

## CAPOEIRA Zur Geschichte einer afro-brasilianischen Kunstform zwischen Anpassung und Widerstand<sup>1</sup>

Matthias Röhrig Assunção  
(University of Essex)

“Das abendländische Denken hat Mühe, Capoeira einzuordnen, logisch zu begreifen, und auch europäisches Empfinden tut sich schwer mit dem brasilianischen Kampftanz, prallen doch hier Welten aufeinander, die der herkömmliche Schönheitssinn säuberlich zu trennen pflegt. Capoeira verbindet so Gegensätzliches wie Kampf und Tanz, Gewalt und Ästhetik, Spiel und tödlichen Ernst, Ritual und Spontaneität, choreographische Strenge und Bewegungsimprovisation, Magie und Realitätssinn, Körperschulung und Lebensphilosophie” (Piero Onori, *Sprechende Körper. Capoeira - ein afrobrasilianischer Kampftanz*, Sankt Gallen, 1988, S.9)

Heute ist Capoeira ein afro-brasilianisches Kampfspiel, das die oben genannten, widersprüchlichen Aspekte in eine Kunstform einbindet.<sup>2</sup> Capoeira ist in der Vergangenheit immer mit Widerstand identifiziert worden, dem Widerstand von Sklaven, Schwarzen oder Unterschichten. Diese Assoziation hat sich bis heute erhalten, und die ausdrucksstarke Symbolik der Capoeira wird als Illustration und Beleg des Widerstandes dieser subalternen Gruppen angeführt, wobei die Akzente gemäß dem Interesse der Autoren oder Organisationen, die sich ihrer bedienen, sehr unterschiedlich gesetzt werden. Capoeira war als identitätsstiftende Ressource so erfolgreich, dass sie zur Herausbildung von gleich vier verschiedenen, zum Teil konfligierenden Identitäten herangezogen wurde: eine nationale, eine regionale, eine ethnische und eine klassenspezifische. Wenn sich dieser Erfolg ohne Zweifel durch den spektakulären Charakter der Kunst, ihre komplexe Tradition und ihre (heute) holistischen Eigenschaften erklären lassen, so beruhte ihr Einsatz für die Konstruktion von Identität auch auf einer Essentialisierung ihres “Wesens” und einer Instrumentalisierung ihrer Geschichte.

In diesem Artikel möchte ich ein etwas differenzierteres Bild der Capoeira in der Geschichte Brasiliens zeichnen. Wenn auch die Gleichsetzung von Capoeira und Widerstand nicht grundsätzlich angezweifelt werden soll, so muss doch die Absolutierung des Begriffs Widerstand und seine Reduktion auf bestimmte Formen hinterfragt werden (Teil 1). Capoeira war und ist weniger ein Beispiel für heroischen Widerstand in offener Konfrontation als für flexible Aneignung und subtile Selbstbehauptung. Die Instrumentalisierung ihrer Geschichte strukturierte das historiographische Feld in fünf paradigmatische Diskurse, die wenig Raum für Ambivalenz ließen und Widersprüche durch Mythenbildung oder bewusste Auslassung ausbügeln (Teil 2). Bei näherer Betrachtung der verfügbaren Quellen wird jedoch klar, dass “die” Geschichte der Capoeira aus Fragmenten besteht, deren Einheit immer unterstellt, aber selten hinterfragt wird, und dass sie Brüche enthält, die ihre “Essenz” grundsätzlich veränderten (Teil 3). Diese Brüche können aber als Paradigma für die kulturelle Modernisierung Brasiliens herangezogen werden (Teil 4).

---

<sup>1</sup> Für Anmerkungen zu einem ersten Entwurf dieses Beitrags danke ich Dawid Danilo Bartelt, Berlin.

<sup>2</sup> Für eine Diskussion dieser Definition vgl. auch Tiago de Oliveira Pinto, *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin, D. Reimer, 1991, S. 43.

## 1) Anpassung und Widerstand in Plantagengesellschaften

Sklaverei wird allgemein als ein Arbeitssystem angesehen, das am wenigsten auf Konsens und am meisten auf nackte Gewalt begründet ist. Darüber hinaus wird Sklaverei immer als Ausbeutung von Fremden oder Außenseitern definiert.<sup>3</sup> Verständlicherweise hat die Historiographie der amerikanischen Plantagensklaverei daher das Begriffspaar Widerstand und Anpassung lange als unüberbrückbare Dichotomie behandelt. Wird die Plantage, wie bei Elkins,<sup>4</sup> einem Konzentrationslager gleichgesetzt, dann bleibt wenig Raum für Widerstand - es sei denn die Sklaven ermorden ihren Aufseher und setzen die Plantage in Brand. Wird der Akzent, auf der einen Seite des ideologischen Spektrum, wie etwa bei Freyre,<sup>5</sup> auf den patriarchalen Charakter der Sklaverei gesetzt, ist Widerstand nur eine Randerscheinung für Fälle, in denen der Plantagenbesitzer sich als unfähig erwies, seine paternalistische Rolle zu spielen. Auch marxistische Ansätze, die die Plantagensklaverei zur eigenständigen Produktionsweise erhoben, bestanden auf der Verdinglichung des Sklaven, die nur durch gewaltsamen Widerstand aufgehoben werden konnte.<sup>6</sup> So erfolgte die Darstellung von Anpassung und Widerstand der Sklaven lange Zeit in getrennten Welten. Auf der einen Seite der Sklave, der sich, mangels besserer Möglichkeiten, dem System unterwarf, sich Werte und Verhaltensweisen der weißen Besitzer aneignete (Onkel Tom). Auf der anderen Seite der heroische Rebell, der Folger und Tod riskierend, die Sklaverei systematisch verweigerte und als Märtyr in die Geschichte einging. Gemäß einer weitverbreiteten Auffassung in der älteren Historiographie akzeptierten die Schwarzen ihr Los mit größerer Resignation als die indianischen Sklaven, was oft mit "rassistischen" Eigenschaften erklärt wurde. Dem hielten Vertreter meist des linken Spektrums die eindrucksvolle Zahl der Sklavenverschwörungen und Aufstände speziell in Brasilien und der Karibik entgegen, sowie die individuellen Fluchtversuche von Sklaven in abgelegene Urwaldgebiete, in denen sie eigenständige Gemeinschaften bildeten (engl. Maroons, port. Quilombos). Obgleich die realhistorischen Quilombos oft komplizierte und ambivalente Verbindungen mit Teilen der Plantagengesellschaft eingingen,<sup>7</sup> wurden sie zum Symbol des Sklavenwiderstandes schlechthin hochstilisiert. Zumbi, der militante Anführer des größten brasilianischen Quilombos, wurde in den 1970er Jahren von den Schwarzen Bewegungen Brasiliens zum Zeichen des schwarzen Widerstandes erhoben. Sein Todestag, der 20. November, sollte fortan den konservativen 13. Mai [1888] ersetzen, der die Abolition der Sklaverei durch die Unterschrift einer weißen Prinzessin feiert.

---

<sup>3</sup> Moses I. Finley, Artikel "Slavery", in: *Encyclopaedia of the Social Sciences*. 1968, S. 307-13, insbes. S. 308-09.

<sup>4</sup> Stanley M. Elkins, *Slavery. A Problem in American Institutional and Intellectual Life*. New York, Grosset und Dunlap, 1963.

<sup>5</sup> Gilberto Freyre: *Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Lissabon, Ed. Livros do Brasil, 1957 (1. Aufl. 1933. Deutsche Übers.: *Herrenhaus und Sklavenhütte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982).

<sup>6</sup> Das wichtigste Werk in dieser Hinsicht ist Jakob Gorender, *O escravismo colonial*. São Paulo, Ática, 1978.

<sup>7</sup> Vgl. João José Reis und Flávio Gomes (Hgs.), *Liberdade por um fio. História dos quilombos no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, insbes. S. 23.

Zwischen Onkel Tom, der für völlige Unterwerfung, und Zumbi, der für totale Selbstbehauptung stand, konnte es nichts Gemeinsames geben.

In den letzten fünfzehn Jahren bildete sich hier jedoch eine mittlere Position in der Forschung heraus, die die Pole Anpassung/Widerstand weniger manicheistisch behandelt. Dazu trugen sowohl empirische Ergebnisse der rapide expandierenden Forschung über die Sklaverei als auch neue theoretische Ansätze bei, die die Wirksamkeit der Sklavenhalterhegemonie hinterfragten. Wenn auf der einen Seite viele Untersuchungen in den letzten Jahrzehnten, inspiriert von Foucault's Werk, die Allgegenwärtigkeit von Machtstrukturen hervorhoben, so unterstrichen auf der anderen Seite Forscher aus verschiedenen Disziplinen und Subdisziplinen die Vielfalt von Formen, die der Widerstand der Subalternen annehmen kann. Sozialhistoriker wie E.P. Thompson, Kulturhistoriker wie Natalie Z. Davis über Alltagshistoriker wie Alf Lüttke, Mikrohistoriker wie Carlo Ginzburg bis hin zu Anthropologen wie Clifford Geertz oder dem Subaltern-Studies-Initiator Ranajit Guha zeigten, dass trotz der Durchdringung der Alltagswelt durch Machtstrukturen "von oben" die subalternen Klassen immer Lücken fanden, um ihre eigenen Vorstellungen auszudrücken und, zumindest teilweise, auch umzusetzen. In anderen Worten, keine Struktur ist so mächtig, dass sie jede Handlungskompetenz ausschließt.<sup>8</sup>

Die Wiederentdeckung der Volkskulturen hat auch die Diskussion um die ideologische Vorherrschaft der Eliten neu entfacht. James Scott begann im Anschluss an seine Feldstudien in Südostasien einen allgemeinen Angriff auf das vielzitierte und oft übernommene Hegemonie-Konzept von Antonio Gramsci.<sup>9</sup> Die öffentliche Akzeptanz von Herrschaft durch Subalterne, die sich im *public transcript* (= etwa öffentliche Umschrift) äußert, ist demnach vor allem Täuschung zur Selbstbehauptung, wenngleich auch eine überlebensnotwendige. Sie bedeutet keineswegs, so Scott, Übernahme von Werten der Herrschenden. Das *hidden transcript*, das sich nur in Ausnahmesituationen offenbart, drücke dagegen das "wahre" Wertesystem der Unterdrückten aus. Scotts Argumentation ist am überzeugendsten für Gesellschaften, in denen die Unterschichten extremen Zwang ausgesetzt sind. Nicht zufällig sucht er sich viele seiner Beispiele in Sklavengesellschaften und anderen kolonialen Situationen aus.

