

Jogando com imagens: as disputas sobre os sentidos da capoeira na revista ilustrada *O Cruzeiro*



"Delinquência juvenil". Jean Manzon. 1947, fotografia (detalhe).

Bruno Pinheiro

Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de
Campinas (Unicamp). s1dbpinheiro@gmail.com

Jogando com imagens: as disputas sobre os sentidos da capoeira na revista ilustrada *O Cruzeiro*

Playing with images: disputes over the meanings of capoeira in *O Cruzeiro* illustrated news magazine

Bruno Pinheiro

RESUMO

As fotorreportagens “Delinquência juvenil” (1 fev. 1947), assinadas pelo fotojornalista Jean Manzon e pelo jornalista David Nasser, e “Capoeira mata um!” (10 jan. 1948), do então fotojornalista Pierre Verger e do folclorista Cláudio “Tuiuti” Tavares, são analisadas como parte da continuidade dos debates em torno da descriminalização da capoeira, ocorrida em 1937. Na primeira, evidenciam-se os modos de representar o tema que eram populares no período anterior a 1937, em que ocupava quase que unicamente as páginas policiais. Na segunda, estão presentes as formas difundidas nos anos seguintes, quando a capoeira migrou para as páginas de cultura. Após delinear as filiações visuais e intelectuais dos autores nessa disputa, seus conteúdos serão aproximados às representações da capoeira que permeiam o romance *Capitães da Areia* (1937), de Jorge Amado, tomado como referência comum a ambas as publicações, buscando explicitar os limites das narrativas jornalísticas sobre a temática.

PALAVRAS-CHAVE: cultura visual; capoeira; relações raciais.

ABSTRACT

The photo-reports “*Delinquencia juvenil*” (1/2/1947), signed by photojournalist Jean Manzon and journalist David Nasser, and “*Capoeira mata um!*” (10/1/1948), signed by the then photojournalist Pierre Verger and folklorist Cláudio “Tuiuti” Tavares, are analyzed as part of the continuing debates surrounding the decriminalization of capoeira in 1937. The first one shows the popular ways of representing this topic before 1937, when capoeira was only mentioned in police pages. In the second one, we see forms diffused after 1937, when capoeira migrated to the cultural pages. After establishing the visual and intellectual affiliations of the authors in this dispute, the contents of the photo-reports will be compared with the representations of capoeira present in Jorge Amado’s novel *Capitães da Areia* (1937), identified as a common reference to both. By doing so, we aim at highlighting the limits of journalistic narrative representation of this theme.

KEYWORDS: visual culture; capoeira; racial relations.



Em fevereiro de 1947, o fotojornalista Jean Manzon e o jornalista David Nasser publicaram nas páginas da revista ilustrada semanal *O Cruzeiro* uma extensa fotorreportagem sobre jovens infratores intitulada “Delinquência juvenil” (1 fev. 1947). Em um amplo conjunto de fotografias apresentadas em narrativas visuais, como é característico nessa tipologia de produto da mídia impressa popularizada no período, identificam-se quais seriam os costumes desse grupo social. Estaria entre eles a prática da capoeira, que

é descrita pelos autores como uma “escola do crime”. Aproximadamente um ano depois, o então fotojornalista Pierre Verger e o poeta e folclorista Cláudio “Tuiuti” Tavares deram sua resposta na mesma revista, também em forma de fotorreportagem, sob o título de “Capoeira mata um!” (10 jan. 1948). Nela, a condenação feita por Manzon e Nasser é contestada por meio de uma explicação da prática bastante didática. A partir desse desacordo, serão analisadas ao longo do artigo as estratégias argumentativas desses sujeitos na sua participação nas disputas em torno dos sentidos públicos da capoeira nos anos posteriores a sua descriminalização.

Entre 1890 e 1935, a prática pública da capoeira era punida com dois meses a três anos de prisão, como consta do decreto número 847, de 11 de outubro de 1890. Durante esse período, as menções a ela na imprensa se limitavam às páginas policiais, como observou Jorge Herrera Acuña em sua pesquisa de mestrado.¹ O autor aponta que a redefinição de seu estatuto legal, ocorrida com a revogação, em 1935, do decreto que a criminalizava e com sua institucionalização pelo governo federal como instrumento de educação física em 1937, foi viabilizada pela aproximação de grupos de capoeiristas com o vocabulário próprio ao campo do folclore. Essa articulação entre praticantes de capoeira, intelectuais e agentes do Estado buscava suprir a demanda do projeto de identidade nacional do Estado Novo de, como em outros países, estabelecer um esporte nacional. Seu processo, que evidenciou disputas internas, levou a uma determinada normalização da prática, que passou a contar, cada vez mais, com um vocabulário estruturado de movimentos, métodos de ensino e locais demarcados de prática, deixando de ocupar de modo não controlado os espaços públicos de concentração popular, como feiras livres e festas populares.

