



A Capoeira de Angola nas séries fotográficas de Marcel Gautherot

Segala, Lygia

¹⁷A série temática *Jogo da Capoeira* de Gautherot reúne 287 imagens do *folgado*, realizadas em Salvador, Bahia⁴⁷. Não há datas precisas nas pranchas de contatos do acervo. A descontinuidade na numeração dos fotogramas indica que foram feitas em tempos diferentes. Em ordem seguida, estão classificadas as subséries do cais do porto e das praias (244 imagens). Depois de um intervalo nos números, abre-se, seguindo o tema, outra subsérie no cais (43 imagens). Pelo que se observa, Gautherot negociava com os Mestres e organizava essas « demonstrações ». Avesso à pose, ao enquadramento e às montagens sensacionalistas, interessa-se pela « descrição que emociona »⁴⁸. Como nessa perspectiva provoca a imagem, como produz enquadramentos acordados ou precipita a cena pelo « poder imantador da câmera » ? A pose ou o movimento *situado* - marcado por espaços específicos - são naturalizados como não interferência na medida em que como « realidade vivida » e negociada, ganham potência descritiva e explicam visualmente o objeto em foco. A fidelidade ou a produção da semelhança parece exigir, no mais das vezes, a cena induzida para que detalhes ou sequências do acontecimento tenham sentido⁴⁹, para a transcrição do real, como objetividade construída junto àqueles que se exibem para a câmera. Os fotografados para não olharem para a objetiva quebrando o movimento, as relações em situação, tampouco arguem, pelo gesto ou pelo semblante, a invisibilidade intencionada do fotógrafo⁵⁰. Os que posam, de fato, parecem também se escolher, eles próprios, para a câmera. A ideia de exaustividade, recomendada nos manuais etnográficos, instiga o refazer de imagens idealmente complementares nas séries para contornar de certa forma as fraturas da narrativa ou do exercício descritivo. A evolução dos quadros que se distingue da evolução do jogo guarda, como nos golpes, uma distância intuitivamente calculada.

¹⁸Seguindo as convicções de Carneiro, Gautherot foca seu trabalho na *Capoeira de Angola*, privilegiando no seu ensaio, o *brinquedo* de Mestre Waldemar da Liberdade (1916-1990), cujo *barracão* na Liberdade⁵¹, periferia de Salvador, era então frequentado por artistas e intelectuais nacionais e estrangeiros interessados no « autêntico folclore da Bahia ».

¹⁹A primeira subsérie do *jogo da capoeira*, no acervo de Marcel Gautherot (BACE 01564-01678), foi realizada a beira mar, no Cais do Porto de Salvador, para os lados da Feira de Água dos Meninos. Os tambores de combustível com marcas estrangeiras que aparecem no risco do cais, ao longe, já eram no praguejar de Vasconcelos Maia, o « diacho do progresso », com « os pés nos fundos da feira ». Apresentando os desenhos de Carybé sobre o lugar, Maia recorta do presente, uma memória boa da Bahia (Vasconcelos Maia, 1955). Gautherot, ao contrário, explora intencionalmente na série, cá e lá, esses contrastes entre a técnica moderna dos tanques, das hélices e do navio

mercante e a *vadiação*, os pés nus, as pedras do cais, os velhos saveiros. Traz o tempo como medida estética e como referência de transformação social para as continuidades e descontinuidades do folguedo. Ao refletir sobre a dinâmica do folclore, Edison Carneiro já chama a atenção, como se viu para os mecanismos « aquisitivos, desintegrativos e de recomposição e recombinação » que atravessam a organização e o sentido dos folguedos (Carneiro, 2008 [1ª ed. 1950], p. 14). Essas fricções e mudanças aparecem nas sequências de imagens, em detalhes do lugar, dos *capoeiras*, dos instrumentos. A escolha do Cais do Porto como espaço da « demonstração » liga-se às memórias locais, à história contada do jogo, antes ali aprendido de *outiva*. Era onde se reuniam « os mais famosos capoeiras », onde o *couro comia* assanhando trapicheiros, trabalhadores braçais, pescadores, gente da estiva. Era o espaço emblemático do trabalho, da burla e do mistério, no *Jubiabá* de Jorge Amado. ²⁰Do jogo, Gautherot apresenta, de início, como faz Mestre Pastinha em seu livreto, o « conjunto musical ou rítmico » ou a *orquestra* nos termos de Carneiro. Revela os três tocadores de berimbau (BACE01564-01568) instrumento indispensável na *vadiação*. A harmonia formal do quadro não se quebra a favor dos homens, das suas singularidades expressivas. Entre essas imagens, faz ajustes na profundidade de campo, explorando relações de verticalidade entre as linhas das varas dos instrumentos⁵² e a dos mastros e cordas dos barcos com velas arriadas, ao fundo. Em uma dessas imagens (BACE01567), os tocadores abaixam paralelamente os berimbaus, em um correr de arcos, deixando ver o oco das cabaças pintadas, artes novas do mestre Waldemar. Nessa encenação, esteticamente controlada⁵³, é possível perceber ainda, com mais detalhe, a vareta de madeira para as batidas, o *caxixi*⁵⁴. Como modo de aproximação, isola na sequência, cada músico em um *portrait*. Feitos a meia distância, possibilitam ver um instante do movimento das mãos, a atenção do rosto, as vestimentas de algodão folgadas, com peito aberto, mangas arregaçadas ou uma mais formal – a do Mestre Waldemar – com calça escura, camisa e cinto com fivela de metal, anel e relógio. Os berimbaus trazem marcas diferenciais, pelo desenhos pintados nas cabaças, pelos enfeites e nomes escritos nas varas : *campo, rei do campe....(?), cacique, flor das águas*. Sinais de homenagem ou do dono. ²¹Um dos tocadores de berimbau é fotografado em *contre-plongée*, mais acentuado crescendo no fundo liso do céu (BACE01573). Destaca-se assim do *lugar, das referências situacionais* no exercício documentário, como



