

Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger

Angela Lühning
Ricardo Pamfílio

Resumo

A partir de uma análise de fotos de capoeira, realizadas pelo fotógrafo francês radicado na Bahia, Pierre Verger (1902–1996), em meados do séc. XX, o artigo busca trazer contribuições para a história da capoeira na Bahia. As imagens e suas respectivas contextualizações permitem desmistificar algumas questões em relação à criação de tradições tidas como importantes na capoeira por seus vários expoentes. O texto representa uma parte inédita dos resultados de uma pesquisa realizada em 2009, já tendo sido transformada em uma publicação dirigida ao público alvo: capoeiristas e crianças. Portanto os métodos utilizados na pesquisa incluem a inserção destes públicos, além de criar novos procedimentos em relação às informações visuais sobre música contidas nas fotos. Neste sentido, história oral e documentos se complementam, bem como as imagens e suas leituras por vários públicos. Finalmente, o artigo coloca em foco as questões da invenção das "regras" e "hierarquias" da capoeira e sua relativa arbitrariedade, tangenciando questões de educação e educação musical, permitindo desdobramentos futuros.

Palavras-chave: etnomusicologia participativa, história visual da capoeira, crianças e memória

Abstract

Examining photographs of capoeira taken in mid-20th century Bahia by French photographer Pierre Verger (1902–1996), who lived in Bahia, this paper seeks to contribute to the history of capoeira in Bahia. The images and their respective contextualizations help to demystify some questions related to the creation of traditions considered important by capoeira's various exponents. The paper presents inedited data from a study conducted in 2009 that has already resulted in a publication intended for children and *capoeiristas*. Thus, the methods of the study also examine the roles of these audiences, creating new procedures related to visual information about music revealed in the photos. In this sense, oral history and documents complement one another, in addition to images and their readings by various kinds of viewers. Finally, the article focuses on issues related to the invention of "rules" and "hierarchies" in capoeira and their relative arbitrariness, also touching upon questions of education and musical education contributing to further research.

Keywords: Participatory ethnomusicology, visual history of capoeira, children and memory

Contextualização

Este trabalho iniciado a partir de um enfoque de etnomusicologia participativa¹, traz uma densa rede de procedimentos metodológicos inter- e multidisciplinares, tendo como foco aspectos históricos da capoeira em Salvador, não somente em relação à sua música. Pois, o que dizer de imagens do jogo da capoeira sem acompanhamento do berimbau ou de outros instrumentos musicais, da capoeira jogada sem uniforme e sem roda, como entretenimento esportivo de trabalhadores ou então sendo apreciada por famílias inteiras em passeios dominicais (figuras 01 e 02)? Estas foram algumas das perguntas surpreendentes que surgiram ao começar a trabalhar com um universo de mais que duas centenas de fotos do fotógrafo Pierre Verger no acervo da Fundação Pierre Verger.² Elas mostravam a capoeira em Salvador nos meados do séc. XX, sem identificação das pessoas, dos locais ou dos contextos exatos. Percebemos que era importante saber “ler” essas fotos de mais de 60 anos atrás para entender as diversas transformações desta arte desde então ocorridas, hoje colocadas muitas vezes de forma polarizada e dicotômica entre suas várias vertentes. E, ainda mais, o desafio maior era interessar adolescentes e crianças pela história da arte da capoeira que elas estavam aprendendo através da música e dos movimentos, por meio destas imagens de outra época, para tirarem as suas conclusões relativas às características e trajetória da capoeira.

Foram estas perguntas e premissas que nortearam a pesquisa cujos resultados são apresentados a seguir. Mas, desde já é importante ressaltar que este texto representa apenas uma parte dos resultados alcançados pela pesquisa, aqui apresentados em um formato mais convencional, embora seja quase um “making-of” escrito do processo da outra parte. Esta outra parte dos resultados se materializou em formato de um pequeno livro, publicado no final de 2009, elaborado em conjunto com crianças/adolescentes de um grupo de capoeira. Eles ensinaram a nós, adultos, a enxergar a capoeira também a partir do seu olhar, comentando fotos e fatos observados. O livro integra parte das fotos, objeto da pesquisa inicial, com observações e releituras de parte das crianças e dos adolescentes do grupo através de comentários e desenhos (LÜHNING; PAMFILIO, 2009).

Poderíamos deixar falar este livro por si, dirigido ao público infanto-juvenil e ao público em geral, tendo buscado construir uma linguagem acessível para pessoas com pouca experiência de leitura, incluindo a participação de crianças e adolescentes. Mas durante todo o processo de pesquisa surgiram tantas situações inusitadas que elas merecem ser discutidas, devido à combinação múltipla de informações visuais, escritas

¹ Ver para a discussão deste conceito o texto de Lühning (2006), baseado nas experiências e observações no Encontro de Etnomusicologia em 2000 na UFMG, organizado por Rosângela Tugny.

² Após uma vida de viagens pelo mundo inteiro como fotógrafo e foto-repórter Pierre Fatumbi Verger escolheu a Bahia como moradia em 1946. Ele morreu em 1996 na sua casa na Vila América, situada em um bairro popular, que tornou-se a sede da Fundação Pierre Verger, que hoje cuida de sua vasta obra.

e contextuais. Elas são ligadas tanto ao conceito da etnomusicologia participativa, bem como usaram procedimentos influenciados pelo georreferenciamento, a história oral e a inserção de informações relativas a noções de territorialidade e pertencimento de crianças e jovens. Assim são construídas sobreposições e interrelações das várias informações levantadas e das respectivas áreas de conhecimento relacionadas, aqui discutidas em um âmbito mais amplo, e sempre guiadas pela etnomusicologia.³

