

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE - PPGCA

Eduardo Rangel Monteiro

A capoeira de Marcel Gautherot

Niterói
2013

Eduardo Rangel Monteiro

A capoeira de Marcel Gautherot

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Estudos Poéticos, para obtenção do Título de Mestre em Ciência da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Niterói
2013

Eduardo Rangel Monteiro

A capoeira de Marcel Gautherot

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Estudos Poéticos, para obtenção do Título de Mestre em Ciência da Arte.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

(Orientador)

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

(Membro Interno)

Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro

(Membro Externo)

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Para minhas três gatinhas;
Letícia, Bruna e Andrea.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luiz Sérgio de Oliveira pela dedicação e paciência durante todo o processo de orientação.

À CAPES pela bolsa concedida.

Ao Instituto Moreira Salles, pelas imagens de Marcel Gautherot cedidas gentilmente para esta publicação, e por toda atenção dada durante a pesquisa ao seu acervo através do seu curador Sérgio Burgi e Cristina Zappa.

À professora Lygia Segala pela entrevista concedida e a generosidade em dividir seu conhecimento sobre Marcel Gautherot.

Aos professores Wallace de Deus e Rosana Ramalho pelas orientações complementares.

Aos professores do programa que despertaram algumas portas da percepção através de suas aulas inspiradoras: Guilherme Vergara com sua energia eclósiva e Tânia Rivera com seus grãos de contrassenso.

Ao amigo e pesquisador Mauricio Barros de Castro por toda sua ajuda desde o início desta retomada acadêmica, com todo seu conhecimento sobre a capoeira e seus mistérios.

Ao meu mestre de capoeira José Carlos, sua esposa Rosemary e ao grupo N`golo pelas mandigas compartilhadas.

Aos colegas de eclosão.

À minha família. Minha mãe e pesquisadora Annamaria Rangel pelo amor e incentivo à reflexão. Minhas tias Cira e Ia (in memoriam) pelo afeto e apoio aos estudos. Meu pai por ter me levado ao universo da capoeira, à minha madrasta pela paciência e meus irmãos Diogo e Rodrigo pelas alegrias. Meus avós Carlos, Gleadis e meus oito tios pelas pitadas de loucura e José, Heloisa, Cris, Ju e Lulu pelos agradáveis momentos vividos juntos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 TRAVESSIAS DE MARCEL GAUTHEROT	4
1.1 A formação de um olhar	4
1.2 <i>Jubiabá</i> e a mudança para o Brasil	13
1.3 Andanças com Pierre Verger: fotografia documental e etnografia	16
1.4 Bule Marx, Oscar Niemeyer e a arquitetura sob a luz tropical	25
1.5 O francês entra na roda	28
1.6 Capoeira angola e Mestre Waldemar	31
2 A CAPOEIRA: FOTOGRAFIAS E CONTATOS	39
2.1 Fotografia do invisível: uma aventura do olhar	41
2.2 O caminho inevitável do tempo	46
2.3 Narrativas como vocabulário visual	51
2.4 A contra composição e as sombras da Bauhaus	56
2.5 A dinâmica circular de um quadrado	60
2.6 Um olhar romântico sobre a luta cordial	65
2.7 O transbordamento etnográfico	69
2.8 O convite inexaurível à dedução	75
2.9 O olhar e seus enigmas	80
2.10 A chamada da estética	85
2.11 O encanto do eterno retorno	89
2.12 O <i>flâneur</i> e seu gingado	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

RESUMO

Através de um mergulho intenso nas imagens de capoeira realizadas por Marcel Gautherot, esta pesquisa busca discutir a formação e os impulsos que levaram o fotógrafo francês a desenvolver um olhar diferenciado sobre o tema. Nesta perspectiva que passa pela influência da arquitetura em sua construção estética, pela na etnografia como exercício de troca com o outro, chega-se ao desenvolvimento de um trabalho visual que ultrapassa o simples registro e que se qualifica no terreno da arte. Depois de uma breve passagem pelo Brasil em 1939, inspirado pelo livro *Jubiabá* de Jorge Amado, Gautherot retornou ao país em 1940, onde trabalharia por cinco décadas, deixando um importante documentação visual sobre a diversidade cultural brasileira. Suas imagens formam uma das principais coleções fotográficas sobre o Brasil do século XX. O registro da capoeira, o encontro do fotógrafo francês com o jogo afro-brasileiro, mistura de dança e luta, traz importantes reflexões para o estudo do impulso criador e do entrecruzamento entre arte e vida, sobre o qual decidimos orientar esta investigação.

Palavras-chave: etnografia, arquitetura, fotografia, capoeira, Marcel Gautherot

ABSTRACT

Through an intense diving in images of *capoeira* by Marcel Gautherot, this research aims to discuss the formation and the impulses that led the French photographer to develop a different perspective on the topic. In this perspective that passes by the influence of architecture in its aesthetics construction, having the ethnography as exercise of exchange with the other, we get to the development of a visual work that goes beyond the simple registration and that qualifies itself in the field of art. After a brief permanence in Brazil in 1939, inspired by the book *Jubiabá* by Jorge Amado, Gautherot returned to the country in 1940, where he would work for five decades, leaving an important visual documentation on the Brazilian cultural diversity. His images form one of the main photographic collections on the 20th century Brazil. The record of *capoeira*, the encounter of this French photographer with the Afro-Brazilian game, mixture of dance and fight, brings important reflections to the study of the creative impulse and the interweaving between art and life, on which we have decided to direct this research.

Keywords: ethnography, architecture, photography, *capoeira*, Marcel Gautherot

INTRODUÇÃO

As fotografias de capoeira de Marcel Gautherot possuem a força das obras de arte que atravessam o tempo, que tornam-se mais interessantes a cada dia. Elas dialogam ao mesmo tempo com a história recente de um Brasil modernista e as chagas da escravidão. São imagens encharcadas de etnografia e da busca pelo outro, temperadas pela estética espacial da arquitetura e destiladas no gosto pela aventura da fotografia documental que rompia fronteiras em busca do novo. Esta confluência de fatores distintos fizeram com que este fotógrafo francês encontrasse um estilo particular de fotografar. Com sua câmera Rolleiflex, Gautherot registrou apaixonadamente a cultura brasileira por cinco décadas, deixando um legado que merece ser constantemente revisitado.

Este trabalho busca mergulhar na história pessoal do fotógrafo, suas pulsões e referências no caminho da construção de um olhar que transborda o senso comum e instala-se no terreno da arte, da expressão pessoal. Este mergulho não é uma tarefa fácil; nesta busca algumas vezes fomos obrigados a fugir do núcleo de nossa pesquisa pela carência de informações sobre Gautherot, rodar em sua volta como em um jogo de capoeira, como se faz na “volta ao mundo”, movimento que consiste em andar em torno da roda pelo capoeirista, quando cansado ou apenas matutando uma nova estratégia para enfrentar seu adversário.

Nesta pesquisa a “volta ao mundo” se fez necessária, não pela falta de fôlego, mas pela busca de matutar novas estratégias, já que nos deparamos com pouquíssimo material de pesquisa disponível sobre o fotógrafo. A fama de calado e a falta de reconhecimento em vida fizeram com que poucos registros estejam disponíveis. Como seu reconhecimento só aconteceu recentemente, o trabalho de

pesquisa sobre ele é resultado de uma atividade quase arqueológica empreendida por alguns destemidos pesquisadores que, a partir de vestígios remotos, conseguiram algumas valiosas informações.

Mesmo com estas informações é inevitável o andar em torno neste trabalho. A fuga do núcleo e a estratégia de construir relações e aproximações que eventualmente alargam o conceito de rigor científico foram necessárias. Afinal, as imagens impactantes de Gautherot continuam a solicitar novos olhares e novas interpretações, e foi neste espírito que o rumo desta intrépida jornada avançou, sem medo de especulações e conexões aparentemente improváveis. Com a liberdade da experiência, como fez Roland Barthes em seu livro *A câmara clara*¹, no qual o autor assume como parâmetro para análise de uma imagem o seu próprio corpo e como este vibra diante de uma imagem, pedimos licença para assumir este risco. Voltando ao jogo da capoeira como metáfora e ponto de partida, sem a coragem para desafiar o desconhecido o êxito na disputa de qualquer jogo é algo pouco provável.

Este trabalho está dividido em dois capítulos: o primeiro é dedicado à apresentação de Marcel Gautherot para o leitor. É composto pela organização das informações existentes sobre o fotógrafo e a construção do seu caminho - a formação em arquitetura e etnografia na França, assim como seu deslumbramento pela fotografia e com ela a possibilidade de uma nova forma de vida, recheada de aventuras. Neste caminho estudaremos sua vinda para o Brasil, inspirada no livro *Jubiabá* de Jorge Amado, conheceremos importantes personagens que influenciaram sua forma de ver a vida e como isto reverberou em sua fotografia. Especularemos sobre seus impulsos e o encontro com a capoeira.

O segundo capítulo é dedicado à análise das suas imagens de capoeira encontradas no acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, gentilmente cedidas para a publicação neste trabalho. São analisadas 13 imagens, sendo 10 fotografias e 3 pranchas contato, garimpadas de um total aproximado de 300 fotografias de capoeira entre as 287 fotos já catalogadas como capoeira e outras descobertas nesta pesquisa, encontradas em meio às festas populares.

¹ BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 25.

Ao todo foram realizadas oito incursões do fotógrafo ao universo desta arte de origem africana, cujas imagens foram editadas pelo próprio Gautherot para compor seu recorte sobre capoeira. São imagens acima de tudo sinceras, realizadas em um período histórico muito importante e particular para a capoeira, e que possuem um encanto próprio, uma estética apurada a desafiar interpretações profundas e detalhadas. Interpretando estas fotografias é inevitável chegarmos a outra forma de aproximação ao fotógrafo, o que exigirá diversos retornos ao primeiro capítulo, costurando a história particular deste homem de imagens.

A escolha de Gautherot e este recorte sobre a capoeira vão de encontro com minha própria cartografia afetiva, capoeirista desde criança e fotógrafo há mais de vinte anos. Ao trabalhar como fotógrafo e responsável pela pesquisa iconográfica do *Inventário de Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Imaterial*, projeto empreendido pelo Ministério da Cultura entre os anos de 2006 e 2007, me deparei com este precioso acervo, este recorte da capoeira até então pouco explorado. Apesar de épocas distintas, as bagagens se cruzam entre autor e personagem, entre sujeito e objeto no gosto pela aventura, pela fotografia e no olhar sobre a capoeira.

1 TRAVESSIAS DE MARCEL GAUTHEROT

1.1 A formação de um olhar

Fotógrafos com trabalhos sólidos, que encantam com imagens carregadas de uma potência que beira o inexplicável, não surgem do nada, como um *big bang* do destino ou acaso da sorte em um lance de dados; ao contrário, é sempre fruto de trabalho duro e dedicação sincera. Marcel Gautherot não foge à regra. Foram muitos anos de estudos de arquitetura e etnografia na França, incansáveis viagens peregrinas, uma vida dedicada com extrema paixão ao ofício de fotógrafo que culminou na construção de um olhar intenso e maduro.

Foi na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs em Paris que Gautherot teve sua primeira formação em arquitetura, o que lhe traria frutos para o resto da vida, deixando transparecer esta característica em suas fotografias, como comenta o arquiteto e amigo Augusto Carlos da Silva Telles: “o curso de arquitetura que lhe teria agudizado uma característica que certamente lhe era nata, assim vindo à tona – a sensibilidade para a compreensão e a procura do valor estético, do belo, do harmônico, que foi uma constante na sua obra como fotógrafo”.² Ou como salienta no mesmo livro Ana Luiza Nobre: “Gautherot limita-se quase exclusivamente à manipulação daqueles que são, em última instância, os componentes elementares da fotografia: luz e tempo. Por isso cabe-lhe tão bem a definição do amigo Drummond, que nele reconheceu um ‘fazendeiro da

² TELLES, Augusto C. da Silva. Marcel Gautherot e o Iphan. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo, 2001, p. 24.

luz”.³ Com apenas 15 anos Gautherot ingressou na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, dando início à sua formação em arquitetura, decoração e design. Como o próprio comenta:

trabalhei muito como menino ajudando um arquiteto e assim consegui fazer um curso noturno de decoração e em seguida de arquitetura. Ganhava dificilmente a vida. Auxiliava meus pais, que não podiam me ajudar. E fui subindo assim. Fiz o curso de arquitetura. [interessa-se então pela Bauhaus e pelos trabalhos de Le Corbusier] Era muito jovem para ser diplomado e me propuseram ser projetista decorador de uma casa de móveis na Alsácia. Fui para lá, ganhava bem.⁴

Na França dessa época, mais especificamente em Paris, Gautherot acompanhou o movimento das vanguardas modernistas. Neste contexto desenvolveu sua formação em arquitetura, participou de feiras, teve contato direto com as primeiras obras de Le Corbusier e as teorias da Bauhaus. O seu dia-a-dia como designer-decorador na Union Parisienne du Meuble, como salienta a arquiteta e historiadora Ana Luiza Nobre, seria decisivo na construção do seu olhar. “Tal como muitos viajantes que ao longo dos séculos aportaram em terras brasileiras, Gautherot trouxe para cá um olhar rigorosamente disciplinado nas instituições francesas...”⁵. Formação esta que colaborou na construção um olhar diferenciado, ancorado no rigor estético da arquitetura, que equilibra e agencia os elementos no espaço com perfeita harmonia.

Nesta travessia, Gautherot não trouxe na bagagem só o rigor estético da arquitetura de alinhar horizontes e cruzar paralelas com maestria. Sua vida na França foi profundamente marcada também pelo seu tropeço quase involuntário no Musée de l’Homme em Paris. Este percalço ou obra divina do destino se deu através do design e da arquitetura: ele foi contratado com a função de desenhista de exposições. Foi através desta atividade que entrou em contato com este universo, reformulando definitivamente seus interesses e seu projeto de vida.

³ NOBRE, Ana Luiza. A eficácia do corte. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo, 2001, p.24. Em dedicatória inscrita no livro Fazendeiro do ar & poesia (Rio de Janeiro, José Olympio, 1955): “ao prezado amigo Marcel Gautherot, fazendeiro da luz, com muito atraso do fazendeiro do ar, Carlos Drummond de Andrade, 15.11.1955”.p. 24

⁴ SEGALA, Lygia . Bumba Meu Boi Brasil: Fotografias de Marcel Gautherot. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo, 2001, p. 28.

⁵ NOBRE, 2001, p. 17

Marcel Gautherot trabalhou no museu entre os anos de 1936-1939. Nesse período Gautherot conheceu Pierre Verger e ingressou com entusiasmo no universo fotográfico, optando por um novo caminho e um novo estilo de vida. Naqueles anos o Musée de l'Homme como continuação do museu de Trocadéro, herdou um dos maiores acervos etnográficos do mundo. Este contato gerou uma influência direta e definitiva na futura trajetória de Gautherot, deixando sua fotografia notadamente inspirada em métodos utilizados por etnógrafos experientes que conviviam com o museu e com as grandes expedições científicas do período, como Marcel Mauss e Marcel Griaule, registrando tanto o desenvolvimento das grandes cidades como as culturas mais antigas e primitivas, dirigindo o olhar para o folclore.

Toda esta movimentação de Gautherot em torno da antropologia remonta ao século XVIII, período no qual a própria invenção do conceito de homem, ou o projeto de fundar uma ciência do homem, isto é, de um saber não mais especulativo mas positivo sobre o homem aparece. Assim se pôde apreender as condições históricas, culturais e epistemológicas daquilo que iria se tornar antropologia.⁶

A antropologia e a fotografia caminharam juntas na construção de um olhar ocidental diante de outras realidades. Os séculos XVIII e XIX foram períodos de grandes viagens de pesquisa, de muito investimento em busca de culturas longínquas e remotas, nas quais a fotografia com seus daguerreótipos, cianótipos, calótipos buscava a imagem do outro, do exótico, do diferente. No final do século XIX, estas imagens foram reunidas e arquivadas como bem científico como parte da coleta de dados do mundo. Uma produção fotográfica que ocorreu de forma integrada e paralela com o surgimento da etnografia como pesquisa de campo, apesar de inicialmente exercer um papel secundário⁷.

O Muséum de Histoire Naturelle de Paris foi criado em 1793, numa época em que a fotografia do outro tinha um caráter marcadamente racial, nitidamente ligado ao colonialismo, com coleções de reproduções de esqueletos, pés, mãos e órgãos

⁶ LAPLATINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 55.

⁷ PERALTA, Patrícia Pereira. **As narrativas fotográficas de Marcel Gautherot: Um estudo do Bumba-meu-boi maranhense e do Guerreiro Alagoano**. 2006. Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. p. 46.

que possibilitassem a comparação entre as raças. A antropologia física, de bases médicas, dominava o campo da ciência, incorporando as tecnologias mais avançadas da época, como era o caso da fotografia. Com reproduções denominadas etnofotográficas, os crânios de um negro e de um árabe, além de fotografias de esquimós, foram as primeiras a serem incorporadas pelo museu.⁸

O Muséum de Histoire Naturelle de Paris passou por duas grandes mudanças na sua história, mudado de nome e direcionamento. Em 1878 ele passou a se chamar Musée d'Ethnographie du Trocadéro dando início a um enfoque mais voltado para a etnografia. Já em 1937 ele se transformaria definitivamente no Musée de l'Homme, tornando-se um ponto de referência sobre a pesquisa etnográfica. Um museu que conta hoje com um acervo de mais de 200.000 clichês. Dentre os quais podemos destacar o álbum: Coleções antropológicas de Roland Bonaparte, composto com mais de 7.000 clichês tirados por ele na América e na Índia. Em torno do museu circulavam importantes etnógrafos e antropólogos como Mettraux, Cerpo-Gourham, Leenhardt, Leiris, Paulme, Marcel Griaule, entre outros.⁹ Gautherot começou a trabalhar em um período no qual a fotografia, apesar de ainda negligenciada pela antropologia, já alcançava a legitimidade científica decorrente do uso desta prática por etnólogos, documentando iconograficamente os modos de vida.

Apesar de ainda trabalhar como arquiteto-decorador no Musée de l'Homme, Marcel Gautherot realizou em 1937 uma viagem para o México encomendada pelo próprio museu; foi munido de uma câmera fotográfica com o objetivo de produzir uma documentação fotográfica para o museu. Em seu retorno, várias revistas se interessaram em publicar o material coletado na viagem, fato que provavelmente o incentivou a enveredar pelo caminho da fotografia.

Nesta primeira viagem oficial como fotógrafo, Gautherot pôde colocar em prática todas as teorias que circulavam naquele ambiente do museu e da antropologia. A revolução desta disciplina, que ocorreu ao longo do primeiro terço do século XX, é um fato a ser levado em consideração, como comenta François Laplatine:¹⁰

⁸ PERALTA, 2006, p.32

⁹ JEHEL, 1994-1995, p.15-16, *apud* PERALTA, p. 32.

