

Capoeira rituaalina

non-verbaalisen ja verbaalisen viestinnän elementit rituaalin ilmentyminä

Suvi Runonen-Väinämö

Proseminarityö

Musiikkitiede

10.01.2011

Jyväskylän yliopisto

Capoeira rituaalina

verbaalisen ja non-verbaalisen viestinnän elementit rituaalin ilmentymänä

Suvi Runonen-Väinämö

Proseminarityö

Musiikkitiede

Jyväskylän yliopisto

Abstrakti

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tutkia capoeiraa rituaalisena ja viestinnällisenä ilmiönä ja sitä miten capoeiran eri elementit ilmentävät rituaalia. Tutkimuksen lähtökohtana on omakohtainen kokemus capoeirasta ja siitä, miten kehollisuus ja yksittäiset fyysiset liikkeet painottuvat muiden osa-alueiden eli käytännössä soittamisen ja laulamisen kustannuksella. Tarkoitus on tutkimuksen avulla tuoda esiin capoeirassa esiintyvää viestintää ja miten se ilmentää tutkimuskirjallisuudessa viitattua rituaalin käsitettä. Tutkimus pohjautuu kirjallisuuskatsaukseen, jonka pohjalta analysoin capoeiraa rituaalina. Tärkeä osa tutkimusta, on pohtia rituaalin käsitettä ja sen monimuotoisuutta. Päädyin korostamaan rituaalia sosiaalisena ja viestinnällisenä ilmiönä, koska se selittää paljolti sitä, miksi tutkimuskirjallisuudessa aina puhutaan rituaalista capoeiran yhteydessä. Jaoin capoeiran kolmeen osa-alueeseen, joita ovat fyysinen peli, soittaminen ja laulaminen. Pohdin millaisia rituaalisia elementtejä osa-alueiden sisällä voidaan nähdä ja miten eri osa-alueiden välinen kommunikointi voidaan nähdä rituaalin ilmentymänä. Vuorovaikutus capoeirassa tapahtuu liikkeen, musiikin ja laulun välillä sekä myös jokaisen osa-alueen sisällä. Siksi jokaisen capoeiristan tulee hallita kokonaisuus, ei pelkästään fyysistä puolta. Capoeiran sisällä esiintyvien pienien pelien seuraaminen ja oppiminen auttaa ymmärtämään pelaajien välistä kommunikaatiota ja sitä ironiaa ja nokkeluutta, jota keholla on mahdollisuus viestiä. Capoeiran non-verbaalinen viestintä ei ole pelkkiä potkuja, väistöjä ja akrobatiaa, vaan myös teeskentelyä ja juonittelua. Kommunikaation tarkastelun punaisena lankana on rituaalinen kysymys-vastaus rakenne, miten se toistuu eri elementtien välisessä vuorovaikutuksessa sekä niiden sisällä.

Sisällysluettelo

| | |
|--|-----------|
| Capoeira rituaalina | 0 |
| non-verbaalisen ja verbaalisen viestinnän elementit rituaalin ilmentyminä..... | 0 |
| Johdanto..... | 2 |
| 1 Capoeira | 4 |
| 2 Rituaali..... | 6 |
| 2.1 Rituaalin käsite..... | 6 |
| 2.2 Capoeiran kolme elementtiä rituaalinäkökulmasta..... | 7 |
| 2.3 Pienet pelit capoeirapelin sisällä..... | 10 |
| 3 Miten kehollisuuden ja musiikin vuorovaikutus voidaan nähdä rituaalina..... | 12 |
| 4 Capoeirassa esiintyvä viestintä sosiaalisena toimintana ja rituaalin ilmentäjänä..... | 14 |
| 5 Yhteenveto..... | 16 |
| 7 Lähteet | 17 |

Johdanto

Tein keväällä 2006 viestintäseminaarityön capoeiramusiikista ja halusin lähteä jatkamaan samasta aiheesta rajaamatta työtä koskemaan pelkästään capoeiran musiikkia. Törmäsin jatkuvasti kirjallisuudessa siihen, miten monilla eri tavoilla capoeira voidaan määritellä. Peli, rituaali, tanssi ja taistelulaji toistuivat useimmiten. Halusin syventyä rituaalinäkökulmaan, koska se tuntui kiinnostavalta jo käsitteen moniulotteisuuden kannalta ja ajattelin, että voisin kandidaatintutkielman lisäksi hyödyntää tuloksia myös omassa pelissäni capoeiristana. Viestinnällinen näkökulma tuli mukaan, koska musiikki, liikkeet ja laulunsanat toimivat riitteinä, jotka muodostavat rituaalin ja halusin tutkia millaista vuorovaikutusta näiden elementtien välillä on, ja miten niitä voidaan tulkita rituaalin näkökulmasta. Työ pohjautuu kirjallisuuskatsaukseen aiemmista tutkimuksista.

Capoeiran harrastajamääristä Suomessa tai maailmalla on vaikea löytää tietoa. Joka tapauksessa capoeiran suosio on 1990-luvulta ollut kasvussa ainakin Suomessa, sitä ennen harvat tiesivät mitä capoeira on. Asiaan on varmasti vaikuttanut mm. elokuvat, joissa on käytetty capoeiraa sekä ihmisten laajentunut matkustushalukkuus eksoottisimpiin kohteisiin, joihin Brasiliakin kuuluu. Siellä tavallinenkin turisti törmää melko varmasti, jos ei aitoon capoeirapeliin, niin turistien viihdyttämiseksi järjestettyyn capoeirashowhun.

Nestor Capoeiran mukaan (2005, 93-94) akateemisten tutkijoiden kiinnostus capoeiraa kohtaan alkoi 1990-luvulla. Sitä ennen tieteellistä tutkimusta, artikkeleja eikä kirjoja ollut juurikaan. Tämä seikka on haastava, koska lähteitä on siten aika vaikea löytää. Tärkeimmiksi lähteikseni muodostui Nestor Capoeiran kirjoittama *Pieni capoeirakirja* sekä J.Lowell Lewisin *Ring of Liberation*. Nestor Capoeira on ensisijaisesti capoeirista eikä kirja siten ole tieteellinen, mutta se valottaa capoeiraa mestren näkökulmasta. Lewis puolestaan on tutkija ja amatööricapoeirista, joten näiden kahden lähteen täysin erilaiset lähtökohdat olivat mielenkiintoisia.

