

LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

# Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot

quando o corpo na capoeira é festa e labuta 1940 - 1960





# **Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot**

quando o corpo na capoeira é festa e labuta 1940 - 1960

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR

Paulo Costa Lima



**E D U F B A**

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo





LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

# **Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot**

quando o corpo na capoeira é festa e labuta 1940 - 1960

Salvador  
EDUFBA  
2018

2018, Luís Vitor Castro Júnior.  
Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.  
Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
em vigor no Brasil desde 2009.

PROJETO GRÁFICO  
Gabriela Nascimento

REVISÃO  
Hilário Mariano dos Santos Zeferino

NORMALIZAÇÃO  
Kátia de Oliveira Rodrigues

Sistemas de Bibliotecas/UFBA

---

O346 Castro Júnior, Luís Vitor.  
Encruzilhadas fotográficas de Marcel Gautherot: quando o corpo na capoeira  
é festa e labuta 1940-1960 / Luís Vitor Castro Júnior. – Salvador: EDUFBA, 2018.  
116 p.: il.  
ISBN: 978-85-232-1759-4  
1. Capoeira. 2. Capoeira - Bahia. 3. Fotografia. 4. Cultura. I. Luis Vitor Castro Júnior.

CDU 793.3  
CDD 796.81

---

Elaborado por Vilma Gravatá da Conceição – CRB/1564

Editora filiada à:



EDUFBA  
Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina  
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel: +55 (71) 3283-6164  
[www.edufba.ufba.br](http://www.edufba.ufba.br)  
[edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)

Dedico o livro em memória aos meus pais,  
à professora Terezinha Lopes Castro e a Luiz Vitor  
Castro pelas as lições de vida em dar valor aos  
acontecimentos da vida e encorajamento de prosseguir  
sempre em frente, sem desistir de nossas utopias.

Em memória ao eterno Mestre João Pequeno que,  
ao longo da sua vida, representou e representa  
importante personagem da transmissão dos legados  
africanos na Bahia e no Brasil.

Ao parceiro e muitas vezes orientador de pesquisa  
Frede Abreu, pela capacidade de esmiuçar os mais  
diversos tipos de fontes históricas.

Ao meu cachorro Kiko, companheiro, nos momentos  
noturnos da escrita.





## AGRADECIMENTOS

À Fundação Gregório de Mattos que, através do edital público 003/2017 Prêmio Capoeira Viva Salvador, em consonância com as diretrizes de política cultural do município, o Plano de Salvaguarda do Ofício de Mestre e da Roda de Capoeira na Bahia, a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial aprovadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), possibilitou-me a impressão do livro.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb), em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), através do Acordo para Cooperação Técnica e Acadêmica, processo nº 23038.009134/2011-25, Edital nº 017/2015 convoca docentes permanentes vinculados aos programas de pós-graduação *stricto sensu* das instituições de ensino superior, pesquisa e/ou inovação, que me possibilitaram a bolsa de pós-doutorado.

À professora dr<sup>a</sup>. Martha Abreu que me aceitou enquanto supervisora no pós-doutorado, Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), pois sem esse acolhimento não

seria possível a escrita desse livro. Estimada pesquisadora sobre a diáspora africana nas Américas, sobretudo nas pesquisas sobre as festas populares, samba, comunidades quilombolas, cais do Valongo, entre tantos outros temas necessários e relevantes para a historiografia brasileira e, por que não dizer, mundial. Agradeço, também, à professora dr<sup>a</sup>. Ana Maud que, sempre solícita, fez toda a mediação junto ao Programa de Pós-graduação de História da UFF.

À Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) que me permitiu o afastamento das atividades acadêmicas para o pós-doutorado: à prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Ana Rita Ferraz que assumiu a coordenação do grupo de pesquisa Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário; à prof<sup>a</sup>. Adriana Priscila Calvalcanti, na arte de agrupar as imagens fotográficas, bem como na edição do vídeo, juntamente com Cales Alves Júnior e prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Ivanildes Guedes que assumiu meus encargos docentes (componente curricular).

Aos membros da minha promoção de carreira de professor titular para pleno na UEFS, que dialogaram afetosamente com material escrito, os professores: prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Maria Ângela Alves do Nascimento e prof. dr. Carlito Lopes Nascimento Sobrinho, ambos da UEFS; prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Alba Benemerita Alves Vilela da Universidade Estadual do Sudoeste Baiano (UESB), prof. dr. Hélio Bastos Carneiro Campos, Mestre Xeréu da Universidade Católica do Salvador (UCSAL) e prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Jaci Maria Ferraz de Menezes da Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Os camaradas de viagem Salvador/Feira de Santana, Feira de Santana/Salvador, pelas conversações acadêmicas, políticas, poéticas e familiares, cujas narrativas são nascidas e mortas no divã do carro, os professores: Admilson Santos, Rogério Tosta, Claudio Lucena, Luiz Alberto, João Danilo, Cloud Kennedy e Marcelo Trote. O nobre colega Gilmar Mercês, pelas conversas informais. A todos os colegas da UEFS, em especial, os professores do curso de licenciatura em Educação Física e a coordenadora do Mestrado de Desenho, Cultura e Interatividade, prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Ana Rita Suiz de Almeida Campos, prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Gláucia Maria Costa Trinchão e prof. dr. Edson Ferreira. Aos meus ex-orientandos e

parceiros de pesquisas que tem me ajudado a repensar a produção do conhecimento: Eduardo Oliveira e Flávio Cardoso dos Santos Júnior.

Enfim, à minha família, base de sustentação no dia a dia. Muitas vezes, abríamos mãos de estar perto da família para realizar outros projetos institucionais, no entanto, eles que me dão a força para escrever e criar narrativas históricas inventivas. Meus filhos: Tamires Cardoso Castro e Pedro Vitor Sant'Anna Castro; minha querida amada esposa Gisélle Lago de Sant'Anna; minhas irmãzonnas: Maria do Carmo Lopes Castro e Maria Tereza Lopes Castro; meus queridos sobrinhos: Paula, Jeremias e Vitoria. O meu muito obrigado.

# SUMÁRIO

Prefácio ... 11

Introdução ... 13

Possibilidades investigativas nas encruzilhadas  
fotográficas ... 25

*Marcel André Félix Gautherot (1910 – 1996):  
o fotógrafo ... 36*

As encruzilhadas do jogo da capoeira: “*Lá na rampa  
e no cais da Bahia*” ... 45

*“Na beira do mar, é na beira do mar, aprendi a jogar  
capoeira de Angola na beira do mar” ... 65*

A capoeira do Zé Povinho é na Segunda-Feira Gorda  
da Ribeira ... 85

As encruzilhadas da capoeira na Festa do  
Rio Vermelho. Odoiá! Iemanjá! ... 103

Referências ... 113





## PREFÁCIO

Observar as fotos de Marcel Gautherot é sempre fascinante. Lindas, impressionantes e valiosas do ponto de vista do pesquisador. Ao revisitá-las, sempre me pergunto: como um francês, arquiteto de formação, nascido em 1910, poderia ter tido tanta sensibilidade e, ao mesmo tempo, aguçada postura etnográfica com as expressões da cultura popular e negra brasileiras?

Reconhecemos hoje sua responsabilidade com o material produzido, seus compromissos com a organização do acervo e seu engajamento como pesquisador fotógrafo na campanha de defesa do folclore brasileiro, nos anos 1940 e 1960. Mas é impossível não perceber também a emoção do artista e sua forma impactante de fazer os registros. Pelas lentes de Gautherot, como já mostrou Lygia Segalla, imagens em série revelam a preocupação narrativa e a perspectiva do documentário, sem deixar de testemunhar a força e a pujança da cultura festiva e corporal dos trabalhadores e dos festeiros negros, especialmente do Norte do Brasil.

É exatamente esse intenso encontro entre fotógrafo, fotografados, corpos, gestos, rostos, expressões, festas e lugares que Luís Vitor Castro Júnior nos brinda a partir de um recorte temático e espacial: a capoeira na Bahia nas décadas de 1940 e 1950. E a partir de sua experiência

de pesquisador, professor e capoeirista, o autor amplia o diálogo entre o presente e o passado, buscando novas informações e referências sobre as imagens, as pessoas, os locais, os movimentos e os possíveis cantos.

Ampliando as linhas da encruzilhada, Luís Vitor traz, ainda, para o diálogo letras de músicas de capoeira que se referem aos lugares das fotografias, assim como crônicas que retratavam a ambiência daquela localidade, num esforço de incorporar na análise o imaginário dos sons e dos ritmos da capoeira, das festas e da cidade. As mais de 42 fotos de Marcel Gautherot comentadas e analisadas neste livro tornam-se fontes para a compreensão dos movimentos da capoeira, mas não deixam de ser o registro de um olhar sensível que valoriza os detentores e mestres dessa potente expressão, ao mesmo tempo jogo, dança, luta e arte; ancestralidade, tradição, recriação e patrimônio.

Luís Vitor nos chama a atenção especialmente para os movimentos dos corpos – suas linguagens, seus enunciados e suas narrativas – que as imagens nos permitem entrar em contato, sentir e compreender a partir do contexto simbólico da capoeira. E nos faz pensar: com que sentidos se continuava a praticar o jogo da capoeira, em sua dimensão estética e política, nos anos de 1940? Como era possível vencer a intolerância daquele tempo? O que ainda atraía tantos interessados, inclusive um fotógrafo, nas festas e nas ruas? Sem dúvida, como insiste o autor, eram práticas que, ontem e hoje, criaram (e ainda criam) territórios diferentes e transgressores; práticas que contaram e contam ainda

outras histórias marginalizadas, mas poderosas, mesmo muito tempo depois do fim da escravidão.

Com nossos atuais desafios de trabalho com a cultura negra nas escolas, o livro de Luís Vitor também contribui para o fortalecimento do campo de estudos e reflexões sobre a capoeira e os capoeiristas, dando visibilidade a uma história que precisa ser mais divulgada. Através de Gautherot, o autor nos apresenta a capoeira e os capoeiristas em diversos espaços da cidade

de Salvador, em festas, locais de trabalho e encontros. Era um tempo que ainda não se tinha muito a certeza de que a capoeira iria se tornar patrimônio cultural do Brasil, título que recebeu em 2008, e uma das mais conhecidas expressões culturais brasileiras no exterior.

Muitas imagens e ótimas histórias. Boa leitura!

*Martha Campos Abreu*

Professora titular da Universidade Federal Fluminense

# INTRODUÇÃO

§



FIGURA 1

Posição de baixar os berimbaus em uma roda de capoeira Angola  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca.1940]).





FIGURA 2

Mestre de capoeira tocando berimbau

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1940]).

Berimbaus a postos: grande,<sup>1</sup> médio<sup>2</sup> e viola.<sup>3</sup> Na Figura 1, os berimbaus se voltam para o chão, posição conhecida na roda de capoeira Angola como “baixar o berimbau”, cuja função é organizar o tempo do jogo; e o mestre mais antigo da roda, ao baixar o berimbau, enuncia o momento de interromper temporariamente a vadiação. Na Figura 2, os capoeiristas organizam a roda de capoeira que vai começar com os acordes polifônicos e os olhares entrecruzados entre o fotógrafo e os capoeiristas fotografados. Nesses entrelugares das fotografias, com a calça mais escura, parece ser o Mestre Waldemar da Paixão, o famoso Waldemar da Liberdade, que tinha sua academia no bairro da Liberdade, na Avenida Peixe, na chamada ocupação do Corta-Braço ou do Estica. Um dos seus feitos foi ser o primeiro mestre que começou a pintar o berimbau, que fica evidente nas figuras. (ABREU, 2003)

É nesta energia do axé, como se fosse um jogo de capoeira, que peço licença aos mais novos e a bênção aos mais velhos ou mais experientes para jogar nas encruzilhadas de minha experiência fronteiriça, no convívio com os antigos mestres de capoeira que já se foram, mas que ainda estão presentes, graças à energia da

1 Nome dado ao berimbau que comanda a roda de capoeira Angola. Também chamado de gunga ou berra-boi, tem um som mais grave, e geralmente o mestre mais experiente assume sua incumbência.

2 Berimbau que, na roda de capoeira Angola, fica no meio, entre o gunga e a viola, a cabaça média do berimbau produz um timbre sonoro intermediário entre o gunga e a viola.

3 O menor berimbau da roda, tem o papel de fazer o “repique”, com o timbre mais agudo.

ancestralidade afro-baiana; os capoeiristas presentes em nossas vidas, que, através de seus cantos e dos seus corpos-vozes, revitalizam as memórias dos saberes do corpo; na fabulosa encruzilhada visual das imagens fotográficas de Marcel Gautherot; na tempestividade da encruzilhada do conhecimento histórico ou historiográfico tão importante para tal investida. Assim sendo, jogarei um jogo que se cruza, se interpenetra, se mistura, se funde e faz suas alianças, mas também se quebra, se fissura e se dispersa.

Gingar na escrita, dessa forma, reporta-nos à minha memória de “*Quem me ensinou, quem me ensinou, João Pequeno foi quem me ensinou*”,<sup>4</sup> e, também, ao convívio com os camaradas no Centro Esportivo de Capoeira Angola – academia do Mestre João Pequeno e com tantos outros mandingueiros que me ensinaram as dimensões estéticas da diáspora africana no Brasil, cujas multiplicidades de coisas, formas, jeitos são incalculáveis. Talvez por isso, certa vez, perguntaram ao Mestre Pastinha quantos golpes existiam na Capoeira Angola, e ele, com seu jeito, respondeu: “*nove vezes nove, vezes nove* [...]”. (DECÂNIO FILHO, 1999) É nessa multiplicidade de formas e sentidos que a capoeira, considerada jogo-luta-dança de muita surpresa, sempre nos coloca em situações desafiadoras, pois muda rapidamente de direção e ritmo, e, como o próprio Mestre Pastinha dizia, “[...] seu método não tem fim e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. (DECÂNIO FILHO, 1999)

4 Música de capoeira de minha autoria para homenagear o Mestre João Pequeno de Pastinha.

Então, pesquisando sobre as práticas corporais de *amaciamento do peso* em algumas festas populares baianas, deparei-me com um arsenal de fotografias inéditas da capoeira que foram produzidas por Marcel Gautherot. Na verdade, a descoberta dessas imagens só foi possível devido à dica sutil de minha supervisora no pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (UFF), a professora Martha Abreu, reportando-se ao Instituto Moreira Sales, instituição detentora dos direitos autorais dessas imagens. Ao pesquisar, quanto mais procurava as fotografias sobre as festas populares, mais apareciam as imagens da capoeira; e, como dizemos na roda de capoeira, “[...] *escorregar não é cair, é um jeito que o corpo dá [...]*”;<sup>5</sup> escorreguei meu olhar para essas imagens de maneira intensa.

Logo de início, fiquei contemplando aquelas belas fotografias com a sensação de que pouco conhecia sobre os capoeiristas que apareciam nelas, mas, de repente, no conjunto da obra, encontrei as figuras emblemáticas do Mestre João Pequeno de Pastinha, meu mestre de capoeira, e do Mestre Bigodinho ou Gigante, falecido em maio de 2016. Pegou-me de surpresa ver João Pequeno com uma turma de jovens no carnaval de 1955, como se estivesse sentado ou agachado posando para a foto, e, na Figura 3 aparece o ilustre Mestre Gigante, usando chapéu de palha, tocando o berimbau em uma roda de capoeira na Segunda-Feira Gorda da Ribeira.

5 Música de capoeira cantadas nas rodas.

Então, comecei a me perguntar, cantando como se fosse numa roda de capoeira quando chega uma pessoa desconhecida: “[...] *quem é ele, jogador de Angola, quem é ele, jogador de Angola, se quiser saber meu nome, não precisa perguntar*”.<sup>6</sup> A partir dessa cantoria, perguntei-me: quem são esses capoeiristas? Quem foi o fotógrafo que produziu esse arsenal de imagens fotográficas sobre a cultura popular brasileira, especificamente a capoeira baiana? Na época em que as fotografias foram feitas, entre 1940 e 1960, ainda estavam vivos os grandes mestres da capoeira baiana, como Aberre, Noronha, Livino, Maré, Traíra, Bimba, Pastinha, Waldemar da Paixão e tantos outros que não aparecem nessas imagens.

Dessa maneira, levantei alguns problemas norteadores de investigação: quem são os capoeiristas que aparecem nas fotografias? Quais os lugares pulsantes onde ocorriam a vadiação flagrada por Marcel Gautherot? Quais os enunciados gestuais que os corpos traçam no jogo? Quais os saberes tecidos pelo corpo na arte de mandingar? Quais as coreografias políticas e éticas narradas pelo corpo-capoeira?

Todos os problemas levantados foram inspirados nas pesquisas realizadas por Martha Abreu, quando problematiza no seu artigo, “A festa é dos negros”: “como entender hoje a continuidade dessas festas, quando estamos muito longe dos africanos e da escravidão?” (ABREU, 2013), ou seja, compreender as experiências festivas através da capoeira pelos

6 Música de capoeira cantadas nas rodas.



FIGURA 3

Carnaval de Salvador, Bahia, Mestre João Pequeno de Pastinha

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1964]).





FIGURA 4

Segunda-Feira Gorda na Ribeira, Salvador, Bahia, Mestre Gigante tocando berimbau com um chapéu de palha  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca.1958]).

afrodescendentes criadas e recriadas no século XIX, mas ainda presente no século XXI.

Em seguida, lembrei-me de uma roda de conversa com o ilustre pesquisador Frede Abreu,<sup>7</sup> que comentava já haver muitas pesquisas com os documentos escritos sobre a capoeira baiana, mas outros tipos de fontes precisavam ser analisados para o encontro de outros saberes históricos. Segundo Abreu, estavam repetitivas as reflexões sobre as pesquisas com a temática da capoeira. Então, matutei com “a pulga atrás da orelha”, como se diz aqui na Bahia, com um olhar desconfiado, matreiro e manhoso, querendo fugir daquelas imagens, mas, ao mesmo tempo, hipnotizado, preocupado em não repetir os temas batidos no âmbito das pesquisas sobre a capoeira.

Nesse jogo de olhar, parece-me que Merleau-Ponty (1999) tem razão, quando considera que não é o olho exclusivamente que vê, mas é também a fotografia que toca meu olhar, ou seja, uma relação de reciprocidade. Assim, o meu olhar era capturado pela fotografia ao mesmo tempo em que a capturava. Quanto mais tentava escapar dessas imagens fotográficas, mais elas me envolviam, não deixando sair da roda do olhar, fortalecendo uma relação de reciprocidade entre ambos os corpos (pesquisador e fotografia). Portanto, numa espécie de entretoques de ver e de ser tocado em uma profundidade, além disso, a possibilidade de contemplar as fotografias como em um campo denso

de interação entre o visível tangível e o invisível latente no meu imaginário. Podemos considerar o “toque do olhar” como a relação intensiva entre o olho que toca as fotografias de Marcel Gautherot e estas mesmas que nos olham anunciando diversos campos de significações do jogo da capoeira.

Além disso, o que os olhos conseguem ver não se limita apenas às coisas presentes na superfície das fotografias expostas aqui, pois existem coisas não vistas ou até mesmo não visíveis. Da intensificação do visível/invisível

[...] que resultam ser dois aspectos de uma mesma realidade. O invisível vai desde o que está escondido, mas que pode ser visto, até a sombra, a profundidade, a luminosidade ofuscante, e os reflexos. (CARMO, 2002, p. 65)

O visível aqui é uma profundidade, um campo denso de interação entre o visível tangível e o invisível vidente.