¹⁰ LAPLATINE, 1994, p.75

ela põe fim à repartição das tarefas, até então habitualmente divididas entre o observador (viajante, missionário, administrador) entregue ao papel subalterno de provedor de informações, e o pesquisador erudito, que, tendo permanecido na metrópole, recebe, analisa e interpreta – atividade nobre! – essas informações. O pesquisador compreende a partir deste momento que ele deve deixar seu gabinete de trabalho para ir compartilhar a intimidade dos que devem ser considerados não mais como informadores a serem questionados, e sim como hóspedes que o recebem e mestres que o ensinam. Em suma, a antropologia se torna pela primeira vez uma atividade ao ar livre, levada, como diz Malinowski, “ao vivo”, em uma “natureza imensa, virgem e aberta.

Este trabalho de campo, como é conhecido até hoje, deixava de ser visto como um trabalho secundário, que serviria apenas para ilustrar uma tese, passando a ser a própria fonte de pesquisa. São inúmeras as contribuições dos primeiros etnógrafos que amadureceram esta nova maneira de ver o outro, mas entre eles podemos destacar dois: o norte-americano de origem alemã Franz Boas e o polonês naturalizado inglês Bronislaw Malinowski.

Franz Boas foi responsável por uma significativa mudança da prática antropológica, já que era antes de tudo um homem de campo, com pesquisas pioneiras conduzidas com o que hoje se qualifica de micro sociológico. Boas ensinava que tudo deveria ser anotado em campo, desde materiais usados na construção das casas até as notas das melodias cantadas, incluindo-se o detalhe do detalhe. Esta prancha contata de Gautherot exemplifica bem esta aproximação na construção de um retrato:



Fig. 1 - Marcel Gautherot
Caminho para um retrato, 1954.
Alcântara, MA
Acervo: Instituto Moreira Salles

Antes de Boas raramente as sociedades tinham sido estudadas de dentro, adquirindo o estatuto de uma totalidade autônoma. Junto com seu colaborador Robert H. Lowie, constituem uma das críticas mais radicais em relação as noções de origem, das quais Radcliffe-Brown e Malinowski tiraram as consequências teóricas:

não é mais possível opor sociedades “simples” e sociedades “complexas”, sociedades “inferiores” evoluindo para o “superior”, sociedades “primitivas” a caminho da “civilização”. As primeiras

não são as formas de organizações originais das quais as segundas teriam derivado.¹¹

Pela primeira vez, o teórico e o observador eram reunidos, era o nascimento de uma etnografia profissional que não se contentava mais em apenas coletar materiais como um antiquário, mas ao contrário, buscava detectar o que fazia a unidade da cultura que se expressava através desses diferentes materiais. Boas considerava, e isso antes de Griaule de quem falaremos adiante, que não há objeto nobre nem objeto indigno da ciência, uma vez que uma piada pode ser tão importante quanto uma mitologia, já que ambas expressam o patrimônio metafísico de um grupo. Anunciando desta forma o que chamamos hoje de “etnociências”.

Já Malinowski, desde a publicação de sua primeira obra *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, em 1922, até sua morte em 1942, foi um dos principais etnógrafos do período, sendo um dos primeiros a conduzir cientificamente uma experiência etnográfica, vivendo com as populações que estudava, recolhendo seus materiais e idioma, radicalizando esta experiência de dentro para fora, muitas vezes rompendo totalmente os contatos com o mundo europeu.

Malinowski tentou de uma forma nova e sincera entender a mentalidade do outro, perceber como sentiam os homens e mulheres que pertenciam a uma cultura diferente da dele, construindo uma nova lógica para o trabalho de campo, conforme comenta Laplatine¹²:

Com Malinowski, a antropologia se torna uma “ciência” da alteridade que vira as costas ao empreendimento evolucionista de reconstituição das origens da civilização, e se dedica ao estudo das lógicas particulares características de cada cultura.

A obra de Malinowski, assim como sua personalidade, sempre foi controvertida na história da antropologia, principalmente no que se refere ao caráter sistemático de sua reação ao evolucionismo. Ao contrário dos antropólogos da época vitoriana que se identificavam totalmente com a sociedade industrial, considerada como “a civilização”, e que partilhavam uma percepção dos costumes dos povos “primitivos” como aberrações:

¹¹ LAPLATINE, 1994, p. 75.

¹² Idem, p. 81

Malinowski inverte essa relação: a antropologia supõe uma identificação (ou, pelo menos uma busca de identificação) com a alteridade, não mais considerada como forma social anterior à civilização, e sim como forma contemporânea mostrando-nos em sua pureza aquilo que nos faz tragicamente falta: a autenticidade. Assim sendo, a aberração não está mais do lado das sociedades “primitivas” e sim do lado da sociedade ocidental...¹³

Malinowski foi fundamental para o desenvolvimento do que se chama observação participante, dando o exemplo de como deve ser um estudo intensivo de uma sociedade que nos é estranha. O fato de efetuar uma estada de longa duração, impregnando-se da mentalidade de seus hóspedes e esforçando-se para pensar em sua própria língua, pode parecer hoje algo banal, mas não era na Inglaterra e muito menos na França daquela época. Malinowski ensinou a olhar.

Gautherot partiu em busca desta “autenticidade”, impregnado de toda esta base etnográfica, juntamente com as correntes mais teóricas da antropologia, como Durkheim e Mauss, que elaboraram instrumentos operacionais que possibilitavam construir um verdadeiro objeto científico. Para isso se empenharam na construção da “escola francesa de sociologia”, que, juntamente com as experiências práticas de Malinowski e Boas, inspirou os antropólogos e etnólogos que atuavam no período em que Gautherot transitava no Musée de l’Homme; entre eles, Marcel Griaule, considerado o fundador da etnografia francesa, que influenciou definitivamente a maneira de Gautherot ver o mundo.

Não podemos esquecer que o grande interesse de Gautherot era a fotografia, o que fazia seu coração bater mais forte. Além das influências da etnografia e da arquitetura já citadas, temos que ter a clareza que Marcel Gautherot era acima de tudo um fotógrafo, como escreve Celita Procópio:

Gautherot naquele momento já se dedicava à fotografia, prestava serviços para o Museu do Homem em Paris, e começava a publicar seus trabalhos em diversas revistas e seu olhar estava imbuído da riqueza dos diversos caminhos da fotografia neste período entre guerras. Os projetos construtivistas sublinhavam a importância do espaço, da composição e da luz, as teorias da

¹³ LAPLATINE, 1994, p. 85

Bauhaus discutiam questões relacionadas à percepção e a criação guiando o trabalho do fotógrafo¹⁴.

A fotografia vivia um momento intenso com o fim do formalismo dos anos 1920 e do esteticismo desligado da realidade. Vivia-se a onda documentária, a volta aos fatos, à rua, às multidões e às pessoas comuns, às formas e materiais da arquitetura, à fotografia direta sem artifícios, buscando a redescoberta dos países estrangeiros, dos homens e da relação com o mundo.

Na Alemanha, a Nova Visão (*Neue Optik*) e a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) chamavam o foco em imagens nítidas do mundo¹⁵. A agência Alliance Photo, na França, tendo Pierre Verger como um dos fundadores e Gautherot como fotógrafo colaborador, dava início a uma nova forma de organização cooperativa entre fotógrafos. Uma época em que grandes fotógrafos surgiam particularizando seus estilos, como Henri Cartier-Bresson que eternizou o instante decisivo. Nos Estados Unidos, a Straight Photograph preconizava a criação de imagens produzidas pelo contato direto da câmera com a realidade, sem intervenções no laboratório ou na cópia.

Inspirado por este contexto efervescente da fotografia mundial, Marcel Gautherot transferiu-se para o Brasil em 1940, fotografando ininterruptamente e conquistando lugar de destaque na história da fotografia brasileira, como comenta o crítico Rubens Fernandes Junior:

ele soube, como poucos, desenvolver um trabalho que transcende a mera documentação. Existe em sua fotografia um olhar diferenciado, exploratório, uma incessante busca de novas formas e novos ângulos para surpreender o espectador. Sua autenticidade e seu permanente compromisso em desenvolver um trabalho profissional e pessoal deixam-no muito mais próximo de um renovador da fotografia documental, já que ele soube romper com o estreito conceito de fotografia, como reflexo imediato do mundo visível para situar-se no terreno da expressão artística.¹⁶

¹⁴ PROCÓPIO, Celita de Carvalho. Marcel Gautherot e o Brasil. In : ANGOTTI-SALGUEIRO. **O Olho fotográfico; Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo, 2007. v.1. Introdução.p.4.

¹⁵ PIMENTEL, Leandro Abreu. O autor na fotografia contemporânea: entre a subjetividade e o referente. In: **Seminário - Fotografia e Novas Mídias**, 2007. Rio de Janeiro. Anais Oi Futuro, mimeo, 2007.

¹⁶ JUNIOR, Rubens Fernandes. O documento como arte. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo, 2001, p. 59.

Através deste olhar diferenciado, Marcel Gautherot acabou contribuindo para a construção de certo olhar brasileiro, que se reflete até hoje na obra de fotógrafos contemporâneos que buscam no encontro entre a fotografia documental e a arte um caminho para expressar seus anseios.

1.2 *Jubiabá* e a mudança para o Brasil

Em uma entrevista concedida em 1989 para a professora Lygia Segala¹⁷, Marcel Gautherot contava que foi em um café parisiense frequentado por intelectuais e artistas que descobriu o Brasil de Jorge Amado, através do livro *Jubiabá*¹⁸: “...fiz uma ideia maravilhosa da Bahia¹⁹”, afirmou o fotógrafo francês. Levando-se em conta o recorte sugerido nesta pesquisa, as fotografias de capoeira realizadas pelo fotógrafo, é interessante salientar sua ligação com a obra de Jorge Amado na construção do seu imaginário em relação ao Brasil, e como isso influenciou na construção de uma cartografia pessoal. Neste mesmo texto, Segala faz uma reflexão sobre como era visto o Brasil na Europa dos anos 1930 e como *Jubiabá* quebrava o paradigma desta imagem exótica:

para além do circuito de especialistas e de viajantes mais cultivados, essa terra ignota do sul, se mostrava como figurinhas animadas de almanaque: floresta virgem e os bichos do mato, crocodilos, araras e cobras de peçonha; os índios nus, emplumados...O livro de Jorge Amado desvia esse foco da “pura” natureza, recria as diferenças, embrenhando-se pela vida urbana da costa. Vaga nas letras a cidade de Salvador, o mundo do cais, dos becos e dos morros, do samba e da capoeira, da devoção e do feitiço...Nessa galeria de tipos populares, apresentam-se os valentes, os malandros e os adivinhos, gente que “briga por

¹⁷ SEGALA, 2001, p. 27.

¹⁸ Ibid, p. 27. A versão francesa de **Jubiabá – Bahia de tous les saints** foi lançada em Paris, pela editora Gallimard, em 1937, dois anos depois que a Editora José Olympio (Rio de Janeiro) publicou o romance no Brasil.

¹⁹ Ibid, pag. 27. Todos os trechos de depoimento sem outra referência foram extraídos da entrevista que Marcel Gautherot concedeu à professora Lygia Segala no Rio de Janeiro, em 07.12.1989, a propósito do projeto de reorganização dos arquivos fotográficos do então Instituto Nacional de Folclore (Funarte), sob sua responsabilidade.

brigar”, com o punhal ou a mandinga, e que aprende da intriga de ideias, a “briga bonita”, a luta política.²⁰

Marcel Gautherot foi um fotógrafo-viajante interessado pela cultura popular e pela arquitetura, conectado às vanguardas de seu tempo. Uma vez no Brasil, conheceu Rodrigo Melo Franco de Andrade, na época diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), e o folclorista Edison Carneiro, e através dos quais começou a fotografar o patrimônio e o folclore. Frequentou rodas de intelectuais modernistas, entrando em contato com Carlos Drummond de Andrade, Alcides Rocha Miranda, Burle Marx, Mário de Andrade, e os arquitetos, Oscar Niemayer e Lucio Costa, com quem viria trabalhar. Suas imagens ao longo da vida formaram um impressionante e importante acervo que possibilita inúmeros recortes e abordagens como este aqui proposto: pesquisar suas fotografias de capoeira, através de uma abordagem que priorize uma reflexão sobre o seu ato fotográfico e os motivos que o impulsionaram.

Sua primeira vinda ao Brasil se deu em 1939, tendo desembarcado em Belém do Pará com roteiro incerto e pouco dinheiro em busca das surpresas que uma viagem pode oferecer àqueles abertos ao novo e ao desconhecido. Vendeu seu relógio e com os recursos da venda embarcou em um barco a vapor e mergulhou nas entranhas da selva amazônica, fascinando-se pelas populações ribeirinhas, pelos igarapés e pelas castanheiras. Nem mesmo a malária contraída diminuiu seu encanto pelo sonho inspirado em Jorge Amado. O projeto de viver definitivamente no Brasil, no entanto foi adiado pela obrigatoriedade de se alistar na guerra pela França.

Assim que pôde Marcel Gautherot deixou a França e a Europa arrasada do pós-guerra e estabeleceu-se definitivamente nos trópicos, tendo a cidade do Rio de Janeiro como moradia e base para suas incursões aos mais remotos cantos, visitando as mais tradicionais e animadas festas populares do Brasil. Na bagagem do fotógrafo europeu, toda a crise de uma cartografia da existência humana, nas quais os primeiros sintomas de falência remontam ainda ao final do século XIX, aumentando progressivamente ao longo do século XX, com suas mudanças

²⁰ SEGALA, São Paulo, 2001. p. 27.

significativas, tais como a industrialização e o desenvolvimento tecnológico, até a desilusão com o projeto moderno.

Dentro deste contexto, o fotógrafo viajante estendeu seu tapete voador, o olhar inquieto de um artista desassossegado acompanhado de uma câmera Rolleiflex. Uma nova jornada, uma nova cartografia se imprimiu em terras brasileiras. Gautherot exercitou seu olhar aprimorado nas melhores instituições francesas à serviço da arquitetura de vanguarda brasileira, uma atividade rentável para alguns fotógrafos da época, tendo se tornado fotógrafo preferido de Oscar Niemeyer, e deparando-se com o empreendimento da construção de um país moderno impulsionado pelo paradoxal Estado Novo de Getúlio Vargas. Mas este mesmo tapete voador, sempre que podia mudava o rumo, viajava por conta própria, carregava o corpo vibrátil do artista para outros mapas, como ele próprio comenta:

Eu viajava, no princípio por minha conta, porque eu gostava. Quando eu sabia que havia uma festa popular, por exemplo, a romaria de Bom Jesus da Lapa (BA), ia lá (com os meus filmes) por minha conta muitas vezes, não tirando nada de lucro por esse trabalho.²¹

A vinda para o Brasil foi uma virada disruptiva para Gautherot, sendo o momento em que ele assumia sua condição de fotógrafo, tirando da atividade seu próprio sustento e mudando seu estilo de vida. Um caminho pela aventura, pela possibilidade de uma vida plena, na qual o homem é dono de si mesmo, dedicando-se àquilo que seu corpo clama. No seu caso, o desejo de viajar, de conhecer culturas diferentes, de conviver com o povo brasileiro, de transmutar-se em um personagem de Jorge Amado.

Certamente Gautherot poderia facilmente ser um personagem de *Jubiabá*, ou de *Tenda dos Milagres*; seria um daqueles estrangeiros de Jorge Amado, poderia ser mais um protagonista na extensa galeria de tipos do autor. Afinal ele virou um brasileiro de coração, à sua maneira, tendo contribuído com seu olhar sincero para formação da cultura popular brasileira, através do seus registros visuais repletos de figurantes que encenavam o grande filme Brasil, que era rodado no seu entorno.

²¹ SEGALA, São Paulo, 2001. p.31.

Neste roteiro pessoal ele soube mostrar com elegância, os dramas do encontro, ou melhor, dos desencontros do país moderno que corria em direção ao futuro com as mazelas de uma pesada herança ocidental, na qual a cultura africana sempre havia sido subjugada. Neste filme da vida de Gautherot, o Brasil aparece como um lugar romântico, com um futuro promissor apesar dos tortuosos caminhos da história.

Em sua pesquisa não faltou nada, lá estava o incansável inventário dos tipos que ajudaram a construir uma identidade nacional. Os diversos exemplos de trabalhadores, as festas populares, a exuberante arquitetura concretista tropical, as comidas, as igrejas, barcos, o barroco, superstições, rituais, artistas, loucos, famosos e anônimos.

1.3 Andanças com Pierre Verger: fotografia documental e etnografia

A fotografia brasileira teve grande influência de diversos fotógrafos estrangeiros que escolheram o Brasil como moradia. Entre eles, os fotógrafos franceses Marcel Gautherot e Pierre Verger, que despontaram entre as décadas de 1940 e 1980, auge da produção de ambos. Estes fotógrafos foram fundamentais para o desenvolvimento de uma linguagem da fotografia brasileira, principalmente no que se refere à fotografia documental no diálogo da etnografia com a arte.

As trocas entre Marcel Gautherot e Pierre Verger resultaram em um processo enriquecedor para ambos: enquanto Gautherot registrava a arquitetura, as ruas e o povo do Rio de Janeiro, da Bahia e seu interior e da Amazônia, Pierre Verger, que também aportou por aqui inspirado na obra de Jorge Amado, registrava a Bahia, onde se radicou. O próprio Gautherot salienta isso:

Na Bahia tinha um bom fotógrafo, o Verger. Fez uma documentação muito boa...além dele naquele período quase ninguém se interessava em registrar o folclore. As vezes aparecia o José Medeiros mandado pela revista O cruzeiro. Não lembro de outros²²

²² SEGALA, São Paulo, 2001. p.49.

Enquanto Gautherot veio de uma família humilde, Pierre Verger frequentou círculos sociais culturais parisienses reservados à sua classe, uma burguesia comercial em ascensão; sua família de origem nobre era dona de uma tipografia. Na adolescência enfrentou duas grandes perdas familiares: a morte de seu irmão Louis, em 1914, e a de seu pai no ano seguinte, tendo problemas de adequação na escola, sendo expulso de várias e abandonando o estudo secundário para trabalhar na gráfica da família, até ingressar no serviço militar no qual trabalhou no setor de radiotelegrafia.

Não apreciava a frivolidade da etiqueta social, que impunha regras como a de selecionar amigos considerando a profissão que alguém exercia, o dinheiro que tinha, o bairro onde morava ou a roupa que vestia. Sentia-se um outsider, uma personalidade insatisfeita em meio a uma sociedade rigidamente pautada pelas regras do “bom tom”²³.

Depois da morte de sua mãe em 1932, somada à falência da tipografia da família, Pierre Verger decidiu se desfazer dos laços com aquela vida burguesa. Começou a fotografar em 1932, através de seu amigo fotógrafo Pierre Boucher, e uma de suas primeiras viagens foi feita a pé por mil e quinhentos quilômetros na Córsega. Completamente seduzido pela fotografia e suas possibilidades, empreendeu a partir de então inúmeras viagens que o levariam a conhecer as diferentes e exuberantes formas que a humanidade assumia nos locais que ia conhecendo.