Essa aproximação com a retórica do folclore conecta-se com um fenômeno mais geral no campo das ideias, a mudança epistemológica verificada no pensamento racial hegemônico no país. Nos anos imediatamente posteriores à abolição da escravidão, ganharam força no pensamento social nacional interpretações do evolucionismo que permitiram entender a presença de sujeitos negros na sociedade brasileira como um impeditivo de sua civilização. Essas concepções ampararam uma série de iniciativas no âmbito legal que visavam criminalizar certas práticas sociais das populações negras que passaram a ser encaradas como contrárias à ordem pública.² Após a implantação do Estado Novo, o interesse por produzir novos parâmetros para a identidade nacional trouxe uma crescente valorização de interpretações da formação do Brasil derivadas do culturalismo. Capitaneadas por intelectuais como Gilberto Freyre e Arthur Ramos, essas ideias refutavam o pensamento evolucionista predominante durante toda a Primeira República, propondo uma leitura positiva da formação cultural brasileira entendida como derivada de três raças originárias. Tal visão serviu de insumo para os debates na área do folclore, que ganhou centralidade na alteração do estatuto legal de diferentes práticas culturais associadas às populações negras, como a capoeira, realizada a partir da organização de seus praticantes.

Por conta das limitações dos sentidos de cultura dessa interpretação, amplamente reproduzidos pelos folcloristas, esse processo foi bastante limitado em termos de acesso a direitos pelas classes populares negras. Com o fim do Estado Novo, essa concepção da cultura nacional continuou influente. Tanto que, de 1947 em diante, a reelaboração de diversos regio-

¹ Ver ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera. *Entre rodas de capoeira e círculos intelectuais: disputas pelo significado da capoeira no Brasil (1930-1960)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – USP, São Paulo, 2010.

² Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

³Cf. VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão – o movimento folclórico brasileiro: 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

⁴Ver ROSSI, Gustavo. *O intelectual feiticeiro: Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

⁵Cf. ICKES, Scott. *African-Brazilian culture and regional identity in Bahia, Brazil*. Gainsville: University of Florida Press, 2013.

⁶Ver TAVARES, Luis Henrique Dias. *História da Bahia*. 11. ed. São Paulo-Salvador: Editora Unesp/ Edufba, 2008.

nalismos ocupou papel de destaque na política nacional, incentivados pela Comissão Nacional do Folclore, órgão criado nesse ano pelo Ministério das Relações Exteriores, por sugestão da Unesco. Dotada de uma estrutura de grande capilaridade pelo país, os debates sobre folclore nas diversas áreas da cultura.³

Essa virada de perspectiva teórica em relação à questão racial expressou-se na imprensa comercial na mudança dos modos em que temas como as religiões de matriz africana ou a capoeira começaram a ser tratados, levando a sua gradual migração das páginas policiais para os cadernos de cultura. Para tanto, foi da maior importância uma série de reportagens sobre manifestações das culturas populares negras escrita pelo pesquisador, jornalista e militante negro Édison Carneiro e publicada em Salvador no jornal *A Tarde* durante 1938.⁴ Como evidenciou Scott Ickes, essa produção foi fundamental para a atuação do jornalista pernambucano Odorico Tavares como diretor da sucursal baiana do grupo Diários Associados, tanto no estabelecimento de pautas como nas maneiras de abordá-las.⁵ Vindo de Recife em 1942, Tavares foi mandado a Salvador para dirigir dois jornais locais, *Diário de Notícias* e *Estado da Bahia*, a Rádio Sociedade da Bahia, além de produzir e supervisionar conteúdos para o produto de circulação nacional de maior visibilidade da empresa, a revista *O Cruzeiro*. Nela, desde a eleição de Otávio Mangabeira para o governo do estado em 1947, as culturas populares negras que nos últimos anos haviam negociado seus espaços de legitimidade passaram a ser reconhecidas como parte de uma determinada ideia de Bahia.

O interesse de Tavares vinculou-se ao seu comprometimento com segmentos das elites baianas em redefinir os parâmetros de uma categoria identitária de regionalismo referente à Bahia. Tal projeto se sintonizou com as profundas modificações no tecido social do estado ocorridas durante o desmonte do Estado Novo. Nesse período, houve um crescente realinhamento dessas elites com aquelas dos estados economicamente mais centrais, o que possibilitou a expansão de muitas atividades de natureza urbano-industrial em Salvador, como nas áreas petroquímica e da construção civil.⁶ Essas mudanças nos setores produtivos – uma das causas do primeiro grande fluxo migratório do século XX do interior em direção à capital baiana – vieram acompanhadas do fomento à produção de discursos sobre elementos potencialmente apaziguadores de conflitos de classe e raciais. Esse empreendimento, fortalecido com a eleição direta de Otávio Mangabeira como governador, recebeu a adesão de profissionais de cultura estabelecidos em Salvador. Nessa ótica, diferentes manifestações das culturas populares negras foram identificadas como fator de coesão social em torno das quais todos os estratos da população local supostamente se agregavam.

