

Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité / Théma

« Dynamique du folklore et reconnaissance sociale. La capoeira angola bahianaise dans les études de Edison Carneiro et dans les photographies de Marcel Gautherot »

Lygia SEGALA

Romain BRAGARD (traducteur)

Résumé

S'inscrivant dans une perspective historique et anthropologique, le présent article prétend revisiter les recherches réalisées par Edison Carneiro sur la capoeira angola de Bahia. Les références sociales de l'auteur, ses lectures, les exercices descriptifs qu'il produisit, les valorisations sélectives qu'il opéra et les recommandations qu'il promulgua pour la « protection et la restauration » du *folguedo*, retiendront particulièrement notre attention. Nous explorerons aussi quelques-uns des liens qui les articulent à la production et à la circulation de photographies et d'images réalisées par le français Marcel Gautherot (1910-1996). Transparaîtront ainsi des affinités politiques, scientifiques et méthodologiques. À travers les textes et les images, le jeu de la capoeira apparaîtra comme une fête populaire emblématique (*folguedo*), expression de lutte, de résistance, invention et art des classes laborieuses. E. Carneiro et M. Gautherot partageaient le même souci pour préservation matérielle et symbolique de la « tradition » et de « l'authenticité » des manifestations folkloriques face à l'imminence de leur disparition dans le contexte modernisant de l'après-guerre.

Abstract

The article will discuss, from a historical and anthropological perspective, beginning with the years 1930-1940, ethnographic studies carried out by the folklorist Edison Carneiro (1912-1972) on *Capoeira Angola* in Bahia, Brazil, its references and its descriptive exercises, its selective valuations, and its prescriptions to « protect and restore » the *folguedo*, related to the production and the circulation of photographic series and image synthesis by the French photographer Marcel Gautherot (1910-1996). Their similarity of interests includes their political affinities in the understanding of the expression and dynamics of folklore, and their relationship with popular culture, with « the people », either as theme, direct observation, and committed registration, or as shared experience. The capoeira game appears in the texts and in the images as an emblematic *folguedo*, an expression of struggle, resistance, invention, and art of the working classes. They are concerned with the « tradition » and the « authenticity » of the folkloric manifestations, with capoeira's material and symbolic preservation in view of the eminence of its disappearance in the post-war modernizing context.

Resumo

O artigo pretende, por uma perspectiva histórica e antropológica, discutir, a partir dos anos 1930-1940, estudos etnográficos realizados pelo folclorista Edison Carneiro (1912-1972), sobre a *Capoeira Angola* na Bahia, Brasil, suas referências e seus exercícios descritivos, suas valorações seletivas e suas prescrições para « proteção e restauração » do *folguedo*, relacionadas à produção e à circulação de séries fotográficas e de imagens de síntese do francês Marcel Gautherot (1910-1996). Nessa implicação de interesses ressaltam-se suas afinidades políticas na compreensão da expressão e da dinâmica do folclore, suas relações com a cultura popular, com « o povo », seja como tema, observação direta e registro comprometido, seja como experiência compartilhada. O jogo da capoeira, aparece nos textos e nas imagens como *folguedo* emblemático, expressão de luta, resistência, invenção e arte das classes

trabalhadoras. Preocupam-se com a « tradição » e a « autenticidade » das manifestações folclóricas, com a sua preservação material e simbólica diante da eminência do seu desaparecimento no contexto modernizante do pós-guerra.

Les études menées par le folkloriste Edison Carneiro (1912-1972) sont d'une pertinence toute particulière pour les chercheurs qui participent au processus de reconnaissance de la capoeira** en tant que patrimoine immatériel du Brésil ⁽¹⁾. Ainsi, sa définition d'une « nouvelle tradition » du *jeu**, apparue à Bahia dans les années 1930-1940, a particulièrement retenu l'attention des recherches réalisées en 2008 dans le cadre de l'« Inventaire » ⁽²⁾. Dans ces années, la capoeira ? criminalisée jusqu'en 1937 ⁽³⁾ ?, a commencé à être comprise et valorisée en tant que phénomène culturel afro-brésilien. Jusqu'alors uniquement mentionnée dans les archives policières et dans les rubriques de journaux « méfaits de rue », elle commença à entrer dans les discours et les productions folkloristes, dans la littérature et les arts, en tant qu'expression esthétique « d'origine bantou ». Du fait des habitudes culturelles de ces pratiquants, elle fut associée au candomblé, à la samba et au *batuque**.

S'inscrivant dans une perspective historique et anthropologique, le présent article prétend revisiter les recherches réalisées par Edison Carneiro sur la capoeira angola de Bahia. Les références sociales de l'auteur, ses lectures, les exercices descriptifs qu'il produisit, les valorisations sélectives qu'il opéra et les recommandations qu'il promulgua pour la « protection et la restauration » du *folguedo** retiendront particulièrement notre attention. Nous explorerons aussi quelques-uns des liens qui les articulent à la production et à la circulation de photographies et d'images réalisées par le français Marcel Gautherot (1910-1996).

La dynamique du folklore

Dans les débats des folkloristes des années 1940-1960, les *folguedos* furent l'objet d'une attention qui visait l'identification des processus de formation de la « culture brésilienne » (Miceli, 2001). Considérés comme des expressions « véritablement spontanées » du « travail et du *ludus* national », ils furent distingués comme objets d'études car ils performaient un espace expérimental de construction de l'intérêt solidaire et de l'« esprit associatif ». Ils représentaient l'« objet en action » du *mouvement folklorique* qui s'établissait alors ⁽⁴⁾.

Edison Carneiro (2008), qui avait déjà publié des travaux sur les religions et le « folklore nègre de Bahia », pensait le folklore ⁽⁵⁾ comme *phénomène social* historiquement déterminé : « L'objet du folklore n'a rien de mort, d'arrêté ou d'immuable » (2008 [1^a edição 1950], p. 12). S'opposant à la nostalgie folkloriste des collectionneurs et des auteurs de traités, il affirma que les manifestations populaires sont dynamiques, en permanente « recomposition dialectique », dans le « cadre culturel particulier d'une région » (2008 [1^a edição 1950], p. 21, 13). S'inspirant des travaux de Iuri Sokolov et de Ruth Benedict ⁽⁶⁾, Carneiro défendait les motivations sociales du folklore, les implications entre art et politique, « la richesse de l'imagination, la force créative et la soif de justice du peuple » (2008 [1^a edição 1950], p. 7). Les tensions entre reproduction sociale et invention, inhérentes à la transmission culturelle, étaient marquées à ses yeux par des pressions et des « corruptions venues d'en haut », imprégnant les relations de « vivifications mutuelles » entre les « formes érudites et les formes populaires folkloriques » (2008, [1^a edição 1950], p. 3). Sur le plan institutionnel, Carneiro fut l'un des principaux acteurs du II^e Congresso Afro-Brasileiro, tenu à Salvador, et de l'Union des Sectes Afro-brésiliennes (*União das Seitas Afro Brasileiras*) en 1937). À la tête de la Campagne de Défense du Folklore Brésilien, il s'employa à élaborer des politiques publiques visant la reconnaissance et l'inclusion des expressions populaires traditionnelles au sein de l'identité nationale. Selon lui, « le folklore se nourrit des désirs de bien-être économique, social et politique du peuple, et, pour cette raison, constitue une revendication sociale, bien que modeste » (2008 [1^a ed.1950], p. 24). Les *folguedos* populaires en sont une « preuve » (id., ibid., p. 7) évidente.

Par l'intermédiaire de ce folkloriste, le photographe français Marcel Gautherot se lia au *Mouvement*. Ses photographies furent parfois achetées par Edison Carneiro pour des publications, des études ou des expositions de folklore ⁽⁷⁾. Dans ses recommandations pour la recherche sur le folklore, cet auteur insiste sur l'importance des « enregistrements mécaniques » pour la description ethnographique, car ils « constituent un document *vivant* pour l'observation. [...] La photographie qui illustre les aspects du folklore doit toujours présenter un caractère dynamique ? un mouvement, une action, et non une pose » (2008 [1^a edição1950], p. 141). Ses recommandations ethnographiques sur la photographie reprenaient celles du Musée de l'Homme de Paris, et suivaient les orientations méthodologiques de

Marcel Mauss ⁽⁸⁾. Dans cette institution, Gautherot, qui avait une formation d'architecte décorateur, participa au processus de réorganisation des expositions (1937 / 1938), sous la direction de Paul Rivet. Il débuta ses expériences par la révélation de photographies dans le laboratoire du nouveau musée, en compagnie de Pierre Verger ⁽⁹⁾. Durant ces années, les prescriptions ethnographiques concernant l'usage des images dialoguaient, d'une part, avec le *style documentaire* inspiré du mouvement photographique allemand de la *Nouvelle Objectivité*. Par cette tendance, s'affirmait une photographie directe, nette, sans artifices, opposée aux effets d'étrangeté, aux photomontages, aux angles et aux approches inusités, proposés par la *Nouvelle Vision* et par la photographie surréaliste (Lugon, 2001). D'autre part, elles dialoguaient avec le langage cinématographique, qui valorisait les séquences narratives des *séries* ⁽¹⁰⁾ photographiques, propres au photojournalisme naissant et aux recherches faisant usage de l'image fixe. Gautherot entreprit ainsi de construire une « architecture photographique » ⁽¹¹⁾ non-naïve, qui portât la marque des expérimentations esthétiques de l'entre-deux-guerres.

