *Poética Popular do Nordeste.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa

Oliveira, José Luis (Mestre Bola Sete)

1989 *A capoeira Angola na Bahia.* Salvador: EGBA/ Fundação das Artes.

Oliveira, Albano M. de

1958 *Berimbau: O Arco Musical da Capoeira.* Salvador: Comissão Bahiana de Folclore

Oliveira, Valdemar de

1971 *Frevo, Capoeira e "Passo".* Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

Pastinha, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha)

1988 (1964) *Capoeira Angola.* 3ª edição. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Pedreira, Esther

1978 *Folclore Musicado da Bahia,* Salvador, Coleção Antonio Vianna

Pereira, Carlos e Bori, Monica

1992 *Cantos e Ladainhas da Capoeira da Bahia.* Salvador: Edições Via Bahia.

Querino, Manuel Raimundo

1946 *A Bahia de outrora.* Salvador: Progresso.

Rego, Waldeloir

1968 *Capoeira Angola.* Salvador: Editôra Itapuã.

Rugendas, Johann Moritz

1976 *Viagem pitoresca através do Brasil* tradotta da S. Milliet. Brasília: São Paulo, Martins.

Serra, Ordep

2000 *Rumores de festa, O sagrado e o profano na Bahia*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia

Shaffer, Kay

1977 *O berimbau de Barriga e seus toques*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte.

Silva, Washington Bruno da (Mestre Canjiquinha)

1989 *Canjiquinha: A Alegria da Capoeira*. Salvador: Editora Rasteira.

Soares, Carlos Eugenio Libano

1994 *A negregada Instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Divisão de Editoração.

Sodré, Muniz

1983 *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora CODECRI.

Velho, Gilberto (a cura di)

1999 *Antropologia Urbana, Cultura popular no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Vianna, Antônio

1979 *Os Valentos de ontem* in *Quintal de Nago e outras crônicas*. Salvador: Centro de Estudos Bahianos/ U.F.B.A.

1984 *Casos e Coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Wa Mukuna, Kazadi

1982 *Contribuição Bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global Editora.

Waddey, Ralph C.

1980 *Viola de samba e samba de viola no Reconcavo bahiano*. Salvador: C.E.A.O.

DISCOGRAFIA

Mestre Bimba

1962 *Curso de Capoeira Regional*. Salvador: JS Discos.

Mestre Traira

1970 *Capoeira. Documentos Folclóricos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Editora Xauá.

Mestre Pastinha

1979 (1969) *Capoeira Angola*. Rio de Janeiro, Polygram Discos.

Mestre Caiçara

1973 *Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara*. São Paulo: Discos Copacabana.

Mestre Suassuna e Dirceu

1975 *Capoeira Cordão de Ouro*. São Paulo: Discos Continental

1978 *Capoeira Cordão de Ouro*, vol. 2. São Paulo: Discos Continental

1983 *Capoeira Cordão de Ouro*, vol. 3. São Paulo: Discos Continental

Mestre Waldemar e Mestre Canjiquinha

1987 *Capoeira*. São Paulo, Gravações Elétricas.

Mestre Brasília

nd *Ginga Original*. São Paulo. Capoeira São Bento Grande

1993 *Ginga Original* vol. 2. São Paulo. Capoeira São Bento Grande

Senzala dos Santos

1998 *Brésil: Capoeira, Rites et Invocations*. Paris: Musique du Monde

Grupo Abadá

2000 *Bimba Mestre dos Mestres*. Rio de Janeiro: Niterói Discos

RINGRAZIAMENTI

Il pur modesto esito di questo lavoro non mi impedisce di aver contratto molteplici debiti di gratitudine.

Ringrazio innanzitutto il Prof. Roberto Leydi e la Prof.ssa Casini Ropa per avermi concesso di lavorare su di una cosa che amo.

Per quanto riguarda il mio soggiorno in Brasile, il mio pensiero non può fare a meno di andare a Frede Abreu, che mi ha aiutato ed orientato con infinita pazienza. A Tila e famiglia per l'ospitalità. A *mestre* Lazaro e George per i calci che mi hanno dato e, soprattutto, per quelli che mi hanno risparmiato. A tutti i capoeiristi qui citati e non che hanno condiviso il loro sapere con me.

Tornando in Italia devo ringraziare i miei genitori, Francesco Villa e Francesca Zancanaro per le benevolenti consulenze, Valentina Lanzetti per aver, fra le altre cose, posto le domande giuste.