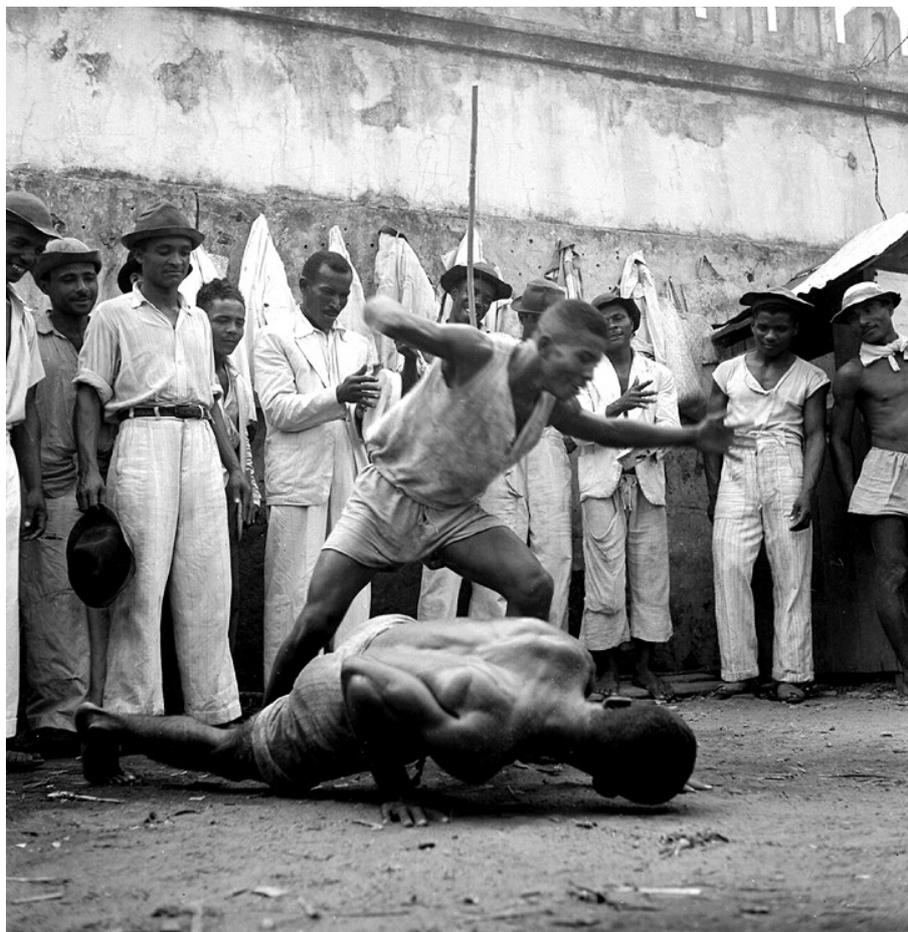


Figura 01 - Estivadores jogando perto do antigo Arsenal da Marinha.

³ A discussão sobre processos participativos e colaborativos na etnomusicologia brasileira ainda se encontra em um estágio incipiente, embora conte com alguns exemplos importantes como as experiências colaborativas de Samuel Araújo no Complexo da Maré (2009) e de Rosângela Tugny com os Maxacali, trazendo novos olhares e, especialmente, novos formatos dos resultados (TUGNY, 2006). Mesmo que a publicação de artigos/textos ainda seja o objetivo maior das atividades acadêmicas, mesmo aquelas que são redimensionadas em ações compartilhadas, há também outros formatos de resultados tão importantes quanto as publicações tradicionais: cursos, intercâmbios, orientações de cunho legal e ações pedagógicas. Da mesma forma acreditamos que as discussões na educação musical ainda encontram-se presas a formatos e processos mais tradicionais, o que nos fez enfatizar neste artigo as múltiplas experiências metodológicas e pedagógicas (musicais ou não) a partir da capoeira, permitindo que os nossos leitores (educadores, capoeiristas, etnomusicólogos ou outros) possam se inspirar nelas e dialogar com elas.



Figura 02 - Público dominical, assistindo ao Mestre Pastinha jogando.

Mas, é importante colocar que não consideramos objetivo principal deste texto a diferenciação ou discussão de termos conceitualmente próximos como etnomusicologia participativa, colaborativa, aplicada ou advocacy ethnomusicology, levando em conta que eles são reflexos de contextos intelectuais, históricos e socioculturais diferentes, merecendo reflexões específicas. O propósito deste texto é perceber a complexidade de um desses contextos socioculturais, o da capoeira na Bahia, a partir dos seus agentes, o que nos fez dar ênfase neles no caso específico desta pesquisa. Também esperamos atingir um público mais amplo e diversificado, entre etnomusicólogos, educadores, capoeiristas, permitindo que os leitores possam refletir de forma crítica a partir dos processos de transformação apresentados e tirar as suas próprias conclusões.

O projeto inicial

O projeto inicial de pesquisa “Menino quem foi teu mestre: a capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger” se propôs a trabalhar com todas as fotografias de capoeira tiradas por Pierre Verger em Salvador.⁴ Um dos objetivos principais foi a identificação das fotos, inserindo-as em uma apreciação e análise mais ampla por capoeiristas “da antiga”⁵ e por um grupo de Capoeira Angola, composto por crianças da comunidade da Vila América, no Engenho Velho de Brotas, em Salvador. O grupo faz parte das atividades realizadas no Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), como uma das ações culturais da Fundação Pierre Verger (FPV). Este, sempre que possível, busca inserir inspirações na vasta obra do instituidor em suas ações sócio-educativas na comunidade.⁶

Partimos da ideia de que seria não somente possível, mas também necessário envolver crianças e jovens em questões de pesquisa, mesmo que ainda incipiente e embrionária. As razões pareciam óbvias: era sabido que tinham passado vários capoeiristas pelo Engenho Velho durante a sua longa existência de bairro popular, com uma acentuada presença de população negra e várias tradições culturais. Assim, neste trabalho sobre as trajetórias da capoeira era importante a percepção destas crianças de si mesmas, de seu entorno cultural e social e de suas ações e aprendizagens, levando em conta que a importância destas tradições afro-brasileiras nos últimos anos está sendo questionada por um número crescente da população do bairro, hoje adepta de igrejas evangélicas que não aceita estas tradições ainda fortes na geração anterior. O objetivo de juntar o grupo de capoeira com os adultos responsáveis pela pesquisa pretendia construir um olhar amplo sobre o material, tentando contextualizar as fotos na prática capoeirística das crianças do grupo, finalizando o processo em formato de livro, a ser distribuído a escolas, bibliotecas e grupos de capoeira na Bahia, o que de fato aconteceu.

Os caminhos da pesquisa

Quando começamos o projeto, não tínhamos certeza a que época as fotos de capoeira do acervo da FPV poderiam pertencer: sabíamos apenas que eram supostamente de um lapso de tempo entre 1946, ano da chegada de Verger em Salvador, e 1959 ou mais. As fotos ainda não estavam organizadas por local, grupo, mestre ou outros critérios,

⁴ A pesquisa foi realizada no âmbito do edital do Prêmio Capoeira Viva, uma das iniciativas do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura entre 2008 e 2009.

