

Iconografia incorporada: um estudo de caso sobre métodos para recuperação do contexto musical em imagens da capoeira

Luiz Naveda
Loque Arcanjo

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Resumo

Este artigo explora uma abordagem interdisciplinar que integra historiografia, musicologia, iconografia e computação de movimento para investigar as interações entre música, corpo e representação visual. Introduce o conceito de “iconografia incorporada”, que busca interpretar imagens históricas não apenas como documentos visuais, mas como vestígios das dinâmicas corporais e musicais dos contextos em que foram criadas. A partir da análise de posturas corporais em representações iconográficas do século XIX relacionadas à capoeira e sua comparação com gravações de movimento contemporâneas, o estudo revela como os corpos representados nas imagens podem refletir práticas musicais e coreográficas complexas, exibindo as distorções do discurso colonial. Ao relacionar dados históricos e tecnológicos, o estudo destaca a importância dos estudos sobre a corporeidade na reconstrução de contextos culturais e contribui para a descolonização dos estudos historiográficos e musicológicos, oferecendo novas perspectivas sobre as práticas culturais afro-brasileiras.

Palavras-chave: corpo; iconografia; diáspora africana; movimento humano; capoeira.

Introdução

*Tem um velho ditado iorubá que diz,
“Exu matou um pássaro ontem,
com uma pedra que só jogou hoje”.*

É desta forma que o rapper Emicida inicia a narrativa introdutória do documentário intitulado *AmaRelo: é tudo prá ontem*¹. Em *AmaRelo*, as obras do pintor Johann Moritz Rugendas (1802-1858), citadas em meio às narrativas críticas do *rapper* são referências visuais reinterpretadas para pensar o histórico das lutas antirracistas. No mesmo documentário, as

¹ O álbum *AmaRelo* é o terceiro trabalho de estúdio do *rapper* Emicida. Foi lançado em outubro de 2019 e considerado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) um dos 25 melhores álbuns brasileiros do segundo semestre de 2019. O show de lançamento, realizado no dia 27 de novembro no Teatro Municipal de São Paulo – que originou o documentário que seria lançado pela Netflix no ano seguinte – também foi celebrado pela mesma associação com o prêmio de Melhor Show do Ano.

pinturas *Enterro de um negro na Bahia* e *Festa de Nossa Senhora do Rosário, Padroeira dos Negros* (Rugendas, 1998) são revisitadas por Emicida e utilizadas como referências para sua interpretação sobre a presença da cultura africana no Brasil. Em contraposição ao olhar eurocêntrico de Rugendas, Emicida vê nestas imagens, diferentes possibilidades de interpretação. Ao valorizar as práticas musicais afro-brasileiras identificadas em sua leitura iconográfica, o olhar crítico do *rapper* demonstra como documentos lidos a contrapelo e reinterpretados sob uma lente de sofisticada articulação temporal imagético-sonora podem trazer informações sobre a diversidade cultural que resiste e permanece nos dias atuais. No documentário, esta articulação entre imagem e som – característica da matriz afrodiaspórica presente no rap – é então atravessada pela temporalidade proposta pelos versos da canção *Sujeito de sorte*, do álbum *Alucinação*, de Antônio Carlos Belchior, lançado no ano de 1976. Sob as imagens de Rugendas, a fala de Emicida, ao se referir aos movimentos políticos associados ao antirracismo entre os anos 1960 e 1970, retoma as historicidades das organizações e coletividades que representavam e representam resistências afro-diaspóricas ao longo da história.

A relação estabelecida entre o ontem e hoje na construção do documentário subverte a lógica temporal proposta pelo eurocentrismo balizada em uma noção unívoca de “tempo do progresso”, demonstrando, assim, articulação original entre futuro/passado. Trata-se de um modo particular de engrenar diferentes campos de experiências e horizontes de expectativas, em meio a historicidades específicas e em um contexto de crise do regime de historicidade moderno (Hartog, 2013). O referido ditado iorubá no início deste texto carrega a perspectiva temporal que pode ser interpretada como uma metáfora da temporalidade, e de uma possibilidade de leitura que é ao mesmo tempo historiográfica, musicológica e iconográfica. É justamente essa leitura que forma o eixo da proposta neste trabalho: a busca por padrões coreográficos e musicais em corpos representados no passado, utilizando tecnologias e corpos culturalmente situados no presente.

Documentos, colonialismo, imagens e corpos

A partir do século XIX, com a transferência da Corte Portuguesa, com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1808, e com a chegada da “Missão Artística Francesa”², em 1916, o Estado Português passou a investir no mecenato, financiando artistas que construíram representações imagéticas dos “eventos importantes”, das práticas sociais, culturais e do cotidiano “pitoresco” do Brasil. Foi a partir de 1808, com a vinda da Corte

² O caráter missionário implícito na ideia de “missão” artística fora discutido por Lília K. M. Schwarcz que destacou a natureza mítica do evento, por meio do estudo documental, contextual e historiográfico sobre o tema, a historiadora destaca as condições destes artistas no contexto de crise da política Napoleônica, condições estas que desmistificam o heroísmo e a grandiloquência que circunda a memória sobre vinda destes artistas para o Brasil (Ver Schwarcz, 2008).

Portuguesa ao Brasil, “que a curiosidade estrangeira – durante tanto tempo represada – ganharia oportunidade para finalmente, conhecer, e reconhecer a “famosa natureza do Brasil e seus naturais” (Schwarcz, 2008, p. 155).

Em 1815, o Brasil foi elevado à categoria de Reino Unido, tomando assim lugar central para o Império Português. Neste mesmo contexto, a “Missão Artística Francesa” desembarcou no Brasil, em 1816 orientada pelo modelo da Academia de Artes francesa, que conduzia a educação de artistas com o objetivo glorificar a monarquia. Assim como seus antecessores na Europa, por meio da arte neoclássica e acadêmica, a produção destes artistas era calcada na produção e reprodução dos rituais, monumentos e simbologias como forma de comemoração dos feitos da monarquia. Estes adeptos da política expansionista de Napoleão encontraram no Brasil terreno fértil e foram bem acolhidos pela corte portuguesa sedenta por criar um imaginário aderente ao projeto de “civilizar” a nova sede do Império Português (Schwarcz, 2008, p. 155).

Dentre essa produção, sob a perspectiva do “pitoresco”³, as aquarelas de Jean Baptiste Debret, por exemplo, demarcaram nova maneira de “retratar” a colônia ao representar as práticas, modos de vida, hábitos, a natureza “exuberante”, os animais, o universo urbano, dentre outros temas. Suas obras, apresentam “a realza elevada por meio das alegorias e paralelos com a antiguidade clássica e os escravos... quase gregos, com seus corpos perfeitos e sempre com músculos a mostra” (Schwarcz, 2008, p. 157) foram elaboradas de modo a reforçar estereótipos, versões simplificadoras e reducionistas sobre africanos e afro-brasileiros e, ainda hoje, são utilizadas de modo a naturalizar visões generalistas sobre a presença de africanos no Brasil no contexto colonial. “Documentar significava elevar e conferir civilização a esta colônia perdida no Atlântico.” Por isto, “ele [Debret] incutiu em suas telas seus próprios valores, assim como incutiu e introduziu sua visão e interpretação acerca da colônia e do que entendia ser seus bons prognósticos” (Schwarcz, 2008, p. 157).