Zu ähnlichen Schlussfolgerungen gelangten auch Historiker, die sich ausschließlich mit Sklavenalltag und Sklavenkultur befassten. Schon Orlando Patterson hatte in den 1960er Jahren angemerkt, dass sich hinter der Stereotype des Quashee, des dummen aber gehorsamen Sklaven in Jamaica, auch Widerstand verbergen konnte.<sup>10</sup> Das Sprichwort "Play fool to catch wise" war in allen Sklavengesellschaften Amerikas eine gängige Überlebensweisheit. Die katholischen Bruderschaften von Mulatten und Schwarzen etwa

---

<sup>8</sup> Für einen rezenten Überblick der Diskussion zum Thema Widerstand, vgl. Nicholas B. Dirks, Geoff Eley, Sherry B. Ortner, "Introduction", in: dieselben (Hg.), *Culture, Power, History. A Reader in Contemporary Social Theory*. Princeton, Princeton University Press, 1995, S. 17-22.

<sup>9</sup> James Scott, *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven & London, Yale University Press, 1990.

<sup>10</sup> Orlando Patterson, *The Sociology of Slavery. An Analysis of the Origins, Development and Structure of the Negro Slave Society in Jamaica*. London, MacGibbon & Kee, 1967.

wurden lange Zeit als Zeichen von Unterwerfung und Anpassung interpretiert, da sie letztendlich der Kontrolle der Kirche und einer weißen Direktion unterlagen. Trotzdem ermöglichten die Bruderschaften nicht nur die Knüpfung von Solidaritätsbänden zwischen Sklaven, sondern auch die Rekonstituierung von ethnischer Identität<sup>11</sup> und dienten manchmal sogar als Deckmantel für subversivere Aktivitäten.<sup>12</sup> Die Auswertung zahlreicher Prozessakten belegte, dass Sklaven im urbanen Kontext des 19. Jahrhunderts durchaus Möglichkeiten fanden, die Justiz zur Verteidigung ihrer beschränkten Rechte aufzurufen.<sup>13</sup> Dadurch wurde die volle Bandbreite der Möglichkeiten von gewaltlosem Sklavenwiderstand aufgedeckt und die Handlungskompetenz des Sklaven (*slave agency*) wieder denkbar. Wie es Reis und Silva schreiben, zwischen Onkel Tom und Zumbi gab es den Sklaven, der Widerstand im Alltag ausübte, und der im Rahmen seiner zweifellos begrenzten Möglichkeiten *verhandelte*.<sup>14</sup> Die Ausweitung des Begriffes Widerstand führte jedoch auch zur Aufweichung des Konzeptes. Letztendlich kann fast jede subalterne Handlung zum Widerstand uminterpretiert werden. In diesem Zusammenhang erscheint es mir wichtig, die allgemeine Diskussion um Widerstand an realhistorischen Kontexten festzumachen.

Wie bereits angedeutet, ist Capoeira seit jeher als Ausdruck von Widerstand gedeutet worden - von denen die Capoeira spielten, wie von denen, die sie unterdrückten. Die Verbindung mit Widerstand im engen Sinne von offener, gewalttätiger Konfrontation durch Autoren wie Praktikanten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führte jedoch auch zu einer verengten Wahrnehmung des realhistorischen Charakters der Kunst. Obwohl die Anwendung von Gewalt Teil ihrer Praxis war, zeichnet sich Capoeira in vielen historischen Kontexten dadurch aus, dass offene Konfrontation bewusst vermieden wurde. Capoeira-Techniken wie Praxis legen Wert auf Hinterlist und Täuschung. Keine offene Kriegserklärung an die Herrschenden, sondern eine Form von verstecktem, oder sogenanntem "nicht-politischen" Widerstand, der genau in die Definition von Scott's "Infrapolitik" passt.<sup>15</sup> Capoeira konnte, je nach historischem Kontext, ein Instrument der Selbstbehauptung der Sklaven, freien Schwarzen oder Unterschichten im allgemeinen sein. Mit Capoeira konnte erfolgreich gegen die Obrigkeit angegangen oder Übergriffe auf die weiße Elite durchgeführt werden. Die Hegemonie der weißen Eliten (je nach Zeitraum Zuckerplantagen- und Sklavenbesitzer, Kaffeebarone oder Unternehmer) wurde nie offen in Frage gestellt, aber die Herrschaft und Werte dieser Eliten konnten in Capoeira-Liedern hinterfragt werden. Jede Praxis von Capoeira in der *Roda* (Kreis) steckte auch einen "schwarzen Raum" ab, innerhalb dessen ein abweichendes

---

<sup>11</sup> Julita Scarano, "Black Brotherhoods: Integration or Contradiction?", *Luso-Brazilian Review*, XVI, 1 (1979), S. 13; A.J.R. Russel-Wood, *The Black Man in Slavery and Freedom in Colonial Brazil*, Oxford, Macmillan, S. 128-167; João José Reis, "Différences et résistances: les Noirs à Bahia sous l'esclavage". *Cahiers d'Études Africaines*, XXXII, 1 (1992), S. 22.

<sup>12</sup> Die Bruderschaft Nossa Senhora do Rosário in São Paulo etwa engagierte sich in der Abolitionsbewegung in den 1880er Jahren. Vgl. Michael R. Trochim, "The Brazilian Black Guard. Racial Conflict in Post-Abolition Brazil". *The Americas*, XLIV (1988), 3, S. 288.

<sup>13</sup> Sidney Chalhoub, *Visões da Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

<sup>14</sup> João José Reis & Eduardo Silva, *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

<sup>15</sup> Für eine Definition des Begriffs und weitere Ausführungen, vgl. Scott, *Domination*, S. 198-201.

Wertesystem galt. Hier konnte sich eine dissidente Subkultur entwickeln, die von grundlegender Bedeutung für die heutige schwarze Identitätssuche ist. Ich gebrauche bewusst den Konjunktiv, weil dies mögliche und partielle Interpretationen sind. Auch andere Leseweisen sind denkbar: Capoeira konnte etwa als Instrument politischer Manipulation und Einschüchterung erhalten, oder als Mittel zur Unterdrückung von Frauen und älteren Mitmenschen durch junge Männer dienen.

In diesem Beitrag möchte ich zeigen, wie Capoeira verschiedene, aufeinanderfolgende Phasen der Aneignung durchlief und, dass jede Phase gesonderter Einschätzung bedarf. Die erste Aneignung bestand in der Tradierung afrikanischer Kulturformen und ihrer Wiedererfindung durch afrikanische Sklaven in Brasilien. Die zweite Aneignung fand statt, als freie, schwarze Brasilianer, und später Männer der Unterschichten anderer ethnischer Herkunft in den großen Hafenstädten Brasiliens diese Formen übernahmen und veränderten. Ab Mitte des 20. Jahrhundert eigneten sich schließlich Männer und Frauen aus Unterschichten und Mittelklassen im gesamten Land modernisierte Stile der Capoeira an. Die rezenteste, hier nicht behandelte Aneignung besteht in der Horizonterweiterung des "Westens" durch die Begegnung mit der Kultur des "Schwarzen Atlantiks" seit etwa 1980: Jugendliche und Erwachsene aus Nordamerika und Europa lernen und praktizieren eine brasilianische Kulturform im Rahmen einer postmodernen Identitätssuche und der Globalisierung von Kultur.

## 2) Diskurse über Capoeira

Fünf paradigmatische Diskurse strukturieren die Art und Weise, in der Capoeira-Geschichte erzählt wird. Die ältesten schriftlichen Quellen über Capoeira bestehen aus Polizeiberichten und Gerichtsverfahren, kurzen Zeitungsnotizen und Gemeindegesetzen, die alle ausnahmslos ihre Unterdrückung zum Ziel haben. Dieser Diskurs der Repression rechtfertigt sich mit dem Verweis auf den "barbarischen", sprich afrikanischen Charakter der Kunst, und ihre Ausübung durch Männer der "farbigen" oder schwarzen Unterklasse, die immer mit Vagabundentum und Kriminalität assoziiert werden. Der Diskurs der Repression beherrschte die öffentliche Meinung bis in die 1930er Jahre, das absolute Verbot von Capoeira wurde ausdrücklich in das republikanische Strafgesetzbuch von 1890 aufgenommen.<sup>16</sup> Alle anderen Interpretationen der Capoeira sind aufgrund dieser langen Hegemonie in unterschiedlichem Maße vom Diskurs der Repression geprägt und übernehmen viele seiner Postulate und Vorurteile.

Der nationale Diskurs unterstreicht im Gegensatz dazu den brasilianischen Charakter der Kunst und assoziiert den Capoeirista in der Regel mit dem "Mulatten", als Archetyp des entstehenden typischen Brasilianers. Die ersten Formulierungen davon finden sich Anfangs des 20. Jahrhunderts bei Schriftstellern wie Mello Moraes Filho und Coelho Neto.<sup>17</sup> Coelho Neto brachte das auf die eindrucksvolle Formel: "Lasst uns das Capoeira-

---

<sup>16</sup> Código Penal, Art. 402-404. Decreto no. 847, Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, de 1 a 31 de outubro de 1890, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1890.

<sup>17</sup> Mello de Moraes Filho (1844-1919), 'Capoeiragem e capoeiras célebres' in: *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1979; Coelho Neto, *Bazar*. Porto, Livr. Chardron de Lello e Irmão, 1928.

Spiel üben und Ekel vor dem [angelsächsischen] Boxkampf empfinden”.<sup>18</sup> Die nationalistische Grundeinstellung war für die Rehabilitation der Capoeira auch in der Folgezeit von Bedeutung. Von Burlamaqui stammte der erste Versuch, aus der Capoeira eine brasilianische Gymnastik zu machen<sup>19</sup> - ein letztendlich erfolgreiches Unternehmen, das seit den 1930er Jahren auch Unterstützung von nationalistisch gesinnten Militärs und Politikern genoss.

Der ethnische Diskurs hingegen hebt den afrikanischen Ursprung und Charakter der Capoeira hervor und bevorzugt den entflohenen schwarzen Sklaven als Archetyp des Capoeirista. Vielleicht ist eine frühe Form davon schon in der Selbstdarstellung und -einschätzung der Capoeira-Praktikanten des 19. Jahrhunderts enthalten, nur wissen wir leider darüber zu wenig. In moderner Form artikulierten diesen Diskurs zuerst die Volkskundler und Anthropologen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie Manuel Querino und Édson Carneiro, die Capoeira mit Bantu-Kultur identifizieren.<sup>20</sup> Mitgliedern der Schwarzenbewegungen Brasiliens reformulierten diesen Diskurs in den 1980er Jahren: Capoeira wird wie die afro-brasilianische Religion Candomblé zum Ausdruck von Négritude par excellence erhoben.

Der Klassen-Diskurs setzt den Schwerpunkt auf die Widerstandsfunktion der Capoeira und den sozialen Ursprung der Capoeiristas in den Unterklassen. So wie der ethnische Diskurs die Partizipation von nicht Schwarzen unterbeleuchtet, unterschlägt der Klassen-Diskurs die Capoeira-Praxis von Mitgliedern der Elite und die ambivalente politische und soziale Funktion der Capoeira in bestimmten historischen Kontexten. Beide Diskurse tendieren auch dazu, den Einfluss europäischer Elemente auf die Capoeira herunterzuspielen.

