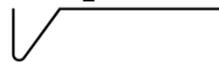


JOGO | DANÇA | LUTA VISUAL: aproximações entre capoeira e fotografia



Beatriz R. Vinci De Moraes¹



Sem título, 2019

¹ Beatriz R. Vinci de Moraes é graduada em Ciências Sociais pela USP. Está terminando o curso de Licenciatura na FEUSP e é bolsista FAPESP de Iniciação Científica, sob orientação da Professora Sylvia Caiuby Novaes. E-mail: beatriz.rego.moraes@usp.br



Sem título, 2019



Sem título, 2019



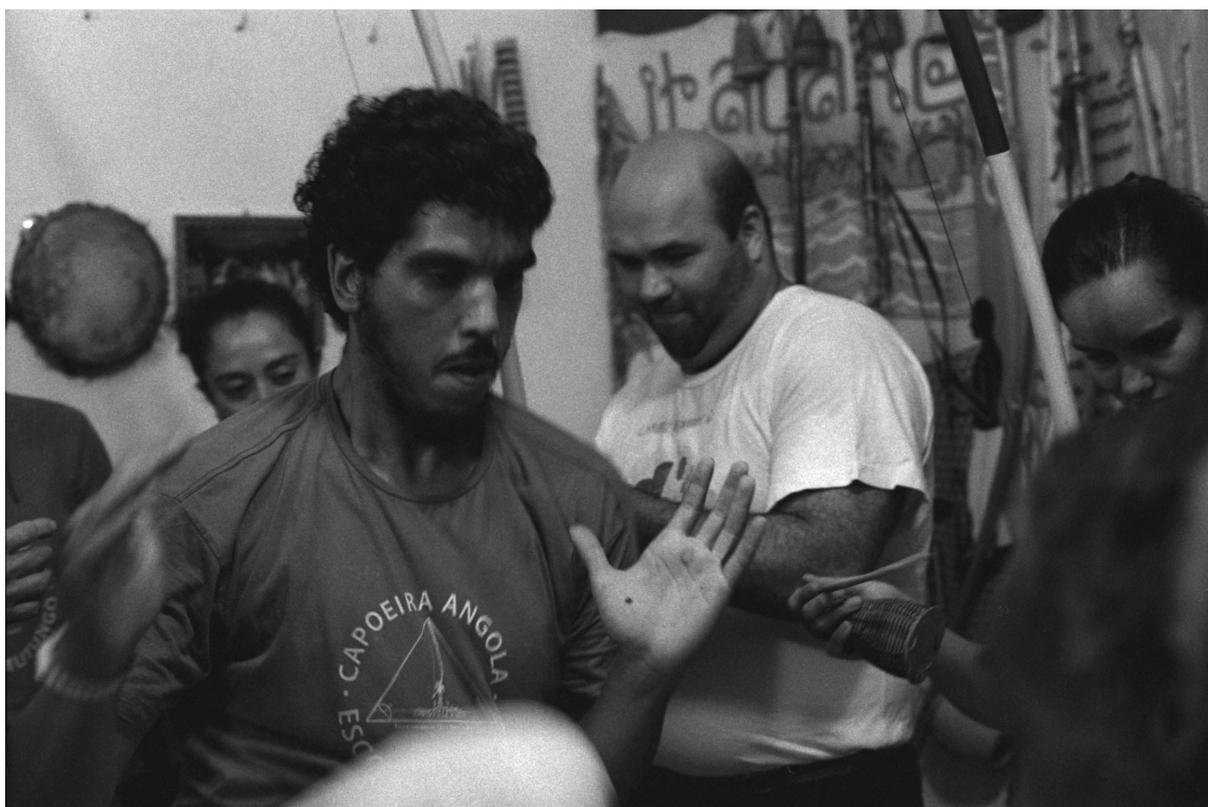
Sem título, 2019



À Sem título, 2019



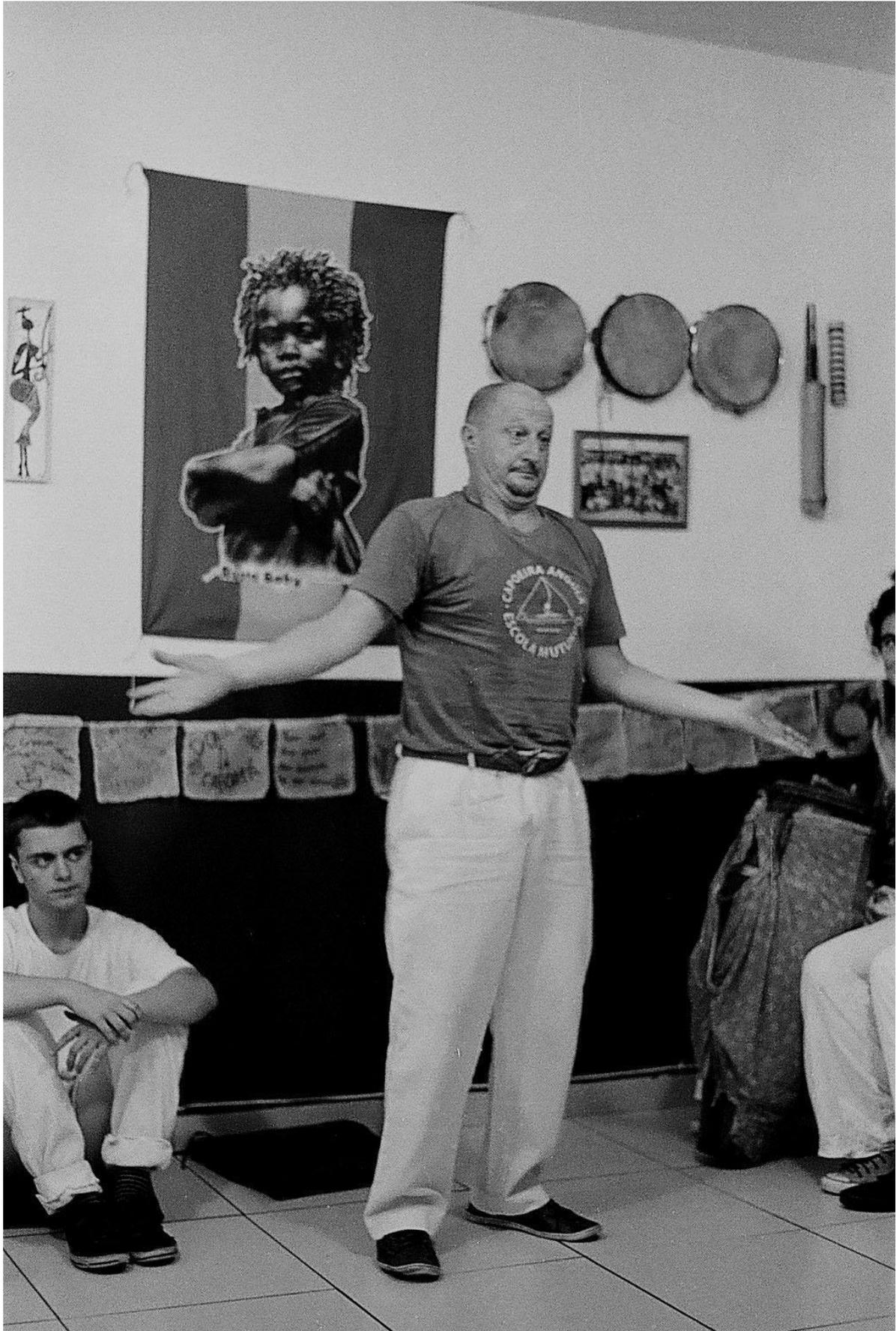
Sem título, 2019



Sem título, 2019



Sem título, 2019



Sem título, 2019



Sem título, 2019

Ao longo da minha vida, já havia participado de diversas rodas de capoeira. Minha participação começou ainda como criança capoeirista que, de dentro dela, praticava as aulas de regional da escola. Com o passar dos anos, a minha presença deixou de estar no *jogo de dentro*² e passou a ser da pessoa que, de fora, assiste ao desenvolvimento desta luta dançada, e era a roda quem vinha ao meu encontro - como tropeços - em viagens pelo Brasil. Ultimamente, minha presença na capoeira foi diferente; eu quem fui ao seu encontro, com uma câmera na mão.