⁵ Entrevistas e depoimentos de: Angelo Decânio, Frede Abreu, Gildo Alfinete, Jair Moura, Mário Cravo Junior, Mestre Boca Rica, Mestre Gigante de Pastinha (Bigodinho), Mestre Nene e sua irmã Nalvinha, Mestre João Pequeno, através de sua neta Cristiane, Mestre Poloca, Almiro Gomes, Anália Nascimento Silva, Jair Ferreira Santos, José Sízínio de Sales e Maria Carolina Brasil Goes.

⁶ Mais informações sobre o trabalho realizado pelo Espaço Cultural e pela Fundação em si encontram-se na página da instituição: www.pierreverger.org.

embora existissem primeiras identificações avulsas.⁷ Mas tínhamos certeza de que elas poderiam contribuir para a compreensão da trajetória da capoeira em Salvador, devido às diversas informações contidas nas representações visuais.

Sabíamos desde o início que estávamos lidando com um problema metodológico, pois, tratando-se de fotos de uma época relativamente distante, idealmente precisaríamos encontrar pessoas acima de 70 anos para elas poderem identificar alguma pessoa e/ou local retratado. Isso foi mais difícil do que imaginado, pois, descobrimos que mesmo alguns dos nomes mais óbvios do contexto da capoeira daquela época, nem sempre foram contemporâneos ativos destes momentos retratados por Verger, por serem do interior ou terem ingressado na capoeira apenas depois daquela época. Além disso, nos perguntávamos se este número de fotos, que não foi tirado com a intenção de fazer um estudo sistemático, poderia ser representativo da capoeira soteropolitana daquela época e da sua história de forma geral, chegando à conclusão que seria representativo, sim.

Iniciou-se um verdadeiro quebra-cabeça em relação a possíveis nomes, locais e contextos passíveis de terem sido fixados pelas fotos de Verger. Um ponto importante neste percurso, além de publicações sobre a época e a capoeira (ABIB, 2009; ABREU, 2003; DECÂNIO, 1996; DIAS, 2006; LIMA, 2000; MOURA, 1991), incluindo também entrevistas e depoimentos, foram as cadernetas com anotações quase diárias de Verger em francês, relativas ao possível período de documentação. Elas informavam em estilo telegráfico e por vezes hermético, nomes de contatos, lugares visitados, o seu trabalho com negativos, fotos e revelações, como p.ex. em 20/11/1946 “... *port photos capoeira* ...”, em 11/4/1948: “... Corta Braço - Waldemar capoeira...” ou então em 23/10/1948: “... Waldemar - *Port* - Juvenal...”. Ao decifrá-las e organizá-las, avançamos passo a passo nas identificações, completadas pelas constantes apreciações das fotos por capoeiristas mais velhos e pelas crianças participantes do Grupo de Capoeira Angola do Espaço Cultural para comentarem as fotos e suas possíveis características com o seu olhar contemporâneo sobre o passado relativamente distante para elas.

Neste contexto, tivemos outra surpresa: à primeira vista as fotos “falavam” muito menos para os jovens do que tínhamos imaginado! Na sua percepção tratava-se simplesmente de muitas fotos que cansavam um pouco ao serem vistas, mesmo sendo projetadas, assim ganhando um ar “cinematográfico”. Notamos que, só depois de separar as 237 imagens sobre a capoeira em grupos temáticos (ver a lista abaixo) foi possível conseguir uma melhor apreciação pelas crianças. Separamos as fotos por assunto e locação que aos poucos descobrimos pela comparação atenta de pessoas retratadas e os ambientes em volta. Assim, já mais no final do processo, tentamos identificar as fotos que mais tivessem chamado a atenção dos jovens para, a partir daí, fazermos uma seleção final das fotos para a composição do livro, que incluiu 60 fotos, um quarto do total das fotos. Esse processo facilitou mais a inserção dos jovens capoeiristas na pesquisa-participação: alguns deles se expressaram através do desenho, outros comentavam as fotos escolhidas com legendas, enquanto o mais velho do grupo contribuiu com duas *Ladainhas*, cantos solísticos que introduzem ao jogo com letras poéticas sobre o universo da capoeira.⁸

⁷ As primeiras identificações foram feitas durante visitas de alguns capoeiristas à Fundação e a partir de comentários colhidos durante uma exposição preliminar com algumas destas fotos pelo Grupo Cultural de Capoeira Angola do Acupe de Mestre Marrom, no ano de 1998.

A identificação das fotos

Após a análise criteriosa das imagens, incluindo a comparação de vários materiais impressos com as informações colhidas nas entrevistas, criamos os seguintes subgrupos:

- a) Grupo de Mestre Juvenal com seus alunos perto do muro do Arsenal da Marinha, no Cais do Porto na Cidade Baixa de Salvador - 23 fotos.
- b) Estivadores e carregadores diversos jogando no intervalo do trabalho em frente ao muro do Arsenal da Marinha - 19 fotos.
- c) Jogo dos capoeiristas Antonio e Reginaldo Evangelista em frente ao Mercado Modelo na Cidade Baixa - 38 fotos.
- d) Jogo no local conhecido como Rampa do Mercado, possivelmente mostrando Mestre Canjiquinha - 24 fotos.
- e) Cenas avulsas em vários locais - festa da Boa Viagem, na Ribeira, em frente ao elevador Lacerda (entre outros com o artista plástico Carybé, Reginaldo e Américo Pequeno), em ruas, praças e na praia - 41 fotos.
- f) Mestre Pastinha no local chamado “Bigode”, no Matatu de Brotas, mostrando capoeiristas como Clarea e o próprio Mestre Pastinha, entre outros - 42 fotos.
- g) Cenas no local chamado Barracão do Mestre Waldemar, no Corta Braço, no bairro da Liberdade (mostrando capoeiristas como Traíra, Bugalho, o escultor Mario Cravo, entre outros jogadores não identificados) - 32 fotos.
- h) Outro local na Liberdade, possivelmente também no Corta Braço, ainda sem identificação exata - 14 fotos.
- i) Cenas de uma expressão corporal parecida com a capoeira no Senegal - 4 fotos.

Estes grupos mesclam nomes de capoeiristas famosos com outros, cujos nomes hoje em geral são pouco lembrados, enquanto de outros nem sabemos mais os seus nomes. Mas, acreditamos que, a partir da abrangência das imagens, elas retratam de forma real os diversos universos de capoeira da época como levantado também por Abib (2009).