Na definição dos modos de representar esse conjunto de temas, o contato com a literatura de Jorge Amado também assumiu posição destacada, como é possível constatar nos meios de produção simbólica de maior visibilidade no período. Sejam os romances publicados após sua mudança para o Rio de Janeiro, *Jubiabá* (1935), *Mar morto* (1936) e *Capitães da areia* (1937), em que descreve suas lembranças de uma Bahia popular e heroica, seja seu guia turístico de Salvador, *Bahia de todos os Santos: guia de ruas e mistérios* (1946), lançado no início da afirmação da indústria de turismo na região, suas imagens literárias serviram de fonte de inspiração para a produção de boa parte dos profissionais de cultura, tais como o artista

argentino Carybé, o escultor baiano Mario Cravo, o artista baiano Genaro de Carvalho e tantos outros.

Frente à intrincada rede de significados que envolveu as disputas dos sentidos da capoeira, o embate empreendido entre os quatro autores mencionados, em *O Cruzeiro*, será entendido, simultaneamente, como uma sobrevida persistente dos debates públicos acerca de sua descriminalização, tomada como defesa das lutas de emancipação das populações negras e como peça de um projeto identitário de regionalismo. Para analisar as sutilezas e ambiguidades do discurso jornalístico, serão avaliadas as filiações visuais das duas fotorreportagens em seus contextos de produção e circulação, percebendo-as como antagônicas. Em seguida, se apontarão suas semelhanças com as elaborações presentes em *Capitães da areia*, com o propósito de detectar certos limites do discurso jornalístico definidos pelas políticas editoriais da revista. Publicado no ano da descriminalização da capoeira, sua narrativa foi construída como um exercício imaginativo de Jorge Amado calcado na imprensa do período.

Imprensa moderna, pensamentos arcaicos

Em 1947, *O Cruzeiro* vivia um profundo processo de transformação em suas políticas editoriais e de ampliação de seu raio de leitores. Seu poder de penetração social – garantido, como aponta Helouise Costa, pela estrutura de distribuição nacional desde que a revista fora lançada em 1928 – alargou-se com o contínuo aumento de sua tiragem.⁷ Entre 1945, quando começou a publicizar esse dado, e 1951, o número de exemplares impressos por semana subiu de 95.000 para 350.000, sedimentando a posição de maior publicação do gênero no país.

Nessa época, os modos de produção e formas de publicação das imagens fotográficas de *O Cruzeiro* foram padronizados, de conformidade com os modelos difundidos por suas congêneres internacionais, como a norte-americana *Life* e a francesa *Vu*. Costa indica a contratação do fotógrafo francês Jean Manzon, em 1943, como determinante para a efetivação dessa proposta, que a autora considera decisiva para a profissão de fotógrafo do país. Vindo de uma carreira em revistas ilustradas europeias, Manzon chegou ao Brasil em 1940, passando a produzir imagens propagandísticas para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Getúlio Vargas, no qual trabalhou até ir para *O Cruzeiro*. Com sua admissão, o semanário criou um departamento de fotografia que, nos dez anos que se seguiram, cresceu de dois para vinte fotógrafos contratados, recrutando um número significativo de estrangeiros com experiência nas rotinas da imprensa ilustrada internacional, como era o caso do também francês Pierre Verger.

Jean Manzon, em parceria com o jornalista carioca David Nasser, que assinava os textos que acompanhavam suas fotografias, foi responsável pela produção mais constante do período em *O Cruzeiro*. A dupla publicava em média uma fotorreportagem por semana, sendo elas, majoritariamente, a de maior extensão na edição. Quanto aos seus temas, eles eram marcados pela heterogeneidade. Como anotou Helouise Costa em sua tese de doutorado, abarcavam, entre outros, acontecimentos políticos, perfis de figuras públicas, festas, medicina, segurança pública.⁸ Entre 1946 e 1947, Manzon e Nasser deram a público uma longa série em que retratavam populações marginalizadas sob ângulos diferenciados: a mendicância, a fome, as mi-

⁷ Cf. COSTA, Helouise. A invenção da revista ilustrada. In: COSTA, Helouise e BURGI, Sergio (orgs.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

⁸ Ver *idem*, *Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – USP, São Paulo, 1998.



DELINQUÊNCIA JUVENIL

Fotos de JEAN MANZON :: Texto de DAVID NASSER

Seis anos de propaganda de luta de matar serviram de estímulo e justificativa aos jovens criminosos para a explosão de violência adolescente. De maneira aversiva, a delinquência juvenil cresce em todo o mundo, desde a fim da guerra. No Distrito Federal, Brasil, as quadras de jovens criminosos, atualmente, são dos problemas insolvíveis, dada a reduzido número de instituições correcionais. Esses grupos são constituídos por meninos de 10 a 17 anos, agitados dos matos e dos cortijos, que toda chance dada pela família, entregam ao próprio destino, a qualificação pela má educação e desde sempre de um ambiente hostil, de um rigor excessivo e de um modo opressivo, bem como de um tipo de educação que, apesar de contar com uma abstrata retórica e difusa, de caráter, simplesmente, a saber: hábito de se manter nos limites da disciplina, disciplina, disciplina. Dentro disso, o que muitos dos homens para arrastar-lhes os dentes de uma maneira, com uma educação, disciplina e disciplina, a presente reportagem. Admite-se, entretanto, que, pela falta de seus recursos, não há como, em todo o Brasil, a não ser a necessidade de dar-lhes a oportunidade de serem educados e de serem educados. Os valores e compromissos, entretanto, que compõem sua vida são os mesmos de toda a sociedade, e, portanto, oportuno, de se melhor aplicar seus valores, através de uma educação e de uma educação apropriada. Espere, porém, a ser de maneira adequada.