Der korporativ-initiatorische Diskurs verweigert den Wert akademischer Untersuchungen und privilegiert die Transmission von Kenntnissen über die Geschichte der Capoeira via oraler Tradition. Er artikuliert sich nicht nur mündlich innerhalb des Unterrichts, sondern auch in einer beeindruckenden Vielfalt von Broschüren, Zeitschriften, didaktischen Büchern von Meistern und Lehrern, sowie in Schallplatten, Videofilmen und Websites. Er spiegelt die Reaktion von professionellen oder semi-professionellen, oft nicht akademisch ausgebildeten Capoeira-Lehrern wieder. Diese bestreiten ihren Lebensunterhalt mit Capoeira, geraten aber auf dem Arbeitsmarkt in Konkurrenz mit Sportlehrern oder fühlen, wie ihr Wissensmonopol über Capoeira durch Akademiker (Sozialwissenschaftler, Sport- und Erziehungswissenschaftler, Ärzte) in Frage gestellt wird.

Akademische Arbeiten über Capoeira lassen sich in der Regel ebenso diesen diskursiven Strukturen zuordnen. Das liegt zum einen an der relativ rezenten akademischen

---

<sup>18</sup> “Cultivemos o jogo da capoeira e tenhamos asco pelo box”. Neto, *Bazar*, S. 134.

<sup>19</sup> Annibal Burlamaqui, *Gimnastica Nacional (Capoeiragem) Metodizada e Reegrada*. Rio de Janeiro, Ed. do autor, 1928;

<sup>20</sup> Manuel Querino, *A Bahia de outrora [vultos e factos populares]*. 3ª edição aumentada. Salvador, Livraria Progresso, 1955 (1. Aufl. 1916); Édson Carneiro, *Negros bantos*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1937.

Beschäftigung mit dem Thema - die erste Magisterarbeit über Capoeira wurde erst 1984 eingereicht.<sup>21</sup> Mittlerweile aber gibt es Dutzende von Dissertationen über Capoeira in Brasilien, den USA und Westeuropa. Ein weiterer Grund ist in dem besonderen Verhältnis zwischen akademischer Forschung und Capoeira-Praxis zu suchen. Teilnehmende Beobachtung erscheint den meisten Forschern als der bestmögliche Zugriff auf eine komplexe Welt von Symbolen und Ritualen, die von Außenseitern nur schwer nachvollzogen werden kann. Die Teilnahme führt gezwungenermaßen zur Einbindung in bestimmte Akademien und daher auch leicht zur Identifikation mit deren Positionen in den Auseinandersetzungen mit anderen Gruppen. Analog zum Verhältnis von Anthropologen zum Untersuchungsobjekt Candomblé ist die Kluft zwischen objektivem Unverständnis und subjektiver Identifikation nicht leicht zu überbrücken.

Selbstverständlich handelt es sich bei den vorausgegangenen Ausführungen um eine grobe Vereinfachung, da viele Verbindungen, Überschneidungen und mittlere Positionen zwischen den hier der Einfachheit halber klar geschiedenen Diskursen existieren. Ethnische und nationale Diskurselemente fließen etwa in einen regionalistischen Diskurs ein, der Capoeira zum exklusiven Ausdruck schwarzer *baianidade* (= aus Bahia) erklärt. Alle Diskurse tragen zur Mythologisierung der Capoeira bei, in dem sie die Aspekte hervorheben, die ihre Version der Geschichte bestätigen, und die nicht kongruenten Elemente dieser Geschichte verschweigen.<sup>22</sup> Die Essentialisierung von Capoeira ist allen Diskursen gemeinsam. Die grundlegenden Unterschiede etwa zwischen den Praktiken Anfang des 19. Jahrhunderts in Rio de Janeiro, Anfang des 20. Jahrhunderts in Salvador und nach 1945 in gesamt Brasilien werden nicht genug problematisiert. Im besten Fall werden sie als geringfügig abweichende Varianten einer in ihrer Essenz immer gleichen Capoeira gesehen, die es gilt, wiederzufinden und zu kultivieren. Im Folgenden werden Capoeira als Oberbegriff und die Quellenbezeichnungen *capoeira(s)*, *capoeiragem*, *vadiação* usw. als Unterbegriffe für die räumlich und zeitlich spezifischen Formen von Capoeira benutzt, um die notwendige Unterscheidung zwischen diesen historischen Formen zu betonen. Capoeirista ist die gegenwärtige Bezeichnung für alle, die Capoeira lernen und spielen.

### 3) Capoeira: Fragmente einer Geschichte

Bei näherer Betrachtung der verfügbaren Quellen wird klar, dass es sich nur um Fragmente einer Geschichte handelt. In der Tat bedarf es einiger intellektueller Verrenkungen, um das Bild einer einheitlichen, ihrem "Wesen" nach unveränderten Capoeira zu zeichnen.

Als Vorgeschichte der Capoeira kann die Zeit vor 1800 bezeichnet werden. Bis heute belegen keine Quellen ihre Existenz vor diese Datum, trotz der immer wieder aufgestellten Behauptung, dass Capoeira seit dem 17. oder sogar dem 16. Jahrhundert

---

<sup>21</sup> Es handelt sich um die Arbeit von Júlio César de Souza Tavares, *Dança de Guerra: Arquivo-Arma*. MA-Dissertation, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 1984. Der Autor ist aktives Mitglied der brasilianischen Schwarzenbewegung.

<sup>22</sup> Für eine ausführlichere Behandlung dieses Aspekts, vgl. Luís Renato Vieira und Matthias Röhrig Assunção, "Mitos, controvérsias, fatos. Construindo a história da capoeira", Ms., erscheint vorraussichtlich in *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, No. 34 (1997).

existiert hätte. Viele Autoren stellen es als eindeutig erwiesen oder als höchstwahrscheinlich dar, dass Capoeira nicht nur von den Plantagensklaven im Nordosten praktiziert, sondern auch von den flüchtigen Sklaven der Quilombos im Kampf gegen ihre Unterdrücker angewandt wurde.<sup>23</sup> Da Zumbi das Symbol dieses Widerstandes ist, werden auch er und sein Gefolge häufig als Capoeiristas dargestellt. Leider gibt es keinen einzigen Beleg, ja noch nicht einmal einen Hinweis dafür. Selbst für das 19. Jahrhundert ist die Quellengrundlage für die Existenz der Capoeira im Nordosten äußerst dünn. Der österreichische Reisende und Maler Moritz Rugendas veröffentlichte 1835 ein Werk, in dem er Capoeira ausdrücklich erwähnt.<sup>24</sup> Er gibt eine kurze Beschreibung sowie eine bildliche Darstellung der Capoeira mit dem Titel “Jogar Capoeira ou danse de la guerre”. Obwohl er weder Ortsangaben macht noch Informationen über die Verbreitung der Capoeira macht, hat die Szene offensichtlich die Stadt Rio de Janeiro zum Szenario, wie es aus der Form des Berges im Hintergrund ersichtlich ist. Eine andere Lithographie mit dem Titel “San Salvador” stellt eine Szene am Rande der Stadt Salvador (Bahia) dar. Es zeigt neun Schwarze, sechs Männer und drei Frauen, die sich die Zeit - fernab von weißer Kontrolle -vertreiben. Ein Paar unterhält sich, ein anderes Paar flirtet miteinander, eine Frau mit einem Korb auf dem Kopf schaut zu, wie vier Männer Bewegungen ausführen. Allgemein werden diese Bewegungen als Repräsentation von Capoeira interpretiert, und als Beweis der Existenz von Capoeira in Bahia gesehen. Damit wird es in direkten Zusammenhang mit dem ersten Bild und Text gesetzt, obwohl dieses Bild an einer anderen Stelle im Werke steht und wahrscheinlich auch eine andere Stadt zur Szene hat. In der Tat zeigt das zweite Bild auf eindrucksvolle Weise, wie Schwarze die marginalen Räume am Stadtrand (*capoeiras*) nutzten, um ihr soziales Leben zu gestalten. Obwohl die vier Männer augenscheinlich eine Art von Spiel oder Tanz praktizieren, ist die Schlussfolgerung, es handelt sich um Capoeira, m. E. eine Überinterpretation, zumal keine andere zeitgenössische Quelle Capoeira in Salvador erwähnt. Es kann sich ebenso um andere Formen von Kampf/Tanz/Spiel handeln, wie etwa der *batuque*.

Der Begriff “*capoeira*” im Zusammenhang mit einer bestimmten Aktivität von Sklaven taucht zuerst in Quellen der Stadt Rio de Janeiro auf. Die fluchtartige Übersiedlung des portugiesischen Königshauses mit dem gesamten Hofstaat (ca. 8.000 Personen) in das tropische Rio de Janeiro im Jahre 1808 - ein in der Geschichte der europäischen Expansion einzigartiges Beispiel von direktem Kontakt einer Kolonie mit ihrem sonst fernem Monarchen - bewirkte eine Reihe von grundlegenden Veränderungen in der Stadt. Eines der Hauptprobleme in der Wahrnehmung der Regierung war die Wahrung von Recht und Ordnung. In diesem Zusammenhang ist wiederholt die Rede von *capoeira(s)* in den Polizeiquellen. *Capoeira(s)* bezeichnete sowohl eine Praxis als auch eine Gruppe von Personen, und wie Holloway hervorhob, ist diese Unterscheidung wichtig.<sup>25</sup> Erstens bezeichnete *capoeira* eine spezifische Kampftechnik, die sich vor allem durch Schläge mit den Füßen und dem Kopf auszeichnete. Aber auch verschiedene Arten von Waffen

<sup>23</sup> Ein einflußreiches Beispiel unter vielen ist Almir das Areis, *O que é capoeira*. São Paulo, Brasiliense, S. 13, 15-17.

<sup>24</sup> Johann P.M. Rugendas, *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris, 1835.

<sup>25</sup> Thomas H. Holloway, “‘A Healthy Terror’: Police Repression of Capoeiras in Nineteenth Century Rio de Janeiro”. *Hispanic American Historical Review*, 69 (4):637-676. Durham, 1989.