Na mesma perspectiva “missionária”, filtrada pelo “pitoresco”, enquanto referências eurocêntricas, o pintor Johann Moritz Rugendas se estabeleceu no Brasil em dois contextos: em 1821, cinco anos após da chegada de Debret, junto a “missão” científica chefiada por Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) na qual atuou como desenhista e, em um segundo momento, em 1845, quando já se consolida como artista. Junto àquelas telas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) as obras de Rugendas estão dentre as mais difundidas dentre as obras produzidas por viajantes da primeira metade do século XIX. As publicações *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1835) de Rugendas e *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1835-1839) de Debret, se adaptaram ao gosto europeu e conquistaram sucesso na Europa

³ Ao longo do século XIX o termo “pitoresco” transformou-se em fórmula de uso corrente nos títulos de obras realizadas por artistas viajantes que percorreram a América e o Oriente. Assim, o pitoresco, que atendia primeiramente a um sentido plástico, nos álbuns de “viagens pitorescas” confundiu-se com temas curiosos e de relativo caráter exótico na perspectiva europeia (Costa; Diener, 2013, p.173).

de modo emblemático. Pode-se afirmar que estes pintores foram os mais ativos artistas responsáveis pela difusão de imagens do Brasil na Europa naquele contexto.

As obras que compõe o corpus deste trabalho são duas imagens que reproduzem as pinturas, *Dança de Guerra ou Jogar Capoeira*, de Johann Moritz Rugendas (1835), e *Negros combatendo*, de Augustus Earle (1821-1824). Este último foi pintor, desenhista e viajante inglês formado na Royal Academy, em Londres, onde realizou sua formação artística, identificando-se com a escola inglesa iniciada no século XVIII, caracterizada pela adesão aos grandes gêneros pictóricos acadêmicos, como o retrato e a pintura de história.

Após participar, com obras históricas e de tema militar, de algumas exposições coletivas em Londres entre 1806 e 1815, nas quais foi premiado, em 1819, Earle viajou para os Estados Unidos, e chegou ao Brasil em 1820, com 26 anos de idade, para uma permanência de dois meses no Rio de Janeiro. Fixou-se no Brasil entre 1821 e 1824. Sua última passagem pelo Rio de Janeiro ocorreu em 1832. Durante dez anos, Earle visitou, além do Brasil, o Chile, o Peru, a Índia e outras localidades. Seu nome é regularmente associado à expedição do Capitão Fitzroy a bordo do HMS Beagle, que teve Charles Darwin na função de naturalista (Gonzaga, 2014).

Ao contrário de outros artistas europeus bem documentados que atuaram no Brasil oitocentista, como Debret e Rugendas, e que divulgaram seus trabalhos com relativa rapidez, Earle não obteve êxito em publicar um volume ilustrado contendo suas imagens brasileiras, provavelmente devido a sua morte precoce em 1832. [...] Também é relevante frisar que Earle cresceu assistido sob a tutela da academia inglesa, que naquele momento seguia caminho diferente da escola francesa, somando qualidades jornalísticas à tradição clássica, a exemplo das obras de John Singleton Copley e Benjamin West (Gonzaga, 2014, p. 122).

Como será demonstrado na sessão seguinte, nos últimos anos, a musicologia incorporou uma série de contribuições de transformações epistemológicas na história, filosofia e antropologia através de uma rede de abordagens da pós-modernidade, como o estruturalismo, os estudos pós-coloniais e decoloniais e o desenvolvimento dos estudos comparativos das culturas à etnografia (Beard; Gloag, 2005; Leman, 2010; Parncutt, 2012). Parte importante destes avanços se realizam através de estudos transdisciplinares que colocaram em contraste os documentos do olhar colonizador sobre as práticas musicais de africanos e seus descendentes no Brasil e os relatos etnográficos de grupos e práticas remanescentes na atualidade.

O estudo crítico das fontes iconográficas, quando comparadas com informações presentes em grupos remanescentes de matriz africana permitem o aparecimento de novas perspectivas sobre a presença musical africana no Brasil (Galante, 2015, p. 40). Entretanto, as fontes iconográficas disponíveis – sinônimos de documentos textos e documentos produzidos por instituições – representam registros distorcidos de práticas culturais distanciadas da colônia, organizados por princípios de um sistema de manutenção de poder colonial e burocrático. Ainda sim estas imagens circulam em diversos suportes, inclusive em livros didáticos, que raramente

propõem uma leitura iconográfica potencialmente reveladora. Este problema demanda uma outra leitura desconstrutiva e reveladora de elementos caros à pesquisa historiográfica, por exemplo aqueles relativos à cultura material e à história cultural dos africanos escravizados ou libertos no Brasil. Essa demanda abre um campo para metodologias que retirem parte da camada de filtros coloniais, que ofereçam outras interpretações e revelem novas pistas de interpretação. As imagens produzidas a partir de corpos nas práticas culturais de matriz Africana poderiam representar registros menos distorcidos sobre a cultura e esses indivíduos? Seria possível traçar um mapeamento destes corpos que devolva seu contexto a sequências originais de movimentos e música?

A iconografia do corpo como vestígio visual incorporado

A iconografia musical é normalmente definida como um campo de estudo de um “conjunto de fontes visuais que se relacionam com a música de alguma forma, seja musical ou relativa à música” (Sotuyo Blanco; Da Silva Filho, 2014, p. 55), mas estas fronteiras podem ser mais amplas que a imagem:

No que diz respeito às fronteiras ontológicas aplicáveis a esse objeto de estudo, tais fontes documentais podem ser ornamentais, decorativas e/ou ilustrativas, em duas ou três dimensões, fixas, móveis ou em movimento (inclusive aparente, como no caso de documentos fílmicos constituídos por sequências de fotogramas), independentemente da sua mídia/suporte, do seu processo de fabricação e/ou exposição/visualização (podendo, inclusive, não ser necessariamente visíveis ao olho nu, como no caso das marcas d'água). Tais fontes podem, ainda, atender certas necessidades advindas de eventuais usos e/ou funções socioculturais pelos quais, parafraseando a tradicional definição de Alan Merriam (Merriam, 1964, p. 209-227), comunicam valores e/ou ideias, mantem ou desafiam tradições, assim como definem sentidos de propriedade (e, por extensão, de alteridade) e, desta forma, ativam diversos tipos de mecanismos sociais e/ou culturais (Sotuyo Blanco; Da Silva Filho, 2014, p. 55).

Os estudos iconográfico-musicais propostos nesta citação possuem como referência implícita a obra e a construção conceitual de Erwin Panofsky (1892-1968). Este teórico fazia parte do grupo de “iconólogos” radicado em Hamburgo cuja formação estava associada aos estudos clássicos, articulados de modo interdisciplinar com a literatura, a história e a filosofia. Dentre estes estudiosos destacavam-se Friz Saxl (1890-1948), Aby Warburg (1866-1929), Edgar Wind (1900-1971) e Ernest Cassirer (1974-1945). A perspectiva de Panofsky compreende a adaptação de uma tradição alemã de interpretação de textos (hermenêutica) para a interpretação das imagens, ao propor que como parte de uma dada cultura, as imagens não podem ser compreendidas sem uma compreensão da própria cultura.