1 de Fevereiro de 1947

DELINQUÊNCIA JUVENIL (Continuação)

12 ANOS

14 ANOS

16 ANOS

12 ANOS

13 ANOS

12 ANOS

O CRUZEIRO

1 de Fevereiro de 1947



grações, as doenças e o encarceramento. Sobre o último realizaram duas fotorreportagens, uma sobre presos que se readequaram à sociedade, e outra sobre jovens infratores. A segunda, "Delinquência juvenil", por associar a prática da capoeira ao tema, provocou uma resposta dada por Pierre Verger e Cláudio "Tuiuti" Tavares, igualmente em forma de fotorreportagem.

"Delinquência juvenil" se estende por oito páginas, na posição de fotorreportagem principal da revista. Logo de cara, é apresentada uma imagem de página inteira, na qual se vê um pátio com muitos jovens correndo em direção à câmera alguns deles acenam ao fotógrafo. Tomada do alto, ela revela o dispositivo panóptico de uma instituição prisional. Sua legenda é clara e direta: "O pátio de triagem – de onde os meninos saem para as escolas correcionais". Nas cinco páginas seguintes, as fotos procuram caracterizar os "delinquentes juvenis" por meio de sua aparência e de quais



Figura 1. "Delinquência juvenil". Jean Manzon e David Nasser. *O Cruzeiro*, 1947.

seriam seus hábitos: os jogos de baralho, o consumo de cigarros e bebidas, o gosto pelas armas e a prática da capoeira. Em todas elas, o fotógrafo recorre à encenação, que o permite controlar os sentidos das imagens de maneira mais precisa, artifício que, segundo Costa, foi amplamente utilizado por Jean Manzon na revista.⁹

Na fotorreportagem, três outros arranjos de imagens são reveladores em relação às filiações visuais do autor. A princípio, o conjunto de seis retratos na terceira página, em que suas legendas informam a idade de cada um dos fotografados. Apesar de os rapazes apresentarem um ar visivelmente jocoso, a ordenação desses retratos, forma presente em outras fotorreportagens de temas policiais em *O Cruzeiro*, parece parodiar as pranchas de tipos criminais encontrados nas publicações da chamada escola italiana de criminalística, como é possível observar na comparação

⁹ Cf. Ver COSTA, Helouise, *op. cit.*

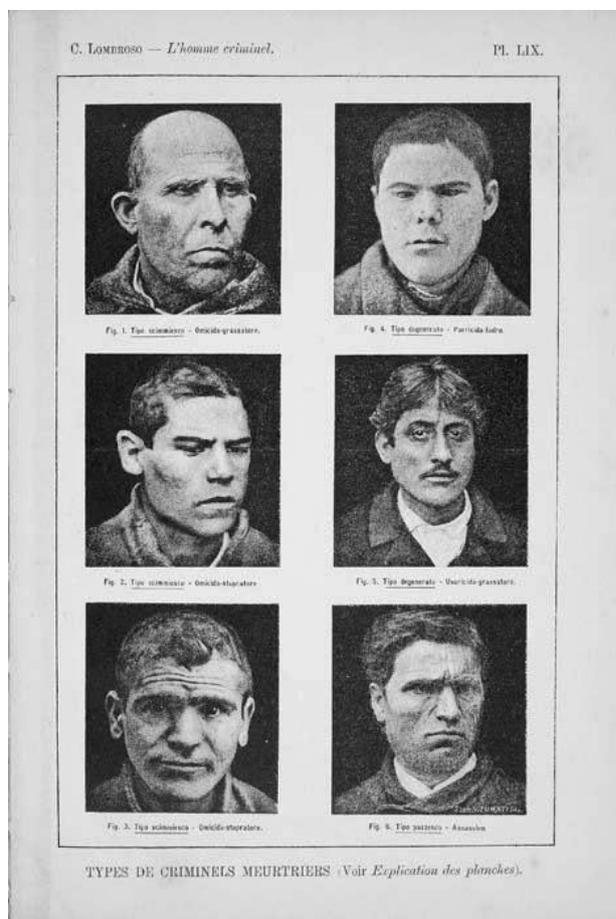


Figura 2. "Types de criminels meurtrières". Cesare Lombroso. 1887.