Em 1946 ele se transferiu para o Brasil, mais precisamente para Salvador, Bahia, o lugar mais charmoso em que ele já havia estado. Lá Verger conquistou novas e sólidas amizades que marcaram sua vida. Entre elas a de pessoas famosas como o pintor Carybé, o escritor Jorge Amado, o cantor Dorival Caymmi, o escultor Mário Cravo e a ialorixá Senhora, do candomblé Opô Afonjá. Mas o que realmente o seduziu foi “a presença de numerosos descendentes de africanos e sua influência sobre a vida cotidiana deste lugar”²⁴.

Com estilos e personalidades diferentes, Gautherot e Verger realizaram importantes registros da capoeira daquela época, sendo o material de Verger

²³ VERGER, Pierre. Saída de Iaô. In: Moura, Carlos Eugenio M. De & Pellegrini, Luís (coords.). **Pierre Verger - Saída de Iaô**. São Paulo: Axis Mundi Editora / Fundação Pierre Verger, 2002., p. 249.

²⁴ VERGER, 2002, p. 250.

amplamente divulgado e referenciado, enquanto o de Gautherot, por ser pouco conhecido, merece um estudo mais aprofundado, até mesmo para estabelecer relações etnográficas e estéticas. Lygia Segala ao analisar os negativos de Salvador do fotógrafo faz uma interessante relação com a capoeira: “Gautherot estabelece com as gentes, tal como na capoeira, uma proximidade sinuosa, distante. Não ‘rouba a alma’ dos homens, preserva quase intocado, à plena luz o seu mistério.” E continuando ainda oferece pistas para a compreensão da diferença entre os dois fotógrafos quando tece comentários sobre Verger;

Verger escreve e fotografa... ‘Sente a cidade’, os lugares e seus cheiros, as pessoas com nomes e histórias. Responde ao olhar do outro. Fotografa para ver de perto, observa participando, flagrando as irregularidades, a ‘alegre mistura’, os usos dos corpo, as crenças ritualizadas. Trabalha com o imprevisível, com o experimento intuitivo.²⁵

²⁵ SEGALA, São Paulo, 2001. p. 50.



Fig. 2 – Marcel Gautherot
Capoeira, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tobo: 010BACE14266



Fig. 3 – Pierre Verger
Capoeira, 1946.
Salvador, BA
Acervo: Fundação Pierre Verger

Gautherot e Verger já se conheciam bem antes de virem para o Brasil. Ambos fizeram parte da agência Aliance Photo²⁶, a primeira agência fotográfica parisiense. Verger fotografou em 1937 a Exposição Universal na qual Gautherot participou como arquiteto decorador. Além disso, ambos tiveram caminhos e formações semelhantes. Gautherot teve como uma das suas primeiras formações fotográficas a função de laboratorista do novo Musée de l'Homme em Paris, e Pierre Verger fora admitido como colaborador voluntário no antigo Musée d'Ethnographie du Trocadéro, encarregado do laboratório fotográfico. "Seu capital de experiências, acumulado em várias viagens como repórter fotográfico, qualificavam-no diante de antropólogos e etnólogos."²⁷

Embora nenhum dos dois tenha tido uma formação acadêmica em etnografia, eles conviviam diretamente com os principais antropólogos e etnólogos da época, através de seus respectivos trabalhos nos museus e do interesse pela fotografia, convivendo diretamente com os métodos de trabalho desenvolvidos por etnólogos como Marcel Griaule.

Griaule utilizava a imagem de forma sistemática, definindo, sobretudo a partir da missão Dakar-Djibouti, um verdadeiro "método fotográfico" na pesquisa etnográfica. Explora a multiplicação de pontos de vista, a construção de sequências narrativas para descrever um acontecimento da forma mais completa possível.²⁸

Inseridos neste contexto, ambos desenvolveram um conhecimento etnográfico e conseguiram perceber e registrar o universo performático da capoeira, criando possibilidades de reflexões que indicam a proximidade entre o universo da capoeira Angola praticada contemporaneamente em Salvador: "No caso da capoeira angola, o conceito de performance permite entendê-la simultaneamente como dança, como luta, como rito, como farsa, como drama".²⁹

²⁶ LUGON, Olivier. Séries, sequências e pranchas contato. In: ANGOTTI-SALGUEIRO. **O Olho fotográfico; Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo' 2007, v.1, p. 125.

²⁷ SEGALA, Lygia. **A coleção fotográfica de Marcel Gautherot**. Anais do Museu Paulista, julho-dezembro, vol. 13, n. 2, São Paulo, p, 73-174. Universidade de São Paulo, 2005. p.75.

²⁸ Ibid, 2005.p.76

²⁹ BARBOSA, Wallace de Deus. O Toré (e o praiá entre os Kambiwa e os Pipipã). In: GRUNEWALD, Rodrigo de Azevedo (org.). **O Toré, regime encantado do índio do Nordeste**. Recife: Fundaj, Editora Massagana, 2005. p.158.

Entre os livros publicados sobre a obra de Marcel Gautherot, em um trecho extraído do texto de Segala suas fotos de capoeira são analisadas pontualmente, confirmando sua possibilidade como recorte coerente e significativo para o entendimento da feitura do documento etnográfico. De acordo com Segala, os processos de escolhas formam suas séries fotográficas até chegarem em uma imagem síntese, a transcrição emblemática do objeto observado:

Pouco são os casos em que uma série fotográfica reconstitui o que chamam de fato folclórico, destaca-se excepcionalmente a série sobre capoeira, jogo de origem africana, no qual vale a destreza, a rapidez e a atenção. Nessa série que o jogo é feito na praia, o fotógrafo se posiciona de frente para o mar, experimentando a luz, com poucos movimentos de câmera centraliza os jogadores e consegue manter regulares as linhas do fundo, do mar e do céu, ao longo da sequência com os movimentos dos corpos. Esta estratégia produz uma ideia de continuidade entre os quadros, mais do que uma foto de referência importam aqui os encadeamentos do jogo...observa-se ainda a ausência de expectadores, fazendo crer que eles jogam para ser fotografados, poucas imagens de tocadores de berimbau, ganzá e pandeiro que dão ritmo ao jogo, fecham a série. Nesses quadros inverte-se a posição da câmera, voltada para a areia e os coqueiros da praia. Nesse contraponto Gautherot marca uma separação entre os participantes ao mesmo tempo que sugere a totalidade do grupo, mestres e músicos, juntando-os na prancha.³⁰

É importante salientar que além de Gautherot e Verger utilizarem métodos e formas distintas de aproximação com os fotografados, também possuíam personalidades notadamente diferentes. Verger era mais expansivo, enquanto Gautherot era mais quieto e introspectivo. “Gautherot era uma pessoa muito simpática; conversava, com opiniões próprias, sobre assuntos gerais, cultura, política, mas era introspectivo e contido, abordava rarissimamente assuntos pessoais”³¹. Apesar das diferenças de comportamento, suas poéticas visuais eram semelhantes: ambos fotografavam com câmeras Rolleiflex de médio formato 6x6, utilizando o preto e branco. Porém, observando mais detalhadamente o conjunto da obra de cada um, pode-se perceber diferenças claras nas linguagens estéticas empregadas e o reflexo das personalidades e formações. O próprio Verger, em reflexões sobre seu trabalho, afirmou: “Reconheço com prazer que

³⁰ SEGALA. 2007, p. 248.

³¹ TELLES, 2001, p. 11.

negligencieei frequentemente o lado estético em prol da espontaneidade das expressões e das cenas a captar³².

Enquanto Gautherot mantinha uma distância cordial do seu fotografado, recorrendo principalmente a perspectivas e angulações elaboradas, Verger se misturava, mergulhava fundo na cultura do outro, como comenta Raul Lody:

A fotografia para Verger é uma missão, um destino, que é alimentado por um olhar, que são múltiplos olhares e que também têm sentidos de boca, ouvidos, tato, corpo inteiro tão forte e pleno que atinge o instinto sexual naquilo que tem vida, de fertilidade, de emoção não contida em nenhum parâmetro convencional...³³

Pierre Verger foi iniciado no candomblé e cumpriu todos os rituais de passagem, todas as obrigações, e se tornou babalaô ganhando o nome de Fatumbi, aquele que renasceu para o mundo e agora está definitivamente incluído no mundo Nagô. Seu olhar foi alimentado por essa função hierárquica que se desdobrou no seu papel de mensageiro entre os dois mundos, dando início a uma série de viagens para a África, como ele mesmo descreve:

Escrevo-lhe de Keto. É um pouco minha cidade natal, agora que, há um mês me tornei Fatumbi: E Ifá me trouxe de novo ao mundo – eis-me, portanto, obrigado a ser discreto sobre mais um assunto. A memória dos babalaôs daqui é extraordinária. A menção de qualquer um dos 256 Odu desencadeia automaticamente várias histórias, sacrifícios a fazer, proibições a respeitar, folhas litúrgicas, orixás correspondentes...Fiz assim numerosas idas e vindas entre a Bahia e a África. Amo quase igualmente as duas margens do Atlântico, com um pouco mais de ternura, entretanto pela boa terra da Bahia.³⁴

Os registros de Verger foram voltados principalmente para o Candomblé, realizando diversas imagens comparativas entre as práticas, os acessórios e as liturgias praticadas no Brasil e na África. Na capoeira angola registrada por ele, grande parte dos praticantes pertenciam ao candomblé e estavam diretamente ligados aos rituais praticados, tanto na movimentação quanto nos instrumentos utilizados no jogo da capoeira. Um registro que vale ressaltar é a comparação de duas imagens de tocadores de berimbau, principal instrumento utilizado na capoeira.

³² LODY, Raul. O olhador do mundo. In: FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. **O Olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger**. Salvador, 2002, p.11.

³³ Ibid, 2002, p.12.

³⁴ Ibid, 2002, p. 13 e 197.



Fig. 4 – Pierre Verger
Tocador de berimbau, 1952.
Kivu, República Democrática do Congo
Acervo: Fundação Pierre Verger



Fig. 5 – Pierre Verger
Mestre Pastinha, entre 1946 e 1950.
Salvador, BA
Acervo: Fundação Pierre Verger

Pierre Verger e Marcel Gautherot tiveram grande interesse pela plasticidade da cultura popular e forte atração pelas imagens de seus rituais, entre eles a capoeira. Uma nova liturgia que seduziu o olhar gráfico de Gautherot e o olhar apaixonado de Verger.

É importante salientar também o momento histórico do registro da capoeira feito por Gautherot, o qual cobre em sua maioria, os anos compreendidos entre 1940 e 1945. De acordo com Luiz Sérgio Dias:

No século XIX os “capoeiras” já eram muitos, mais de 20 mil organizados em grupos, “maltas” e “nações” principalmente no Rio de Janeiro... Com o golpe militar de 1889, uma forte repressão culmina com a morte da capoeira, as maltas e nações são desarticuladas por meio da prisão, condenação além do desterro de muitos capoeiras, para Fernando de Noronha, com base na criminalização da prática – provocando a sua sobrevivência em caráter individual e em menor escala e progressivamente, sua ocultação até seu renascimento na Bahia como “jogo” oficializado na época do Estado Novo.³⁵

Gautherot começou a fotografar capoeira em 1941, justamente no período de ressurgimento da capoeira. Mas ao invés de registrar este jogo oficializado, esta nova capoeira criada por Mestre Bimba, batizada de capoeira regional, que se diferenciava por um sistema de ensino e por ser a primeira a receber autorização oficial, ele procurou a capoeira dos portos, das festas populares, dos malandros, dos personagens de *Jubiabá*. Pouquíssimos registros desta capoeira haviam sido feitos.

Pierre Verger começou a fotografar a capoeira um pouco mais tarde, por volta de 1946, convivendo diretamente com os capoeiristas da época, acompanhando os processos de mudança da capoeira e seus principais articuladores, como o famoso mestre Pastinha, o grande ícone da capoeira angola.

O encontro da cultura afro-brasileira com o olhar aprimorado e inquieto destes fotógrafos franceses ajudou a esboçar uma nova cartografia do fazer fotográfico no cenário brasileiro, em um momento crucial na formação de identidade do Brasil moderno.

³⁵ DIAS, Luiz Sergio. **Quem tem medo de capoeira?** Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca vol. 01, Rio de Janeiro, 2001. p. 121.

1.4 Burle Marx, Oscar Niemeyer e a arquitetura sob a luz tropical

Marcel Gautherot chegou no Brasil em um ambiente que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e da ditadura de Getúlio Vargas. Período que prenunciava para os anos 1950 um Brasil desenvolvimentista, um país que sonhava com sua integração à modernidade sob a presidência de Juscelino Kubitschek de Oliveira, que viria a ser embalado pela construção de Brasília, onde se ritualizariam as tendências construtivistas.

Com sua sólida formação em arquitetura e design, rapidamente Gautherot conquistou a confiança dos principais arquitetos brasileiros, entre eles Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Burle Marx. Passando a ser seu fotógrafo preferido, na medida em que estava habilitado para entender as sutilezas de um projeto arquitetônico ou paisagístico, servia não apenas como um fotógrafo, mas como interlocutor, capaz de dialogar com estes arquitetos para chegar à melhor forma de traduzir obras e conceitos em imagens. Desta forma, construindo uma troca onde ambos cresciam e se influenciavam através do exercício visual.

Este momento trouxe para o fotógrafo influências não só de Burle Marx, de Niemeyer e Lucio Costa, mas de todo o profícuo momento da arquitetura no país, que engendrava agenciamentos nos processos artísticos, com suas pesquisas formais e as tendências construtivistas realizadas com o máximo de economia do solo e da construção, utilização de novos materiais, correspondência entre forma e função, equilíbrio e simetria, adoção de formas simples e geométricas, além forte integração entre arquitetura, paisagismo e artes plásticas.

Gautherot desafiou a natureza do espaço, tornando suas ações em processos dotados de propósito, e como agentes mudando as coisas e a eles mesmos,³⁶ uma das ideias de base de Marx e Engels, que afirmavam que, através do trabalho, o homem exerce ação sobre a natureza, isto é, sobre o meio, enquanto muda a si mesmo, sua natureza íntima, ao mesmo tempo em que modifica a natureza externa. Gautherot empreendeu um projeto de vida acima do pressuposto de criar apenas fotografias ou objetos de arte, transformando o ofício em arte, em vida, em festa, como refere-se Gadamer, relacionando festa com

³⁶ SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo. Editora da USP, 2006. p. 78.

comunidade e a experiência do tempo associada a ela, caminhos percorridos, congregados na busca de um tempo próprio: “o fenômeno da arte está sempre muito próximo da determinação fundamental da vida que tem a estrutura de um ser orgânico”³⁷.

Ao optar por escolhas encarnadas na criação de seus mapas, Gautherot buscou elementos lúdicos no desenvolvimento de seus rituais artísticos, seguindo seus impulsos livres, deixando a música do mundo invadir seu corpo vibrátil. Ele sentia as ruas, as pessoas, através de processos que se aproximam das enunciações pedestres de Michel de Certeau, estabelecendo suas microgeografias com seu fixos e fluxos de ações subjetivas, ao mesmo tempo subjetivadas através de uma construção de baixo para cima, enunciações passíveis de inúmeras dobraduras entre existência / experiência e propositor / receptor.

Nestes caminhos de vida, a arquitetura, as linhas e as formas foram fundamentais para este fotógrafo organizar o caos do cotidiano, com suas construções, ruas, festas e personagens em superfícies harmônicas, fotografias que mostram e intrigam, que constroem cenas poéticas e transbordam o mero registro supostamente documental.

Durante entrevista, a pesquisadora Lygia Segala comentou que certa vez um órgão do governo encomendou de Gautherot um livro sobre a construção de Brasília. O fotógrafo fez uma edição que intercalava os registros arquitetônicos com o candango e o surgimento das cidades satélites. O livro não foi aprovado, ninguém na esfera política estava interessado em mostrar as sombras do sonho construtivista brasileiro. Este exemplo é interessante para conhecermos melhor a personalidade do fotógrafo, como ele dialogava com a arquitetura e a entendia como um potencial simbólico para entender o homem e seu entorno. É conveniente lembrarmos do interesse de Gautherot pela arquitetura da escola Bauhaus, que primava por construções baratas e funcionais, assim como sua simpatia pelo Marxismo. A arquitetura também foi uma forma que o fotógrafo encontrou para escapar da vida humilde que sua família se encontrava. Todos

³⁷ GADAMER Hans-Georg. **La Actualidad de lo Bello**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991. p. 49.

estes fatores juntos ajudaram na formação desta percepção pessoal de Gautherot desenvolveu em relação à arquitetura e o homem.

É certo que este convívio com os arquitetos modernos brasileiros enriqueceu o já abrangente repertório de Marcel Gautherot e vice versa. Estes arquitetos também viram na riqueza de suas imagens uma ponte para o princípio universalizante do projeto moderno. Suas imagens não só garantiriam uma permanência das obras no tempo em caso de uma futura destruição destas construções, como ajudariam a arquitetura moderna brasileira a entrar no circuito internacional, através das revistas especializadas que buscavam incessantemente por imagens do mundo.

Gautherot através dos laços cada vez mais fortes com os arquitetos, colaborou para a revista *Módulo* de Oscar Niemeyer, de quem se tornou o fotógrafo preferido; ilustrou quase todos os livros de Burle Marx e acabou montando seu laboratório na casa do arquiteto, em um ambiente no qual circulavam artistas e intelectuais tais como Lygia Clark, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre tantos outros que, de alguma forma, diretamente ou não, conviveram com o fotógrafo e alimentaram seu espírito.

Outro detalhe importante nas fotografias de arquitetura de Gautherot é a maneira como ele soube se adaptar à intensidade da luz tropical, do sol intenso e como foi além disso, sabendo explorar este caminho para uma poética própria, como observou a pesquisadora Ana Luisa Nobre:

No que concerne à arquitetura, Gautherot assumiu sem problemas o ponto de vista tradicional – câmera à altura dos olhos – e privilegiou o objeto banhado por luz natural, em imagens quase sempre diurnas e externas, encorpadas pela forte presença do céu dos trópicos. Poucos fotógrafos, aliás, perceberam as nuvens como ele.³⁸

Este mergulho na luz tropical é uma das características no trabalho de Gautherot. Algumas vezes temos a sensação de estar diante de uma foto tecnicamente equivocada, na qual o fotógrafo escolheu uma luz dura para trabalhar, uma luz de sol intenso, que radicaliza os contrastes e preenche o quadro com sombras intensas. Mas é justamente neste aparente erro que surge a maestria de quem

³⁸ NOBRE, 2001. p. 24.

conhece a luz dos trópicos e seus encantos. Esta percepção, aliada ao domínio pleno da técnica fotográfica, tanto na captação como na pós-produção do laboratório, mostra que ele dominava o processo de fotografia em preto e branco do início ao fim, podendo subverter a lógica da técnica para fazer poesia com a luz.