O apalpar do olhar é uma qualidade produtora de significação do entrelaçamento das coisas no mundo, saltando de uma relação, na qual não só o sujeito participa da ação transformando o “objeto”, para aquela em que o sujeito, ao agir, ver e contemplar o “objeto”, transforma a si mesmo. A sensação de quem observa imagens fotográficas de Marcel Gautherot é que, ao mesmo tempo que para ela se olha, ela também toca o olhar do observador, fortalecendo uma relação de reciprocidade entre os corpos-viventes e os corpos-matérias.

Outra fonte inspiradora que me encantou e seduziu, tanto com as imagens fotográficas quanto com os textos

verbais, foi o livro *Roda dos Saberes do Cais do Valongo* (TEIXEIRA, 2015), produção coletiva de pesquisadores e de capoeiristas. O livro é o produto das experiências no Cais do Valongo, através de palestras, rodas de conversa e capoeira. Aborda a força nas raízes da afirmação de uma cultura historicamente espoliada pela elite dominante da época que “educava” o corpo do escravizado na base do açoite e da chibatada, a ferro e fogo, na ocupação de um espaço que forma uma territorialidade intensiva de luta e identidade. Por fim, revela o poder, a potência dos sonhos que murmuram em seus corpos, fortalecendo toda uma memória colonial atualizada, a cada instante, em um vir a ser, no qual os excluídos da história deixaram todo um legado de saberes e práticas. Uma proposta de trabalho que reatualiza a memória de um passado-presente através das rodas de saberes que se contracenam nas conversas e roda de capoeira.

Diante dessa experiência retratada no livro, penso que essas rodas de saberes não são de agora, mas uma experiência ontológica da vida do negro no país, que sempre utilizou as rodas do candomblé, de capoeira, de samba, enfim, os batuques negros como dispositivo para resistir, dar continuidade e reinventar os seus saberes ao longo desses quatro últimos séculos no Brasil. Dessa maneira, tanto as experiências do Cais do Valongo como as experiências implícitas e explícitas nas fotografias de Marcel Gautherot revelam práticas corporais que permitem identificar enunciados, cuja discursividade, narratividade e linguagem são capazes de criar novos territórios, no sentido de colocar seus saberes e

desejos que escapam dos territórios instituídos historicamente pelo poder hegemônico. Representam a necessidade e o desejo do corpo de contar outra história que se tenta traduzir, parcialmente, em forma de palavras e imagens. Enfim, encontrar histórias que possibilitam iluminar as expressões artísticas e culturais dos “subalternos”, considerados excluídos da história, mas que conseguiram e conseguem até hoje instituir outros dispositivos para contar sua história.

Nesse viés, arrisco-me a escrever a história na contramão (BENJAMIN, 1994) e na contracorrente dos mares do Atlântico, nos porões dos barcos de uma colonização que pode ser pensada pelo avesso ao valorizar as riquezas culturais afro-brasileiras por meio da capoeira, descobrindo as artimanhas do corpo no processo descontínuo de viver o cultural e conseguir, ao longo dos tempos, veicular, guardar e (re)significar saberes relevantes na luta pela sobrevivência do negro no Brasil. Sendo assim, aprendemos com Benjamin que as fontes de pesquisas tornam a experiência, tanto do passado como do presente, como algo descontínuo e dissimulado, presente nas margens.

FIGURA 5 (página seguinte, esquerda)

Jogo de capoeira no cais do porto, capoeirista aplicando uma tesoura e o seu oponente saindo no aú

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).

FIGURA 6 (página seguinte, direita)

Jogo de capoeira no cais do porto, capoeirista entrando na cabeçada e seu parceiro plantando banheira

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).





LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

Trata-se de “histórias locais” da capoeira na cidade de Salvador enredadas em “projetos globais”, cada vez mais excludentes e imperialistas na ordem internacional. A diferença colonial (MIGNOLO, 2003) é o local em que os saberes subalternos, encenam suas práticas discursivas como reação à perspectiva hegemônica de dominação. Nesse espaço-momento feroz e bastante desigual, há luta constante para inculcar saberes colonialistas nos corpos dos colonizados e, do outro lado, há movimentação de refluxo dos contrassaberes produzidos pelos “dominados”.

Os corpos-capoeira, com suas “histórias locais” e sob uma perspectiva da “colonialidade do poder” (MIGNOLO, 2003), rebelam-se e colocam no curso da história outros conhecimentos desejantes coletivos dos corpos que inventam uma outra lógica, tende a pulsação multiestéticas se cruzando a diversidade de vozes, planos, vetores e sensações. Talvez outras polifonias e polirritmias coletivas do povo negro, cujo fluxo no jogo da capoeira é a própria sobrevivência dos africanos e seus descendentes no Brasil que resistiram teimosamente às direções colonialistas de poder.

**POSSIBILIDADES  
INVESTIGATIVAS NAS  
ENCRUZILHADAS  
FOTOGRAFICAS**

§





Ao contemplar essas imagens de histórias locais, ou melhor, ao mergulhar meu olhar nelas, percebi que teria que fazer tantas outras perguntas sobre essas fotografias: em que época foram produzidas essas fotografias? Quais os lugares flagrados nessas imagens? Quem são essas pessoas e como jogam? Quais são os cenários culturais? O que está ocorrendo com a capoeira nessa época? Quem era o fotógrafo e qual seu estilo de fotografia? Enfim, um conjunto de unidades culturais que estão subjacentes em uma imagem fotográfica. Como Mauad (1996) sugere, para analisar as fotografias deve-se levar em consideração as unidades culturais das imagens que compõem um conjunto de espaços conectados, pois,

[...] na verdade, eles possuem interseções, à medida que representam reconstruções de realidades sociais. Daí os campos espaciais permitirem o restabelecimento dos códigos de representação social de comportamento, no seu marco de historicidade. (MAUAD, 1996, p. 14)

As unidades culturais são formadas por diversos tipos de espaços: fotográfico, geográfico, figuração, vivência, entre outros, que vão possibilitar a interpretação das imagens fotográficas, tanto no seu contexto de expressão como no conteúdo em si em todas as suas nuances. A proposta abarca diversas unidades culturais do espaço fotográfico para ver os planos da fotografia; espaço geográfico para saber as informações relacionadas ao ano e ao local retratado; espaço do objeto; espaço da figuração; espaço da vivência; entre outros.

(MAUAD, 1996) “Daí os campos espaciais permitirem o restabelecimento dos códigos de representação social de comportamento, no seu marco de historicidade”. (MAUAD, 1996, p. 14) A saber:

- espaço fotográfico: compreende o recorte espacial processado pela fotografia, incluindo a natureza deste espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado - fotógrafo amador ou profissional -, bem como os recursos técnicos colocados à sua disposição. Nesta categoria estão sendo considerados as informações relativas à história da técnica fotográfica e os itens contidos no plano da expressão - tamanho, enquadramento, nitidez e produtor - que consubstanciam a forma da expressão fotográfica.

- espaço geográfico: compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizados pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre. Tal espaço não é homogêneo, mas marcado por oposições como campo/cidade, fundo artificial/natural, espaço interno/externo, público/privado etc. Nestas categorias estão incluídos os seguintes itens: ano, local retratado, atributos da paisagem, objetos, tamanho, enquadramento, nitidez e produtor.

- espaço do objeto: compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se, nesta categoria, a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Neste sentido, estabeleceu-se uma tipologia básica constituída por

três elementos: objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais. Na composição do espaço do objeto estão incluídos os itens tema, objetos, atributo das pessoas, atributo da paisagem, tamanho e enquadramento.

- espaço da figuração: compreende as pessoas e animais retratados, a natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto), a hierarquia das figuras e seus atributos, incluindo-se aí o gesto. Tal categoria é formada pelos itens pessoas retratadas, atributos da figuração, tamanho, enquadramento e nitidez.

- espaço da vivência (ou evento): nela estão circunscritas as atividades, vivências e eventos que se tornam objeto do ato fotográfico. O espaço da vivência é concebido como uma categoria sintética, por incluir todos os espaços anteriores e por ser estruturada a partir de todas as unidades culturais. É a própria síntese do ato fotográfico, superando em muito o tema, à medida que, ao incorporar a ideia de performance, ressalta a importância do movimento, mesmo em imagens fixas. (MAUAD, 1996, p. 13-14)

Organizei as imagens em forma de painel para compor os quadros que me ajudaram a contextualizar e analisar, caracterizando as gestualidades corporais no contexto da roda de capoeira que, nesse “[...] *corpus* fotográfico, pode ser organizado em função de um tema”. (MAUAD, 1996, p. 10, grifo do autor)

Diante de tal desafio, busquei identificar e analisar os enunciados corporais no jogo da capoeira presente nas imagens fotográficas de Marcel Gautherot a partir do contexto histórico e cultural, bem como

compreender as expressões e os conteúdos culturais que essas imagens projetam a partir do contexto simbólico da capoeira. Para essa investida, intercrizei as fotografias com as letras das músicas de capoeira que se referem àquele lugar, assim como as crônicas que retratavam a ambiência daquela localidade.

Sobre o estado da Bahia foram mais de 3 mil fotografias, retratando os mais diversos lugares, sobretudo as pessoas no mundo do trabalho e festa. Na margem do Rio São Francisco em Bom Jesus da Lapa, o Recôncavo Baiano, a Baía de Todos-os-Santos, Salvador, entre outros lugares. Em Salvador, Gautherot mergulhou na ambiência das festas populares, carnaval, Segunda-Feira Gorda da Ribeira, procissão do Senhor dos Navegantes, lavagem do Senhor do Bonfim e Festa de Iemanjá no Rio Vermelho. Os lugares de trabalho, a feira de Água de Meninos, a região do Mercado Modelo e adjacência, ambulantes, carregadores, vendedores de acarajé, puxada de rede do xaréu.

No que tange ao critério de elegibilidade das fotografias selecionadas, levei em consideração o cenário cultural dos lugares de trabalho e festa onde Gautherot fotografou o jogo de capoeira, que é o foco da pesquisa. Vale registrar que, no conjunto da obra fotográfica, em que aparece o jogo de capoeira, encontrei aproximadamente 247 fotografias no conjunto das imagens sobre a Bahia. Embora no acervo apareça uma sequência de fotos relacionadas ao jogo de capoeira, tive que garimpar as fotografias que estavam dispersas no acervo. Encontrei sete fotografias de capoeiristas jogando na

feira Segunda-Feira Gorda da Ribeira, incorporei mais duas fotografias sobre o samba de roda como uma marca relevante que aparece neste contexto. Já na festa de Iemanjá no Rio Vermelho, não menos importante, só encontrei duas fotografias. Neste local, Gautherot privilegiou o cenário das embarcações, os marinheiros e as baianas com os balaios de flores, além da roda de samba. A maioria das fotografias corresponde a localidade do cais do porto, próximo a região do Mercado Modelo e na imagem fotográfica, lembra o emblemático mestre Valdemar da Paixão ou Valdemar da Liberdade como organizador da roda, aparece tocando o principal berimbau na roda, o gunga, com 90 fotografias em 1946 e mais 46 fotografias em 1957. No item que organizei “na beira do mar, aprendi a jogar capoeira na beira do mar”, encontrei 100 fotografias, também em 1946.

Procurei, nesse passado-presente das imagens-fotografias, iluminar as inúmeras histórias acumuladas na arte/luta do corpo, narrando uma história que revela uma dimensão estética e política de fazer as coisas mesmo tendo de conviver com a intolerância e a indiferença, de sentir a exclusão dos bens materiais de consumo, de educação e de saúde. Por intermédio das fotografias, percebem-se as performances dos corpos que expressam, em múltiplas faces e sentidos, a sagacidade do equilibrar-se, a agilidade de dançar, a interação dos corpos e sua capacidade de produzir cultura coletivamente através de sons, ritmos e gestos, criando, assim, novas formas de linguagens comunicativas.

Por meio das imagens fotográficas enquanto fonte, é possível identificar os sentidos e as diversas

possibilidades de compreender como a capoeira, em um bruto sistema pós-colonial, conseguiu traçar saberes subalternos pulsantes, o que me inspira a pensar e escrever a história nas fronteiras culturais. As histórias locais da capoeira, na cidade do Salvador, trazem os efeitos dominantes de projetos globais coloniais/modernos marcantes até hoje, mas são também histórias da resistência cultural que o povo encontrou para enunciar outras narrativas históricas de se fazer e pensar o mundo moderno.

Narrar histórias do corpo na capoeira é considerar suas singularidades mesmo em uma aparente identidade coletiva; é se equilibrar entre o visto e o sentido; é descobrir a diversidade cultural que existe em cada jogo; é procurar as sombras e as zonas claras e escuras que fazem parte do jogo/dança/luta; é ressoar entre os corpos estigmatizados e, enfim, descobrir os saberes performáticos do corpo negro.

As imagens visuais, mais especificamente as fotográficas, podem ser compreendidas como metáforas da vida que contêm potências enunciativas entre passado e presente, bem como as infindáveis formas de representação da realidade, pois elas são elementos constitutivos da cultura e tê-las como “fonte” de investigação é imprescindível para se entender a complexidade histórica e cultural dos acontecimentos com seus fluxos e sentidos. O desafio de estudar essas imagens fotográficas coloca, no imperativo, o olhar para o passado que se renova a cada momento e sentir que não se pode esclarecer todas as impressões encontradas, visto que seria uma tarefa interminável. Mas, de forma



FIGURA 7

Jogo de capoeira, conjunto de fotos no cais do porto

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).



FIGURA 8  
Jogo de capoeira, conjunto de fotos no cais do porto  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).

modesta, tento compreender os fragmentos de cenas históricas que apresentam as múltiplas nuances do corpo em jogo, percebendo as singularidades

Jogando capoeira com essas imagens, confesso que tomei mais rasteiras e cabeçadas delas do que as estou dominando, como faz um bom capoeirista com seu parceiro-adversário. Se, por um lado, daqui por diante, precisarei ter um cuidado histórico com a contextualização das fontes, por outro, peço licença aos mais novos e a bênção aos mais velhos historiadores para experimentar uma narrativa histórica despojada, mas não menos rigorosa.

Depois da tempestade contemplativa dessas imagens fotográficas, veio uma calmaria, com um vento suave, como se fosse uma brisa que me mostrou a possibilidade de organizar seu conjunto de acordo com o cenário cultural. No vento de popa, agrupei as fotografias no cais do porto com a denominação “As encruzilhadas do jogo da capoeira: *‘Lá na rampa e no cais da Bahia’*”; já de través, coloquei as fotografias dos capoeiristas jogando na areia da praia: as *encruzilhadas* “*Na beira do mar, é na beira do mar, aprendi a jogar capoeira de Angola na beira do mar*”; e, no contravento e a contrape-lo, as fotografias que compõem o emblemático cenário *as encruzilhadas da capoeira do Zé Povinho é na Segunda-Feira Gorda da Ribeira e as encruzilhadas da capoeira na Festa do Rio Vermelho. Odoιά! Iemanjá!*

Inspiro-me em Eduardo Oliveira (2007), quanto à possibilidade de pensar e escrever nas encruzilhadas da vida, enquanto potente conceito filosófico e vetores

possíveis de criar mundos que potencializa a experimentação do corpo na arte de fazer, cujas rugosidades ocorrem em fluxos e encontros que substanciam e interpelam a dimensão ética-estética da vida dos africanos no Brasil, frente ao racismo, à intolerância, à exclusão e à negação do direito de viver. A encruzilhada é a multiplicidade de território que nos coloca sempre des-territorializado, diante do real e da própria intensidade propositiva de se encantar pelos os saberes ancestrais da vida dos africanos no Brasil e seus descendentes. É uma rede tecida que aponta para uma outra narrativa estética-política, na qual apresenta uma outra geografia do poder de mão e contramão, sobretudo de exercer a potência em driblar as hierarquias ocidentalistas-colonialistas. Na encruzilhada é possível redesenhar outra lógica do presente-passado em fazer ruptura que, ao se romper, multiplicam-se as formas, os gestos, os odores, as sensações, os impulsos, mudando todo sentido que não divide binariamente, razão e emoção nas formas de operante de fazer saberes sempre ondulante, até mesmo rizomático. É incorporar em todo corpo do trabalho o poder-potência de Exu, orixá responsável pela abertura dos caminhos com seu poder extraordinário de movimentação e circulação da energia vital.

No *corpus* das imagens fotográficas de Marcel Gautherot, o corpo deve ser considerado o próprio território de encruzilhada como explicar Sant’Anna (2001), constitutivo do espaço-tempo de lembranças, cujas experiências são acumuladas ao longo da vida. Portanto, cabe compreendê-lo dentro de possibilidades

infinitas, que podem ser reveladoras de situações imagináveis, mas que podem, também, esconder de nossas lentes outros conhecimentos. (CASTRO JÚNIOR, 2010) Sendo assim, em consonância com o enfoque dado por Sant'Anna (2001, p. 3).

Território tanto biológico quanto simbólico, processador de virtualidades infindáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e confrontar, o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua fisiologia, mas, ao mesmo tempo, escondê-la. Pesquisar seus segredos é perceber o quanto é vão separar a obra da natureza daquela realizada pelos homens: na verdade um corpo é sempre 'biocultural', tanto em seu nível genético quanto em sua expressão oral e gestual.

A tarefa de percorrer as trilhas do passado nas encruzilhadas em busca de vestígios não me parece fácil. Talvez seja necessário realizar uma *cartografia do corpo* da capoeira nos entretempos presente-passado. A ideia de cartografia se baseia nas explicações de Michel de Certeau (2002, p. 408-409) em entrevista concedida a Georges Vigarello:

*Seria preciso analisar como a história reage a essas produções de corpos. Elas se referem antes de tudo ao desejo que a história tem de 'dar corpo' a seu discurso e de fazer de sua linguagem um corpo, um quase-corpo. Na realidade, o que é produzido a partir de 'rastros', de fragmentos e de*

*resquícios – os arquivos e os documentos – são tipografias que confrontam, em um mesmo quadro, condutas típicas. Sob sua forma de narrativa, o texto histórico encaixa numa sequência – como pérolas num fio – uma série de gestos que selecionou e que valoriza. Ele compõe, assim, de maneira mais ou menos alusiva, uma cartografia de esquemas corporais – maneiras de se comportar, de combater, de residir, de saudar, etc. Com essas citações de corpos, ele não apresenta o corpo de uma sociedade (no sentido que utilizei acima), mas o sistema de convenções que define esta própria sociedade. Substitui as regras (a 'civildade') de um corpo social pelo funcionamento social do corpo físico. Trabalho alquímico da história: ela transforma o físico em social, ela se credita do primeiro para construir o modelo do segundo, ela produz imagens de sociedade com pedaços.*

O corpo cartografado na capoeira é composto por um rico repertório de gestualidades chamadas de golpes, que representam um arcabouço de formas (gestos) como o corpo realiza o movimento. Os golpes são dotados de sentidos e significados, e cada um tem uma funcionalidade para os seus praticantes. A constituição desse conjunto de elementos foi se conjecturando ao longo do tempo na prática da capoeira; foram surgindo novos golpes, preservando-se outros e desaparecendo outros tantos, histórias do corpo de inventar saberes gestuais, traduzidos em diferentes tempos. Nessa prática cultural, existe todo um ritual de incorporação de valores transmitidos pelos mestres que simboliza a dimensão estética da arte capoeira.