Ao subir pela primeira vez as escadas que encaminham para a sobreloja onde funciona a Escola Mutungo de capoeira angola, no bairro paulistano da Lapa, muitas imagens povoavam a minha cabeça, que se perguntava incessantemente o que iria encontrar naquela sala ainda indescoberta. A mistura de sentimentos indefinidos e das figuras

² A expressão 'jogo de dentro' não designa um aspecto do jogo facilmente observável ou claramente delineado, mas sim uma qualidade de experiência ambigualmente definida mas profundamente sentida, que emerge da constante troca de movimentos ofensivos e defensivos entre os jogadores, sem no entanto ser limitada por eles." (HEAD, 2009, p.53).

projetadas dentro de mim, dos corpos que se moviam e se construía durante o jogo, logo sumiram quando entrei na sala e meus olhos rapidamente perceberam o ambiente e atmosfera, ao mesmo tempo que minha chegada foi sentida por diversos olhares. Nesse passar de olhos, vi que a sala abrigava uma fileira de capoeiristas que carregavam instrumentos e que estavam de frente para a porta de entrada, para uma dupla que jogava e para a meia lua de pessoas que aguardavam a sua vez no embate. Nesse momento, e também em todas minhas outras idas à escola, percebi que o olhar é central para essa luta dançada - assim como a musicalidade, os movimentos corporais, as expressões vislumbradas e a ludicidade também o são. Quer dizer, minha intenção inicial de observar e entender a dimensão do corpo da capoeira deixou de fazer sentido e os olhares deles, meus e de outros ganharam importante espaço e ecoaram nas minhas práticas antropológicas e fotográficas.

Diferentemente da tradição das Ciências Humanas, na capoeira, a visualidade é reconhecida pela sua potência e importância no processo de transmissão de conhecimento. O presente trabalho tenta mostrar, *a partir e com* as imagens - em conjunto com o texto - como esse conhecimento construído com os angoleiros da Escola Mutungo pode ser transmitido e acessado também visualmente (CAIUBY NOVAES, 2009).

Durante a roda de capoeira, os múltiplos olhares são mobilizados em diversas direções: no início do jogo, os combatentes olham para cima e para o mestre; a dupla que dança a luta está o tempo inteiro com os olhares cruzados - semelhante ao modo como fazem os fotógrafos e os etnógrafos ao estabelecerem com os sujeitos fotografados e seus interlocutores um dialogismo de olhares -; os instrumentistas observam tanto a dupla como a porta de entrada controlando aqueles que chegam e aqueles que dão as costas ao irem embora; os capoeiristas que aguardam sua vez, não desprendem seus olhos da dupla dançante e combatente; a comunicação que diz respeito aos momentos tensos e engraçados do jogo dançado naquele momento é também feita através da visão; e a câmera entra nesse jogo/dança/luta visual como objeto responsável por criar um feixe de olhares - dela saem olhares e para ela se dirigem olhares. Marc PIAULT, preocupado com a construção de um Etnocinema, se debruça sobre a importância desses cruzamentos de olhares: "ela [a lanterna mágica do cinema] subitamente faz aparecer esse duplo que sem cessar nos segue e que perseguimos, esse eu no outro e esse outro em nós que o antropólogo busca fazer dialogar a fim de que eles se encontrem, mas sem se confundirem, sem se devorarem" (PIAULT, 2018, p. 312); ou ainda: "o antropólogo [numa relação em que a objetiva é uma das

mediadoras] já não monopolizaria a observação e, por sua vez, ele e sua cultura seriam objeto do olhar do outro" (PIAULT, 2018, p. 320). É também neste sentido que o pensador Georges Didi-Huberman reflete sobre os possíveis desdobramentos que os feixes de olhares podem provocar: "quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30) e faz uma recomendação: "devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui." (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

Em uma de nossas conversas, Mestre Zelão - responsável pela escola e condução da roda que ocorre todas as noites de sexta-feira - disse que via a roda de capoeira como um evento capaz de condensar e entrecruzar diversos tempos: passado, presente e futuro³. O passado aparece, porque é necessário que o capoeirista tenha uma memória - corporal, emocional e intelectual - para participar do jogo; o presente diz respeito aos encontros dos capoeiristas e seus desdobramentos não lineares; e o futuro surge como um devir ao que a roda prepara todos seus participantes. Os diversos olhares descritos anteriormente - e que ressurgem nas fotografias - são responsáveis por operar e, de certa maneira, concretizar a coexistência desses diferentes tempos. O olhar para o alto no início do jogo evoca nomes, lugares e entidades cujos corpos não estão mais presentes ou não são visíveis; os olhos atentos na luta dançada em seu pleno desenvolvimento, atualizam o presente - marcado pelo processo de aprendizado -, já passado e também o futuro - movimentos que serão feitos pelos observadores nos próximos jogos.