É interessante ressaltar que parte das fotos dos itens 1, 2 e 3 figuram em uma reportagem sobre a capoeira (TAVARES; VERGER, 1948), publicada na revista “O Cruzeiro”, com o título “Capoeira mata um”, com 22 fotos.⁹ As legendas das fotos

⁸ No livro optamos por não incluir falas literais dos entrevistados adultos por limitação do espaço, resultado da redução orçamentária do Prêmio. Mas incluímos de forma condensada a maior parte das informações colhidas e pertinentes ao desenvolvimento do texto. Por se dirigir ao público juvenil, preferimos dar voz às percepções das crianças através de recursos visuais ou verbais, discutidos com elas.

⁹ Todas as fotos da reportagem são de Verger, enquanto o texto foi escrito por Claudio T. Tavares, jornalista responsável por uma série de reportagens sobre Salvador e sua cultura, sempre em parceria com Pierre Verger, que era fotógrafo contratado pela revista. Através de suas imagens da vida cotidiana, tornou a cultura baiana conhecida em outras partes do Brasil quando ainda não existia a TV e cabia às foto-reportagens das grandes revistas divulgar as

publicadas no artigo deram pistas sobre a identidade dos capoeiristas retratados, como sendo Antônio e Reginaldo Evangelista.¹⁰ O conjunto de fotos referentes ao Mestre Juvenal (grupo 1) mostra tanto o Mestre com seus alunos, quanto sozinho, várias vezes em trajes sociais, e foi mencionado com bastante frequência por Verger em suas anotações. Já as fotos do grupo 2 mostram um grupo de estivadores, jogando em trajes de trabalho, no mesmo local em que Juvenal foi fotografado, porém sem maiores informações.¹¹ As fotos dos grupos 7 e 8, foram mencionadas por Verger em anotações como sendo do chamado Corta-Braço, parte do bairro da Liberdade, embora visivelmente de dois locais diferentes. O conjunto menor de fotos mostra pessoas ao lado de uma casa de taipa, todas em trajes de trabalho, porém sem identificação. Já o famoso “barracão de Mestre Waldemar” se apresenta de forma inconfundível (ver CATUNDA (s.d.) e ABREU, 2003), embora, curiosamente, o Mestre não aparece nas fotos. Em vez disso observamos a participação de capoeiristas importantes como Traíra, Bugalho, além do artista plástico Mario Cravo. Pelas anotações de Verger, as visitas ao barracão aconteciam sempre aos domingos, dia principal de encontro dos capoeiristas.

Já entre as fotos por nós classificadas como avulsas (grupo 5) aparecem os mais diferentes lugares: cenas do bairro da Boa Viagem, da festa do Bom Jesus dos Navegantes, da festa da chamada “Segunda-feira gorda” na Ribeira durante o carnaval, da frente da igreja da Conceição da Praia e perto do Elevador Lacerda, de festas de largo, ou seja, muitas cenas de rua. Estas cenas despreziosas do dia-a-dia da cidade mostram, inclusive, jogadores de capoeira sem o acompanhamento de tocadores de berimbau ou outros instrumentos musicais. Outras vezes, aparentemente não há nenhuma roda em volta. Elas apontam assim para a existência de outras possíveis configurações na realização do jogo da capoeira que serão analisadas mais abaixo.

O mistério das fotos de Mestre Pastinha: mapas mentais e reais

As fotos de Mestre Pastinha, um dos expoentes mais famosos da capoeira (grupo 6), foram aquelas que mais deram trabalho em relação a sua identificação geográfica e temporal. Usamos várias fontes, tanto os manuscritos de Mestre Pastinha (DECÂNIO, 1996), informações escritas de Mestre João Pequeno (LIMA, 2000), quanto informações orais dos capoeiristas Gildo Alfinete, Mestre Poloca, Mestre Sizinio e outros. Nos textos, não há informações claras sobre a permanência nos locais escolhidas por Pastinha para treinar e difundir a capoeira, apenas a sua sequência é mencionada, sem identificação precisa do local (DECÂNIO, 1996, p. 4b e 5a) ou do período específico.

informações visuais sobre temas ainda pouco conhecidos.

¹⁰ Ambos aparecem em várias sequências, com e sem público, em alguns momentos olhando para o fotógrafo, o que poderia indicar que sabiam que estavam sendo fotografados; talvez tendo sido feito um acordo prévio para eles serem fotografados.

¹¹ As fotos do grupo 4 ainda não foram identificadas, mesmo que em algumas entrevistas foi levantada a hipótese de se tratar de Mestre Canjiquinha. Mas, ao mesmo tempo, ele não foi reconhecido como tal por um de seus contemporâneos, Mestre Gigante. As fotos deste conjunto são as mais solicitadas para publicações devido a sua grande beleza e plasticidade do movimento fixado nas imagens. Já as fotos do grupo 9, as desconsideramos na análise da

Mas, levando em conta que todos estes lugares foram transitórios, parece que a ênfase das memórias de Pastinha tentou concentrar-se na questão da antiguidade da fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA) no começo dos anos 1940 desde o local chamado Jingibirra, até, finalmente, conseguir a sua instalação definitiva no Pelourinho.

Para conseguir identificar melhor o local das fotos tiradas por Verger na trajetória relatada por Pastinha tentamos cruzar as informações decorrentes das memórias de Mestre Pastinha com a agenda de viagens de Verger. Assim chegamos à conclusão de que as fotos de Mestre Pastinha só poderiam ter sido feitas no período anterior a 1950¹² e conseguimos chegar ao local, antigamente chamado “Bigode”, perto da extinta fábrica de sabonete Siccol, mencionado por Pastinha (ver DECÂNIO, idem) e no livro de João Pequeno (LIMA, 2000, p.7). O “Bigode”, na região do antigo Sangradouro, é situado no atual bairro Santo Agostinho, entre a Av. Djalma Dutra, perto do mercado de Sete Portas, e a Av. Barros Falcão, no Matatu, mais conhecido como Matatu Pequeno, parte do bairro de Brotas. Descobrimos que, pelo fato de a fábrica ter sido destruída por um incêndio no início dos anos 1950, hoje é quase esquecida, e assim, o anterior ponto de referência dado por Mestre Pastinha já perdeu a sua relevância. Foi um processo longo para conseguir informações que permitissem identificar o local exato retratado nas fotos e as circunstâncias da permanência de Mestre Pastinha naquele local.