FIGURA 9

Roda de capoeira, capoeirista entrando na cabeçada e seu parceiro plantando bananeira

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).



Ademais, há o desafio de utilizar a imagem fotográfica como um meio de conhecimento através do qual encontramos micropaisagens do passado, vestígios,<sup>1</sup> devendo o historiador ficar atento ao cenário que a fotografia pode lhe oferecer. Assim sendo, o documento fotográfico pode ser utilizado como fonte de informação para elucidar, “ilustrar”, subsidiar e enriquecer a compreensão de aspectos sutis que muitas vezes não conseguimos traduzir em palavras e que revelam outros vestígios, principalmente em se tratando dos corpos-capoeira. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

É preciso atentar para a imagem fotográfica, pois ela abarca uma multiplicidade de vestígios da realidade e diferentes significados selecionados pelo fotógrafo. Portanto, além de oferecer um documento técnico-estético, a fotografia é política e ideológica. É um artefato que tem um conteúdo no qual se revela uma imagem, o “objeto-imagem”, que é constituído de múltiplos significados, abarcando uma complexidade de significação. E através deste artefato fotográfico “[...] (que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido) constitui uma fonte histórica”. (KOSSOY, 2001, p. 47)

1 Maria Elisa Borges (2003, p. 73) informa que “[...] para responder as questões que orientam nossas pesquisas – calcadas em vestígios do passado e, portanto, marcadas por uma margem relativamente grande de conjecturas e incertezas – as imagens fotográficas devem ser vistas como documento que informam sobre a cultura material de um determinado período histórico e de uma determinada cultura, e também como uma forma simbólica que atribui significados às representações e ao imaginário social”.

A fotografia enquanto fonte de investigação do passado não se deu por uma escolha gratuita, mas, sim, pela própria dinâmica da pesquisa relatada anteriormente, em que, quase sempre, aparece a imagem fotográfica nos textos, seja nos jornais, nos livros, nos arquivos, nas paredes das academias, como uma espécie de texto explicativo de uma realidade no âmbito da capoeira.

Incorporando a fotografia, tive o cuidado de buscar a compreensão da sua significação<sup>2</sup> em um contexto cultural, para não tomar apenas as situações aparentes na imagem confirmando determinado fato ou acontecimento de um contexto cultural. Em algumas ocasiões, fizemos referências específicas às imagens fotográficas, comentando, tentando explorar os significados; em outras, não: elas aparecem como simbiose do texto. Contudo, em ambos os casos, elas devem ser vistas como um texto imagético.

Ao ter a fotografia como fonte possível para estudar o passado, é importante considerá-la como um artefato que está à espera de um leitor (LEITE, 2001) e não desejar que ela se explique por si só. Na leitura das imagens, contei não só com auxílio no local onde

2 Miriam Leite (2001, p. 15-16) percebe que “[...] já na fotografia e na iconografia lidamos com a comunicação aparentemente direta da imagem, para procurar em suas características sua significação que não se expressa diretamente e que, em alguns casos, precisa ser construída pelos elementos de produção e/ou por sua contextualização no momento da produção, no momento do arquivamento, ou no momento da leitura. Acrescente-se que as imagens precisam ser traduzidas por palavras, tanto para a sua análise como para sua comunicação o que acrescenta a polissemia da imagem as ambiguidades provocadas pela alteração do código”.

foram guardadas essas imagens, o Instituto Moreira Sales, mas também, sobretudo, com a contribuição da comunidade de capoeiristas. Eles, geralmente, leem as fotografias trazendo outros elementos tangíveis que, às vezes, passam despercebidos

No que tange às análises das imagens, Santaella e Nöth (1998) apresenta dois domínios da imagem que não existem separadamente e são genuinamente interligados. Para a autora, o primeiro domínio das imagens

como representações visuais: desenho, pintura, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 15)

Portanto, o lado mais visual e aparente. Já no segundo domínio, referente ao imaterial das imagens na nossa mente, as “imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, ou, em geral, como representações mentais”. (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 15)

Tanto a existência física da imagem como as formas de representações do imaginário são relações híbridas. Portanto, nessa interconexão, a (i)materialidade da imagem não é consequência exclusiva da materialidade aparente em determinados suportes (fotografias, filmes, corpos etc.) e vice-versa, mas da relação entre ambas indissolivelmente no qual o signo é potência à espera de um leitor. (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 15)

A pesquisa, além de atingir os curiosos sobre capoeira e fotografia, pode servir de suporte teórico-metodológico para as pesquisas nas áreas da arte, história, desenho, educação, entre outras que se utilizam da fotografia como dispositivo para a produção do conhecimento. Neste ensejo, estudos sobre estas temáticas, estão longe de se esgotarem e se fazem necessários para se atender a uma demanda representativa da sociedade brasileira, principalmente das práticas culturais que no passado eram consideradas coisa de vagabundos.

Outro vetor para que a pesquisa contribui tem a ver com a Lei nº 11.645 de 10 de março de 2008, que versa sobre a inclusão da história e cultura afro-brasileira e indígena nos currículos oficiais das redes públicas de ensino. (BRASIL, 2008)

### **Marcel André Félix Gautherot (1910-1996): o fotógrafo**

Marcel André Félix Gautherot (1910-1996) chegou ao Brasil em 1939. O francês foi seduzido para vir ao Brasil pela obra de Jorge Amado ao ler *Jubiabá* – romance construído sob a égide de cenas épicas na cidade do Salvador nos anos de 1930, dos conflitos sociais e étnicos vividos

FIGURA 10 (página seguinte)  
Gautherot documentando carrancas na proa dos barcos no Rio São Francisco  
Fonte: Verger/Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).



LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

pelo personagem Baldo, cuja trama envolve o pai-de-santo Jubiabá e sua eterna amada Lindinalva. No entanto, fica-me a impressão de que, pela sua missão cartográfica na arte de fotografar as tramas sociais, seu perfil está mais próximo de outro personagem criado por Jorge Amado, o famoso líder Pedro Arcanjo, o oju obá “sou olhos de Xangô, para tudo ver e para tudo contar”, do romance *Tenda dos milagres* (1979). Essa honraria é uma designação para as pessoas que se tornaram altos sacerdotes do culto de Xangô no candomblé, no Brasil. Para além de receber o título, estamos conjecturando a partir de um sentimento da expressão imagética das fotografias de Gautherot e o seu envolvimento com os parceiros Pierre Verger, Carybé e outros. Os dois primeiros ligados às tradições dos rituais do candomblé. Pierre Verger (1902 -1996), iniciado por Mãe Senhora no Ilê Axé Opô Afonjá, consagrou sua cabeça ao orixá Xangô, depois tornou-se ogã, cargo importante no candomblé, e acrescentou o nome de Fatumbi ao seu título de babalaô. Carybé (1911-1997) também participou ativamente das atividades do terreiro Axé Opô Ofonjá e obteve o título de obá de Xangô (FURRER, 1999), foi filho de Mãe Senhora (Maria Bibiana do Espírito Santo).

Marcel Gautherot registrou um belo patrimônio imaterial e, no caso da capoeira, levo-me a compartilhar com uma noção de memória que é possível a cada momento ser revitalizada pelo espectador afetado pela imagem fotográfica ao contemplá-las, nesse momento é importante levar em consideração que

em *Diferença e repetição*, Deleuze nos explica que, se o presente não fosse ao mesmo tempo passado, ele não ‘passaria nunca’. Tal coexistência se efetua na medida em que todo passado somente é possível com a passagem de um novo presente em relação ao qual ele é agora passado. Noutras palavras, não se pode dizer que o passado ‘era’ ou ‘não existe mais’, porque ele *ainda é*, ele *insiste em ser*, funcionando como fundamento último da passagem temporal. (BECCARI, 2013, p. 2, grifo do autor)

No site do Instituto Moreira Salles, Mânia Millen (2017) apresenta a trajetória de Marcel aqui no Brasil, bem como sua inserção tanto no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) na Campanha de Defesa do Folclore Nacional que possibilitou a Marcel Gautherot viajar pelo Brasil. Além do seu compromisso institucional de registrar o patrimônio cultural brasileiro, sempre houve a preocupação de Gautherot de fotografar as expressões populares que vinham se modificando e através das semanas de folclores pelo Brasil, ele consegue realizar um magnífico registro artístico das mais diversas festas populares no Brasil, bem como na Bahia, nas festas do Nosso Senhor dos Navegantes, o carnaval de Salvador, festa de Iemanjá no Rio Vermelho e a festa da Segunda-Feira Gorda da Ribeira. Enfoco a experiência que ele teve frente ao SPHAN e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que encomendava o registro do patrimônio imaterial e material do Brasil, trabalho realizado nos anos 1940-1950, “[...] principalmente, determinando roteiros fotográficos

que interessavam a seus projetos de pesquisa, de preservação e de difusão”. (SEGALA, 2005, p. 73)

Segala (2005), além de contextualizar a perspectiva de sua obra como um todo, evidencia a trajetória “nômade” de Gautherot ao fotografar os interstícios do tecido cultural brasileiro. É na intinerância

com as ricas experiências com as pessoas e os lugares que o fotógrafo experimenta e fortalece sua tendência ou estilo fotográfico; é durante as viagens [...] que ele constrói o sentido novo do seu ofício, a especificidade de sua identidade profissional como fotógrafo. (SEGALA, 2005, p. 77)

Para análise das imagens fotográficas no âmbito da capoeira selecionadas nessa pesquisa, interessa-me a seguinte observação levantada por Segala (2005, p. 77), que Gautherot

embrenha-se dentro das fronteiras do país. É como viajante que se percebe e se apresenta, definindo um ‘olhar nômade’ sobre o Brasil. Essa proximidade distante, dos que vêm de fora, como sublinha Simmel, engendra formas particulares de observação, de mediação, de interação social.

Parece-me que, a partir dessa capacidade do “olhar nômade”, Gautherot faz uma cartografia do desejo no sentido de sua transitoriedade no ato fotógrafo, produz múltiplos movimentos ao flagrar uma determinada paisagem, configura uma imagem que se encontra

em mudança. E, dessa maneira, a fotografia revela um decalque de um determinado instante, mas em movimento do acontecimento vivido pelo fotógrafo. Sendo assim, o método cartográfico pode ser aquele utilizado como o dispositivo que vai “fotografar” o acontecimento, um tipo de “mapa” provisório traçado por Gautherot em suas viagens para registrar, acompanhar os movimentos e as retrações dos acontecimentos. Portanto, a cartografia nas viagens de Gautherot é sua intensidade de efetuar-se no campo das margens sociais, nas relações afetuosas encontradas nos entrecorpos daquele que fotografa e do que é fotografado. Um exemplo marcante dessa situação cartográfica pode ser evidenciado quando Frota (1995, p. 11), descreve brilhantemente as itinerâncias de Gautherot na sua viagem pelo rio Paru, afluente do rio Amazonas:

Marcel vai fotografando tudo com sua Rolleyflex. Dorme em casa de caboclo, enfrentava impávido as nuvens de carapanãs do Paru. Depois das pequenas quedas d’águas, já viajando de montaria, ouve o ribombo da grande cachoeira, que chega com uma primeira névoa de respingo de água.

Em relação às experiências fotográficas de Gautherot na Bahia, há de se considerar o tempo histórico, foco de nossa observação em suas fotografias, além das características socioeconômicas pelas quais passava a Bahia na época e, mais especificamente, Salvador. Frota (1995, p. 13) analisa que:

Nas décadas em que Marcel Gautherot fotografa a Bahia, veremos uma sociedade vinculo claramente pré-industrial no vale sanfranciscano dos anos 40, para ir detonando no meio urbano de Salvador, dos anos 50 à virada dos 60, sinais de modernização da indústria automobilística e dos meios de comunicação, como a televisão. Deve-se ainda lembrar que na década de 50, o Conselho Nacional de Petróleo, e depois a Petrobrás, buscaram incrementar a prospecção do petróleo no estado, e teve início a construção, no Recôncavo, do centro industrial de Aratu. As transformações que acontecem, daí para a frente, tornarão preciosa a fixação que Gautherot fará de festas como a do Nosso Senhor dos Navegantes, da lavagem do Bonfim e do carnaval, bem como da hoje extinta puxada de xaréu.

A atmosfera das transformações ocorridas nos tecidos sociais de Salvador entre as décadas de 1940 e 1960 reflete as passagens históricas entre tradição/modernidade. Por algum tempo, a cidade conviveria nesse entre-lugar com sua vocação histórica, fincada na tradição da época colonial, ao mesmo tempo em que se despontaria para um novo cenário de modernidade. Pierre Verger, parceiro de Gautherot, nos dá uma ideia dessa atmosfera soteropolitana nos anos 1940:

[...] as atividades comerciais como a exportação, importação e setor bancário eram concentradas entre a Igreja Conceição da Praia e o Prédio da Câmara de Comércio. As pessoas costumavam discutir os seus negócios nas ruas tranquilas onde poucos carros passavam. O ar condicionado ainda não estava na moda e as ruas eram infinitamente mais bem ventiladas que os

escritórios. Bahia manteve sua característica provinciana e seu ritmo de vida continuou atrelado aos hábitos estabelecidos no começo do século. Os telefones funcionavam muito mal e as pessoas preferiam discutir os seus negócios em certas esquinas escolhidas por serem mais frescas a certas horas do dia... (VERGER, 1980 apud HEROLD, 2014, p. 18)

Nessa ambiência, Gautherot fotografa uma cidade que está em pleno processo significativo de transformação do cotidiano, sob a influência de diversos fatores: o aumento da população que, em 1940, era de aproximadamente 290 mil pessoas, e chega a 649.453. Esse “[...] crescimento demográfico causado, em parte, pelas migrações e, nesse período, a estrutura espacial de Salvador já se modificava”. (CARVALHO; PEREIRA, 2008, p. 83); o surgimento da Companhia Nacional do Petróleo que em 1941, inaugura em Lobato, subúrbio rodoviário de Salvador um poço em que chegou a produzir 230 barris por dia; o surgimento das novas avenidas nos anos 1960 (avenidas Vasco da Gama, Vale de Nazaré, Vale do Bonocô, entre outras); o surgimento da indústria das políticas de turismo e lazer e do comércio (circulação de bens de consumo). (HEROLD, 2014)

Frota (1995, p. 14-15) descreve a intinerância de Gautherot nos anos 1950, 1960 e fins de 1970:

Inicialmente para documentar monumentos isolados do período colonial para o SPHAN, quando por interesse pessoal do fotógrafo fará cenas de rua do Pelourinho. Retornará a Salvador nos anos sessenta, quando registrará vistas da cidade, a rampa do Mercado, a puxada

do xaréu, as festas da lavagem do Bonfim e do Nosso Senhor dos navegantes, com breve passagem pelo Recôncavo. No final dos anos 70, realizará uma outra tomada de imagens em tempo de carnaval.

Além de realizar o trabalho de registro do patrimônio imaterial, Gautherot quis revelar as expressões imateriais emergentes na época. Optou por fotografar cenas de pessoas nas ruas de Salvador, nas festas populares e no ofício do corpo na labuta diária, talvez como impulso de sua história de vida enquanto fotógrafo. A despeito de todo cenário histórico e cultural fotografado, o fotógrafo, mesmo surpreso por fotografar as cenas do espaço público, era rigoroso nos elementos estéticos da fotografia, como a posição dos planos, a composição do enquadramento, o jogo da incidência da luz, as sombras, a distância focal entre ele mesmo e a paisagem fotografada, as coordenadas de posição com as linhas horizontais e verticais. Sobre todos esses elementos que são capturados no instante fotográfico, Nobre (2001, p. 16) afirma:

[...] são simultaneamente mobilizados e regulados em favor da estruturação de um real impalpável que a sensibilização da película, naquele momento exato e ir-repetível, consubstancia e torna definitivo. Obcecado pelo pormenor, Gautherot exige de cada um desses componentes rendimento máximo na trama de relações espaciais que institui.

Gautherot, com seu “olhar nômade”, não se restringindo apenas a uma localidade específica das rodas

de capoeira, ao contrário, evidencia o cais do porto, evocando a relação tênue entre trabalho e folga, as festas populares flagrando a sensibilidade da multidão em plena diversão e trabalho, e a praia como lugar de descontração e lazer. Portanto, todas essas situações de territorialidade fotográfica privilegiam a presença da capoeira no espaço público numa época em que já existiam as chamadas escolas, centros e/ou lugares de capoeira na cidade. No entanto, Gautherot preferiu embrenhar-se no âmbito do sujeito comum, e talvez seja por isso que existe a dificuldade de reconhecer os nomes de alguns dos capoeiristas que não tiveram tanta visibilidade assim na esfera da própria capoeira.

Outro aspecto importante que geralmente ocorre no universo da capoeira é a relação fotógrafo x capoeirista. No Centro Esportivo de Capoeira Angola, a academia de João Pequeno de Pastinha, quando um fotógrafo chegava, tinha de pedir permissão para fotografar a roda de capoeira. Fica a impressão de que as fotografias tiradas no cais do porto são imagens que demonstram alguma organização entre os capoeiristas e o fotógrafo. Nelas, observo uma relação entre trabalho e diversão que geralmente ocorre naquele local da estiva, de carregar e descarregar os produtos, cuja ideia de significação do capoeirista estivador, jogando e contemplando a roda de capoeira. No caso da coleção de fotografias produzidas na praia, verifica-se, na composição fotográfica, um cenário exclusivamente com a presença dos capoeiristas jogando. Isso leva a crer que houve um certo acordo do local que ia ser fotografado, um cenário criado para enunciar o jogo da capoeira em momento

de lazer, um lugar mais descontraído, na areia da praia mas que não aparece o público em geral, só os capoeiristas vadiando, ao contrário das fotografias nas festas populares que a multidão é um enunciado marcante e diferentemente das fotografias que registram a puxada de rede do xaréu, na areia da praia, quando os pescadores realizavam essas atividades trabalhistas para seu sustento, principalmente na região de Itapuã. Já as fotografias da festa, parecem estar em uma situação mais espontânea, com a presença de outras pessoas que não necessariamente são capoeiristas, mas estão na intensidade dos acontecimentos da festa. Esses cenários culturais recriados por Gautherot em nada diminuem a potência dessas imagens fotográficas. Como bem comenta Segala (2005, p. 74):

o fotógrafo busca nas paisagens, nas comemorações e na vida cotidiana, na história vivida das ruas, o equilíbrio minucioso das formas, o jogo com a profundidade de campo e o movimento, o registro calculado das luzes. Previsualiza o momento particular em que as disposições do quadro sintetizam como trama gráfica e representação o acontecimento.