Ensimmäisessä luvussa kerron lyhyesti mitä capoeira on, ja miten sitä voidaan kuvailla. Toisessa luvussa tarkastelen rituaalin käsitettä ja siihen liittyviä ongelmia, sekä tuon esille, missä merkityksessä sitä itse tässä työssäni käytän. Pohdin capoeiran kolmea elementtiä, eli soittoa, laulua ja liikettä rituaalin näkökulmasta, jonka jälkeen käsittelen capoeirapelin sisällä tapahtuvia pieniä pelejä, joihin tutkimuskirjallisuudessa yleensä viitataan, kun puhutaan rituaalista. Kolmannessa luvussa käsittelen musiikin ja liikkeen välistä suhdetta sekä kehollisuutta yleisesti, ja sitä miksi

capoeirassa musiikki ja liike ovat niin tiiviisti yhteydessä toisiinsa, ja miten kokonaisuudesta muotoutuu rituaali. Neljäs luku käsittelee capoeirassa esiintyvää verbaalista ja non-verbaalista viestintää, ja miten kommunikointia voidaan tulkita rituaalina. Lopuksi vedän tutkimuksen langat yhteen työn viimeisessä luvussa.

1 Capoeira

Capoeira on usein taistelutanssiksi kuvailtu laji, joka sisältää elementtejä tanssista, itsepuolustuksesta, urheilusta, rituaaleista ja aseettomasta, joskus tosin myös aseellisesta taistelusta. Siinä käytetään hyväksi erilaisia potkuja ja väistöjä sekä akrobatiaa musiikin säestyksellä. Capoeiraa voidaan kutsua myös peliksi (Downey 2002, 490), koska capoeirassa kaksi pelaajaa ikään kuin ottelevat toisiaan vastaan muiden osallistujien muodostamassa ringissä. Portugalin kielessä capoeiraa pelataan (*jogar capoeira*) (Downing 1996), kun taas esim. englanninkielessä capoeiraa tehdään (*doing capoeira*). Capoeirassa laulujen sanat sekä liikkeiden, rytmien ja soittimien nimet ovat portugaliksi. Siksi lienee syytä selventää muutama peruskäsite, joita käytän tässä työssä. *Roda* on rinki, jossa capoeirapeli tapahtuu. Ringin yhdellä laidalla on orkesteri ja muut osallistujat kerääntyvät orkesterin viereen muodostaen ympyrän. Capoeiraorkesteria kutsutaan nimellä *bateria*. Se on lyömäsoitinorkesteri, joka koostuu berimbauista, pandeirosta, atabaquesta, agogõsta ja reco-recosta. Musiikin tehtävänä on luoda rodan energiaa eli *axé*. Jokaisella capoeiraryhmällä on oma mestrensä. *Mestre* tarkoittaa pääopettajaa, ja se on korkein oppiarvo capoeirassa. Capoeiran harrastajaa tai ammattilaista kutsutaan nimellä *capoeirista*.

On keskusteltu paljon siitä, onko capoeira afrikkalaista vai brasilialaista. Osaltaan tämä keskustelu jatkuu edelleen, mutta yleisesti ollaan yhtä mieltä siitä, että capoeira on Brasiliassa, Bahiassa, syntynyt. Sen alkuperä ja vaikutteet sen sijaan löytyvät Afrikasta (Atwood 1999, 17). Capoeiran loivat afrikkalaiset orjat 1800-luvulla Brasiliassa pitääkseen yllä ja kunnioittaakseen omia afrikkalaisia perinteitään. 1800-luvun alkupuolella orjien sallittiinkin pitää yllä omaa kulttuuriaan, mutta 1814 tienoilla valkoiset alkoivat vainota ja tukahduttaa niin capoeiraa kuin muitakin afrikkalaisen kulttuurin muotoja. On esitetty myös, että orjat naamioivat capoeiran tanssiksi, jotta isännät eivät käsittäisi heidän harjoittavan hyvinkin vaarallista lajia, joilla he pystyisivät puolustautumaan sortoa ja vainoa vastaan. Nestor Capoeiran (2005, 52) kuitenkin kumoo tämän teorian väittämällä, että capoeiran naamioiminen tanssiksi ei olisi ollut järkevää, koska vaino kohdistui myös afrikkalaisiin tansseihin.

Capoeiramusiikki koostuu portugalinkielisestä laulusta, tapuksista ja bateriasta. Kaikki rodassa olevat osallistuvat musiikkiin taputtamalla ja laulamalla kertosäettä. Roda ei ole täydellinen ilman musiikkia (Downey 2002, 492). Jokainen capoeirista voi soittaa bateriassa vuorollaan, bateria ei ole

pysyvä. Capoeiraa harrastavan oletetaan opettelevan myös soittamaan ja laulamaan eikä ainoastaan opettelevan pelkkiä fyysisiä liikkeitä ja akrobatiaa (Downey 2002, 491). Musiikki määrittää pelin sääntöjä ja tyyliä eli sitä millaista peliä on tarkoitus pelata. Tietyt rytmit tarkoittavat angolatyylisuunnan peliä ja toiset taas regionaltyyliä. Musiikilla myös määritetään pelin alku ja loppu. Musiikkia käytetään, jotta rodaan saadaan luotua hyvää axéta. Huono musiikki, esim. rytmin menettäminen, heikentää energiaa ja vaikuttaa heti pelaajiin. (Downey 2002, 492.)

Capoeiran määrittelemiseen voidaan käyttää myös erilaista lähestymistapaa. Löysin teoksen ”To Dance Is Human”, jossa Judith Lynne Hanna on määritellyt tanssin erilaisista perspektiiveistä käsin. Koska capoeiraa voidaan pitää tanssina, näitä perspektiivejä voidaan soveltaa myös capoeiraan.

Capoeira on sosiaalista käyttäytymistä, jonka avulla pelaajat voivat heijastaa ja vaikuttaa sosiaalisen systeemin rakenteisiin, kuten esimerkiksi capoeiristojen välisiin suhteisiin, mutta myös suhteisiin capoeiran ja muun yhteiskunnan välillä.