uma figura de síntese, um personagem icônico⁵⁵. Apesar de não ser o Mestre nem tocar o berimbau maior, o mais grave que dita o ritmo e chama os *capoeiras*, Gautherot faz dele seis fotos, experimentando na construção do « tipo », efeitos de distinção. fig.1]Bahia, Capoeira, Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE015730).

²²A sublinhar que, entre os tocadores de berimbau, é apenas ele que possui a pele negra. A insistência no modelo e no enquadramento parecem querer afirmar, por artifício imagético, a

origem e a ancestralidade africana da *vadiação*, cultivada nos sentidos da « sobrevivência » e da autenticidade da de Angola, nos termos de Edison Carneiro.

²³As fotos imediatas acompanham os movimentos do jogo com a câmera baixa seguindo as pernas, trazendo a imagem para o chão. As pedras do cais, o mar e os barcos ao fundo *guardam* o ambiente, produzindo um outro tempo, (010BACE01581-01583) ares de antigas crônicas da cidade. O fotógrafo procura montar a sequência a partir de uma imagem forte de referência, a mesma que mestre Pastinha usa para iniciar sua descrição ilustrada e que Carybé (Carybé, 1955) abre sua coleção de desenhos: a dos tocadores de berimbau com os capoeiras agachado à frente, enquanto um solista canta a *chula de fundamento* [hoje *ladainha*], preparação para a « saída inicial ». Os primeiros que jogam são um negro com calça de algodão clara e um outro de calça e cinto, camiseta sem mangas, furada - *roupa de briga*, dizia-se na época. Não usam sapatos.



[fig.2]Bahia, Capoeira, Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE01588-01599).

²⁴Fixa-se, na intenção fotográfica, a « tradição popular » da capoeira de rua, em oposição ao uniforme e às regras das « academias »⁵⁶. As fotos feitas pelo francês, que depois circularam na imprensa, em exposições, em textos acadêmicos, procuram assim flagrar uma outra legitimidade,

sentida como mais próxima da origem, da memória de *bambas e valentões*. Pela montagem sequencial de Gautherot, as evoluções e os maneios começam com o « jogo de baixo », rasteiro, passando ao « jogo em pé » que, como lembra Mestre Pastinha, « oferece mais movimentação » (1964, p. 48.) Sombras alongadas no chão, pela lateralidade da luz à esquerda, parecem desequilibrar a imagem fixa dos corpos anunciando o movimento. Exploradas na composição do fotógrafo, lembram as manchas de tinta nos escuros dos corpos de Carybé.

²⁵Pela necessidade técnica da encenação fotográfica, deslocamentos, distâncias, luz, não há *roda*. O fundo constante traz toda a atenção para os golpes e a *ginga*. Gautherot tenta objetivar essas aproximações, esquivas e negaças, explorar seus efeitos estéticos, mais do que inventariar didaticamente os golpes, como faz Pastinha. Abeira-se dos jogadores, flagrando dos corpos formas fluidas, adivinhadas de dissimulações e dos golpes ligeiros, rompendo a previsualização do enquadramento. Corta a cabeça dos músicos (010BACE01602). Retorna ao quadro anterior (BACE01604) e de novo chega perto, tirando de cena o « conjunto rítmico » (BACE01616). Ginga com a câmera. Tenta dos golpes, por vezes, construir uma simetria, dividindo a dinâmica do quadro por um mastro de barco (BACE01622), separando na mesma medida o fundo, entre os saveiros e os tocadores de berimbau, centralizando os movimentos, destacando-os dos barcos, abaixando a cena (BACE01630). Por vezes, apenas pelas sombras no chão - presença alusiva a quem passa ou assiste, invisível no quadro, sugere um recorte de *roda* (BACE01643)⁵⁷.