Non avrei mai conosciuto la capoeira e di conseguenza non avrei scritto questa tesi senza *mestre* Chiquinho. A lui, a Morena e a tutti i componenti del *Movimento Verde Amarelo* vanno i miei omaggi.

Il mio viaggio in Brasile sarebbe stato ben più breve senza i contributi del programma "Contributi per le tesi all'estero" dell'ufficio Socrates della Facoltà di Lettere e Filosofia.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1	Capoeira in un'incisione di Rugendas del 1824	8
Fig. 2	<i>Mestre</i> Bimba sfida i capoeiristi bahiani	11
Fig. 3	Una verticale	43
Fig. 4	Acrobazie	46
Fig. 5	Diverse concezioni del corpo fra le silhouettes di Pederneiras...	47
Fig. 6	... e dei moderni capoeiristi di São Paulo	47
Fig. 7	<i>Mestre</i> Pastinha con il suo <i>berimbau</i>	50
Fig. 8	<i>Caxixi</i>	52
Fig. 9	<i>Mestre</i> Bimba	54
Fig. 10	<i>Pandeiro</i>	55
Fig. 11	<i>Atabaque</i>	56
Fig. 12	<i>Agogô</i>	57
Fig. 13	<i>Reco-reco</i>	57
Fig. 14	<i>Orchestra</i> tradizionale	60
Fig. 15	Ai piedi del <i>berimbau</i>	98
Fig. 16	<i>Jogo de dentro</i> tra João Grande e João Pequeno	99
Fig. 17	<i>Rasteira</i> contro <i>benção</i>	101

INDICE GENERALE

INTRODUZIONE.....	1
CENNI STORICI.....	7
SCHIAVITÙ.....	7
MARGINALITÀ.....	9
ACCADEMIE.....	11
IL CORPO DEL CAPOERISTA	15
LA TECNICA.....	15
I MOVIMENTI.....	17
<i>Ginga</i>	17
<i>Aú</i>	22
<i>Bananeira</i>	23
<i>Cocorinha</i>	23
<i>Resistencia</i>	23
<i>Queda de quatro</i>	23
<i>Negativa</i>	24
<i>Arpão</i>	24
<i>Rolé</i>	24
<i>Macaco</i>	25
<i>Queda de Rins</i>	25
<i>Meia-lua de compasso</i>	26
<i>Meia-lua de frente</i>	26
<i>Queixada</i>	27
<i>Armada</i>	27
<i>Benção</i>	28
<i>Ponteira</i>	28
<i>Martelo</i>	28
<i>Chapa</i>	29
<i>Chapa de costas</i>	29
<i>Chapeu de couro</i>	29
<i>Cabeçada</i>	30
<i>Rasteira</i>	30
<i>Beija flor</i>	30
<i>Movimentos desequilibrantes</i>	31
<i>Acrobazie</i>	31
GLI STILL.....	32
LA CONCEZIONE DEL CORPO.....	40
LA MUSICA.....	48
GLI STRUMENTI MUSICALI.....	48
<i>Il berimbau</i>	48
<i>Il pandeiro</i>	54
<i>L'atabaque</i>	55
<i>L'agogô</i>	56
<i>Il reco-reco (o ganzá)</i>	56
<i>La voce</i>	56

<i>L'orquestra</i>	58
I RITMI.....	62
<i>I ritmi della Regional di Bimba</i>	65
I CANTI.....	72
<i>L'evocazione</i>	73
<i>Ladainha</i>	74
<i>Quadra</i>	76
<i>Quadra, ladainha e tradizione popolare</i>	76
<i>Chula</i>	83
<i>Corrido</i>	85
<i>L'interazione</i>	87
<i>Corridão</i>	89
<i>I contenuti</i>	90
COME SI CANTA.....	92
IL GIOCO	97
UNA RODA DI CAPOEIRA ANGOLA.....	97
<i>La Chamada</i>	103
LA REGIONAL DI BIMBA.....	106
UNA RODA CONTEMPORANEA.....	107
IL GALATEO.....	109
L'ATTUALITÀ	111
<i>Le graduazioni</i>	116
CONCLUSIONE	119
APPENDICE 1: LA CAPOEIRA NEL 1944	122
APPENDICE 2: TRASCRIZIONI	128
BIBLIOGRAFIA	132
DISCOGRAFIA	136
RINGRAZIAMENTI	137
INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	138