Toiseksi capoeiraa voidaan tarkastella psykologisesta perspektiivistä. Se sisältää kognitiivisia ja emotionaalisia kokemuksia, jotka vaikuttavat sekä yksilöön että koko ryhmään. Capoeira toimii siis keinona, jonka avulla ymmärretään ja selviydytään sosiaalisesti rakentuneista jännitteistä ja aggressiivisista tunteista. Psykologisesta näkökulmasta on kyse, kun puhutaan capoeirasta elämäntapana, joka vaikuttaa myös rodan ulkopuolella. Sen avulla saadaan keinoja toimia yhteiskunnassa ja vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa.

Viimeisenä perspektiivi, jonka mukaan capoeira on viestintää. Se on fyysikaalinen ja symbolinen väline tunteiden ja ajatusten ilmaisemiseen ja voi joskus olla jopa voimakkaammin vaikuttava tapa ilmaista asioita kuin pelkkä verbaalinen kieli. Non-verbaalisella viestinnällä voidaan ilmaista haluja ja tarpeita tai peittää todellisia tunteita tai tarkoituksia. Tämä tulee esille varsinkin capoeirapelin sisällä esiintyvissä pienissä peleissä, joita käsitellään myöhemmin.

2 Rituaali

2.1 Rituaalin käsite

Koska monissa tutkimuksissa mainitaan, että capoeira voidaan nähdä rituaalina, haluan lähteä tutkimaan mitä rituaalilla oikeasti tarkoitetaan ja miten se loppujen lopuksi liittyy capoeiraan. Törmäsin melkein heti samaan ongelmaan kuin professori James Howe. Hän kirjoittaa kiinnostavasti rituaalin määrittelemisen ongelmasta (kts. internetlähde 1). Rituaali määritellään usein jonkun toisen termin kautta, jolloin lukijalle jää aina epäselväksi mitä rituaalilla oikeasti tarkoitetaan. Sitä määritellään esimerkiksi suhteessa riitteihin tai seremonioihin, mutta mitä ovat riitit ja seremoniat?

Kirjassa *Ring of liberation* Lewis esittää, että on virheellistä tulkita capoeira rituaalina ja rituaalitaisteluna. Hän pohjaa ajatuksensa Turnerin määritelmään siitä, että rituaalissa on aina uskonnollinen ulottuvuus. Vaikka rodat usein alkavat rukoukselle ja lauluissa lauletaan esimerkiksi jumalasta, Lewis katsoo, että roda on kuitenkin ”hengellisesti neutraali arena”. On henkilökohtainen valinta jos pelaaja haluaa rukoilla pelin aikana. (Lewis 1992, 15). Myöskin Kulttuuriantropologian oppisanasto määrittelee rituaalin uskonnolliseksi menoksi, mutta määritelmässä todetaan myös, että sillä voidaan tarkoittaa myös kaavamaista käyttäytymistä, rituaalia rutiinin merkityksessä. Leisiö toteaa artikkelissaan *Tanssi ja rituaali* (julkaistu vuonna 1992 Musiikin suunta kirjassa) että rituaalia ei kannata määritellä jyrkästi pelkästään uskonnolliseksi, mutta ei myöskään liian laveasti koskemaan kaikkea käyttäytymistä.

Tähän työhön sopivia rituaalin määritelmiä löytyi mm. James Howelta. Hänen mukaansa rituaali on kulttuurisesti määritelty ja viestintää korostava. Leisiö on (1992, 4) puolestaan määritellyt rituaalin tietoiseksi symboliseksi ja sosiaalseksi käyttäytymiseksi, joka voi perusteiltaan olla irrationaalista, mutta jonka päämäärät voivat olla sekä rationaalisia että irrationaalisia. Mielestäni Leisiön määritelmässä on monta capoeiran kannalta mielenkiintoista seikkaa. Yksi liittyy capoeiran päämääriin. Capoeiraa voidaan pitää myös pelinä, kuten jo mainitsin ja portugalinkielessä verbi, jolla kuvataan capoeiraa on jogar, eli pelata. Usein ihmiset kysyvätkin, miten capoeirista voi voittaa toisen ja miten hävitään, jos kyseessä kerran on peli. Jos toinen capoeirista saa toiselta vedettyä jalat alta rodassa, niin silloin voittaja ja häviö ovat aika selkeitä ja capoeiran päämäärää voidaan pitää rationaalisenä. Mutta kuten Downing kirjoittaa, pelin idea on pelata peliä. Capoeirassa ei ole kovin

selviä sääntöjä tai voittajia ja häviäjiä. (Downing 1996.) Usein tarkoituksena onkin enemmän näyttää mitä voisi vastustajalle tehdä, potkuja ei ole korrektaa viedä loppuun saakka, vaan taitava capoeirista pysäyttää potkun juuri ennen kohdetta ja siten näyttää vastustajalle, että hän on rodassa ”niskan päällä”. Näin capoeiran päämäärät voivat olla epäselviä ja monimerkityksisiä ja siten irrationaalisia.

Toisaalta Leisiön mukaan rituaalin ei välttämättä tarvitse pohjautua irrationaalisuudelle, vaan siinä voi olla aineksia sekä rationaalisuudesta että irrationaalisuudesta. Syynä kiistaan, pohjautuuko rituaali irrationaalisuudelle vai rationaalisuudelle, on se, että joidenkin sosiologien mukaan rationaalinen toiminta on seremoniallista, ja ainoastaan irrationaalista toimintaa voidaan pitää rituaalina. Tämä antaa mielenkiintoisen aspektin capoeiralle. Voidaanko sitä pitää enemmän rituaalisena vai sittenkin seremoniallisena toimintana? Capoeira on niin moniulotteinen ilmiö, että ei voida sanoa, että capoeira olisi pelkästään jompaakumpaa sulkien toisen näkökulman kokonaan pois.

Toisaalta herää kysymys, että kenen lähtökohdista käsin määritellään jonkun toiminnan rationaalisuus tai irrationaalisuus? Esimerkiksi jos seuraan kahden mestren välistä capoeirapeliä, se voi hyvinkin mielestäni perustua irrationaalisuudelle, mutta jos kysyisin asiaa pelaajilta itseltään, he voisivat hyvinkin sanoa toimintansa pohjautuvan rationaalisuudelle, koska he kerta kaikkiaan ymmärtävät capoeiran paljon kokonaisvaltaisemmin ja syvemmin.

