
A lavagem do Bonfim: olhares e clicks cruzados entre as imagens de Weldon Americano e as fotografias da pesquisa Lazer e Corpo¹

Luís Vitor Castro Júnior²

Flávio Cardoso dos Santos Júnior³

Adriana Priscilla Costa Cavalcanti⁴

Cales Alves da Costa Junior⁵

Resumo: Este artigo procura identificar as similaridades e as diferenças entre os conteúdos culturais e corporais subjacentes nas imagens fotográficas da Festa do Senhor do Bonfim, retratadas por Weldon Americano da Costa em sua obra “Cidade do Salvador: Terra do meu coração” e as fotografias produzidas na Pesquisa Lazer e Corpo. Para tanto, adota a perspectiva da análise fotográfica (KOSSOY, 2001) como dispositivo de pesquisa. A associação e a correlação de fotografias de tempos históricos diferentes revelam múltiplos significados emergentes nas festas populares baianas, suas facetas e ressignificações. Verifica-se: desde o cortejo das velhas e jovens baianas à presença das ‘baianas de eventos’, a arte de equilibrar entre fé e trabalho; as carroças, entre a tradição e a proibição; e a cultura material do vestir-se na roda de capoeira.

Palavras-chave: fotografia; festas populares; corpo

Abstract: This article seeks to identify similarities and differences of cultural content on the photograph images of the Feast of Senhor do Bonfim portrayed by Weldon Americano da Costa in his work “City of Salvador: Land of My Heart” and on the photographs produced in the research “Leisure and Body”. The perspective of Kossoy’s photographic analysis (2001) is used as a tool for the research. Linking and correlating photos of different times intended to reveal the multiple social cultural meanings emerging in the festivals in Bahia, its facets and reframings. We found: in the (cortejo) procession of young and old (baianas) the presence of

¹ “Lazer e Corpo: as expressões artísticas e culturais do corpo nas festas populares baianas” (pesquisa financiada pela Rede CEDES/Ministério dos Esportes).

² Professor Adjunto (Universidade Estadual de Feira de Santana). Doutor em História (PUC/SP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4734268200393775>

³ Professor (UEFS/Rede CEDES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9627812417163636>

⁴ Graduanda do Curso de Licenciatura em Educação Física (UEFS).

⁵ Graduando do Curso de Licenciatura em Matemática (UEFS).

'baianas of events', the art of balance between faith and work; the carriage, between tradition and prohibition; and the tradition of the dress up in the "roda de capoeira".

Keywords: photography; popular feasts; body

Festa, comunicação e fotografia

As festas populares baianas são patrimônios culturais, educacionais e históricos, nos quais as comemorações, os protestos e as manifestações encontram-se imbuídas de significados e sentidos, constituindo-se num lugar importante de manifestar as expressões artísticas e estéticas do corpo. Assim, chama a nossa atenção a forma como essas festas vêm alimentando nosso imaginário popular e, sobretudo, como até os dias atuais têm se mostrado uma fonte inesgotável de conhecimento.

Ferreira considera a temática festa como uma categoria da cultura que pode ser considerada um

espelho no qual o ser humano se reflete, buscando respostas para sua condição de precariedade frente à vida. Antes da invenção dos modernos meios de comunicação, as festas constituíam a mais importante atividade pública: eram os momentos centrais desta atividade, funcionando como autênticos sistemas de comunicação entre a comunidade e entre esta e os visitantes que participavam do evento. Para a comunidade, eram momentos de afirmação da identidade coletiva, através dos quais o indivíduo tomava consciência de seu 'pertencimento' a determinado grupo, assumindo o papel de protagonista de sua própria história. A festa era também um 'lugar simbólico' através do qual eram veiculados os valores e as crenças do grupo, transformando-se, portanto, no principal lugar onde afloravam os conflitos de significado na disputa pelo monopólio da informação e, até mesmo, do controle social (FERREIRA, 2007: 64).

Portanto, a festa pode ser vista como um importante lugar de comunicação e de transmissão de saberes, onde as classes subalternas ritualizam suas práticas culturais e simbólicas; contudo, as festas populares baianas sofrem um forte apelo da indústria do turismo, no qual as instituições políticas de governo se utilizam da "geração de emprego e renda" e da sua

emergência cultural no intuito de difundir para todo o mundo globalizado a festa como um grande atrativo de lazer e entretenimento.

