

## Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité / Théma

# « Discours sur la « traditionnalité » de la capoeira : l'influence et le rôle des capoeiristes »

**Renata de Lima SILVA José Luiz Cirqueira FALCÃO Cleber  
DIAS**

**Romain BRAGARD (traducteur)**

### Résumé

L'objectif de cet article est de clarifier et d'analyser certains aspects de la constitution des discours qui imprègnent l'univers de la capoeira angola : d'un côté, on trouve un discours populaire, en général porté par les capoeiristes, qui affirme, parfois sous l'influence des intellectuels professionnels, que la pratique exprime une ancestralité africaine ; de l'autre un discours plus académique, qui souligne qu'elle est une manifestation urbaine et moderne, codifiée seulement au XX<sup>e</sup> siècle. L'analyse de ces discours permet de déduire que le processus de construction et de transformation de la capoeira a été, hier comme aujourd'hui, une combinaison de croyances, de mythes et de discours d'origines diverses, populaires et académiques en même temps. Par conséquent, plutôt que de juger la véracité des discours sur la capoeira, nous voulons comprendre les conditions objectives qui les rendent possibles. Ainsi, la ritualisation qui symbolise l'héritage de Mestre Pastinha, le lien entre capoeira angola et pratiques afro-brésiliennes, ainsi que la gestualité même des capoeiristes, sont ici considérés comme quelques-uns des éléments qui concourent à pérenniser les discours traditionalistes sur cette pratique.

### Abstract

The objective of this paper is to clarify and analyse some aspects of the constitution of the narratives that permeate the universe of Capoeira Angola: on the one hand, a popular version gathered the capoeiristas themselves, where Capoeira Angola is conceived as a contemporary expression of traditional African practices; on the other hand, a scholar version where Capoeira Angola is displayed as a modern and urban practice, yet only shaped in the XX<sup>th</sup> century. Our argument is that this dichotomy is a false question. The process of constitution and change in Capoeira happened, formerly and nowadays, through beliefs, myths and narratives from different origins, at the same time popular and scholar. So rather than judging the truth of these or any other historical version about Capoeira, our objective, more specifically, is to reflect about the conditions that made possible those narratives. Thus, the ritualization that symbolized the transmission of a collective heritage for Mestre Pastinha, the connections between Capoeira Angola and others Afro-Brazilian practices, and finally the gesture of the capoeiristas, are pointed as some aspects that enabled to perpetuate those narratives of traditionality in this practice.

### Resumo

O objetivo deste trabalho é explicitar e analisar alguns aspectos da constituição dos discursos que permeiam o universo da Capoeira Angola: de um lado, identifica-se a proeminência de um discurso de caráter mais popular, vinculado, em geral, aos próprios capoeiristas, mesmo que eventualmente influenciado por acadêmicos profissionais, que afirma esta prática como a expressão contemporânea de uma ancestralidade tradicional africana; de outro lado, um discurso de caráter mais acadêmico, que a destaca como uma manifestação urbana moderna, codificada como tal apenas no século XX. Ao analisar aspectos desses discursos, podemos inferir que o processo de construção e transformação da capoeira deu-se, no passado e ainda hoje, pela combinação de crenças, mitos e discursos de origens diversas, populares e acadêmicas a um só tempo. Portanto, menos que julgar a veracidade desses ou de quaisquer outros discursos sobre a capoeira, interessa-nos compreender as condições objetivas que os tornaram

possíveis. Assim, a ritualização que pretende simbolizar a transmissão de uma herança coletiva a Mestra Pastinha, a vinculação da Capoeira Angola a outras práticas afro-brasileiras, além da própria gestualidade de capoeiristas são apontados como alguns dos elementos que concorreram para viabilizar o discurso sobre a tradicionalidade desta prática.

Au Brésil, lorsque l'on parle du passé de la capoeira, les recherches historiques et les croyances populaires se contredisent parfois. De récentes études soutiennent que les différentes capoeiras\*\* seraient, en vérité, des manifestations urbaines et modernes qui n'auraient été codifiées qu'au vingtième siècle (Soares, 2002 ; Pires, 2001 ; Vassalo, 2003). Selon ces auteurs, le renforcement des études afro-brésiliennes ainsi que le mouvement nationaliste des premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle eurent, du fait de l'usage d'un paradigme qui classait les manifestations culturelles en termes de « tradition » et de « dégradation », une incidence sur la valorisation de la culture populaire. Selon cette version, la promotion de la capoeira Angola serait uniquement le fruit du désir de l'élite lettrée, qui cherchait à exalter une image positive du Brésil noir. La définition de cette capoeira comme africaine serait moins le fruit d'une recherche soigneusement fondée que d'une série d'associations et de similitudes superficielles (Sansone, 2002).