Na sequência, o conjunto de oito imagens estampadas na quinta e sexta páginas mostra dois jovens simulando um jogo de capoeira. As fotografias foram tomadas do mesmo ponto de vista e ordenadas a fim de permitir uma leitura sequencial. Chama a atenção nelas a inexistência de qualquer outro elemento que não sejam os dois rapazes negros. Na diagramação da revista, as imagens são separadas por linhas brancas que dividem cada página em quatro janelas iguais, sob uma única legenda: "A capoeira, escola do crime". Visto de modo isolado, esse par de páginas pode ser entendido como um discurso anacrônico, associado à maneira como o tema era usualmente encarado no período anterior à sua descriminalização. Contudo, ao analisar as duas páginas seguintes, fica mais evidente a filiação dos autores não somente a essa retórica, que eles buscaram reimaginar visualmente baseados nos parâmetros do fotojornalismo moderno, mas também a interpretações da sociedade derivadas do evolucionismo.

Manzon e Nasser, nas duas últimas páginas, distanciam-se do vocabulário visual do fotojornalismo e aproximam-se diretamente dos usos da fotografia pelas instituições modernas de controle, no caso a polícia e o sistema carcerário. Nelas se constata de modo mais evidente a incorporação de uma visualidade ligada às práticas antropométricas que mobilizavam a utilização da fotografia própria aos campos do direito criminal e da me-

dicina legal, áreas consolidadas nas faculdades de Direito e Medicina no Brasil durante toda a Primeira República.¹¹ Com base nessa aproximação, as fotografias da fotorreportagem expressam a popularização dessa literatura e de suas práticas visuais entre os circuitos letrados, que possibilitaram sua reapropriação por outros circuitos de imagens. Na publicação de Manzon e Nasser, lançou-se mão dessas ferramentas retóricas na produção de discursos que visavam argumentar em favor da criminalização de algumas práticas sociais entre jovens, sobretudo negros, e tensionar uma questão que legalmente já teria sido superada, a capoeira.

A cultura como pauta, ideias em disputa

Apesar de não haver nenhuma indicação textual acerca da relação direta entre “Delinquência juvenil”, de Jean Manzon e David Nasser, e “Capoeira mata um!” (10 jan. 1948), assinada por Pierre Verger e Claudio “Tuiuti” Tavares, o intervalo de quase um ano de publicação das duas fotorreportagens é um indício da vinculação de ambas a uma das diferentes interpretações da realidade passíveis de compor a agenda de *O Cruzeiro*. Por sinal, o forte tensionamento entre seus conteúdos foi assinalado igualmente por Ialê Menezes Costa em sua pesquisa de mestrado, iniciada na época em que este artigo começou a ser pensado.¹²

“Capoeira mata um!” foi publicada pouco mais de um ano após a mudança de Pierre Verger para Salvador, onde vivia desde meados de 1946. Ao se estabelecer na cidade, Verger trouxe consigo uma experiência de doze anos como fotógrafo profissional. Os primeiros passos de sua trajetória, dados numa longa viagem de férias à Polinésia Francesa, levaram-no, em seguida, aos laboratórios fotográficos do Musée d’Ethnographie du Trocadero, onde tirou cópias das suas imagens e trabalhou por algum tempo fotografando peças do museu e revelando fotografias de campo de etnógrafos. Rapidamente, passou a prestar serviços para jornais, revistas ilustradas, editoras e empresas que necessitavam de fotografias, o que o fez viajar por diversos países. Em 1940, mudou-se para a América do Sul: num primeiro momento, viveu na Argentina por dois anos, trabalhando na imprensa ilustrada local. Depois foi para o Peru, onde se ligou ao Museu Nacional de Lima, para o qual, por quatro anos, registrou manifestações culturais de povos andinos. Ao chegar ao Brasil, o fotógrafo teve uma breve passagem por São Paulo, conheceu o antropólogo francês Roger Bastide, então professor da Universidade de São Paulo, que o inteirou sobre os seus relatos de viagem referentes às férias passadas entre os estados da Bahia e Pernambuco, que constaram do seu *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945). Posteriormente, Verger aportou no Rio de Janeiro, sendo, de imediato, contratado pelos Diários Associados graças à intermediação da jornalista e professora de literatura Vera Pacheco Jordão. Após dois meses no Rio, Verger foi enviado pela empresa para Salvador, onde deveria produzir fotorreportagens para *O Cruzeiro*.¹³

Em parceria com o diretor da sucursal baiana dos Diários, Odorico Tavares, Verger realizou a maior parte de sua produção na Bahia. Das 50 fotorreportagens assinadas por ele entre 1946 e 1951, período de vigência do primeiro dos dois contratos de trabalho que manteve com a empresa, 29 foram em coautoria com Tavares. Destas, 19 contêm imagens da Bahia, em especial das manifestações das culturas populares negras na capital do estado, 9 são sobre temas documentados em outros estados do Nordeste

¹¹ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz, *op. cit.*

¹² Ver COSTA, Ialê Menezes Leite. *Pierre Verger: um outro olhar sobre o sertanejo na revista O Cruzeiro (1946-1951)*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-RS, Porto Alegre, 2015.