Tutkiessani, miten eri lähteet määrittelevät rituaalin, riitin ja seremonian, löysin viimeiseksi Kulttuuriantropologian oppisanastosta seremonian määritelmän, jonka mukaan seremonia- termillä on vähemmän uskonnollista latausta kuin rituaalilla, joskin termejä käytetään usein synonyymeinä, kuten myös riitti ja rituaali-termejä. Tämä onkin työni kannalta ongelma, sillä voisin puhua capoeirasta seremoniana, mutta koska useimmissa tutkimuksissa capoeira rinnastettiin kuitenkin rituaaliin, niin päädyin käyttämään rituaalia ja määrittelemään, mitä työssäni tarkoitan rituaalilla.

2.2 Capoeiran kolme elementtiä rituaalinäkökulmasta

Capoeira voidaan jakaa kolmeen elementtiin, joita ovat musiikki, verbaalisuus ja fyysinen peli. Kaikista niistä voi löytää rituaalin elementtejä ja ne ovat kaikki yhtä tärkeitä, vaikkakin Euroopassa fyysinen peli tuntuu helposti painottuvan musiikin ja verbaalisuuden kustannuksella.

Capoeiramusiikki on monimutkainen kokonaisuus, joka sisältää instrumenttityhtyeen, soololaulannan ja kertosaäkeen, johon kaikki peliin osallistujat vastaavat. Capoeiraa ei ole ilman musiikkia. Jos fyysinen peli muuttuu, täytyy musiikin myös muuttua, ja jos bateria muuttaa musiikin tyyliä tai tempoa, on se merkinä pelaajille, että heidän tulisi muuttaa peliään musiikkia vastaavaksi. Samalla tavoin jos musiikki loppuu, fyysinen pelikin loppuu. Jos bateria sekoilee rytmissään ja soittaa huonosti, pelaajat eivät voi pelata, vaan heidän tulisi lopettaa peli, kunnes bateria pääsee oikeaan rytmiin ja tunnelmaan. Tämä tekee jokaisen soittajan roolin tärkeäksi ja haastavaksikin. Olen muutamaan kerran ollut rodassa, jossa peli on keskeytynyt, koska olen itse soittanut musiikkiin ja sen hetkiseen tyyliin sopimattomasti ja mestre on keskeyttänyt rodan.

Ehkä tästä johtuen monet harrastajat Suomessa pelkäävät capoeiramusiikin opettelua, koska kokevat itsensä epämusikaalisiksi. Toisaalta capoeiralaulu on puolestaan hyvin anteeksiantavaa. Laulut ovat helppoja melodioiltaan, eivätkä varsinkaan brasilialaiset mestret odota ihmisten laulavan länsimaisen mittapuun mukaan vireessä, vaan tärkeintä on laulamiseen osallistuminen ja sitä kautta hyvän axén luominen. Onnistuneena laulamista pidetään, kun capoeiristat laulavat mukana täydellä teholla. Melodiolla ja lauluäänellä ei ole niinkään väliä.

Jos tarkastellaan capoeiramusiikkia rituaalinäkökulmasta, voidaan esimerkiksi lähteä pohtimaan, mitkä elementit voisivat olla riittejä eli yksittäisiä symbolisia toimenpiteitä, joista rituaali sitten koostuu. Riitti voidaan, kuten rituaalikin, määritellä lukuisilla eri tavoilla. Leisiö (1992, 2-3) määrittelee riitin toimenpiteeksi, joka on olennainen osa arkikäyttäytymistä, mutta jota ei tiedosteta, tai jonka olemassaoloa ei rationaalisesti voida perustella. Tällaisena riittinä voidaan mielestäni pitää esimerkiksi capoeiramusiikin tapaa kohottaa axéta.

Riittinä capoeiramusiikissa voidaan pitää myös kysymys-vastaus muotoa. On tärkeää, että capoeiristat osaavat vastata esilaulajalle oikealla tavalla. Joskus esilaulaja voi testata capoeiristojen tarkkaavaisuutta ja vaihtaa nopeasti laulusta toiseen. Tätä voidaan pitää esilaulajan maliciana. Se tarkoittaa viekkautta, jota capoeirassa tarvitaan. Kysymys-vastaus rakenne on myös nähtävissä eräänlaisena voimasuhteena, jossa esilaulaja voidaan nähdä isäntänä ja kuoro orjina. Se voidaan nähdä myös kuninkaan ja alamaisten tai kulttijohtajan ja hänen seuraajiensa välisenä sosiaalisena suhteena. (Lewis 1992, 153-154). Kaikissa näissä on kaksi ulottuvuutta, yksilöllinen ja kollektiivinen, kuten capoeiralaulussakin.

On myös tärkeää huomata, että kysymys-vastaus rakenne toistuu fyysisessäkin pelissä hyökkäys-puolustus rakenteena. Kummatkin ovat sekä riittejä, jotka ovat osa suurempaa capoeirarituuaalia että capoeiristojen välistä kommunikointia.

Capoeiramusiikissa on myös jaksoja, jolloin ei lauleta. Hiljaisuus toimii kuten capoeiran perusaskel *ginga*, eli sen tarkoituksena on toimia väliaikaisena jaksona, joka hieman rauhoittaa tilannetta. Silloin pelaajat eivät yleensä hyökkää, eivätkä he joudu puolustautumaan. Kappaleiden välissä hiljaisuus on ”tyhjä tila äänimaailman keskellä” ja tästä tyhjästä tilasta nousee seuraava vokaalinen dialogi. Muusikot käyttävät tämän ajan katsomalla pelaajien toimintaa rodassa ja odottamalla tilannetta, joka inspiroi aloittamaan seuraavan laulun. (Lewis 1992, 154-155)