Du côté des capoeiristes ? et surtout des *angoleiros*\* ? il n'est pas rare que la pratique soit comprise en se tournant vers l'Afrique, en clamant une ancestralité. Cette version lie les traits constitutifs de la capoeira ? surtout l'angola ? aux cosmologies africaines d'origine Bantu. Comme le relate Pedro Abib, ici se détachent les « influences marquantes de la culture afro-brésilienne », nommément : « les expériences basées sur la tradition, l'ancestralité, le rituel, la mémoire collective, la solidarité et un profond respect pour la sagesse des anciens » (2006, p. 87).

Dans le cadre du présent travail, il importe peu de valider ou d'invalider l'un des deux postulats. Il convient en revanche de les problématiser dans l'intention de comprendre comment différents discours sur la capoeira se sont constitués et ont ensuite influencé la transformation de cette pratique corporelle. Loin de prétendre réduire le dilemme à une équation de termes manichéens ? « tradition » *versus* « invention » ?, notre objectif consiste à considérer l'opposition comme une fausse question, car tout le processus de construction et de transformation de la capoeira se fit à travers des mythes, des croyances et des discours d'origines diverses (simultanément populaires et académiques), sur lesquels les regards unilatéraux sont insuffisants.

En d'autres termes, il nous importe ici de problématiser les circonstances qui déclenchèrent le processus d'énonciation de ces discours. Pourquoi la capoeira angola a-t-elle été considérée « plus traditionnelle » que les autres ? Qui pourrait éventuellement être intéressé par chacune de ces versions et pourquoi ? Comment ces différentes versions de l'histoire ont influencé sa formation ?

La mémoire, le passé et les faits historiques sont toujours le résultat d'« inventions » (Hobsbawm & Ranger, 1983), qu'ils soient établis par des académiciens, des militants, des gens du commun, ou par n'importe quel autre groupe. De fait, l'intérêt, conscient ou non, se mêle toujours à la construction et à la reproduction des histoires sur les capoeiras, comme sur toute autre pratique. Comme l'avance Alun Munslow, « la façon dont nous écrivons l'histoire est autant ouverte aux usages et mésusages du pouvoir que n'importe quelle autre narration » (2009, p. 25). De ce fait, la supposée soumission d'une version de l'histoire à des critères de preuve et de vérification ne garantit pas nécessairement qu'elle soit une représentation mimétique de ce qui s'est passé dans les faits. Il s'agit tout au plus de dispositifs particuliers, manipulés par des groupes déterminés dans des situations privilégiées de pouvoir discursif (Briggs, 1996).

## Histoire, mythe et vérité dans la capoeira angola.

Avant l'avènement du 20<sup>e</sup> siècle, la capoeira se présentait déjà comme un élément saillant de la culture et de la sociabilité de différents groupes populaires. Sa pratique se manifestait sous forme de jeux et d'animations de rue, bien qu'au cours de cette période elle ait principalement été relatée par la littérature et la documentation policière, où elle se voit fréquemment associée à l'usage d'armes en situation de répression et vue par les élites comme une chose néfaste (pourtant des réseaux de capoeiristes et de

politiciens avaient été formés).

En 1890, la capoeira est criminalisée et le 20<sup>e</sup> siècle débute dans un climat de conflit entre capoeiristes et police (Rego, 1968). C'est seulement à partir des années 1930 qu'elle s'établit comme une pratique culturelle importante, gagnant ? dans certains cas ? une visibilité positive grâce au mouvement de valorisation de la culture populaire. Dans ce contexte, la capoeira bahianaise gagne une notoriété particulière, avec la création de la capoeira regional et de la capoeira angola. Bien que présentant des codes différents, toutes deux sont simultanément associées, entre autres, à une idée de « folklore » et de « sport ».

Si il ne nous semble pas nécessaire de revenir sur l'histoire de la création de ces deux modalités de capoeira, il faut cependant signaler que la capoeira angola et la capoeira regional furent contemporaines. La seconde n'est pas vraiment une dissidente de la première, comme le répète souvent le sens commun. Les deux modalités sont des manifestations contemporaines qui portent en elles la puissante inventivité de Mestre Pastinha, pour l'angola, et de Mestre Bimba, pour la regional.

Pires (2001) attire notre attention sur le fait que l'on ne trouve aucun document qui ne nommât la capoeira angola comme telle avant les années 1930, bien que Mestre Pastinha et Mestre Bimba fussent en accord sur son caractère traditionnel. L'auteur indique encore que la dénomination naquit de la nécessité de se distinguer des modalités de capoeiras sportives qui se développaient alors à Bahia. Il semble ainsi que l'identité de la capoeira angola ait été explicitement construite pour se différencier de la « *luta regional Baiana* », qui fut nommée par la suite capoeira regional. Cela s'accomplit dans un climat constant de conflit et de dispute pour l'espace et la légitimité ? encore palpable aujourd'hui.