En 1939, stimulé par la lecture du livre *Jubiabá* ⁽¹²⁾, de Jorge Amado, Gautherot part visiter le Brésil. Durant la guerre, il interrompt cependant ces premières incursions documentaires en Amazonie ⁽¹³⁾. Il définit alors son activité comme un exercice de « photojournalisme scientifique » ⁽¹⁴⁾, dans la mesure où il reste attentif aux détails et au contexte de la vie sociale, ainsi qu'aux recommandations maussiennes concernant la recherche ethnographique. Après l'armistice de 1940, il se rend à Rio de Janeiro et vit en compagnie de Verger et Carybé ⁽¹⁵⁾, de passage dans la ville. Il entre donc dans les réseaux intellectuels modernistes engagés au Service du Patrimoine Historique et Artistique National (SPHAN) ⁽¹⁶⁾. Avec le soutien de cette institution, il réalise diverses séries photographiques au Brésil, ainsi qu'un travail documentaire sur la construction de Brasília aux côtés d'Oscar Niemeyer ⁽¹⁷⁾ et du *Mouvement Folklorique* (Segala, 2007, p. 232-251).

Un segment de ce vaste réseau retiendra ici mon attention, car à Bahia ou de Bahia, il a construit et fait connaître ce *lieu* comme une expression forte de « l'âme brésilienne ». Les liens entre les personnes sont resserrés par le recours à des citations réciproques, par des affinités de travail, par des croyances et par la politique. Il s'agit en particulier de Edison Carneiro, de l'écrivain Jorge Amado, du compositeur Dorival Caymmi, de Carybé, Marcel Gautherot et Pierre Verger ⁽¹⁸⁾. Gautherot décrit ces artistes et intellectuels qui travaillent dans la capitale bahianaise. Tous font preuve d'un goût prononcé pour la culture populaire et pour le « peuple » ? tant dans leurs expériences quotidiennes ⁽¹⁹⁾ que dans leurs recherches. Carneiro explique que « ce fut en partie grâce à ces Noirs [bantous] que la ville de Bahia est devenue la plus connue des villes pittoresques du Brésil. Centrale pour toute étude sur le problème des Noirs brésiliens, elle est devenue la "Rome africaine" dont me parle souvent la mère de saint nagô Eugênia Ana dos Santos (Aninha), du centre Cruz Santa do Aché de Opô Afonjá » (Carneiro, 1981 [1^a. ed. 1937], pp. 129-130).

Dans la ville de Salvador, Gautherot produit diverses séries photographiques sur le paysage et l'architecture coloniale, sur les marchés et les fêtes populaires, sur la pêche au xaréus, sur le candomblé et la capoeira ⁽²⁰⁾. Dans les écrits de Jorge Amado, appréciés du photographe, la capoeira apparaît comme l'expression d'une lutte, comme une résistance et comme un art des classes travailleuses. Aussi, Carneiro fait cette révérence : « ce jeu, héritage du Noir d'Angola, a subi des modifications qui l'ont nationalisé jusqu'à en faire l'arme avec laquelle le Noir libéré ? de fait ou de droit ? a défendu sa précaire liberté et a garanti sa survie à Rio de Janeiro, à Bahia ou à Recife » ⁽²¹⁾.

Le travail d'Edison Carneiro sur la capoeira angola

Avec la publication, en 1937 ⁽²²⁾? auparavant parue dans la presse à Salvador ?, de *Negros Bantos : notas de etnografia religiosa e de folclore*, Edison Carneiro présente le premier livre sur la capoeira angola qui fut basé sur une observation directe réalisée sur le terrain ⁽²³⁾. Il élit et consacre la capoeira angola comme paradigme d'analyse, car elle lui paraît être « la plus pure ». Il la distingue de la *capoeira especial* de Mestre Bimba : cette « lutte régionale bahianaise », qui « reprend les coups d'autres luttes, depuis ceux de la lutte romaine jusqu'à ceux de la boxe et du jiu-jitsu » et qui fait succès aux guichets du *Parque Odeon* de la ville (Carneiro, 1981 [1^a. ed. 1937], p. 219).

Pour Carneiro, la « pureté », « l'origine » et la « continuité » du temps du *folgado de angola*, sont des signes de « tradition » et d'« authenticité ». Elles sont légitimées par son expérience dans les rues et les fêtes, par la qualité de son travail de terrain et de ses sources, par les informations collectées auprès des vieux capoeiristes, plus proches des souvenirs d'Afrique. Non content de retracer l'histoire du jeu, il fait

entrer ses notes dans une généalogie d'autorités.

Disposant de peu de sources « sur le monde inconnu du Noir bantou », il cite dans son livre les travaux de Nina Rodrigues et d'Arthur Ramos, figures reconnues au sein des études afro-brésiliennes ⁽²⁴⁾. En outre, dans une note qui introduit son livre, Carneiro annonce la collaboration des capoeiristes Samuel « Querido de Deus » (« le plus grand capoeiriste de Bahia, me disent les Noirs » ⁽²⁵⁾), personnage de Jorge Amado dans *Bahia de todos os santos*, Barbosa et Zeppelin. Vicente Salles ⁽²⁶⁾, folkloriste, affirme que malgré sa « rigueur scientifique, parfois mal comprise », Carneiro « se plaçait plus du côté des porteurs du folklore, qui se présentaient toujours à lui de façon désinhibée et serviable, que du côté des théoriciens ». Ce double compromis, qui relie des lignes de pensées différentes ? académiques et populaires ? est exprimé dans les premières pages du livre : dans l'hommage fait au professeur Martiniano do Bonfim, père de saint et babalaô du Engenho Velho, son maître de nagô et ami, informateur de Nina Rodrigues. On relèvera aussi la dédicace faite à Arthur Ramos, Joao Cordeiro ⁽²⁷⁾ et Guilherme Dias Gomes ⁽²⁸⁾.

Pour Carneiro, à Bahia, la capoeira angola, « plus proche des ses origines » (2008 [1^a. ed. 1950], p. 53) est « jouet », « vieux divertissement », *vadição**. Il la distingue des anciennes *malts** du Rio de Janeiro du XVIII^e siècle, avec leurs combats au rasoir, leurs mutineries de rues, leurs joutes entre quartiers. Au sujet de cette *capoeiragem*, et de ces « types de rue », Mello de Moraes Filho ⁽²⁹⁾ indiquait : « des groupes de vingt à cent (...) au devant des bataillons et des processions carnavalesques, les jours de fête nationale, etc., créent le désordre, rossant, blessant... ». Carneiro cite *A Bahia de outrora*, de Manuel Querino, où est évoquée la figure du capoeiriste bahianais du passé, portant l'« anneau d'or à l'oreille », le « chapeau de traviole », et ayant l'air « soupçonneux et toujours en alerte » ⁽³⁰⁾. Bien que certaines études récentes montrent que la *capoeiragem* bahianaise est inscrite dans les archives policières depuis le XIX^e siècle, Carneiro suggère un autre mode d'appropriation et d'appréciation : « les capoeiristes de Bahia ne sont pas des hommes sans profession, mais des saisonniers, des porteurs, des pêcheurs, qui, durant leur temps libre, et jamais durant les jours ouvrés, se réunissent pour *vadiar* » (2008 [1^a. ed. 1950], p. 53).