Apesar dos avanços, esta proposta metodológica foi criticada por historiadores tais como Gombrich (1972) e Burke (2004). Ambos destacam as limitações desta metodologia analítica enfatizando alguns pontos, em especial a constatação de que a imagem possuiria um significado último, fruto do “espírito universal” de uma época, o *Zeigeist*. Na busca por “um”

significado, os objetivos da iconografia panofskyana seria indiferente, se não hostil a uma história social da arte, negligenciando a questão: significado para quem? E quando?

A afirmação de que as fontes para estudo iconográfico-musical “podem ser ornamentais, decorativas e/ou ilustrativas, em duas ou três dimensões, fixas, móveis ou em movimento” nos remete à necessidade de ampliação desta concepção de “movimento” mais além do exemplo fílmico. As imagens têm a capacidade de durar evidenciando sua dimensão histórica, mnemônica, inconsciente. A forma, neste sentido, não deve ser captada como arquivo pensado enquanto estrutura rígida no tempo, mas sempre em movimento. Estilo não é um código aplicado. Estilo emerge como estrutura de experiência, como emoção traçada pelo inconsciente, pela cultura (Didi-Huberman, 2015).

E é neste sentido que caminha a proposta de Didi-Huberman (2015). Para ele, na perspectiva de uma antropologia da imagem, o objetivo é “em suma, tentar uma arqueologia crítica da história da arte capaz de deslocar o postulado panofskiano da ‘história da arte’” (Didi-Huberman, 2015, p. 18). É, então, interrogar, na história da arte, o objeto “história”, a própria historicidade. Torna-se necessária para tanto, uma semiologia não iconológica, no sentido “científico” proposto por Panofsky, nem positivista (a representação como espelho das coisas), nem mesmo estruturalista (a representação como sistema de signos). O reconhecimento da valiosa necessidade do anacronismo, parece uma demanda interna aos próprios objetos – as imagens – lugar de reflexão historiográfica. “O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (Didi-Huberman, 2015, p. 22).

As apropriações e usos das representações imagéticas de práticas musicais de africanos, africanas e seus descendentes parecem reproduzir uma naturalização do olhar imaginado ou idealizado pela cultura visual europeia em meio a política colonizadora. Este olhar, fundamentado em registros de texto de uma burocracia colonial ou em uma iconografia interpretada, está presente no imaginário social ainda nos dias de hoje. Muito provavelmente estas imagens e textos preencheram e preenchem o imaginário de gerações, já que estão inseridas em um número de materiais didáticos (Alves, 2020) e são frequentemente revisitadas nas narrativas sobre o passado no Brasil, sem uma discussão aprofundada ou revisões de interpretação sobre os modelos de produção colonial de imagens, ou sobre a experiência dos indivíduos (e seus corpos) que foram retratados ou retratavam as imagens.

A iconografia produzida nesse período foi utilizada como fonte de pesquisa pela historiografia musical brasileira, por vezes tratando a transferência da Corte não apenas como o marco da construção de “uma” identidade nacional, mas principalmente como divisor temporal caracterizado pela chegada efetiva de uma “civilização” ao Novo Mundo e dos supostos elementos responsáveis pela construção de um gosto e de uma estética musicais. Na mesma direção, diversas vezes, nota-se, também, a naturalização da ideia de “gênese” da

nacionalidade musical para a qual as musicalidades afrodiáspóricas teriam “contribuído” para a constituição da “música brasileira (nacional)” (ver Arcanjo; Maximiano, 2021 para uma discussão sobre a ideia de gênese da nacionalidade musical). Esta naturalização é apresentada superficialmente segundo um imaginário também colonial de uma “musicalidade Africana” geral, que não discute, por exemplo, os indícios de um conhecimento musical afrodiáspórico incorporado e fundamentado pela corporalidade das práticas musicais e coreográficas.

Kofi Agawu (1995) ao elaborar um inventário sobre a musicologia entre o século XIX e o século XX destacou as perspectivas reducionistas que tratam das musicalidades africanas de modo generalista. O autor destaca a recorrência de uma noção predominante, simplista e superficial, de que a estrutura rítmica presente na música africana seria seu elemento de distinção. Esta versão se tornou lugar comum na musicologia se cristalizando na literatura ocidental e até mesmo em diversas perspectivas etnomusicológicas mais recentes (Agawu, 1995, p. 380).

Mapaya e Mugovhani (2020), destacam que, em sua maioria, os gêneros musicais africanos são formados canção-dança. “O canto é geralmente acompanhado de música e a presença de música geralmente sugere dança”. Desta forma, “uma música pode ser vocalizada ou tocada em um instrumento melódico, enquanto a dança é do corpo (Mapaya; Mugovhani, 2020, p. 60). Deste modo, “reconhecer que a música indígena africana existe primeiramente na performance é meia batalha vencida. [...]” notamos como a filosofia da performance musical incorpora indumentárias e adereços, realçando os diferentes aspectos da performance como a dança e o canto (Mapaya; Mugovhani, 2020, p. 60).

Embora haja muitos aspectos do erro de interpretação cultural apontado por Agawu, o problema parece nascer da própria redução dos matizes das músicas africanas (e sua diáspora) à um fenômeno puramente sonoro. Nesta perspectiva, se o fenômeno musical de matriz africana está frequentemente acompanhado por movimento e dança, o movimento corporal pode carregar indícios de relações musicais. Se a presença da relação entre dança e música é uma constante nos relatos etnográficos (Mapaya; Mugovhani, 2020; Nzewi, 2020), a visualidade, plasticidade e configuração do documento visual de época podem carregar indícios destas relações musicais. Esta hipótese cria um potencial de explorar as representações presentes nas imagens de corpos como um documento musical, e leva o corpo representado na imagem para uma instância onde a experiência do corpo em performance – no passado, presente e futuro – é um componente essencial da estrutura da experiência iconográfica (Didi-Huberman, 2015), ou uma experiência que denominaríamos “iconografia incorporada”.

As novas metodologias que estudam a recuperação desse corpo em performance como um vestígio da experiência de um corpo afrodiáspórico formam um campo novo de exploração e expansão metodológica, onde situamos esta proposta. Ao tomar o corpo como suporte e significado, esta exploração metodológica se conformaria à princípios ontológicos da própria

matriz musical africana, porque devolve ao corpo uma instância descritiva, documental, historiográfica e musical que permeia as epistemologias originais, como reflete Nzewi (2020),

Teorizar antes de experienciar o conhecimento já existente prejudica a mente. A filosofia educacional africana é que a maneira mais eficaz de se adquirir conhecimento duradouro no corpo e na mente é através da experiência prática. Através de consistente engajamento prático, determinadas partes do corpo tornam-se automaticamente eloquentes na reprodução de expressões sonoro-coreográficas (Nzewi, 2020, p. 120).