Há um trecho da música de capoeira que narra um fato importante da relação entre o fotógrafo e quem está sendo fotografado:

*O gringo filmava me fotografava.  
Eu pouco ligava, também não sabia que essa foto ia sair no  
jornal na França ou na Rússia, ou talvez na Hungria.  
Capoeira é uma arte. Capoeira é uma luta. Capoeira é um  
ballet, mas lindo da minha Bahia.*

*Eu aprendi capoeira lá na rampa e no cais da Bahia.*<sup>3</sup>

É relevante a situação do corpo em jogo, reconhecendo a presença de alguém de fora daquele contexto que fotografava a brincadeira da capoeira. Do ponto de vista metodológico, isso nos leva a pensar não apenas na ação do ilustre fotógrafo Marcel Gautherot, que fez um belo registro da cultura do povo baiano, dos seus patrimônios materiais e imateriais, mas, no caso específico da capoeira, parece existir uma mensagem de quem é fotografado para o fotógrafo, portanto, uma relação dialógica na construção da imagem. É claro que o fotógrafo seleciona o ângulo, a perspectiva, a paisagem e o foco em si; no entanto, fica evidente também uma narrativa histórica das margens onde os personagens fotografados enunciam seu conteúdo e expressão que vão além do mero registro. Constitui-se uma narrativa que não é alheia à imagem fotográfica e que permite uma discursividade do corpo falar jogando. Tanto que, conversando com capoeiristas experientes, eles informaram as diversas situações dramáticas de jogo que estavam subjacentes na imagem. Nesse sentido, existe um artefato de intensa significação entre o fotógrafo, com sua técnica e seu olhar apurado que faz suas escolhas, e os personagens que, ao saberem que estão sendo fotografados, demonstram uma determinada narrativa.

Esse jogo de quem olha quem, entre fotógrafo e capoeirista, é a mesma relação entre dois capoeiristas que Jair Moura (1979, p. 9) denominou de “olhar traiçoeiro,

3 Música de Mestre Eziquiel.



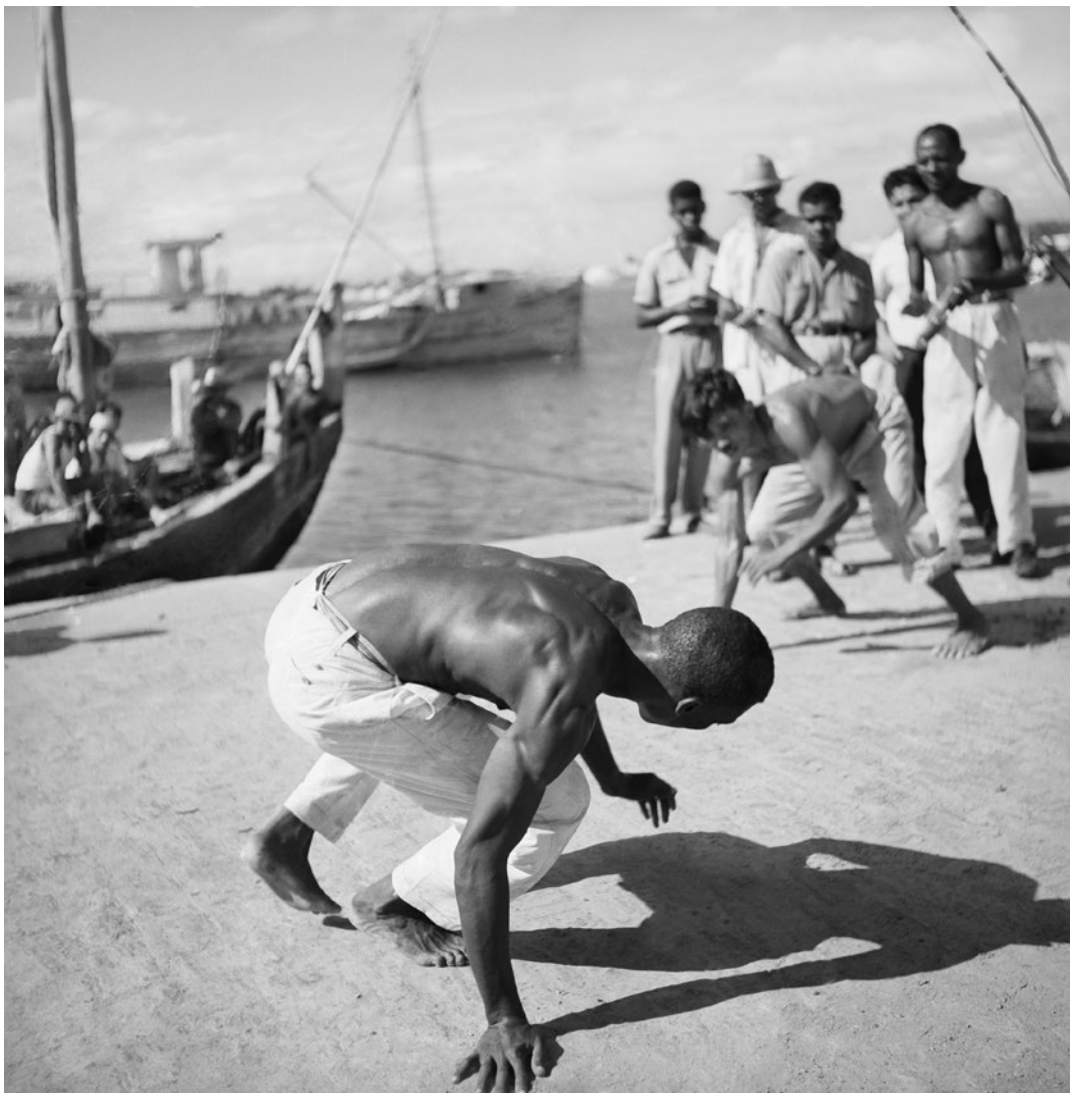


FIGURA 11

Jogo de capoeira no cais do porto – Capoeiristas vadiando, Salvador, Bahia  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).

[...] vendo o que queria e procurando não fixar diretamente”. São habilidades perceptíveis que, nas fotografias, induzem o espectador a perceber situações desta natureza. Concebida na capoeira como um “olhar manhoso”, um “olhar mandingueiro”, matreiro, aquele olhar que possibilitará ao capoeirista notar o gesto do parceiro e antecipar a jogada para enganá-lo.

Outra situação de complexidade sempre presente nesta dinâmica cultural refere-se à contemplação daquele que passa e vê a roda de capoeira, aquele que fica hipnotizado pelo jogo-dança-luta como se estivesse contemplando uma obra de arte. É o olhar curioso vagando na paisagem dos corpos-capoeira, olhar que faz múltiplas leituras e interpretações, sensibilizado pela estética imagética plasmada na fotografia.

Tratando-se da roda de capoeira, talvez exista um mistério na relação entre fotógrafo e capoeiristas que reside em revelar mensagens simbólicas conjuntivas e disjuntivas ao mesmo tempo. As forças conjuntivas estão no aparente e na pré-visualização da imagem-fotografia em si; e as forças disjuntivas estão no latente

que esta imagem enuncia no movimento do corpo em jogo, no imaginário de cada espectador e em cada pessoa inserida no contexto da imagem que na hora de ser fotografada estava envolvida na própria energia do axé que mobiliza o devir na roda de capoeira.

Todas essas narrativas corporais encontradas nas imagens fotográficas de Marcel Gautherot simbolizam as experiências gestuais de memórias oriundas da diáspora africana e que são atualizadas em outros espaços e tempos a todo o momento. Desse modo, consideramos que essas fotografias analisadas são ricas experiências de trocas que favorecem ver a linguagem, a expressão e o conteúdo nos quais o corpo narra também sua própria história.

É impressionante perceber e reconhecer o valor histórico dessas imagens no âmbito da capoeira e o desafio de Marcel Gautherot com sua câmara iluminar a história do corpo-negro, evidenciando os saberes, e potencializam a arte do corpo na luta e na dança, mas invisibilizam ou desfocam, também, a presença das mulheres e de outras circunstâncias históricas que não consegui detectar.

**AS ENCRUZILHADAS DO  
JOGO DA CAPOEIRA:  
“LÁ NA RAMPA E NO CAIS  
DA BAHIA”**

§



FIGURA 12

Roda de capoeira no cais do porto, capoeirista aplicando um rabo de arraia e seu parceiro cocorinha  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).



FIGURA 13

Roda de capoeira no cais do porto, capoeirista na negativa e seu parceiro entrando de cabeça  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).



Na roda de capoeira é entoada a música que retrata as andanças dos capoeiristas: *“vim de ilha de Maré no sa-veiro de mestre João. Fui morar lá na Preguiça, me criei na Conceição. Eu subi o Pelourinho. Eu desci a Gameleira. Eu passava o dia-a-dia nas rodas de capoeira. Eu aprendi ca-poeira lá na rampa e no cais da Bahia. Eu aprendi capoeira lá na rampa e no cais da Bahia”*.<sup>1</sup>

A letra de música acima é reveladora da transito-riedade de um capoeirista que percorria os diversos lugares das rodas de capoeira da velha Bahia, subindo e descendo ladeira; ele se criava rodando pelas rodas. Agora, contudo, nosso olhar será dirigido à paisagem do cais do porto, território histórico onde ocorriam as rodas de capoeiras e que Antônio Vianna (1984, p. 133) retratou como um lugar memorável de sociabilida-de, mas cujas cenas violência marcaram sua memória: “Assisti, no Cais do Outro, hoje praça Deodoro, as ter-ríveis competições entre ganhadores e carroceiros”.

As rodas de capoeira ocorriam nos lugares con-sagrados de uma cultura portuária durante os entre-tempos da labuta e da vadiagem, onde os trabalhadores sobreviviam entre uma empreitada e outra. Toda aque-la região da rampa do Mercado Modelo, o cais do porto e a Feira de Água de Meninos era considerada a zona portuária de Salvador, no qual muitos dos lendários ca-poeiristas que eram trabalhadores avulsos esperavam os clientes para realizar os serviços de carregadores e

carroceiros, além de vendedores ambulantes que cir-culavam pela região e os estivadores.

São lugares de sobrevivência do corpo em labuta ou de “ganho” dos antigos capoeiristas que formaram uma geocultura das rodas de capoeira na cidade de Salvador no final do século XIX, e no início do século XX. Vianna (1984, p. 135), considerado o “cronista da cidade”, em uma das suas crônicas, descreve a capacidade do corpo dos trabalhadores daquela região:

Se os vissem velhinhos, agachados nos calcanhares, a catar no solo, à procura de qualquer coisa. Sem óculos. Com a dentadura perfeita. Completa. O miolo certo. As articulações dóceis, como na época em que unham o corpo para escaparem ao assalto contrário às garras da polícia!... quem os não quererá imitar na capacidade física... É questão de exercício. Sem armas. Sem juízes. Sem assistência torcedora. Experimentem. Venham daí autênticos valentes à unha... Valentes deveras!

Recordando-se de sua infância, nos tempos em que os homens usavam todos os “recursos maleáveis de todo o corpo” (VIANNA, 1984, p. 134), o autor co-menta que os capoeiristas e brigões eram verdadeiros acrobatas, usando o corpo para lidar com as contendias

FIGURA 14 (página anterior)

Roda de capoeira no cais do porto, capoeirista em negativa e seu parceiro observando

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).

1 Música de Mestre Eziquiel.

cotidianas. Ele investe na sagacidade do corpo que os capoeiras tinham para lidar com os quipróquó:

[...] estavam a postos os trabalhadores na faina de conduzir à cabeça, dentre outros, pesados fardos de charques escadas acima, músculos retesados, suarentos, atléticos e joviais. Valia vê-los de dorso desnudado, lustroso, braços erguidos em arco a sustentar os volumes na corrida constante do ofício. (VIANNA, 1984, p. 134)

Era nesse ambiente que a vadiação baiana se frutificava, na disputa pelo espaço de trabalho, entre outras necessidades da sobrevivência social, que o corpo aprendia a lidar com os conflitos gerados. Na descrição acima, apresenta-se um complexo jogo de equilíbrio e de sustentação do peso que se processa em estratégia de amaciamento deste dispositivo criado para facilitar o trabalho da estiva, pois ajuda na distribuição e diminuição do peso. Toda essa tarefa realizada na estiva constitui uma “anatomia política”<sup>2</sup> do poder que tem uma fronteira tênue entre um corpo capaz de suportar a exigência física da exploração do mundo do trabalho portuário, e, ao mesmo tempo, construir as habilidades necessárias para lidar com a rebeldia na sua arte de bater com os pés, aquilo que Mestre Pastinha dizia: “quando as pernas fazem miserê”. (DECÂNIO FILHO, 1996b, p. 9) É nessa experiência social que o

2 Termo utilizado por Foucault (1987) para designar a “mecânica do poder” no desenvolvimento das técnicas disciplinares do corpo para obtenção da disciplina, no entanto, estou atribuindo a essa terminologia a dupla possibilidade que pode ter “anatomia política do corpo”.

corpo negro desenvolve as estruturas corporais que favorecem o manuseio não só para enfrentar as longas jornadas de trabalho, mas também para lidar com os desafios do mundo das rodas de capoeira.

As formas de convivência social nesse território instituem os laços societários que colocam um entre-lugar do combativo e do divertimento, no qual a astúcia do corpo molejado rende ao capoeirista o *status* de valentão. E, mesmo enfrentando um ambiente hostil disputado no corpo, existiam também os momentos das brincadeiras que possibilitavam as trocas dos jogos de corpo – a vadiação. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

A região portuária de Salvador, desde o período colonial, além das relações econômicas internacionais que já existiam com as trocas comerciais, acolheu todo o fluxo de mercadorias e pessoas que transitavam do recôncavo baiano com a cidade denominada para a “cidade porto”. Salvador despontava como relevante lugar portuário:

sendo comumente denominada, por décadas, como ‘a cidade porto’, ‘cidade voltada para o mar’ e ‘importante porto exportador/importador’. Tal era a sua importância que, durante todo o período colonial até a metade do Segundo Império, o porto de Salvador era considerado como o principal ponto de distribuição de todo o Atlântico Sul. Essa atribuição denotava toda importância que o porto e a cidade desempenharam no desenvolvimento da economia e da sociedade local ao longo da história. Além disto, um fato inegável era que o mesmo seria o principal responsável pela integração da região no âmbito das atividades mercantis e industriais do sistema capitalista mundial. (RIOS; SILVA, 2011, p. 1-2)



A área portuária que Gautherot fotografou nas décadas de 1940 e 1950, especificamente nos anos de 1940, 1941 e 1955, já tinha sido urbanizada no início do século XX. No antigo Cais do Ouro, como era chamado popularmente por volta de 1940, foi construída a Avenida Jequitaia, cortando parte da Praça Teodoro da Fonseca, e parte da frente do Mercado do Ouro que foi demolida.

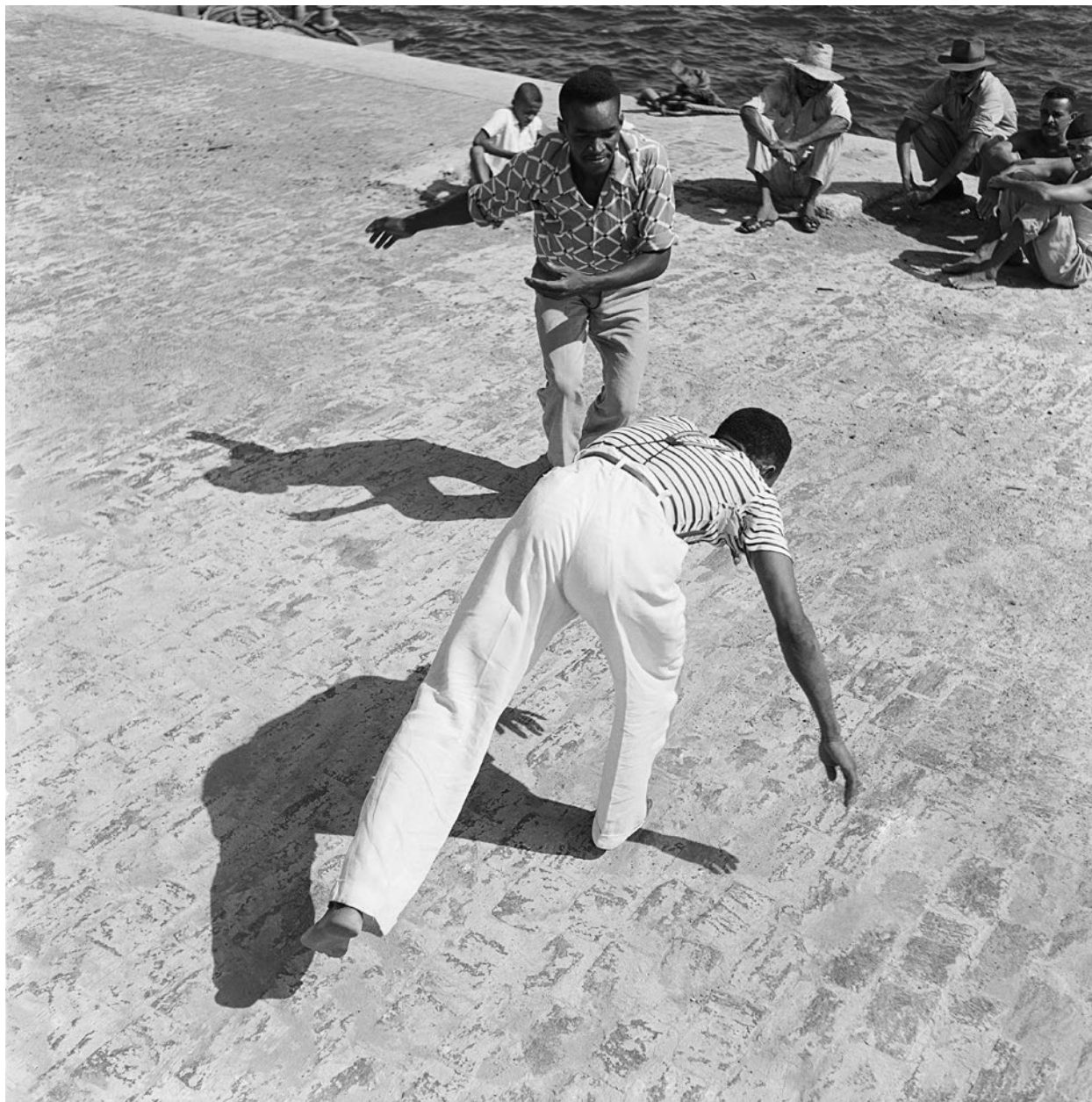
Em relação às Figuras 15 e 16, Gautherot traz à cena os capoeiristas gingando e se esquivando, assumindo a centralidade da imagem fotográfica, e, nas bordas, outros capoeiristas observam atentamente a vadiação. Novamente, a luminosidade que incide sobre os corpos destaca as formas de expressões corporais, valorizando a centralidade do espaço fotográfico no jogo, bem como o desdobramento da sombra dos corpos no chão. Gautherot leva-nos para ver o jogo de um ângulo levemente inclinado, de cima para baixo, diferente do que estamos acostumados a ver em uma roda de capoeira; geralmente, assistimos ao jogo no mesmo plano de quem está jogando ou, como os capoeiristas, na borda da imagem, de baixo para cima. Esse plano fotográfico, além de ampliar a perspectiva da imagem, possibilita ao observador um novo ângulo para ver o jogo da capoeira.