À partir de ses recherches il établit une cartographie de ce *folgado* très souvent lié au calendrier des « fêtes traditionnelles, locales, typiques ou de *orogo* » ⁽³¹⁾. Il présente succinctement diverses « espèces de capoeira » ? terme qu'il remplacera par « styles de capoeira », « reconnaissables par le rythme et la chanson » (1982 [1^a. ed. 1974], p. 118). Il décrit brièvement la *roda*, l'*orchestre* de *berimbau*, les cloches et tambourins, « l'entrée en scène des lutteurs », la dextérité des coups. Il met en évidence les chants et les mesures, ravivant ainsi les souvenirs de *rodas* de son expérience enfantine à Conceição da Praia. L'« authenticité » du *folgado*, est fondée sur la « valeur de présence » (Heinich, 2012, p. 26). Il complète cet inventaire affectif avec des chants nouveaux, parfois des *chants de travail* réinterprétés pour le jeu de rue. Il indique combien ils mêlent des expressions typiquement portugaises ou africaines, des créations, des recompositions faites pour les besoins de la rime, des déformations, des syncrétismes, des « mises à profit des quatrains populaires » ⁽³²⁾. Dans un travail publié en 1975 pour le premier numéro de la revue *Cadernos de folclore* (éditée chez Campanha), il reprend quelques-uns de ces points, ajoutant des informations sur l'histoire du jeu et sur sa place dans la littérature en tant que « forme nationale de lutte » ⁽³³⁾. Il cite des capoeiristes légendaires qui inspirèrent les *chulas*, les poèmes, les chroniques fantastiques, les mythes héroïques comme celui de Mangangá (Besouro de Ouro) qui fut un thème de la littérature de *cordel** et du théâtre populaire. Cette fois-ci, il présente une liste commentée des coups, probablement influencé par la publication des leçons de certains maîtres et par la croissante codification des mouvements par les « académies de capoeira ». Dans ces espaces formels d'apprentissage, Carneiro distingue la lignée « angola » de Mestre Pastinha, qui, « dans sa salle d'exhibition au Pelourinho*^{*}, reconduit la tradition des grands "discip' de Mangangá" ». Outre celui du « vieux Pastinha », il désigne les « véritables lieux » de la capoeira folklorique populaire ⁽³⁴⁾ : Waldemar da Liberdade, Trafa et Canjiquinha.

Dans le *Caderno de Folclore* ⁽³⁵⁾, apparaissent six photos réalisées par Marcel Gautherot dans les alentours du port et sur la plage ⁽³⁶⁾. Venant à l'appui du texte, elles ont pour fonction de prouver que la capoeira est tradition et art, la faisant ainsi symboliquement passer du statut de *jeu* à celui de *lutte nationale* ⁽³⁷⁾. C'est pourtant Mestre Pastinha qui, dans son livret illustré (Mestre Pastinha, 1964) par des photos de *vérification* ⁽³⁸⁾, permet le mieux d'explorer la série d'images réalisées par Gautherot. Tenu pour une référence dans les études de Carneiro ⁽³⁹⁾, le livret que Mestre Pastinha publie en 1964 arbore en couverture un dessin de Carybé et une présentation de Jorge Amado en quatrième de couverture. L'auteur de renommée internationale le présente comme « le maître de la capoeira angola et de la cordialité bahianaise, un être de haute civilisation (...). Dans son École du Pelourinho, Mestre Pastinha construit la plus réelle et la meilleure culture brésilienne » ⁽⁴⁰⁾. Les hommages et les signatures de Amado et Carybé mettent en relief et qualifient le texte et les appréciations du capoeiriste ⁽⁴¹⁾. Cependant, Carneiro fait un

compte rendu peu enthousiaste du livre dans la *Revista Brasileira de Folclore* ⁽⁴²⁾. Il pointe le manque d'originalité du travail :

« *Pastinha montrait à ses amis des dessins (en fait des silhouettes) de plusieurs coups de capoeira et déclarait être en train de préparer un livre* ⁽⁴³⁾. *Le livret ne présente aucun dessin. Et le vieux capoeiriste fut influencé (Dieu sait par qui ?) à écrire un livre, non avec son propre langage, à la fois pittoresque et pertinent, mais avec une avalanche de virgules et de mots difficiles qui n'enrichissent en rien sa notoriété. En lieu et place des dessins on trouve des photographies ? qui ne sont d'ailleurs pas de bonne qualité* » (1966, p. 226).

Dans la « Bibliografia Crítica » de Vincente Salles, publié dans la *Revista*, on peut lire : « une oeuvre précaire ? il manque les meilleures expériences personnelles du grand capoeiriste » (Salles, 1969, p. 97). Les auteurs se plaignent, car les critères utilisés « domestiquent » le style de l'auteur. Si le texte permet de faire connaître le jeu, il ne laisse pas de place à ses différences. ⁽⁴⁴⁾

Dans le livret, Mestre Pastinha distingue la *capoeira angola* « jouée » pour de vrai ? « lutte et lutte violente » ? qui sort des limites sportives, de la *capoeira angola* de « démonstration », où elle est « *ginga malicieuse* » (Mestre Pastinha, 1964, p. 10), jeu et amusement. C'est pour cette « démonstration amicale »

⁽⁴⁵⁾ qu'il élabore

La capoeira angola dans les séries photographiques de Marcel Gautherot

Réalisée à Salvador de Bahia par Gautherot, la série thématique *Jogo da capoeira* réunit 287 images du *folgado* ⁽⁴⁶⁾. Aucune date précise ne figure sur les planches contact de la collection. La discontinuité de la numérotation indique que les photos ont été faites à des moments différents. Dans l'ordre apparent, les sous-séries du quai du port et des plages (244 images) se succèdent. Après un intervalle dans la numérotation, s'ouvre une autre sous-série sur les quais (43 images). Comme on peut le constater, Gautherot s'arrange avec les maîtres et organise ces « démonstrations ». Fuyant la pose, le cadrage et les montages sensationnalistes, il recherche une « description qui émeut » ⁽⁴⁷⁾. Comment, dans cette perspective, provoque-t-il l'image ? Comment produit-il des cadrages bien accordés, ou précipite-t-il la scène par « le pouvoir aimantant de la caméra » ? La pose ou le mouvement *situé* dans des espaces spécifiques paraissent spontanés, car la négociation permet de gagner en précision descriptive et de mieux expliquer visuellement l'objet visé. La fidélité, ou la production du semblable, paraît, le plus souvent, exiger que la scène soit montée pour transcrire le réel. Ainsi s'obtient une objectivité ? construite avec ceux qui s'exhibent devant l'appareil ? qui fait sens jusque dans les moindres détails ⁽⁴⁸⁾. Si les sujets ne cassent pas le mouvement en regardant l'objectif de l'appareil, ils ne trahissent pas non plus l'invisibilité intentionnelle du photographe ⁽⁴⁹⁾. Ceux qui posent semblent décider seuls de leur image. L'idée d'exhaustivité, recommandée dans les manuels d'ethnographie, implique le refaire des images, idéalement complémentaires dans les séries, afin de contourner, d'une certaine manière, les ruptures dans le récit ou dans l'exercice descriptif. L'évolution des tableaux, qui ne suit pas l'évolution du jeu, préserve, comme le font les coups, une distance calculée intuitivement.

Suivant les convictions de Carneiro, Gautherot centre son travail sur la capoeira angola, et privilégie dans cet essai le groupe de Mestre Waldemar da Liberdade (1916-1990), dont le *barracão*^{*}, situé dans le quartier de Liberdade ⁽⁵⁰⁾, en banlieue de Salvador, était alors fréquenté par des artistes et des intellectuels brésiliens et étrangers, intéressés par l'« authentique folklore de Bahia ».

La première sous-série du *jogo da capoeira* (BACE 01564-01678) dans la collection de Gautherot, a été réalisée en bord de mer, sur les quais du port de Salvador, du côté de la Feira de Água dos Meninos. Les barils de combustible de marque étrangère qui apparaissent au loin, sur les bords des quais, faisaient pester Vasconcelos Maia : « ce diable de progrès », « foule le marché ». Présentant les dessins du lieu faits par Carybé, Maia ne retient que les bons souvenirs de la Bahiad'antan (Vasconcelos Maia, 1955). À l'inverse, dans la série, Gautherot explore sciemment, ici et là, les contrastes entre technique moderne (containers, hélices, navires marchands) et *vadiação* (pieds nus, quais pavés, vieilles embarcations). Il traite le temps comme une mesure esthétique et comme une référence de transformation sociale pour les continuités et discontinuités du *folgado*. À ce sujet, Edison Carneiro, réfléchissant sur la dynamique du folklore, attire justement l'attention sur les mécanismes « d'acquisition, de désintégration, de recomposition et de recombinaison » qui traversent l'organisation et le sens des *folgados* (Carneiro, 2008

[1^a ed. 1950], p. 14). Ces frictions et ces changements apparaissent dans les détails des séquences d'images, tant pour les lieux que pour les capoeiristes et les instruments. Le choix des quais du port comme espace de « démonstration » fait lien avec les mémoires locales et avec les histoires de capoeira, jadis apprises oralement. C'était le lieu de rencontre des « plus fameux capoeiristes », où une pluie de coups enrageait dockers, manoeuvres, pêcheurs et saisonniers (« *o couro comia* »). C'était l'espace emblématique du travail, de l'arnaque et du mystère que décrit Jorge Amado dans *Jubiabá*.