1.5 O francês entra na roda

O que levou Gautherot a fotografar a capoeira? Para arriscar uma reflexão sobre a cartografia de desejos de Marcel Gautherot, no encontro entre o fotógrafo francês e o jogo afro-brasileiro, mistura de dança e luta, neste contato com o outro, recorreremos a Suely Rolnik em seu livro *Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo*, estabelecendo assim um ponto de partida, um parâmetro para um mergulho no universo deste fotógrafo que registrou a cultura brasileira de forma tão intensa e tão apaixonada por cinco décadas.

Antes de continuarmos, é interessante entendermos melhor conceitos propostos pela autora, tais como “corpo vibrátil” (potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo)³⁹ e “cartografia” (enquanto os mapas lidam com representações de um todo estático, as cartografias tratam dos movimentos de transformação da paisagem). Para Suely Rolnik, paisagens psicossociais também são cartografáveis, acompanhando o desmanche de certos mundos, sua perda de sentido e a formação de outros novos, criados para expressar novos afetos que pedem passagem. A prática de um cartógrafo, portanto, trata das estratégias das formações do desejo no campo social, intensidades na busca de expressão. Um cartógrafo mergulha nas geografias do afeto, inventando caminhos ou pontes de linguagem, ou como melhor exemplifica a autora:

³⁹ ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. O “corpo vibrátil” é a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo. Nossa consistência subjetiva é feita desta composição sensível, criando-se e recriando-se impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam.

Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos. Tapete voador. Veículo que promove a transcrição para novos mundos; novas formas de história. Podemos até dizer que na prática do cartógrafo integram-se história e geografia...o problema para o cartógrafo não é o falso-ou-verdadeiro, nem o teórico-ou-empírico, mas sim o vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade...Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua.⁴⁰

Foi nos folguedos populares, no encontro com o outro, nos ritos alegres de confraternização “onde se bebia muito”⁴¹, nas amizades cultivadas, que o fotógrafo construiu uma cartografia social, entrou na dança, fotografou participando dos rituais, dispensando qualquer espécie de protocolo normalizado, integrando-se ao jogo. Não só com o olho de fotógrafo, mas também com seu corpo vibrátil, com os fluxos de intensidades fugindo das noções de territórios, reorientando suas cartografias. Dando sentido à vida pela prática artística que semiotiza a experiência humana em seus devires, e afirma-se em seu erotismo criador, gerando novas paisagens possíveis. Esta constelação de afetos forma, para Rolnik, uma realidade sensível, corpórea, que embora invisível não é menos real que a realidade visível e seus mapas no plano do corpo vibrátil:

É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. Muda o mundo, muda a consistência sensível da subjetividade, indissociavelmente: entre eu e o outro, desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, num processo sem fim. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo: o dentro nada mais é do que uma combinação fugaz do fora.⁴²

Ao fotografar a capoeira o ato do fotógrafo se relaciona com os “corpos sem órgãos”⁴³ de Gilles Deleuze, onde deve-se levar em conta, na participação de quem olha, não apenas o enlevo do próprio corpo, mas um plano de forças, vibrações, intensidades, que não são dela, bailarina, nem de quem a olha, mas que ocorrem “entre” os dois, onde devires se desencadeiam.

⁴⁰ ROLNIK, 2007, p. 33.

⁴¹ Ibid, p. 33.

⁴² Ibid, p. 33.

⁴³ ROLNIK, 2007, p. 40.

Marcel Gautherot produziu um extenso inventário etnográfico e pessoal sobre a cultura brasileira, desenvolveu uma série de agenciamentos de matérias de expressão. Seu funcionamento do desejo, através do exercício do seu olho vibrátil, materializou-se em imagens fotográficas que refletem sua maneira de (re)fabricação incansável de mundo. Sendo a produção do desejo produção de realidade, ao mesmo tempo material, semiótica e social. Além disso, a antropologia deste fotógrafo ao longo de décadas de imersão em terras brasileiras parece ter sido contaminada por Oswald de Andrade, revelando-se em antropofagia ao devorar novos pedaços de mundo e ao dar voz ao corpo vibrátil primitivo, com seu necessário nomadismo - ou como diria Suely Rolnik - em busca do ciclone tropical dos corpos vibráteis em transe, arrastando tudo ao ritmo sincopado dos pandeiros, berimbaus e atabaques. Afinal, todo cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, devorar e desovar, transvalorado.

O encontro com as imagens de capoeira realizadas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot excita o pensamento, como diria Merleau-Ponty: “a visão não é a metamorfose das próprias coisas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo”.⁴⁴ Marcel Gautherot, através de suas enunciações pedestres em suas andanças pelos interiores do país, criou sensações, perceptos e afetos, paisagens e rostos, visões e devires.

O que fazia o fotógrafo embrenhar-se pelos caminhos mais inóspitos do país para registrar o povo, suas atividades, seus jogos e rituais? Se não a necessidade de sentir seu corpo vibrar no exercício de troca de afetos e perceptos - ligando sua arte com a própria vida.

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 285.

1.6 Capoeira angola e Mestre Waldemar



Fig. 6 - Augustus Earle
Negros Combatendo, 1821-1824.
Rio de Janeiro
Acervo: National Library of Australia
Nº de tombo: 2822650



Fig. 7 - Johann Moritz Rugendas
San Salvador, 1935.
Publicação: *Voyage Pittoresque dans le Brésil*
Paris: Engemann & Compagnie, 1835



Fig. 8 - Johann Moritz Rugendas
Dança de Guerra ou Jogar Capoeira, 1935.
Publicação: *Voyage Pittoresque dans le Brésil*
Paris: Engemann & Compagnie, 1835

A imaginação de um modelo no qual negros e brancos sem camisa dão pulos acrobáticos e voos exibicionistas para chamar a atenção dos turistas, sempre em troca de uma generosa gorjeta, é a imagem caricata da capoeira na atualidade. Por isso é necessário abstrair esta cena e mergulhar no passado, imaginado ao som dos tambores africanos ancestrais e suas danças de guerra, quando, acreditando no poder de comunicação com os espíritos, estes homens utilizavam o corpo como meio de comunicação entre a terra e o sobrenatural.

Destes movimentos corporais, embalados pelo compasso do tambor, do berimbau e de outros instrumentos percussivos, nasce a capoeira a partir da conexão

mágica entre corpo e espírito . Uma dança de combate surgida da necessidade de luta do escravo africano subjugado pelo branco nestas terras tropicais. Utilizando a dança como poder mimético, que disfarça a luta em brincadeira na presença do opressor, a capoeira transformou-se em uma das mais belas e complexas manifestações de nossa herança africana.

Muitos pesquisadores da capoeira datam o surgimento de uma nova tradição da capoeira entre os anos 1930 e 1940., conforme aponta o pesquisador Maurício Barros de Castro:

O destaque dado a essa década está associado à invenção da capoeira regional por Mestre Bimba, a partir de 1928, e a sua consolidação nos anos 1930. O surgimento desta capoeira traz implícito outras questões relacionadas à capoeira baiana como um todo, envolvendo desde a sua prática até o seu modo de se relacionar com a sociedade.

É necessário dizer que este fenômeno acontece num contexto histórico em que se dá um processo de renovação institucional das manifestações culturais negras em busca de legitimação, legalização jurídica, construção de autonomia territorial, visibilidade na imprensa, aceitação social, afirmação cultural, e maior expansão da sua prática para outras camadas sociais.⁴⁵

Também entre os anos de 1930 e 1940 podemos localizar o grande interesse de intelectuais brasileiros e estrangeiros por manifestações folclóricas como a capoeira, intelectuais entre os quais podemos destacar Gilberto Freyre, Edison Carneiro, Jorge Amado, que contribuíram para uma nova forma de ver as manifestações afro-brasileiras, de acordo com Maurício Barros de Castro nesta longa citação:

No caso da capoeira da Bahia, é relevante o papel desempenhado por Édison Carneiro, pioneiro ao publicar, no ano de 1936, um artigo de página inteira sobre capoeira na imprensa baiana, ressaltando seus aspectos culturais. Este texto foi posteriormente inserido no seu livro *Negros Bantus*. Esta é a primeira vez que a capoeira baiana recebe uma pequena descrição etnográfica. Carneiro narra como era o ritual da roda, apresenta o berimbau como instrumento indispensável à

⁴⁵ BARROS DE CASTRO, Mauricio In: BARBOSA, Wallace de Deus (org.). **Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. Brasília, 2007, p. 35.

realização da brincadeira, cita e interpreta algumas cantigas, vinculando-as ao universo cultural africano. Para o autor, a capoeira é uma herança dos negros bantus. Atento à contemporaneidade da capoeira de seu tempo, seu estudo revela as disputas entre a capoeira regional e a capoeira dita de angola, as tensões daí provenientes, e projeta um futuro não muito promissor para a capoeira por ele denominada “folclórica” ou “legado de angola”. Sendo vítima do progresso, esta manifestação (ou prática) estaria, segundo ele, em vias de extinção, embora reconheça a existência de alguns pontos da cidade de grande vitalidade desta arte que, provavelmente, se tornaram verdadeiros redutos de capoeiragem nos anos posteriores.

Edison Carneiro foi um dos principais organizadores do II Congresso Afro- brasileiro, realizado em janeiro de 1937. Este Congresso, além de promover a apresentação de pesquisas sobre os costumes africanos, também foi palco de reivindicações e protestos em favor do povo negro e das suas manifestações culturais. De acordo com Assunção e Vieira, estudiosos da capoeira, ele “contribuiu para a maior aceitação do candomblé e da capoeira pelas elites e para o conseqüente abrandamento da repressão policial.”⁴⁶

É fundamental ressaltar que Gautherot foi amigo de Édison Carneiro, como comenta o próprio fotógrafo:

O Edison, que se tornou meu amigo, estava interessado (no meu trabalho). Quando tinha um Encontro, uma Semana de Folclore, ele me convidava. Eu aproveitava para andar pelos lugares, pelo interior, fotografar.⁴⁷

Para a pesquisadora Lygia Segala, o fotógrafo lembrava-se com gosto das festas e das farras, onde se “bebia muito”, da camaradagem e dos ritos alegres de confraternização. E comenta que em uma pequena fotografia enviada pelos seus amigos de Natal, Gautherot aparece rindo, solto, com um copo na mão, e no verso da fotografia anotou “pessoals (*sic*) do folclore”. Independentemente do desinteresse dele pelas assembleias, a simples convivência e amizade com Édison Carneiro situava o fotógrafo em diferentes realidades, e muito provavelmente este fato deve ter contribuído para Marcel Gautherot tivesse virado suas lentes para os mestres da capoeira angola, como o famoso mestre Waldemar. O próprio Édison Carneiro tinha uma ligação muito interessante com o

⁴⁶ BARROS DE CASTRO, 2007, p. 35.

⁴⁷ SEGALA, 2001, p. 44.

ato fotográfico, como comenta Lygia Segala:

nas suas recomendações sobre o folclore, destaca a câmera fotográfica como um “elemento de cordialidade” – quem não deseja um retrato? Nos autos e nas festas populares, momentos extraordinários da vida social, a presença do fotógrafo, a sua observação objetivada, distinguia os participantes, solenizando as cenas e os passos. Nesses folguedos, o fotógrafo, de certo modo, participa da dança, quando procura o melhor quadro, joga o corpo para acompanhar o drama, o ritmo dos gestos, as fitas e as máscaras.⁴⁸

Este momento histórico em que Gautherot começa a fotografar a capoeira, na Bahia do início dos anos 1940, é um período muito significativo, momento em que a capoeira não só é desmarginalizada, mas como também é nacionalizada pelo governo brasileiro. Não por acaso, em plena era Vargas o governo do estado da Bahia permitiu o funcionamento da escola de Mestre Bimba, que defendia a capoeira como uma luta criada no Brasil. Neste momento nascia a polêmica em torno da capoeira como uma “arte marcial brasileira”.

Junto com esta movimentação, as iniciativas públicas começaram a ver neste caminho uma forma de domesticação e propagação da capoeira inserida na cultura como um produto nacional. Isto gerou um grande impacto no cotidiano dos capoeiristas, uma perspectiva polêmica que nasceu naquela época e permanece defendida por uns e criticada por outros até os dias atuais, principalmente pelos mestres de capoeira angola que afirmam sua ancestralidade africana. Apesar das críticas, é inevitável perceber uma significativa mudança na imagem da capoeira e da figura do mestre no imaginário nacional. Recorrendo mais uma vez a Maurício Barros de Castro:

Tanto Bimba quanto Pastinha foram os principais responsáveis pela expansão inicial, para outros estados do Brasil, da maneira tradicional baiana de jogar capoeira. Dessa forma, ambos ganham o respeito da sociedade e passam a se relacionar com intelectuais, artistas e políticos da época que vão legitimá-los, não só como mestres de capoeira, mas também como porta-vozes da cultura popular. Na primeira metade do século XX, esses dois mestres se transformam nas principais referências da capoeira da Bahia e estabelecem a base de sustentação da modernização da prática da capoeira. A capoeira passa a ser conhecida

⁴⁸ Ibid, p.44.

nacionalmente, no século XX, a partir da Bahia. Não apenas Mestre Bimba, mas também a escola de Mestre Pastinha, no Pelourinho, ganha destaque, tornando-se ponto da velha guarda da capoeira angola, de intelectuais e turistas que iam apreciar as rodas. Como resultado, ocorrem as primeiras viagens de grupos de capoeira pelo território brasileiro. A partir dos anos 1950, uma farta documentação baseada em notícias de jornais começa a ser produzida.⁴⁹

Outro personagem importante de capoeira que surge neste cenário é mestre Waldemar. Mesmo sendo um pouco mais novo que os mestres Pastinha e Bimba, alguns autores afirmam que seu prestígio era o mesmo destes dois mestres que polarizavam a capoeira baiana. Conhecido como exímio tocador e fabricante de berimbau, tendo inclusive aperfeiçoado sua fabricação com a utilização de arame novo retirado de pneus não queimados e sendo o primeiro a pintar os berimbaus. Esta atividade de fabricante de berimbaus garantiu seu sustento ao longo da vida.

Mestre Waldemar nasceu em 1916 e morreu em 1990, tendo se tornado muito conhecido pelas rodas que aconteciam em seu barracão, frequentadas pelos grandes capoeiristas, intelectuais e artistas da época, tais como Jorge Amado, Carybé e Mário Cravo Junior. Segundo o pesquisador Frede Abreu, mesmo com a atividade de fabricar berimbaus, sua vida foi marcada por dificuldades:

amarrado no mesmo destino dos velhos mestres da capoeira baiana que, em vida, experimentaram a encruzilhada da fama com a fome. Igual ao deles, seu enterro, os familiares não puderam bancar. Caixão, vela, capela, flores e os sete palmos de chão foram pagos pelo Liceu de Artes e Ofícios.⁵⁰

Analisando as sequências fotográficas de Marcel Gautherot, podemos perceber que ele fotografou oito situações de jogo de capoeira, ou ao menos foi o que ele próprio separou em sua edição pessoal final. Destas oito cenas, seis são realizadas com a presença de mestre Waldemar e seu grupo. Desde o primeiro encontro em 1941 até o último em 1955 se passou mais de uma década de convivência. Ao vermos mais adiante a análise detalhada destas imagens, poderemos perceber através das próprias fotografias a ideia de uma aproximação entre os dois no decorrer destes anos.

Neste período em que Gautherot começava a fotografar capoeira se dava a transição do país com o declínio de Getúlio Vargas, e isto refletia na capoeira, que começava a deixar

⁴⁹ BARROS DE CASTRO, 2007. p. 35.

⁵⁰ ABREU, Frede: **O barracão do mestre Waldemar**. Salvador. Zarabatana. 2003. p. 14.

de ser um crime de vadiagem, “coisa de desocupado” e se transformava em material de exportação. No livro *O barracão de mestre Waldemar* de Frede Abreu, podemos perceber trecho em que Waldemar conta como aprendeu capoeira ao velho estilo:

Eles (os mestres) vinham para Periperi, aquela roda danada. Foi quando eu peguei a aprender com eles. Eu era rapazinho. Comprava duzentos réis de vinho tinto, aquele copo branco de alça, ele tomava e dizia: ‘pegue na boca da minha calça!’ Eu levava pra pegar na boca da calça dele e ele virava aquela cambalhota desgraçada e já cobria (com) o rabo de arraia. Quando eu ia levantando ele dizia: ‘não levante não, lá vai outro!’ Os alunos deles jogavam com a gente como (se) a gente já era (fosse) bom.⁵¹

Muitos mestres afirmavam que aprendiam capoeira pelo método conhecido como “oitiva”, como o citado por Waldemar. Em algumas sequências de Gautherot percebemos claramente este ambiente de bairros populares, de festas, de quitandas e botequins, pontos de animação e de sociabilidade, mas também de disputas de valentões e de desordem pública, principalmente aos domingos, com as discussões sobre futebol, política e religião, e as doses de “espírito forte (referência antiga para a cachaça)”⁵². Estes encontros dominicais eram o berço da capoeira, espaços históricos que ajudavam a criar as lendas sobre os míticos mestres de capoeira, como aqueles citados por Jorge Amado que encantaram o imaginário e inspiraram a vinda de Gautherot para o Brasil.

⁵¹ Ibid, p.16.

⁵² Ibid, p.17.

2 A CAPOEIRA: FOTOGRAFIAS E CONTATOS

A análise de imagens não é uma tarefa fácil. Apesar da imagem estar ali, bem diante dos nossos olhos, é preciso encontrar os fios de conexão entre esta superfície impressa e nossa percepção como receptor. O trabalho de Marcel Gautherot facilita os processos de análise por se tratar de um conjunto extremamente sólido, de características marcantes e forte identidade, qualidade inerente aos grandes artistas.

Dentre estes aspectos marcantes podemos citar a constante circularidade de leitura que o fotógrafo consegue imprimir em suas fotos, mesmo trabalhando com negativos de formato quadrado. Esta circularidade é criada através de construções óticas que organizam no espaço os elementos disponíveis, sejam eles objetos, pessoas ou olhares.

Muito desta circularidade alcançada tem origem em sua formação como arquiteto e *designer* na França, em estudos que lhe ensinaram a perceber e a ordenar o espaço em torno de forma harmoniosa. A prática aperfeiçoou esta característica, fazendo com que poucos segundos fossem o suficiente para que percebesse e organizasse uma cena de rua, fazendo com que uma situação corriqueira do dia a dia ganhasse a força da transcendência, uma imagem que pode atravessar décadas despertando o interesse de quem a observa.

Outra característica marcante de Gautherot está na forma de aproximação e cordialidade com o fotografado, uma vez que suas imagens transmitem um profundo reverência ao outro, refletem nitidamente seu caráter e seu respeito nesses encontros com o outro, com o povo junto ao qual ele, Gautherot, se sentia

a vontade. Elementos do aprendizado adquirido através do seu envolvimento com a etnografia tomam forma em suas andanças pelo interior do Brasil, aproximando, organizando e catalogando a cultura, de forma “natural”, descontraída e nitidamente prazerosa.