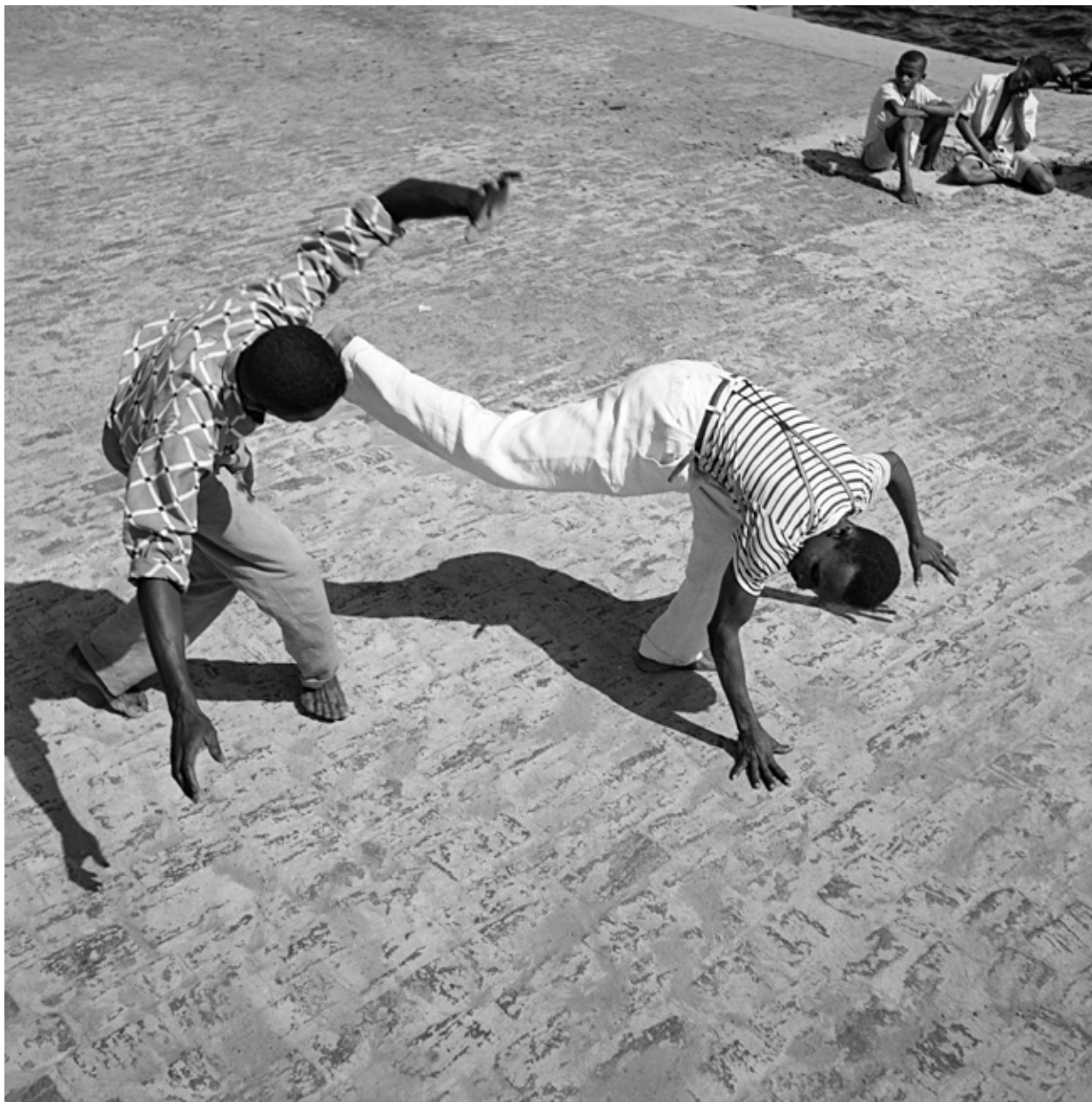
Na Figura 15, o capoeirista de frente com a calça escura está gingando, e sua gestualidade lembra muito a forma como o Mestre João Pequeno gingava, com os movimentos de balanceio como se estivesse tirando o seu oponente com os braços. O outro capoeirista parece estar projetando seu corpo para o chão no sentido de um futuro ataque ou retomando o equilíbrio corporal

proveniente do ataque. Entretanto, é importante verificar, nas Figuras 15 e 16, a transitoriedade do corpo no momento do jogo, de aplicar um rabo-de-arraia e o outro aparentemente se esquivar. Podemos perceber, também, a disputa de ambos pela centralidade espacial, que é fruto de trocas dialógicas durante o jogo, permitindo uma territorialidade provisória do corpo, na qual as intensidades sonoras e rítmicas energizam a desterritorialidade dos corpos, e essas gestualidades de uma aparente luta estão no jogo constante de um com outro, de entrar e sair de dentro do outro com suas artimanhas corporais. Gautherot, além de colocar no centro da imagem os dois disputando uma peleja, a situação espacial do corpo na capoeira, cuja necessidade é entrar e sair do outro, é querer envolver o outro e tomar a posição do outro, envolve os jogadores na inêrência de buscar o perímetro do centro da roda, que é sempre um lugar importante a ser conquistado.

FIGURA 15 (página seguinte, esquerda)  
Jogo de capoeira, capoeira de frente gingando e o de costas preparando para o ataque  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).

FIGURA 16 (página seguinte, direita)  
Capoeirista se esquivando e o outro com a mão no chão aplicando um rabo de arraia  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).





LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

Marcel Gautherot, posicionado de frente e mais distante da roda de capoeira, pré-visualiza ainda o jogo no primeiro plano da imagem. Ele revela o envolvente jogo da capoeira, sendo que o ambiente cultural retratado na imagem mostra uma perspectiva de prolongamento da paisagem cultural do lugar que vai um pouco antes da proa até a popa do barco, e do outro lado está a bateria da capoeira. Nas Figuras 17 e 18, vemos a sabedoria de valorizar um contexto do cotidiano do trabalho no porto, pois, além do navio e os capoeiristas, outras pessoas compõem o contexto do enredo.

Na Figura 17, o capoeirista de costas realiza um movimento próximo à negativa de Angola, mas que pode ser também uma projeção para aplicação de uma tesoura, e o seu oponente está agachado na expectativa de ver a continuidade do golpe. Essa potência enunciativa da negativa está na metamorfose de transformar o movimento, inicialmente de defesa, em situação de perigo para o seu oponente-parceiro, possibilitando outro desdobramento durante o jogo. Já na Figura 18, o capoeirista de costas entra para aplicar uma cabeçada próxima ao abdome do outro, um golpe reverenciado e cantado pelos antigos mestres como “é cabeceio, camarada”. Este é considerado um golpe perigosíssimo na arte da vadiação, pois desequilibra o oponente corporal e emocionalmente.

Todo esse enredo corporal subjacente das Figuras 17 e 18 compõe uma movimentação temporal de paisagens-passagens que nos ajuda a revitalizar uma experiência que Gautherot teve, no passado, com os

capoeiristas. Contemplando essas imagens, o espectador pode perceber o território da roda como um lugar de abertura para o outro, o estranho, o diferente. Assim, as imagens-passagens que aparecem no cenário das fotos são fluxos de ligações para as mais diversas experiências coletivas do mundo; é a singularidade do enredo que coloca os acontecimentos como únicos, com suas tramas e seus efeitos.

Nesse sentido, nas fotografias de Gautherot sempre aparece, com muita afirmativa, a potência narrativa que seduz o olhar do espectador. Isso acontece, também, devido a uma força reveladora de uma performance sublime do corpo, dotada de enunciados de labuta e diversão, fazendo desse contexto uma irrupção comunicativa de situações dramáticas pela presença do enredo de nada pronto ou definitivo. É nesse pelear projetado na fotografia que descobri um conjunto de “gestos dramáticos” (GUMBRECHT, 2007) da capoeira, favorecendo novas ressonâncias históricas.

Gautherot, com sua sensibilidade, flagra uma gestualidade muito importante na capoeira Angola, a chamada de Angola. Nas Figuras 19 e 20 projetam-se luminosidades de chamadas de Angola tanto no volume dos corpos como na projeção da sombra desses corpos no chão. Ele traça a gestualidade dos corpos que aguça

FIGURA 17 (página seguinte)

Capoeirista em movimento de negativa e seu parceiro observando  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1957])



LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR



a imaginação de quem observa as fotos, quer seja capoeirista ou não. Talvez, para quem não é capoeirista, surja uma indagação: o que eles estão fazendo? E, para os capoeiristas: o que vai acontecer? Gautherot deixa no seu registro fotográfico uma interrogação, provocando-nos a pensar, como se fosse uma chamada de Angola.

Chamada de Angola é o nome dado aos vários tipos de situações provocadas no jogo, em que um dos jogadores solicita a chamada com as mãos ou umas das mãos e seu parceiro, com cuidado e atenção, vai ao seu encontro para realizar uma espécie de valsa para frente e para trás. Essa situação de bailar com o outro não tem nenhuma implicação na interrupção do jogo; pelo contrário, há o envolvimento entre as partes no jogo de defases e muitas outras interfaces. Convidar seu oponente para a Chamada de Angola é querer se aproximar do corpo para sentir o estado em que esse oponente se encontra. Através desse contato de receber e devolver as sensações táteis, pode-se perceber a densidade energética do outro, uma espécie de percepção sensível do outro. E a aproximação possibilita um trânsito de passagem que oferece a desconfiância, a surpresa e o enigma como elementos comunicacionais.

FIGURA 18 (página anterior)

Capoeirista plantando bananeira e seu parceiro entrando na cabeçada  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1957]).

Embora a Figura 19 evidencie um tipo de chamada de Angola, existem outras formas de realizar as tais chamadas, como um de frente para outro, em situação de respeito, ritual e ritmo, como diz Decânio Filho (1999). Portanto, fazer um convite de chamada não é um ato fortuito; implica o camarada estar em outras densidades de jogo, até porque não se faz uma chamada de Angola por fazer. Sempre tem uma surpresa na situação vivida, tanto para quem pede como para quem entra na chamada. Na Figura 19, eles bailam atentamente para frente e para trás, no ritmo dos berimbaus; já na Figura 20, o capoeirista de costas eleva o joelho como se fosse aplicar uma joelhada. É na intensidade do jogo que a ética e a estética vão se constituindo como uma substância do que pode e não pode, sempre tendo a ritualidade e o respeito como mediadores da ação em situação de perigo. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

O jogo é puro engano e pura malícia. Mesmo em uma aparente dissimulação de movimentos descontraídos de pernas e braços, é sempre inquietante para ambos os participantes. Assim sendo, o corpo em jogo revela inúmeras situações inusitadas de troca, de descoberta e de interação entre eles. Durante a chamada de Angola, existe um mistério que aflora na brincadeira de procurar saber quem vem de lá, uma brincadeira do conviver sem saber. E é justamente no não saber e do não conhecer que se constitui a qualidade do brincar, colocando o jogador na interface da curiosidade, do intuitivo e da imaginação.





FIGURA 19

Roda de capoeira no cais do porto – movimento conhecido como chamada de Angola  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946])





FIGURA 20

Roda de capoeira no cais do porto – movimento conhecido como chamada de Angola  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946])

Portanto, a potência da chamada de Angola está na astúcia do corpo de trabalhar com uma outra inteligência, que leva o corpo-capoeira a operar com uma hipersensibilidade capaz de captar as sensações do oponente-parceiro. A complexidade gestual representada nas fotografias acima suscita a curiosidade de saber as formas operantes do corpo durante a roda.

Muniz Sodré (2002, p. 85) considera que o corpo, na tradição africana:

Tem lógica própria, irredutível à lógica racionalista da cabeça. Implica em uma forma de conhecimento direto, intuitivo sobre o mundo, mais da ordem do adivinhar do que propriamente do saber. O corpo conhece, portanto, de modo próprio, antecipado, adivinhado, intuindo. O ‘micropensamento’ corporal vive mais de objetos externos e de ritualizações do que de mundo interno. Por isso é que o corpo na capoeira, assim como na dimensão sagrada e lúdica das culturas tradicionais, define-se em termos grupais (mais do que termos individuais), ou melhor, ritualísticos. Na tradição africana, ele é considerado um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), tanto físico como mítico, o que faz da conquista simbólica do espaço uma espécie de ‘tomada de posse da pessoa’. Seja nas formas religiosas, seja nas formas lúdicas, o corpo integra-se ao simbolismo coletivo na forma de gesto, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais que apontam para outras formas perceptivas. Por esse modo, um traço considerado fundamental na capoeira, como a malícia, pode ser reencontrado em práticas vigentes em outros paí-

ses, mas nascidas de uma análoga situação colonial da escravidão negra.

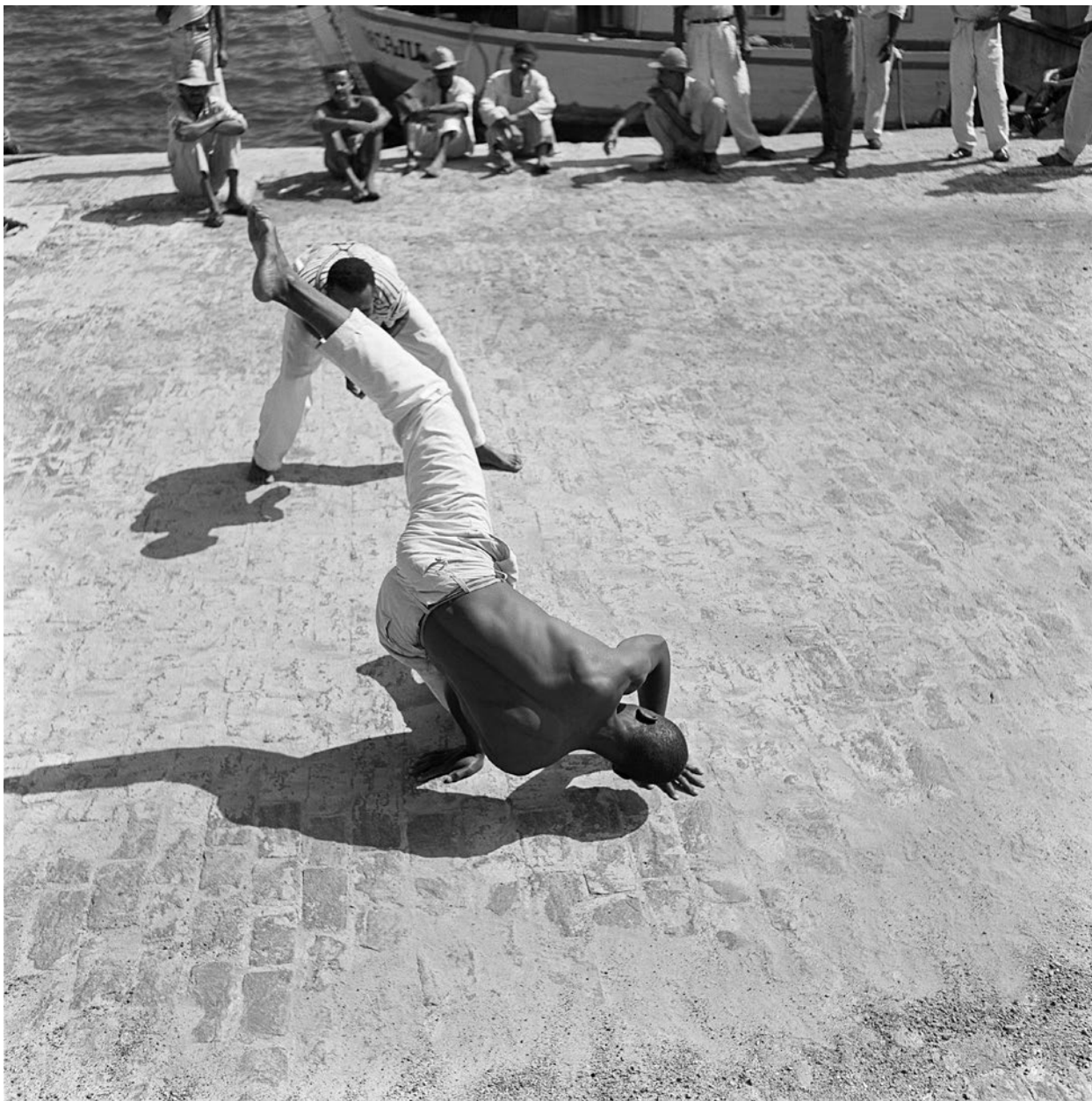
Chamar o outro em uma roda-ritual na qual os corpos se mostram aos demais, instituindo um local de produção grupal no qual as forças físicas são constituídas por campo energético e revigoram as celebrações dançáveis dos povos tributários à cultura africana, o corpo-capoeira consegue conhecer de modo próprio, antecipando, intuindo, adivinhando. As formas operantes de viver, as sensações do corpo acontecem do já instituído código ritualístico que, através da música, transporta a pessoa para outros campos das sensações humanas sob influência do ritmo, e o corpo efetua movimentos dançáveis. É no jogo que se manifesta uma energia imaterial que emana da ancestralidade africana, com ligações profundas com o praticante; é uma força vital denominada de “Axé”, ou seja, “força vital”, “energia física e espiritual”, cuja fonte está materializada na comunidade do terreiro. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

Podemos considerar a participação em rituais (jogos e brincadeiras) como uma fuga, mas não somente de uma realidade opressiva e, sim, pela necessidade de criar novos territórios, no sentido da criação de *linhas de fuga* ou desejos que escapam dos territórios instituídos

FIGURA 21 (página seguinte)

Capoeirista em movimento de queda de rins

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles([ca. 1946]).



historicamente pelo poder hegemônico. A vontade de colocar novos territórios virtuais para que seja contada uma outra história, que tentamos traduzir em forma de palavras, com novos desejos e com estratégias diferentes de produzir e transmitir conhecimento.

Devemos reconhecer que essa prática social temida, controlada, vigiada e punida em determinado período da história consegue entrar na modernidade, fazer-se presente nas instituições de ensino, militar e prisional, e sua emergência cultural se espalha para toda parte do mundo globalizado com práticas discursivas cada vez mais complexas.

Traçar as encruzilhadas do jogo da capoeira: “*Lá na rampa e no cais da Bahia*” é descobrir o território do

corpo como passagem de idas e vindas no tempo e no “espaço”, através dos enunciados registrados nas fotografias de Gautherot, nas crônicas de Antônio Vianna e na discursividade do corpo subjacente nessas imagens. Todas essas encruzilhadas permitem caminhar nas avenidas do antigo Cais do Ouro, na praça Deodoro da Fonseca, mergulhar nos mares que cortam a Baía de Todos os Santos e Orixás, sentir os ventos que sussurram em nossos ouvidos com os cantos encantados da capoeira. Por fim, podemos descobrir os fluxos culturais dos acontecimentos históricos com as intensas situações de prazer, dor, labuta, divertimento e satisfação, que fazem da roda de capoeira território de continuidade, valorização e recriação da cultura baiana.



FIGURA 22

Capoeirista aplicando uma chapa de costa e seu parceiro saindo na negativa  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles([ca. 1946]).



FIGURA 23

Capoeirista aplicando uma meia-lua de frente e seu parceiro desequilibrado para o lado

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1957]).

**“NA BEIRA DO MAR, É NA  
BEIRA DO MAR, APRENDI  
A JOGAR CAPOEIRA DE  
ANGOLA NA BEIRA DO  
MAR”**

**§**



FIGURA 24

Capoeiristas próximos ao pé do berimbau

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).





FIGURA 25

Capoeirista aplicando uma cabeçada e seu parceiro plantando bananeira  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles([ca. 1946]).



FIGURA 26

Capoeiristas se preparando para começar a roda

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).



FIGURA 27  
Capoeiristas executando a chamada de Angola  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).