Estudo de caso: o *Inventário para registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio cultural do Brasil*

Embora o foco deste trabalho não seja discutir o contexto amplo da Capoeira na sociedade brasileira, tomamos como objeto de estudo as imagens presentes no *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* (Brasil, 2007, p. 13), realizado entre 2006 e 2007. Apesar de sua função de salvaguarda e documentação de um saber notadamente corporal, a presença de poucas imagens e a quase exclusividade da representação de conhecimento escrito reflete problemas recorrentes para os documentos de registro e inventários voltados ao patrimônio imaterial (ver uma análise deste problema em Ferreira, 2021). A literatura parece não questionar as capacidades e problemas da oralidade ou da documentação escrita no suporte da representação do conhecimento incorporado em culturas notadamente corporais. Mesmo a literatura sobre a Capoeira parece não também não questionar a forma como o conhecimento incorporado dos detentores dos saberes (e.g.: capoeiristas, mestres e estudantes) está representado e registrada.

No entanto, algumas abordagens sobre o problema de representação do conhecimento na Capoeira, formam um corpo de pensamento crítico que discute diretamente as relações entre música e movimento do corpo. Larraín (2005), por exemplo, descreve os detalhes das relações entre modelos rítmicos através da notação em partituras com registros coreográficos do movimento do corpo. Mason (2013) aborda especificamente a iconografia da Capoeira com hipóteses sobre movimentação corporal a partir das imagens, embora lance construções exógenas e pouco coerentes sobre as origens da capoeira. Braga (2017) explorou em detalhe formação de um imaginário da capoeira e elementos de salvaguarda, que se inicia nas imagens do séc. XVII e vai até o imaginário iconográfico dos mestres de capoeira da atualidade. Este imaginário iconográfico ainda recebeu contribuições relevantes de artistas visuais, como no livro *Capoeira Angola* do Mestre Pastinha (Pastinha, 1964) que apresenta um documento repleto de fotos e imagens, ou a obra do artista Caribé para a coleção Recôncavo (Carybé, 1955), onde o artista traduz elementos da capoeira em uma publicação com 25 ilustrações.

A seguir descreveremos novos métodos e sua aplicação no estudo de caso de recuperação desse corpo representado em imagens utilizando duas imagens amplamente

discutidas nessa literatura. Esta proposta não trata diretamente sobre o que caracteriza a capoeira como manifestação do ponto de vista musical, coreográfico ou etnográfico, mas sim de uma nova janela metodológica que nos permita explorar imagens de corpos representados na iconografia em sua relação com a temporalidade e musicalidade latentes nos corpos em movimento no presente. Detalhes, métodos, instrumentos e resultados dessa proposta estão descritos nas próximas seções.

Metodologia

A metodologia deste trabalho parte da utilização de métodos de anotação digital sobre imagens digitais para extrair dados de posturas/poses. Estas posturas – aqui chamadas de posturas-chave – estão representadas em imagens produzidas no passado, mas permitem a comparação com posturas em performances gravadas no presente. O conceito principal é utilizar a estrutura de um corpo humano representado na imagem como um canal para reconstruir hipóteses de relações entre os corpos, dança e a música, no passado. Este conceito é operado por tecnologias computacionais de recuperação, processamento e mineração de dados em imagens e dados de movimento, que ajudam a explorar hipóteses lançadas sobre a iconografia musical.

Os procedimentos utilizados para o processamento das imagens envolvem 3 fases: 1) Recuperação de posturas do corpo em três dimensões, 2) Captura posturas em gravações de movimento e 3) Análise musicológica/coreológica das similaridades entre as posturas-chave e seqüências de movimento. Os resultados são apresentados e discutidos dentro de uma abordagem ampla das possibilidades latentes da iconografia musical em questão.

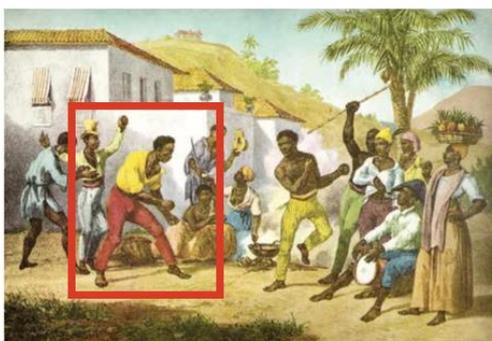
1) RECUPERAÇÃO DA ESTRUTURA DO CORPO

As imagens utilizadas neste estudo estão presentes no *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* (Brasil, 2007, p. 13), realizado entre 2006 e 2007. Foram escolhidas duas imagens que reproduzem as pinturas *Dança de Guerra ou Jogar Capoeira*, de Johann Moritz Rugendas (1835), e *Negros combatendo*, de Augustus Earle (1821-1824). Estas imagens, apresentadas na figura 1, não são discutidas ou referenciadas em profundidade no decorrer do texto do dossiê, com referências esporádicas à questão da presença de instrumentos musicais na obra de Rugendas⁴. Neste trabalho, selecionamos uma postura-chave de corpos representados em cada uma das imagens para proceder com a anotação e recuperação.

⁴ A discussão sobre a presença do atabaque só se amplia na página 84 do dossiê, embora as figuras tenham sido inseridas na página 13 do documento “[...] como fica demonstrado numa das gravuras de Rugendas, feita no séc. XIX, um dos raros registros antigos da existência da capoeira no Brasil. No fantástico cenário retratado por Rugendas, apenas um instrumento – o atabaque – se destaca em uma manifestação que apresenta traços da movimentação da capoeira” (Brasil, p. 84).

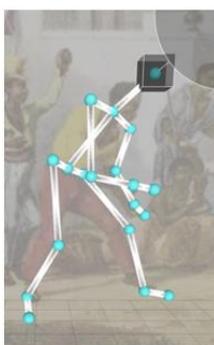
A anotação ou recuperação do corpo foi realizada por meio de um software específico (Naveda, 2022) que consiste em um ambiente de anotação digital em três dimensões programado especificamente para a anotação manual de posturas em imagens. Este processo manual é apoiado por computador, mas está baseado na capacidade de um anotador realizar inferências visuais sobre o posicionamento das juntas no corpo sobrepostas a uma imagem (ver figura 1B). Estas juntas são manipuladas pelo usuário em um ambiente 3D até uma composição de postura que melhor defina uma hipótese de postura para imagem, baseada na capacidade de inferência visual do anotador. A anotação é então exportada em formato JSON (*JavaScript Object Notation*), onde se registra todos os dados do posicionamento do corpo em três dimensões. As imagens, o quadro de anotação do corpo pelo software e o gráfico da postura representada como juntas no software Matlab estão demonstradas na figura 1 e demais resultados.