Marcel Gautherot foi um fotógrafo conectado com seu tempo. Sempre esteve conectado aos principais movimentos fotográficos da época, como a Nova Objetividade alemã, que direcionava o olhar para a rua, para a vida como ela é, sem falsos artifícios. Acompanhou o trabalho de Henri Cartier-Bresson e o surgimento do instante decisivo. Extraiu da Bauhaus os ângulos ousados que chocavam a percepção formal vigente.

Um fotógrafo que apaixonou-se pelo Brasil, e que conheceu e conviveu com seus grandes arquitetos, poetas, folcloristas e intelectuais. Todo este contexto elevou seu olhar para um patamar alcançado por poucos fotógrafos de seu tempo. Através da análise das imagens nas páginas que se seguem, estas pistas aparecerão para ajudar a traçar uma rota possível para a compreensão deste olhar diferenciado.

As imagens que se seguem, todas de autoria de Marcel Gautherot, integram o acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

2.1 Fotografia do invisível: uma aventura do olhar



Fig. 9 - Marcel Gautherot
Cais do Porto, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BACE14255

O filósofo Roland Barthes, em seu livro *A câmera clara*, na tentativa de achar um método que pudesse justificar sua análise sobre determinadas imagens, assumiu de maneira nada convencional e pouco científica, que usaria a si mesmo como medida do seu “saber” fotográfico, permitindo a autopercepção do quanto seu corpo sabe sobre fotografia. Ele chamou esse processo de princípio da aventura⁵³, reconhecendo a atração que algumas imagens exercem sobre nós. Podemos ligar este método ao corpo vibrátil de Sueli Rolnik⁵⁴, trazendo junto uma forte indagação: porque algumas fotografias fazem nosso corpo vibrar? O que existe de especial nesta imagem do cais de Salvador? Por que ela nos faz vibrar? Onde se dá o encontro de nossas pulsões e emoções com esta imagem? São perguntas subjetivas que provavelmente não encontrarão respostas objetivas.



Algo neste corpo em primeiro plano, meio homem, meio lagartixa que desfere um golpe com a perna esquerda... será que o negro vai acertar a cabeça do branco que está meio desajeitado, levemente desequilibrado? O sutil tremido no sapato do negro supõe velocidade; o negro de chapéu que toca o pandeiro olha com atenção, ele também quer ver se o golpe vai acertar. O outro branco que toca o berimbau vira o rosto para não ver o desfecho do golpe, ou pode estar apenas olhando para o mestre Waldemar, agachado atrás dos jogadores, como quem pergunta com o olhar: “o jogo está ficando tenso, quer que eu o encerre através de um toque de berimbau?”

Tudo isso pode ter sido apenas um devaneio pessoal, já provavelmente aquele golpe foi coreografado pelos capoeiristas e combinado com o fotógrafo; mas que importância teria isso? Onde reside o grau de realidade em

⁵³ BARTHES, 1984, p. 25.

⁵⁴ ROLNIK, 2007, p. 40.

uma fotografia senão na imaginação do observador? Imagens são feitas para serem olhadas, para satisfazer (parcialmente) entre outras coisas a pulsões, afetos e emoções. Afinal como diz Barthes, “a fotografia é uma arte pouco segura”.⁵⁵

Continuando o *scanning*, chama a atenção a perspectiva avassaladora que o navio cria nesta imagem; seu tamanho, este bloco preto que empurra nosso olhar para o fundo da imagem. Mais uma vez a geometria de Gautherot surpreende: será que ele posicionou os capoeiristas neste local, ou apenas organizou a cena no seu enquadramento? Não importa, o olhar continua sendo sugado para o fundo da imagem. Gautherot sabe bem brincar com este enigma, subvertendo sempre que possível a inexorável bidimensionalidade da fotografia.

Enquanto o olhar é fisgado pela armadilha visual de Gautherot e encaminhado para o fundo da imagem, encontramos nesse percurso seis homens ao fundo, perto do navio. Eles parecem estivadores curiosos com o movimento dos capoeiristas e do fotógrafo, o que nos faz lembrar imediatamente que o porto sempre foi um dos principais pontos de encontro e aprendizado da capoeira em Salvador e diversas outras cidades portuárias. Alise davam as interações clandestinas durante o período em que a capoeira era considerada crime de vadiagem. Vale lembrar que em *Jubiabá* de Jorge Amado, o cais aparecia como local misterioso de um paradoxal sincretismo entre trabalho e malandragem. Um ambiente interessante e absurdamente moderno, na sua mistura de homens e máquinas.

Naquele devaneio inicial de combate, brincamos com um possível desfecho desta fotografia com o golpe do negro



⁵⁵ BARTHES, 1984, p. 25.

sobre o branco. Especulações à parte, é interessante notar a presença de brancos nesta roda, sendo uma das poucas cenas em que isso acontece. Outro fato que não é muito comum nas fotografias deste fotógrafo francês é a posição em que se encontra a câmera, rente ao chão, acompanhando o movimento. Isso nos diz que o fotógrafo foi obrigado a entrar no jogo, seu corpo não está inerte, não se trata de uma simples caçada, com um rifle de longa distância. Aqui se trata mais de uma dança de combate, onde o fotógrafo, para levar sua imagem, tem que dançar, tem que saber lutar, tem que deixar o corpo vibrar.



Estes são os primeiros indícios de uma nova cartografia pessoal brotando em Gautherot em sua relação com a capoeira. Ao dirigir sua lente, o olho da câmera (extensão do seu olho nu), seu corpo vibrátil é acionado e é tocado pelo invisível instaurando um primeiro movimento de desejo,⁵⁶ o seu olho vibrátil e todo seu corpo alcançam o invisível. Fotografar o invisível é o maior desafio de qualquer fotógrafo. Ao conviver com o universo da capoeira, uma série de agenciamentos de matérias de expressão se formam no fotógrafo. Ao perceber o repertório de gestos, jeitos e procedimentos que se repetem no ritual da roda, uma cristalização existencial do invisível é possibilitada através de suas fotografias, porque na medida em que o fotógrafo vai se sentindo “em casa”⁵⁷, ele começa a perceber as sutilzas que fazem com que uma imagem dos espíritos dos personagens e dele próprio possa se materializar.

Para isso uma nova fronteira é cruzada, um caminho de difícil compreensão para o olhar ocidental que segue apenas a premissa cartesiana onde entender significa seguir a linha escrita. Aqui além de falarmos de fotografia, de imagens, ao

⁵⁶ ROLNIK, 2007, p. 31.

⁵⁷ Ibid, p. 33.

mergulharmos no universo da capoeira, somos obrigados a entender um pouco de magia e perceber a sutileza de termos utilizados este ambiente como “mandinga”, fundamentais para uma percepção mais ampla deste universo carregado de misticismo.

O pesquisador Maurício Barros de Castro explica que mandinga na capoeira corresponde a um ato mágico, um ilusionismo que o corpo é capaz de realizar, e que não é por outro motivo que os mestres de capoeira angola são chamados de mandingueiros. Na Bahia, esta mistura de dança e luta tomou uma forma lúdica que influenciou o resto do Brasil. Cercados pelas armadilhas das encruzilhadas e pela magia dos candomblés, protegidos por patuás e armados com navalhas, os antigos capoeiras de Salvador ao Recôncavo, se tornaram figuras míticas, dotados de poderes sobrenaturais.⁵⁸

É a ambiente místico que Gautherot vai se integrando, percebendo a dinâmica das ondas de vibrações do ambiente, com a reverberação dos corpos, da sonoridade, do corpo de uma ideia, de uma língua, de um ritmo e de uma nova coletividade na qual ele está a partir de agora inserido, e da qual vai permanecer em diversas ocasiões por várias décadas.



⁵⁸ BARROS DE CASTRO, Mauricio [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <edu@fotonauta.com.br> em 28 fev. 2013. “Mandinga também é o nome de um grupo étnico do reino de Málí que possuía poderosos feiticeiros. Também chamados de malinquês, os mandingas se converteram ao islamismo no século XIII. Os capoeiristas se apropriaram do nome, mas ele surgiu no Brasil através de um costume disseminado pelos escravos na colônia: o de usar amuletos protetores conhecidos como “bolsas de mandinga”. Também chamadas de patuás, as bolsas eram utilizadas pelos capoeiras”

2.2 O caminho inevitável do tempo



Fig. 10 - Marcel Gautherot
Festa popular no bairro Rio Vermelho em Salvador, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BAVE03912

Esta imagem de capoeira de Marcel Gautherot ainda não foi catalogada como capoeira no acervo do Instituto Moreira Sales. É uma fotografia que desafia nossa percepção e encanta por sua complexidade de olhares, comportamento, vestiário e um grande número de elementos que convidam o espectador a um mergulho no tempo e na história. É a poesia do olhar ordenando o tempo e o espaço.



Essa também é uma das poucas imagens de Gautherot em que a composição não é precisa, o corte no pé do capoeirista em primeiro plano e uma porção de céu levemente exagerada quebram um pouco o rigor estético recorrente em suas imagens. Por outro lado, esta é uma das fotografias em que percebemos bem a ideia bressoniana do instante decisivo.

A expressão do jogador de capoeira que está de frente só foi possível graças à captura deste instante decisivo, onde a realidade da capoeira se resume em uma expressão facial registrada em um determinado momento da ação. Uma imagem carregada de poesia. Este capoeirista parece ter pulado de uma página de um romance de Jorge Amado, com seu cigarrinho na boca e olhar fixo no adversário, a mão levemente tremida confirma o movimento. Podemos ver um lenço em seu bolso, o que acentua a elegância e transmite uma noção de astúcia, malemolência, malandragem e mandinga. Olhando com mais atenção vemos ainda que seu pé de base está completamente no ar, em um golpe que desafia a lei da gravidade.

Esta é uma daquelas imagens onde o fotógrafo é um ser invisível, já que nenhum olhar se dirige ao fotógrafo. São olhares atentos, ora tensos, ora sorridentes, que prestam atenção no jogo de bailado elegante.

Apesar de ser um admirador do trabalho de Henri Cartier-Bresson, Gautherot sempre seguiu um caminho distinto, com outra abordagem relacionada à técnica, tempo e conceito. No entanto, o olhar do fotógrafo não deixa de carregar a soma de suas influências, e em determinados momentos esta bagagem transborda. É exatamente este transbordamento nesta imagem que chama a atenção.



Em recente entrevista realizada com a professora e pesquisadora Lygia Segala, que conheceu Gautherot pessoalmente e é uma das principais pesquisadoras de seu trabalho, ela ressaltou a admiração de Gautherot por Henri Cartier-Bresson. Em alguns textos sobre o trabalho do fotógrafo aparecem algumas referências à Bauhaus, e pelo rigor das suas composições esta aparentava ser sua principal referência. Mas ao contrário desta primeira impressão, a pesquisadora Lygia Segala afirma que Cartier-Bresson era uma referência muito mais forte e presente no trabalho de Gautherot, mais do que a Bauhaus.

Bresson também era um fotógrafo extremamente preocupado com a composição, tanto quanto com o aspecto humano. Em alguns documentários sobre ele, podemos ver o fotógrafo falando que, muitas vezes quando via uma cena esteticamente interessante, ele se posicionava e esperava a cena acontecer. Como um caçador que arma uma armadilha e espera por sua presa.

Surpreende bastante esta reverência de Gautherot ao trabalho de Bresson. Primeiro porque os dois utilizavam equipamentos fotográficos bem diferentes; enquanto o fundador da famosa agência Magnum – Bresson - fez história utilizando e eternizando as câmeras da marca Leica, câmeras muito pequenas, silenciosas, ágeis e que utilizavam negativo 35mm, Gautherot utilizava câmeras tradicionais de

médio formato, Hasselblad e Rolleiflex, câmeras mais pesadas, de visor invertido e de pouca agilidade.

Se pensarmos no tempo de hesitação que precede toda fotografia, o qual está diretamente ligado à forma de atuação de cada fotógrafo, mais do que ao equipamento utilizado, podemos perceber esta confluência no trabalho dos dois fotógrafos. Para existir um instante decisivo é necessário existir um tempo antes, que pressupõe espera e hesitação. Marcel Gautherot era conhecido por sua paciência e preciosismo, por ser capaz de ficar horas sob o sol para aguardar o melhor desenho, ou o posicionamento das nuvens que complementaríamos a composição da imagem, enquanto Bresson, quando se deparava com uma cena que ele considerava esteticamente interessante, também aguardava longos períodos até que alguém aparecesse na cena e complementasse a foto.



Estratégias e estilos à parte, esta imagem possui um tempo mágico, um tempo suspenso, tempo de encantamento. Faz parte daquelas imagens impregnadas de sentimento, são dezenove olhares carregados de emoção, diretamente transmitidos ao espectador. É uma cena carregada de romantismo, detalhes como a menina que cobre o rosto com a mão para se proteger do sol, da menina menor que aproveita sua sombra, e logo atrás a senhora que faz o mesmo gesto; somente através da armação dos óculos é possível perceber seu rosto. Ao seu lado direito está o rapaz com a mão no queixo e expressão pensativa, curiosa, detalhes que intrigam como o par de sapatos segurados na mão, bem no meio das pernas do capoeirista de costas: por que ela segura o sapato? será que está evitando a poeira, cuidando do seu bem precioso?

No lado oposto do quadro, bem rente ao corpo do capoeirista

de frente, um homem mantém um pano no rosto, protegendo a boca e o nariz, confirmando nossa suspeita de que há muita poeira no local. Ali está um amontoado de nove olhares que disputam um espaço para ver a ginga e a destreza dos capoeiristas.

Imagens como estas são momentos de recompensa para pessoas que, como Gautherot, dedicaram a vida em uma busca, uma busca por liberdade, por um significado à vida, que fuja da banalidade onde tudo pode não passar de acasos sem sentido no caminho inevitável da morte.



2.3 Narrativas como vocabulário visual



Fig. 11 - Marcel Gautherot
Rampa do Mercado Modelo, Salvador, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tombo: 010BACE01660-01671

Olhando esta prancha-contato de Gautherot percebemos bem o uso do *plongée* e o diálogo próprio das sombras que ele buscava com frequência. É interessante frisar de início que estas pranchas de Gautherot não são contatos convencionais, dos quais geralmente integram negativo inteiro, sem cortes, com todos os fotogramas. Neste caso, já existe uma edição feita pelo fotógrafo, que selecionou as melhores imagens. Trata-se portanto de uma edição, quase um corte cinematográfico, onde só entram os quadros selecionados.



É claro que o tempo é outro, diferente daquele tempo do cinema, como comenta Jaques Aumont em seu livro *A imagem*⁵⁹, no qual afirma que diante de um fotografia pode-se permanecer três segundos ou três horas, e diante de um filme só se permanece durante o tempo da projeção. Ele se refere à possibilidade do nosso olho e da nossa atenção, que podem ser dirigidos variavelmente no tempo, vinculado aos desejos e às expectativas do espectador. Isso é interessante, na medida em que a passagem do tempo no cinema nos domina, perdemos o controle sobre como utilizamos nosso próprio tempo na apreensão do mundo, diferentemente do que ocorre com a fotografia.

A análise destas pranchas de contato de Gautherot é interessante porque elas se encontram em um entretempo, que não é nem o da fotografia, nem o do cinema; elas possibilitam um outro tipo de *scanning*, mais distraído, onde só algumas imagens conseguirão prender o olho. É neste momento, quando percebemos uma imagem, um detalhe, e que passamos a colocá-lo em existência, que esta imagem passa a transmitir outra sensação de tempo, um tempo para nós, o tempo de acrescentarmos nosso saber sobre a

⁵⁹ AUMONT, Jacques. *A imagem*. 2 ed. Campinas: Papirus, 1995, pag. 162

“gênese” desta percepção, como diria Jacques Aumont. Como todo artefato social, a imagem funciona apenas em proveito de um hipotético saber do espectador.

Esta série de imagens é um registro de um dos principais locais de encontro entre os capoeiristas até os dias atuais. Trata-se da rampa do Mercado Modelo, que se transformou com o passar dos tempos em um local de referência, no qual aconteciam rodas “quentes” e os valentões mostravam sua arte de guerra. Estas fotos são um dos primeiros registros daquele local que se tornaria histórico. Desde então, a roda foi atraindo turistas de todos os cantos e adaptando-se a esta nova realidade.



Nesta prancha contato, outra referência vem à tona: a influência do folclorista Edison Carneiro sobre a fotografia de Marcel Gautherot. Foi através dele que Gautherot se ligou ao movimento dos folcloristas, e muitas vezes suas fotografias foram adquiridas por Edison Carneiro para estudo, publicações ou exposições folclóricas.⁶⁰ Edison Carneiro também passava suas recomendações para Gautherot, salientando a importância desses registros mecânicos na construção etnográfica, por se constituírem em documentos vivos de observação, reforçando ainda que as fotografias ilustrativas de aspectos do folclore devem sempre ter um caráter dinâmico, com movimento, ação, distantes da ideia de pose.

A capoeira se inseria no que Edison Carneiro considerava expressões verdadeiramente espontâneas do trabalho e do *ludus* nacional, espaço experimental para a construção do interesse solidário do espírito associativo. Estes folguedos

⁶⁰ SEGALA, Lygia. Dinâmica do folclore e reconhecimento social. A capoeira angola baiana nos estudos de Edison Carneiro e nas fotografias de Marcel Gautherot. [S.l.]: **Cultures-Kairós Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants**, 2012. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=542>.

(danças, desfiles, autos e jogos) mantidos pela tradição oral eram uma oportunidade privilegiada para a observação e a identificação dos processos de formação da cultura brasileira.⁶¹

Voltando às imagens de Gautherot, exercitando nosso hipotético saber diante de um primeiro *scanning*, o olhar se retém obrigatoriamente no fotograma com um risco transversal, uma marca, a ferida do autor que deixa claro sua preferência, a fotografia 01669. O primeiro reflexo é ver se nossa predileção acompanha a de Gautherot. Reconhecemos a dificuldade que envolve o processo de edição, no qual é sempre difícil escolher “a foto” entre diversas outras, diante de detalhes inúmeros, pequenos e sutis que transitam neste momento de escolha.

O olhar sobe rapidamente para outra imagem, a 01665, na qual o movimento dos corpos é tão, ou mais plástico, que a fotografia escolhida, mas neste caso falta a plateia que assiste o jogo e que complementa a fotografia 01669, como o singelo detalhe dos dois meninos sentados no canto superior direito, que mesmo de costas viram suas cabeças em direção aos capoeiristas, com suas roupas e suas expressões corporais, que nos ajudam a viajar para a cidade de Salvador daquele período.