¹³ Ver SOUTY, Jerome. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

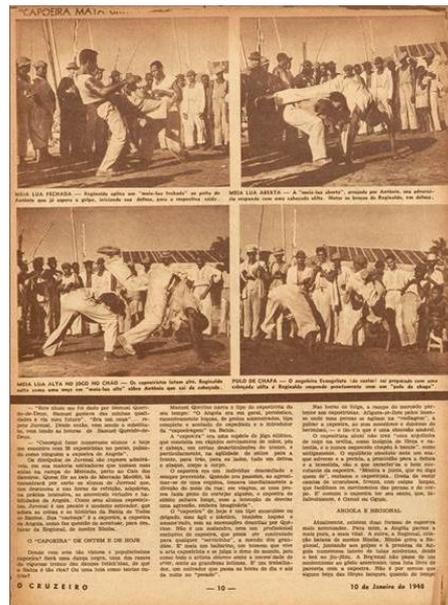
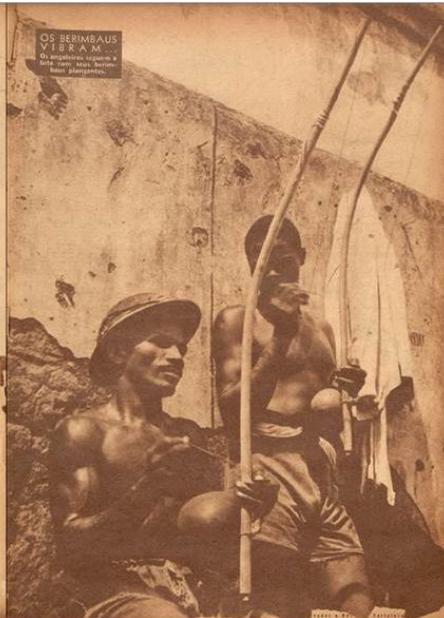
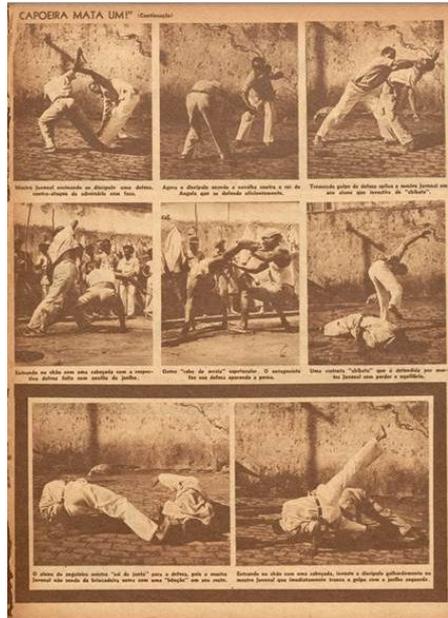
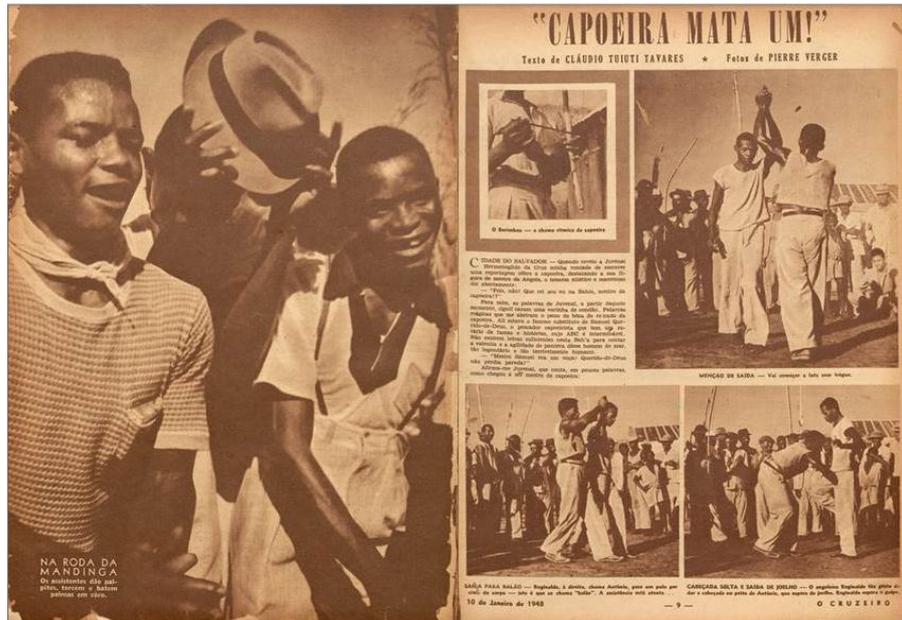


Figura 3. "Capoeira mata um!". Claudio Tuiuti Tavares e Pierre Verger. O Cruzeiro, 1948.

e uma exhibe fotografias tiradas no Benin. Paralelamente, Verger fez com o irmão do jornalista, o poeta e folclorista Claudio “Tuiuti” Tavares, duas fotorreportagens inseridas em *O Cruzeiro* nos primeiros meses de 1948, “Capoeira mata um!” (10 jan. 1948) e “Afoché – ritmo bárbaro da Bahia” (29 maio 1948).