A) Imagem original



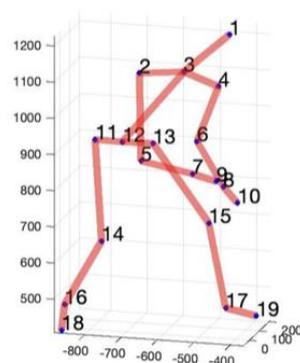
“Dança de Guerra ou Jogar Capoeira” - Johann Moritz Rugendas (1835)

B) tela de anotação

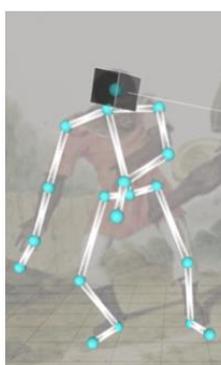


Postura-chave 1

C) Importação das juntas em 3D



“Negros combatendo” - Augustus Earle (1821-1824)



Postura-chave 2

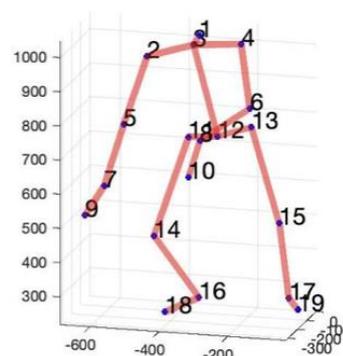


Figura 1 – A) imagens das pinturas *Dança de Guerra ou Jogar Capoeira*, Johann Moritz Rugendas (1835), e *Negros combatendo*, Augustus Earle (1821-1824); B) tela de anotação do software *Pose* com as posturas 1 e 2, anotadas em ambiente 3D; e C) posturas-chave resultantes das anotações importadas no software *Matlab*.

2) CAPTURA POSTURAS EM GRAVAÇÕES DE MOVIMENTO

As posturas-chave extraídas das imagens das ilustrações foram comparadas com as posturas presentes em cada quadro de gravações dos movimentos de capoeira, coletadas em 2010. Os dados de captura de movimentos das práticas de capoeira foram tomados de um banco de dados de movimento capturado em 2010 na Universidade de Ghent por um dos autores do trabalho. A performance foi realizada por um professor profissional de capoeira, que foi orientado a realizar demonstrações e verbalizar o título das várias sequências de capoeira. A performance foi gravada em vídeo registado em posicionamento diagonal (ver figura 2) e o professor foi remunerado pela atividade. Foi solicitado que o professor indicasse o nome de cada mudança de sequência de movimento em voz alta. A performance foi anotada em vídeo por meio do software Elan (Wittenburg et al., 2006). Os períodos de cada movimento verbalizado pelo professor estão descritos nas figuras 3. A captura de movimento (ou simplesmente “mocap”, abreviação do termo *motion capture*) foi realizada com o sistema de captura Optitrack. O sistema consiste em um conjunto de dispositivos de captura de movimento ótico, baseado em marcas passivas, composto de 12 câmeras, que gravaram a performance em 100 quadros por segundo. O arquivo sincronizado por marcas visuais, o vídeo da performance e os dados foram exportados em formato C3D.

ESTRUTURA MUSICAL PRESENTE NA GRAVAÇÃO DE PERFORMANCE DE CAPOEIRA

Cada posição da performance de capoeira pode ser relacionada com a estrutura musical do acompanhamento musical escolhido pelo professor de capoeira. No momento da gravação, o professor trouxe gravações de música de acompanhamento de capoeira. Uma trilha identificada como *Toque de Santa Maria* acompanhou a performance (três repetições). A trilha é composta de uma gravação com um berimbau, que executa frases que oscilam entre quatro tempos em tessitura grave e quatro tempos em tessitura aguda. Os tempos e frases foram anotados e estão demonstrados na figura 3. A gravação teve uma duração total de 202 segundos, o que produziu 20212 quadros de captura de movimento.

3) ANÁLISE MUSICOLÓGICA/COREOLÓGICA

Tanto os dados de recuperação de posturas-chave como os dados de movimento (mocap) foram processados através do software Matlab. A conversão das posturas foi realizada por funções acessórias do pacote Pose para Matlab (Naveda, 2022), enquanto a importação e processamento dos dados de movimento foram realizadas utilizando o pacote Mocap Toolbox para Matlab (Toiviainen; Burger, 2011). Os dados de mocap e das posturas-chave foram capturados para representarem as mesmas 19 juntas do corpo: cabeça, pescoço, ombro esquerdo, ombro direito, cotovelo esquerdo, cotovelo direito, pulso esquerdo, pulso direito, mão

esquerda, mão direita, pele (raiz), cintura esquerda, cintura direita, joelho esquerdo, joelho direito, calcanhar esquerdo, calcanhar direito, pé esquerdo e pé direito.

A busca por similaridade entre as posturas-chave e os quadros de posturas presentes em uma gravação de movimento foi realizada utilizando uma comparação por técnica de *procrustes* (Goodall, 1991). Este algoritmo realiza a comparação e adaptação de conjuntos de pontos referenciadas no espaço euclidiano tridimensional (x, y, z), resultando em um valor de similaridade entre 0 a 1 (onde 1 indica que as os dois conjuntos de pontos do corpo são completamente similares e 0 completamente dissimilares), sem limitações de inversão (ex.: a geometria do corpo pode estar refletida lateralmente) ou escala (ex.: a comparação é realizada independente das diferenças de tamanho dos corpos). Dos 19 pontos de representação das juntas do corpo pelo mocap, foram utilizados somente 5 pontos que consideramos relevantes para o processamento da similaridade: cabeça, mãos direita e esquerda, pés direito e esquerdo. Este processamento gerou dados de similaridade distribuídos no tempo que informam o nível de similaridade entre os corpos presentes na postura-chave da iconografia e todas as posturas presentes nos quadros da gravação movimento. A partir destas curvas de dados no tempo extraímos os picos de similaridade que indicam quais posturas na gravação de movimento mais se parecem com postura-chave anotada na imagem. A seção Resultados apresenta a visualização dessas posturas e níveis de similaridade, e sua localização na performance de capoeira gravada consubstancia a discussão apresentada.

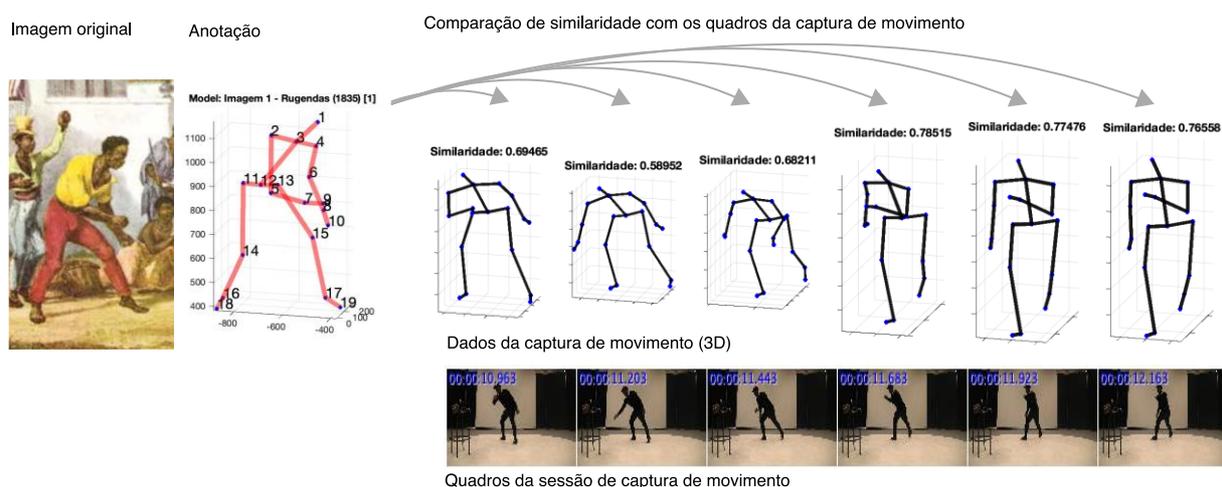


Figura 2 – Exemplo do processo de comparação de similaridade entre a postura-chave anotada e uma sequência de 6 frames extraídos da gravação de mocap. Acima de cada esqueleto está disposto o valor de similaridade atribuído pelo algoritmo de análise de procrustes.