Para ter certeza fizemos um croqui a partir das várias perspectivas nas fotos de Verger, aplicando intuitivamente o conceito de georreferenciamento. Analisando o entorno retratado, levantamos a topografia acidentada do local, comparando-a com a vista aérea do local no “Google Maps” e posteriormente tiramos fotos do local hoje, para conseguir comparar os vários ângulos que apareciam nas 42 fotos, ressaltando pontos específicos que pudessem guiar a identificação (figuras 03 e 04). Eram várias casas com uma arquitetura típica da época dos anos 20 e 30 do século passado, a existência acentuada de ribanceiras e encostas, além de traçados de fios de energia e a posição do sol. A partir deste trabalho de comparação dos detalhes que apareciam no plano de fundo das fotos (e que não eram o interesse principal de Verger, pois obviamente a capoeira ficava no centro), só visíveis a partir da ampliação digital das imagens, conseguimos verificar vários destes marcos arquitetônicos e identificar algumas das casas documentadas mais de 60 anos atrás, mas, por acaso, ainda existentes hoje.

Estes procedimentos nos levaram, a partir dos detalhes de uma única foto, a uma casa com arquitetura marcante (figuras 05 e 06), que aparecia no plano de fundo desta foto. As duas irmãs, moradoras da casa desde os anos 1940, confirmaram várias questões: elas se lembraram da realização dos jogos de capoeira aos domingos com detalhes

¹² Devido às longas estadias de Verger na África (em 1949, metade de 1950, 1952 e metade de 1953 e os anos de 1954 a 1956) há uma menor incidência de anotações sobre a capoeira nos períodos intermitentes, os quais passou em Salvador. Em relação à datação das fotos podemos concluir que elas surgiram, em maior parte, entre 1946 e 1948, possivelmente com a exceção daquelas do barracão de Waldemar que foram tiradas em 1948 e 1950. Com suas sucessivas viagens à África, entre 1948 e 1978, Verger começou a passar menos tempo na Bahia e as novas vivências chamaram o seu interesse para questões das relações históricas entre o Brasil e o Golfo do Benin e aquelas ligadas à religião dos orixás, tornando-as tema dos seus livros mais conhecidos no Brasil como *Fluxo e refluxo...* (1987) e *Orixás* (1981) entre vários outros.

importantes. Isso nos permite afirmar que as fotos de Verger do grupo de Mestre Pastinha de fato são do local chamado Bigode, tomadas no final dos anos 40. Alguns dos detalhes foram: a adoção de um uniforme pelos participantes, a informação de que o grupo preparava o local aberto que servia para a realização do jogo, armando as tábuas de madeira que serviram como bancos, nos quais a plateia se sentava para assistir, para depois do jogo serem desmontadas, aguardando o próximo encontro e a presença de muitas pessoas nos encontros dominicais.

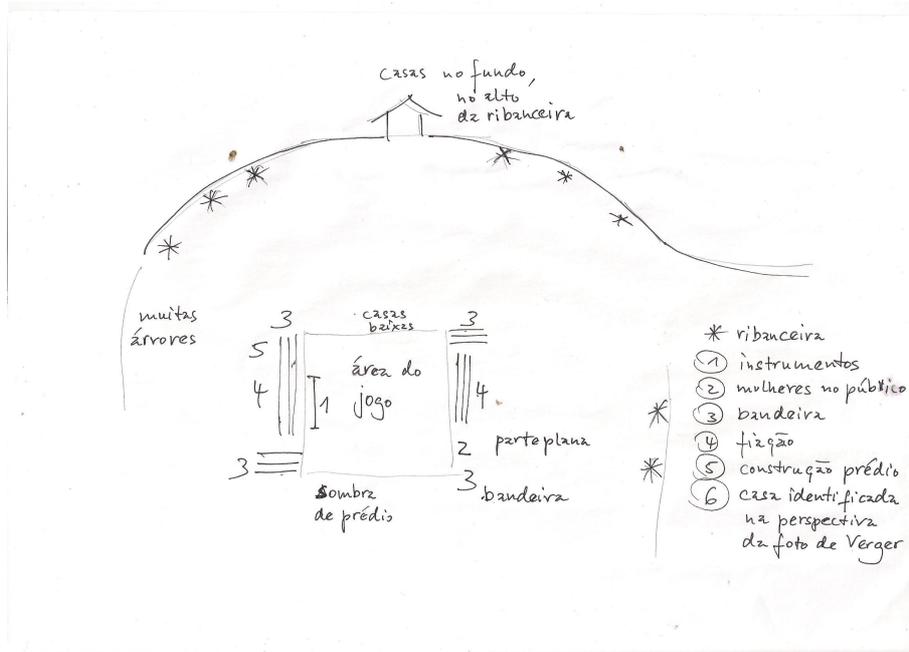


Figura 03 - Croqui da região do “Bigode”, atual bairro de Santo Agostinho no Matatu, a partir de informações visuais de fotos



Figura 04 - Vista aérea da região do “Bigode”, atual bairro de Santo Agostinho no Matatu, pelo “Google Maps”. O quadrado vermelho maior mostra a área antigamente ocupada pela roda de Mestre Pastinha e o quadrado menor mostra a localização da casa visível nas figuras 5 e 6.

LÜHNING, Angela; PAMFÍLIO, Ricardo. Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p. 70-87, 2012. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Luhning-Pamfilio.pdf>>.



Figura 05 - Foto de Verger, mostrando ao fundo a casa com arquitetura característica que permitiu a identificação do local de treino do grupo de Mestre Pastinha



Figura 06 - Foto atual da casa retratada na fig. 5

Pelas informações dadas nos manuscritos de Mestre Pastinha sabemos que ele deixou o Bigode para seguir para um local que ele apenas informa ter sido em Brotas, sem nenhuma especificação (DECÂNIO, 1996, p. 17a). Mas, através das entrevistas com Gildo Alfinete, discípulo de Mestre Pastinha, identificamos o local exato, situado no Candeal Pequeno,¹³ na lateral da Avenida Dom João VI, nos fundos de uma casa perto da igreja matriz de Brotas, onde um dos antigos membros do grupo confirmou a existência do local de treino do CECA. Já se tratava de um local mais fechado, talvez de fato a primeira academia de Mestre Pastinha no início dos anos 50, antes de ir para o local de sua academia definitiva, no nº 19 no Largo do Pelourinho.