Assim como a fotorreportagem de Manzon e Nasser, “Capoeira mata um!” se constituiu na principal matéria da revista. Em suas seis páginas, é exposto ao leitor, de modo bastante didático, um código visual próprio à capoeira. Introduzem-se elementos como a roda, seus instrumentos musicais, além de diversos movimentos que, devido à precisão e ao tensionar de músculos captados, se diferenciam, por comparação, das fotografias publicadas no ano anterior por Manzon. A primeira e a última página da fotorreportagem contam com imagens de indivíduos tocando e cantando no contexto da roda. Já entre a segunda e a quinta, duas rodas de capoeira fotografadas em dois espaços distintos são apresentadas por meio de imagens alinhadas de maneira a possibilitar uma leitura temporal entre elas. Em ambas as sequências, o fotógrafo girou em torno da roda para fazer as imagens, registrando seu desenvolvimento de vários pontos de vista e ordenando-as de forma cronológica, simulando a circularidade que é típica do jogo da capoeira. Para complementar o conjunto visual, descrevem-se detalhadamente nas legendas os movimentos flagrados.

Note-se que, a despeito da afinidade dos dois autores de “Capoeira mata um!”, sua filiação intelectual não é idêntica. Quanto a Verger, suas experiências de início de carreira no Trocadero colocaram-no no centro do debate sobre a França colonial e as representações das populações não brancas, questão que não mais saiu de seu horizonte de trabalho.¹⁴ Já o interesse de Tavares pelos novos modos de representar as culturas populares negras alinha-se diretamente com a crescente popularização dos estudos do folclore no Brasil. É sintomático que, nesse mesmo período, manifestações das culturas populares negras espalhadas por diferentes estados do país se tornaram recorrentes em *O Cruzeiro*, difundidas algumas vezes por pesquisadores do campo do folclore e integradas às identidades políticas regionais.

No caso baiano, o sentido regionalista dessa temática adquiriu visibilidade na revista nos meses seguintes à eleição de Otávio Mangabeira ao governo de estado, em janeiro de 1947, quando as fotorreportagens de Verger, em parceria com os irmãos Tavares, passaram a ser mais regulares. Nelas, a capital baiana, que vivia grandes transformações, é representada como um espaço cujas relações são mediadas por costumes centenários e pretensamente desprovidas de conflitos de classe e raça. Não por acaso, a capoeira compôs o cenário dessa Bahia na fotorreportagem “O ciclo do Bonfim” (22 mar. 1947), em que as rodas de capoeira marcam presença na festa, e em “A. B. C. da Bahia” (3 maio 1947), na qual se inventariam seus temas representativos, entre eles a capoeira. Nesse contexto, as perspectivas dos dois autores de “Capoeira mata um!” permitem ler a defesa de sua prática, frente à fotorreportagem de Manzon e Nasser, de duas maneiras distintas: por um lado, como salvaguarda dos direitos poucos anos atrás adquiridos por setores das classes populares negras em relação à capoeira; por outro, como uma reivindicação dos sujeitos que detêm o acesso aos meios de produção simbólica da Bahia do controle sobre as narrativas associadas à construção identitária capitaneada no período pelas elites locais.

¹⁴ Cf. SOUTY, Jerome, *op. cit.*

A capoeira dentro e fora dos limites das narrativas jornalísticas

Apesar de tanto Manzon quanto Verger manejarem expedientes característicos da imprensa ilustrada moderna na elaboração de suas narrativas visuais, fica patente, ao avaliar os padrões visuais das duas fotorreportagens, que as ligações desses autores com os diferentes circuitos de imagens e ideias de seu tempo opõem-se em larga medida. Enquanto o artifício da encenação e da economia de informações empreendido pelo primeiro revela-se como uma aproximação dos usos de imagens pela ciência derivados do pensamento racial evolucionista, a estrutura didática e clara, ao retratar questões referentes à cultura na matéria de Verger e Tavares, explicita ressonâncias da incorporação dos problemas da antropologia cultural aos debates públicos.

Em que pesem essas diferenças entre ambas as fotorreportagens, a utilização delas como documentos para entender as disputas a respeito dos sentidos da capoeira é um tanto quanto limitado devido ao fato de elas terem sido publicadas no mesmo veículo de imprensa. Ao considerá-las como produto de uma agenda bem definida pelas filiações políticas e econômicas da empresa, torna-se evidente a existência de um espaço interdito que define as leituras da realidade possíveis de figurar nas páginas do semanário e que conecta as duas fotorreportagens. Um indício dessas políticas editoriais é o duplo registro discursivo da fotorreportagem de Verger e Tavares observado no final da seção anterior. Igualmente sintomático é que a contenda refere-se exclusivamente à prática da capoeira, que na primeira matéria assume posição secundária, enquanto a criminalização de seus praticantes, jovens negros, “egressos dos morros e dos cortiços”, como descreve Nasser, parece não ser um problema para os autores da segunda. Tendo em conta esse ponto de convergência entre as fotorreportagens, elas serão, por fim, aproximadas a uma terceira narrativa, que servirá de contraponto às descrições estabilizadas no período sobre o tema.