Capoeirassa esiintyvistä kolmesta laulutyyppistä Lewis pitää rituaalisimpana *chulaa*, koska niissä usein rukoillaan jumalaa, omaa mestreä tai capoeiraa. Itse en lähde mieltämään rituaaliksi ainoastaan sellaisia capoeiralauluja, joissa puhutaan jumalista tai rukoilemisesta ylipäänsä. Pikemminkin pitäisin rituaalina sellaisia elementtejä, jolloin laulajien ja pelaajien välinen verbaalinen kommunikaatio toimii. Tämä edellyttää sitä, että pelaajat osaavat portugalia ja pystyvät keskittymään laulujen sanoihin fyysisen pelaamisen ohella. Hyvä esimerkki, jonka useimmat suomalaisetkin capoeiristat varmasti osaavat on, kun laulaja *ladainhan* eli alkulaulun päätteeksi laulaa ”Ê vamos s’imbora” tai ”Volta do mundo”. Silloin on aika astua rodään. Samaisilla lauseilla laulaja voi myös ”hyydyttää” peliä ja saada pelaajat tulemaan takaisin berimbaon juureen (Nestor Capoeira 2005, 109). Tosin olen huomannut, että Suomessa pelaajilta jää usein huomaamatta, että laulaja kutsuu heitä takaisin alkuasetelmaan. Tämä johtuu juuri kielitaidon puutteesta, mutta myös siitä, että fyysiselle pelaamiselle annetaan paljon suurempi arvo, kun capoeiramusiikin hallitsemiselle. Monesti on myös vaikea keskittyä sekä fyysiseen peliin että laulunsanoihin yhtä aikaa, koska kielitaito on puutteellinen.

Capoeiralauluja voidaan käyttää myös kertomaan pelin ja yhteiskunnan välisistä suhteista. Lauluissa esiintyy viittauksia niin seksuaalisuuteen, ekonomiseen tilanteeseen, uskonnollisuuteen ja mihin tahansa kulttuurin elementteihin, joita pelaaja tahtoo laulullaan kommentoida. (Lewis 1992, 162.) Capoeiralaulut eivät siis ole pelkästään rodassa olevien pelaajien ohjailuun, vaan niiden voidaan katsoa olevan yhteiskuntakritiikkiä ja liittävän capoeiran osaksi sitä yhteiskuntaa, jossa pelataan.

Hyvin tavallista on, että viittaukset on epäsuoria ja ne on verhottu kielikuviin ja sananlaskuihin (Lewis 1992, 162). Esimerkiksi olen tulkinnut orjuudesta muistuttavia lauluja pieneksi pistoksi valkoisesta ihostani, kun Buenos Airesissa oli tilanteita, että olin ainoa valkoinen rodassa. Silloin esilaulaja saattoi esimerkiksi kajauttaa laulun *vamos trabalhar, vamos plantar dende, na roda de capoeira, nego joga para valer*, joka suomeksi tarkoittaa, että mennään työskentelemään ja istuttamaan dendeä, capoeira rodassa musta pelaa todistaakseen arvonsa.

Siinä missä esilaulaja improvisoi laulunsanoja ja pelaajat liikkeitään, soittajatkin improvisoivat, ja vain muutama soitin soittaa kerrallaan kunkin rytmin yksinkertaisinta muotoa. Soittajat hakevat mahdollisuuksia improvisointiin ja jännitteiden luontiin soitinten välille. Tyypillisiä keinoja ovat mm. tuplatempo ja erilaiset polyrytmiset kuviot. Soittaja voi myös koettaa saada toisen soittajan tipahtamaan rytmistä. (Downey 2002, 497). Voidaankin ajatella, että myöskin soittajien välillä voi esiintyä kilpailua ja pelaamista, kuten varsinaisillakin pelaajilla.

Capoeiran fyysinen peli sisältää paljon kaavamaista käytöstä, jota siis voidaan pitää rituaalina. Peli alkaa siten, että pelaajat kyykistyvät johtavan berimbaon juurelle, ja he myös palaavat siihen pelivuoronsa jälkeen (Lewis 1992, 88). Jos peliä pelataan kohteliaassa ja kunnioittavassa hengessä, liikkeet noudattelevat kysymys-vastaus periaatetta. Jos pelistä tulee aggressiivista, se saattaa mennä tappelun ja painimisen puolelle.

2.3 Pienet pelit capoeirapelin sisällä

Tavallisesti, jos capoeiran rituaalisia elementtejä on tutkimuskirjallisuudessa ylipäänsä eritelty, on rituaaleina pidetty pelaajien välisiä pieniä pelejä. Nestor Capoeira esittelee Pienessä capoeirakirjassa rituaalisina elementteinä ”saida para o jogo”, ”chamada para o passo-à-dois”, ”volta-ao-mundo” ja ”compra de jogo”. Ensimmäinen elementti ”saida para o jogo” liittyy pelin alkamiseen. Berimbaun soittaja laulaa ladainhaa eli alkulaulua. Pelaajat ovat kyykistyneet soittajan jalkojen juureen ja odottavat, että ladainha loppuu. On yksilöllistä, mitä kukin capoeirista tekee odottaessaan pääsyään rodaan. Jotkut keskittyvät tulevaan peliin ja lausuvat oman rukouksensa. Jotkut voivat jo tässä vaiheessa aloittaa vastustajan hännäämisen, jopa laulamalla hännäyslaulua. Kun ladainha loppuu, peli alkaa. Pelaajat voivat vain astua ringiin, tai he voivat niin sanotusti kumartaa berimbaota nousemalla käsillä seisontaan ja seisoa hetken paikallaan gungan juuressa.

Seuraava elementti ”chamada para passo-à-dois” on keino rikkoa vastustajan hyvä pelirytmijuuri, kun hän on alkanut hallita peliä. Toinen kahdesta pelaajasta jää seisomaan liikkumatta paikalleen kätet levitettyinä. Parin täytyy lähestyä varovaisesti ja tarkkaavaisesti, nousta pystyyn ja levittää kätensä vastustajalle, joka alkaa kuljettaa häntä edes takaisin rodassa berimbaon tahdissa. Kun chamadan esittäjä lopettaa, hän osoittaa käsillään suunnan, johon toisen pelaajan täytyy lähteä erittäin tarkkaavaisena. Peli jatkuu. Rituaalin näkökulmasta tällä chamadalla voi olla monenlaisia päämääriä. se voi olla pelkkää hauskanpitoa, mutta se osoittaa, että ”sillä, joka kutsuu sinut sydämelliseen halaukseen, voi todellisuudessa olla pahat aikeet”(Capoeira 2005, 237).