A capoeira da época a partir do olhar das crianças hoje

Este complexo processo de identificação com muitas idas a vários locais influenciou a análise e a construção do texto do livro em conjunto com as crianças: tentamos dar conta da diversidade de aspectos que poderiam ser analisados a partir das imagens para entender a capoeira naquela época, retratada pelo olhar fotográfico de Pierre Verger. Observamos os diferentes contextos sociais, os locais físicos de formação dos jogos, a composição do público e dos participantes das rodas, a ausência ou a presença e quantidades de instrumentos musicais inseridos e a vestimenta dos jogadores e do público. Além disso, buscamos também uma possível identificação dos capoeiristas retratados através das entrevistas e comentários dos apreciadores sobre outros detalhes.

Algumas das primeiras observações da parte das meninas do grupo se referiam a questões de gênero, uma vez que nas fotos nunca aparecem meninas ou mulheres jogando. A única presença de mulheres e meninas se dá no público em alguns poucos lugares. Esta questão foi resolvida pelas meninas de uma forma bastante particular: ao desenharem cenas de capoeira para as ilustrações do livro elas só retrataram meninas, dando espaço para a representação de sua participação no grupo que é predominantemente masculino. Em geral, a discussão sobre gênero no contexto da capoeira ainda é limitada e resume-se a poucos grupos formados/criados por mulheres, como, por exemplo, o grupo NZINGA em Salvador/São Paulo.

Outra questão levantada pelas crianças foi a ausência quase total de crianças nas fotos, fator que influenciou o seu interesse, porque não estavam se identificando com os adultos. Eles também observaram atentamente a questão da variação do tamanho/composição da bateria ou orquestra, ainda sem padrão, bem como as variáveis em relação às vestes, em geral sem o padrão de um uniforme como é adotado hoje, o que mostra a importância destes aspectos para elas. Para os adultos, talvez fique mais clara a noção da invenção de tradições, ao mesmo tempo que ela parece ser, por vezes, menos convincente para o público mais novo que pergunta e contesta. Assim perguntaram, por exemplo, por que os capoeiristas na época não jogaram calçados, hoje uma regra inconteste na capoeira angola. Também perguntaram sobre a razão dos tamanhos muito variados das “baterias”, como nenhum, um, dois ou três berimbaus, em geral sem a presença do atabaque, mas com vários pandeiros. Isso talvez possa ser

¹³ O bairro do Candeal tornou-se mundialmente conhecido pelo trabalho de Carlinhos Brown, tendo criado naquela comunidade o grupo Timbalada, o Gueto Square e, posteriormente, a Escola Pracatum.

explicado através da necessidade de uma maior mobilidade na época, diferente da preferência atual pela ocupação de um lugar fixo para a realização das rodas e dos treinos na capoeira angola.

Discussão de um olhar ausente: Capoeira angola e regional

Como um dos objetivos da pesquisa com as crianças também foi a discussão de outros materiais complementares que pudessem aguçar a sua percepção, incluímos um artigo de jornal sobre um incidente, envolvendo Mestre Bimba, ao defender um cidadão agredido por policiais embriagados através de sua arte capoeirística.¹⁴

Não é fácil pegar um capoeirista/ Livrou-se da agressão com “cabeçadas” e “rabos de arraia”/ Mestre Bimba que se defende do ataque com “soltas” e “negaças”

Esteve hoje em nossa redação o conhecido capoeirista “Mestre Bimba” que veio trazer ao nosso conhecimento a agressão de que foi vítima ontem às 10 horas e 40 minutos na Ladeira da Villa América, no Engenho Velho de Brotas.

Disse nos “Mestre Bimba”, que uma turma de soldados de polícia, chefiados pelo guarda da Inspectoria de Vehiculos de nome Lucio de tal, vulgo “Barra Preta”, praticavam desatinos no local referido, quando sem motivo agrediram a um rapaz. Tendo “Mestre Bimba” tentado tirar o mesmo das mãos dos desordeiros, foi agredido, só não sendo ferido a sabre porque usou de sua técnica capoeirística, conseguindo safar-se.

Disse-nos ainda o queixoso que seus agressores estavam completamente embriagados.

Este incidente aconteceu a poucos metros do atual Espaço Cultural, situado na referida ladeira, se bem que em 1936, ainda anterior às fotos de Verger. Mas obviamente este fato impressionou as crianças, instigando a sua fantasia em imaginar o incidente e papel social do capoeirista, criando desenhos do episódio incluídos no livro.

Esta notícia também trouxe à tona a questão da relação entre a Capoeira Regional e a Capoeira Angola, pois chamou nossa atenção a ausência de fotos de Mestre Bimba ou de alunos seus. Por que a Capoeira Regional não teria entrado neste trabalho de documentação de Pierre Verger? Teria sido uma escolha dele ou uma opinião geral da época que não a considerava por ela ser mais recente e não tão presente nas ruas? Seria uma possível influência dos irmãos jornalistas Tavares que trabalharam com Verger em muitos artigos publicados na revista “O Cruzeiro”? De fato, o artigo sobre a capoeira publicado em 1948, escrito por Claudio Tavares, expressa uma opinião pejorativa sobre a Capoeira Regional de Mestre Bimba. Ou seria então uma posição do próprio Verger que sempre expressou um fascínio maior pelas manifestações ligadas diretamente às

¹⁴ Ver artigo no jornal “A Tarde” de 1936, dia 10 de agosto, segundo o qual o capoeirista presta queixa sobre o ocorrido, não obstante a situação ainda marginal da capoeira, mas assumindo corajosamente um papel de cidadão em defesa de outro cidadão indefeso, agredido por policiais.

culturas africanas? Seu trabalho, de certa forma, iniciou o debate do assunto, após um longo período de perseguição e negação da importância das culturas afro-brasileiras.¹⁵ Neste sentido, o fato da Capoeira Regional abertamente assumir a sua brasilidade, poderia tê-la tornado, em hipótese, menos interessante para Verger.

Para entender as escolhas de Verger em relação aos seus temas na fotografia tentamos averiguar seu círculo de amizades. Este grupo era formado pelos irmãos Tavares, vários artistas e muitas pessoas de todas as classes sociais e profissões. Desde a sua chegada em Salvador, em agosto de 1946, parece que Verger estava se inserindo intensamente nos diversos ambientes da vida da cidade. Ele logo conheceu muitas pessoas e lugares diferentes e não parece ter esperado pela mediação de ninguém para introduzi-lo em nenhum grupo específico de pessoas. Sozinho, ele foi descobrindo a cidade e suas características como podemos deduzir pelas suas anotações diárias. Além disso, dois dos seus amigos próximos, o pintor Carybé e o escultor Mário Cravo praticavam capoeira nos moldes daquela retratada por Verger. Mas qual seria mesmo esta capoeira?