(Messer, Steine, Flaschenscherben) wurden eingesetzt. Afrikanische Sklaven, hauptsächlich Bantus, beherrschten diese Technik.<sup>26</sup> Aber gelegentlich wurde auch freien Weißen die Kenntnis von *capoeira* nachgesagt, unter anderem einem Polizeinspektor, dem Major Vidigal, der aufgrund der Verfolgung von angeblichen Vaganten sogar literarische Berühmtheit erlangte.<sup>27</sup> Gleichzeitig bezeichnen die Polizeiquellen Gruppen von "Missetätern" (*malfeitores*), die die Straßen der Hauptstadt unsicher machten, als *capoeiras*. Gemäß dieser Quellen stifteten diese *capoeiras* Unruhe (*desordens*), in dem sie unschuldige Personen angriffen und verletzten, und sich den Aktionen der Polizei widersetzen. Gelegentlich provozierten sie "Aufstände" anlässlich von öffentlichen Festen.<sup>28</sup> Der undifferenzierte Gebrauch des Begriffs *capoeira* für Kampftechnik und Randgruppen der kolonialen Gesellschaft legt die Schlussfolgerung nahe, der Name für die Technik habe sich aus der Bezeichnung für die Gruppen ergeben. In der Tat vertritt eine Interpretationslinie die Auffassung, dass *capoeira* von dem Tupi-Wort *ka-puera* (ein brachliegendes Feld, mit einer heranwachsenden Sekundärvegetation) abstammt.<sup>29</sup> Nur wurde bisher angenommen, dass es sich dabei um die brachliegenden Felder im ländlichen Nordosten handle. Araújo hat jedoch überzeugend dargelegt, dass das auch die brachliegenden Felder am Stadtrand von Rio de Janeiro bezeichnen konnte.<sup>30</sup> Er zeigt weiterhin, dass nicht alle Mitglieder dieser *capoeiras* unbedingt die Kampftechnik *capoeira* beherrschten. Als 1828 deutsche und irische Söldner aufgrund mangelnden Soldes meuterten und die Zivilbevölkerung von Rio terrorisierten, trugen einer Quelle zufolge *capoeiras* dazu bei, den Söldneraufstand niederzuschlagen. Dies wird in der brasilianischen Historiographie gerne als Beweis der "Verteidigung nationaler Interessen" durch *capoeiras* gesehen.<sup>31</sup>

Ein weiterer, entscheidender Punkt ist, dass diese *capoeira* nie als Spiel oder Tanz dargestellt wird. Das mag an dem Charakter der Quellen liegen. Polizisten und Richter hatten law and order im Auge, und auch die kulturelle Praxis von Sklaven, insofern sie die Ordnung bedrohen konnte - sie interessierten sich aber nicht für ein Verstehen oder Beschreiben der Kulturform. Ist es daher auszuschließen, dass Capoeira auch als Spiel praktiziert wurde?<sup>32</sup> Es ist durchaus vorstellbar, dass die *capoeiras* "unter sich" eine spielerische Variante praktizierten, die auch Musik beinhaltete und der Darstellung von Rugendas entspräche. Dafür spricht ebenfalls die Tatsache, dass einige der verhafteten *capoeiras* Musikinstrumente mit sich führten und das der Begriff "capoeira spielen" in den Quellen dieser Zeit gelegentlich auftaucht.

---

<sup>26</sup> Holloway, 'Healthy Terror', S. 660-61.

<sup>27</sup> Vgl. den bekannten Roman von Manuel Antônio de Almeida, *Mémorias de um Sargento de Milicias*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, o. D. (1. Aufl. 1854-55).

<sup>28</sup> Paulo Coelho A. Araújo, *Abordagens sócio-antropológicas da luta/jogo da Capoeira: De uma actividade guerreira para numa actividade lúdica*. Maia (Portugal), Instituto Superior da Maia, 1997.

<sup>29</sup> Für einen Überblick der Diskussion zur Etymologie des Begriffs Capoeira, vgl. Waldeloir REGO, *Capoeira Angola: um ensaio sócio-etnográfico*. Salvador, Itapuã, 1968, S. 17-29; Araújo, *Abordagens*, S. 56-63. Für eine "afrozentrische" Sichtweise, die Capoeira aus dem umbundo *kapwila* ableitet, siehe Nei Lopes, *Dicionário Banto do Brasil*, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade, ca. 1996, S. 75.

<sup>30</sup> Araújo, *Abordagens*, S. 76-99.

<sup>31</sup> Etwa Araújo, *Abordagens*, S. 164

<sup>32</sup> Araújo, *Abordagens*, begründet seine gesamte Interpretation der Geschichte der Capoeira auf der Annahme, daß eine ursprünglich kriegerische Form sich in Brasilien in ein Spiel verwandelt hätte.

In der darauffolgenden Periode gibt es jedoch keine Hinweise auf eine spielerische Capoeira. Aufgrund der größeren Quellendichte - wir verfügen nicht nur über sporadische Erwähnungen, sondern über komplette Prozesse gegen *capoeiras*, sowie zahlreiche Beschreibungen in der zeitgenössischen Presse und Literatur<sup>33</sup> - und einigen rezenten Forschungen - ist es möglich, ein viel präziseres Bild der Capoeira in der Zeit 1850-1930 zu zeichnen. Die Praxis der *capoeiragem*, der in dieser Periode gängige Begriff für die Kampfkunst, bestand zum einen in gymnastischen Übungen in der Öffentlichkeit durch einzelne Individuen oder organisierte Banden, die sogenannten *maltas*. Die Bildung der *maltas*, die zwischen fünf und hundert Mitgliedern zählten, erfolgte gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in den historisch gewachsenen Vierteln der Hauptstadt, das heißt auf der Basis eines Territoriums und eines zentralen Treffpunkts, oft der Platz vor der Gemeindekirche. Besondere Aufmerksamkeit und offizielle Ärgernis erregten die *capoeiras* jedoch während der Feste (Paraden, Karneval und Prozessionen). Diese wurden als Anlass genommen, um vor dem eigentlichem Aufmarsch Unruhe (*distúrbios*) zu stiften und Rennereien (*correrias*) zu veranstalten, in denen - so die Polizeiquellen - oft unschuldige Dritte verletzt wurden. In der Tat dienten diese öffentlichen Umzüge meist als Anlass für Auseinandersetzungen zwischen den *maltas*. Die Konflikte zwischen den Banden und periodische Repression durch die Polizei führten in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Herausbildung von zwei verfeindeten Obergruppen, den Guaiamus und den Nagoas, die sich durch besondere äußere Kennzeichen, wie etwa die Art den Schlapphut aufzusetzen, unterschieden. Soares hat die Hypothese aufgestellt, dass die Konstituierung dieser Obergruppen auch entlang ethnischer Solidarität erfolgt sei.<sup>34</sup> Die Nagoas (Abwandlung des Terminus Nagôs, brasilianische Synonym für Yorubas) repräsentierten demnach eine afrikanische Tradition, deren territoriale Basis die peripheren Gemeinden der Stadt darstellten. Die Guaiamus hingegen ständen für eine eher brasilianische oder mestizische Tradition, besonders stark in den Gemeinden des Hafens und des Stadtzentrums. Aus den Beschreibungen der *capoeiragem* geht eindeutig hervor, dass diese wenig mit dem gemein hat, was heute unter Capoeira verstanden wird. Nirgends ist die Rede von einem "Spiel" zwischen zwei Kontrahenten in einem Kreis, mit musikalischer Begleitung. Im Gegenteil, es handelt sich immer um Auseinandersetzungen zwischen Gruppen, die alle möglichen Waffen einsetzten. Das Argument, auch hier handle es sich nur um die Wahrnehmung der Polizei, greift nicht mehr, da auch andere Darstellungen, inklusive von Praktikanten (etwa Abreu, *Os capoeiras*, 1886) keine abweichenden Merkmale, sondern nur eine größere Fülle von Details und Hintergrundinformationen liefern. Einzig die Existenz von bestimmten Techniken (Schläge, Kopfstöße) und die gelegentliche Erwähnung eines bestimmten Grundschritts (*ginga*) bilden Kontinuität zu späteren Formen der Capoeira.

---

<sup>33</sup> Die wichtigsten Darstellungen in dieser Periode sind Plácido Abreu, *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim José Alves, 1886; Moraes Filho, 'Capoeiragem e capoeiras célebres' und Aluísio de Azevedo, *O Cortiço*, Rio de Janeiro, F. Briguet & Cia, 1943, S. 155-60 (1. Aufl. 1890).

<sup>34</sup> Carlos Eugênio Líbano Soares, *A negregada instituição. Os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Depto. Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

Der Wachstum der Stadt in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Ansiedlung von europäischen Einwanderern veränderte auch die ethnische Basis der *capoeiragem*, die zunehmend von nicht-schwarzen Männern, sogar von Europäern (vor allem Portugiesen, Italienern und Spaniern, aber auch Franzosen und Nordamerikanern) praktiziert wurde. 1880 waren 10% aller wegen Capoeira verhafteten Ausländer, und 1890 wurde ein Drittel aller Verhafteten als “Weiße” eingestuft.<sup>35</sup>

Parallel zu dieser Entwicklung erreichte die soziale Differenzierung der *capoeiras* auch die Mittel- und Oberschichten. Einige bekannte *capoeiras* gehörten zur *jeunesse dorée* der Hauptstadt. Das führte während der periodischen Repressionswellen mitunter zu politischen Komplikationen. 1890 ließ der neue republikanische Polizeichef Sampaio Ferraz den jungen José Elísio dos Reis wegen Capoeira verhaften. “Juca Reis”, wie er im Volksmund genannt wurde, war aber Bruder des Herzogs von Mattosinhos, dem Inhaber der einflussreichen Tageszeitung “O País”, die von dem Gründungsvater der Republik Quintino Bocaiuva geleitet wurde. Bocaiuva war Außenminister in der Provisorischen Regierung und drohte mit Rücktritt, falls Juca Reis, wie die anderen *capoeiras*, auf die Insel Fernando de Noronha verbannt würde. Die Verhaftung und Verbannung von Juca Reis bewirkte somit eine ernsthafte Regierungskrise.<sup>36</sup>

Auch die Gleichsetzung von *capoeira* mit Vagant und Müßiggänger, wie sie im republikanischem Strafgesetz erfolgte, entsprach nicht der historischen Realität. Die von Liberac Pires analysierten Quellen belegen, dass die Mehrheit der *capoeiras* in der “Alten Republik” (1889-1930) einer festen Tätigkeit nachgingen.<sup>37</sup> Die *capoeiragem* war spätestens zu diesem Zeitpunkt Teil der Kultur der arbeitenden männlichen Stadtbevölkerung. Gerade weil Portugiesen und Brasilianer, Schwarze und Weiße die gleichen Tätigkeiten ausübten und in denselben heruntergekommenen Elendsquartieren (*cortiços*) lebten, konnte sich die Capoeira über ihren ursprünglichen sozialen Horizont hinaus ausbreiten. Diese Erweiterung des Kreises der Praktikanten blieb nicht ohne Folgen für den Inhalt. Verschiedene Autoren haben hervorgehoben, dass die Portugiesen auch Elemente der städtischen Subkultur Lissabons in die Capoeira Rio de Janeiros einfließen ließen. Das lässt sich am systematischen Gebrauch des Klappmessers (*navalha*), aber auch anhand von bestimmten Slang-Ausdrücken belegen.<sup>38</sup>

Die Ausbreitung der Capoeira unter der freien Bevölkerung erreichte sogar die repressiven Institutionen wie das Heer und die Nationalgarde. Hatten sich die Polizeichefs mit der Zwangsrekrutierung vieler *capoeiras* für den Paraguay-Krieg (1864-70) eine Säuberung der Hauptstadt erhofft, so bedeutete das Ende des Kriegs die

---

<sup>35</sup> José Murilo de Carvalho, *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, S. 155; Marcos Bretas, “A queda do império da navalha e da rasteira: a República e os capoeiras”. *Estudos Afro-Asiáticos*, 20 (1991), S. 242; Soares, *A negregada instituição*, S. 144-45.