Pires (2001) suggère encore que l'influence des intellectuels, qui élurent la capoeira angola comme étant plus « pure » et « authentique », a eu un rôle fondamental dans sa construction discursive. L'hypothèse est aussi défendue par Vassalo (2003), qui pense que l'élaboration d'un modèle de pureté afro-brésilienne semble se consolider à partir des écrits de Edison Carneiro (s/d), qui divulguèrent l'idée que la capoeira angola était la plus traditionnelle. Vassalo (2003) va jusqu'à suggérer que l'expression capoeira angola a été consolidée par la forte influence de Edison Carneiro.

Mais, les protagonistes de la capoeira angola auraient-ils permis, de façon passive, que cette pratique fut modelée et manipulée par des influences externes ou, à l'inverse, auraient-ils participé à ce jeu de façon active ?

Il est possible d'affirmer que les deux modalités de capoeira sont le fruit d'un processus de modernisation, de syncrétisme et d'urbanisation. Il est aussi vrai que les deux manifestations présentent des différences substantielles. Mais quel élément de la capoeira angola fait, ou a fait, que certains intellectuels comme Edison Carneiro la perçoivent comme une pratique « plus pure et plus authentique » ? Il ne nous semble pas que Jorge Amado ? dont le regard était comparable à celui de Edison Carneiro ? ait inventé des histoires sur la capoeira angola comme on invente le roman *Capitaines des sables* (*Capitães de Areia*). Par l'analyse de telles ?uvres ? si riches en manières corporelles et en idées venues de l'univers bahianais de la capoeira angola ? nous pouvons facilement postuler que ce ne fut pas simplement le discours des intellectuels qui influença la capoeira, mais aussi l'inverse : la capoeira a aussi influencé ses discours et ses modes de penser. De fait, l'invention d'une tradition est une articulation avec un ensemble objectif de circonstances politiques, économiques et sociales (Bourdieu, 2004).

Si nous saisissons l'idée de discours comme quelque chose qui, dans un même mouvement, constitue et est constitué par l'idéologie d'un groupe ou d'une institution, et si, de surcroît, nous considérons le corps comme un véhicule du discours, nous vérifierons alors que les capoeiristes méritent un lieu central dans l'histoire de la formation du discours sur la capoeira. De cette manière, nous devons nous demander quel discours, inscrit dans le corps du capoeiriste de l'époque, fut interprété par ces intellectuels. Car, comme le pointe Silva, le corps est un « opérateur discursif », quelque chose qui « problématise et crée des discours » (1999, p. 25).

## Le caractère mystique et collectif de la

## capoeira angola

Dans un climat où la capoeira regional était en tête de la course pour l'espace et la reconnaissance, la capoeira angola, déjà en nette opposition avec la première, rompait avec les sens et les significations mobilisés entre la fin du 19<sup>e</sup> et le début du 20<sup>e</sup> siècles. Se moralisant et s'éloignant de l'ambiance de rue au profit de son s'établissement en écoles et en groupes organisés, elle assumait de plus en plus l'idée d'un passé africain.

Il est courant de dire que « Monsieur » Pastinha ? comme il était aussi appelé ? fut le principal représentant de la capoeira angola. Bien qu'il eût institué une série d'innovations pour sa formation, il faut cependant reconnaître que Mestre Pastinha n'a pas créé la capoeira angola de la même façon que Mestre Bimba a créé la capoeira regional. En effet, le témoignage de Mestre Pastinha et la biographie de Mestre Noronha établissent qu'au cours d'une *roda* de capoeira à Gengibirra\* le garde civil Amorzinho, accompagné de Livino Diogo, Totonho de Maré, Aberrê et Mestre Noronha, aurait « livré » la capoeira à Pastinha (Muricy, 1999 ; Coutinho, 1993). Ce collectif de capoeiristes aurait autorisé Pastinha à « prendre en charge » la capoeira angola. Ainsi, s'il fut établi que Pastinha aurait autorité pour organiser la capoeira angola, et ainsi ne pas la laisser succomber, il était implicitement entendu qu'il s'engageait à préserver la mémoire de ces maîtres.

Ce processus, qui symbolisait les idées de transmission et d'héritage collectif, pourraient en partie expliquer pourquoi le discours de la « traditionalité » revient à la capoeira angola et a été par la suite amplifié par des artistes et des intellectuels. Car, dès sa forme moderne, la capoeira angola s'est affirmée comme articulation collective. L'histoire de son invention ne doit donc pas être imputée à un seul sujet. D'autres personnes sont entrées en scène et ont collaboré activement au processus de construction de son discours corporel. Au-delà de la légendaire *persona* de Mestre Pastinha, elles mettent en évidence ce caractère collectif. Mestre Cobrinha Verde, par exemple, est une référence en ce qui concerne la codification du discours corporel de la capoeira angola.