Essa relação que na roda de capoeira existe entre olhares e tempos é também operada na própria prática fotográfica. É a partir das ideias do filósofo Henri Bergson que o francês André Rouillé entende e descreve as diferentes temporalidades da fotografia:

O presente da captação é duplamente perseguido: pelo futuro da imagem que está por vir, e pelo passado, em que caem, irremediavelmente, as coisas e os corpos. A captação, que não produz nada de imediatamente visível 'desdobra o presente em duas direções heterogêneas, das quais uma se precipita rumo ao futuro e a outra cai no passado' (...) um futuro da

³ Em consonância com a fala do Mestre Zelão, a arte educadora Judivânia Rodrigues afirma: "A Capoeira Angola, herança africana, criação afro-brasileira, é **uma prática artística e cultural em permanente construção que materializa-se em imagens de diálogos corporais, filosóficos e espirituais**" [grifo meu] (RODRIGUES, 2017, p. 67).

imagem (ainda não está e, no entanto, já está) e um passado das coisas e dos corpos (ainda é e, portanto, já passou)⁴. (ROUILLÉ, 2009, p. 210).

Rouillé, ainda muito próximo de Bergson, desenvolve sua ideia afirmando que é a partir de lembranças que o passado coexiste com o presente, na forma de percepção. Isto é, a memória - pensada aqui como conjuntos de lembranças, mas também de lapsos, esquecimentos, imaginação e invenção - é responsável por intermediar essa relação entre passado e presente, dando presença à ausência. Traçando um paralelo entre a capoeira e a fotografia, retomo os autores Renata de Lima Silva e Tata Nguz'tala: "a capoeira angola e tantas outras manifestações populares de matriz negro-africana se inscrevem como *performance* ritualística, atualizando o tempo passado no tempo presente, num vínculo orgânico com a ancestralidade" (SILVA e NGUZ'TALA, 2012, p.2). Quer dizer, assim como a lembrança-percepção (memória) na fotografia é responsável por montar o presente a partir do passado, na capoeira, o olhar, o corpo e os movimentos dos combatentes dançarinos - como formas específicas de memória - assumem esse papel de construir o presente a partir do legado dessa ancestralidade (o passado)⁵. Esse movimento de construção do presente, que tem como referência memórias do passado, também se relaciona com uma característica comum da imagem e do olhar - no caso, o olhar-capoeira. Ambos são capazes de tornar presente qualquer coisa que está ausente; de re(a)presentar essa falta. Essa é, inclusive, uma questão cara à análise fotográfica barthesiana:

"[A] imobilidade da foto é como resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao depor esse real para o passado ("isso foi"), ela sugere que ele já está morto.

Neste sentido, a fotografia imita, sem ser idêntica àquilo que representa (CAIUBY NOVAES, 2008, p. 459), por isso ela, e também o olhar, têm poder evocativo e de imaginação que depende de quem o lança e daquilo que é observado. A primeira imagem

⁴ Esse passado das coisas e dos corpos para Rouillé, é, para Barthes, o *isso foi*: "isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (...); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já deferido." (BARTHES, 2015, p. 68).

⁵ A respeito dessa construção de temporalidades, Heloisa Gravina também comenta: "os movimentos contêm em si as historicidades que os constituíram (...). Tais heranças históricas continuam existindo enquanto materialidade, enquanto intensidades que são trazidas à existência no espaço atual, configurando formas específicas." (GRAVINA, 2012, p. 133).

que abre o presente trabalho opera em ambos os sentidos: o olhar-capoeira que presentifica a ausência está, agora, presentificado (ou re(a)presentado) pela própria fotografia.