<sup>36</sup> Dunshee de Abranches, ‘A deportação dos capoeiras e o general Quintino Bocayuva’. In: *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Oficina Gráfica do Jornal do Brasil, 1953, vol. IV, S.361-66.

<sup>37</sup> Antonio Liberac A. Pires, *Capoeira no jogo das cores: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)*. Dissertação de Mestrado, Departamento de História, UNICAMP, Campinas, 1996, S. 143-65.

<sup>38</sup> Bretas, “A queda do império”; Soares, *A negregada instituição*, S. 151-80.

Rückkehr der nun ruhmreichen Soldaten, die keinesfalls auf ihre alten Gewohnheiten verzichten wollten. *Capoeiras*, Soldaten und Polizisten lebten nicht unbedingt in getrennten Welten. Im Gegenteil, nach 1870 gab es eine "permanente Solidarität zwischen Soldaten und *capoeiras*".<sup>39</sup> Die Ambivalenz der Beziehungen zwischen *capoeiras* und Staat ging jedoch noch viel weiter. Im Kaiserreich wurden die *maltas* von Politikern rekrutiert, um die Primärwahlen zu ihren Gunsten zu beeinflussen. *Capoeiras* bedrohten politische Gegner und Wähler oder stifteten Unruhen während der Wahlen, d. h. sie übernahmen alle Funktionen der politischen Leibwächter (*capangas eleitorais*). Dies wird in der Historiographie meist als Beleg für die Instrumentalisierung der *capoeiras* durch die Politiker gesehen, da sie sowohl für die Liberalen als auch für die Konservativen erfolgte (Im allgemeinen unterstützten die Guaiamus die Liberalen, und die Nagoas die Konservativen). Die Arbeit von Soares versucht jedoch zu zeigen, dass die *capoeiras* nicht nur Instrumente in den Händen der Politiker waren, sondern eine autonome politische Kraft, die er "Partido Capoeira" nennt. Ihm entspräche eine eigene Form von Politik, die die Straße zur Durchsetzung ihrer Interessen benutzt.<sup>40</sup> In der Tat war die Verbindung der *capoeiras* mit der konservativen Partei stärker, und unter liberalen Regierungen verstärkte sich im allgemeinen der Druck auf die *capoeiras*.

Der Höhepunkt der gegenseitigen Durchdringung von *capoeiras* und Staatsapparat erfolgte in den 1880er Jahren, als sogar die geheime politische Polizei ("Corpo de Secretas") viele *capoeiras* in ihren Reihen zählte. *Capoeiras* bildeten auch die Basis für die militante Verteidigung der Monarchie durch die Guarda Negra.<sup>41</sup> Daher ist es nicht zu verwundern, dass die Republikaner als eine der ersten Polizeimaßnahmen einen systematischen Angriff gegen die *capoeiras* unternahmen, und nicht mehr, wie zuvor, nur die mit der Opposition verbündeten *maltas* verfolgten. Der neue Polizeichef der Republik, Sampaio Ferraz, alter Feind der *capoeiras* (obwohl er auch selbst die Kunst gelernt hatte) ließ in großangelegten Aktionen Hunderte von *capoeiras* verhaften und auf die einsame Atlantikinsel Fernando de Noronha verbannen. Das komplexe Netz von Beziehungen zwischen Politikern, Polizei und *capoeiras* in Rio de Janeiro wurde zerstört. Daher ging Ferraz als der Ausmerzer der Capoeira in die Geschichte ein. Letzteres ist übertrieben, da auch unter der Alten Republik in Rio de Janeiro Capoeira weiter existierte.<sup>42</sup> Die Wiederbelebung der Capoeira und ihr Aufstieg zur national anerkannten und verbreiteten Kunst nahm jedoch eine andere regionale Kampfkunst zum Ausgangspunkt, die *vadiação* aus Bahia.

Wie bereits erwähnt, wurden bis heute keine Quellen gefunden, die Kampfspiele oder -künste in Bahia vor dem Ende des 19. Jahrhunderts erwähnen, mit der - wichtigen - Ausnahme von Rugendas. Der häufige Gebrauch der traditionellen Bezeichnung *vadiação* (Vagantentum) für die Capoeira in Bahia, sowie die Tatsache, dass die ältesten Texte in dieser Region, die explizit den Terminus Capoeira erwähnen, alle nach 1890 erschienen sind, lässt die Vermutung zu, dass dieser Begriff sich erst aufgrund der Kampagnen gegen die Capoeira in Rio de Janeiro und nach dem auf nationaler Ebene erfolgtem

<sup>39</sup> Soares, *A negregada instituição* S. 273.

<sup>40</sup> Soares, *A negregada instituição*, S. 186, 219.

<sup>41</sup> Trochim, "The Brazilian Black Guard", S. 288.

<sup>42</sup> Vgl. Liberac Pires, *Capoeira no jogo das cores*, S. 104-34.

strafgesetzlichen Verbot<sup>43</sup> ihrer Praxis auch in Bahia eingebürgert hat. Selbst die zeitgenössischen Quellen über die *vadição* in Bahia vor 1945 sind relativ begrenzt: außer den Monographien von Querino<sup>44</sup> und Carneiro<sup>45</sup> und einigen anderen geben nur Reportagen in den Zeitungen schriftliche Informationen. Allem Anschein nach hat es hier keine Strafprozesse gegen die Praxis von Capoeira gegeben, obwohl die Praxis zumindest zeitweilig unterdrückt wurde.<sup>46</sup> Daher hat die mündliche Überlieferung einen großen Stellenwert, vor allem innerhalb der Gemeinde der heute praktizierenden Capoeiristas. Die Aussagen der Altmeister wurden seit den 1960er Jahren in Zeitungen wiedergegeben und seit Ende der 1980er Jahre systematisch erfasst. Heute sind die meisten von ihnen bereits verstorben. Aufgrund dieser Informationen ist es möglich, ein ungefähres Bild der *vadição* zu zeichnen, obwohl die eingangs erwähnten Konflikte natürlich auch diese Informationen prägen, und viele Altmeister sicherlich zu einer Idealisierung ihrer Jugend und der damals praktizierten Form der Capoeira neigen.

In der *vadição* aus Bahia sind zum ersten Mal eine Reihe von Merkmalen dokumentiert, die später zum "Wesen" der Capoeira schlechthin gerechnet werden. Dazu gehört der spielerische Aspekt der Capoeira, die als "Spiel" (*jogo*) in einem Kreis (*roda*) zwischen zwei Kontrahenten, begleitet von Musik, ausgeführt wurde. Die Lieder (*ladainhas*, *corridos* und *chulas*) erklären die Philosophie der Capoeira, erzählen von berühmten Meistern oder lehrreichen Episoden der Vergangenheit. Erfahrung aus den Zeiten der Sklaverei wird etwa in folgendem Lied beschrieben:

"Vou dizê a meu sinhô	Ich werde meinem Herrn sagen,
Que a manteiga derramou	Dass die Butter ausgelaufen ist.
A manteiga não é minha	Die Butter ist nicht meine,
A manteiga é de sinhô."	Die Butter gehört dem Herrn.

Hier drückt sich die Hinterlist des Sklaven aus, der sich über den dem Herrn zugefügten Schaden freut. Er formuliert es aber so zweideutig, dass ihm aufgrund des Textes weder die Schuld noch die Schadenfreude angelastet werden kann. Die Capoeira-Lieder konnten aber auch aus improvisierten Stücken bestehen, die sich auf die Gegenwart bezogen, auf das aktuelle Geschehen in der *roda*, in dem sie sich über Anwesende lustig machen oder sie herausforderten. Auch die *vadição* war Teil der Alltagskultur der Unterschichten der Stadt und des angrenzenden Plantagengebietes um die Bucht der Allerheiligen (Recôncavo). Im Gegensatz zu Rio de Janeiro jedoch beschränkte sich ihre Praxis bis mindestens 1945 auf die schwarzen oder "farbigen" Unterschichten und war besonders verbreitet unter den Hafearbeitern. Es gab keine formalisierten Schulen oder Instruktion, die Anfänger lernten auf informelle Weise von den Älteren. *Rodas* wurden an vereinbarten Punkten an Sonn- und Feiertagen abgehalten, auf der Straße, auf Plätzen oder auch in Privathäusern. Keine besondere Kleidung war erforderlich. Jedoch bestanden die guten Spieler darauf, in der Öffentlichkeit, insbesondere zu den *Rodas*

<sup>43</sup> *Código Penal* der Republik der Vereinigten Staaten von Brasilien, 1890, Artikel 402-04.

<sup>44</sup> Querino, *A Bahia de outrora*.

<sup>45</sup> Carneiro, *Negros bantos*.

<sup>46</sup> Längere Nachforschungen im Arquivo Público do Estado da Bahia blieben in dieser Hinsicht leider bislang erfolglos.

anlässlich der Patronatsfesten von Dezember bis Karneval, in festlichem weißem Leinenanzug zu erscheinen. Ihr Geschick bewiesen sie indem sie spielten, ohne ihre Kleidung zu beschmutzen. Manchmal wurde von den Zuschauern Geld gesammelt, oder Scheine wurden nach langen akrobatischen Improvisationen mit dem Mund vom Boden aufgehoben. Innerhalb des Kreises galten bestimmte Regeln, und die eleganteste Art einen Gegner zu besiegen, bestand darin, ihn ohne Gewalt zu Fall zu bringen - d.h. keine direkten Kicks zu verwenden, sondern den Gegner im schnellen Gegenangriff durch Wegziehen des Standbeins (*rasteira*) aus dem Gleichgewicht zu bringen. Die Patronatsfeste boten einen günstigen Rahmen für *rodas*, da hier Öffentlichkeit unter dem Dach der Kirchenfeier erfolgte, und die *vadiação* am leichtesten soziale Akzeptanz erreichen konnte. Die Polizei erteilte sogar gelegentlich die formelle Erlaubnis hierzu.<sup>47</sup> Jedoch war auch die baianische *vadiação* nicht frei von Gewalt. Die *roda* konnte gewalttätig werden, wenn das Spiel eskalierte und sich die Spieler aufgrund von persönlicher Feindschaft nicht mehr an die Regeln hielten. Gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen verfeindeten Gruppen aus verschiedenen Stadtteilen, ähnlich wie die zwischen den *maltas* in Rio de Janeiro, erwähnte schon Querino.<sup>48</sup> Und selbst wenn die Polizei von Bahia die *vadiação* nicht mit den gleichen Methoden und der gleichen Ausdauer wie in Rio de Janeiro unterdrückte, so gab es auch hier Perioden, in denen *rodas* aufgelöst und Musikinstrumente beschlagnahmt wurden. Da diese Verfolgung jedoch weniger systematisch erfolgte, ist es nicht möglich, hier genaue Zahlen anzugeben. In der mündlichen Überlieferung wird besonders die Verfolgung durch Pedro Gordilho hervorgehoben, einer der Polizeichefs der Stadt in den 1920er Jahren.<sup>49</sup> Mehrere Meister berichten von offenen Auseinandersetzungen mit der Polizei, mit Vorliebe in den Rotlichtzonen des Hafenviertels.<sup>50</sup> Inwieweit Capoeira auch bei Auseinandersetzungen zwischen Zuhältern, oder Zuhältern und Prostituierten eingesetzt wurde, ist noch nicht hinreichend geklärt. Zeitungsnotizen über größere Schlägereien lassen auch Gewaltanwendungen von Capoeira gegen Frauen vermuten. In diesem Zusammenhang erscheint es schwer, weiter ungebrochen von der Widerstandsfunktion von Capoeira zu reden. Capoeira konnte m. E. auch Mittel und Ausdruck von Männermacht sein. Auf der anderen Seite jedoch konstituierte die *vadiação* einen der "schwarzen Räume" der Stadt. In der *roda* war der Weiße nicht mehr Herr, im Gegenteil, hier war und ist es von Vorteil, Schwarz zu sein. Weiße werden geduldet, müssen aber ihre Teilnahme aushandeln.