Comme Mestre Pastinha dans son livret, Gautherot présente d'abord « l'ensemble musical ou rythmique » (appelé *orquestra* par Carneiro). Il montre les trois joueurs de *berimbau* (BACE01564?01568), instrument indispensable à la *vadição*. L'harmonie générale du cadre n'est pas rompue en faveur des hommes, de leurs singularités expressives. Dans les images, il fait des ajustements de profondeur de champ, explore les relations de verticalité entre les lignes des instruments (51) et celles, au fond, des mâts et des cordes des bateaux aux voiles en berne. Sur l'une de ces images (BACE01567), les joueurs baissent parallèlement les *berimbaus*, croisant les arcs et laissant voir l'intérieur desalebasses peintes ? arts nouveaux de maître Valdemar. Dans cette mise en scène esthétiquement contrôlée (52), l'on perçoit en détail la baguette de bois qui percute le fil, et le *caxixi* (53). Pour gagner en proximité il isole dans la séquence chaque musicien et en fait le *portrait**. Pris à mi-distance, ces portraits permettent de voir un instantané du mouvement des mains ou de l'attention sur les visages. On y reconnaît les lâches tenues de coton, les torsos dégagés, les manches retroussées, mais aussi la tenue, plus formelle, de Mestre Waldemar : pantalon sombre, chemise, ceinture à boucle de métal, bague et montre. Les *berimbaus* portent des marques différentes : des dessins faits sur lesalebasses, des décorations et des noms écrits sur les arcs (*campo, rei do campe...* (?), *cacique, flor das águas*) ; signes d'hommages ou insignes de leur propriétaire.

L'un des joueurs de *berimbau* est pris en *contre-plongée** sur le fond lisse du ciel, ce qui le grandit (BACE01573). Il s'extrait ainsi du *lieu*, des *références situationnelles* de l'exercice documentaire, tel une figure de synthèse, un personnage iconique (54). Bien qu'il ne s'agisse ni du maître ni de qui joue du *berimbau maior* (le plus grave, qui dicte le rythme et appelle les capoeiristes), Gautherot tire six photos de ce personnage, expérimentant ainsi la construction du « type » par des effets de distinction.



[fig.1]Bahia, Capoeira, Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE015730).

Il faut souligner que, parmi les joueurs de *berimbau*, il est le seul à avoir la peau noire. L'insistance sur ce

modèle et sur le cadrage semble vouloir affirmer, par l'artifice imagétique, l'origine et l'ancestralité africaine de la *vadição*, cultivée par Edison Carneiro comme « survivance » et authenticité de la capoeira angola.

Les instantanés accompagnent les mouvements du jeu par une prise de vue basse, qui suit les jambes et tire l'image vers le sol. Les pavés des quais, l'océan et les bateaux de l'arrière-plan *préservent* l'ambiance et produisent une temporalité (010BACE01581-01583) qui rappelle les antiques chroniques de la ville. Comme le firent Pastinha et Carybé (1955) dans leurs publications respectives, le photographe cherche à monter une séquence en partant d'une image chargée de références : joueurs de *berimbaus*, capoeiristes accroupis devant eux, soliste chantant la *chula de fundamento* [devenue *ladainha*], préparation à l'entrée en jeu (*saída inicial*). Les premiers à entrer dans le jeu sont deux Noirs, l'un en pantalon de coton clair et l'autre vêtu d'un pantalon, d'une ceinture et d'une chemise sans manche trouée ? « tenue de bagarre », disait-on à l'époque. Ils n'ont pas de chaussures.



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

L'intention du photographe est de fixer la « tradition populaire » de la capoeira de rue, qui s'oppose aux tenues et aux règles des « académies » (55). Les photos réalisées par le Français, qui circulèrent plus tard dans la presse, dans des expositions et des textes académiques, cherchent ainsi à saisir une autre légitimité, conçue comme plus proche de l'origine, plus fidèle à la mémoire des fiers-à-bras et des intrépides (*bambas e valentões*). Dans le montage séquentiel de Gautherot, les évolutions et les tours commencent par le « jeu bas » (*jogo de baixo*), à raz le sol, puis passent au « jeu debout » (*jogo em pé*), qui, pour Mestre Pastinha, « offre une plus grande latitude de mouvement » (1964, p. 48). L'éclairage naturel venu de gauche allonge les ombres sur le sol et semble déséquilibrer l'image fixe des corps, annonçant le mouvement. Ainsi explorées dans la composition du photographe, les ombres rappellent les tâches foncées qui accompagnent les corps dans l'esthétique de Carybé.

Les nécessités techniques de la mise en scène photographique (déplacements, distances, lumières) empêchent qu'une *roda* soit réalisée. Le fond permet de concentrer toute l'attention sur les coups et sur la *ginga*. Contrairement à Pastinha, qui inventorie didactiquement les coups, Gautherot cherche à objectiver et à explorer les effets esthétiques des approches, des esquives et des feintes. Il s'approche des joueurs, saisit les formes fluides des corps, les devine dans la dissimulation et la rapidité des frappes, ce qui rompt avec ses prévisions de cadrage. Il coupe la tête des musiciens (010BACE01602). Il revient au cadre antérieur (BACE01604) et s'approche à nouveau, retirant de la scène l'« ensemble rythmique » (BACE01616). Il *ginga** avec l'appareil. Il tente parfois d'établir une symétrie entre les coups : divisant la dynamique du cadre par un mât de bateau (BACE01622), séparant équitablement le fond entre bateaux et joueurs de *berimbau*, donnant aux mouvements une place centrale, en les détachant des bateaux, en abaissant la scène (BACE01630). Parfois, il crée simplement la symétrie avec des ombres portées sur le sol ? présence allusive de qui passe ou regarde, invisible dans le cadre, suggérant une partie de la *roda* (BACE01643) (56).

Le changement de direction de l'ombre met en évidence le temps qui passe, la discontinuité du jeu et de l'exercice photographique. Il photographie maintenant d'en haut, visant les corps et le sol, apportant une flexion à l'action, changeant le point de vue. Dans les *vorta**, les changements de binômes, un petit homme en pantalon blanc, impeccable, portant bretelles et chemise rayée, entre pour jouer avec le Noir torse nu. D'aucuns disent qu'il s'agit de Mestre Pastinha. Ce même personnage établit un lien subtil dans le jeu des images (BACE01678-01679), étant à présent photographié dans une nouvelle sous-série, à la plage. Les lignes du sable, de l'océan et du ciel, nettoient et horizontalisent le fond, de façon à rendre les voltiges plus nettes.



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

La permanence du fond dans la séquence provoque une impression de continuité de mouvement, or, en réalité, Gautherot attend les meilleurs instants, l'inattendu du jeu (et parfois le perd). Peut-être a-t-il suggéré quelques arrêts, pour servir la démonstration, ou des répétitions de coups, pour réussir la prise de vue.

Dans les photos, au delà de la centralité des jambes et des pauses marquées par les bras ? *rabo de arraia*, *aiú*, *rasteira*, *meia lua*, *chapa de frente** ?, Gautherot inclut le regard dans la dimension expérimentale et processuelle du jeu. Mestre Pastinha attire l'attention sur l'« oeil vif », le « coup d'oeil » et la « notion de distance » (57), toujours présents dans la tension entre force et contrôle. Selon Carneiro, les jeux du regard permettent de « mettre à l'épreuve la garde de l'autre » (1977 [1^a. edição 1975], p. 5). Une image (BACE01597) montre clairement cette action où le corps va dans une direction alors que l'oeil, tout en « surveillant le tacle »*, annonce la frappe suivante.

À partir de la photo BACE01723, le jeu se déplace sur la plage, près des cocotiers d'Itapoã. Les nuages dans le ciel et les pistes en bordure du tableau de *l'orchestre*, signalent le commencement d'une autre sous-série. Les cocotiers tropicalisent le lieu et distraient le regard porté sur les corps qui jouent. Ces derniers perdent parfois la netteté du contour et le sens des mouvements, se confondant avec d'autres formes du paysage. Le lieu et les participants (dont fait partie Mestre Waldemar), sont les mêmes que ceux filmés par l'anthropologue Simone Dreyfus, en 1955 à Salvador (58). Il est possible que Gautherot ait accompagné les enregistrements et en ait profité pour capturer cette « théâtralisation de la mémoire ethnographique » (Ciarcia, 2009).

Dans la dernière sous-série (BACE14248-14290), le travail photographique se déroule à nouveau sur le port. Au moyen d'une prise de vue basse, il grandit à présent la proue du navire marchand l'Atalaia (59), qui suivait la route Brésil-Afrique, au début des années 1940.