Olhando para o lado direito, chama a atenção a imagem 01670, que possui certa displicência que encanta: o capoeirista está mais solto, mais natural, enquanto a plateia se apresenta compondo a cena com a diagonal que divide o quadro entre o mar e o chão de paralelepípedo. Esta seria uma forte candidata a se tornar a imagem preferida. Mas a fotografia da esquerda também é impactante. Nesta imagem – a 01668 – o movimento dos capoeiristas é plasticamente



01669



01665



01670

⁶¹ SEGALA, 2012.

interessante, a plateia tem um destaque discreto e ao mesmo tempo potente no enquadramento, é uma imagem que convida para um olhar mais prolongado, que incita a imaginação, nos desafiando a imaginar as histórias daqueles personagens, o que faziam ali, o que nos dizem suas roupas, sua expressões corporais, o jeito de sentar, são fragmentos que clamam por uma olhar mais profundo.

É realmente uma tarefa difícil escolher “a melhor imagem” entre as doze da prancha-contato, o que revela claramente a qualidade do trabalho de Gautherot, já que não se trata de um fotógrafo que eventualmente faz uma boa fotografia; trata-se do trabalho sólido de um artista consistente, que possui um vocabulário no qual as referências foram assimiladas, reorganizadas e solidificadas em um estilo próprio.



01668

2.4 A contra composição e as sombras da Bauhaus



Fig. 1 2- Marcel Gautherot
Rampa do Mercado Modelo, Salvador, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BACE01652

Esta é mais uma imagem realizada em Salvador na tradicional rampa do Mercado Modelo, local emblemático para a capoeira, onde até hoje acontecem as tradicionais rodas. Entre suas séries de capoeira, este é o local mais fotografado por Gautherot; no entanto, é interessante perceber que as soluções e os ângulos sempre renovados aos quais o fotógrafo recorreu para criar novas leituras do mesmo local.



A principal característica desta fotografia é a utilização do *plongée*. Naquela época, tomadas como esta, de cima para baixo, era algo muito novo e bastante ousado, representando uma escolha que quebrava todos os padrões de uma fotografia tida como “correta”. Os primeiros experimentos marcantes com tomadas que utilizavam radicalmente o *plongée* e o *contra plongée* foram feitos pelos fotógrafos da Bauhaus, principalmente por Lázló Moholy-Nagy e Alexander Rodchenko. Esses artistas recorreram com frequência ao princípio de contra composição oblíqua, o que lhes permitia elaborar um universo plástico distinto e coerente, ligado aos ideais de voo, liberdade e de mobilidade do espectador.

Outra característica desta imagem, que também possui uma ligação direta com a Bauhaus, é a utilização e o gosto extremo pelas sombras. Para muitos fotógrafos da época, fotografar em horários em que o sol está muito forte, com uma luz dura, é uma escolha completamente errada. Mas, assim como Moholy-Nagy, Gautherot também parecia gostar das sombras e dos *plongées*.

Esta imagem foi capturada com a luz “errada” e enquadramento ousado. Mas Gautherot tinha consciência do que pretendia com estes gestos: o desenho das sombras auxiliam na leitura da imagem, criando uma espécie de S na fotografia, o qual começa na fuga da sombra do capoeirista

na parte inferior do enquadramento, ligando-se à sombra do capoeirista no alto, que tem continuidade com uma linha horizontal formada pelos espectadores da roda na parte superior do quadro.

Estas sombras parecem criar um segundo jogo de capoeira, personagens paralelos, oferecendo outra leitura. E mesmo nos espectadores, onde a sombra dificulta totalmente a leitura da fisionomia das pessoas, este recurso acrescenta ainda uma atmosfera mais irreal para a cena, na qual certo mistério parece pairar no ar, uma vez que não vemos os rostos mas percebemos os chapéus, a maneira de sentar, a atenção ao jogo.

Existe uma espécie de tempo paralelo nesta imagem que também chama a atenção, como se existisse certa preguiça no ar. A forma como as pessoas estão agachadas, matando o tempo... talvez seja um intervalo na estiva, descanso de pescadores antes do próximo embarque. No alto, quase no centro da imagem, o homem agachado, de chapéu com cabeça virada para o lado, com olhar perdido na distância sugere esta leitura. O corte das cabeças dos espectadores em pé aguça a curiosidade, pois ficamos com o desejo não atendido de saber para onde vão seus olhares, de saber se usam chapéu ou não.

O barco no porto dá uma ideia de partida, como se nossas divagações pudessem embarcar e com ele viajar pelo mar que balança à frente. Tudo isso contido nestas pequenas pistas que Gautherot deixou de forma tão econômica neste pequeno espaço superior do quadro, como complemento do seu objetivo principal, o jogo da capoeira.

Mesmo vendo apenas um cantinho de olho do capoeirista de camisa, sentimos a força dos olhares neste jogo; este canto



de olho vê com atenção, estuda o movimento do adversário. O capoeirista sem camisa, pela posição da cabeça, também olha fixamente seu oponente. O olhar atento na capoeira é um princípio básico do jogo. Mesmo com o corpo todo contorcido, no qual percebemos os músculos enrijecidos a confirmar a dificuldade deste movimento chamado martelo de chão, o olhar não foge, não desvia.

A sombra também ajuda na percepção do movimento: parece que o capoeirista escala o chão, como um animal rasteiro. Sombra esta que começa nas costas do capoeirista e vai descendo até o chão, se infiltra na pedra e cria novas texturas. A plasticidade desta imagem é potente, e o desenho das sombras é fundamental para a criação desta sensação, agindo como um palimpsesto a escrever e reescrever a história africana nas pedras carregadas pelos avós destes netos de escravos que agora brincam no cais.



2.5 A dinâmica circular de um quadrado



Fig. 13 - Marcel Gautherot
Rampa do Mercado Modelo, Salvador, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BACE01567

Trata-se de mais uma cena meticulosamente construída, uma composição precisa com leitura clássica da esquerda para direita, deixando aparecer no finalzinho do lado direito uma igreja, provavelmente a de Santo Antônio no Pelourinho. Nos personagens, podemos ver mestre Waldemar (o mais velho à esquerda) e seus alunos, importantes capoeiristas da época, sendo mestre Waldemar um dos principais articuladores do encontro da capoeira angola com a intelectualidade baiana.



Marcel Gautherot é reconhecido pelo seu rigor nas composições, herança clara da arquitetura e da Bauhaus. A imagem segue um fluxo claro de leitura, sem exageros, com um pequeno ruído no finalzinho do quadro, um pedaço de braço sobrando, que provavelmente não entrou no visor da câmera, uma vez que tanto a câmera Hasselblad quanto a Rolleiflex (câmeras que ele utilizava) possuem uma pequena área cega no visor. Como esta imagem é o quadro original do negativo, não conseguimos saber se quando da ampliação Gautherot optou por cortar esta parte da imagem. Pelo rigor geométrico que o caracterizava, é razoável acreditar que o corte teria acontecido na ampliação, já que esta parte nada acrescenta de importante à fotografia.

Apesar de aparentemente simples, esta composição possui uma grande riqueza visual. A posição dos três capoeiristas forma uma linha que sobe no quadro e acompanha a diagonal do cais, junto com os barcos e os mastros, servindo de ponto de fuga até o final do quadro no lado superior direito, para depois virar para a esquerda e criar uma linha horizontal que segue até o final do quadro. Este jogo de linhas e perspectivas, usadas com extrema sutileza, criam a dinâmica da imagem, fazendo com que o olhar assumira uma visualização circular, apesar da característica estática da

fotografia e da utilização da fotografia de formato quadrado.

Quando fazemos uma análise meticulosa de uma imagem, ficamos com a sensação de estarmos falando de algo que se assemelha a uma imagem publicitária que segue um *layout*, na qual cada detalhe é previamente decidido. Aqui a história é outra; trata-se de um fotógrafo com um olhar extremamente apurado nas melhores instituições europeias de arquitetura e com grande bagagem na prática do dia a dia, resolvendo problemas e criando soluções estéticas em frações de segundo. Organizando os elementos naturais disponíveis em seu entorno, da forma mais harmoniosa possível.



Além dos aspectos da composição, a riqueza desta imagem tem uma base etnográfica; tanto as soluções estéticas como o discurso etnográfico operados por Gautherot tem uma resolução rápida graças ao sólido conhecimento e à prática em antropologia, desenvolvidos no seu trabalho no Musée de l'Homme de Paris, e no convívio com grandes etnógrafos. Certo formalismo exagerado que aparece nesta imagem é também uma marca da influência da etnografia, na qual o rigor descritivo é fundamental e faz com que as imagens etnográficas priorizem os enquadramentos mais abertos para carrear o máximo de informação, facilitando uma descrição antropológica posterior.

Mas Gautherot está longe de optar por um mero bloco de anotações visuais. Se fosse este seu objetivo, ele não deixaria levemente desfocado o fundo da imagem, pois com foco seria mais fácil identificar a igreja que aparece ao fundo. No momento em que ele decidiu utilizar um diafragma mais aberto (dispositivo da câmera responsável pela profundidade de campo, ou seja, a quantidade de foco na imagem, quanto mais aberto menos foco a imagem terá), ele prioriza a forma

em relação ao seu conteúdo. Ele limpa a imagem, dando destaque para os capoeiristas. Talvez esteja aí uma das grandes características do trabalho de Gautherot, este sutil equilíbrio entre a forma e o conteúdo.

Faz parte do trabalho de fotógrafo certo envolvimento prévio com o objeto fotografado. Mas esta imagem deixa claro que o convívio com os capoeiristas, principalmente com mestre Waldemar, fez com que o fotógrafo percebesse aos poucos as sutilezas deste ritual. À época, a capoeira possuía poucos registros, uma vez que depois de um século de proibição os capoeiristas começavam novamente a mostrar sua arte de forma livre. Poucos anos antes, quem fosse flagrado jogando capoeira seria mandado para a prisão de Fernando de Noronha, acusado de vadiagem.



Este é um fato importante que torna os registros de Gautherot ainda mais significativos. Para um pesquisador, etnógrafo ou historiador ligado à capoeira estas imagens revelam importantes detalhes. Não é por acaso que eles estão com três berimbaus, já que esta é a formação básica da orquestra na capoeira. E o berimbau é o principal instrumento, aquele comanda a roda. É difícil saber se foi iniciativa do fotógrafo ou do mestre a ideia de fazer esta fotografia com esta composição, mas o fato é que vemos bem o ato de reverência ao instrumento: este movimento de baixá-los representa o fim de uma roda, ou o final de um jogo ou uma advertência, uma chamada para que um dos jogadores venha até o pé do berimbau para acalmar seus ímpetos.

Uma das particularidades de mestre Waldemar era justamente seu talento como exímio tocador e fabricante de berimbau. Ele foi o primeiro capoeirista que criou um sistema de identificação através da pintura do berimbau,

diferenciando assim os grupos pelas cores e desenhos. Também não é por acaso que cada capoeirista apareça com um berimbau diferente, o que fica evidenciado pelo tamanho da cabaça. Mestre Waldemar, de calça preta, comanda o berimbau maior, chamado de Gunga, que é o mais grave. O segundo, com uma cabaça um pouco mais fechada, é o berimbau médio, enquanto o terceiro, com cabaça pequena, é o berimbau viola. Os três juntos, com suas características próprias, são os principais responsáveis pelo ritmo de uma roda. Também podemos ver na mão deles os caxixis (este tipo de chocalho de palha trançada com sementes no interior; é interessante notar que eles também são pintados, algo até hoje raro), a baqueta (pequeno bastão de madeira usado para bater no arame e projetar o som) e o dobrão (cilindro de metal que parece uma moeda e que na medida que é encostado no arame produz um som diferente).



Porém o mais importante nesta imagem, fugindo mais uma vez da rígida descrição etnográfica, é este sentimento de reverência. A imagem transmite uma ideia de profundo respeito do fotógrafo pelos capoeiristas, e dos capoeiristas pelo berimbau, pela tradição. Todos estão concentrados em sua arte. Estão todos elegantemente vestidos, enfatizando tratar-se de uma imagem impregnada de devoção e de troca em um momento histórico no qual a capoeira ainda era vista com desconfiança e preconceito pela sociedade. Neste contexto entra em cena o fotógrafo de origem humilde, simpaticamente marxista, para transportar este universo popular de origem africana para as grandes rodas internacionais da cultura.

2.6 Um olhar romântico sobre a luta cordial



Fig. 14 - Marcel Gautherot
Praia em Salvador, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BACE01768-01779

Gautherot teve a preocupação de montar séries fotográficas com um olhar intensamente instruído pela etnografia, sobretudo através das técnicas de Marcel Mauss, amplamente utilizadas no Musée de l'Homme em Paris, onde trabalhou, as quais deveriam transmitir um ideia de totalidade, exaurindo o acontecimento, mesmo que para isso o fotógrafo tivesse que organizar a cena. Outra característica marcante em Gautherot, segundo a pesquisadora Lygia Segala, era a admiração pelo cineasta soviético Serguei Eisenstein, o que pode ter uma forte ligação com sua forma de criar séries fotográficas e formas de abordagem dos seus fotografados.

Nesta prancha-contato vemos uma cena rara do mestre Waldemar realizando os movimentos de capoeira em um processo etnográfico, quase didático. Nas imagens 01768, 01769 e 01770 vemos um estudo de aproximação, o fotógrafo estudando a cena, esgotando as possibilidades, mais de longe, mais de perto, vemos o processo de aproximação. A partir da imagem 01771 percebemos a escolha final do fotógrafo quanto à distância mais apropriada e o corte que melhor se ajusta à cena. Neste momento, quando o quadro é definido, começa a parte mais interessante desta sequência - mestre Waldemar começa a jogar. Este é um registro importantíssimo para a capoeira, porque mostra as nuances do jogo de angola praticado na época.

A imagem 01772 mostra com extrema clareza o movimento de uma cabeçada e toda a dinâmica da ação. Mesmo sabendo que os movimentos destas cenas foram combinados, quando olhamos estas imagens separadas da sequência dificilmente poderíamos perceber esse arranjo, uma vez que vemos a tensão muscular do corpo ao receber



01769



01770



01771



01772

a cabeçada e o consequente desequilíbrio; além disso, o olhar atento dos tocadores enriquece a cena.

Nas imagens 01773, 01774 e 01778 mestre Waldemar mostra três maneiras distintas do movimento “chamada na cruz”, um importante movimento na capoeira. E nas imagens 01776 e 01777 ensina o famoso rabo de arraia, que ficou conhecido através dos livros de Jorge Amado.

Outro detalhe a chamar a atenção no conjunto de imagens a partir da foto 01771 é a percepção de um movimento circular, como se Gautherot entrasse na roda não apenas com o jogo de olhar do fotógrafo mas também com sua movimentação, colocando em ação seu corpo vibrátil, dançando a música do mundo, entregando-se literalmente à cena.

Raramente vemos Gautherot desequilibrar a linha do horizonte em suas fotografias; em geral ela aparece impecavelmente reta, mas aqui ele não só fotografa, ele joga também, seu corpo acompanha os movimentos da capoeira, e isso se reflete nas imagens 01772, 01773 e 01777 que se desequilibram no ritmo dos corpos em movimento, isso denuncia uma leve emoção de quem se deixa levar, se envolver – todo o rigor estético, etnográfico e cartesiano deste francês começava a se africanizar ao som percussivo da bateria.

Além destes detalhes mais gerais, cada fotografia é uma superfície aberta ao devaneio, a começar pelas roupas a demandar um demorado mergulho: calças de linho, largas que possibilitam o movimento; chapéu de palha displicentemente caído para o lado no tocador de berimbau mais alto; paira uma extrema elegância no ar que complementa o bailado, que realça a ginga e compõe a cena. Podemos perceber o orgulho destes homens ao



01773



01774



01778



01776

praticar sua arte. mestre Waldemar é o único a usar sapato branco, sua calça escura e a camisa xadrez complementam a sutil distinção do mestre. Nada de cordas, ou faixas coloridas usadas atualmente no sistema de hierarquias da capoeira. Aqui, nestas imagens, reina a sutileza.

Imagens carregadas de romantismo que reverberam o olhar de um fotógrafo que acabou de servir na guerra, cujo imaginário estava carregado dos descabidos jogos de poder. E ao se deparar com a capoeira, provavelmente se deixou encantar pelas complexidades e sutilezas desta luta cordial.

A capoeira também é uma luta. Mas com o passar dos tempos, depois de superada a fase da necessidade real do enfrentamento pela sobrevivência em um cenário de atrocidades da escravidão, a capoeira foi se transmutando através de uma série de códigos de conduta. Estes códigos garantiam entre os capoeiristas um respeito mútuo, os quais evitavam maiores danos corporais na prática da atividade. E é exatamente isto que podemos perceber nestas imagens.

Fora do ambiente respeitoso das rodas, a fama de valentão do capoeirista não era à toa. A habilidade e a destreza para o combate continuava presentes no capoeirista, sendo colocadas em prática quando necessário, com maior ou menor incidência, dependendo do temperamento de cada um.



01777



2.7 O transbordamento etnográfico



Fig. 15 - Marcel Gautherot
Praia em Salvador, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BACE01788



Fig.16 - Marcel Gautherot
Praia em Salvador, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BACE01771

São duas imagens de uma mesma cena, nitidamente organizada por Gautherot, em uma “situação armada” como os fotógrafos costumam definir. Estas duas fotografias mostram bem o dançar do fotógrafo em busca dos melhores ângulos e do ponto de vista preciso. As duas revelam uma clara preocupação com a composição formal e com o controle da ação. Mas algo escapa, transborda.

Talvez seja o cigarrinho na boca do tocador de pandeiro da imagem 01771 que direciona o olhar para o corpo contorcido do capoeirista sem camisa, que se encontra em uma posição plasticamente muito forte, de um bailado vigoroso, disforme, ancestral, que lembra o transe dos pretos velhos nos terreiros de candomblé, um movimento encarnado. Na sua frente vemos mestre Waldemar, com um gingado mais “miudinho” mas cheio de mandinga, reverência e encanto, é a magia do velho mestre.

Já na foto 01788 percebemos claramente o momento do cheque-mate, a cabeçada certa que vai desequilibrar o adversário antes que ele complete o “aú” (movimento conhecido como estrelinha pelas crianças). O momento ápice está lá, no jogo e no clique, o décimo de segundo que precede o colapso, a queda....

Como se trata de uma fotografia de Gautherot, na qual está presente a influência da arquitetura e a busca da composição perfeita, se olharmos com mais atenção, outros detalhes surgirão, como o sutil caminho de terra que aparece na esquerda do enquadramento e que lança um ponto de fuga para o final do quadro, onde se vê ao longe dunas e coqueiros, pequenos, distantes, que lembram os caminhos no fundo do quadro *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci. São jogos e estratégias que enriquecem a dinâmica do olhar, que



01788



01771

mais uma vez tendem a uma leitura circular.

Aqui o olhar do etnógrafo também está presente, através do tempo certo, deste instante decisivo na capoeira, o que pressupõe o perfeito entendimento do jogo. Uma pessoa que não conheça as regras do jogo de xadrez não conseguirá perceber quando uma jogada está em preparação. Nestas duas fotografias percebemos claramente um avanço no entendimento da estrutura do jogo da capoeira e de suas sutilezas por parte do fotógrafo para alcançar este instante.