Rafael Alves França, plus connu sous le nom de Cobrinha Verde, est né à Santo Amaro da Purificação en 1917. Cousin de Besouro Mangangá <sup>(1)</sup> (avec qui il débuta son apprentissage de la *capoeiragem*), il entretint par la suite des rapports avec Siri de Mangue, Espinho Remoso et Canário Pardo, pour ne citer qu'eux. Connu pour son habileté à manipuler les *navalhas*\*, Besouro lui donna un *apelido*\*rappelant son agilité et son adresse. Il entra dans le groupe des *cangaceiros*\*de Horácio de Matos (figure qui apparaît dans les chants de capoeira et de *samba de roda*) et dirigea le Centro Esportivo de Capoeira Angola Dois de Julho, où passèrent de nombreux capoeiristes qui devinrent maîtres par la suite (Abib, 2009).

Tenant une promesse faite à son cousin Besouro, Cobrinha Verde n'a jamais fait payer son enseignement. Il était en outre ce que l'on peut appeler un *mandingueiro* né. Le concept de *mandinga* ne se réfère pas seulement à l'idée d'astuce, de séduction, de jeu corporel. *Mandinga* est ruse, malice, mais aussi magie. Selon ses propres mots : « ce n'est pas seulement la capoeira qui m'a protégé de mes ennemis. Le bon capoeiriste est magicien. Il a le pouvoir d'apprendre les bonnes incantations et d'en user au bon moment, car la capoeira ne protège pas des balles » (Santos, 1991, p. 17).

Pour éclairer la formation de la capoeira angola bahianaise, le parcours de Mestre Cobrinha Verde révèle, par ailleurs, l'influence significative du Recôncavo Baiano\*, en ce qui concerne les histoires de bravoure, explicitement présentes dans la capoeira du Recôncavo (Abib, 2008). Ce maître aurait introduit le geste de toucher le sol de manière répétée, comme on ensorcelle ou demande protection. Ce geste est devenu emblématique de l'idée de « lâcher la *mandinga* ». Il fut par la suite diffusé par Mestre João Grande, qui connut Cobrinha Verde.

Il est intéressant de remarquer à quel point une conception du monde ? ici la relation au sacré et à la religion ? apparaît dans le jeu de la capoeira sous la forme d'un discours corporel qui, avec le temps, s'institue en code. La question de la *mandinga*, non comme geste, mais comme concept de *vadiação* <sup>(2)</sup> de la capoeira angola, est devenue emblématique dans les descriptions et analyses de cette pratique, car elle permet de la distinguer de la capoeira regional. Il est très probable que l'emphase donnée à la question de la *mandinga* par la capoeira ait fait que le geste d'un *mandingueiro* comme Cobrinha Verde soit devenu symbole de l'idée de « lâcher la *mandinga* ». Mestre João Grande aurait aussi eu un rôle fondamental dans ce processus car, dans sa pratique de joueur et de maître, la relation de la capoeira avec le candomblé est sans cesse mise en avant par la répétition du geste de toucher le sol avec les mains.

Désigné comme celui que « Dieu a envoyé pour jouer » par Rego (1968, p. 288), João Grande est un disciple de Mestre Pastinha. Il apparaît dans le film *Mandinga em Manhattan* de Lázaro Faria (2006) en train de faire et de parler de ses *mandingas*, d'encenser son espace sur la Sixième Avenue, de prendre soin de son autel et de parler des *orixás* <sup>(3)</sup>. Les mythes, fantaisies et *mandingas* deviennent ainsi des aspects identitaires de la capoeira angola. Malgré leur supposée « irréalité », ils sont les éléments constitutifs de l'univers des adeptes de la capoeira angola.

Le mythe ? si souvent considéré comme un sous-produit de la mentalité ignorante des peuples moins développés ? peut et doit être considéré comme un processus de reconnaissance de l'action humaine dans la société. À l'opposé d'une innocente fantaisie, il s'agit, de façon bien plus profonde, d'une des voies par lesquelles l'être humain entre en relation avec lui-même et avec le monde, comme l'a déjà pointé Cacciatore (1977). En d'autres termes, dans la mesure où ils sont pratiqués avec foi et commotion, les mythes sont des « irréalités » qui créent un *status* de vérité.

Dans la perspective de Pires (2001), la capoeira est une tradition inventée, car elle présente des soubassements idéologiques et maintient une relation artificielle avec un passé historique, qui, selon l'auteur, est généralement oublié ou largement mythifié. Pourtant, qu'il s'agisse de traditions anciennes ou actuelles, il nous semble que la mythification est un processus caractéristique des mouvements des cultures populaires au Brésil. Ce que Pires dénonce comme lien artificiel de la capoeira angola avec le passé pourrait, dans une autre perspective, faire poindre l'idée d'un lien organique avec un passé mythique.