Risério chama atenção, ao tratar da natureza festiva da vida baiana, principalmente no que se refere aos festejos oficiais, para o fato de que elas “primaram sempre por uma espécie de transbordamento, com a massa da população prolongando a celebração em que ela podia se entregar, sem maiores inibições aos jogos do prazer. Prazer de falar, de cantar, de dançar, de se embriagar, se abraçar, se tocar” (RISÉRIO, 2004: 172).

Muitos escritores também renomados já registraram as festas populares baianas; entre eles, personagens ilustres como Odórico Tavares, Manoel Querino, Edson Carneiro, Jorge Amado, Anísio Félix, Hiedegarde Viana, além de tanto outros. No uso da imagem como registro, podemos destacar os trabalhos de Pierre Verger, Fernando Goldgaber e Carybé. Todos esses tiveram notória visibilidade com seus trabalhos.

Porém, o nosso desafio consiste em contextualizar historicamente a Lavagem do Bonfim, bem como identificar e analisar as similaridades e diferenças culturais entre as imagens da Festa do Senhor do Bonfim retratadas por Weldon Americano da Costa em sua obra “Cidade do Salvador: Terra do meu coração” e as fotografias da pesquisa Lazer e Corpo.

Debruçamo-nos no complexo caminho da imagem fotográfica como meio de comunicação no qual encontramos micro paisagens do passado tentando estabelecer conexão com o que está posto nos dias atuais, de maneira a servir como fonte de informação para elucidar, ilustrar, subsidiar e enriquecer a compreensão de aspectos sutis que, muitas vezes, não conseguimos traduzir em palavras e que revelam outros vestígios, principalmente em se tratando dos corpos nas festas (BORGES, 2003).

Deve-se ficar atento à imagem fotográfica, pois ela abarca uma multiplicidade complexa de vestígios da realidade e diferentes significados selecionados pelo fotógrafo. Portanto, além de oferecer um documento técnico-estético, a fotografia é política e ideológica. Ela é um artefato com um conteúdo no qual se revela uma imagem, o “objeto-imagem”, que é constituído de

polissemias, abarcando uma complexidade de significações. E, através desse artefato fotográfico “(que lhe dá corpo) e de sua expressão (o registro visual nele contido), constitui uma fonte histórica” (KOSSOY, 2001: 47).

As fotografias aqui analisadas compõem o acervo da obra “Cidade do Salvador: terra do meu coração” (1953) de Weldon Americano da Costa, que nasceu em 1º de junho de 1924. Viveu em Salvador e aqui morreu em 08.09.1971. Era filho de Adelaide Fernandes da Costa e de José Americano da Costa, que foi prefeito dos municípios de Jequié e Salvador. A obra analisada representa uma declaração de amor a Salvador através de versos, prosas e fotos que exaltam as numerosas tradições da cidade (COSTA, 2007).

Neste livro, a festa do Bonfim aparece em quinze fotografias, assim constituídas: três das baianas com os jarros na cabeça; duas do momento da lavagem da escadaria; seis da Igreja do Bonfim e três relacionadas ao jogo da capoeira. O critério de seleção das imagens fotográficas foi de utilizar pelo menos uma referente a cada cenário.

Tendo em vista as multiplicidades de imagens no banco de dados da pesquisa “Lazer e Corpo: as expressões artísticas e culturais do corpo nas festas populares baianas”⁶, resolvemos selecionar as imagens que tivessem as ‘mesmas’ configurações de cenários e/ou de características culturais com base no critério acima citado. Por exemplo, a imagem abaixo.

⁶ A pesquisa visa compreender criticamente as formas de expressões artísticas e culturais do corpo nas festas populares, identificando: as estéticas e os saberes; e as transformações culturais e artísticas nas festas populares com advento da indústria do turismo. Visa também analisar as singularidades nas expressões artísticas do corpo com o intuito de compreender as artes de fazer.



Imagem 01: As baianas na Lavagem do Bonfim: fotografia 1 (COSTA, 1953, p.161);
fotografia 2 (CASTRO JÚNIOR, 2010).