*“Na beira do mar, é na beira do mar aprendi a jogar capoeira de Angola na beira do mar, vou m’embora que é de noite, tão cedo não venho cá, se iá-iá quiser me ver, bote seu navio no mar”*. O trecho da música entoada pelo Mestre Boca Rica fala do mar como lugar de trama de múltiplas passagens na capoeira. A referência ao mar aparece fortemente nos cânticos: *“Sai do mar, sair do mar marinho”, “a canoa virou, a canoa virou marinheiro, a canoa virou marinheiro, no fundo do mar tem dinheiro”, “minha rainha sereia do mar não deixe o barco virar, não deixe o barco virar, minha rainha seria do mar”*. Isso porque o cenário é uma cidade litorânea banhada pelas águas quentes da Baía de Todos os Santos<sup>1</sup> e de todos os orixás; do outro lado, às suas costas, o mar do Atlântico.

A Cidade da Bahia, como chama Risério (2004), esconde-revela, clara-escuro, rápida-lenta, revela emergências históricas que vão eclodir e criar interferências geoculturais da vadiagem baiana desde o século XIX. Com o passar dos anos, a vadiagem vai se constituindo como uma rica e complexa cultura dos capoeiras com múltiplos elementos estéticos que, ao longo do tempo, se articularam formando um “jeito singular” que favoreceu campos de identificações materiais, imateriais e simbólicas que são também provenientes de uma cidade litorânea. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

As Figuras 24, 25, 26 e 27 plasmam os capoeiristas jogando em cenário próximo à areia da praia com grama e

coqueiros. Embora não seja possível reconhecer o local preciso onde acontece a roda de capoeira, a paisagem lembra o visual da praia de ondas fortes de Jardim de Alá, que se localiza em uma pequena falésia com um extenso gramado e sobre o qual há vários coqueiros; esse lugar apresenta um lindo visual das belezas naturais. O outro lugar que Gautherot pode ter fotografado é a região do Cristo Redentor em Salvador, que fica entre o Farol da Barra e o bairro de Ondina; ele também revela uma linda paisagem do mar e a grama com coqueiros. Esses lugares trazem uma atmosfera da brisa da praia e a sombra transmitindo uma sensação de suavidade e leveza.

Logo na Figura 24, os capoeiristas estão próximos aos berimbaus, como se estivessem começando a vadiagem. Percebemos que o capoeirista de costas está em situação inicial de uma mandinga, uma espécie de saudação antes de começar a jogar, e é transmitida também uma ideia de malemolência do mestre antes de sair para o jogo.

A vestimenta usada pelos capoeiristas não indica nenhum símbolo que identifique um determinado grupo de capoeira que, na época, anos 1940, já começa a surgir. Fica evidente que não existe um uniforme padrão, reforçando a ideia de que a capoeira de rua é jogada com a roupa comum do cotidiano. Um está sem camisa; outro, de camiseta listrada; outro, de camisa social quadriculada com as mangas dobradas; outro, com a camisa branca. E as calças são em tons diversos. Essa singularidade na fotografia transmite a mensagem de uma capoeira descontraída, organizada nos momentos de folga do trabalho.

1 A Baía de Todos os Santos corresponde a uma área “[...] com uma superfície de aproximadamente 1.000 Km<sup>2</sup> e uma orla de 200 Km, aí está uma mediterrâneo de história; e extensos manguezais enseadas e lagunares, praias arenosas e rochosas, 35 ilhas”. (SANTOS, 1999, p. 9)

Não sei ao certo se as imagens fotográficas constituídas nessa composição do jogar na areia da praia é uma extensão das imagens da grama. Percebo que Gautherot foca nos movimentos da capoeira em si, em toda gestualidade corporal, não aparece mais a bateria, pois o centro da narrativa fotográfica agora é o corpo em jogo. Os corpos de calças brancas e sem camisas, mostram suas negaças: tesoura, cabeçada, meia-lua-de-frente, aú, esquiva, negativa e tantas outras sagacidades do corpo. O tom do jogo perpassa pelas trocas de movimentos complexos de investidas e negativas entre os corpos.

Outro aspecto surpreendente que Gautherot plasma na fotografia é o desafio de jogar capoeira na areia da praia que não é uma coisa tão fácil assim. Além do domínio que o corpo precisa ter para envolver o seu oponente-parceiro, ele também tem que lidar com a sobrecarga do terreno arenoso. Embora exista realmente uma sobrecarga maior em virtude da superfície e, por consequência, seja necessário um maior esforço corporal no jogo, nas imagens acima. Tenho a sensação de que esses corpos estão levitando sobre a areia, como se fosse um trem bala que levita sobre os trilhos. Os corpos planam sobre a areia, e tudo muda rapidamente nos planos horizontal e vertical, direções e perspectivas de jogo. Esse efeito gravitacional do corpo revela um esforço considerável sobre o solo, mas transmite a sensação de tranquilidade em jogar num terreno não tão comum para a prática da capoeira.

Analisar a gestualidade corporal nas fotografias de Gautherot traduz a emergência de uma “narrativa

dramática”, aquilo que Gumbrecht (2007) considerou como “experiência estética” de quem contempla determinadas situações atléticas, que, em nosso caso, constitui a experiência de contemplar as imagens fotográficas observando profundamente cada gesto do corpo e a possibilidade de compreender:

[...] os gestos, com seu efeito de congelamento da ação, torna o *pathos* associados a esses movimentos dramáticos ainda mais visível e memorável. São como significantes materiais que aparecem estar permeados por significados específicos, e assim se transformam e cuja materialidade extrapola a função de meramente carregar um significado. (GUMBRECHT, 2007, p. 62)

Entre as diversas possibilidades de analisar a gestualidade do corpo, estamos enveredando pela compreensão das expressões gestuais que possibilitam identificar, nas imagens fotográficas, a metamorfose do corpo ou sua movimentação, que pode ser compreendida enquanto texto para além de uma simples ilustração dos movimentos da capoeira.

No conjunto das composições fotográficas organizadas, notamos que os corpos se atraem, se afastam, se alteram, fazem alianças, se expandem, se penetram, se excluem. Desenham, na imagem, outro alinhamento corporal que ilumina a inversão corporal (aú),

FIGURA 28 (sequência de imagens a seguir)

Jogo de capoeira na areia da praia

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).





LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR







LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR



a circularidade dos movimentos, e a sabedoria do corpo dobra e se desdobra. Entre tantas estéticas artísticas no âmbito da capoeira, toda essa arte do corpo em metamorfosear-se durante o jogo é um importante elemento comunicacional, tanto para quem joga como para o público que assiste. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

No que tange à plasticidade de dobra e desdobra subjacentes nas fotografias de Gautherot, não se limita ao movimento de flexão e extensão, mas traz sempre a visibilidade da circularidade, o entorno, o rodeio das formas arredondadas que o corpo assume. As morfologias dos corpos dão ênfase às formas arredondadas, côncavas e convexas, nas quais o corpo manifesta a sensação de movimentos circulares e fluidos, traços de curvas com que o corpo se complementa com o outro, revelando um sentido de jogar com o outro mesmo na “quebra do outro”, ou seja, na colocação de problemas para o outro. (CASTRO JÚNIOR, 2010) A potência enunciada das dobradiças circulares do corpo não significa simplesmente estender e distender; agrupar e escapar, contrair e dilatar, mas a sua força de envolver, seduzir, evoluir e desenvolver enunciados capazes de organizar novas formas de transmissão de saberes.

Nas imagens, a visualização da arte de dobrar o corpo está sempre na plasticidade, ou seja, no conteúdo em si e a sua expressão do gesto, formando imagens-passagens que demonstram a perspicácia do corpo em mudar rapidamente de forma, direção e planos. A dobra do corpo é um efeito que produz gestos mais quebrados, uma interrupção da linha do corpo na trajetória do movimento para outra direção, às vezes, a mudança

brusca de uma parte do corpo, o pé, a cabeça, o tronco, a perna, os braços, o que se modifica na gestualidade do corpo, quebrando a linha do círculo ou até mesmo a trajetória do golpe aplicado ou defendido. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

Essa narrativa corporal que subjaz na imagem fotográfica expressa gestos e formas de expressões corporais de dobrar-se tanto na posição invertida (ficar de cabeça para baixo) como na forma habitual. Em ambas as posições, o molejo do corpo dobra os plexos dorsal e ventral. A toda essa mudança de planos do corpo, que faz parte da destreza dos capoeiristas, Gautherot teve de atentar na hora de fotografar. Portanto, tanto as formas gestuais de inversão e de dobra do corpo que os capoeiristas narram no jogo como os planos escolhidos por Gautherot são intercruzamentos de mensagens estéticas que colocam ambos em movimentação.

As simbologias dos gestos corporais visíveis nas fotografias substanciam um intenso campo latente na imagem e, ao mesmo tempo em que revela o desenho da linha do corpo, favorece o campo latente de expressões gestuais incalculáveis de vetores sinestésicos compondo uma movimentação do jogo que ganha força, a cada instante, no emaranhado dos acontecimentos. Por isso, no conjunto das composições, aparece um jogo enigmático.

De toda essa metamorfose do corpo, surge outra geografia anatômica dos corpos desalinhados ou um novo alinhamento que traz à tona um paradigma estético-ético capaz de incorporar o diferente, o estranho, a zombaria, a improvisação, o segredo, a “porrada” e o

enigma como traços fundamentais da sua constituição. Nesse jogo de dentro e de fora da arte-capoeira, a questão da resistência está sempre colocada no centro das interferências culturais, pela lida com as intempéries da segregação étnica e a negação de seus saberes.

Nas figuras da praia a potência da leveza do corpo que organiza todo o seu repertório de movimentos em outras coordenadas e em outros vetores do espaço-temporal; o ficar rente ao outro na peleja dos corpos, o desafio do corpo plantando bananeira, enquanto, na musicalidade da capoeira, se entoa: “O facão bateu embaixo a bananeira caiu, cai, cai bananeira, a bananeira caiu”. O caule – isto é, as mãos e os braços – sustenta o corpo-bananeira que foge para não ser cortado pelo facão das pernas do seu oponente. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

Esse corpo embalado desafia a lei da gravidade: pula, solta, rola, inclina-se para um lado e para outro, ora em movimentos de expansão, de contração, de rotação e de translação. Todas essas multiplicidades dimensionais do corpo compõem uma arquitetura corporal bem singular e todo este cenário emblemático revela o poder de ser multiplicado pela grande intensiva das coisas,

[...] aquilo que dispõe o corpo de tal maneira que possa ser afetado pelo maior número de modos. Ou então aquilo que mantém a relação de movimento e de repouso que caracteriza o corpo. (DELEUZE, 2002, p. 61)

Michel Serres (2004), ao descrever as transformações do corpo em situação de escalagem, diz que

o corpo invertido transmite a sensação de desafio do corpo curvado em contato com a rocha; o dorso em forma de caracol revela sua fortaleza e, ao ficar pendurado, uma sensação de abrigo. Na capoeira, inverter o corpo é uma duplicação, pois esse corpo não só corre o risco de um ataque-surpresa do seu parceiro na procura constante para achá-lo, mas, também, revela uma alegria de poder fazer movimentos que desafiam as leis da gravidade e mostrar para o outro sua habilidade em manejar o corpo. Esse simples gesto implica a possibilidade de contrapor a ordem dos modos costumeiros de uma sociedade que impõe um padrão de corpo arqueado sempre para o alto à procura da salvação. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

Serres (2004, p. 23), referindo-se à inversão corporal que o corpo sofre ao descer das montanhas rochosas, diz sobre uma aprendizagem enterrada nas profundezas da evolução animal:

[...] ainda somos moluscos univalves, ostras, mariscos, mexilhões, caramujos e caracóis agarrados ao rochedo. Nossos olhos, boca, plexo solar, seios e ventre e sexo, em conjunto com as nádegas compactas e uma nuca rígida, um muro denso e curvo contra e dentro do qual cedem nossa fraqueza.

FIGURA 29 (sequência de imagens a seguir)

Jogo de capoeira na areia da praia

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1946]).



LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR





LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

No caso da capoeira, o saber corporal é influenciado por uma cosmovisão que considera os animais, os vegetais e a natureza como parte integrante da sua vida. Podemos ressaltar, inclusive, a opinião de Almir das Areias (1984) de que os movimentos utilizados na capoeira foram inspirados nos animais. Para o autor, tanto a gestualidade como os nomes dados aos golpes da capoeira são referências à mata, aos canaviais, que o negro escravizado utilizou como fonte inspiradora da sua invenção:

[...] das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada; dos coices dos cavalos, bois e outros animais, pode ter surgido a chapa ou esporão; da forma de ataque da arraia, do tatú (ver no livro a palavra certa) ou do jacaré, que girando com o corpo tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia ou a meia-lua-de-compasso; dos pulos e botes de animais podem ter surgido os saltos de capoeira, como o salto do macaco, o pulo do gato e o aú. (AREIAS, 1984, p. 16)

Nessa hipótese decorrente das associações entre os movimentos dos animais e os nomes dados aos golpes de capoeira, acredito que existe a possibilidade de ir além do sentido relacional e penetrar na forma e na substância encontradas pelo negro para falar dos seus saberes e, ao mesmo tempo, para não dizer nada. Aliás, o silêncio é uma arma poderosa para os animais caçar a sua presa.

No caso dos corpos-capoeira, existem os silêncios que gritam de forma latente, transpirados no corpo, no toque de um olhar, na fisionomia do rosto, num jeito novo que o corpo dá, na postura corporal. Ou seja, há

o silêncio enquanto narrativa de um corpo que historicamente foi silenciado, mas é capaz de revelar outros traços culturais significativos da cosmovisão africana.

A sabedoria do corpo, como podemos observar, expressa gestos que compõem a imagem da arte do corpo de dobrar na posição invertida, tanto para o plexo dorsal como no plexo ventral. Essas duas características de inversão e de dobra do corpo são híbridas, são significativas na simbologia dos gestos corporais na capoeira. A linha do corpo no jogo, na intensidade do movimento, nos incalculáveis vetores sinestésicos, no que ganha força, no emaranhado das coisas; por isso, o enigmático na imagem fotográfica.

Dentre as inúmeras expressões do corpo contidas nas fotografias, ressaltamos a posição de ficar de cabeça para baixo, que na capoeira pode ser um movimento de aú,<sup>2</sup> plantar bananeira,<sup>3</sup> queda de rins,<sup>4</sup> entre outros. Sobre esse assunto, a historiadora Letícia Vidor Reis (1997), em seu livro *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*, analisa a roda de capoeira como uma metáfora do espaço social. A autora valoriza a inversão corporal que resulta em ficar de cabeça para baixo e em virar as costas ao oponente.

2 Movimento circular em que o corpo fica provisoriamente de cabeça para baixo.

3 Movimento de cabeça para baixo no qual o equilíbrio do corpo é realizado pelas mãos.

4 Posição de equilíbrio em que as mãos e a cabeça se encontram no chão e os pés ficam para o alto.



Essa noção de inversão corporal articula-se com o trabalho de Mikhail Bakhtin, que atribui ao uso das brincadeiras pelas camadas populares na Idade Média o objetivo de contestar a ordem vigente. As formas do corpo acrescentam outros enredos possíveis, cujos enunciados carregam a zombaria, o riso sarcástico, o grotesco “[...] o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso”. (BAKHTIN, 1993, p. 265)

Assim, esses construtos socioafetivos da gestualidade da capoeira mexem com todo um imaginário constituído historicamente por uma ideia de uma África

idílica, mas tão importante para reconstruir um pensamento que tem a diáspora africana como uma referência possível no processo civilizatório do Brasil. E todas essas gestualidades de inversão corporal, dobradiças e curvamentos subjacentes nas fotografias expressam saberes de resistência cultural, e a roda de capoeira passa a ser o local de manifestar um paradigma ético-estético que, além de articular diversas linguagens artísticas, vai resultar em outras ações políticas de transmissão de saberes aos mais novos aprendizes.



**A CAPOEIRA DO ZÉ  
POVINHO É NA  
SEGUNDA-FEIRA GORDA  
DA RIBEIRA**

§



Antônio Vianna (1984) em *Casos e Coisas da Bahia*, mobiliza meu imaginário das incalculáveis histórias ocorridas na antiga festa da Segunda-Feira Gorda da Ribeira, quando conta.

Arrojava-se o samba, de súbito, na Ribeira. Quem o organizara? Ninguém. Surgia, não se sabe de onde, um sujeito metido em amarrotada roupa branca, a raspa a beira de um prato com uma banda de tesoura quebrada. (VIANNA, 1984, p. 41)

Na crônica “Do Bonfim a Ribeira”, Viana relata alguns casos ocorridos nessa festa que ocorria após a Festa do Senhor do Bonfim, A batucada do samba era uma extensão da roda de capoeira e/ou vice-versa, era o dia de improviso, surgia no decorrer dos acontecimentos de “afirmativas espontâneas”.

A extinta festa da Ribeira, ou Segunda-Feira Gorda da Ribeira, estava no rol das principais festas de largo da cidade de Salvador e ocorria logo após o término das comemorações da festa do Senhor do Bonfim. Segundo Nunes Neto (2015, p. 77), o termo “Zé Povinho” era a forma como

[...] a imprensa soteropolitana designava, de maneira brincalhona ou jocosa, os membros das classes populares – muito embora essa festa tenha sido frequentada pelas diversas classes sociais.

Nunes Neto (2015) contextualiza as possíveis histórias caracteriza do surgimento da festa. Uma delas é a

partir da presença dos romeiros e fiéis, desde meados do século XVIII, que permaneciam nas proximidades no último dia do novenário a Festa do Senhor do Bonfim:

Por volta das vinte e duas horas, uma intensa queima de fogos de artifício indicava a finalização das celebrações festivas ao Santo, momento em que fiéis e romeiros de outras cidades seguiam para as casas de amigos ou parentes que moravam no bairro da Ribeira, onde, em pequenas reuniões – inicialmente de caráter familiar – improvisavam rodas de samba com tamborins, pandeiros, cuícas, violões e reco-reco regadas a comidas e bebidas, ali permanecendo entre a madrugada de domingo e todo o dia da segunda-feira. (NUNES NETO, 2015, p. 77)

Diante do fluxo de pessoas circulando naquela região da Ribeira, de algumas pessoas que se hospedavam, dos barraqueiros que transferiam suas barracas na madrugada da segunda-feira, surge “[...] uma nova festa de largo que, embora tendo seu nascedouro vinculado à do Senhor do Bonfim, ganhou fôlego e vida própria”. (NUNES NETO, 2015, p. 77) O fôlego e a vida própria de inventar uma festa que surgia na atmosfera do improviso, de uma vontade das pessoas esticar as comemorações do Bonfim, um festejo que crescia, aguardado e vivenciado pela as pessoas que rodavam por ali.

No entanto, Nunes Neto (2015, p. 78) justifica que a primeira hipótese é mais “aceita”, por levar em consideração o fluxo de pessoas que não podiam retornar para sua residência, pois a maior parte dos

[...] romeiros de outras cidades não podia retornar às cidades onde moravam, adotaram o costume de permanecer nas localidades adjacentes à igreja do Senhor do Bonfim, em decorrência das limitações impostas pelo incipiente sistema de transporte de Salvador.

Para além dos motivos originários da festa, é importante dimensionar que na época em que Gautherot fotografa a festa, os anos 1950, já se encontra um outro contexto, principalmente no que se refere ao

[...] aumento significativo de pessoas que ali buscavam imóveis para alugar. Como designado pelos periódicos, as ‘residências de emergência’ tornaram-se meios profícuos por meio dos quais antigos proprietários de imóveis aumentaram suas economias. (NUNES NETO, 2015, p. 82)

Nesse período, a festa da Ribeira entra definitivamente no calendário oficial das festas populares da Bahia, sendo até ponto facultativo nas repartições públicas.