Myös ”volta-ao-mundo”:a käytetään vastustajan rytmien rikkomiseen. Kesken peliä toinen pelaaja alkaa kävellen tai hölkäten kiertää rodaa. Toinen pelaaja seuraa perässä, mutta jäljessä tulevan pelaajan täytyy olla todella tarkkaavainen, sillä aloittanut pelaaja voi yhtäkkiä kääntyä ja potkaista. Hän voi myös pyytää pelitoveriaan uudestaan alkuasetelmaan gungan juureen tai sitten vain aloittaa gungan, jolloin peli jatkuu.

Viimeinen elementti, jota Capoeira käsittelee kirjassaan, on ”compra de jogo”. Siinä kolmas pelaaja astuu rodaan ja ottaa toisen pelaajan paikan. Tätä käytetään, kun peli alkaa kuumeta liikaa ja pelissä on toinen alakynnessä ja tilanne halutaan rauhoittaa. Compran avulla pääsee pelaamaan ystävänsä kanssa tai jos tuntee itsensä motivoituneeksi pelin energian vuoksi. Nestor Capoeira tuo ilmi sen, että nykyään compraä käytetään väärin. Ostetaan peli, koska on kiire pelata, eikä kunnioiteta kehitymässä olevaa pelaajaparia.

Nämä edellä mainitut capoeira pelin sisällä esiintyvät pelit ovat sitä osa-aluetta capoeirassa, joita voidaan pitää seremoniallisina siinä mielessä, että chamadan esittäjän voidaan katsoa mielestäni käyttävän järkeä vaistojensa ohella kun hän päättää, että tilanne vaatii nyt chamadaa, eikä tavallinen peli enää riitä. Normaalisissa pelissä vuorovaikutus on usein vain vaistoihin perustuvaa, eikä tilannetta ehdi sen kummemmin järjellä ajatella. Joskus niiden on tarkoitus myös viihdyttää yleisöä ja pelaajatovereita. Pelaajat voivat esimerkiksi ilveillä toisilleen ja liioitella elekieltään. Yhtäkkiä toinen kuitenkin hyökkää ja peli muuttuu taas tavalliseksi capoeiraksi.

3 Miten kehollisuuden ja musiikin vuorovaikutus voidaan capoeirassa nähdä rituaalina

Edellä jaoin capoeiran kolmeen osaan: musiikkiin, fyysisiin liikkeisiin ja verbaalisuuteen. Tarkastelin elementtejä rituaalin ilmentymänä, mutta toisistaan irrallaan. Seuraavaksi pohdin rituaalia elementtien eri osien muodostamien kokonaisuuksien kautta, sillä mikään elementti ei ole capoeiraa yksinään. Sen vuoksi elementtien tarkastelu erillään ei tuota haluttua tulosta. Ensimmäiseksi syvennyn kehollisuuden ja musiikin muodostamaan kokonaisuuteen.

Kehollisuuden ja musiikin yhteys on siinä mielessä tärkeä tutkimuskohde, että niin monenlaiset musiikkityylit ovat kiinteässä yhteydessä tanssiin. Usein tutkimuksissa kuitenkin keskitytään joko pelkkään musiikkiin tai tanssiin. Downey tuo esiin sen, että tanssijalle musiikki on kutsu tanssiin. Tämä pätee erityisen hyvin capoeiraan, jossa peliä ei voi olla ilman musiikkia, eikä pelkkä musiikki toisaalta voi olla capoeiraa. Asiaan vihkiytymättömän kuuntelijan korvaan musiikki kuuluu, mutta se on kehollisesti käsittämätöntä ja ilman käytännön ymmärrystä. Instrumentaalisen ja fyysikaalisen taitavuuden hankkiminen vaikuttaa käsitykseen musiikista ja sen rakenteesta ja soundista. (Downey 2002, 500.)

Downeyn ajatuksesta tulee mieleen se, että esimerkiksi cd-levyltä kuunneltuna capoeiramusiikki voi olla aika yksitoikkoista. Se johtuu siitä, että loppujen lopuksi capoeiratyylejä ei ole kuin kaksi. Pelkistettynä voidaan sanoa, että capoeira angolana musiikki on hidasta ja capoeira regional on nopeatempoista. Jos musiikki on irrotettu kontekstistaan, niin myöskään capoeiran axé ei ole aistittavissa. Kun itse capoeirapelissä musiikin ja capoeiran tekee mielenkiintoiseksi esilaulajan sanallinen reagointi pelin tapahtumiin, niin tämäkin aspekti jää hämäräksi, kun musiikki irrotetaan kontekstistaan cd-levylle.

Musiikin tarkoituksena on luoda mahdollisuuksia kahden pelaajan keholliselle vuoropuhelulle. Tätä vuoropuhelua voidaan tarkastella rituaalin näkökulmasta. Capoeirassa ei voi luottaa liikaa siihen, mitä näkee, koska petollisuus ja vastustajan harhauttaminen ovat olennaisia elementtejä rodassa. Downey kirjoittaa, että edistyneet pelaajat kokivat helpoksi harhauttaa ruumiillisilla vilpeillä vastapelaajan, joka luotti liiaksi näkökykyynsä. Eräällä capoeiratunnilla Mestre Cobra pyysi pelaajia kuuntelemaan musiikkia ja pelaamaan bateriaan päin kääntyneinä. Tarkoituksena oli löytää se musiikillinen inspiraatio, jonka avulla olisi helpompi puolustautua. (Downey 2002, 501.)