Resultados

A figura 3 apresenta os resultados de similaridade entre a postura-chave 1 presente na *Dança de Guerra ou Jogar Capoeira* de Johann Moritz Rugendas, e as posturas presentes nos quadros da gravação da performance de capoeira. Os gráficos abaixo do gráfico de similaridade demonstram as estruturas de movimento e musicais anotadas na gravação de movimento. Os picos de similaridade (triângulos) estão indicados nas curvas. Os cinco picos de similaridade mais relevantes estão assinalados com números. As setas demonstram a relação dos picos de similaridades com as anotações da estrutura musical e coreográfica extraídas da gravação.

Embora a média de similaridade de toda a sequência seja 0.71 (ou 71 %), existem muitos picos com alta similaridade (acima de 0.9) além dos cinco picos mais importantes indicados na figura 3. Isto sugere que a figura representada por Rugendas pode ser uma “quadro-chave” ou quadro de referência de uma cena de alguma prática similar à capoeira que Rugendas presenciou no passado. Ou seja, ao invés de considerar este documento visual como uma “fotografia” temporal, congelada em um instante específico do evento, a postura-chave se mostra similar a vários segmentos da gravação como uma imagem, um padrão internalizado (subjetivo) de uma cena. Esta postura pode ter sido trazida à representação por Rugendas a partir de uma percepção subjetiva ou por estudo sistemático de recorrência das poses, por uma atenção trazida por estruturas musicais, ou por uma escolha ao acaso.

A tabela 1 indica mais detalhes das características encontradas no movimento e na música, ao apontar os trechos onde as 10 posturas mais similares são encontradas na gravação. Nesta tabela vemos que estas posturas são majoritariamente encontradas na sequência de *ginga*, que é a sequência movimento padrão da Capoeira (Brasil, 2007, p. 72). Há ainda uma recorrência de similaridade em momentos onde a frase musical está em uma tessitura grave.

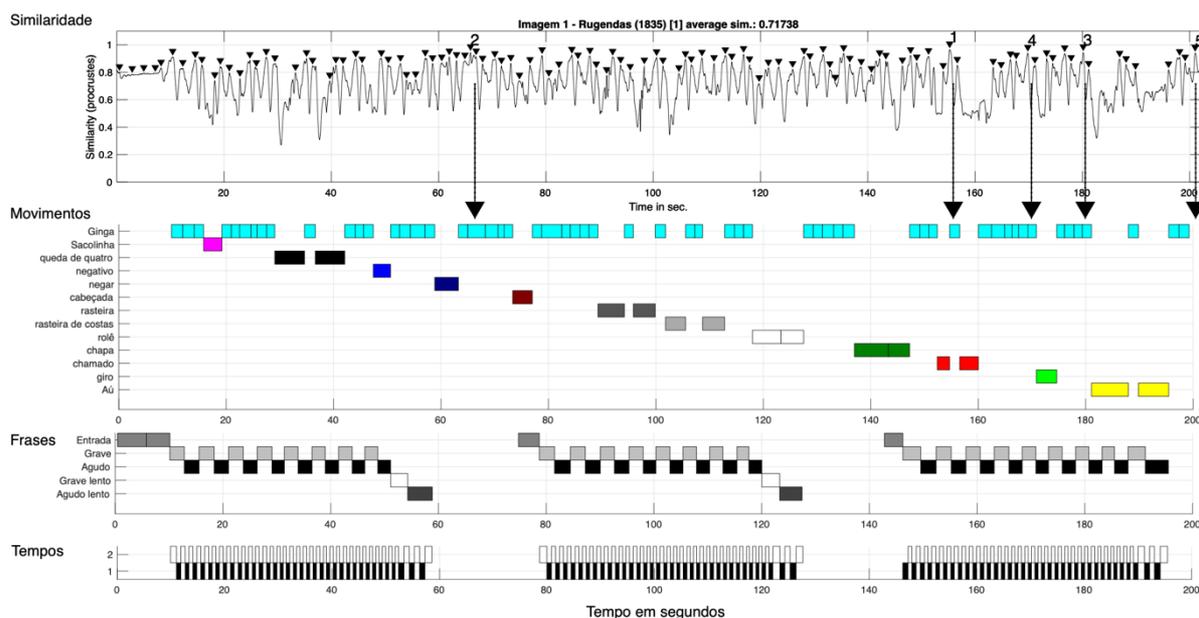


Figura 3 – Padrões de similaridade (procrustes) entre postura 1 (figura *Dança de Guerra ou Jogar Capoeira*, Johann Moritz Rugendas) e a gravação de movimento. Os números indicam os 5 picos mais significativos. As faixas representam os “passos” ou seqüências de movimento da capoeira e a estrutura da música na performance.

Tabela 1 – Quadro de 10 posturas mais similares da postura-chave 1, apresentado a posição temporal (em segundos), similaridade, seqüência, tempo e frase musical.

Ordem	Posição (s)	Similaridade	Seqüência	Tempo	Frase
1	155,26	0,96	ginga	1	Agudo
2	65,95	0,94	ginga	N/A	N/A
3	180,16	0,94	ginga	2	Grave
4	169,83	0,94	ginga	1	Grave
5	201,02	0,94	N/A	N/A	N/A
6	135,5	0,94	ginga	N/A	N/A
7	176,7	0,94	ginga	2	Agudo
8	116,84	0,93	ginga	1	Grave
9	131,67	0,93	ginga	N/A	N/A
10	84,84	0,93	ginga	1	Grave

A figura 4 apresenta um quadro de comparação visual das cinco posturas mais similares à representação do corpo encontrada na obra de Rugendas. Se interpretamos visualmente a postura estática na imagem e a proximidade de objetos e pessoas do protagonista (ver figura 1), a cena parece indicar um posicionamento sem movimento do indivíduo, sem espaço para deslocamento lateral (lado esquerdo do corpo representado), o que está mais próximo à uma atitude defesa de um corpo parado. Entretanto, ao interpretarmos como um quadro-chave

dinâmico em uma sequência provavelmente pertencente aos movimentos de “ginga”, a figura recupera características mais complexas. Os picos de similaridade estão distribuídos em vários momentos da performance, seja como padrão do movimento de “ginga” da capoeira, seja como preparação ou saída de outros movimentos estruturados da capoeira. A similaridade com as posturas da sequência da ginga levanta a hipótese de a postura-chave ser potencialmente mais dinâmica. Deve-se questionar se fatores alheios à cena (prioridades de documentação, ilustração ou culturais) deslocam a representação para uma configuração subjetivamente subalterna, defensiva, alterando a capacidade de construção de outras hipóteses.