Ressalta-se que nas fotos aparece uma diversidade de expressões da capoeira, incluindo uma capoeira de rua que traz elementos dos dois principais tipos de capoeira que conhecemos hoje, a Capoeira Regional e a Capoeira Angola,¹⁶ incluindo contato físico direto, pessoas jogando descalças ou calçadas e conjuntos menores da bateria. Mesmo a capoeira aparentemente mais “angoleira”, ainda não parece ter passado por uma estruturação como a empreendida por Mestre Pastinha (1889-1983) em relação à Capoeira Angola durante os anos 1940. Isso chama atenção, porque, em geral, se coloca o nome de Mestre Bimba (1900-1973) como responsável por uma (re)estruturação de elementos da capoeira que a tornaria a Capoeira Regional, ainda nos anos 1930. Mas, a partir das fotos, fica claro que também cabe a Mestre Pastinha uma organização de vários elementos que expressam o processo de fortalecimento da Capoeira Angola. Percebemos que só a partir de sua atuação há uma definição do grupo de instrumentos que formam a bateria/orquestra atualmente usada, a adoção de indumentária/vestuário específico, e a presença do calçado como um dos elementos fundamentais na capoeira angola. Aspectos que todos foram bastante debatidos com os jovens durante a pesquisa.

Portanto, a atual capoeira angola é diferente da antiga capoeira de rua que podemos ver em muitas das cenas retratadas por Verger, seja nas ruas e praças ou mesmo nos lugares mais reservados como o barracão de Mestre Waldemar. De fato, nas fotos podemos observar uma completa inexistência de padrões estabelecidos em relação ao estilo ou modelo de capoeira, o que mostra uma enorme liberdade na formatação e realização da capoeira nos idos dos anos 1940 e 1950. A capoeira ainda não tinha sido levada para lugares fechados, embora estes comecem a aparecer com o surgimento do “barracão” de

¹⁵ Sobre a questão de perseguição às manifestações afro-brasileiras em seus mais diversos contextos sociais há uma bibliografia enorme que neste contexto não poderá ser citada, por ser extensa demais.

¹⁶ A capoeira angola em geral é vista como mais tradicional, e a regional como inovação. A primeira se destaca pelo jogo mais baixo e lento com uma bateria de 3 berimbaus (gunga (o grave), o médio e o agudo, viola) atabaque, agogô, pandeiro e reco-reco, e é jogada sempre calçada, enquanto a segunda tem um jogo mais rápido, alto e acrobático, acompanhado por apenas um berimbau e um pandeiro (ou mais).

Mestre Waldemar, local já coberto, mas ainda aberto nas laterais, e das primeiras “academias” de Mestre Bimba e Mestre Pastinha (entre o final dos anos 1930 e 1940).

O processo de transformação da capoeira – análise final

A depender da linha interpretativa a seguir, podemos tender a realçar as diferenças que aparecem neste período crucial para a formação da capoeira angola em relação à capoeira regional e até de qualquer outra vertente mais recente. A capoeira retratada pelas lentes de Verger no final dos anos 1940 atesta claramente o seu potencial de reinvenção constante e seu caminho de transformação desde então percorrido. Ela parece encontrar-se em uma encruzilhada, com uma enorme abertura de possibilidades, e não em uma “crise de identidade”: ela apresenta as mais diversas configurações possíveis em relação às características que poderia assumir. Configurações estas que, por um dos seus expoentes, Mestre Pastinha, foram levadas para um caminho de interpretação e vivência e pelo outro, Mestre Bimba, para um caminho diferente. Assim, parece até que a capoeira que se joga hoje como Capoeira Angola passou por tantas adequações em comparação com as possibilidades anteriores da “capoeira de rua” quanto a Capoeira Regional (re)criada por Mestre Bimba, já nos anos 1930.

Mas o objetivo principal desta pesquisa com sua contextualização não é o de comparar as várias vertentes de capoeira, mas sim o de perceber a capoeira na sua ampla trajetória a partir de fotos que pudessem trazer informações mais precisas do que muitas vezes poderiam ser dadas somente por palavras escritas, pelo som (gravado ou não) ou opiniões pessoais. E foram especialmente as diferenças entre o presente e o passado em relação às características principais, apontadas acima, as mais ressaltadas pelos jovens, exigindo deles uma capacidade de interpretação ainda nova. Há de se convir que a capoeira, como outras expressões culturais orais, não estimula diretamente o questionamento, pois ela preza pela aceitação da visão pessoal de cada um dos mestres que a passa para o seu grupo, em geral em conformidade com aquela de seu próprio mestre. É sabido que na capoeira existe uma estrutura hierárquica que se fortaleceu durante os últimos 60 anos, na medida em que se formaram as academias como locais de transmissão do saber específico de um mestre, cargo que, durante décadas, sempre foi atribuído a homens e que antes da geração de Mestre Pastinha e Mestre Bimba ainda não parece ter existido com esta conotação de uma relação explícita de mestre–discípulo ou linhagens de capoeira, incluindo diferenças explícitas nas características musicais (SOUSA, 1997). Talvez pudéssemos dizer que o caminho percorrido pela capoeira no séc. XX foi em direção a uma personificação da capoeira na pessoa deste ou daquele mestre, em detrimento da sua ampla presença na vida cotidiana e pública da cidade como expressão coletiva e compartilhada entre pessoas conhecidas ou desconhecidas.

Neste sentido a realização do trabalho de pesquisa e identificação feito em parceria com crianças e jovens do grupo de Capoeira Angola do Espaço Cultural atesta uma capacidade enorme de adaptação e transformação que garantiu que a capoeira, seja ela angola ou regional, esteja inserida de forma definitiva na sociedade contemporânea, aberta a ser adaptada sempre que for necessário. Além disso, o trabalho desenvolvido trouxe a possibilidade de conhecer melhor a história do bairro em que os participantes do grupo moram, uma vez que vários dos personagens incluídos no livro passaram pelo

Engenho Velho de Brotas/Brotas, em algum momento de suas vidas. Mestre Bimba morou por muitos anos no Engenho Velho, Mestre Pastinha organizou o CECA em dois lugares em Brotas e Mestre João Pequeno menciona nas suas memórias (LIMA, p.5 e7) que morou na Vila América, aparentemente com Mestre Pastinha. Em relação a aspectos pedagógicos de compartilhamento de saberes, tornou-se visível que as experiências com a inserção de crianças e adolescentes na apreciação dos processos podem ser replicadas em outros formatos e com outras finalidades, trazendo reflexões interessantes para várias áreas, especialmente para a educação musical.