No que tange às fotografias do projeto de pesquisa Lazer e Corpo, as mesmas foram produzidas por professores-pesquisadores e estudantes envolvidos no campo de investigação. Eles são amantes da fotografia, utilizam-se desse dispositivo como fonte de pesquisa, no entanto não são fotógrafos profissionais, são, simplesmente, aprendizes.

No click 1, as imagens utilizadas aparecem como texto imagético no intuito de corroborar com a contextualização histórica da festa. Nos clicks seguintes, fizemos uma montagem entre as imagens e procuramos aprofundar o objetivo central desse trabalho.

Click 1: Contextualizando a Festa do Bonfim



Imagem 02: Igreja do Senhor do Bonfim, Salvador-BA. Montagem com as fotos da obra de Weldon Americano da Costa (p. 173, 177 e 189).

A devoção ao Senhor Bom Jesus do Bonfim surge em Salvador, implementada pelo “capitão-de-mar-e-guerra” da marinha lusitana Teodósio Rodrigues de Faria. Este, como extrema devoção ao seu santo, trouxe a imagem de Setúbal, em 1745 e, logo em seguida, instituiu a Irmandade. Em 1754, inaugurou com uma grande festa religiosa a capela que foi erguida no alto da

colina, que era conhecida como “Montes-serrate”, hoje chamada de “Colina Sagrada” (TAVARES, s/d).

Desde 1804, a festa ao Senhor do Bonfim ocorre no segundo domingo após a Epifania. Nessa festa, o “sagrado e profano” ora se distanciam, ora se confundem, “no mesmo carinho com que ambos traduzem a força da fé, o amor pelo santo” (TAVARES, s/d: 26), sempre após o período das novenas que foram agregadas aos rituais de homenagem ao Senhor do Bonfim em 1803. Associada a este fato, identifica-se a presença das “músicas de barbeiro”, na porta da capela, antes e após as novenas. Estas eram compostas por um grupo de negros que também ganhavam a vida sendo barbeiros, tirando dentes, praticando “sangrias”, aplicando “sanguessugas e ventosas sarjadas” (CARVALHO FILHO, 1944: 95).

Nesse mesmo período, entre o final do século XVIII e início do XIX, a capela precisou ser ampliada e foi elevada à condição de Igreja (SANTANA, 2009), como pode ser vista na imagem 02. A partir de então, os devotos passaram a levar como lembrança do santuário do Bonfim as “medidas”, “tocadas na imagem milagrosa do Senhor do Bonfim” (OTT, 1979: 45) que, em dias atuais, é conhecida como “fitinha do Bonfim”. Eram feitas de pano com pinturas executadas por pintores profissionais. Ganharam esse nome por referenciar “a medida do comprimento do braço esquerdo da imagem do Senhor do Bonfim” (SANTANA, 2009: 139). Era distância “certinha” entre a mão e o coração do santo. Foram criadas com intuito de arrecadar mais fundos para a igreja. Os fieis as usavam no pescoço para prender medalhas e pingentes de santinhos.

Ainda, concentrando-se nos estudos realizados por Santana (2009), associam-se dois novos elementos que passaram a compor o cenário das homenagens a Senhor do Bonfim, a saber: o largo passa a receber decoração especial, sendo incorporado como mais um espaço para continuação da festa através das feiras que vendiam produtos diversos como brinquedos, comidas e bebidas como mostra a imagem 02; e a inserção do rito da lavagem da igreja na década de 30 do século XIX. Inicialmente ela era realizada por algumas pessoas que moravam nas proximidades do templo, quando se lavavam as imagens e o

chão no intuito de deixar a “casa” limpa para os festejos em devoção a Senhor do Bonfim. Posteriormente, no entanto, passou a ser uma prática em agradecimento por graças alcançadas e reproduzidas por muitas pessoas, dentre elas, romeiros e principalmente negros, sendo que os últimos logo fizeram associação com os rituais africanos em devoção a Oxalá, já que foram proibidos de cultuar seus deuses devido ao grande receio de que grandes aglomerações pudessem fomentar rebeliões e, conseqüentemente, a fuga de escravos.