A abordagem e a entrada no campo *a partir e com* a fotografia foi interessante pelo semelhante movimento operado tanto pela imagem como pela capoeira, principalmente no que diz respeito às relações com os tempos e presenças. As múltiplas perspectivas e os muitos olhares presentes na dança se tornaram visíveis para mim, pois estava tomada pela prática e também pelas reflexões acerca da fotografia. Ao pensar sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica junto aos Angoleiros, Scott Head afirma:

[P]oderíamos ler essa refiguração do olhar num ato brusco de penetração como uma alegoria da transformação do olhar etnográfico 'classicamente moderno' – observacional, distanciado – num olhar mais propriamente fotográfico – um olhar que não só participa da ação mas interrompe-a com os seus cortes e que, através desses cortes, produz lembranças daquela ação na forma de imagens (...). Em vez de distância, o olhar fotográfico assim refigurado põe a ênfase justamente na proximidade ou no estranhamento daquele olhar com o referente das imagens que produz.. (HEAD, 2009, p. 93).

A foto é capaz de capturar momentos da experiência humana e do encontro etnográfico, que dificilmente o texto consegue elucidar para aqueles que o leem

Os detalhes tangíveis representados em fotografias que permitem a elucidação de comunicações não verbais tais como um olhar, um sentimento, um sistema de atitudes, assim como mensagens de expressões corporais, faciais, movimentos (kinesics) e significados de relações espaciais entre pessoas (proxemics) e padrões de comportamento através do tempo (chrometrics). (BITTENCOURT, 1998, p.199).

Além disso, a pesquisadora Luciana Bittencourt diz que o processo imagético de atribuição de significados pelos atores sociais é central para o desenvolvimento de uma etnografia que se utiliza das fotografias. Ao trabalhar e fotografar o e *com* o universo carcerário carioca, a antropóloga Bárbara Copque complementa essa colocação feita por Bittencourt (1998); para ela, "a fotografia possibilitou o diálogo [com os internos da penitenciária Bangu II]: o visor da máquina digital facilitava a interação - o 'Deixe eu ver como ficou!' - nas escolhas dos enquadramentos e nas composições das poses, tornando-os **sujeitos da linguagem fotográfica.**" (COPQUE, 2015, p. 87).

Vi esse processo se desdobrar no campo, em conjunto com os capoeiristas da Escola Mutungo, e principalmente com o Mestre Zelão - importante pessoa para o desenvolvimento deste trabalho. À medida que mostrava as fotos que fazia com eles, meu

papel como pessoa do jogo de fora passou a se delinear e se esclarecer no sentido de pesquisadora/produtora de imagens. Esse lugar ganhou tantos outros significados que, como fotógrafa, fui convidada pelo Mestre a participar da festa de 10 anos da Escola Mutungo e deveria estar presente nos três dias de comemoração para fazer a "cobertura" fotográfica do evento. Muito honrada com o convite, pude ir em apenas dois dias de festa com a câmera na mão tentando capturar tudo aquilo que seria de interesse das pessoas da escola e, talvez mais tarde, pudesse me servir como objeto de análise e reflexão - a busca pelo olhar continuava central na minha investigação visual. Compondo junto a muitos outros elementos comemorativos dos 10 anos, havia no final da escada que leva à sala onde tudo acontece, uma espécie de varal com fotos penduradas. Entre imagens mais antigas e mais novas do Mestre Zelão, de outros mestres e seus alunos, algumas de minhas fotografias também estavam presentes. Fiquei contente em participar, de alguma maneira, dessa produção e construção de memória da Escola Mutungo e também daquilo que Luciana Bittencourt chama de processo imagético. Pude também ver, como bem fala André Rouillé, que a fotografia não é só produção de imagem, mas também catalisadora de processos sociais (ROUILLÉ, 2009).

A multiplicidade de óticas no contexto da roda, que mobilizam um tempo não linear, em que o passado, presente e futuro se misturam na duração da atividade e que foram observadas e evocadas pelas minhas fotografias, muito me ajudaram a entender e pensar a capoeira e também meu papel como pesquisadora com a câmera sempre próxima ao corpo⁶. Como bem argumentou o antropólogo Scott Head "a fotografia tem uma *vantagem* (...) para evocar o 'jogo de dentro' enquanto algo *não plenamente visível*, pois envolve mais a *expressão* de afetos do que a *impressão* da realidade em movimento". Ainda que estivesse mais interessada nos olhares do que nos movimentos da ginga, a fotografia me possibilitou entender e jogar com universos e elementos mobilizados pela capoeira que talvez de outra forma isso não pudesse ter sido acessado. Nesse mesmo movimento, a capoeira me fez olhar a fotografia sob outra perspectiva. O trabalho foi valioso, pois me fez perceber que o olhar - seja ele na fotografia, na antropologia e na capoeira - é peça chave para toda a luta travada entre o passado, presente e futuro e também entre o visível e o invisível.