Nos anos de 1950, além da participação significativa do Zé Povinho fazendo a festa na rua,

[...] alguns clubes particulares passaram a organizar bailes dançantes como os da Associação Recreativa Itapagipana e os do Clube São Salvador. Destes bailes tomavam parte os membros de uma pequena burguesia local que aí tinham acesso por meio dos ingressos obtidos nas sedes sociais dos clubes, não sendo os mesmos, vendidos. (NUNES NETO, 2015, p. 82)

Nas figuras que retratam a festa da Segunda-Feira Gorda da Ribeira, o samba toma a cena fotográfica. As chamadas batucadas são os lugares de encontro diante de um ritmo pulsante e a síncopa é a substância rítmica que faz o samba dono do corpo. O latente das imagens fotográficas dimensiona a intensidade da roda de samba, enquanto território festivo do corpo na sua experiência transsubjetiva e transcultural, e favorece uma série de dramatizações corporais inéditas, como saltitar, agachar, rodar e encostar-se no (e com o) outro. Portanto, os sambadores e sambadoras abrem o compasso da roda para novos passos, nem sempre “compasados”, que levam os corpos a se esbarrar, se tocar, se encontrar, propagando-se as multiplicidades de gestos inventados diante da substância rítmica que cada sambador ou sambadora cria no instante.

Nunes Neto (2015, p. 82) descreve a brincadeira na roda de samba:

Nas rodas de samba que se formavam ao entorno das batucadas, jovens moças e rapazes realizavam movimentos coreográficos de maneira que, em pequenos círculos, praticava-se o revezamento das performances que se iniciavam por meio do gestual de tocar com a ponta do pé direito a próxima pessoa a fazer sua exibição. O gestual que indicava a troca e o convite, também, poderia ser o sinal da cruz feita com a mão direita em frente à pessoa a qual se desejava ver sambar.

É na palma da mão e com os movimentos ondulantes e quebrantes dos corpos que se desenham nas

fotografias imagens-passagens que sobem, descem, flutuam, deslizam, saltitam, entre outras plasticidades. A polirritmia característica das danças afro-baianas potencializa os fatores estéticos-éticos de que sambar na roda é um jeito particular de cada um, uma espécie de estatuto no qual o que importa é a expressão do ser no coletivo da roda, e não de quem dança certo ou errado ou uma coreografia predeterminada.

O corpo expressa o rebolado e remelexo das pernas e do quadril, enquanto os braços são flexionados ou, com as mãos no quadril, o corpo é estimulado pela quebra ou impulso dos ritmos dos atabaques, o que exige dos sambadores habilidades de coordenar os movimentos ao seu modo. A variação de movimentos num curto intervalo de tempo e espaço é algo impressionante, rico e surpreendente, e faz os sambadores consubstanciarem na multidão o desejo de festejar primando

“[...] sempre por uma espécie de transbordamento, com a massa da população prolongando a celebração em que ela podia se entregar, sem maiores inibições aos jogos do prazer. Prazer de falar, de cantar, de dançar, de se embriagar, se abraçar, se tocar. (RISÉRIO, 2004, p. 172)

Prazeres do corpo desenham linhas essencialmente flutuantes na cena fotográfica, onde as palmas das mãos dão o enredo imagético, mas os movimentos curvilíneos, ora para frente, ora para os lados, com os braços posicionados à frente e com movimentos ondulantes. Movimentos giratórios em torno do próprio

eixo remetem à entrega e à adoração do corpo ao sambar. Sobre essa força na arte de dançar na roda, pode-se correlacionar com o entendimento sobre “consciência do corpo” de José Gil (2004) que preferimos chamar de saber corporal, como aquilo que os corpos aprendem com a experiência. Gil (2004, p. 14, grifo nosso) propõe uma transformação na concepção fenomenológica que *“define a consciência do corpo como intencionalidade, ponto de partida de toda a teoria da constituição”*. O autor dá uma outra conceituação para intencionalidade,

*a parte de trás da consciência, por assim dizer, a que se chamará a consciência do corpo [...] a consciência como elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo. Ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose, mesmo com o corpo; mas pode também dele afastar-se ao ponto de parecer entrar em ruptura, separar-se, abandoná-lo como se tratasse de um elemento estrangeiro. (GIL, 2004, p. 14, grifo nosso)*

Portanto, a “consciência” teria dois lados extremos que podem se manifestar diferentemente; mas, embora haja essa dupla possibilidade da relação consciência do corpo e do corpo-consciência, de aproximação e distanciamento parecendo pontos estanques, ele traz

FIGURA 30 (sequência de imagens a seguir)  
Roda de samba na Segunda-Feira Gorda da Ribeira  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1944]).







à tona uma ligação residual entre ambas, “[...] *que faz com que a consciência se reconheça como pertencente àquele corpo, e não a outro*”. (GIL, 2004, p. 14, grifo nosso) Neste caso, ele apresenta dois tipos de consciência: uma consciência clara, intencional, plena, vigil; a outra, turva, nublada e escura; mas ambas interagem no corpo. Dessa maneira, essa consciência turva, nublada que se manifesta no momento do samba e da capoeira, pode estar relacionada ao que Ângelo Decânio Filho (1999, p. 5) chama de estado de consciência modificado ou “transe capoeirano”:

*O capoeirista deixa então de perceber a si mesmo como individualidade consciente, funciona ao ambiente em que se desenvolve o jogo de capoeira. Passa a agir como parte integrante do quadro ambiental em desenvolvimento. Agindo como se conhecesse ou apercebesse simultaneamente passado, presente e futuro, ocorre e ocorrerá a seguir e seu ajustamento natural, insensível e instantaneamente ao processo atual.*

Em virtude da necessidade do corpo de ter que agir rapidamente na roda de capoeira para dar reposta às demandas do jogo – ou até mesmo na roda de samba –, um saber corporal imperceptível a ele mesmo é utilizado, leva-se em consideração a força de traçar o enredo através da música, sob influência do ritmo. O corpo produz efeito diante das vibrações sonoras, chegando a um estágio de integração intensa entre os participantes, não sendo mais o “eu” e nem o “outro”, e sim os “nós”. No jogo-dança-luta, imana a energia imaterial, fruto da concepção africana ancestral, realizando

ligações profundas com o praticante e todo esse campo de energia vital que os capoeiristas chamam de “Axé”.

Nessa energia, Odorico Tavares (1961) descreve o ambiente da festa da Ribeira, ressaltando a multidão de pessoas, além de questionar sua consistência no sentido de que, ao contrário de outras festas populares baianas, não tem um forte apelo à primazia litúrgica religiosa:

Em que consiste a festa? Podemos dizer que praticamente em nada, ou melhor, consiste na multidão se expandindo na sua alegria. No largo da Ribeira, a brisa do mar refrescando o calor de janeiro, o povo em blocos, em grupos, em rodas de samba. Música e danças dominam todos. As residências de Itapagipe são, em grande número nesta manhã, nesta tarde, nesta noite, salas de baile, onde se dança, come e bebe sem ter necessidade de se perguntar o nome do dono da casa. Estão todas abertas. E grupos passam carregando seus tamborins, suas cuícas, seus violões, outros carregam os pendões de cana, que dominam o ambiente. É um verdadeiro prelúdio ao carnaval que se aproxima: ali aparecem os primeiros sambas, as primeiras marchas dos folguedos carnavalescos. Ali como que se esgotam todas as reservas que o povo trouxe de energias para a festa do Bonfim. Como que se despede de sua festa máxima. (TAVARES, 1961, p. 46-47)

FIGURA 31 (página seguinte)

Roda de capoeira na Segunda-Feira Gorda da Ribeira – Capoeirista pedindo uma chamada de Angola

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1958]).



LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

Gautherot, envolvido pela festa, não deixa passar “nada”, aliás é dela que encontrei o maior arsenal fotográfico produzido por ele, como se fosse uma extensão da Festa do Bonfim, no que se refere às festas populares baianas. Embrenha-se pela festa do Zé Povinho para capturar as belíssimas formas de expressões do corpo de dançar, brincar e tocar. Fico a imaginar, o jeito do corpo de Gautherot fotografar nessa tempestividade de alegria, me passa a ideia que o dedo do fotógrafo clicou no ritmo intenso das batucadas para termos a ideia do que pode o corpo na festa. Das coisas e casos que Vianna (1984, p. 4) conta:

Desses jejuns forçados saiam-se à maravilha os inventores do passatempo. Ouvi de amestrado boêmio, livre das garras de fome, essa confusão: - ‘Irra! Quase que eu esgotava o repertório. Você me viu?’ - ‘Se o vi...Você até pulou de sapo cururu na sala ao redor da sala, enquanto as mocas batiam cadenciadas palmas’. Ao que ele me retrancou em surdina - ‘Fale baixo, por causa do meu reumatismo em férias’.

Jogar capoeira na festa é jogar para o público ver, é jogar para quem tem dendê, é jogar às vezes sem saber quem é o outro, é correr o risco da escuridão, é navegar na energia do ambiente, é enfrentar as intempéries do aqui e do agora. Enfim, é mergulhar em um turbilhão de cheiros, cores, ritmos e sabores. Afinal de contas, o que acontece quando o chamado Zé Povinho joga capoeira? O que eles fazem? Que arte é essa? O que querem? São questões complexas que me inquietam e me instigam a pensar em outras histórias e saberes que foram

subjugados, mas que continuam teimosamente existindo nas festas populares dos Zés Povinhos.

O capoeirista de costas e agachado, na Figura 32, demonstra a posição típica para entoar a ladainha, que é um importante dispositivo de memória que serve para o capoeirista pedir proteção, falar de coisas que não podiam ser ditas diretamente ao poder hegemônico, homenagear os velhos mestres, fazer feitiço, louvar a sua ancestralidade. Enfim, incalculáveis saberes transmitidos na potência do cantar para encantar todos os presentes. Ressonâncias poéticas que se constituem através do conto inicial – a ladainha –, na qual os saberes são oriundos da imaginação e do sonho, revelam narrativas históricas e a astúcia de improvisar criando novos enredos diante dos acontecimentos da roda.

Todos assistem atentamente ao encantamento de cantar, em seguida à dança de jogar um com outro, um envolvendo o outro, um procurando o vazio do outro, um armando a arapuca para o outro, um cozinhando o outro; de repente, o capoeirista abre os braços em forma de cruz. O que aconteceu diante de tantas intensidades e que permite a vadiação? Novamente entra, na cena fotográfica, a chamada de Angola. Gautherot foca na composição da roda, porém evidenciando os dois capoeiristas, e fica perceptível a ideia de jogo focando

FIGURA 32 (página seguinte)

Roda de capoeira na Segunda-Feira Gorda da Ribeira – Capoeirista agachado no pé do berimbau

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1958]).



LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

no corpo. Os semblantes dos espectadores, de curiosidade e alegria, com sorriso no canto da boca, demonstram a beleza do espetáculo de não saber ao certo o que vai acontecer. Quem pede a chamada de Angola fica à espera do seu oponente-parceiro para bailar em uma transitoriedade que pode mudar a qualquer instante. Ao abrir os braços e não apontar para a região da barriga, seu camarada deve ir ao seu encontro para intercruzar na mesma posição. Todas essas situações nas imagens narram outras histórias dos Zés Povinhos que lutaram e lutam para dar visibilidade aos saberes, e mostram que o território da festa é imprescindível para fazer do espaço público um lugar importante e estratégico de expressão da cultura popular, pois quem contemplava a roda não era um mero observador, mas um “avaliador” que se manifestava com semblante assustado, rosto risonho, caretas, pequenos comentários e outras gesticulações.

Na Figura 33, o capoeirista está aplicando uma meia-lua de frente e, o outro, na esquiva, indo de encontro ao golpe, mas não se sabe de fato se o capoeirista tomou o golpe. Na capoeira, é importante que o movimento passe no vazio, seja um jeito encontrado no corpo a corpo de entrar e sair do outro sem se tocar, uma substância no jogar que envolve as aproximações e distanciamentos dos corpos, aquilo que o Mestre João Pequeno falava: “[...] *pra jogar capoeira, pra você mostrar que é bom não precisa se tocar, você deve ter seu corpo freiado, manejado*”. (PEQUENO, 2004, p. 6)

Seja na chamada de Angola, seja agachado entoando sua ladainha, ou na aplicação do rabo-de-arraia e

uma eventual esquiva do seu oponente, Gautherot, nas imagens fotográficas reunidas, preza a luminosidade e o enquadramento do corpo enredado na vadiação, cuja narratividade revela, ao mesmo tempo, tanta densidade e tanta leveza do corpo, que se estende em todos os sentidos, à medida que a distância e a aproximação entre eles se intensificam.

Jogar na roda de capoeira em plena festa popular é participar de intensas situações que não se restringem à roda em si. Tudo interfere: o povo passando e dando uma olhadinha, uma batucada ao lado, alguém paquerando. Enfim, tudo que se passa a cada instante. Esta atmosfera de interferências transforma quem joga, do mesmo modo que quem está jogando também transforma o ambiente da festa. Criam-se enredos coletivos que se interpenetram no contexto da festa, compondo uma paisagem diferente.

Várias são as obscuridades que surgem aqui e ali com os corpos dançantes, brincantes e passantes na festa da Segunda-Feira Gorda da Ribeira. Um corpo impensável pela sua capacidade de metamorfosear-se diante da intensidade festiva. São múltiplas experiências retratadas por Gautherot, que podem ser observadas nos cheiros das frutas e quitutes que os ambulantes levam em seus tabuleiros, nas expressões corporais produtoras de gestos e movimentos singulares

FIGURA 33 (página seguinte)

Roda de capoeira na Segunda-Feira Gorda da Ribeira – Capoeiristas vadiando

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1958]).



LUÍS VITOR CASTRO JÚNIOR

e inéditos na arte de sambar, vadiar e mandingar, e na atmosfera de um imaginário de preparação para as festividades do carnaval.

No cenário fotográfico organizado, os jogadores, através da vadiação, mostram a capoeira enquanto momento divertido, instituindo territorialidade do não trabalho, ou então desterritorialização do trabalho. A fuga, se assim podemos considerar, produz outra potência que toma corpo em outras formas de saber corporal,<sup>1</sup> às vezes imperceptível ou então não reconhecida historicamente pelo poder do Estado e pelas elites dirigentes. Dessa maneira, os corpos dançando enunciam um jeito singular de diversão, cujas formas políticas implicam a ressignificação do próprio modo de fazer o seu ofício em sua arte.

Festejar na festa do Zé Povinho é também disputar um golpe de alto impacto para o público presente dar valor, ou seja, a peleja entre os corpos, um cobrando um golpe do outro. Com isso, fica evidente que o público gostava de ver um tipo de jogo que não se restringe apenas à brincadeira ou às apresentações, mas apresenta o desafio constante de quem está jogando com a intenção de pegar, desequilibrar, derrubar o seu oponente.

O público curioso e capaz de perceber no jogo da capoeira aquele que, por um instante, conseguiu

desequilibrar o seu oponente, passa a ser, naquele momento, avaliador que se manifesta com semblante assustado, rosto risonho, caretas, pequenos comentários e outras gesticulações. Então, o olhar do público tem um valor significativo para o jogador. Portanto, este se preocupa em não cair com a “bunda no chão”, pois, como fala Mestre João Pequeno, não há situação pior para um capoeirista.

Diante de tantas inteligibilidades do corpo na roda da Segunda-Feira Gorda da Ribeira, revelam-se os truques arquitetados pelo corpo na disputa com o outro, numa complexa trama política que ouvimos em tom alto e forte som enquanto é entoada do primeiro ao último Iê,<sup>2</sup> na roda da cultura dos capoeiras.

Na capoeira, o corpo-singular é sempre um lugar plural, no qual se atualizam construções coletivas *dançáveis*. Nos seus rituais (as rodas) baseados num diálogo respeitoso com os ancestrais e as energias da vida, os capoeiristas falam aos dominantes, lutando para que seja aceita uma potência enunciativa do corpo invertido que, em lugar de desprezar o corpo como fez e faz a civilização escravizadora cristã, considera-o um santuário coletivo e individual, soberano, no qual se manifestam os gestos corporais, expressando toda uma história do corpo negro que clama e seduz para colocar, nas entrelinhas da história, seus saberes.

1 Ideia desenvolvida por Júlio César de Tavares (2012, p. 82) que traz “[...] a possibilidade de constituição de uma enunciação em práticas discursivas, que se serve dos movimentos e ações corporais para estruturação do seu repertório. Este repertório é o resultante das articulações dos signos que são elaborados nas vivências cotidianas ou nelas intercambiados”.

2 Tipo de som ou grito utilizado pelos capoeiristas no começo da ladinha e ao término da roda.





FIGURA 34

Roda de capoeira na Segunda-Feira Gorda da Ribeira – Capoeirista solicitando a chamada de Angola  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1958]).



FIGURA 35

Roda de capoeira na Segunda-Feira Gorda da Ribeira – Capoeiristas tocando berimbau  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1958]).



FIGURA 36

Roda de capoeira na Segunda-Feira Gorda da Ribeira – Capoeiristas agachados no pé do berimbau  
Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1958]).



**AS ENCRUZILHADAS  
DA CAPOEIRA NA FESTA  
DO RIO VERMELHO.  
ODOIÁ! IEMANJÁ!**

§



Dia dois de fevereiro, Dia de festa no mar, Eu quero ser o primeiro, A saudar Iemanjá, Escrevi um bilhete a ela. Pedindo pra ela me ajudar. Ela então me respondeu. Que eu tivesse paciência de esperar. O presente que eu mandei pra ela. De cravos e rosas vingou. Chegou, chegou, chegou. Afinal que o dia dela chegou. Chegou, chegou, chegou. Afinal que o dia dela chegou. (CAYMMI, 1976)

Dois de fevereiro, a cidade de Salvador “para” ou se estende ao Rio Vermelho, para saudar a rainha do mar, a gloriosa Iemanjá que é tantas e tantas possibilidades no imaginário popular e nas comunidades litúrgicas afro-brasileira. Na localidade, entre a praia e a parte de cima, revela-se um cenário mágico e misterioso de quem participa da festa, na qual a multidão celebra e homenagear a Iemanjá, agradecer pelos feitos realizados, pelas aquisições conquistadas, pedir a benção e proteção, entre tantos e outros adeptos ou não.

A festa que Gautherot registrou, por volta dos anos 1940 do século passado, já percebia-se uma marcante participação popular, tendo como protagonistas da iniciativa da festa os pescadores e pequenos comerciantes que viviam naquela região do Rio Vermelho que, reunidos, resolveram eleger um dia para presentear a Mãe-d’água, o 2 de Fevereiro, dia de Nossa Senhora das Candeias. Assim, todos colocaram seus presentes numa caixa de papelão e, ao entardecer, subiram num saveiro que seguiu para o alto-mar acompanhado por outras embarcações e embalado por cânticos de samba e palmas. Entre os presentes havia perfume,

pó-de-arroz, sabonetes e espelhos, além de flores, laços, enfeites em geral, e alguns pedidos escritos em papel. (LOPES, 1984)

Sol quente na festa de Iemanjá, a menina e a mulher atrás dela colocam a mão na testa para ver melhor o jogo da capoeira, um rapaz de braços cruzados e outro com a mão no queixo, ambos hipnotizados pelos os gestos produzidos na arte da vadiação. Toda essa contemplação do público participante, levado por uma situação sedutora na artimanha do corpo em jogar, dando ao segundo plano da imagem fotográfica a intensidade de quem observa uma roda de capoeira.