Para participar do ritual da lavagem na quinta-feira, o povo passou a chegar quarta-feira, trazendo vassouras, potes, barris, moringas e vasilhas diversas (QUERINO, 2010), pois a igreja foi construída em um arrabalde distante da cidade, em local de acesso muito difícil, necessitando-se, por vezes, seguir por via marítima ou deslocar-se por terra em romaria com o intuito de organizar os muitos preparativos para os festejos: providenciar iluminação, água, limpeza, dentre outras coisas. Os escravos também ajudavam na realização desses trabalhos contribuindo “com o espírito festivo dado à comemoração – devoção – ao santo” (FERREIRA, 2004: 92). Aos poucos, houve melhorias no acesso à colina do Bonfim, fazendo com que fossem utilizados outros meios de transporte como “cadeiras de arruar, carroças e o lombo de animais” (Idem: 93).

Segundo Carvalho Filho (1944), na quinta-feira procedia-se ao rito da lavagem do adro e do interior da igreja às dez horas da manhã. Ao mesmo tempo em que muitos “se entregavam ao serviço da lavagem”, outros cantavam “chulas e caçonetas, acompanhados de violão” (QUERINO, 2010: 264) ao lado da igreja. Misturados a esta esfera de muita reza, música, samba e alegria, os negros faziam com que seus ritos de homenagem a Oxalá fossem confundidos com diversão, burlando a vigilância. Porém em nada agradava ao clero (SANTANA, 2009).

Entre meio dia e uma da tarde, encerrava-se a lavagem da igreja, ao mesmo tempo em que o largo já se encontrava tomado por uma “folia descomunal” com o som das músicas de barbeiro. Unidos a estes estava outro grupo que se aproximara dos festejos nesta época: o de escravos da “Chapadista” D. Raymunda Porcina de Jesus (CARVALHO FILHO, 1944).

Ambos tocavam instrumentos os mais variados. Dentre eles, estavam trombetas, trompas, cornetas, clarinetas, flautas, rabecas, violões, violas, bumbos, tambores e triângulos, fazendo com que se tornassem “orquestras” alegres e barulhentas, que convidavam muitas pessoas para dançar e descontraír formando assim uma grande algazarra (TINHORÃO, 2000 APUD SANTANA, 2009). Dessa forma, a festa tomou tão grande dimensão ao ponto de fugir do controle do clero, pois não era difícil ver ao longo do largo e também nas dependências internas da igreja, mulheres com o colo à mostra e os homens sem camisa (MARQUES, 1920 APUD SANTANA, 2009).

Após meados do século XIX, a direção da Devoção passou a se preocupar em acabar com o rito da lavagem por passar a considerá-lo um verdadeiro bacanal. Para isso, conforme Félix, o Arcebispo da Bahia Dom Luís Antonio dos Santos, em 1889, proibiu que o povo lavasse a igreja através da ação da Guarda Cívica que apreendeu “vassouras, moringas, potes de barro, cavaquinhos, violões e sanfonas” (1982: 23) daqueles que chegaram para realizar o ritual do dia 17 de janeiro de 1890, o que também informa Ferreira (2004).

Como o clero proibiu a lavagem, o ritual passou a ser protagonizado conforme os ritos do Candomblé que, aos poucos, burlava a ação da igreja, que restringira esse rito ao adro do templo. Finalmente, em 1934, o cortejo sai do Cais do Ouro com o apoio da Prefeitura Municipal de Salvador que “se interessa em preservar a festa do Bonfim” fornecendo os “carro-bomba para a limpeza da igreja” (DIÁRIO DE NOTICIAS APUD SANTANA, 2009: 212).

Em 1937, a Igreja da Conceição da Praia passou a ser o local de concentração, daqueles que segundo Tavares (s/d), faziam parte do cortejo dentre aguadeiros, baianas com sua beleza estonteante realçada pelos seus lindos vestidos rendados, com magníficos bordados, enfeitadas com seus “balangandãs” que em sua maioria mães-de-santo, levando consigo as jarras com água de cheiro; carroças enfeitadas, puxadas pelos burrinhos, bem como os baleiros e suas cantoria: o samba e as canções dos terreiros; vassoureiros, devotos e curiosos dando assim início a caminhada em devoção a Senhor do Bonfim até a Colina Sagrada. Festa esta que só terminava oficialmente pelas

entidades religiosas no domingo, mas que para o povo prosseguia com o famoso carnaval da Ribeira.