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

La puissance symbolique de cette référence met autant l'accent sur l'aura mythique conférée à la provenance de la capoeira, que sur le sens de sa continuité ? signalée par la technique des temps modernes. Dans cette trame de significations, d'interconnexions objectives entre événements passés et présents, le mouvement est suggéré par l'insistance sur les contrastes. S'ouvrent des circularités entre le capoeiriste noir, torse nu et pantalon blanc, le capoeiriste en chemise blanche placé devant la tâche sombre du cargo, et les parties claires du ciel et des pavés du sol. Abandonnant la ligne de l'océan et du navire, le photographe déplace le sujet en situant le jeu dans un cadre peu commun : devant une pièce cylindrique abandonnée sur le quai, preuve de la nouvelle réalité industrielle.



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

Il ne se contente pas de choisir un autre point de vue sur le lieu. Il explore dans ses approches des arrangements esthétiques prisés par les mouvements photographiques européens de l'entre-deux-guerres. Il surprend l'observateur, déconstruit les clichés. *L'orchestre* est perçu par le truchement de son ombre étirée sur le sable. Une fois de plus il explore la métaphore de la *roda*, ici figurée par le cylindre de l'hélice (BACE14271). Sur les dernières images de cette séquence, Gautherot fait un portrait de Mestre Waldemar da Liberdade ⁽⁶⁰⁾ devant la pièce qui, maintenant vue de face, devient ronde et révèle sa partie interne. Le cadrage permet un montage entre peinture, emboîtements et vides, faisant apparaître un losange clair dont le centre est marqué par un rond sombre. Le drapeau national prend la forme d'une *roda*. Sur la dernière image, Gautherot transforme la roue métallique en *meia lua*^{*}, et laisse voir, à droite et au loin, les maisons pauvres du port. Dans la zone liminaire de ce temps symboliquement construit par le photographe, un vieil homme noir, portant un chapeau de paille et baissant les yeux, joue du tambourin.

Par l'ambiguïté de l'image, les correspondances formelles et temporelles semblent évoquer, dans les termes d'Edison Carneiro, la « recomposition folklorique », la dialectique de la transmission du jeu.

La documentation comme préservation symbolique

Ce travail d'invention et d'inventaire de la capoeira comme patrimoine national et comme « folklore Noir du Brésil », présenté ici au croisement des productions et des appréciations autorisées, laisse entrevoir paradoxalement, selon les conceptions de Carneiro et Gautherot, le risque de disparition du *folgado*. « Le folklore classique va disparaissant, il fallait l'enregistrer ! », affirme le photographe ⁽⁶¹⁾. Dans un texte de 1937, Carneiro déplore déjà « l'état avancé du processus de décomposition et de symbiose de la capoeira » (1981 [1^a. ed. 1937], p-p. 219-220). Plus tard, en 1954 ⁽⁶²⁾, dans un contexte de croissance urbaine et industrielle engendrant de grands mouvements de population, il défend une « intromission érudite », une « attention discrète », qui permettent de « protéger les *folgados* existants et de restaurer ceux qui ont disparu ou sont décadents ». Critiquant la tutelle et le clientélisme, il suggère un soutien à la présentation des *folgados*, une organisation des groupes en associations civiles garantes de leur propre unité, fixation et responsabilité, et une collecte scientifique, qu'il voit comme une « forme de préservation des *folgados* et une attention pour le futur » (2008, p. 100, 109).

Les relations entre intellectuels et artistes bahianais, les réseaux qu'ils constituèrent autour de l'intérêt pour la culture populaire, la façon dont les maîtres de capoeira angola s'approprièrent ces multiples soutiens et ces investissements de capital symbolique, garantirent à la capoeira angola une valeur patrimoniale ainsi que des parrainages. Faisant preuve d'« efficacité syncrétique » (Ciarcia, 2009, p. 10), les travaux de Carneiro et de Gautherot se confondirent avec l'objet folklorique lui-même : ils participèrent d'une production de l'authenticité et de l'antériorité de la capoeira angola ; furent impliqués dans la dimension politique de la dynamique du folklore ; considéraient urgente la protection des *folgados*. Le photographe comparait son travail à celui de Mestre Vitalino, fameux céramiste populaire brésilien qui faisait émerger de l'argile des scènes marquantes de la vie quotidienne et des fêtes. Valorisées par des folkloristes et des collectionneurs, ces pièces s'intégrèrent à la réalité qu'elles décrivaient, passant ainsi dans le répertoire figuratif du folklore (Segala, 2007, p. 233). De la même façon, nombre de photographies de Gautherot, « mémoires portatives » (Tornatore, 2006, p. 6-7) ont été publiées à plusieurs reprises dans des expositions publiques nationales et internationales, ce qui eut pour effet d'asseoir la fabrication visuelle de la capoeira angola, de produire ses emblèmes, ses références vestimentaires, ses frappes, sa *ginga*, son histoire ⁽⁶³⁾.

[fig.6]Bahia, Capoeira, Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles (010BACE01665).



Bibliographie :

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana, « Fotografando a Arquitetura : barroca, vernacular, moderna », in ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.), *O Olho Fotográfico : Marcel Gautherot e seu tempo*. São Paulo FAAP, 2007, pp. 266-289.

BARTHE, Christine, PIERRE, Anne-Laure « Photographies et ethnologie : la Phototèque du Musée de l'Homme », *Gradhiva*, 25, 1999.

BENEDICT, Ruth, *Patterns of Culture*. Boston, New York, Houghton Mifflin, 1934.

_____ *The Chrysanthemum and the Sword, Patterns of Japanese Culture*. Boston, New York, Houghton Mifflin, 1946.

CARNEIRO, Edison, [1^a. edição 1937] *Religiões Negras: notas de etnografia religiosa e Negros Bantos: notas de etnografia religiosa e folclore*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1981.

_____ [1^a. edição 1950] *Dinâmica do Folclore*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2008.

_____ [1^a. edição 1975] « Capoeira », *Cadernos de Folclore*, n. 1, FUNARTE/ INF, 1977.

_____ [1^a. edição 1974] *Folguedos tradicionais*, Coleção Etnografia e Folclore/ Clássicos, I, 2a ed. Rio de Janeiro, FUNARTE/INF, 1982.

_____ « Capoeira », *Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas*, n. 4, ano 2. Rio de Janeiro, mar. 1956, pp. 28-31.

CARYBÉ, *O Jogo da Capoeira* (24 desenhos), Coleção Recôncavo n. 30. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1955.

_____ *Carybé* (17 desenhos). Salvador, Editora Itapoã, 1968.

CARYBÉ, VERGER & CAYMMI, *Mar da Bahia*, Organização e redação de texto JESUS, J. B., Salvador, Fundação Pierre Verger, Solisluna Design Editora, 2009.

CASTRO, Maurício, *Mestre João Grande na roda do mundo*, Rio de Janeiro, Garamond, Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

CATUNDA, Eunice, « Capoeira no terreiro de mestre Waldemar », *Fundamentos, Revista de Cultura Moderna*, nº30, São Paulo, 1952, pp. 16-18. Disponível em : <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/catund52.htm> Notas de Pol BRIAND.

CIARCIA, Gaetano, « La pratique ethnographique, pièce à conviction traditionnelle de la mémoire sociale ? ». Disponível em : <http://www.iiaa.cnrs.fr/lahec/productions-scientifiques/articles/articles-2004-2005/article/la->

CLIFFORD, James, « Colecionando arte e cultura », *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 23, 1994, pp. 69-89.

COLLEYN, Jean-Paul, « L'Ethnographie, essais d'écriture », *Critique*. t. LX, n. 680-681, jan-fev. 2004, pp. 139-149.

CUNHA, Olívia Maria Gomes, « Minha adorável lavadeira : uma etnografia mínima em torno do Edifício Tupi ». Seminário *Diários de Campo. Arthur Ramos, os Antropólogos e as Antropologias. Anais da Biblioteca Nacional ?* vol. 119 (1999), Rio de Janeiro, A Biblioteca, 2004, pp. 59-107.

EDUARDES, Elizabeth. *Anthropology and photography 1860-1920*, London, The Royal Anthropological Institute/Yale University Press, 1992.

_____ « Photographic types: the pursuit of method », *Visual anthropology* n. 3 (2-3), 1990, pp. 239-258.

FONSECA, Cecília Londres, *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/Minc/IPHAN, 2005.

GAUTHEROT, Marcel, *Bahia: rio São Francisco, Recôncavo e Salvador/fotografias de Marcel Gautherot*, Introdução: Lélia Coelho Frota, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

HEINICH, Nathalie, « Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie », in *Social Anthropology* 20,1, European Association of Social Anthropologists, 2012, pp. 19- 33.

LUGON, Olivier, *Le Style documentaire d'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MARESCA, Sylvain, *La photographie : un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996.

MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie* (cours donnés à l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris, réunis par M. Leiris & D. Paulme), Paris, Payot, 1947.