01788

Ao fazer escolhas e definir suas intenções, o fotógrafo, no gesto de fotografar, interfere conceitualmente na imagem que será captada, atuando diretamente com suas concepções pessoais e com posições de ordem subjetiva. Essas escolhas, que operam dentro de uma pluralidade de significados própria de uma imagem, interagem e resultam diretamente dos critérios estéticos, políticos, éticos, ideológicos e culturais de quem a produz, projetando-se através de uma simbologia igualmente própria.



01771

Já comentamos em outra imagem sobre a admiração de Marcel Gautherot por Henri Cartier-Bresson, fundador da importante agência Magnum e responsável pela criação do conceito do “instante decisivo” na fotografia. É interessante perceber que tanto a fotografia como a capoeira tratam do instante decisivo como ponto de confluência e definição de um ápice.

Marcel Gautherot, provavelmente por influência do folclorista Edison Carneiro, seu amigo e diretor à época do ISPHAN (atual IPHAN), sempre fotografou o jogo da capoeira angola, como é chamada a capoeira mais tradicional, que mantém as tradições mais antigas e tentam até hoje manter sua prática mais próxima da original. A capoeira angola pode ser

comparada ao jogo de xadrez, no qual o capoeirista vai mexendo as peças, neste caso seu próprio corpo, em uma série de movimentos improvisados que visam enganar, blefar, atraindo o oponente para uma armadilha até o instante específico em que o golpe certo será desferido.

Se a cena foi armada ou não, o fato é que fotógrafos vivem de tentativas, com seus erros e acertos, como toda odisseia artística pessoal. Gautherot fotografou quatro situações de capoeira em 1941; não existe uma organização de datas muito detalhada que possa estabelecer uma cronologia mais exata. Mas podemos sentir nas imagens uma cronologia de afetos e de envolvimento, na qual as imagens aos poucos vão mostrando o envolvimento do fotógrafo com a capoeira e principalmente com os capoeiristas.

Nessa relação podemos perceber os olhares, enquanto a própria movimentação vai se tornando gradativamente mais solta, refletindo um clima de crescente confiança mútua, que se revela nas imagens. Esta relação vai culminar no retorno de Gautherot em 1955, quando acontece o reencontro do fotógrafo com mestre Waldemar, mais velho e mais descontraído diante da câmera. Desta época, as cenas são espontâneas, não são mais “armadas” por Gautherot.

É o perfil do fotógrafo viajante também vai se intensificando, conquistando amizades nas estradas da vida, conquistas de uma cartografia pessoal que sempre buscou sentir a música do mundo, as vibrações de cada entorno. Para um fotógrafo, o domínio da técnica é o básico, enquanto o que fará a diferença em um *corpus* de trabalho é o envolvimento e a sinceridade.

Mas voltando um pouco a nossas imagens em questão, outro detalhe que merece destaque é a altura do tocador de



01788



01771

berimbau e como ele foi colocado estrategicamente em primeiro plano na imagem 01771 para criar o início de um ponto de fuga bem marcado na cena, a partir de sua cabeça coroada com um chapéu pleno de estilo que transmite todo um código de comportamento, de malandragem, e que fecha o ponto de fuga no movimento do capoeirista sem camisa.

A riqueza de detalhes destes jogos estéticos define bem o encontro do arquiteto com o etnógrafo. Está tudo meticulosamente ordenado no espaço, com o trabalho do arquiteto aparecendo claramente nesta organização dos planos e das perspectivas. Só que aqui não se trata das atividades tradicionais da arquitetura, que Gautherot desenvolvia com rigor e reconhecimento na França. Nestas imagens o arquiteto trabalha com uma cultura ancestral africana, com uma luta criada para a sobrevivência dos escravos. Uma luta disfarçada de dança, para enganar, para disfarçar, para mimetizar. Mas o seu lado etnógrafo está sempre aberto, receptivo, atento às sutilezas do corpo e da tradição popular. Não basta organizar o espaço, é necessário organizar o ritual, construir a narrativa etnográfica, com seus detalhes, ritmos e particularidades.



01788



01771

2.8 O convite inexaurível à dedução



Fig. 17- Marcel Gautherot
Festa popular no bairro Rio Vermelho ,1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BAVE03904-03913

Ao ver esta prancha-contato é difícil esconder o sentimento de deleite, certo bem estar de difícil explicação, como acontece com quase toda tentativa de explicar imagens e as sensações que elas produzem. A escritora Susan Sontag, em seu livro *Ensaio sobre a fotografia*⁶² anota que a fotografia é incapaz de explicar o que quer que seja, que ela se apresenta apenas como um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia. Esta afirmação geralmente desperta um sentimento de cumplicidade entre a autora e aqueles que se arriscam em mergulhos mais profundos na fotografia.



03904

Estas imagens possibilitam inúmeras especulações e devaneios... podemos começar com o sorriso da mulher negra da primeira fotografia – 03904. Um sorriso franco, um tanto tímido de quem diz “ai que vergonha, moço”, e ao mesmo tempo curte aquele momento do jogo fugaz de sedução entre ela e o fotógrafo francês, encantado com aquela negra de sorriso gostoso. Além disso paira no ar um clima de perfume queimado, como dizia Claude Lévi-Strauss em seu polêmico livro *Tristes Trópicos*, baseado em suas viagens pelo Brasil na década de 1930.

Logo em seguida, na fotografia ao lado 03905, vemos um retrato clássico, a confiança já conquistada e Gautherot produzindo um retrato mais dirigido; percebemos que o rosto está virado para a luz e o fundo está bem limpo, o menino que aparecia ao fundo da fotografia 03904 não está mais lá. Muito do prazer que as imagens desta prancha transmitem está associado à percepção que temos do desenrolar do movimento do fotógrafo, sendo possível acompanhar o processo de desenvolvimento da obra.



03905

Nas fotografias seguintes, o lado etnógrafo do fotógrafo

⁶² SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. p. 22.

entraria em cena, enquanto ele aproveitava a confiança conquistada para fazer um breve inventário de uma baiana vendedora de acarajés, mostrando o tabuleiro, a venda, situando-a no espaço da festa. Na imagem 03908 é possível perceber toda a movimentação característica das festas populares, tendo no primeiro plano a baiana a preparar um acarajé sob o olhar atento da compradora, e ao fundo uma intensa movimentação dá o tom descontraído da festa, um local de encontro, de confraternização. Gautherot aproveita e faz um detalhe do tabuleiro de acarajé.



03908

Outro detalhe que chama a atenção nestas fotografias são as roupas. Mai summa vez percebemos certa elegância no ar e uma profusão de estilos em diferentes roupas e chapéus. Vemos um grupo de homens parados na fotografia 03910, imagem que mostra esta miscelânea de estilos. Não é possível perceber o que esses homens estão fazendo, nem se estão olhando para o fotógrafo ou para outro ponto. Parece ser uma fotografia de aproximação, quando o fotógrafo na chegada tira uma primeira fotografia para ver a reação e a receptividade das pessoas. Na fotografia 03911 a suspeita de que os chapéus e roupas haviam chamado a atenção do fotógrafo se confirma: Gautherot faz um retrato que destaca bem o chapéu com a aba virada para cima do fotografado. Logo em seguida ele continua sua caminhada até encontrar outra situação que mereça sua atenção.



03910



03911

Finalmente chegamos nas imagens de capoeira, mas não podemos esquecer que todo este contexto é a capoeira em sua plenitude, já que a festa popular é o berço da capoeira, e era lá que se aprendia a vadiar com os mestres, lá onde acontecia a transferência da história através da cultura oral e corporal de geração em geração, onde era possível encontrar o acarajé da baiana de sorriso gostoso que

alimenta o corpo do capoeirista destemido, o chapéu que protege seus olhos e sua pele do sol forte, a domingueira (roupa branca) que continua limpa após o jogo da capoeira, índice da habilidade do capoeirista.

Anteriormente já analisamos a imagem 03912 de maneira mais detalhada. No entanto é enriquecedor perceber a imagem seguinte como um complemento, um desfecho, na qual percebemos que o capoeirista ficou com o cigarrinho na boca até o final do jogo e que ele continua com a roupa impecavelmente branca. Os olhares ao fundo continuam atentos, ao seu lado o homem sem camisa, de chapéu e também de cigarrinho na boca, parece participar da cena. O chapéu no ar na mão em primeiro plano causa uma ruptura na imagem e deixa algo suspenso no ar, como no olhar do capoeirista, como se um desafio estivesse acontecendo.

Podemos imaginar Marcel Gautherot andando calmamente nestas festas com sua câmera Rolleiflex, visualizando cenas, fazendo suas aproximações, conquistando “confianças” e descobrindo a luz dos trópicos. Afinal nisso reside o grande prêmio do fotógrafo viajante: a própria viagem. Este ato de deslocamento e de reinvenção de nós mesmos, no qual viajar é um ato de libertação.

De certa forma Gautherot mantinha acesa a chama dos etnógrafos fotógrafos franceses que se arriscavam nestes trópicos como Lévi-Strauss, e é interessante notar as semelhanças entre eles: ambos tinham reputação de austeros e discretos, ambos imprimiram um olhar nômade sobre o Brasil e nutriram uma necessidade pessoal por mobilidade e ruptura. No entanto um fato chama a atenção entre os dois, e que pode ser visto quando Lévi-Strauss lançou *Tristes Trópicos*, que apesar do grande sucesso, foi recebido com reserva pelo meio científico, por transitar entre



03912

o científico e o universo do romance. Esta marca também está presente em Gautherot, já que ele desenvolvia um trabalho, ou uma busca, dividida entre um desejo de liberdade e o trabalho científico.



2.9 O olhar e seus enigmas



Fig. 18 - Marcel Gautherot
Festa da segunda feira na ribeira, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tombo: 010BARI17240

Nesta fotografia clicada quinze anos após os primeiros registros de capoeira feitos por Gautherot, podemos ver outra forma do fotógrafo de registrar uma roda . Trata-se de uma tradicional festa popular, também chamada Segunda Feira Gorda da Ribeira, que é uma prévia carnavalesca, realizada no bucólico bairro da Ribeira, Cidade Baixa de Salvador, onde na segunda-feira após a grande festa do Bonfim, as barracas são transferidas do Largo para a vizinha Ribeira, e durante todo dia ocorrem apresentações e batucadas.



Trata-se de um lugar tradicional de “vadiagem” (termo usado por capoeiristas para a prática e confraternização). Podemos sentir o clima descontraído, no qual mestre Waldemar se apresenta muito elegante, com sapato branco, relógio, anel, chapéu e o tradicional lenço de seda no pescoço, que os capoeiristas usavam para se proteger dos golpes de navalha. Este clima de naturalidade presente na fotografia pode ser entendido como indício de uma boa amizade que se formou depois de longos anos de convivência entre o fotógrafo e o respeitado mestre de capoeira.

A composição continua impecável como sempre, mas o que marca nesta fotografia é justamente o clima descontraído, a conquista do fotógrafo pelo respeito dos capoeiras e de seu espaço no ritual, sendo mais um integrante da roda, na qual seu corpo vibra com o ritmo percussivo do berimbau, sente e faz parte do transe coletivo. O momento da roda, apesar da aparente descontração, é um momento profundo e sagrado; quando alguém está abaixado ao pé do berimbau é porque ou está cantando ou vai cantar uma ladainha.

A ladainha é o canto de abertura de uma roda, ou de chegada de um mestre ou importante capoeirista. Pelas vestimentas do capoeirista abaixado, podemos perceber certa força expressa no sapato bicolor, no terno xadrez, que

pressupõem a identidade de um bamba, de um mandingueiro, possuidor das magias e artimanhas do ritual da capoeiragem. Nesta época mestre Waldemar era considerado um dos grandes cantores e tocadores da Bahia; entrar em uma roda por ele comandada e se abaixar ao pé do seu berimbau para puxar uma ladainha era, sem dúvida, um ato para poucos.

Essa fotografia, por não se tratar de um cena armada entre fotógrafo e capoeirista, e por carregar a espontaneidade do dia a dia das festas populares, possui uma riqueza impressionante de detalhes: são olhares, expressões corporais, vestimentas, adereços, cortes de cabelos que se revelariam a qualquer etnógrafo como um enorme manancial de informações. Um aspecto encantador, mágico desta imagem está mais uma vez em seu caráter circular, característica recorrente nas imagens de Gautherot. O corte nas duas laterais do quadro sugere que a cena está um tanto mal resolvida. No entanto isso é mais um recurso, pistas para um retorno do olhar.

Esta fotografia nos faz imaginar como este francês, desde sua chegada ao Brasil quinze anos antes, conseguiu se inserir na cultura brasileira como poucos. Fotógrafos que registram imagens de pessoas lidam com um elemento que nenhuma escola, instituição ou qualquer formação acadêmica pode ensinar: o contato com o outro. Em nenhum manual de etnografia encontraremos a técnica da empatia, porque para isso não existe qualquer regra.

Gautherot, com seu jeito introspectivo, mostrou que para ele isso era algo natural. Era com o povo simples, nas festas populares, entre uma cachacinha, uma amizade ou outra, um batuque, que seu sangue corria com vontade. Esta alegria e este prazer do convívio com essas gentes afluía em suas



imagens, repletas de sorrisos e olhares curiosos.

Nesta imagem chama a atenção o emaranhado de olhares que refletem as raízes de cada um. Tentar traduzir estes olhares é mergulhar no mistério da vida. O próprio mestre Waldemar (de camisa listrada) está com um olhar difícil de decifrar, um olhar que parece de respeito com o cantador abaixado. Ao seu lado, o olhar perdido do outro tocador de berimbau parece confirmar esta suspeita, ele parece estar absorto na audição, controlando o toque do seu berimbau e viajando na sonoridade do lamento deste canto.



Quase todos parecem compactuar neste transe sonoro coletivo, como se o som dos berimbaus quisesse pular para fora da imagem. Mas alguns olhares quebram esta narrativa sonora e encaram o fotógrafo e sua máquina, um deles está bem atrás do ombro esquerdo do mestre, cabeça levemente abaixada, este homem desfere um olhar inquisitivo, como um animal que encara a presa, desconfiado, forte. Ao seu lado o rapaz mais novo de chapéu também parece olhar o fotógrafo, mas é só um olhar curioso, que apenas passeia pelo ambiente enquanto a disputa entre os capoeiristas não começa. No outro lado do mestre está uma mulher que segura um chapéu com as mãos cruzadas; seu olhar é uma síntese dos outros dois, é um olhar doce e desconfiado.

Ao lado desta mulher aparece um homem com um chapéu arredondado que olha fixamente para o capoeirista agachado, este olhar nos faz esquecer o fotógrafo e nos trás de volta ao jogo, à cena. Outros dois olhares juntos chamam muito a atenção quando olhamos novamente para o tocador de berimbau. Percebemos que no lado oposto do quadro, na mesma posição que a dele, está um homem elegante com o olhar e posição do corpo praticamente igual ao do tocador, como se fossem olhares e corpos espelhados que cruzam a

cena e constroem algo de especial no mapa do visível da imagem.

São estes pequenos enigmas, estas centelhas que se acendem de tempos em tempos como recompensas do fotógrafo vagante que fazem a aventura do olhar valer a pena. Um pequeno gesto, detalhes que passam despercebidos para a maioria dos mortais em Gautherot ganham potência e ludibriam o silêncio e a imobilidade presente em qualquer fotografia.



2.10 A chamada da estética



Fig. 19 - Marcel Gautherot
Festa da segunda feira na ribeira, 1941.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BARI17243

Um negro crucificado, uma imagem sem dúvida impactante. Impossível não trazer à tona a imagem de Cristo e o peso do catolicismo, da nossa herança religiosa. Mas o olhar felino desmonta esta comparação, aqui sentimos a malandragem, a África, o jogo lúdico em meio à força deste ato. Trata-se de um capoeirista fazendo a tradicional chamada na cruz, um movimento cheio de mandinga, quando um dos capoeiristas abre os braços, chamando o adversário para juntar suas mãos com às de seu oponente. Mas isso pode ser uma armadilha; no meio do caminho pode ser desferido um chute, uma rasteira, enfim, é uma chamada para algo incerto. Geralmente a pessoa que é chamada para a cruz faz alguns movimentos no chão, faz gestos em devoção aos Orixás antes de encarar o desafio.



Alguns olhares são quase sorridentes, outros apreensivos e alguns apenas curiosos. Mas esta corrente humana percebe algo visualmente interessante. O ambiente nos remete a uma festa, trata-se da segunda-feira gorda da Ribeira. Uma festa tradicional, onde as pessoas estão ali para diversão, para um convívio cheio de manifestações culturais e sincretismos afro-brasileiros. Todos ali conhecem bem a capoeira, sabem que este momento da chamada na cruz é uma armadilha, uma arte. Todos estão ansiosos para o desfecho desta cena, eles e nós.

É exatamente este momento que o fotógrafo conseguiu captar, o *punctum*⁶³ desta imagem, como diria Roland Barthes; no lado direito do quadro todas as pessoas, ou melhor, quase todas têm o olhar dirigido ao chão, enquanto apenas uma pessoa encara a câmera, transmitindo enorme intensidade no olhar, mesmo a imagem da pessoa estando

⁶³ BARTHES, 1984, p. 46. *Punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge mas também me mortifica, me fere.

desfocada. Esta fuga dos olhares para algo além da cena, encanta, trás para esta fotografia um incrível mistério a ser desvendado. Nesta análise, além da fotografia e com o conhecimento da movimentação da capoeira, conseguimos desvendar um pouco mais deste mistério.

Após vários anos de convívio com capoeiristas baianos, Marcel Gautherot havia incorporado a movimentação da capoeira para criar uma dialética própria na construção de suas imagens, e esta fotografia é um interessante exemplo deste caminho desenvolvido pelo fotógrafo. Em uma entrevista pessoal realizada com a pesquisadora Lygia Segala nos foi comentado que Gautherot era uma pessoa extremamente obstinada com a imagem, capaz de passar uma tarde inteira embaixo de um guarda-chuva, sob forte sol para aguardar o posicionamento desejado de determinada nuvem.

Esta obstinação estética, junto com o prazer que podemos perceber quando Gautherot fotografava ambientes populares ou folclóricos como a capoeira, fazem de suas fotografias este improvável encontro entre o prazer e o rigor.

A capoeira foi uma chamada para o fotógrafo, por se tratar de um ritual com uma dinâmica própria, que possui um rico vocabulário visual. O próprio nome dos movimentos são carregados de visualidade, como rabo de arraia, chamada na cruz, chibata, negativa, meia lua, tesoura... nomes impregnados de uma poesia própria.

Para além dos nomes criativos de visualidade marcante, a própria noção de olhar está diretamente ligado ao jogo da capoeira. Capoeiristas costumam jogar com o olhar durante a disputa, utilizando esta ferramenta como um recurso magnético de atração. O capoeirista imagina um golpe e



através do olhar ele traz o adversário para o lado desejado, como em uma armadilha, e uma vez que o adversário tenha caído nesta arapuca do olhar, o golpe imaginado se concretiza em milésimos de segundo para acertar o adversário.