Imagem 03: Lavagem da escadaria da Igreja do Bonfim. Montagem com as fotos da obra de Weldon Americano da Costa (p. 169 e 171).

Tempos depois, mais uma vez foi proibida a lavagem no interior da igreja, por achar-se que a presença dos integrantes do candomblé caracterizava a festa como profana. “O protesto do povo se fez sentir, lavando as escadarias” (FÉLIX, 1982: 24) (ver imagem 03). A polícia veio mais uma vez impedir o ritual, e uma comissão se dirigiu ao interventor Juracy Magalhães que conseguiu a abertura da Basílica. Porém, após a Segunda Guerra Mundial, o rito lustral foi novamente proibido nas dependências internas do templo, mas “a fé, entretanto continua inabalável e todos os anos, partindo da conceição da Praia o povo vai render graças ao milagroso Oxalá” (Idem).

Click 2: As baianas do Bonfim



Imagem 04: As baianas no cortejo: fotografia 1 (COSTA, 1953, p. 163); fotografia 2 (CASTRO JÚNIOR, 2010).

O corpo que equilibra a jarra deixa de ser meramente uma forma de realizar as atividades do lar e passa a ser, também, parte integrante da devoção.

Se no passado o ritual evidenciava-se em sua maioria pela presença das senhoras, atualmente verifica-se um cortejo “recheado” de jovens moças.

A tradição era mantida em sua maioria pelas senhoras. As jovens meninas acompanhavam o cortejo, em uma espécie de rito de passagem, e assim o conhecimento era transmitido de mãe para filha. Em dias atuais, percebemos que temos, como maiores encarregadas de preservar o costume, as jovens moças, que agora levam as jarras nas mãos, como mostra a imagem 04.

Serra chama essas baianas de “mulheres negras, sacerdotisas do candomblé” e afirma que as mesmas protagonizam o ritual da Lavagem, porém ele adverte para o fato desse rito não ser criado pelo povo dos terreiros: “[...] trata-se de uma velha tradição ibérica – que na Bahia combinou-se a lógica do candomblé, segundo a qual foi reinterpretada” (SERRA, 2009: 87). Na Europa, era comum os devotos lavarem suas igrejas em sinal de agradecimento por alguma graça alcançada:

[...] em terras lusitanas, essas manifestações de fé acabaram por carnavalizar-se, provocando as interdições eclesíásticas... Dava-se mesmo um pequeno carnaval **dentro** do santuário. Aqui como lá, tendo perdido o controle do rito, a igreja reagiu; em 1989, o arcebispo dom Luis Antonio de Sousa proibiu a Lavagem da Basílica do Bonfim (SERRA, 2009: 87).

Inicialmente, o povo revoltou-se com tais medidas, chegando ao ponto do poder eclesíástico ter que solicitar reforço policial para o acatamento da interdição. Essa medida ainda está em vigor, e só é permitida a lavagem do adro e da escadaria da igreja pelos os adeptos da tradição.

No entanto, o impedimento não enfraqueceu o ritual da lavagem e nem tampouco a devoção a Oxalá, pois ali se consolidava a possibilidade para as práticas do Candomblé se sacramentarem (SERRA, 2009). Em alguns momentos a manifestação deixava de ‘acontecer’ em sua plenitude, entretanto, com a diminuição das repressões, retornava com elementos novos (FERREIRA, 2004).

Nas imagens acima, observamos vários elementos novos que são integrados ao cortejo. As jarras nas mãos das baianas possuindo o nome SESC gravadas em suas superfícies deflagram, a nosso ver, o aparecimento de uma figura conhecida como ‘baiana de evento’ que segundo Santos:

Para garantir a presença das baianas nas festas de largo de Salvador, a Emtursa criou a “baiana de evento”, categoria usada para se referir a mulheres negras e mulatas contratadas para se caracterizarem com o traje de baiana e atuarem em eventos e espaços públicos. Na festa do Bonfim, podemos encontrá-las integrando o cortejo das baianas, realizando a lavagem das escadarias ou pousando para fotografias ao lado dos turistas (principalmente os estrangeiros) (SANTOS, 2006: 16).