Die Darstellungen der alten Meister ermöglichen einen besseren Einblick in das Spiel, der in diesem Umfang für die früheren Manifestationen nicht möglich ist. Der Radschlag (*au*), mit dem die Spieler in den "Kreis" (*roda*) eintraten, bedeutet auch den Eintritt in eine Welt, in der andere Regeln galten. Die häufigen Radschläge (*au*) und verschiedenen

---

<sup>47</sup> Jair Moura, *Mestre Bimba. A crônica da malandragem*. Salvador (Bahia): Ed. do autor, 1991; Luiz Renato Vieira, *O jogo da capoeira: corpo e cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro, Sprint, 1995, S. 103; Angelo A Decanio Filho, *A herança de Mestre Bimba*. Salvador, Ed. do autor, 1996.

<sup>48</sup> Querino, *A Bahia de outrora*, S. 17.

<sup>49</sup> Vgl. dazu Angela Lühning, "Acabe com este santo, Pedrito vem aí...". Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942". *Revista USP*, 28 (1995-96), São Paulo, S. 195-220.

<sup>50</sup> Rego, *Capoeira Angola*, S. 37; Moura, *Mestre Bimba*, S. 57-61; Interviews mit Meister Caiçara (Salvador, 1993) und Meister Vavá (Santo Amaro, 1993).

Formen von Kopfständen spiegeln diese Umkehrung von Werten. Soziale Normen wurden auf den Kopf gestellt, wenn etwa Hinterlist (*malícia*) und Verrat (*traição*) als positiv Qualitäten angesehen werden, die es dem Spieler ermöglichen, seinen Gegner zu überraschen. Das Spiel entwickelte sich wie ein Dialog, in dem jeder Angriff eine passende Verteidigung bzw. einen Gegenangriff als Antwort erwartet. Es handelte sich weniger um einen Kampf, denn um einen Scheinkampf, in dem sich die Gegner kaum berührten. Diese Form von Dialog beruhte jedoch auf einem fragilen Einverständnis, das jederzeit hinterfragt werden konnte, in dem ein Spieler die Erwartung des anderen enttäuschte. Die Kunst bestand nicht in einer offenen Konfrontation, sondern in der subtilen, unerwarteten Gegenattacke, eingeleitet durch komplizierte Simulationen und dem steten Lächeln des Ausführenden.

In diesen traditionellen *rodas* von Bahia kam eine Weltanschauung zur Geltung, die nicht auf der Opposition Gut/Böse aufbaute, oder wie Antonio Cândido es nennt, eine "Welt ohne Schuld".<sup>51</sup> Auch die Perzeption von Zeit unterschied sich grundsätzlich von dem westlichen, linearen Verständnis. Der Capoeirista 'behielt' einen Schlag (*golpe*), der ihn getroffen hatte, um ihn später, anlässlich einer anderen *roda* wieder einzufordern. Dies reflektiert ein zyklisches Zeitverständnis, in dem jeder "Kreis" die Fortsetzung der vorhergehenden war.<sup>52</sup>

Die *vadiação* war in ein Universum eingebunden, dass tief von den Werten der afro-brasilianischen Kulte (Candomblé) geprägt war. Dies lässt sich nicht nur anhand der persönlichen Verflechtung der Meister mit den Kultanhängern nachweisen, sondern auch an dem Selbstverständnis der Capoeira aus Bahia. Zauberei (*mandinga*) war ein zentraler Begriff, der sowohl die Hinterlist bezeichnet als auch die Verbindung zur geistigen Kraft (*axé*) der Götterwelt der Orixás. Die Kenntnisse, die die Meister vermittelten, werden analog zu den esoterischen Kenntnissen des Candomblé *fundamentos* genannt. Im Vergleich zu der *capoeiragem* betonte die *vadiação* den spielerischen Aspekt und gründete sich auf die Ambivalenz zwischen Kampf und Spiel. Ihre Einbindung in die afro-bahianische Kultur bewirkte, dass sie selbst zum Fortbestand schwarzer Identität und Tradition beitrug.

In diesem Kontext entwickelte Ende der 1920er Jahre Manuel dos Reis Machado, genannt Meister Bimba (1900-1974), seine berühmte "Luta Regional Bahiana", die trotz ihres Namens die erste Capoeira-Form ist, die national und international Verbreitung fand. Bimba's Ausgangspunkt war eine Kritik der traditionellen *vadiação*, die ihm nicht effizient genug erschien. Seit Anfang des Jahrhunderts hatten andere Kampfkünste in Brasilien

Beachtung gefunden. Öffentliche Wettbewerbe, wie die Schaukämpfe mit dem japanischen Jiu-jitsu-Meister Koma, hatten die technischen Mängel im Vergleich zu den orientalischen Künsten offenbart.<sup>53</sup> Bimba führte eine Reihe von grundlegenden Innovationen ein. Er verlegte die Praxis von der Straße in einen geschlossenen Raum, die

---

<sup>51</sup> Antônio Cândido, "Dialética da malandragem". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8 (1970), Seite 67-89, São Paulo.

<sup>52</sup> Vieira, *O jogo da capoeira*, S. 122.

<sup>53</sup> Vieira, *O jogo da capoeira*, S. 154-56.

“Akademie” und unterteilte sie in gymnastische Übungen, die jeden Tag praktiziert werden sollten. Er entwickelte eine Reihe von standardisierten Abläufen (*sequências*), die Anfänger auf die Teilnahme an der *roda* vorbereiten sollte. Wie es die Vertreter der Regional zu Recht hervorheben, begründete er die erste formale Didaktik für eine bis dahin informale Praxis. Er führte auch eine Reihe von neuen Angriffen und Gegenangriffe ein, sowie neue Bewegungsabläufe, die direkten physischen Kontakt zur Flexibilisierung des Rückrades benutzten (*cintura*, *balão* usw.). Die Capoeira Regional verzichtete auf verschiedene Rituale wie die *chamadas*, und zeichnete sich durch schnellere Bewegungsabläufe und eine insgesamt aufrechtere Haltung aus. Bimba erfand auch eine Hierarchie, die es bis in den verschiedenen Formen der traditionellen Capoeira nicht gegeben hatte. Anfänger (*calouros*) legten Prüfungen ab, bevor sie zu den Fortgeschrittenen (*formados*, *formados especializados*) aufstiegen, und mussten sich einer strengen Disziplin unterwerfen, deren Regeln in der Schule aushingen (nicht rauchen, nicht trinken, nicht an *rodas* auf der Straße teilnehmen). Er rekrutierte viele seiner Schüler in den Mittelklassen, und verlangte von ihnen, dass sie einer regelmäßigen Arbeit nachgingen.

Die Effizienz seiner Technik und Methoden bewies Bimba in öffentlichen Herausforderungen, die über die Presse verbreitet wurden und in der Konfrontation mit den alten Meistern. Caiçara etwa, damals bekannt wegen seiner ständigen Raufereien mit der Polizei, schlug er mehrere Zähne aus, als dieser ihn in seiner Akademie provozierte.<sup>54</sup> Diese Erfolge erregten das Interesse von Militärs und nationalistischen Intellektuellen, die Methoden zur Stärkung der brasilianischen Männlichkeit oder nationale Symbole suchten. Juracy Magalhães, Gouverneur (*interventor*) des aus der 1930er Revolution hervorgegangenen Regimes, ließ Bimba eine Aufführung im Regierungspalast von Bahia geben. 1937 erfolgte die erste offizielle Anerkennung seiner Schule durch den Staat, die ihm ein Diplom als Sportlehrer ausstellte. 1939-42 unterrichtete Bimba sogar in der Offiziersschule der Kaserne im Forte do Barbalho. Die Militärs interessierten sich besonders für die von Bimba unterrichtete Guerrilla-Taktik der *emboscada*, die darin bestand, dass ein fortgeschrittener Schüler ein Waldgelände durchqueren musste, in dem andere Schüler ihm auflauerten. Eine nationale Anerkennung erfolgte 1953, als der ehemalige Diktator (1937-45) und 1950 demokratisch wiedergewählte Präsidenten Getúlio Vargas Bimba persönlich empfing und die Capoeira als “einzig wahren brasilianischen Sport” lobte. Trotz dieser offiziellen Anerkennung gelang es Bimba nie, sich eine gesicherte Existenz aufzubauen und er verstarb 1974 verbittert und in Armut. Seine zahlreichen Anhänger, nun selbst Meister, sowie deren Schüler gründeten ihrerseits Akademien in allen Bundesstaaten Brasiliens, in Europa und Nordamerika, mit Tausenden von Studenten. Die unter dem Namen Capoeira Regional bekannte Form wurde in den 1960er und 70er Jahren zum Inbegriff von Capoeira schlechthin. Das aus dem Putsch von 1964 hervorgegangene Militärregime versuchte, diese Entwicklung in den Griff zu bekommen, in dem es in Zusammenarbeit mit einigen kollaborationswilligen Lehrern eine Capoeira-Föderation aufbaute, die die Regeln vereinheitlichen und die einzelnen Akademien unterstützen sollte. Viele Schulen empfanden dies jedoch als staatliche Bevormundung und gründeten eigene, unabhängige Zusammenschlüsse, die

---

<sup>54</sup> Interview mit Meister Caiçara, Salvador, 1993.



sich explizit auf die Tradition des Widerstandes in der Capoeira beriefen und die Instrumentalisierungsversuche von Seiten des Staates ablehnten.