## Candomblé et capoeira au congrès d'études afro-brésiliennes

Les décennies 1930 et 1940 furent marquées par des débats qui amplifièrent les recherches académiques sur la participation du Noir et de la culture africaine dans la formation sociale brésilienne. Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Roquette-Pinto, Edison Carneiro, Mário de Andrade et Luís Câmara Cascudo, sont quelques-uns des protagonistes de ce mouvement. C'est dans ce contexte politique et académique qu'eurent lieu les I<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> Congresso Afro-Brasileiro (Santos, 2001).

Le premier Congrès fut organisé à Recife en 1934 par Gilberto Freyre. Le second, mené par Edison Carneiro avec le soutien de Aydano Couto Ferraz et Reginaldo Guimarães, eut lieu à Salvador en 1937.

La seconde édition du Congrès sonna comme une réponse aux *pernambucanos*\* et aux théories de Gilberto Freyre sur la formation de la société brésilienne. L'événement fut marqué par le fait que des acteurs de la culture afro-brésilienne furent invités, non plus simplement comme des objets du discours, mais en tant que producteurs de leurs propres discours, et au même titre que les savants nationaux et étrangers (Santos, 2001). Ce fut par exemple le cas de Eugênia Ana dos Santos, « Mère Aninha », du *terreiro* <sup>(4)</sup> de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, et du capoeiriste Samuel Querido de Deus. Accompagné de ces camarades, ce dernier aurait présenté des démonstrations de sa pratique et aurait participé à certaines discussions (Pires, 2002). Il faut noter que ce Congrès eut lieu en 1937, quatre ans avant que Mestre Pastinha ne revienne à la capoeira et ne fonde le Centro Esportivo de Capoeira Angola. La participation de Samuel Querido de Deus peut être considérée comme un moment emblématique de cette rencontre de discours d'origines diverses.

Ainsi l'on pu voir, d'un côté, le corulent pêcheur Samuel Querido de Deus ? tenu pour le meilleur capoeiriste de l'époque ? rappeler, par son corps, les marques de « sa classe » ; et de l'autre côté, Edison Carneiro, ethnologue noir d'inspiration marxiste, effrayé à l'idée que la modernisation ne fasse péricliter les expressions de la culture populaire.

Concernant cette rencontre de discours, il est intéressant d'observer que l'idée d'une capoeira « plus authentique » se présente comme un adjectif comparatif, qui distingue la capoeira jouée par Samuel Querido de Deus de celle enseignée dans l'école de Bimba. Cette dernière, plus tournée vers des groupes sociaux de *status* hiérarchiquement plus élevés, aurait été inventée pour les « travailleurs » et les étudiants (Pires, 2001). Dans le cas de Samuel Querido de Deus, la notion de « travailleur » désigne les fonctions

de docker, charretier, arrimeur et pêcheur. Dans le second cas, la même notion s'affirme en opposition au monde des canailles.

Il est important de noter que la capoeira jouée par Samuel Querido de Deus et ses camarades est entrée au second Congrès Afro-brésilien en même temps que les manifestations religieuses du candomblé. Lors de ce dernier, la présence non voilée d'objets, de vocabulaire, d'aliments et de dieux qui renvoient à une cosmogonie de l'Afrique bantou et yoruba aida à étayer l'idée d'une diaspora africaine au Brésil. Il nous semble que dans ce contexte, la capoeira et le candomblé furent « mis dans un même sac », ce qui africanisa la capoeira et folklorisa la pratique religieuse. Il s'agit d'un processus important pour comprendre le moyen par lequel le discours traditionaliste influença fortement la capoeira angola.

Candomblé et capoeira ont toujours été proches, dans la mesure où dans de nombreux cas (comme ceux des maîtres Bimba, Caiçara et Canjiquinha), ils furent pratiqués par les mêmes individus. Le concept même de *mandinga* vient directement du candomblé, où il désigne le sortilège et l'envoûtement. Ainsi, dans le champ de la capoeira, *mandinga* s'est amalgamé à l'idée de *malandragem* ; c'est-à-dire d'un faire qui envoûte l'adversaire par l'usage délibéré de la magie, du bagou, de l'astuce et de la ruse : elle l'enveloppe en un enchantement permettant de le surprendre.

Le candomblé, religion afro-brésilienne vénérant les *orixás* et les *nkisés\**, se base aussi sur le discours d'un lien organique avec un passé africain (lien qui fut réaffirmé idéologiquement dans les années 1970, période de la réafricanisation explicite du culte). Dans ce contexte, où la pratique religieuse était considérée comme un symbole de la relation au passé africain et où le *status* de l'africanité était revendiqué par quelques enthousiastes de la capoeira angola, il semble que certains éléments du candomblé migrèrent vers la capoeira. Dès lors, des composants de la capoeira angola purent être facilement mis en relation avec le candomblé : il en fut ainsi pour la triade d'instruments du candomblé (les tambours *rum*, *rumpi* et *lê*), et pour les *berimbaus* (*gunga*, *médio* et *viola*) dans la capoeira. Nous voyons aussi dans la capoeira angola la présence du *agôgô*, instrument utilisé dans les cultes aux *orixás* et *nkisés*, ainsi que dans des manifestations présentant un lien avec la religion, comme la *samba de roda* et le *maracatu*.