Kehollisuus ja musiikin tuottaminen kohtaavat konkreettisesti berimbaoa soitettaessa, kun calabazaa painetaan vatsaa vasten, jotta saadaan tuotetuksi oikeanlainen ääni, kuten Stephens ja Delamont tuovat ilmi artikkelissaan *Samba no Mar: Bodies, Movement and Idiom in Capoeira* (2006, 113). Tämä soundi ja sitä kautta myös capoeiristan keho ilmentävät rodaa rituaalina, josta koko peli saa alkunsa. Kun mestre soittaa berimbaota, berimbaon rytmi määrittää pelin tyylin ja nopeuden. Voidaan ajatella, että mestre kontrolloi rodaa berimbaon kautta. (Stephens & Delamont 2006, 114) Tästä syntyy mielenkiintoinen näkökulma kehollisuuden ja musiikin suhteesta rituaalina. Pelkästään se, että soittaja pitelee berimbaota synnyttää symbolista arvoa, joka voidaan tulkita rituaalina hallitsemisaspektin kautta.

Capoeirassa ei ole tarkoitus harjoitella yksittäisiä liikkeitä, jotka sopivat kulloiseenkin rytmiin, vaan enemmänkin harjoitella herkkyyttä, jonka avulla reagoida vastapelaajan liikkeisiin. Nämä fyysiset liikkeet tulisi sovittaa capoeiramusiikkiin.. Oppimalla capoeiramusiikkia liike ja musiikki tulevat niin läheiseksi osaksi, että musiikkia voidaan pitää tienä asiantuntijuuteen capoeirassa. (Downey 2002, 502-503.). Tässä capoeira poikkeaa tanssista, sillä ainut perinteiseen tanssiaskeleeseen rinnastettava liike on ginga, jolla sidotaan kaikki potkut, väestöt ja akrobatia toisiinsa. Gingaa voi harjoitella musiikin rytmiin, mutta taitavien capoeiristojen pelissä ei välttämättä edes huomaa gingaa. Liikkeet sulautuvat toisiinsa niin täydellisesti, ettei ginga erotu. Aloittelijat yleensä palaavat aina gingaan takaisin potkun ja väistön jälkeen. Mitä tulee musiikin tiestä asiantuntijuuteen, niin Downey on siinä täysin oikeassa. Todelliset capoeiristat hallitsevat sekä capoeiramusiikin että fyysiset liikkeet. Musiikista kumpuavan energian ja ohjauksen avulla capoeiristalle aukeaa mahdollisuus todella ymmärtää mistä capoeirassa on kyse. Musiikin avulla on myös helpompi niin sanotusti voittaa pelissä, koska musiikista saa vihjeitä omaan peliin.

4 Capoeirassa esiintyvä viestintä sosiaalisena toimintana ja rituaalin ilmentäjänä

Viestintä on vuorovaikutusta, joten se on sosiaalista toimintaa. Mitä teoreettista pohjaa voidaan hakea viestien ja symbolien vaikutuksesta sosiaalisiin suhteisiin? Hanna (1979, 85) esittää lähtökohdiksi esimerkiksi puheenkaltaisten ominaisuuksien etsimisen.

Capoeirassa, kuten tanssisakin, viestinnän voima ilmenee vuorovaikutuksessa, siinä miten capoeiristat vaihtavat viestejä keskenään tai yleisön kanssa. Jotta voidaan ymmärtää tätä capoeirassa ilmenevän non-verbaalisen viestinnän voimaa, on syytä vertailla capoeirassa esiintyviä piirteitä puhutussa kielessä esiintyviin piirteisiin. Hannan mukaan seuraavia eroja on nähtävissä puheen ja tanssin välillä (1979, 86-90). Sovellan Hannan ajatuksia capoeiraan. Puheessa korostuu kuulo, kun taas capoeirassa motorinen, visuaalinen ja kehollinen puoli korostuu. Toisaalta capoeirassa on myös suoraa verbaalista viestintää laulujen sanoituksissa ja esilaulajan improvisoinnissa. Pelkässä tanssissa ei tätä verbaalisen viestinnän ulottuvuutta ole. Capoeiran tekee mielenkiintoiseksi se, että esilaulajan verbaaliseen viestintään pelaajat vastaavat kehollisella viestinnällä, jolloin vuoropuhelua käydään sekoittamalla verbaalista ja non-verbaalista viestintää. Esilaulaja voi laulaa esimerkiksi ”Kaveri juoksi, sillä hän pelkäsi tulevansa lyödyksi. Hän juoksi ja juoksi, sillä hän pelkäsi tulevansa lyödyksi” (Capoeira 2005, 113). Tällä esilaulannalla hän voi reagoida esimerkiksi jommankumman pelaajan ehkä hätiköityihin liikkeisiin tai pelokkaaseen olemukseen.

Toiseksi kieli on ajallisessa ulottuvuudessa, kun taas capoeirassa on ajallisen ulottuvuuden lisäksi kolmiulotteisuus. Kolmanneksi puheessa puhujalla on mahdollisuus kuulla itsensä ja saada siten suoraa palautetta, kun taas capoeirassa pelaaja ei voi nähdä itseään. Hän saa palautteensa ainoastaan vastapelaajansa sekä toisten rodassa olevien capoeiristojen ja varsinkin esilaulajan sekä suurimman berimbansoittajan reaktioista. Neljäs ero on, että ihminen voi puhua ja tehdä jotain muuta samalla, mikä ei tule tanssin ja capoeiran kohdalla kyseeseen. Viidenneksi tanssi on viestinnän keinona paljon vaikeampi kuin puhuttu kieli.

Capoeirassa viestintää voidaan pitää moniaistisena. Liikkeen ja musiikin lisäksi on tunne liikkeeseen eläytymisestä, esiintyjien ja yleisön reaktioiden näkeminen, kehon koskeminen maahan tai vastapelaajan kehoon, ääni, joka syntyy liikkeestä ym. Capoeirista improvisoi liikkeensä, jolloin kehollinen viestintä on yllätyksellistä, yksilöllistä ja kekseliästä. Capoeirassa ei esimerkiksi toisteta jotain askelsarjaa, kuten tanssissa voidaan tehdä. Sen sijaan se, että ginga-askeleella sidotaan potkut, väistöt ja akrobatia toisiinsa, tekee kehollisesta viestinnästä yllätyksellistä. Liikkeet tapahtuvat improvisoituina, vaikkakin johonkin potkuun saattaa olla helpointa käyttää tiettyä väistöä, joka tulee tilanteeseen kuin luonnostaan. Kehollisuus on myös monimutkaista ja moniselitteistä. Vastapelaajan on tulkittava pelitoverinsa ajatuksia kehollisen ilmaisun kautta. Samaa tekee myös rodan johtaja, joka yleensä on kungan soittaja. Hän tulkitsee pelaajien kehollisten viestien avulla pelin tunnelmaa ja axén tasoa ja pyrkii joko mukauttamaan musiikin pelaajien tunnetasoa vastaavaksi, tai sitten musiikin avulla ohjaamaan peliä johonkin toiseen suuntaan.