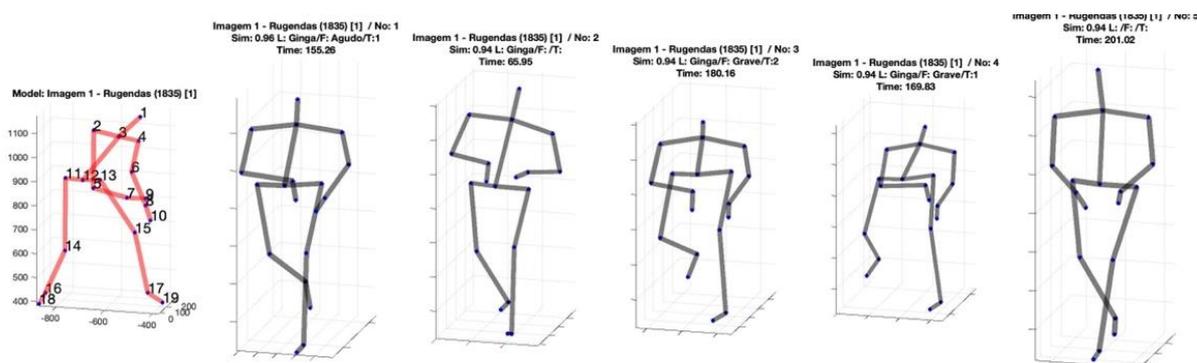


Figura 4 – Postura-chave 1 extraída da imagem *Dança de Guerra ou Jogar Capoeira*, Johann Moritz Rugendas (1835), e as 5 posturas mais similares encontradas na gravação de movimento. Cada postura contém informações sobre o nível de similaridade (Sim) a fase (L) da performance de capoeira, a frase musical (F) e o tempo (T).

Outra questão se refere à variabilidade das posturas similares encontradas, a variabilidade da configuração de movimentos presentes na performance da capoeira, e a variabilidade de hipóteses para a postura-chave, demonstrada na figura 4. A variabilidade no movimento humano e na música está relacionada à adaptabilidade de sistemas, e sinaliza os sistemas biológicos saudáveis, complexos, capazes de operações sofisticadas com o entorno (Chaffin; Lemieux; Chen, 2007; Stergiou, 2019). Podemos imaginar que esta variabilidade de movimentos tenha se apresentado como um desafio considerável às capacidades de representação visual de Rugendas e outros ilustradores. Esta variabilidade pode ter imposto uma série de ambiguidades, incertezas, e perturbações ao modelo de representação e subjetivação do corpo para um indivíduo formado dentro da matriz da cultura Europeia (em especial a representação de um o corpo negro no quadro de representações de corpos Europeu). Uma possível tentativa de simplificação desta paisagem cognitiva complexa pelo ilustrador poderia ter sido selecionar as posturas relacionadas a estruturas musicais que a organização da teoria musical Europeia chamaria de “repetitivas”, ou estruturas coreográficas onde o pintor percebesse regularidade. Este problema demonstra a necessidade de aprofundamento das hipóteses historiográficas por

meio da construção de cenários multimodais, onde se reproduzem condições cognitivas minimamente condizentes com os eventos, como a presença de música, dança, cantos e objetos.

A informação visual presente nas hipóteses de posturas estáticas pode ser explorada através do contexto de movimento representado no decorrer do tempo, como apresentado na figura 5. Esta figura mostra os instantes anteriores (-0.5 e -0.25 s) e posteriores (+0.25 e +0.5 s) de 3 posturas similares à pose-chave 1. A recorrência e diversidade de possibilidades de preparação e consequência estão demonstradas nas sequências de posturas observadas como contínuos no tempo. Na primeira e terceiras linhas observamos que o capoeirista passa pela postura chave em um movimento tradicional da ginga da capoeira. Mesmo que este movimento seja referenciado e repetido como ginga, há uma variabilidade em sua performance que incorpora as necessidades de adaptação, ambiguidade e rítmica de uma dança marcial (que não pode ser previsível ao ponto de ser antecipada por um adversário). Na segunda linha o capoeirista chega à postura chave através de uma movimentação completamente diferente, como destaque para a saída dos braços cruzados e o retorno gradativo ao movimento de ginga.

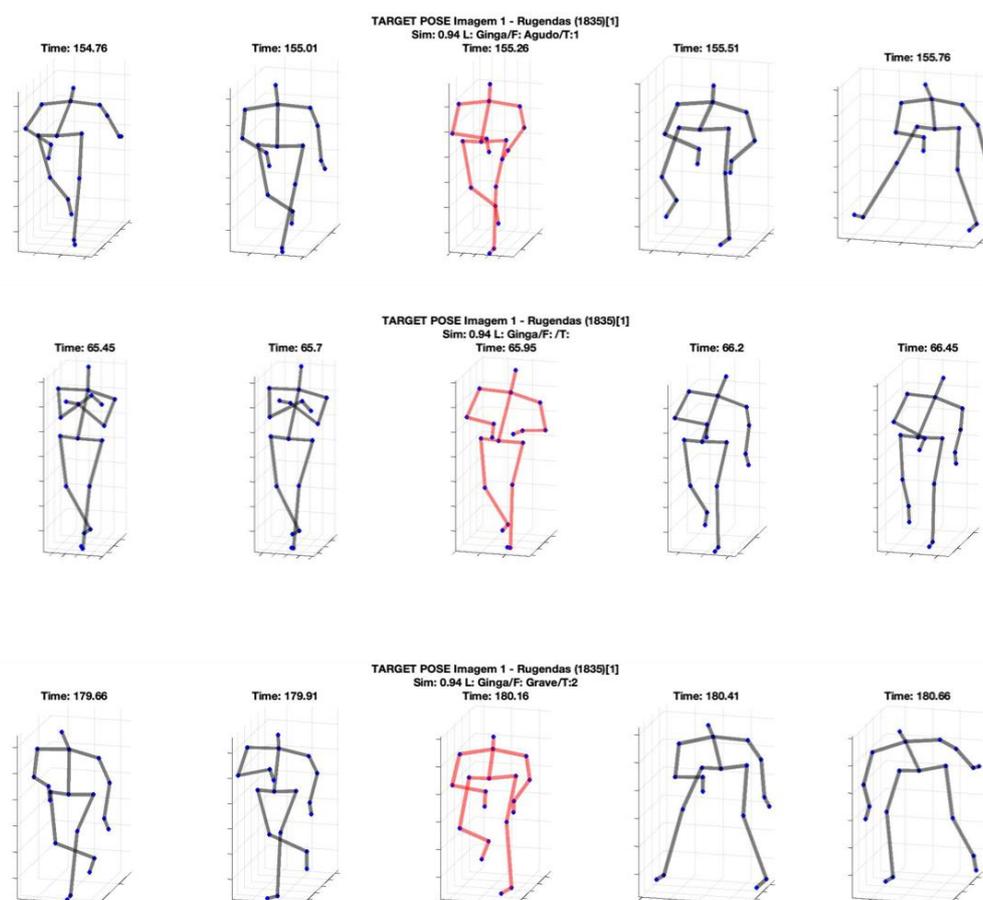


Figura 5 – Contexto temporal das 3 posturas mais similares encontradas na postura 1 da *Dança de Guerra ou Jogar Capoeira*, Johann Moritz Rugendas (1835). O contexto apresenta a postura mais similar (em vermelho, no centro) dois quadros anteriores (-0.25 e -0.5 segundos) e dois quadros posteriores (0.25 e 0.5 segundos).