Pour résumer : si l'organisation des capoeiras angola et regional fut influencée par un modèle sportif, il est important de mettre en valeur que dans le cas spécifique de la capoeira angola, des éléments caractéristiques du candomblé furent directement et indirectement incorporés à la logique rituelle.

## Le discours du corps et la gestuelle de la capoeira

Comme on le sait, Mestre Bimba provoqua un certain malaise parmi les capoeiristes de l'époque : d'une part en proposant une transformation de la capoeira, d'autre part en considérant la bourgeoisie comme un public-cible prioritaire (Pires, 2001). Ce n'est pas un hasard si, avant même que la capoeira angola ne s'établisse en *barracões\**, apparurent des adeptes qui la défendaient au nom de ces différences d'avec la capoeira regional. Certains, comme Aberrê, allèrent jusqu'à jouer sur des rings. Si, comme le pense Pires (2001), au début, les différences dans l'exécution du jeu étaient peu profondes, avec le temps, la façon de les concevoir semble avoir influencé substantiellement la façon de les expérimenter.

La capoeira pratiquée par les travailleurs pauvres, qui s'est présentée comme authentique aux intellectuels cherchant l'« essence » du peuple brésilien, allait s'affirmer de façon croissante dans le discours corporel de la pratique. Ce discours du corps cherchait à son tour ses « racines ». L'idée de racine n'apparaît pas seulement ici comme métaphore de l'ancestralité africaine (comme il est commun de la trouver dans les discours des agents de la culture populaire), mais aussi comme métaphore de la façon de bouger de l'*angoleiro* ? c'est-à-dire comme quelque chose qui l'arrime au sol pour le projeter vers le haut.

Comme le montrent certaines tendances contemporaines, affirmer que la capoeira angola privilégie les mouvements bas et mi-hauts ne doit pas laisser penser qu'elle exclue les mouvements hauts, rapides et acrobatiques. Il nous semble cependant que la capoeira jouée dans les années 1920-1930 par les dockers, les pêcheurs et autres travailleurs pauvres, se développa, à partir des années 1940, avec l'avènement de

l'école et du *barracão*, et grâce à la formulation de méthodes d'enseignement et d'entraînement qui, imprégnées du discours de la « primitivité » et des « racines africaines », se consolident techniquement et gestuellement à travers la tension, l'opposition et l'équilibre. Car, si l'*angoleiro* recherche le sol, il est clair qu'il ne s'y abandonne pas, aussi bien lorsqu'il fuit la chute (*rasteira*, un balayage) que lorsqu'il fait preuve d'habileté pour transiter entre les différents niveaux spatiaux (bas, moyen, haut), ou encore lorsqu'il échappe aux coups qui viennent du bas vers le haut.

Par l'action de pousser et d'adhérer au sol, le jeu de la capoeira angola a donné de la densité au mouvement de l'*angoleiro*. Par exemple, pour se défendre d'un coup qui vient du haut vers le bas, le capoeiriste va au sol en faisant une *negativa*, le corps totalement parallèle au sol, seulement en appui sur les mains et les pieds. Pour sortir de la *negativa* et porter une attaque, le capoeiriste pousse le sol et détache ou déplace les racines de ses mains ou de ses pieds. Cette action ne dépend pas seulement de la force des bras ou des jambes, mais de la maîtrise du mouvement des extrémités à partir du centre de gravité du corps.

Les études qui se penchent sur le corps dans le cadre des arts scéniques, comme dans le cas de l'anthropologie théâtrale (Barba & Savarese, 1999) <sup>(5)</sup>, désignent les principes de la tension, de l'opposition et de l'équilibre comme des clefs du processus de construction du corps expressif. Du point de vue de la sémiotique, n'importe quel corps ou objet exprime quelque chose à un niveau donné. Plus encore : ici la question de l'expressivité est posée comme quelque chose qui se construit dans la relation corps-espace-culture. Pour le dire autrement, il s'agit du corps qui se transfigure en formes, et qui s'appréhende d'un point de vue esthétique.

À la différence de la capoeira regional, dont la gestualité se caractérise par l'idée d'efficacité, la capoeira angola investit plutôt une théâtralité intimement engagée dans une dramaturgie du corps. Elle a introduit dans son vocabulaire des mimèses et des modèles de mouvements présents dans la *samba de roda* et dans la *samba de caboclo* <sup>(6)</sup>. C'est la raison pour laquelle Mestre Ananias disait que la capoeira, la samba et le candomblé « mangent dans le même plat ». Dans ce contexte, la *ginga*\* et les *chamadas*\* se démarquent dans le jeu de la capoeira angola.