Nesse sentido, as baianas de evento fazem parte de um conjunto de mulheres contratadas, que desfilam trajadas de baianas, as quais possivelmente também integrem o grupo de coreografias do SESC/BA (ver imagem 04). Este grupo é composto para exibir “Show Folclórico” nos 6 km de caminhada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia até a Colina Sagrada.

Click 3: As carroças na festa: entre burros e gente



Imagem 05: A carroças no cortejo: fotografia 1 (COSTA, 1953, p.165); fotografia 2 (SANTOS JÚNIOR, 2010).

Se no passado as carroças levavam os fiéis e participantes para a Igreja do Senhor do Bonfim, hoje, o uso desse transporte tem sido marcado pela luta entre os que acreditam na permanência da tradição e aqueles que acreditam que “não pode haver cultura sobre a crueldade e a ilegalidade”. O conflito foi gerado

a partir de uma ação civil pública proposta pela Ordem dos Advogados do Brasil-Bahia (OAB-BA) e pelas Organizações Não Governamentais (ONGs) Terra Verde Viva, Animal Viva e Célula Mãe contra a presença de equinos no evento (CORREIA, 2011).

Para além dos entraves relacionados à presença do burro na lavagem do Bonfim, as fotografias denunciam que as carroças têm características parecidas. Estão ornamentadas com folhas e apresentam uma estrutura, entre elas bem parecida, principalmente na composição dos arcos.

Outra característica que as imagens flagram está relacionada à paisagem em geral. Na fotografia em preto e branco, o cenário paisagístico é formado por árvores e mato, e, para termos uma idéia, na cidade do Salvador, por volta de 1950, as carroças ainda dividiam o espaço do centro de Salvador com bondes, automóveis e gente. Por exemplo, na região do Mercado do Ouro, havia um estacionamento de carroças onde os carroceiros comiam e permaneciam à espera de fregueses. Já na fotografia colorida, percebe-se a paisagem de uma cidade urbanizada, com a presença de sinaleira, prédio e rede elétrica, características típicas dos grandes centros urbanos.

Então, no passado, numa época em que a festa ainda não tinha feição tão turística, durante o cortejo, as carroças ajudavam as pessoas a completarem o cortejo, e os devotos iam a pé, às vezes, se revezando. Existia uma ala específica das carroças logo atrás das baianas. Atualmente, cada responsável pela carroça leva os participantes (turistas ou não), sendo uma maneira de se ganhar uma renda extra. Não existe mais a ala específica com as carroças; elas encontram-se dispersas em todo o cortejo.

Click 4: Os equilibristas: da jarra à cana.



Imagem 06: Da Jarra à cana: fotografia 1 (COSTA, 1953, p.167); fotografia 2 (SANTOS JÚNIOR, 2010).

Se o equilíbrio é um importante elemento corporal que reúne um conjunto de “habilidades motoras” abrangendo o controle postural e locomotor do sujeito, equilibrar, na festa, representa a força da fé que faz a baiana cumprir todo o seu ritual a pé, enquanto o corpo do trabalhador serve de espetáculo ou performance na arte de equilibrar para prover o sustento, conforme imagem 06.

O peso do trabalho, de certa maneira, é diluído pela arte do brincar, do dançar através das rimas e “cantarolas” em alta voz no imenso barulho da festa. O “corpo de labuta”, como chama Abreu (2005) ao se referir às estratégias criadas pelos negros como “rito de amaciamento do peso”, são formas combinatórias entre música, dança e esforço físico para ‘diminuir’ o peso do trabalho. Na imagem acima, o vendedor de cana pode servir de exemplo deste “rito de amaciamento do peso”, bem como o equilibrar da jarra na cabeça pela baiana.

Uma característica que deve ser ressaltada estabelece relação, entre o equilibrar para a devoção e o equilibrar na devoção. Nesse sentido, se a baiana tem um desafio de levar o jarro na cabeça como forma de devoção a Oxalá, o trabalhador aproveita-se deste espaço da “festa-devoção” no intuito de conseguir uma renda a mais para seu sustento. No entanto, as duas situações potencializam aquilo que Michel (1994) chamou de a “arte de fazer”.