MELLO MORAES FILHO, Typos da rua. Capoeiragem e capoeiras célebres. (Rio de Janeiro), in *Festas*

e Tradições Populares do Brazil, Rio de Janeiro, Fauchon e Cia Livreiros Editores, 1895, pp. 401- 413.

MESTRE PASTINHA, *Capoeira Angola*, Salvador, Escola Gráfica N. S. de Lorêto, 1964.

MINISTÉRIO DA CULTURA, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* (versão preliminar), 2006.

NASCIMENTO, Ana Carolina, « O Sexto sentido do pesquisador : a experiência etnográfica de Edison Carneiro », dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

NOBRE, Ana Luiza, « A Eficácia do corte », *O Brasil de Marcel Gautherot*, Rio de Janeiro : Instituto Moreira Salles, 2001, pp. 13-24.

OLIVEIRA, Waldir, COSTA-LIMA, Vivaldo, *Cartas de Edison Carneiro a Artur Ramos*, Salvador, Corrupio, 1987.

PÉRET, Benjamin, « Du fond de la forêt », in *Le Surréalisme*, n.2,1957, pp. 104-109. Disponível em : <http://www.bahiaflaneur.net/blog2/tag/du-fond-de-la-foret>, acesso 03-06-2012.

PIETTE, Albert, *Ethnographie de l'action : L'observation des détails*, Paris, Éditions Métailié, 1996.

QUERINO, Manuel [1ª. ed.1916] *A Bahia de outrora*, Salvador, Livraria Progresso Editora, 1955.

REGO, Waldeloir, *Capoeira Angola : ensaio sócio-etnográfico*, Salvador, Editora Itapuã, 1968.

Revista Brasileira de Folclore, n. 15(1), Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, mai-ago 1966.

Revista do Brasil, Governo do Estado do Rio de Janeiro/ Secretaria de Ciência e Cultura, 1982.

ROUILLÉ, André, « Vertige du nombre », *La Recherche photographique*, n. 10, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 1991, pp. 5-7.

_____ *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

SALLES, Vicente, « Bibliografia Crítica do Folclore Brasileiro : Capoeira », *Revista Brasileira de Folclore*, 8(23), Rio de Janeiro, jan./abr. 1969, pp. 79-103.

SEGALA, Lygia, « Fotografia, folclore e cultura popular », in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 8, Rio de Janeiro, UERJ/NAI, 1999, pp. 81-98.

_____ « Bumba-meu-boi Brasil », *O Brasil de Marcel Gautherot*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2001, pp. 27-57.

_____ « A Coleção fotográfica de Marcel Gautherot », *Anais do Museu Paulista, História e Cultura Material*, n. 2, v.13, jul-dez 2005, pp. 73-134.

_____ « Gautherot no Museu do Homem : museografia, etnografia e fotografia », in ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.), *O Olho Fotográfico : Marcel Gautherot e seu tempo*, São Paulo FAAP, 2007, pp. 96 -102.

_____ « Folclore e Cultura Popular », in ANGOTTI-SALGUEIRO, H. (org), *O Olho Fotográfico : Marcel Gautherot e seu tempo*, São Paulo FAAP, 2007, pp. 232 ? 262.

_____ « O Clique francês do Brasil : a fotografia de Marcel Gautherot », in *Acervo : Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jan-jun 2010, pp. 119-132.

SOKOLOV, Iuri, *Le Folclore Russe*, Paris, Payot, 1945.

SOUTY, Jérôme, *Pierre Fatumbi Verger : du regard détaché à la connaissance initiatique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2007.

VASCONCELOS MAIA, *Feira de Água dos Meninos*, 27 desenhos de Carybé, Coleção Recôncavo n. 4. Salvador, Livraria Progresso, 1955.

VASSALO, Simone Pondé, « Capoeiras e intelectuais : a construção coletiva da capoeira autentica », *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 32, 2003, pp. 106-124.

VERGER, Pierre, *Retratos da Bahia 1946-1952*, Salvador, Corrupio, 1980.

_____ *50 Anos de fotografia*, Salvador, Corrupio, 1982.

VILHENA, Luiz Rodolfo, *Projeto e missão : o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*, Rio de Janeiro, FGV/Funarte, 1997.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe ? XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

WRIGHT, T. Photography: theories of realism and convention. In: EDUARDES, E. (Ed.). *Anthropology and Photography*, London: The Royal Anthropological Institute/Yale University Press, 1992.

Notes :

* Les astérisques signalent les notes du traducteur [NdT] et les chiffres sont celles de l'auteur.

* Le mot *capoeira* est d'usage de plus en plus courant en langue française. Il désigne une pratique dont les participants sont nommés, par francisation, « capoeiristes ». Un phénomène de transculturation est en cours et me semble permettre l'abandon des italiques. Assumant mon statut de passeur, les termes ? moins connus ? de *capoeira angola* et de *capoeira regional*, subiront la même vectorisation et se passeront de la marque du registre vernaculaire.

1. Je remercie Cristina Zappa, Augusto Argolo, Alzira Costa, Marina Alves, Marcelo Coqueiro, pour leur aide. Je remercie aussi chaleureusement l'*Instituto Moreira Salles*, de Rio de Janeiro, qui m'a gracieusement permis de publier les photos qui accompagnent cet article.

* La capoeira peut être désignée comme une lutte et comme un jeu.

2. *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*. Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (version préliminaire), 2006. La consultation de la version finale n'a pas encore été ouverte au grand public.

3. Les pratiques de *capoeiragem* furent considérées criminelles à partir de 1890. « Le premier Code

Pénal de la République a pris connaissance de la *capoeiragem*, et lui a appliqué la peine de prison et d'exil » (CARNEIRO, 2008 [1^a ed. 1950], p. 52).

* *Candomblé* : rituel de possession afro-brésilien ; *batuque* : musique de percussion afro-brésiliennes.

* Danses, défilés, pièces et jeux populaires conservés par la tradition orale et réalisés collectivement.

4. (VILHENA, 1997, p. 173). Le *movimento folclórico* s'est formé au sein de politiques nationalistes populistes, lors de la création de la Commission Nationale de Folklore, en 1947. Son directeur, Renato Almeida, folkloriste et musicologue, fonctionnaire du Ministère des Relations Extérieures, a coordonné des folkloristes de tout le pays, organisés en un réseau de Commissions. En lien direct avec le débat international mené par l'UNESCO, il a défini un programme reposant sur une recherche de qualité et sur la question de la protection du folklore. Dans les années 1950, le mouvement arrive à son paroxysme et se déploie en la Campagne de Défense du Folklore Brésilien (1958), liée au Ministère de l'Éducation et de la culture. Sous la direction enthousiaste de Edison Carneiro (1961-1964), et malgré des moyens restreints, des espaces de documentation furent ouverts. Ainsi, la *Revista Brasileira de Folclore* fut créée, des cours furent mis en place dans certains établissements d'enseignement supérieur et des documentaires phonographiques et photographiques commencèrent à être réalisés.

5. Carneiro pense le folklore comme « corps organique fait de façons de sentir, de penser et d'agir propres aux couches populaires des sociétés civilisées ». CARNEIRO, 2008 (1^a edição 1950), p. 3.

6. Pour le folkloriste russe Iuri Sokolov (?-1941), le folklore est « une création des masses populaires, l'expression des aspirations et de l'espérance du peuple », « écho du passé autant que puissante voix du présent » SOKOLOV, 1945, p.p. 13, 70. Dans les travaux de l'anthropologue américaine Ruth Benedict (1887-1948), se démarquent les discussions sur les modèles culturels (*patterns of culture*) et la culture nationale. BENEDICT, 1934 ; 1946.

7. CARNEIRO, « Pesquisa de Folclore » (1955), 2008 [1^a edição 1950], pp. 129-154, 141.

8. Étaient recommandés l'abord frontal, la simplicité, le détail significatif et les « séries logiques qui réunissent toutes les caractéristiques d'un même objet ». Dans cette « méthode d'enregistrement matériel », la pose devait être évitée. Voir Mauss, 1947, Chap 2.

9. Voir SEGALA, 2007, p-p. 96-102. C'est avec l'appui du Musée de l'Homme qu'il réalisa, en 1937, un voyage photographique au Mexique (*idem* p-p. 103-117). Sur le travail ethnologique et photographique de Pierre Verger, voir SOUTY, 2007.

10. « La notion de série est assimilée à une somme d'instantanés, à une multiplicité de points de vues et de moments, permettant de reconstruire un contexte et une durée », (Lugon, 2001, p. 248).

11. Dans l'entretien qu'il m'accorda à Rio de Janeiro, le 07/12/1989, Gautherot est catégorique : « Une personne qui ne comprend pas l'architecture n'est pas capable de faire une bonne photo ».