Capoeirassa on paljon tulkittavia viestejä. On liike, musiikki, laulujen sanat, pukeutuminen jne. Viestinnän kannalta toistolla on siinä mielessä hyvä merkitys, että se vähentää väärinymmärrystä tai koko sanoman häviämistä. Toisaalta merkkien ja symbolien paljous aiheuttaa sen, että ei ehkä ehdi tai osaa keskittyä kaikkeen, vaan pitää valita joitain elementtejä, jolloin väärinymmärryksen riski kasvaa. Jos esimerkiksi pelaaja ei ymmärrä portugalia, hän menettää laulujen ja laulaajan antamat vihjeet ja saattaa hävitä pelin. Toisaalta jos rodaa seuraa capoeiraa tuntematon ihminen, joka kuitenkin osaa hyvin portugalia, hän voi seurata verbaalista viestintää ja sitä kautta oppia erottamaan ja ymmärtämään pelaajien kehollisia viestejä, joilla he vastaavat non-verbaaliseen viestintään. Se auttaa ymmärtämään capoeirapeliä, vaikka ei tuntisikaan pelin taustoja, tai tietäisi pelin tarkoitusta tai sääntöjä.

Capoeirassa kommunikoidaan siis hyvin monella tasolla. Vuoropuhelu tapahtuu samanaikaisesti kahden rodan keskellä olevan pelaajan välillä, pelaajien ja baterian välillä, soittajien kesken, baterian ja osallistuvan yleisön sekä pelaajien ja yleisön kesken. Toinen pelaaja potkaisee, toinen väistää ja käy vastahyökkäykseen. Mestre huomaa pelin intensiteetin nousevan ja kiihdyttää rytmiä, jolloin pelaajat etenevät nopeammin omassa vuoropuhelussaan. Tämä pelaajien kehonkielen kiihtyminen antaa keskimmäisen berimbaon soittajalle kimmokkeen improvisointiin, jolloin kungan soittaja antaa hänelle tilaa ja mahdollisuuden siihen. Musiikin tempon kiihtyminen saa rodan muodostaneen yleisön taputtamaan käsiään yhä nopeammin ja tämä puolestaan luo lisää axéta ja saa pelaajat kokeilemaan yhä nopeampaa keskustelua.

5 Yhteenveto

Jotta capoeiraa voidaan käsitellä rituaalina, täytyy määritellä rituaalin käsite. Itse päädyin korostamaan rituaalia sosiaalisena ja viestinnällisenä ilmiönä. Olisin myös voinut lähteä täysin toisenlaiselle tielle, esimerkiksi tutkimaan capoeirassa ja candomblé uskonnossa esiintyviä yhdenmukaisuuksia, jolloin näkökulma rituaaliin olisi ollut uskonnollinen.

Capoeira voidaan jakaa kolmeen eri osa-alueeseen, joita ovat fyysinen peli eli *jogar*, soittaminen eli *tocar* ja laulaminen, *brincar*. Näistä kaikista osa-alueista on mahdollisuus löytää elementtejä, jotka muodostavat rituaalin, mutta haluan korostaa, että näitä osa-alueita ei kuitenkaan voi erottaa toisistaan. Jos joku elementti puuttuu, ei capoeiraa ole. Yleensä fyysinen peli painottuu soittamisen ja laulamisen kustannuksella. Se on sääli, koska musiikki on juuri se elementti, joka erottaa capoeiran esimerkiksi itsepuolustuslajeista.

Vuorovaikutus capoeirassa tapahtuu liikkeen, musiikin ja laulun välillä sekä myös jokaisen osa-alueen sisällä. Siksi jokaisen capoeiristan tulee hallita kokonaisuus, ei pelkästään fyysistä puolta. Capoeiran sisällä esiintyvien pienien pelien seuraaminen ja oppiminen auttaa ymmärtämään pelaajien välistä kommunikaatiota ja sitä ironiaa ja nokkeluutta, jota keholla on mahdollisuus viestiä. Capoeiran non-verbaalinen viestintä ei ole pelkkiä potkuja, väistöjä ja akrobatiaa, vaan myös teeskentelyä ja juonittelua. Kommunikaation tarkastelun punaisena lankana on kysymys-vastaus rakenne, miten se toistuu eri elementtien välisessä vuorovaikutuksessa sekä niiden sisällä.

7 Lähteet

- Aro, L. 2002. *Jargon. Kulttuuriantropologian englanti-suomi oppisanasto*. Jyväskylä: Kampus Kustannus
- Atwood, J. 1999. *Capoeira: a martial art and a cultural tradition*. New York: The Rosen Publishing Group, Inc.
- Capoeira, N. 2005. *Pieni Capoeirakirja*. Suom. Anders Colliander. Helsinki: Art House Oy. Alkuperäisjulkaisu 2002.
- Downey, G. 2002. Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music. *Ethnomusicology* 46 (3), 487-506.
- Downing, B. 1996. Jogo Bonito. *Southwest Review*, 81.
- Hanna, J. L. 1979. *To Dance Is Human*. USA: The University of Texas Press
- Leisiö, T. 1992. Rituaali ja Tanssi. Teoksessa *Musiikin Suunta*. Julkaisupaikka: Julkaisija, 2-29.
- Lewis, J. 1992. *Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago: The University of Texas Press.
- Stephens, N. Delamont, S. 2006. Samba no Mar: Bodies, Movement and Idiom in *Capoeira*. Teoksessa *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*. England: Ashgate Publishing Limited, 109-122.

Internetlähteet

- Howe, J. (2004). Myth, Ritual, and Symbolism. (www-dokumentti). (Viitattu 2.5.2009)
Massachusetts institute of technology. Saatavissa:
<http://ocw.mit.edu/OcwWeb/Anthropology/21A-212Spring2004/CourseHome/>