Das Quasi-Monopol der Capoeira Regional wurde in den 1980er Jahren zunehmend in Frage gestellt. Die Gründe sind in gesamtgesellschaftlichen Veränderungen zu suchen, wie der Demokratisierung und dem Wachstum der Schwarzenbewegungen, aber auch in internen Entwicklungen, die zur Revitalisierung der traditionellen Capoeira aus Bahia unter dem Namen Capoeira Angola führte. Die Regional definierte sich größtenteils über den Bruch mit der alten *vadição*, die Angola hingegen versteht sich bewusst als Fortführung der alten Capoeira. Einige Autoren<sup>55</sup> haben den Anspruch der Angola, mit dieser identisch zu sein, übernommen, was jedoch aufgrund der eindeutigen Unterschiede mit der alten *vadição* nicht akzeptiert werden kann.

Die Revitalisierung der traditionellen Capoeira ist eng mit dem Meister Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) verbunden. Er lernte Capoeira, seinen eigenen Aussagen zufolge, von einem "alten Afrikaner" noch vor der Jahrhundertwende. Er trat als Lehrling in die Marine ein, und gab zwischen 1910 und 1922 anderen Lehrlingen Capoeira-Unterricht, wandte sich aber dann anderen Aufgaben zu. 1941 wurde ihm von anderen Altmeistern angeboten, den Unterricht wieder aufzunehmen. Zu diesem Zeitpunkt befand sich die Regional schon im Aufwind der Geschichte und rekrutierte zunehmend Schüler. Pastinha erkannte die Notwendigkeit, auch innerhalb der Tradition zu erneuern, damit eine traditionalistische Capoeira eine reale Alternative zur Regional bieten könne. Er bezeichnete die Capoeira Angola als einen Sport, damit auch sie legitimiert sei und nicht mehr der Marginalität verdächtig sei. Er förderte den *esprit de corps* seiner Akademie, in dem er auch Uniformen einführte (diese inspirierten sich an den Farben seines Fußballclubs) und formelle Meisterprüfungen. Wie Bimba und seine Schüler, begann auch er in Bahia aufzutreten und begab sich wiederholt in den Südosten Brasiliens auf Tournée. Damit wurde der Angola ein Minimum an nationaler Öffentlichkeit zuteil. Weil die Regional in der Zeit 1950-70 weitaus größere Aufmerksamkeit genoss, musste sich die Angola in Opposition zu ihr definieren um ihre Existenz zu rechtfertigen. Daher investierten die *angoleros* in alle Aspekte, die in der Regional unter den Tisch zu fallen drohten, wie die Spiritualität, die Rituale, das Theatralische, die Traditionen. Dies führte zu einer Homogenisierung und Stilisierung der Angola, wie sie in der alten *vadição* nie existiert hatte, und die von Pastinhas Schülern fortgeführt wurde.

Seit Anfang der 1980er Jahre gelang es der Angola, wieder an Boden zu gewinnen. Dazu trugen die allgemeine Revalorisierung des afrikanischen Erbes in diesem Zeitraum bei, aber auch die Entwicklung der Regional zu einem immer gewalttätigeren Stil. Alle Anhänger der Regional, die sich auf die Suche nach den "Wurzeln" der Capoeira begaben, endeten irgendwann in den Schulen der Angola-Altmeister in Bahia. In zunehmendem Maße versuchten seitdem verschiedene Regional-Meister, intermediäre Stile zu entwickeln. Heute wird daher eine rigide Opposition zwischen Angola und

---

<sup>55</sup> Etwa Alejandro, Frigério, "Capoeira: de arte negra a esporte branco". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 4, no. 10 (1989), S. 85-98.

Regional der augenblicklichen Vielfalt von Stilen innerhalb der Capoeira nicht mehr gerecht.

#### 4) Die Geschichte der Capoeira als Paradigma für die Modernisierung der brasilianischen Kultur.

Die vorausgehenden Ausführungen über die Geschichte der Capoeira zeigen nicht nur ihren fragmentarischen Charakter, sondern auch die Fragwürdigkeit einer Definition ihres "Wesens", die allen diesen Teilen gerecht würde. In dem gleichen Maße kann auch kein einheitliches Urteil über ihre Eigenschaft als Widerstandsform oder als Ausdruck einer klassenspezifischen, ethnischen, regionalen oder nationalen Identität gefällt werden. Sicherlich war die Capoeira in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rio de Janeiro eine Form des Widerstandes von schwarzen Sklaven. Ebenso kann die *vadiação* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Salvador eindeutig als Kunstform der schwarzen Unterklassen bezeichnet werden, die im Widerstand gegen weiße Eliten und den Obrigkeitsstaat eingesetzt wurden. Im Feld der Geschlechterbeziehungen jedoch ist im Gegenteil festzustellen, dass Capoeira auch Männern half, Frauen unter Kontrolle zu halten oder sie anderen Männern streitig zu machen. Wie sagt doch das Capoeira-Lied? "Aufgepasst, junger Mann. Jeder Capoeira ist ein Frauendieb!"<sup>56</sup>

Auch für die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rio de Janeiro oder die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts in Brasilien, treffen die allgemeinen Zuordnungen (Widerstand, schwarz) nur sehr begrenzt zu. Mit Sicherheit war es im ersten Fall bereits eine überregionale Form der Konfliktregelung, und im zweiten Fall eines nationalen Sports. Daher ist es für die eingangs definierten Grunddiskurse über Capoeira einfach, jeweils die ihnen genehme Periode hervor zu heben. Auch der Ruf zur Rückkehr zu den Wurzeln kann je nach Interpretation anders ausfallen. Zweifelsohne flossen eine Reihe von grundlegenden Elementen afrikanischer Kulturen in die heutige Capoeira ein. Um Capoeira jedoch als "Ausdruck der Bantukultur" oder "afrikanische Tradition" zu bezeichnen, müssen Jahrhunderte der Kolonisierung, die Erfahrung der Sklaverei und die Geschichte der kosmopolitischen städtischen Subkulturen Rio de Janeiros und Salvadors ignoriert werden und zweifelhafte Verbindungen zu angeblichen angolischen Vorfahren (N'Golo) erfunden werden. Die Betonung des nationalen Charakters der Capoeira hingegen unterschlägt die ethnischen, regionalen und klassenspezifischen Aspekte dieser Geschichte, sowie die seit einem Vierteljahrhundert erfolgende Internationalisierung der Kunst. Die Komplexität der Capoeira ist daher mit diesen Kategorien alleine nicht einzufangen.

Für ein besseres Verständnis ihrer Entwicklung wäre eine weniger essentialistische Herangehensweise hilfreich, die den Namen Capoeira nicht verabsolutiert. Die Forschung in den letzten Jahren hat gezeigt, dass Sklaven eine Reihe von Kampfspielen und Kampfkünsten in den Plantagenkolonien Amerikas praktizierten, von denen mindestens eine, Ladjia aus Martinique, große Ähnlichkeiten zur Capoeira aufweist.<sup>57</sup> Selbst in

---

<sup>56</sup> "Mas fique de olho seu moço. Todo capoeira é ladrão de mulher". In: Michel Sarkis, "A primeira vez que fui a Bahia", CD *Grupo Beribazu, 25 anos*. São Paulo, 1997.

<sup>57</sup> Zu Ladjia, vgl. Josy Michelin, *Le ladjia. Origine et pratiques*. Paris, Editions Caribéennes, 1987.

Brasilien sind mehrere dieser Manifestationen (*maculêlê, batuque, pernada carioca, samba duro* u.a.) überliefert.<sup>58</sup> Daher ist es nicht verwunderlich, dass aufgrund der lokalen Unterschiede zwischen den einzelnen Kolonien und infolge des interafrikanischen, dann afrobrasilianischen Synkretismus sich regionale Manifestationen herausbildeten, die auf der einen Seite viele Elemente miteinander teilten, auf der anderen Seite jedoch unverwechselbare individuelle Merkmale entwickelten. Kreative Innovationen, das Wiedererfinden von Tradition, Anpassung an lokale Umstände bewirkten, dass diese regionalen Formen stetem Wandel unterworfen waren. Zum nationalen Kampfspiel wurde Capoeira erst im 20. Jahrhundert, als Bimba, Pastinha und ihre Schüler diesen Manifestationen einen formalisierten Rahmen gaben, sie vereinheitlichten und institutionalisierten.

Die Entwicklung der modernen Capoeira hat viel Diskussion und Polemik entfacht. Meister Bimba und seinen Schülern wurde - trotz oder vielleicht gerade wegen ihres Erfolges - oft vorgeworfen, die "wahre" Essenz der Capoeira verraten zu haben. Kritiker hielten der Capoeira Regional vor, "unbrasilianische", d. h. Elemente der asiatischen Kampfkünste in die Capoeira eingeführt zu haben. Deren aggressiverer Stil beraube die Capoeira ihrer afro-brasilianischen "Authentizität".<sup>59</sup> Bimba hätte die Capoeira auch ihres Widerstandcharakters beraubt, in dem er Schüler der Mittelklassen bevorzugte und mit Militärs und Diktaturregimes kollaborierte. In Analogie zur Arbeit von Ortiz,<sup>60</sup> der die Entwicklung der Religion Umbanda als weiße Mittelklassen-Alternative zu den "schwarzen" Kulturen wie Candomblé sah, interpretierte Alejandro Frigerio<sup>61</sup> die Entstehung der Capoeira Regional als Einweißung (*embranquecimento*) einer schwarzen Kunst. Damit übernahm er jedoch als bare Münze den traditionalistischen Anspruch der Angola, die "wahre" Capoeira zu sein.

Von einer weberschen Perspektive aus hat Luis Renato Vieira versucht zu zeigen, dass die Entwicklung der Regional ein Aspekt der kulturellen Modernisierung Brasiliens darstelle.<sup>62</sup> Er kontrastierte das Ethos der Regional, die ihm zufolge auf dem Begriff von Effizienz aufbaut, mit dem Ethos der traditionellen *vadição*. Die von der Regional propagierten Werte überschneiden sich mit denen, die der autoritäre Estado Novo (1937-45) in Brasilien verbreiten wollte: Effizienz, Hierarchie, Ordnung und Disziplin. Diese Werte standen im krassen Gegensatz zu dem Ethos der Unterklassen, das in Manifestationen wie der *vadição* zum Ausdruck kam. Obwohl die Arbeit von Vieira in weiten Teilen überzeugend ist, basiert auch sie auf einer Fehleinschätzung der Angola und gibt keine Belege für die Affinität der Ziele Bimbas mit den politischen Eliten seiner Zeit. Einige prominente Schüler Bimbas haben mehr oder weniger erfolgreich versucht, alle diese Vorwürfe zurückzuweisen. Mit Recht unterstreichen sie die Einbindung Bimbas in die afro-bahianische Kultur: Bimba's Frau D. Alice ist Priesterin des

---

<sup>58</sup> Für eine kurze Beschreibung dieser Formen, vgl. die entsprechenden Artikel in Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 3 ed., Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint, 1972.

<sup>59</sup> Der Schriftsteller Jorge Amado in Rego, *Capoeira* Angola, S. 269; oder Édison Carneiro, "Capoeira". *Cadernos de Folclore*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte, 1975, S. 14.