Click 4: A capoeira: cultura material, gênero e inversão corporal



Imagem 07: Os capoeiristas na festa: fotografia 1 (COSTA, 1953, p.179); fotografia 2 (CASTRO JÚNIOR, 2010).

Na fotografia feita por Americano, os capoeiristas de branco, mostram o galanteio do capoeirista. O uso desse traje mais alinhado revela a vontade de dar uma conotação à capoeira diferente daquela em que o capoeirista era visto como vagabundo, sujo e maltrapilho. Andar “na beca”, às vezes de cartola e bengala, contribuía para afirmar as novas práticas discursivas para a capoeira enquanto arte e cultura nobre.

Embora a maioria dos grupos ou centros de capoeira, na atualidade, assumam a cor branca como a cor “oficial” da capoeira, até o início das primeiras décadas do século passado, o traje branco era usado nas datas comemorativas da cidade, e essa utilização refletia o imaginário social que buscava consolidar o pensamento liberal do início do século XX ao pregar a assepsia social, cuja concepção subjacente afirmava uma política de higienização do corpo limpo e saudável. No entanto, existe também uma simbologia marcante nas vestimentas da cor branca entre os adeptos dos cultos religiosos afro-brasileiros: a cor branca como sinônima de paz e de purificação.

A elegância dos capoeiristas na fotografia em destaque mostra uma habilidade gestual de jogar que permitia ao capoeirista vadiar sem se sujar. O Mestre João Pequeno (1989) fala que “antigamente, pra jogar capoeira, você só sujava as palmas das mãos, as plantas dos pés e a ponta da gravata”. Essa elegância dos capoeiristas estava na arte de vadiar com as calças engomadas, paletó e chapéu na cabeça, sem se sujar e sem deixar o chapéu cair. Uma

dimensão estética do vestir e do jogar que se constitui não exclusivamente no espaço da roda, mas se faz visível nos mais diversos espaços da festa por onde esses capoeiristas passavam fazendo brincadeiras com seus “três jeitos” de sentar, de cortejar a dama e de dançar.

Já na atualidade, a cultura material da indumentária dos capoeiristas é marcada pelo uso da calça de helanca, sempre justa ao corpo, camiseta poliéster e/ou algodão com a marca do seu grupo e de patrocinadores. O uso de cordão na cintura mostra a graduação, e o boné estilo “bad boy” na cabeça substitui o antigo chapéu de palha.



Imagem 07: Os capoeiristas na festa: fotografia 1 (COSTA, 1953, p.181); fotografia 2 (CASTRO JÚNIOR, 2010).

No contexto geral das imagens de Weldon Americano não encontramos as mulheres na roda de capoeira, elas estão presentes nas rodas de samba e no ato da lavagem. No entanto, nas imagens da pesquisa a presença da mulher não é minimizada. Atualmente, elas participam ativamente do contexto cultural da roda de capoeira cantando, brincando, jogando, lutando e tocando.

Para além das questões de gênero, a imagem retrata uma mulher ‘plantando bananeira’. O movimento consiste em ficar de cabeça para baixo equilibrando-se com as mãos, desafiando a lei da gravidade. Essa condição de inversão corporal Mikael Baktim (2008) através da obra François Rabelais considerou como dispositivo construído pelas camadas populares na Idade Média para contestar a ordem vigente da época.

Na fotografia de Weldon (1953), à esquerda, além dos instrumentos conhecidos que compõem a roda de capoeira, aparece um sujeito segurando uma garrafa, como se estivesse utilizando um agogô; crianças, capoeiristas e espectador compõem o cenário da roda. Também flagra o momento em que um capoeirista projeta o seu oponente-parceiro por cima dele, lembrando os movimentos denominados pelo Mestre Bimba como ‘cintura desprezada’. Não sabemos, ao certo, se os capoeiristas presentes na fotografia são alunos do Mestre Bimba. O importante é ressaltar a utilização dos movimentos de projeções durante os jogos nos festejos populares, ou seja, não somente demonstrados nas festas e nos exames de formatura do Mestre Bimba, mas, também, nas ruas durante as festas de largo, nas domingueiras.