Como quintessência do processo percorrido pela pesquisa, deve ser ressaltado o fato que constantemente reconstruímos e reinterpretamos memórias coletivas e pessoais a partir de fontes visuais e/ou históricas: desta forma as narrativas resultantes são formadas de acordo com nossos interesses e visões de mundo. Isso ficou claro no exemplo dos desenhos das meninas, compensando a ausência feminina nas fotos pelos seus desenhos, no desinteresse inicial das crianças por não haver crianças nas fotos ou nos seus desenhos da orquestra completa, reproduzindo aquela que elas conheciam no seu cotidiano, por tocar todos aqueles instrumentos (figuras 7 e 8). Quer dizer: as pessoas se identificam com a parte da história que lhes diz respeito e que, a partir daí, tanto pode ser realçada de forma até desproporcional, quanto ser completada com algo imaginado ou desejado, que, de fato, nunca existiu. Estas reflexões condizem com as discussões sobre a constituição da memória por Halbwachs (1990). A memória individual é vivida, enquanto a coletiva, como expressão de conjuntos sociais, é aprendida. Mesmo assim as noções de história e memória coletiva não se confundem, algo também ressaltado por Connerton (1990). Ele ainda chama atenção para os processos de esquecimento ou até exclusão de informações, a depender da influência de contextos culturais, ideológicos ou religiosos específicos, como também foi observado na nossa análise.

O olhar próprio das crianças, sem amarras conceituais, ajudou a perceber com mais clareza o processo de criação das regras e convenções da capoeira nas décadas de 1940-1950, vigentes até hoje, e, por muitos, percebidas como inquestionáveis e muito antigas, fomentando discursos de identidade, tradição e autorreferenciamento. Neste sentido o material aqui analisado e interpretado deve ser entendido como exemplo da existência de complexos processos de criação e de recriação na constituição de noções de história, identidade e pertencimento. Mas, como vimos, estes processos e seus resultados dependem sempre das pessoas que dialogam de fato com os materiais ou as fontes. Assim, a nossa pesquisa-ação também abre novos caminhos para outras pesquisas envolvendo crianças e jovens, processos de formação e questões de aprendizados culturais e musicais (na área da educação (musical) escolar ou não) no sentido mais amplo possível (incluindo, p.ex., o ensino-vivência da capoeira) na densa relação entre música, memória e contextos sociais específicos com seus protagonistas.

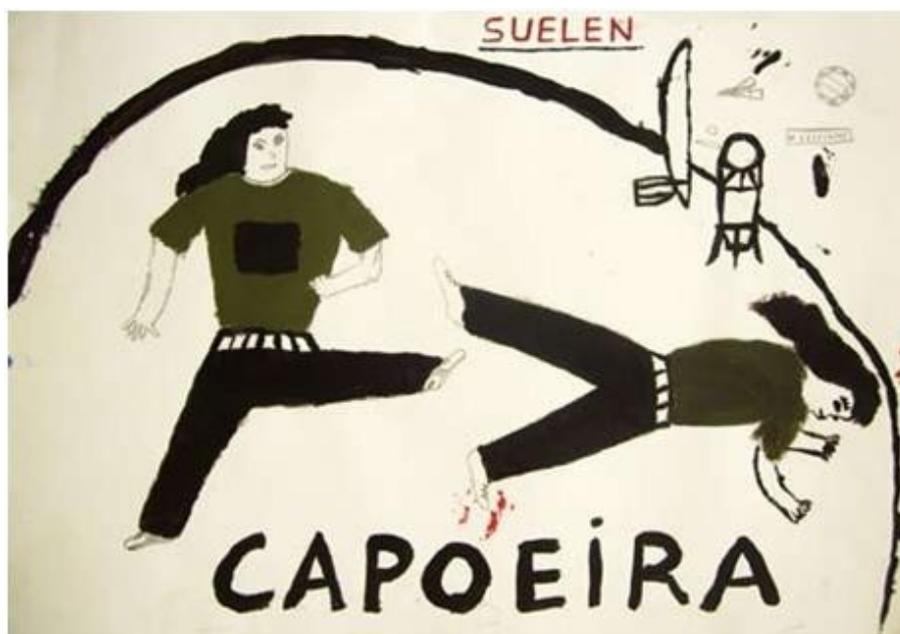


Figura 07 - Desenhos das crianças do grupo: “Meninas jogando” (Suelen)



Figura 08 - Desenhos das crianças do grupo: “A bateria” (João Gabriel)

Bibliografia

ABIB, Pedro R. Jungers (Coord.) *Mestres e Capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2009.

ABREU, Frede. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana. 2003.

ARAÚJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. *Desigualdade & diversidade* (PUCRJ). Nº 4, p. 173-191, 2009.

LÜHNING, Angela; PAMFÍLIO, Ricardo. Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p. 70-87, 2012. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Luhning-Pamfilio.pdf>>.

CATUNDA, Eunice. Capoeira no terreiro de mestre Waldemar. (Notas por Pol Briand). Disponível em <<http://www.capoeira-palmares.fr/>>, acessado em 12/10/2011.

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. New York, Cambridge University Press, 1990.

DECÂNIO, Angelo (Ed.). *Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha com o Estatuto do C. E. de Capoeira Angola*. Salvador, 1996. (Coleção São Salomão, 2).

DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, Manha & Malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Ed. Vertice, 1990.

LIMA, Luiz Augusto Normanha (Org.). *Mestre João Pequeno: Uma Vida de Capoeira*. 2000.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

LÜHNING, Angela; PAMFILIO, Ricardo. *A capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger/Fundação Gregório de Mattos/MinC, 2009.

MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola*. Salvador, 1964.

MOURA, Jair. *Mestre Bimba: a crônica de capoeiragem*. Salvador, 1991.

SOUSA, Ricardo Pamfilio de. *A música na Capoeira: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia)—Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

TAVARES, Claudio T.; VERGER, Pierre. Capoeira mata um. *O Cruzeiro*, Salvador, p.6-14, 10 jan. 1948.

TUGNY, Rosângela P.; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.