<sup>60</sup> Renato Ortiz, *A morte branca do feiticeiro negro*. Rio de Janeiro, Vozes, 1978.

<sup>61</sup> Frigério, "Capoeira: de arte negra..."

<sup>62</sup> Vieira, *O jogo da capoeira*.

Candomblé, und er selbst übte die wichtige Funktion eines *ogã* aus. Sein Vater führte ihn das Kampfspiel *batuque* ein. Bimba selbst war ein talentierter Musiker, der nicht nur neue Capoeira-Rhythmen und Lieder schuf, sondern sich auch in anderen traditionellen afro-brasilianischen Kunstformen wie dem *samba de roda* zu Hause fühlte. Auch die Herkunft der von ihm eingeführten Kicks ist umstritten. In den dreißiger oder vierziger Jahren sahen selbst die traditionellen Capoeira-Meister kein Problem in der Einführung von neuen Bewegungen - in der Regel benutzten alle spezifische Schläge als Teil ihres individuellen Stils. Seit der in den 1980er Jahren erfolgten Revalorisierung des afrikanischen Erbes jedoch erscheint die Einführung von "nicht-brasilianischen" Elementen in die Capoeira in einem anderem Licht. Daher versuchen Bimba's Schüler, diese Erneuerungen hauptsächlich auf spezifische Elemente des *batuque* zurückzuführen.<sup>63</sup> Wie dem auch sei, es ist schon seltsam, die Einführung von Elementen asiatischer Kampfkünste "Einweißung" zu nennen.

Ebenso ist die immer unterstellte Nähe Bimbas zur Macht bei näherer Betrachtung fragwürdig. Bimba trachtete danach, seine Kunst zu verbreiten und scheute keinen Kontakt mit Politikern, von denen einige ihn instrumentalisieren wollten. Aber von einer institutionellen Einbindung kann, mit Ausnahme der kurzen Periode 1939-42, kaum die Rede sein. Jair Moura zufolge sympathisierte Bimba sogar mit der Kommunistischen Partei Brasiliens,<sup>64</sup> was von anderen Schüler vehement bestritten wird.<sup>65</sup> Auf der anderen Seite benutzten die Regional-Akademien am Anfang und Ende jeder Unterrichtsstunde einen faschistoiden Gruß mit gestrecktem Arm, wobei in Anlehnung an die italienischen Faschisten der römische Gruß "Salve" gerufen wird. Bimba und sein Stil reflektieren somit die Widersprüche des "Zeitalters der Extreme" in denen die Capoeira Regional entstand. Auch ist es wichtig, zwischen Bimba und seinen Schülern, sowie der Entwicklung der Regional unter Bimba und die nach seinem Ableben zu unterscheiden. Seine Schüler entwarfen die Uniformen, schrieben die Regeln und verfassten die Lehrbücher. Sie kamen von sehr unterschiedlichen ideologischen Horizonten und versuchten ihre Überzeugungen in die Akademie einzubringen. Kein Wunder, dass hier widersprüchliche Elemente aufeinander trafen, die sich später in neuen Schulen mit entgegengesetzten Ausrichtungen wieder trennten.

Auch die Gleichsetzung von Regional als eine Capoeira für weiße Mittelklassen ist unzutreffend. Im Gegenteil, die Regional erst bewirkte, dass die Praxis der Capoeira sich auf alle Klassen der brasilianischen Bevölkerung ausbreitete und dass auch Frauen in die Akademien eintraten. Die Mehrheit der Anhänger der Regional in Brasilien waren und sind nicht "weiß". Regional-Meister wie Raimundo César de Almeida (Mestre Itapoan) unterstreichen, dass das Wachstum der Regional auch zur Verbreitung von afro-brasilianischer (richtiger wäre afro-bahianischer) Kultur innerhalb Brasiliens geführt hat.

---

<sup>63</sup> Bira Almeida (Mestre Acordeon, *Capoeira. A Brazilian Art Form. History, Philosophy and Practice*. 2. ed., Berkeley (Calif.): North Atlantic Books, 1986, S. 32; Raimundo César Alves de Almeida (Mestre Itapoan), *Mestre Atenilo: o Relâmpago da Capoeira Regional (depoimento)*. Salvador, Edição do autor, 1991, S. 32 und derselbe, *A saga de Mestre Bimba*. Salvador, Ginga Associação de Capoeira, 1994, S. 48.

<sup>64</sup> Vgl. Nestor Capoeira, *Capoeira: os fundamentos da malícia*. Rio de Janeiro, Record, 1992, S. 77-79.

<sup>65</sup> Interview mit Raimundo Alves César de Almeida (Mestre Itapoan), Salvador, 1997.

Demnach hat die Capoeira nicht nur von der Revalorisierung des afrikanischen Erbes profitiert, sondern in Wechselwirkung auch dazu beigetragen. Wie es Leticia Reis<sup>66</sup> anmerkt, die Regional nur als modernisierendes und konformistisches Projekt zu sehen, kann weder “die Komplexität und die Dynamik der Welt der Capoeira” wiedergeben noch ihre Ambivalenz erklären. Sie zeigt, dass die Regional “widersteht wenn sie sich konform verhält” und “viele Elemente behält, die ethnische Identität in Liedern, Rhythmus und den Bewegungen ausdrückt”. In ihrer Arbeit über die Entwicklung zweier Capoeira-Akademien im Bundesstaat São Paulo, behandelt sie sowohl die Regional als auch die Angola als “zwei (schwarze) Optionen für die Umwandlung von Capoeira in Sport” (“duas opções negras de esportização”). Sie beschreibt die “Reafrikanisierung” in der Regional am Beispiel des Capoeira-Verbandes “Cativeiro”, der etwa die Farben der Gürtel von brasilianisch (gelb/grün/blau) auf die der afro-brasilianischen Orixás umstellte. Eine nähere Analyse der Angola zeigt, dass hier genauso sozio-kulturelle Veränderungen aufgenommen und reflektiert werden, wenn auch aus einer traditionalistischen Grundhaltung heraus.

Das Verhältnis zwischen Regional und Angola ist daher nicht auf einfache Oppositionen wie Tradition/Moderne, Weiß/Schwarz oder Mittel/Unterklassen zu reduzieren. Hier tradieren sich auch verschieden Herangehensweisen, Stile und musikalische Traditionen. Lewis hat in Anlehnung an Huizinga den Angola-Stil treffenderweise als spielerischer, den Regional-Stil dagegen als agonistischer bezeichnet, aber auch darauf hingewiesen, dass es sich dabei nur um Grundtendenzen handelt.<sup>67</sup> Die Ambivalenz zwischen Kampf und Spiel ist der *vadiação*, de Regional und der Angola gemeinsam, wenn auch in unterschiedlichen Dosierungen. *Angoleros* werten die Ambivalenz der Grenzen zwischen Sakralem und Profanem, Arbeit und Erholung, Kampf und Spiel als Ausdruck einer holistischen Weltanschauung, die typisch für die afrikanischen Kulturen sei.<sup>68</sup> Diese Charakterisierung trifft auch für viele andere Manifestationen der afro-brasilianischen Kultur zu. Allgemeiner ist *strategic ambiguity* als Wahrzeichen für afro-amerikanische Konfliktregelung interpretiert worden.<sup>69</sup>

*Strategic ambiguity* ist auch in der Grundhaltung des *malandros* (etwa: Strolch, Gauner) der brasilianischen Städte festzumachen: keine offene Konfrontation, Zweideutigkeit, Hinterlist, immer einen Ausweg durch die Hintertüre (*jeitinho*) finden. Roberto da Matta hat den *malandro* zu einer der drei Grundfiguren des brasilianischen Dramas erhoben, in denen sich “vorherrschende soziale Prinzipien kristallisieren”, zusammen mit dem Verzicht übenden *renunciador* und dem obrigkeitswilligen *caxias*.<sup>70</sup> Der *malandro* steht

---

<sup>66</sup> Leticia Vidor de Souza Reis, *Negros e brancos no jogo da capoeira: a reinvenção da tradição*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1993, S. 83-84.

<sup>67</sup> J. Lowell Lewis, *Ring of Liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago & London, University of Chicago Press, 1992, S. 111-112.

<sup>68</sup> GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho) & Pedro Moraes Trindade (Mestre Moraes), “Comentários” zu dem CD *Capoeira Angola from Salvador, Brazil*. Produziert von Mestre Cobra Mansa und Heidi Rauch. Washington, Smithsonian Folkways, 1996, S. 13.

<sup>69</sup> Lewis, *Ring of Liberation*, S. 208.

<sup>70</sup> Roberto DaMatta, *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4.ed., Rio de Janeiro, Zahar, 4 Aufl., 1983, S. 203-11.

für den möglichen Widerstand im Alltag: Sich scheinbar anpassen, um so besser die Strukturen auszunutzen. Er übt keinen heroischen, systemüberwindenden Widerstand aus. Der *malandro* steht für die individuelle Anpassung und Selbstbehauptung des Subalternen, er repräsentiert nicht nur ein afro-amerikanisches Erbe, sondern das des Kolonisierten insgesamt. Die Geschichte der Capoeira ist so eng mit der Herausbildung des *malandros* in Rio de Janeiro und Salvador verbunden, dass jeweils der eine Begriff zur Definition des anderen herangezogen werden kann: Capoeira ist *malandragem* und *malandros* waren und sind Capoeiristas. Die Entwicklung der Capoeira reflektiert daher die brasilianische Geschichte mit allen ihren Widersprüchen, und die Veränderung ihrer Charakterzüge spiegelt die Veränderung der Realität der brasilianischen Städte. Auch der *malandro* musste sich verändern. Wie es Chico Buarque singt: Die alte *malandragem* gibt es nicht mehr, jetzt haben die *malandros* Verträge, Kravatte, Kapital und ein Foto in der Sozialkolonne in der Zeitung.

Ein vor kurzem veröffentlichtes Buch des Meisters Valdenor aus São Paulo reproduziert auf dem Deckblatt eine Abbildung des brasilianischen Ordens (Comendador do Cruzeiro) und ein Foto der Zeremonie, mit dem der schwarze Sportminister Pelé den ebenfalls schwarzen Meister und Capoeira-Politico für seine Verdienste auszeichnet.<sup>71</sup> Ein Zeichen für den langen Weg, den die Capoeira gegangen ist. Gleichzeitig benutzen in die Marginalität abgedriftete *malandros* in Salvador noch immer Capoeira-Techniken, um Touristen auszurauben, die vielleicht gerade einen Capoeira-Musikbogen (*berimbau*) als "typisches" Andenken aus Bahia gekauft haben. Mit diesen Widersprüchen wird die Capoeira auch in Zukunft leben müssen.

---

<sup>71</sup> Valdenor Silva dos Santos, *Conversando "nos bastidores" com o Capoeirista*. São Paulo, Associação Nova Luanda, 1996.