É possível observar que Marcel Gautherot revela na imagem fotográfica, todos os detalhes da força formativa de uma roda de capoeira que se potencializa no conjunto dos corpos que brincam, jogam, cantam, observam, batem palmas, entre tantas outras formas de participar. Ambos os jogadores de chapéus, roupas brancas, camisas por dentro das calças e o capoeirista de frente com paletó, todos os dois, bem arrumados em uma galantia só, nos trinquês, jogam capoeira para o público ver. O uso desse traje mais alinhado mostra a vontade, por parte dos capoeiristas, de dar uma conotação à capoeira, diferente daquela em que o capoeirista

FIGURA 37 (página seguinte)

Capoeirista vadiando na festa do Rio Vermelho, o capoeirista de frente simulando uma meia lua de frente e o outro em posição de mandinga

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1950]).





era visto pela sociedade racista do início do século XX, como vagabundo, sujo e maltrapilho. Portanto, andar “na beca”, às vezes de cartola, contribuía para afirmar as novas práticas discursivas da capoeira enquanto arte e cultura nobre. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

Embora a maioria dos grupos ou centros de capoeira, na atualidade, assumam a cor branca como a cor ‘oficial’ da capoeira, até o início das primeiras décadas do século passado, o traje branco era usado nas datas comemorativas da cidade, e essa utilização refletia o imaginário social que buscava consolidar o pensamento liberal do início do século XX ao pregar a assepsia social, cuja concepção subjacente afirmava uma política de higienização do corpo limpo e saudável. (CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 158)

A elegância dos capoeiristas na Figura 37 mostra uma habilidade gestual de jogar que permitia ao capoeirista vadiar sem se sujar. O Mestre João Pequeno fala que “*antigamente pra jogar capoeira, você só sujava as palmas das mãos, as plantas dos pés e a ponta da gravata*”. (PEQUENO, 1989) A galantia dos capoeiristas estava na arte de vadear com as calças engomadas, paletó e chapéu na cabeça, sem se sujar e sem deixar cair o chapéu. Uma dimensão estética do vestir e do jogar que se constitui não exclusivamente no espaço da roda faz-se visível nos mais diversos espaços da festa por onde esses capoeiristas passavam fazendo brincadeiras, com seus “três jeitos” de sentar, de cortejar e de dançar.

Na cena fotográfica, o capoeirista que está de frente, aplica uma meia-lua de frente, o outro na ginga ou,

com o corpo voltado um pouco para lado, como se estivesse oferecendo o jogo. No entanto, o mais inusitado na Figura 37, é ver o capoeirista com um cigarro de palha na boca, bem descontraído. Pouco se vê em uma roda uma situação inédita dessa. Jogar fumando seu cigarro transmite uma ideia de “bem-sucedido”, para quem o jogo está “tão tranquilo” que não se vê a necessidade de jogar fora o cigarro, como se estivesse realizando uma atividade corriqueira.

Toda essa situação que acontece no espaço público possibilita ao capoeirista manifestar um jeito diferente, mais especificamente no espaço-acontecimento das festas populares baianas, onde ocorrem jogos para todos os gostos, estilos e tipos: uma brincadeira participativa e lúdica, uma dramatização para encenar determinada situação dramática, um “pega laranja no chão tico-tico”, um jogo mais exibicionista para mostrar habilidades, um jogo sedutor, um jogo mais apertado e perigoso. (CASTRO JÚNIOR, 2010)

No enredo da roda, mulheres, homens, jovens e crianças coexistem na trama festiva que a fotografia potencializa. Percebo as viscosidades dos diversos atores sociais: o capoeirista trabalhador que vai para curtir a festa, o outro que passava por ali no momento da roda, o jovem que aprende observando, a menina que contempla o jogo, o trabalhador que se aproxima da multidão. Todo esse enredo é composto de múltiplas experiências coletivas que se dão na comunicação dos corpos efetuados em contar histórias únicas dos descendentes de escravizados em constante atualização.



Já na Figura 38 que o jogador de costa, segurando o chapéu três pontas, ou como chamava Mestre Noronha “cab bento de 3 – prova”, que corresponde à forma de usar o chapéu. Segura na ponta do chapéu como se estivesse provocando o seu oponente, distraindo a sua atenção para quem saber, aplicar um golpe fatal. Do outro lado, o capoeira fumando analisa a situação, bem como a presença de outro sujeito de calção e camisa amarrada no ombro, que participa observando atentamente o movimento provocador do balançar do chapéu.

Toda essa dramaticidade e teatralidade contidas na imagem instituem as estratégias inventadas para enganar o seu oponente-parceiro. São signos próprios de uma ética-estética que os chamados Bambas usavam a seu favor para chamar atenção do público na brincadeira da capoeira e através de sua capacidade de criar novos enredos dramáticos, mesmo em uma aparente simulação, a continuidade da brincadeira acontecia no misterioso confronto de conviver com o não saber de um ataque surpresa.

Sabedoria do corpo que dança na luta, joga na dança e luta no jogo; portanto, o corpo cria situações expressivas, gerando conhecimentos e acontecimentos históricos pertencentes à movimentação da cultura

popular baiana, deixam seus traços de saberes nas imagens fotográficas que registram suas experiências, na sua dupla existência, como corpos de sentidos que percebem, interagem e ressoam uns sobre os outros, mas, também, como produtores de história.

O corpo pré-visualizado por Marcel Gautherot possui um alto poder de traçar na fotografia linhas gestuais complexas, impossíveis de serem classificadas como únicas e sem movimentos. Nessas linhas imagéticas do corpo é possível encontrar uma sabedoria que os capoeiristas chamam de “pulo do gato”, no salto de lá e de cá, neste constante jogo consensual e conflituoso, perde-se e ganha-se, contém-se e expulsa-se. “*Tão simplesmente como eles fazem, como cantam, como eles a sentem, porque Capoeira é apenas folga - é Vadição*”. (ROBATTO FILHO; SETARO; UMBERTO, [19--], p. 77)

Embora nas imagens fotográficas não apareçam o jogo conhecido no âmbito da capoeira “*pega laranja no chão tico tico*”, no qual o desafio consiste em pegar o dinheiro com a boca durante o jogo, ao mesmo tempo que tem de evitar que o seu oponente-parceiro pegue. Toda essa complexidade de saber jogar, cuja primazia evidencia sua capacidade de criar táticas e técnicas no jogo para enganar o seu parceiro-oponente, mesmo em uma aparente teatralidade, faz dessa experiência um potente território de produção estético-ético instituindo fortes laços entre os que observam o jogo e os que jogam.

A encenação do corpo-palco na capoeira, de um mandingueiro, malandro, valentão, traçoeiro e feitiçeiro, exigia determinadas habilidades (mímica, criação de um personagem e outras gestualidades) que

FIGURA 38 (página anterior)

Capoeiristas vadiando na festa do Rio Vermelho, balançando o chapéu como forma de provocação e simulação para um movimento de ataque

Fonte: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles ([ca. 1950]).

ultrapassassem os movimentos técnicos da capoeira, cujos movimentos sejam lentos e rápidos, rígidos e flexíveis, amplos e curtos, demonstram sua sagacidade de seduzir o olhar do expectador no sentido também de conseguir o seu “quinhão”. Seja pelo jogo alto ou pelo chão, expressam gestos que são uma atração e “comem a capoeira” louvando, a Rainha do Mar: “*minha rainha, sereia do mar, não deixa o barco virar, não deixa o barco virar, minha rainha, sereia do mar*”.<sup>1</sup>

“*Eu já vou Beleza, eu já vou embora, Adeus, Adeus, Boa Viagem*”. Despedir-me diante de tantas encruzilhadas fotográficas nos cenários culturais: “*Lá na rampa e no cais da Bahia*”; “*Na beira do mar, é na beira do mar, aprendi a jogar capoeira de Angola na beira do mar*”; “*A capoeira do Zé Povinho é na segunda-feira Gorda da Ribeira e as encruzilhadas da capoeira na Festa do Rio Vermelho Odoíá! Yemanjá!*”, o corpo é a centralidade dos acontecimentos e as encruzilhadas das rodas são únicas, como campo da passagem que marca sobre os sentidos dos corpos, sua substância, sua aderência, sua transformação, sua densidade e sua viscosidade. Os corpos são os centros de vibrações que povoam outros corpos, mas também são habitados por outros espíritos. Portanto, o corpo é um local de produção e transmissão de saber, porque ele aprende a lidar com as situações diversas, a enfrentar as dificuldades encontradas na roda e na vida, devido às adversidades históricas e sociais dos africanos no Brasil e seus descendentes.

Os capoeiristas nas imagens fotográficas enunciam histórias pós-escravidão, cujas marcas e efeitos me levam a pensar a força e a vitória dos africanos e dos afro-brasileiros em criar estratégias para dar continuidade às práticas corporais. O corpo caracterizado, na roda, pela criatividade, sagacidade, astúcia da vida e saber o momento certo para dar o “pulo do gato”, ou seja, um *mandingueiro* com efeito do mistério. Uma maneira de se produzir conhecimentos, e de lutar por empatia, por cooperação e não por competição. Uma potência do corpo na capoeira é traçar narrativas comunicacionais, expressar gestos, cujos contornos visíveis nas fotografias revelam os processos de invenção e de resignificação que se expandem/encolhem e se dobram/desdobram.

É como diz uma música de capoeira:

Ô meu Deus o qui eu faço  
 Para viver nesse mundo  
 Se ando limpo sô malandro  
 Se ando sujo sô malandro  
 Ô qui mundo velho grande  
 Ô qui mundo inganadô  
 Eu digi desta maneira  
 Foi mamãe que me ensinou  
 Se não ligo sô covarde  
 Se mato sô assassino  
 Se não falo sô calado  
 Se falo sô falado  
 Se não como sô mesquinho  
 Se como sô guloso...





## REFERÊNCIAS

ABREU, F. J. de. *Capoeiras*: Bahia, século XIX: imaginário e documentação. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.

ABREU, F. J. de. Em tempo. In: COUTINHO, D. *O ABC da capoeira Angola*: os manuscritos da capoeira Angola. Brasília, DF: DEFER: CIDOCA, 1993.

ABREU, F. J. de. *O barracão do mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana, 2003.

ABREU, M. A festa é dos negros: celebrações herdadas do cativo sobreviveram à Abolição, atravessaram o século e ainda fortalecem a identidade afrodescendente. *Revista História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, dez. 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Luís%20Vitor%20Castro/Documents/PÓS-DOCTORADO/A%20festa%20é%20dos%20negros%20-%20Revista%20de%20História.pdf>. Acesso em: 7 maio 2016.

AMADO, J. *Jubiabá*. 19. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

AMADO, J. *Tenda dos milagres*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

AREIAS, A. das. *O que é capoeira*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros passos).

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1993.

BECCARI, M. Esquecimento como potência da memória. *Revista Cliche*, Curitiba, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/Luís%20Vitor%20Castro/Documents/Esquecimento%20como%20potência%20da%20memória%20\_%20Revista%20Cliche.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2016.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Série obras escolhidas, v. 1).

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BORGES, M. E. L. *História e fotografias*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (História e... reflexões, v. 4).

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Brasília, DF, 11 mar. 2008. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>. Acesso em: 28 ago. 2014.

CARMO, P. S. do. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2002.

CARVALHO, I. M. M; PEREIRA, G. C. (Org.). *Como anda Salvador e sua região metropolitana*. 2. ed. rev. aum. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1724/1/Como%20anda%20Salvador\_RI.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2016.

CASTRO JÚNIOR, L. V. *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985)*. Brasília, DF: Ministério do Esporte, 2010. 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social.

CAYMMI, D. Festa de Rua. Intérprete: Gal Costa. In: *Gal canta Caymmi*. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1976. 1 disco sonoro. faixa 10.

CERTEAU, M. de. Histórias de corpos. Entrevistador: Georges Vigarello. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduandos em História*, São Paulo, v. 25, dez. 2002. Disponível em: <file:///C:/Users/Lu%C3%ADs%20Vitor%20Castro/Downloads/10769-26594-1-SM.PDF>. Acesso em: 15 set. 2016.

DECÂNIO FILHO, Â. A. *A herança de mestre Bimba: filosofia e lógica africanas da capoeira*. Salvador, 1996a. Disponível em: <[http://cppa.com.br/attachments/File/Artigos/a\\_20heran\\_C3\\_87a\\_2ode\\_2om\\_2obimba\\_202ed.pdf](http://cppa.com.br/attachments/File/Artigos/a_20heran_C3_87a_2ode_2om_2obimba_202ed.pdf)>. Acesso em: 4 abr. 2008.

DECÂNIO FILHO, Â. A. *A herança de Pastinha*. Salvador, 1996b.

DECÂNIO FILHO, Â. A. *Angelo A. Decânio Filho: depoimento* 15 ago. 1999. Entrevistador: Luís Vitor Castro Júnior. Salvador: [s.n.], 1999. Entrevista realizada na residência do entrevistado em Salvador, BA.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992. (Trans).

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995-1997. 5 v.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FROTA, L. C. Introdução. In: GAUTHEROT, M. *Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FURRER, B. (Org.). *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1999.

GAUTHIER, J. Corpo, cultura, saber e contra-saber. In: LUZ, N. (Org.). *Pluralidade cultural e educação*. Salvador: SECNEB, 1996.

GIL, J. N. Abrir o corpo. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (Org.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. (Conexões Psi).

GOMES, V. C. *Valderez Cardoso Gomes: depoimento* 02 mar. 2011. Entrevistador: Gerson Praxedes Silva. São Paulo: [s.n.], 2011. Arquivo pessoal.

GUMBRECHT, H. U. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HEROLD, M. W. Entre o açúcar e o petróleo: Bahia e Salvador, 1920-1960. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 42, nov. 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/Luís%20Vitor%20Castro/Documents/PÓS-DOCTORADO/Entre%200%20Açúcar%20e%200%20Petróleo\_%20Bahia%20e%20Salvador,%201920-1960.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2015.

KOSSOY, B. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEITE, M. M. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001.



LOPES, L. *O Rio Vermelho e suas tradições: memórias de* Lícido Lopes. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

LUZ, A. M. A. *Agadú: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: EDUFBA, 1995.

LUZ, N. C. do P. (Org.). *Pluralidade cultural e educação*. Salvador: SEC/BA, 1996.

MARQUES, A.; TETÊ, J.; SAPATO. *Escorregar não é cair*. [S.l.: s.n., 19--?].

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: <[http://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg2-4.pdf](http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2015.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGNOLO, W. D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, sabres subalternos e pensamento limiar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MILLEN, M. *O Brasil de Gautherot*. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/o-brasil-de-gautherot/>>. Acesso em: 11 set. 2017.

MOURA, J. Capoeira: a luta regional baiana. *Cadernos de Cultura*, Salvador, n. 1, 1979.

NOBRE, A. L. A eficácia do corte. In: GAUTHEROT, M. *O Brasil de Marcel Gautherot*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001.

NUNES NETO, F. A. A festa de Zé Povinho: a Segunda-feira da Ribeira como desdobramento carnavalesco da festa do Senhor do Bonfim de Salvador. *Interfaces Científicas -*

*Humanas e Sociais*, Aracaju, v. 3, n. 3, p. 75 – 86, jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/view/1938/1303>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

OLIVEIRA, E. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

PEQUENO, Mestre João [João Pereira Santos]. *Mestre João Pequeno*: depoimento 28 set. 2004. Entrevistador: Luís Vitor Castro Júnior. Salvador: Centro Esportivo de Capoeira Angola, 2004. Entrevista concedida na Academia de João Pequeno de Pastinha.

PEQUENO, Mestre João [João Pereira Santos]. *Mestre João Pequeno*: depoimento 12 jun. 1989. Entrevistador: Luís Vitor Castro Júnior. Salvador: Academia de João Pequeno, 1989.

REIS, L. V. de S. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

RIOS, R. B.; SILVA, S. B. de M. O porto de Salvador, a cidade e a região. *Revista Geográfica de América Central*, Costa Rica, p. 1-11, 2. sem. 2011. Número especial EGAL. Disponível em: <<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/viewFile/2255/2151>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

RISÉRIO, A. *Caymmi: uma utopia do lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates).

RISÉRIO, A. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

ROBATTO FILHO, A.; SETARO, A.; UMBERTO, J. *Alexandre Robatto Filho: pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, [19--].

SANT'ANNA, D. B. de. As infinitas descobertas do corpo. *Cadernos Pagu*, São Paulo, v. 14, p. 235-249, 2000.

SANT'ANNA, D. B. de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, C. L. (Org.). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.

SANTAELLA, L. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, M. *Aula inaugural do ano letivo de 1999 da Universidade Federal da Bahia*. [S.l.: s.n.], 1999. Disponível em: <[http://miltonsantos.com.br/site/wp-content/uploads/2011/04/Aula-inaugural-do-ano-letivo-de-1999-da-UFBA\\_MiltonSantos.pdf](http://miltonsantos.com.br/site/wp-content/uploads/2011/04/Aula-inaugural-do-ano-letivo-de-1999-da-UFBA_MiltonSantos.pdf)>. Acesso em: 7 abr. 2015.

SEGALA, L. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 13, n. 2, p.73-134, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n2/a04v13n2.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SOARES, C. L. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2002.

SODRÉ, M. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, M. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Mannati, 2002.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TAVARES, J. C. de S. *Dança de guerra: arquivo-arma*. 1984. 154 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)- Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1984.

TAVARES, J. C. de S. *Dança de guerra: arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAVARES, O. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

TAVARES, O. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TEIXEIRA, C. A. (Org.). *Roda dos saberes do Cais do Valongo*. Niterói: Kabula Artes e Projetos, 2015.

VERGER, P. *Retratos da Bahia 1946 a 1952*. Salvador: Corrupio, 1980.

VIANNA, A. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

VIGARELLO, G. O corpo inscrito na história: imagens de um “arquivo vivo”. Entrevistadora: Denise Bernuzzi Sant’Anna. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduandos em História*, São Paulo, v. 21, p. 225-236, nov. 2000. Disponível em: <<file:///C:/Users/Edit%2015/Desktop/DESCARTAR/10769-26594-1-SM.PDF>>. Acesso em: 7 jun. 2015.



Este livro foi publicado no formato 25 x 21 cm  
utilizando as fontes Freight e Freight Sans  
Miolo em papel Off-Set 90 g/m<sup>2</sup>  
Capa em Cartão Duo Design 300 g/m<sup>2</sup>  
Impressão EDUFBA. Capa e acabamento CIAN GRÁFICA

700 exemplares



As problemáticas investigativas no livro foram inspiradas na vida dos descendentes de africanos no Brasil, a partir das experiências dos capoeiristas na linha tênue entre labuta e festa no século XX. Dessa maneira, os problemas emergiram ao contemplar as fotografias de Marcel Gautherot, a saber: quais os lugares pulsantes onde ocorriam a vadiação? Quais os enunciados gestuais que os corpos traçam na arte de mandingar? A singularidade do livro reside em ter a fotografia como fonte histórica de pesquisa, ainda pouco utilizada no âmbito das pesquisas sobre capoeira. O livro intercruza-se em diversos campos de saberes, tais como: capoeira, história, fotografia, corpo, educação e educação física.