⁶ Para ver mais sobre a câmera como prótese e extensão do olhar, consultar: "O homem com a câmera", de Dziga Vertov (1929) e "Janela Indiscreta", de Alfred Hitchcock (1954)

As imagens

As fotografias foram feitas ao longo de 3 meses de idas às rodas e aos treinos de capoeira da Escola Mutungo. Inúmeras imagens produzidas nesse período tinham a preocupação inicial de compreender a construção do corpo capoeira, mas com o tempo percepção dos olhares e seus entrecruzamentos assumiram lugar central. Assim, não somente no encontro fotográfico, mas também no momento de edição e seleção das fotografias, a procura pelo olhar dos outros, guiava o meu próprio. As imagens acima apresentadas - colocadas no início do texto propositalmente para mostrar sua centralidade e importância no processo do trabalho - e seu sequenciamento, por mim pensado, evocam e acompanham os movimentos, os instrumentos, os olhares, a temporalidade e tudo aquilo que é mobilizado na duração - do "início ao fim" - de uma roda de Capoeira Angola. Como um fio narrativo, o olhar dos retratados é responsável por guiar e costurar uma fotografia na outra, uma ginga na outra. E, da mesma maneira que a roda é experimentada ciclicamente por aqueles que jogam | dançam | lutam, e também olham no "jogo de fora", a sequência das imagens tem a intenção de evocar esse movimento cíclico.

Marc Piault, ao analisar as danças que são retratadas no filme *Trobriand Cricket*, de Gary Kildea, ressalta a importância do envolvimento da câmera e da imagem com a experiência da relação do fotógrafo e do retratado. É neste sentido que a sequência fotográfica acima foi imaginada:

"[H]á um envolvimento da câmera que põe o operador em um estado de tensão, uma sensibilidade em relação ao acontecimento que é um sexto sentido, o da ruptura poética que transgride a medida 'fotográfica' e registradora da imagem para encontrar o que é fundamentalmente a emoção: 'movimento para' adesão dinâmica ao desenvolvimento de uma situação" (PIAULT, 2018, p. 293).

Referências

- BITTENCOURT, Luciana. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e MOREIRA LEITE, Míriam L. (orgs.) *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. In: *Mana*, vol. 14, n. 2. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- _____. Imagem e Ciências Sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andrea et al. *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papyrus, 2009. ;
- COPQUE, Bárbara. Fotografar: expor (e se expor): a utilização da fotografia no contexto da violência. In: CAIUBY NOVAES (org.). *Entre Arte e Ciência: A Fotografia na Antropologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GOLDGABER, Fernando (Fotos); RÊGO, Waldeloir (Texto). *Capoeira*. (Salvador): Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Bahia, 1969. Exposição no Museu Afro - São Paulo.
- GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. Introdução. In: *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- GRAVINA, Heloisa Corrêa. Falar-fazer antropologia: uma experimentação etnográfica do corpo na capoeira Angola. *Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 113-137, dez. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p113>>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- HEAD, Scott. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In: *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. Implicações entre olhares: etnografia, fotografia e performance. *Ilha - Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 11, n. 1,2, p. 85-109, mai. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2009v11n1-2p85>>. Acesso em: 9 jun. 2021.
- HITCHCOCK, Alfred. *Janela indiscreta*. 1954.
- INGOLD, Tim. Antropologia não é etnografia In: *Ensaio sobre movimento*,

conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

PIAULT, Marc. *Antropologia e cinema: passagem à imagem, passagem pela imagem*. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

ROUILLÉ, André. *Tensões da fotografia*. In: *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

RODRIGUES, Judivânia Maria Nunes. O corpo que joga, ginga e dança: a Capoeira Angola na arte-educação. *Revista GEARTE*, [S.l.], v. 4, n. 1, abr. 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/70926/41239>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SILVA, Renata de Lima e NGUZ'TALA, Tata. Capoeira angola: imaginário, corpo e mito. In: *Congresso Internacional De Pedagogia Social*, 4., 2012, São Paulo. Associação Brasileira de Educadores Sociais. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000092012000200023&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 15 abr. 2019.

VERTOV, Dziga. *O homem com a câmera*. 1929.