Outra característica que devemos observar nesse movimento específico, além da visibilidade dos jogadores por realizarem movimentos considerados complexos chamando atenção do público, é a cumplicidade entre os jogadores, porque, para aquele que segura o seu oponente-parceiro e projeta-o por cima, a realização desse movimento só é possível com o impulso dado pelo projetado; portanto, ao contrário de que muitos pensam, nos considerados movimentos de “agarrões” (projeções), mais especificamente na ‘cintura desprezada’, quase sempre, existe uma certa cumplicidade de quem projeta o corpo do outro com o que se “deixa” ser projetado. Realizar esse tipo de movimento chama atenção de quem está assistindo à roda, é um movimento que requer do capoeirista, certa habilidade corporal.

Considerações finais

Podemos considerar a imagem fotográfica como texto literário que possui sentidos e significados visíveis ao olhar do expectador, mas também a sua própria obscuridade. Neste sentido, os personagens, enredos, paisagens e situações são signos carregados de significados que precisam de leitor atento para ir além do aparente na imagem fotográfica, podendo assim traduzir o campo de significação da imagem. Portanto, ler e decifrar tais símbolos são tramas comunicativas que nos permitem narrar não só as representações

sublinhadas nas imagens como inventar novas histórias, com novos desejos e com novas situações culturais.

O exercício de relacionar imagens produzidas em tempos históricos diferentes revela tanto similaridades quanto diferenças nos saberes corporais manifestados durante os festejos a Senhor do Bonfim, em Salvador. Identificamos que há uma luta constante na tentativa de evitar mudanças significativas na cultura e na tradição. Além disso, verificamos que os produtores culturais são os artistas populares que encenam sua arte, seja pela devoção, seja pelo sustento, e que criam e recriam, no vasto espaço da festa, múltiplas polirritmias e polifonias. Enfim, acreditamos que as festas populares são organicamente vividas pelos sujeitos históricos.

Referências

- ABREU, Frederico José de. *Capoeiras Bahia, século XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.
- FÉLIX, Anísio. *Bahia prá começo de conversa*. Editado com o apoio da Prefeitura Municipal do Salvador, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BORGES, Maria Elisa Linhares. *História e Fotografias*. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.
- CARVALHO FILHO, Dr. José Eduardo Freire de. *A devoção do Senhor J. do Bonfim e sua história*. 2ª edição. 1944.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CORREIA, T. Devotos criticam perda de tradição na Lavagem do Bonfim. [online] *Jornal A Tarde*. Homepage: <http://atardeonline.com.br/cidades/noticia.jsf;JsesSionid=74EBADCF238CA8DC7CA0F1716D9253A.tomcatdube1?id=5671560>, 2011.
- COSTA, Weldon Americano da. *Cidade do Salvador: terra do meu coração*. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda, 1953.
- COSTA, Marcus Vinícius Americano da. *Weldon Americano da Costa: Lição de vida e exemplo de humildade*. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.orkut.com/CommMsgs?tid=10998327&cmm=292605&hl=pt-BR>, 2007.

-
- FERREIRA, Edson dias. *Fé e Festa nos Janeiros da Cidade da Bahia*: São Salvador. Tese de doutorado São Paulo: PUC/SP, 2004.
- FERREIRA, Maria Nazareth. Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares. *Comunicação&política*, v.24, n°2, p.061-071
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas baianas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: EDUFBA. 1979.
- QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. 2ª edição. Salvador: EDUNEB, 2010.
- RISÉRIO, Antônio. *Uma história da cidade da Bahia*. Rio de Janeiro. VERSAL, 2004.
- SANTANA, Marília Cabral. *Alma e festa de uma cidade: devoção e construção da Colina do Bonfim*. Salvador: EDUFBA. 2009.
- SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. *Performances culturais nas festas de largo da Bahia*. 30º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu, out de 2006.
- SANTOS, João Pequeno. *Mestre João Pequeno. Entrevista realizada na sua academia, no Largo de Santo Antônio Além-do-Carmo*, Salvador, BA. 1989.
- SERRA, Ordep. *Rumores de Festa: o sagrado e o profano na Bahia*. 2ª edição. Salvador: Edufba. 2009.
- TAVARES, Odorico. *Bahia, imagens da terra e do povo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.