Em 1937, ano em que a capoeira foi elevada à condição de atividade esportiva, ela foi representada em *Capitães da areia* como uma prática na qual os indivíduos do grupo de Pedro Bala são instruídos. Sua forma de atuação difere pouco da descrição dos grupos de “delinquentes” realizada por Manzon e Nasser. Sob esse aspecto, o conjunto de relações presentes na fotorreportagem e aquelas descritas no romance são como que um espelho negativo um do outro:

Seis anos de propaganda da arte de matar serviram de estímulo e justificativa aos jovens criminosos para a explosão de recalques adormecidos. De maneira assustadora, a delinquência juvenil cresceu em todo o mundo, desde o fim da guerra. No Distrito Federal, Brasil, as quadrilhas de pivetes constituem, atualmente, um dos problemas insolúveis, dado o reduzido número de vigilantes noturnos. Esses grupos são constituídos por meninos de 10 a 17 anos, egressos dos morros e dos cortiços, quase todos abandonados pela família, entregues ao próprio destino. A quadrilha é chefiada pelo mais audacioso e dispõe sempre de um arrombador hábil, de um vigia sagaz e de um ouvido apurado, bem como de um guri pequeno e magro, capaz de entrar por uma abertura estreita e difícil. Outros se dedicam, simplesmente, a roubar bolsas de senhoras nos bondes ou na feira. Existem também os matadores. Dentre eles, o que matou dois homens para arrancar-lhes os dentes de ouro. Muitos considerarão sensacionalista, abominável, desumana, a presente reportagem. Advertimos, entretanto, que, pelo gosto de seus autores, esta história nunca seria

*escrita. Se não existisse a necessidade de alertar o Brasil para um novo e terrível cancro social que principia a lhe roer as entranhas: delinquência juvenil. Os velhos e compreensivos milionários que compram seu lugar no céu com donativos à Santa Casa terão, agora, oportunidade de melhor aplicar seus haveres, salvando do crime milhares e milhares de crianças.*¹⁵

Ao descrever os grupos de “delinquentes” e suas formas de ação, Manzon recorre diretamente ao universo de Amado, em que o grupo de rapazes com habilidades diversas, liderado por um jovem audacioso, converte-se numa imagem literária que o autor reproduz como um dado extraído da realidade. Aproximação estilística à parte, os argumentos de Manzon e Nasser filiam-se muito mais aos posicionamentos do *Jornal da Tarde*, diário baiano ao qual Amado contrapõe-se ao realizar seu exercício de imaginação e que é apresentado no início de seu romance a partir de vários trechos de reportagens sobre “crianças ladronas” na capital do estado e a atuação do reformatório local, que é amplamente elogiado pelo jornal. De igual modo, Nasser, em seu texto, faz elogios às instituições prisionais voltadas para jovens, sugerindo que as pessoas das altas classes contribuam com dinheiro com elas.

A exemplo de Manzon e Nasser, a resposta dada a eles por Verger e Tavares comporta construções discursivas bastante próximas às de Amado. Na fotorreportagem, esclarece-se que o mestre de capoeira Juvenal Hermenegildo da Cruz é informante de seus autores. Ele seria discípulo de Samuel Querido-de-Deus, que também foi mestre do bando de Pedro Bala no romance de Amado, uma importante voz do debate sobre sua legalização, sendo, aliás, contrário aos termos que a definiram.¹⁶ Essa aproximação, que parece buscar legitimar os dados expostos, encobre uma distinção fundamental nos sentidos da capoeira presentes nas duas narrativas. Em Amado é acentuada a associação da prática como um dos meios de os “capitães da areia” garantirem sua sobrevivência; já a fotorreportagem se limita a retratar seus códigos e exprimir seu sentido cênico. Tal distinção pode ser lida sob diversas óticas. A princípio, como uma permanência do pensamento racial evolucionista, que sedimentou uma naturalização da aproximação da figura do jovem negro das periferias com criminosos. Por outro lado, é significativa a crescente popularização da ideologia da democracia racial, segundo a qual no Brasil e, mais especificamente, em Salvador, vivenciava-se, em larga medida, uma experiência de sociabilidade desprovida de preconceito de cor, que desempenhou papel central na nova identidade política fomentada pelas elites locais.

Nas descrições e representações visuais da capoeira contidas nas duas fotorreportagens, é possível evidenciar que seu sentido presente na obra de Jorge Amado do ano de sua descriminalização – como estratégia utilizada por crianças e adolescentes que viviam nas ruas para assegurar sua subsistência – perde força. Essa interpretação dá lugar a uma ideia da prática como agente corruptor dessa mesma juventude, ou seu sentido social é deslocado para o lugar do espetáculo. Frente a esse jogo de interpretações, surge o desafio de matizá-las. Para tanto, seria necessária a mobilização de outras redes e de outros documentos que dissessem respeito mais diretamente à experiência dos capoeiristas no período.

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em agosto de 2018.

¹⁵ NASSER, David. *Delinquência juvenil, op. cit.*

¹⁶ Ver ACUÑA, Jorge Mauricio Herrera, *op. cit.*