12. Dans l'entretien cité ci-avant, Gautherot raconte que « la photographie a surgi avant tout de mon désir de voyager. À cette époque j'étais déjà amoureux de l'Amazonie et j'avais très envie de connaître le Brésil. Après avoir lu *Jubiabá*, je me suis fait une idée merveilleuse de Bahia ». La traduction française de *Jubiabá* a été publiée à Paris, aux Éditions Gallimard, en 1937. La première édition brésilienne, aux éditions José Olympio, est de 1935.

13. Voir l'introduction de Lélia Coelho Frota, à l'album *Bahia, Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador : fotografias de Marcel Gautherot*, 1995, p-p. 10-11.

14. Cf. le journal : *A Folha*, Belém, 21 juin 1939.

15. Dans un entretien avec Lélia Coelho Frota, Carybé (1911-1997) parle des cercles qu'il fréquentait et

de ses relations avec Gautherot et Verger dans le Rio de Janeiro des années 1940 (voir note 28). De journaliste, il devint un peintre célèbre, un céramiste et un graveur. Il révéla le Brésil par ses représentations de Bahia, où il habita à partir de 1950.

16. Sur les tensions entre ces intellectuels modernistes et sur les régulations institutionnelles faites dans le cadre de la centralisation autoritaire du gouvernement Vargas, voir FONSECA, 2005.

17. Voir NOBRE, 2001, p-p.13 - 24 ; ANGOTTI-SALGUEIRO, 2007, pp. 266-289.

18. Cf. GAUTHEROT, 1995 ; VERGER, 1980 ; CARYBÉ, 1955 ; 1968.

19. En compagnie de Amado et Carneiro, qui sont communistes, Gautherot sympathise avec le « parti des prolétaires », dont il partage les idées et les enthousiasmes. Dans son travail photographique il cherche à articuler « dialectiquement » la dimension festive et poétique à la documentation de la « dynamique » de ces créations populaires. SEGALA, 2001, pp. 26-57.

20. Ces thématiques sont explorées avec exhaustivité dans les images de Pierre Verger et les peintures de Carybé, qui parfois illustrent les textes de Jorge Amado ou les expositions musicales de Dorival Caymmi. Voir, entre autre, *Carybé, Verger e Caymmi : Mar da Bahia*, 2009.

21. CARNEIRO, « Capoeira ». *Módulo. Revista de arquitetura e artes plásticas*, n° 4, ano 2. Rio de Janeiro, mar. 1956, p. 29. Indiquons que pour Carneiro, la capoeira de Recife avait déjà « disparu suite aux vigoureuses répressions policières » depuis la première décennie du XXème siècle, et « s'est transfigurée dans le *pas* », dans la danse du *frevo*. CARNEIRO, 1977 [1^a. ed. 1975], p. 7.

22. La première édition du livre, chez Editora do Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, faisait partie de la Biblioteca de Divulgação Científica, collection dirigée par Arthur Ramos.

23. *O Estado da Bahia*, Salvador, 09 de junho de 1936.

24. Notons en particulier : *Os Africanos no Brasil* de Nina Rodrigues, écrit entre 1890-1905 et publié en 1932, *O Negro Brasileiro : etnografia religiosa e psicanálise* publié en 1934 (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira), et *O Folclore negro do Brasil : demopsicologia e psicanálise* (Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil) de Artur Ramos, publié en 1935. Dans son étude de la correspondance entre Carneiro et Ramos, Olívia Gomes da Cunha souligne que « des deux, Edison paraît incarner volontairement la figure du cordial et appliqué collecteur d'informations, et Ramos celle d'un homme un peu innocent, probable éditeur de ses écrits » (CUNHA, 2004, p. 63). Selon Carneiro, Ramos était peu enclin à la recherche de terrain. (CARNEIRO, 1964).

25. CARNEIRO, 1981 [1937 1^a ed.], p. 219. Notons que maître Querido de Deus a dirigé la démonstration de capoeira angola au II^e Congrès Afro-brésilien de Bahia, organisé par Carneiro.

26. Cf. « Apresentação », in : CARNEIRO, 1982. La première version date de 1974, après la mort de Edison Carneiro (1972).

27. Romancier Bahianais qui participa à Salvador, avec Carneiro et Amado, au mouvement littéraire connu sous le nom d'Académie des Rebelles (*Academia dos Rebeldes*) (1927 - 1931). À ce sujet, voir NASCIMENTO, 2010 : 32-33.

28. Guilherme Dias Gomes a réalisé avec Edison Carneiro un lexique nagô-portugais, à partir de relevés faits auprès de maître Martiniano do Bonfim.

* Le terme *vadiar* se réfère à la manière ludique de participer d'un événement. Il comporte aussi une dimension péjorative : trainer, vagabonder. Voir aussi : une femme qualifiée de *vadia* : salope, traînée.

* Bandes, groupes.

29. MELLO MORAES FILHO, 1895, p. 403. Sur la « lutte violente », Carneiro, s'inspirant de QUERINO, 1955, mentionne brièvement des capoeiristes violents de la Bahia du temps de l'Empire. Ils furent mobilisés pour la guerre contre le Paraguay (1864 -1870). CARNEIRO, 1981 [1^a. ed. 1937], p-p. 211-212.

30. QUERINO, 1955 [1^a. ed. 1916], 75, 73. Le livre de la 4^e édition est illustré par des planches de Carybé.

31. CARNEIRO, 1982 [1^a. edição 1974], p-p. 15-16. L'auteur souligne que « les fêtes traditionnelles sont le cadre nécessaire et propice à l'existence des *folguedos* populaires. Sans eux, il serait impossible de récupérer le folklore brésilien dans toute sa richesse ». *Idem*, p. 16.

32. CARNEIRO, 1981 [1937 1^a. ed.], pp. 216-217.

33. Il faut souligner qu'il y eut des tentatives ? certes isolées ? de définir la capoeira comme « gymnastique nationale ». Elles furent principalement faites au début du XX^e siècle par l'écrivain nationaliste Coelho Neto, qui la « célébrait comme la véritable éducation physique du Brésil ». *Op. cit. Inventário...*2006, p. 17.

* Fascicules de poésie populaire.

* Quartier de Salvador.

34. Sur l'invention de la catégorie « capoeira angola », voir VASSALO, 2003, p-p. 106-124.

35. Texte aussi publié dans le livre *Folguedos tradicionais*, déjà cité.

36. Les photos de Gautherot illustrent aussi le texte d'Edison Carneiro *Capoeira*, publié dans la revue *Revista Módulo de Arquitetura e Artes Plásticas*, n°4, 1956.

37. Rappelons qu'en 1951, durant le repas offert au Président Getúlio Vargas à l'occasion du I^e Congresso Nacional de Folclore, figurait, parmi les « Démonstrations folkloriques » : « Capoeiristes bahianais en démonstrations rythmées de *capoeira angola* ». Cf : le journal *A Noite*, Rio de Janeiro, 27août 1951 ; Hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

38. Le livret propose dix-sept photographies commentées sur le jeu, les instruments musicaux et les coups. La faible qualité des images révèle dans certaines zones des bras et des jambes, figures fondamentales du mouvement, invitant le lecteur à deviner des détails du reste des corps et de la dynamique du jeu. Dans l'art « académique » les pieds chaussés retiennent l'attention, car ils s'opposent aux pieds nus des *vadições* de rue.

39. Rappelons qu'en 1966, Edison Carneiro, Mestre Pastinha et d'autres capoeiristes angola participent du I^e Festival Mondial des Arts Nègres, tenu à Dakar, Sénégal. Un tel honneur conforte Carneiro dans ses conceptions sur la pureté, l'origine et la tradition de la capoeira angola. La *Revista Brasileira de Folclore* (n° 15 (1), mai-août 1966), relate la publication de *The African Contribution to Brazil*, faite par le Ministère des Relations Extérieures du Brésil, et présenté lors de l'évènement. Le livre compte un essai de Carneiro sur la religion et présente des photographies de Marcel Gautherot.

40. Dans le livre, ces hommages forment un jeu de reconnaissances réciproques, comme par exemple dans la légende de la photographie de la page 13 : « Mestre Pastinha embrassant son grand ami et admirateur Jorge Amado, l'écrivain qui fait la gloire des lettres nationales ».

41. Une photo en hommage à Wilson Lins (romancier, chargé de l'Éducation et de la Culture à Bahia. 1959-1962), ainsi que la dédicace au Dr. José Benito Colmenero (médecin espagnol, professeur d'accordéon et capoeiriste) officialisent d'une certaine manière le jeu comme valeur touristique de Bahia. Les images qui introduisent l'ouvrage comptent aussi une « vue de la bâtisse où fonctionne l'Académie » (p. 19) : à proximité de l'Eglise Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, dans le Pelourinho. Elle fut classée monument historique par le SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) en 1938.