²⁶A mudança de lado da sombra, evidencia uma passagem de tempo, uma descontinuidade no jogo ou no exercício fotográfico. Fotografa agora do alto trazendo para o foco os corpos e o chão, flexionando a ação, mudando o ponto de vista. Na « vorta », mudanças de pares, entra para jogar com o negro sem camisa, um homem pequeno de calça branca, impecável, com suspensórios, camiseta de listas. A quem diga ser o Mestre Pastinha. É esse mesmo personagem que estabelece uma emenda sutil no jogo de imagens (BACE01678-01679), sendo fotografado em uma nova subsérie, agora na praia. As linhas da areia, do mar e do céu, limpam e horizontalizam o fundo dando mais nitidez aos volteios.

[fig.3]Bahia, Capoeira, Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE01708-01719).

²⁷A permanência desse mesmo fundo, na sequência, induz a uma percepção de continuidade nos movimentos quando, de fato, Gautherot aguarda os melhores instantes, por vezes perdidos, no inesperado do jogo. Talvez tenha sugerido algumas paradas com fim demonstrativo ou repetição de golpes para acertar a tomada.

²⁸Para além da centralidade das pernas, das paradas de braço nos movimentos – *rabo de arraia, aú, rasteira, meia lua, chapa de frente*, conta o olharmas dimensões experimental e processual do jogo, como imagem. Mestre Pastinha chama a atenção para o « olho vivo », « golpe de vista » e « noção de distância »⁵⁸ na tensão medida entre força e controle, como modo de « experimentação da guarda do outro », nos termos de Carneiro (1977 [1ª. edição 1975], p. 5). Em uma das imagens (BACE01597) é clara essa ação diversa onde o corpo vai em uma direção e o olho, *de olho na rasteira*, anuncia o golpe seguinte.

²⁹A partir da imagem BACE01723, o jogo se desloca na praia para junto dos coqueiros de Itapoã. As nuvens no céu, as pistas nas beiradas do quadro sobre a *orquestra* sinalizam o início de outra subsérie. Os coqueiros tropicalizam o lugar e distraem o olhar dos corpos



que jogam. Perdem esses, por vezes, a nitidez de contorno, o senso de evoluções, confundindo-se com formas outras da paisagem. O lugar e os participantes, entre eles mestre Waldemar, são os mesmos filmados pela antropóloga Simone Dreyfus, em 1955, em Salvador⁵⁹. É possível que Gautherot tenha acompanhado as gravações e aproveitado para capturar essa « teatralização da memória etnográfica » (Ciarcia,

2009).

³⁰Na última subsérie (BACE14248-14290), o trabalho fotográfico se faz novamente no porto, distinguindo agora, pela câmera baixa, a quilha agigantada do navio mercante *Atalaia*⁶⁰, que no início dos anos 1940, fazia a rota Brasil - África.



[fig.4]Bahia, Capoeira, Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE14252).

³¹A força simbólica dessa referência acentua na cena uma aura mítica sobre a procedência da capoeira e sobre o senso da sua continuidade na marca técnica dos tempos modernos. Nessa trama de significados, de interconexões objetivadas e mediatas entre eventos passados e presentes, é a insistência nos contrastes que sugere o movimento. Abrem-se circularidades entre o capoeira negro, com dorso nu e calças brancas e o outro com camisa branca diante da mancha escura do cargueiro e as partes mais claras do céu e das pedras do chão. Da linha do mar

e do navio, o fotógrafo desloca o foco trazendo o jogo para um quadro incomum, diante de uma peça cilíndrica, evidência da nova realidade industrial, largada no cais.



[fig.5]Bahia, Capoeira, Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE14272-14283).

³²Não escolhe apenas um outro ponto de vista sobre o lugar. Explora nessas aproximações, arranjos estéticos, tão a gosto dos movimento fotográficos europeus do entre guerras. Surpreende quem observa, desmonta clichés. A *orquestra* é percebida através de sua sombra estirada na areia, insinuando, mais uma vez,

uma *roda* que por um fio formal rebate o cilindro da hélice (BACE14271). Nas últimas imagens dessa sequência, Gautherot retrata mestre Waldemar da Liberdade⁶¹ diante da peça que, agora vista de frente, se arredonda, revelando seu interior. Nesse enquadramento, monta-se pela pintura, encaixes e vazios, um losango claro com rodela escura no centro. Lembra, em forma de *roda*, a bandeira nacional. Diante desse mesmo fundo fotografa os outros tocadores de berimbau. Na imagem final, Gautherot abre uma *meia lua* na roda metálica do fundo deixando ver à direita e ao longe, as casas pobres do porto. No limiar desses tempos, simbolicamente construídos pela fotografia, um homem velho, negro, com chapéu de palha, olhos baixos, toca pandeiro.

³³Nessas ambiguidades da imagem, as correspondências formais e temporais parecem evocar, nos termos de Edison Carneiro, a « recomposição folclórica », a dialética de transmissão do jogo.