Bien que l'agressivité du jeu soit en général disciplinée par la structure rigide de la *roda*, par l'autorité du maître et par le respect des principes doctrinaux de Pastinha, nous ne voudrions cependant pas laisser croire que la capoeira angola est seulement une danse. Car l'intensité de l'affrontement du jeu angola peut passer de la simple démonstration de coups non portés, à des coups qui effleurent, mais aussi à des frappes où les coups de tête, les *rasteiras* et les *chapas*, sont portés sans ambages. Le risque et la « fausseté » augmentent la tension du jeu, car, même s'il a débuté à un niveau minimum, on ne sait jamais quand un coup sera porté pour de vrai. Ainsi, nous oserons dire qu'un joueur habile commence toujours par la filouterie (*manha*), étudiant l'adversaire afin de le surprendre au moment opportun ; c'est ce que l'on appelle la « fausseté », la « roublardise » (*malandragem*), du jeu. La *mandinga*, qui se confond avec ces notions, est, pour de nombreux *angoleiros*, très liée à un sentiment subjectif et extrêmement mystique.

## Considérations finales

Plus que de simplement accepter le fait que la capoeira angola est une manifestation moderne dont le nom n'apparaît qu'à partir des années 1930, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle les identités des capoeiras se sont constituées par un dialogue permanent entre des discours d'origines différentes qui se rétro-alimentent réciproquement, incluant de nombreux intéressés. En effet, le processus historique général de formation de la capoeira, aussi bien que la dynamique de production de connaissances à son propos, ont compté avec la présence constante d'intellectuels qui peuvent être considérés comme intégrés à la grande *roda* de la capoeira. Ainsi, des universitaires font aujourd'hui autant partie de la capoeira qu'Édison Carneiro ou Jorge Amado en leur temps. À aucun moment la capoeira ne s'est trouvée isolée de l'influence des artistes et érudits ou de celle d'autres pratiques de l'univers populaire, comme la samba et le candomblé.

Le passage de la capoeira angola d'un état de décadence à un état de progressive auto-confiance ? présent dans l'attitude actuelle de l'*angoleiro*, souvent perçue comme étant présomptueuse et arrogante ? peut avoir stimulé une démythification de certains de ses éléments historiques. Dans ce contexte, le discours de l'ancestralité africaine a été ? pour elle et pour d'autres pratiques afro-brésiliennes ? un agent

d'« empowerment » envié.

Pourtant, même si, au nom du trope de la science, les conceptions académiciennes de l'histoire croient au pouvoir dernier de révéler la vérité des choses, de démythifier des idées et des conceptions supposées fausses ou trompeuses, elles ne peuvent mépriser l'importance du mythe dans la culture populaire. « Invention » ou « construction sociale de la réalité » ne se confondent pas avec la fiction ou le faux. Les traditions populaires, bien que littéralement « inventées », jouissent d'une « légitimité émotionnelle profonde » pour leurs adeptes, comme l'a montré Benedict Anderson (2008). En ce sens, il serait à tout le moins intellectuellement prétentieux, pour ne pas dire franchement ethnocentrique, de traiter les croyances historiques des autres comme de simples conceptions équivoques ou mal informées. En outre, la plasticité, la malléabilité et le caractère arbitraire du processus d'invention des traditions ont aussi des limites. Les réseaux sociaux, les structures socio-économiques et les arrangements institutionnels conditionnent ce qu'il est possible ou non d'inventer (Laferté, 2008).

Dans le cas de la capoeira il faut considérer que l'histoire s'est construite et se construit aussi à partir de la réalité vécue par les capoeiristes. Ici, la réalité mythique ou imaginée interfère directement dans le processus de consolidation d'un ensemble de savoirs qui, aujourd'hui, habitent et signifient les corps qui *gingam* et les *rodas* qui tournent au Brésil et en différents endroits du monde.

---

## Bibliographie :

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers, « Os velhos mestres ensinam pegando na mão », *Caderno Cedes*, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 86-98, jan./abr. 2006.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers, *Memórias do Recôncavo* : Besouro e outras capoeiras. Docdoma filmes, Brasil, 54min., 2008.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers (coord.), *Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia*, Salvador, EDUFBA, 2009.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas* : reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo, São Paulo, Companhia das letras, 2008.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola, *A arte secreta do ator*, Campinas, UNICAMP, 1999.

BOURDIEU, Pierre, « A identidade e a representação : elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região », in, \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*, 7. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004, p. 107-132.

BRIGGS, Charles L., « The politics of discursive authority in research on the 'invention of tradition' », *Cultural Anthropology*, vol. 11, n. 4, p. 435-469, 1996.