42. *Revista Brasileira de Folclore* n° 15, maio-agosto 1966 p. 226.

43. Les manuscrits et les dessins de Mestre Pastinha qui figurent dans « Quando as pernas fazem *mizéer* », 1960 (Quand les jambes font des misères), peuvent être consultés sur <http://portalcapoeira.com/Downloads/Download-document/55-Os-Manuscritos-do-Mestre-Pastinha>, consulté le 02-07-2012. Notons que dans ce processus de reconnaissance du jeu en tant que manifestation culturelle, à partir des années 1960, des livres signés par les capoeiristes eux-mêmes fixent textuellement ce qui jusqu'ici s'apprenait par l'observation, l'expérimentation et l'ouï-dire. Waldeloir Rego mentionne que la « première contribution imprimée signée par un capoeiriste a été le livret de leçon de Mestre Bimba, accompagné du disque vinyle *Curso de Capoeira Regional Mestre Bimba*, sorti chez J.S. Discos, s/d ». Il indique aussi le disque de Rafael Alves França (Cobrinha Verde), Centro Esportivo de Capoeira Angola 2 de julho/ narré par Rafael Alves França et écrit par José Alexandre. Salvador, 1963. REGO, 1968, pp. 270, 263.

44. Carneiro se fait aussi porte-parole, soutient engagé pour la visibilité des savoirs populaires. Dans une lettre écrite à Vivaldo Costa Lima (9/11/1967), il dit avoir écrit des articles pour Martiniano do Bonfim dans le journal *O Estado da Bahia* : « j'ai pris les notes, rédigé l'article et l'ai porté au vieux babalô, qui l'a approuvé ». Fond Edison Carneiro. Biblioteca Amadeu Amaral, CNFCP, Rio de Janeiro.

45. Au delà de ces catégories (lutte violente, démonstration amicale), le capoeiriste Mestre João Grande mentionne la *capoeira de show* des spectacles folkloriques. CASTRO, 2010, p. 32.

46. La collection photographique de Gautherot compte 25 000 images. Elle fut acquise à Rio de Janeiro par l'Institut Moreira Salles (IMS), en 1999. Elle a été classée par le photographe selon des critères géographiques, thématiques et chronologiques. Sur cette collection, voir SEGALA, 2005, p-p. 73-134. J'utiliserai ici la numérotation originale. Selon la classification du IMS, le numéro 010 qui figure sur les photos indique la collection de Gautherot.

47. Entretien avec Gautherot cité ci-dessus.

48. Outre la série thématique *Capoeira*, on trouve des images éparses sur le jeu (15), qui furent réalisées à la diable dans des fêtes populaires de la capitale bahianaise : lors du lundi gras de Ribeira (11), lors des commémorations du Rio Vermelho (2), ou lors du carnaval (2). Dans ces contextes, le photographe est au coude-à-coude avec les curieux qui veulent regarder ou entrer dans la *roda*. Les difficultés rencontrées pour réaliser ces vues expliquent peut-être que Gautherot ait choisi de photographier exhaustivement des démonstrations faites sur commande. On ne sait pas s'il payait, ou comment il payait, pour ces performances. Dans l'entretien qu'il m'a accordé, il dit que « la seule chose que les groupes me demandaient était de la *cachaça* (alcool de cane à sucre). Ils n'ont jamais demandé de l'argent pour être photographié. Tout se passait amicalement. Très souvent, comme par exemple dans le Maranhão, je suis allé boire et faire la fête avec eux ».

49. À ce propos, Gautherot commente : « Je laisse les gens vivre quand je photographie la fête populaire ». *Revista do Brasil*, 1982, p. 82.

* Hangar, entrepôt. Désigne autant l'édifice que le groupe qui y joue.

50. Le *Corta-braço* (coupe-bras) du quartier de Liberdade était connu pour avoir été le théâtre d'une prise de possession de terrains (invasion) par des travailleurs bahianais. L'histoire du lieu était considérée comme un exemple de lutte ouvrière menée par le Parti Communiste. À propos du *barracão* de Mestre Waldemar, voir CATUNDA, 1952.

51. Dans son livre, Mestre Pastinha décrit le *berimbau* : « il est fait d'un bâton en bois résistant [pau Pombo] d'environ 1,50 m, et bandé par un fil d'acier. Il présente une caisse de résonance faite d'unealebasse arimée au fil d'acier par un codon ». MESTRE PASTINHA, 1964, p. 40.

52. Marcelo Coqueiro, professeur de capoeira à Rio de Janeiro, m'a expliqué que seul le maître abaisse le *berimbau*, soit

53. Selon Mestre Pastinha, il s'agit d'une « délicate petite nasse en osier, avec des graines sèches à l'intérieur, qui fonctionne avec le mouvement des mains comme un petit hochet », 1964, p. 40.

* En français dans le texte.

* En français dans le texte.

54. Le photographe n'identifie ni les musiciens ni ceux qui jouent, et les rôles peuvent s'inverser d'une photo à l'autre.

55. Dans les photographies qui illustrent le livre de Pastinha, tous jouent en uniforme, portant chaussures, chaussettes et chemise frappée de l'emblème. Sur les photos de rue de Gautherot, on voit parfois des chaussures ou des sandales de cuir, laissées dans un coin par qui est entré dans le jeu. Les pieds nus renvoient à l'histoire, au temps de l'esclavage.

* Le terme *gingar*, qui se réfère à la *ginga*, n'est pas sans évoquer, selon une étymologie indisciplinée, le vieux mot français « gigue », ou encore les mots « gite » (d'une embarcation), « gigoter », « giquer », « guincher », « guinguette ».

56. Il est intéressant d'observer que Gautherot imprime une dynamique descriptive à chaque tableau, bien qu'il travaille avec un appareil Rolleiflex. La pellicule 6x6, fait des photos carrées, ce qui a tendance à centrer l'objet.

* Moment où le capoeiriste recommence à jouer. Façon populaire de dire *volta* (retour).

* Noms de mouvements de capoeira.

57. MESTRE PASTINHA, 1964, p.p. 54, 64. Mello Moraes Filho, dans « Capoeiragem e capoeiras celebres », observe que « le regard plonge dans l'âme de l'adversaire, il surprend les émotions les plus subites, les souvenirs les plus rapides ».MELLO MORAES FILHO, 1895, p. 404.

* Je propose ici de traduire *rasteira* par tacle, comme au football.

58. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=6exQFWaSWfg>, accès le 31-05-2012. Dans cet extrait du film de Simone Dreyfus, outre Mestre Waldemar, figurent les maîtres Bugalo (qui joue du *berimbau* au début du film), Caiçara (à la 52^e seconde), ainsi que Zacarias, Traíra et Nagé.

59. Cette sous-série a peut-être précédé les autres, car l'Atalaia, navire de Lloyd Brasileiro, a coulé dans l'Atlantique sud en 1941. Cf. Correio da Manhã 27-05-1941. Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

60. Sur la photo, l'homme blanc qui accompagne Mestre Waldemar au *berimbau*, en chemise à col et étui de lunette de soleil à la ceinture, n'a pas été identifié.

* Figure acrobatique, « demi-lune ».

61. Entretien cité ci-dessus.

62. CARNEIRO, « Proteção e restauração do folguedos populares », 2008, p-p. 97-110.

63. Comme exemple de cette circulation des photos de Gautherot, on peut prendre la planche (010BACE01665), [fig.6], publiée dans la revue *Módulo* (*op.cit.* p. 29). Elle apparut de nouveau dans la *Revista brasileira de Folclore*, n° 4, jan./abr., 1964. Elle figure dans les images commandées au photographe en 1973 par le Ministério das Relações Exteriores do Brasil, pour être distribuées dans les principales ambassades du Brésil. Elle fut montrée à Paris, lors de l'exposition *Danses et théâtres populaires du Brésil*, qui inaugura, dans la Salle Sarah Bernhardt, le Festival International de Théâtre de 1957. Les photos, qui illustrent le texte surréaliste de Benjamin Péret, militant communiste et ami de André Breton, sont aussi de Gautherot. Y sont décrites poétiquement les « ondulations » oniriques de la capoeira, par l'usage métaphorique d'animaux, de plantes et de dieux. PÉRET, 1957, pp. 104-109.

Pour citer ce document:

Lygia SEGALA , « Dynamique du folklore et reconnaissance sociale. La capoeira angola bahianaise dans les études de Edison Carneiro et dans les photographies de Marcel Gautherot », *Cultures-Kairós* [En ligne], Capoeiras ? objets sujets de la contemporanéité, Théma, Mis à jour le 16/12/2012

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=564>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)