Nesta imagem percebemos esta força do olhar em um jogo de capoeira. Além disso, a dinâmica de uma roda é marcada por uma organização estética. Desde a organização da bateria, onde cada instrumento tem um local específico, até a estrutura circular que representa a volta ao mundo e possibilita a visualização de todos os envolvidos, capoeiristas e espectadores. Também não podemos esquecer da força simbólica envolta na capoeira e a influência das religiões africanas em sua mística ligação metafórica com a natureza, onde os deuses (orixás) representam seus pontos de força.

Gautherot conseguiu achar um equilíbrio neste agenciamento estético entre o caráter mágico da capoeira e a ideia de realidade que toda fotografia tr. Equilibrando as formas no espaço, escolhendo o momento certo do jogo, entendendo sua dinâmica de esquivas e negaças, Gautherot previu dissimulações e conseguiu captar sua fluidez.



2.11 O encanto do eterno retorno



Fig. 20 - Marcel Gautherot
Carnaval, 1955.
Salvador, BA
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010BACL26603

Esta é uma imagem solta, a única fotografia de capoeira entre centenas de fotografias do carnaval de Salvador em 1955. Mesmo assim, é um sinal de que Gautherot estava atento à capoeira, ele já a reconhecia e provavelmente com ela se identificava. Os berimbaus pintados indicam que se trata do grupo de mestre Waldemar, grupo que ele sempre fotografava em Salvador, sendo possível que conhecesse estes capoeiristas de outras sessões de fotografia. No entanto, o que chama a atenção desta fotografia é o olhar direto, franco, dos dois homens em primeiro plano, na parte inferior da cena com suas cabeças cortadas.



Mais uma vez, apesar do plano quadrado, esta cena contém uma estrutura interna circular, como em diversas fotografias de Gautherot. Este jogo de olhares multidirecionais remete a um vaguear de olhar. O filósofo Vilém Flusser, em seu livro *A filosofia da Caixa Preta*⁶⁴, comenta que nosso olhar tende a voltar para contemplar elementos já vistos, e que o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. Para Flusser, quem quiser aprofundar o deciframento de uma imagem deve permitir-se a este vaguear pela superfície da imagem, este vaguear que ele chama de *scanning*. No traçado deste *scanning*, que segue a estrutura da imagem, entra em jogo também os impulsos íntimos do observador, e na síntese destas duas intencionalidades resultará um método para este deciframento.

Neste método, para Flusser, o olhar, ao circular pela superfície, tende a voltar sempre para elementos preferenciais e deste modo o olhar vai estabelecendo relações significativas. Mas para ele o tempo que circula e que estabelece estas relações significativas não é um tempo linear, mas um tempo de magia, onde um elemento explica o

⁶⁴ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 14.

outro, enquanto este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis; afinal, imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como são as cifras. Imagens são mediações entre o homem e o mundo.

Esta imagem é um ótimo exemplo da mediação de Gautherot com o mundo. É uma imagem que poderia sugerir ter sido construída para exemplificar o método de Flusser, em função de sua estrutura circular e da riqueza de detalhes que clamam por impulsos íntimos. No entanto, temos que levar em consideração o olhar do fotógrafo e sua intencionalidade, que para Flusser se trata de um “aparelho-operador” , o canal que liga imagem e significado.



A partir destes conceitos, quantas interpretações, *scannings* e impulsos podemos dimensionar vendo esta imagem de Gautherot. São cinco pessoas, cinco rostos, cinco atitudes e um infinito campo de significados. Olhares fortes, carregados de tensão em meio à festa. Mesmo em um dia de êxtase, de catarse coletiva como o carnaval baiano, percebemos expressões de quem carrega uma herança africana, com seu ritmo, sua força e mazelas. E a capoeira é uma metáfora desta realidade. A luta que se disfarçou de dança para ludibriar as forças opressoras.

A história da África no Brasil é isso: uma grande dança de combate, onde o corpo foi o principal canal de comunicação, com seu poder mágico, através do canto, da percussão dos tambores e dos berimbaus que simbolizam a batida do coração, o ritmo da luta pela vida. Esta imagem é tão rica em detalhes que poderíamos ficar olhando para ela por muito tempo e ainda assim achar novos impulsos. Um imagem como esta nunca se esgotada nesta região do eterno retorno, sobre a qual nos coloca a fotografia, assim como nosso

conhecimento e nosso poder de imaginação.

Neste *scanning*, o olhar circula e volta sempre para estes dois olhares, quase inquisidores, dos homens do primeiro plano. O olhar do homem mais velho sem chapéu, acentuado pela luz dura que marca suas rugas e expressões, possui uma força que é difícil de descrever em palavras. Os dois se parecem, podem ser da mesma família, pai e filho; ambos possuem olhos levemente tristes, caídos nos cantos. E quando conseguimos nos libertar destes dois olhares, caímos logo no olhar do menino de barba pintada e uma garrafa de coca-cola vazia na mão, olhar está perdido no horizonte, mas também um olhar forte de quem imagina um futuro, ou simplesmente deslumbra-se com o presente. Ele também pode ser da família, podemos ter um encontro de três gerações nesta fotografia. Mas isso também não importa, uma vez que o relevante na imagem é seu poder e sua capacidade de nos fazer viajar para dentro do nosso complexo universo de associações e significados. Que poder é esse?



Finalmente o olhar chega de verdade aos capoeiristas, que com seus berimbaus desenhados são os primeiros a nos convidar para um *scanning*. Mas os olhares dos outros três são a força, o imponderável. Provavelmente Gautherot foi chamado pelo toque destes berimbaus enfeitados para a festa, as camisas estão passadas a ferro, os três chapéus são iguais, o que sugere uma prévia combinação entre amigos (ou familiares?).

A diferença de altura entre o fotógrafo e os fotografados mostra que eles estavam em cima de alguma base na busca de um ponto de vista privilegiado, para ver o carnaval passar, os desfiles e a agitação que a data celebra. O olhar do menino parece confirmar esta impressão. Além disso, os

personagens parecem estar emoldurados pelas duas plantas que envolvem o quadro. É uma cena onde todos os elementos parecem conspirar para o eterno retorno, premiando com uma espécie de momento mágico a busca do fotógrafo.

2.12 O flâneur e seu gingado



Fig. 21 - Marcel Gautherot
Carnaval, 1960.
Rio de Janeiro, RJ
Acervo: Instituto Moreira Salles
Nº de tomo: 010RJCA20292

Esta imagem foi capturada por Gautherot em 1960 no carnaval do Rio de Janeiro. Nessa época, existia uma ramificação da capoeira que se chamava pernada carioca, que se baseava em uma disputa de rasteiras, um dos principais fundamentos da capoeira. Já fazia vinte anos que o fotógrafo francês tinha desembarcado por aqui. Em suas constantes andanças pelos quatro cantos do país, este *flâneur* fazia de seus percursos, poesia e sustento. De tanto registrar as manifestações populares, seu olhar instintivamente focava, diferenciava e catalogava com sua poética pessoal o pulsar da vida brasileira.



Nestas fotografias de rua, muitas vezes a rígida composição habitual deste fotógrafo preciosista não acompanhava o tempo do cortejo, do povo e do ritmo frenético da diversão. A geometria dança, se quebra, se solta, e neste relaxamento, detalhes aparecem de improviso e imagens como esta passam para outra dimensão, que não por acaso remete ao jogo da capoeira, que é baseado no improviso. Nestas situações, tanto fotógrafo como capoeiristas devem ter jogo de cintura, poder de improvisação, ritmo e reflexos rápidos.

O homem de costas à esquerda em primeiro plano conduz a cena, transfere nosso olhar para o meio, para a ação. Ele está com a camisa suada, sugerindo calor, transpiração dos trópicos, carnaval. São olhares que se cruzam para todos os lados, que fazem o olhar do espectador circular pela imagem, para os lados, para cima e para baixo, para frente e para trás.

No fundo meio desfocado, vemos um prédio que anuncia a verticalização da orla carioca, percebemos o poste de luz que equilibra a imagem em contraponto com o homem negro que, em cima da mureta, consegue um ponto de vista privilegiado. Sentimos a vibração dos corpos que espreitam

por diversão, corpos curados de quem vivem na ação solar das ruas, das praias.

Detalhes que passam com extrema sutileza e que, quando percebidos, intrigam com suas pistas, como o pé solitário no canto direito da imagem que calça um sapato sobre uma tornozeleira. Seguindo este pé, chegamos a um rosto também cortado de um homem negro de olhar compenetrado. Logo abaixo deste rosto percebemos um menino que também observa atentamente o jogo; ao seu lado, um negro forte ajeita os óculos e chama a atenção pela sandália que calça, com salto de madeira. Todos estão com cabelos cortados.



Também é interessante perceber nesta imagem a diversidade cultural brasileira. Os praticantes da pernada carioca são o objeto central da fotografia : um é negro e o outro, branco, além de outras diversas cores e etnias, mistura de raças que aparece neste mesmo ambiente de jogo, de brincadeira e descontração, típicas do carnaval carioca. Nesta mistura, podemos imaginar um fotógrafo que já havia se abasileirado, que transitava livremente em territórios inspirados por Jorge Amado há duas décadas.

Se podemos supor que Gautherot, depois de anos de vivência no Brasil, “havia se abasileirado”, também podemos dizer que em sua fotografia e em seu olhar, a rigidez da composição já não é mais a mesma. Embora continue impecável se apresenta menos rígida; sua aproximação também mudou, na medida em que ele chega mais perto das pessoas e suas cenas são cada vez menos armadas. Diferentemente das primeiras fotografias de capoeira na rampa do Mercado Modelo em Salvador em 1940, vemos nesta série final um fotógrafo com mais ritmo e mais gingado que encara o jogo sem medo da queda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais uma vez apropriando-nos do vocabulário capoeirístico, podemos dizer que Marcel Gautherot foi um valentão, não no sentido pejorativo, daquele que sai dando porrada pelo mundo afora sem qualquer motivo. Valentão por encarar a vida de forma plena, por deixar seu país de origem inspirado por um livro, por um sonho, ato que requer coragem, muita coragem. Ele desafiou o conforto de uma vida estável como *designer* de móveis bem remunerado na Europa em troca de uma grande aventura na roda da vida. Encarou a si mesmo e seus fantasmas com valentia, apostou todas as fichas em saciar suas pulsões mais íntimas – este foi o grande trabalho de Gautherot. O que vem depois é apenas consequência deste primeiro passo.

Para alguém como ele, a decisão de se embrenhar nos recantos mais inóspitos de um Brasil em ebulição era apenas mais um deslocamento ínfimo, pois sua alma já estava preparada para o novo, para o desconhecido. E este caminhar transmutou-se em seu combustível vital: fotografar era preciso.

Foram muitos anos de uma fiel dedicação ao deslocamento, ao fazer fotográfico e ao contato direto com o mundo, mais precisamente com o Brasil. O tom da aventura com o rigor sistemático de um etnólogo, que organizava o espaço em sua volta através da espacialidade arquitetônica, ajudou a demarcar o estilo inconfundível de suas imagens.

O desenvolvimento de uma poética própria é uma tarefa árdua para o fotógrafo, que requer um investimento de tempo e energia de longos anos. No trabalho de

Gautherot encontramos diversas características que dão o tom do seu olhar e confirmam esta poética, como a recorrente dinâmica circular impressa em suas imagens, mesmo utilizando câmeras quadradas; o domínio da intensa luz tropical e a utilização de ângulos ousados para a época, entre diversos outros. Este repertório, somado, se caracteriza por uma fotografia extremamente limpa e objetiva, que no entanto sempre carrega certo ruído, certo jogo que desperta a atenção e intriga os olhares mais exigentes.

Sua jornada foi marcada primeiramente por uma grande inquietação, suficientemente grande para gerar deslocamentos que mudariam sua vida. Um forte desejo de investigar o desconhecido a impulsionar suas aventuras, aliado a uma extrema clareza em suas imagens, capazes de transportar o espectador para o local do sonho, do devaneio, de um tempo passado.

É neste mergulho que Gautherot se encontra com outro tempo, com outra cultura, como no caso da capoeira, na qual residem os encantadores mistérios de suas imagens. Um ato quase místico, que levava este francês a dirigir sua lente, treinada na rigidez da arquitetura, para buscar o transe, a vadiação, os corpos que vibram, que dançam e que lutam, e com eles fazer parte deste ritual coletivo. A capoeira é um ritual onde a estética fala alto, através do bailado dos corpos, da tensão dos músculos e da elegância no vestir dos velhos mestres.

Neste convívio do fotógrafo francês com esta manifestação de origem africana, o cruzamento das culturas apontavam o destino de um Brasil que apaixonaria este fotógrafo. Em troca, Gautherot deixou um legado de cerca de 25 mil imagens, entre negativos, contatos, diapositivos e fotografias originais, além de livros e alguns documentos que auxiliam nos estudos biográficos do fotógrafo, organizados e catalogados no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. O legado de Gautherot representa cinco décadas de um intenso registro deste país, seus personagens, seus folguedos populares e a construção do espaço.

No caso específico da capoeira, objeto deste trabalho, Gautherot realizou um dos mais importantes registros desta arte criminalizada até 1937. Ele começou seus registros em 1941, incentivado pelo folclorista Edison Carneiro, período importante no qual a capoeira começava a ser valorizada, entendida através dos discursos dos folcloristas, que colaboraram para legitimar esta manifestação

como um fenômeno afro-brasileiro. Aqueles primeiros anos, com a colaboração dos folcloristas e de outros importantes intelectuais, foram fundamentais para consolidar a arte da capoeira junto à sociedade.

Mesmo tendo publicado em importantes jornais e revistas europeias como *Voilà*, *Paris Magazine*, *Photographie*, considerada “a revista mais interessante e mais luxuosa do mundo”, como dizia o slogan publicitário de 1936⁶⁵, Marcel Gautherot teve pouquíssimo reconhecimento em vida, sobretudo se comparado à magnitude do seu trabalho. Em decorrência, poucas entrevistas e declarações sobre sua vida e sua obra foram registrados ou estão disponíveis, o que dificultou a realização desta pesquisa. Por outro lado, esta mesma dificuldade despertou em nós o interesse de querer saber mais, de revisitar suas séries e narrativas que possibilitassem diferentes recortes, como este proposto nesta pesquisa. O objetivo deste trabalho foi o de revisitar, reinterpretar e divagar sobre as narrativas visuais engendradas de Marcel Gautherot e seu interesse em fotografar a capoeira.

Já foi dito que toda fotografia não deixa de ser um autorretrato; as imagens e as pranchas de contato de Gautherot analisadas nesta pesquisa também são narrativas autobiográficas, nas quais o fotógrafo escolheu recortes que, segundo sua visão de mundo, mereciam ser congelados, registrando de maneira poética a cronologia de afetos de sua vida.

⁶⁵ ANGOTTI-SALGUEIRO, p. 25.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Frede. **O barracão do mestre Waldemar**. Salvador: Zarabatana, 2003.
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Tomo Editorial, 2004.
- AMADO, Jorge. **Jubiabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.). **O Olho fotográfico; Marcel Gautherot e seu tempo**. 1 ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado / Museu de Arte Brasileira, 2007, v.1.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARBOSA, Wallace de Deus & TEIXEIRA, Carlo Alexandre. 2000. O ritual como linguagem performática: tempo, improvisação e “regimes de visibilidade”, In **Poiésis. Estudos de Ciência da Arte**. Niterói: Madgráfica / PPGCA/IACS-UFF, ano 2, n. 2.
- BARBOSA, Wallace de Deus. O Toré e o praiá entre os Kambiwa e os Pipipã. In: GRUNEWALD, Rodrigo de Azevedo (org.). **O Toré, regime encantado do índio do Nordeste**, Recife: Fundaj, Editora Massagana, 2005.
- BARROS DE CASTRO, Maurício. In: BARBOSA, Wallace de Deus (org.). **Inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. Brasília: 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARNEIRO, Edison. **Capoeira**. Rio de Janeiro: Col. Cadernos de Folclore n.1, MEC/FUNARTE, 1977.

CASTRO, M. B. ; ABREU, Frede (orgs.). **Capoeira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. v. 1.

COLLIER Jr., John. & COLLIER, Malcolm. **Visual Anthropology: Photography as a Research Method**. 5e ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography Literature and Art**. Boston: Harvard University Press. 1996.

DIAS, LUIZ SERGIO. **Quem tem medo de capoeira?** Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca vol. 01, 2001.

EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e Fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 2, p. 11-28. 1997.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. **La Actualidad de lo Bello**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIEDION, Sigfrid. **Space, Time and Architecture**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus – nova arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2001.

GURAN, Milton. **Agudás - os brasileiros do Benim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Gama Filho, 2000. v. 1.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. 1 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001, v. 1

JUNIOR, Rubens Fernandes. O documento como arte. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo: 2001, p. 59-72

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LAPLATINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LE CORBUSIER. **Une encyclopédie**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

LISSOVSKY, Maurício. **O refúgio do tempo: investigações sobre a origem da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

LODY Raul; BARADEL Alex (orgs.). **O Olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

LUGON, Olivier. Séries, sequências e pranchas contato. In: ANGOTTI SALGUEIRO, **O Olho fotográfico; Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: 2007, v.1.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

NOBRE, Ana Luiza. A eficácia do corte. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo: 2001, p.13-26.

PASTINHA, Mestre. (Vicente Ferreira Pastinha). **Capoeira Angola**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

PERALTA, Patrícia Pereira. **As narrativas fotográficas de Marcel Gautherot: Um estudo do Bumba-meu-boi maranhense e do Guerreiro Alagoano**. Rio de Janeiro: Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

PROCÓPIO, Celita de Carvalho. Marcel Gautherot e o Brasil. In: ANGOTTI-SALGUEIRO. **O olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: 2007. v.1. Introdução. p.4-14.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: um ensaio sócio-etnográfico**. Salvador: Itapoã, 1968.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da USP, 2006.

SEGALA, Lygia. **Dinâmica do folclore e reconhecimento social. A capoeira angola baiana nos estudos de Edison Carneiro e nas fotografias de Marcel Gautherot**. [S.l]: Cultures-Kairós Revue d'antropologie des pratiques corporelles et des arts vivants, 2012. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=542>.

SEGALA, Lygia. **A coleção fotográfica de Marcel Gautherot**. Anais do Museu Paulista, São Paulo, Universidade de São Paulo, julho-dezembro, v. 13, n. 2, 2005, p. 73-174.

SEGALA, Lygia. Bumba Meu Boi Brasil: Fotografias de Marcel Gautherot. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo: 2001, p. 27-57.

SEGALA, Lygia. **Entrevista I**. [fev.2013] Entrevistador: Eduardo Rangel Monteiro. Rio de Janeiro, 2013. 1 arquivo.mp3 (25 min.)

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TELLES, Augusto C. da Silva. Marcel Gautherot e o Iphan. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo: 2001, p. 8-12.