CACCIATORE, Olga Gudolle, *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros*, Rio de Janeiro, Forense Universitário, 1977.

CARNEIRO, Edison, *Capoeira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura / Funarte, s/d.

COUTINHO, Daniel, *O ABC da capoeira Angola* : os manuscritos de Noronha, Brasília, CIDOCA, 1993.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence, *A invenção das tradições*, 3 ed. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

LAFERTÉ, Gilles, « Imagem social ou luta política e cultural pelo controle do mercado », *Mana*, Rio de

Janeiro, vol. 14, n. 2, p. 399-427, 2008.

MUNSLOW, Alun, *Desconstruindo a historia*, Petrópolis, Vozes, 2009.

MURICY, C., *Viva Pastinha*, Ministério da Cultura do Governo Brasileiro, 52 min., 1999.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões, *Movimentos da cultura afro-brasileira : a formação histórica da capoeira contemporânea 1890 ? 1950*, Tese de Doutorado, Unicamp, 2001.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões, *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá : três personagens da capoeira bahian.*, Tocantins, Fundação Universidade de Tocantins, 2002.

REGO, Waldeloir, *Capoeira Angola : ensaio sócio : etnográfico*, Salvador : Ed. Itapuã, 1968.

SANSONE, Lívio, « Da África ao afro : uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX », *Afro-Ásia*, Salvador, n. 27, p. 249-269, 2002.

SANTOS, Flavio Gonçalves dos, *Os discursos afro-brasileiros face às ideologias raciais na Bahia ? 1889/1937*, Dissertação de Mestrado (PPGH/UFBA), 2001.

SANTOS, Marcelino, *Capoeiras e mandingas : Cobrinha Verde*, Salvador : Rasteira, 1991.

SILVA, Paulo Cunha e, *O Lugar do Corpo ? Elementos para uma Cartografia Fractal*. Instituto Piaget, Lisboa, 1999.

SILVA, Renata de Lima, *Corpo Limiar e Encruzilhadas : a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*, Tese de doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP [s.n], 2010.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano, *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808 ? 1850)*, Campinas, SP, Ed. Da Unicamp, 2002.

VASSALLO, Simone Pondé, « Capoeira e intelectuais : a invenção coletiva da capoeira autêntica », *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, 2003.

Filmografia :

FARIA, Lazaro, *Mandinga em Manhattan*, DocTV, Brasil, 2006.

## Notes :

\* Les astérisques signalent les notes du traducteur [NdT], alors que les chiffres signalent celles de l'auteur.

\* Le mot *capoeira* est d'usage de plus en plus courant en langue française. Il désigne une pratique dont les participants sont nommés, par francisation, « capoeiristes ». Un phénomène de transculturation est en cours et me semble permettre l'abandon des italiques. Les termes ? moins connus ? de *capoeira angola* et de *capoeira regional*, subiront la même vectorisation et se passeront de la marque du registre vernaculaire.

\* Joueurs de capoeira angola.

\* Quartier de Salvador, Bahia.

1. Personnage légendaire du Recôncavo bahianais. Il occupe aujourd'hui une « place de choix » importante dans l'imaginaire de la capoeira.

\* Lame de métal emmanchée. Rasoir.

\* Nom de baptême des capoeiristes. Surnom.

\* Héros ambigu : entre homme de main, bandit de grand chemin et justicier.

\* Région qui borde la Baía de Todos-os-Santos.

2. Le terme *vadiar* est utilisé pour différentes manifestations de la culture populaire brésilienne, comme par exemple, la *samba de roda*, le *cavalo marinho* et la capoeira. Il se réfère à la manière ludique de participer d'un événement.

3. Divinités du *candomblé* yoruba et keto.

\* Habitants du Pernambuco, dont la capitale est Recife.

4. Espace de célébration du *candomblé*.

\* Divinités de différents *candomblé*, du *tambor de mina*, etc?

\* *Barracão* signifie hangar, entrepôt. Il revêt ici le double sens de lieu physique et de groupe qui s'y réunit (école).

5. Bien que n'entrant pas dans le champ scientifique, l'anthropologie théâtrale, projet artistique développé depuis les années 1972 par Eugenio Barba, a servi de référence dans les processus de construction du corps expressif.

6. La *samba de caboclo* est un rituel lié au *candomblé* angola.

\* Mouvement de base de la capoeira consistant en un balancé-glissé du point d'équilibre d'une jambe sur l'autre, d'avant en arrière et de haut en bas.

\* Appel.

---

**Pour citer ce document:**

Renata de Lima SILVA José Luiz Cirqueira FALCÃO Cleber DIAS , Â« Discours sur la « traditionnalité » de la capoeira : l'influence et le rôle des capoeiristes Â», *Cultures-KairÃ³s* [En ligne], Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité, Théma, Mis À jour le 21/12/2012  
URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=453>  
Cet article est mis À disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)