A figura 6, complementada pela tabela 2, apresenta os padrões de similaridade entre a postura-chave 2 (anotada da imagem de *Negros combatendo*, de Augustus Earle) e a gravação de movimento de capoeira. A imagem da tela de pintura (ver figura 1) mostra uma postura complexa, assimétrica (mãos) e em desequilíbrio (tronco) do protagonista à esquerda da tela, em oposição ao ataque do outro protagonista à direita. Não estão representados instrumentos musicais ou ações musicais. A escolha de Earle por este quadro de referência para a representação parece não estar relacionada à manifestação ou prática da capoeira em si, mas ao caráter marcial, de luta que a cena e o título sugerem. As posturas agressivas ressaltam a ideia de combate, e estão potencialmente vinculadas à prática de capoeira como “primeiras referências iconográficas”, como indicadas no *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil* (Brasil, 2007, p. 13). Este exemplo representa um contexto de representação distinto de Rugendas, já que a literatura demonstra que Earle tem sua formação e função como ilustrador voltadas para uma perspectiva documental e jornalística.

Os picos e padrões de similaridade indicados na figura 6 e tabela dois mostram os níveis de relação entre a postura-chave 2 e a sequência de posturas encontradas na mesma gravação de capoeira usada anteriormente. Enquanto a média de similaridade se manteve em cerca de 0.7 para toda a sequência, os picos de similaridade atingiram 0.91, como indicado na tabela 2. Entretanto, relações com outras sequências de movimento que não a sequência padrão – ginga – aparecem de forma relevante. Similaridades com sequências de *rasteira*, *rolê*, *cabeçada* e *giro* indicam que a postura se aproxima de um conjunto de movimentos mais agressivos e marciais. Por um lado, isto reforça a hipótese de recuperação de uma cena de luta, desenhada por uma escolha de postura-chave onde o protagonista está em uma ação ofensiva. Não obstante o caráter documental e jornalístico, estes padrões ainda transmitem elementos da cultura afrodiáspórica e similaridades com o jogo de capoeira. Isto denota a capacidade de permeabilidade que a tecnologia de resistência da capoeira impõe aos métodos de representação colonial. Em outras palavras, é possível que a ambiguidade, multimodalidade, especificidade dos movimentos do corpo e legado africano passaram pelos filtros de representação colonial para representar elementos de referência de ancestralidade importantes para a cultura.

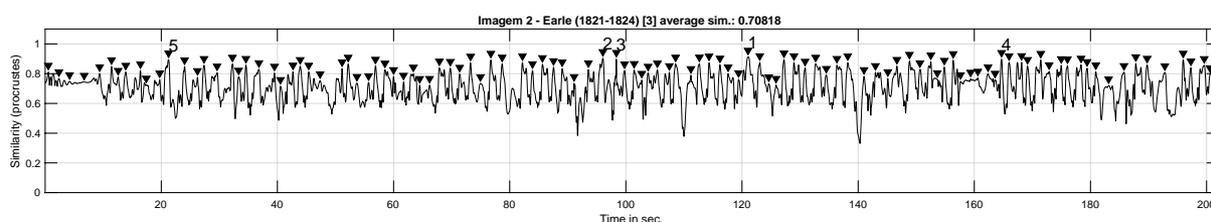


Figura 6 – Padrões de similaridade (procrustes) entre postura-chave 2 (figura *Negros combatendo*, Augustus Earle) e a gravação de movimento. Os números indicam os 5 picos mais significativos. As faixas representam os “passos” e a estrutura da música na performance.

Tabela 2: Quadro de 10 posturas mais similares da postura-chave 2, apresentado a posição temporal (em segundos), similaridade, sequência, tempo e frase musical.

Ordem	Posição (s)	Similaridade	Sequência	Tempo	Frase
1	121,04	0,91	rolê	2	Grave lento
2	96,05	0,90	rasteira	2	Grave
3	98,37	0,90	rasteira	1	Agudo
4	164,69	0,90	ginga	1	Grave
5	21,26	0,89	ginga	1	Grave
6	127,23	0,89	rolê	2	Agudo lento
7	195,97	0,89	ginga	N/A	N/A
8	76,75	0,89	cabeçada	N/A	Entrada
9	171,44	0,89	giro	2	Agudo
10	156,37	0,89	ginga	2	Agudo

O quadro de posturas mais similares dispostas na figura 7 evidenciam as formas geométricas latentes entre a postura-chave e a sequência sem, no entanto, apresentar uma postura totalmente similar. Em especial, nas posturas 1 e 3 (posição 121.04 s e 96.37 s), a capacidade do algoritmo de comparação por análise de *procrustes* não diferencia espelhamentos laterais entre as juntas do corpo, permitindo observar a similaridade entre posturas mesmo que a lateralidade esteja invertida. Não uma relação clara entre movimento e música na tabela, o que pode também ser um indício da natureza oportunista da função agressiva que golpes marciais devem ter. Neste caso, a previsibilidade seria evitada para que o oponente não tenha capacidade de antecipar a defesa.

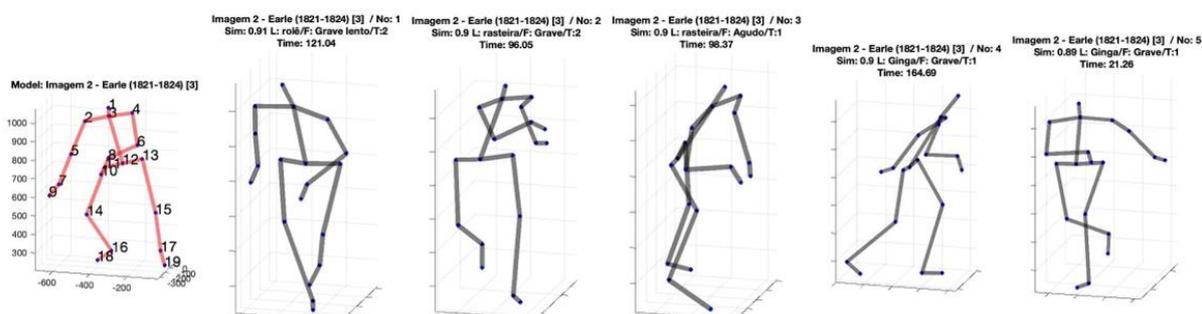


Figura 7 – Postura 2 extraída da imagem *Negros combatendo*, Augustus Earle (1821-1824), e as 5 posturas mais similares encontradas na gravação de movimento. Cada postura contém informações sobre o nível de similaridade (Sim) a fase (L) da performance de capoeira, a frase musical (F) e o tempo (T).

A relação entre métrica e previsibilidade é relevante, tanto do ponto de vista do entendimento da capoeira como estratégia de resistência e representação cultural, quanto do ponto

de vista da recuperação destes eventos a partir da cognição e percepção de ilustradores. Posturas-chave que produzem picos repetitivos (métricos) de similaridade com a gravação de movimento podem indicar um foco do ilustrador na representação da coordenação movimento e música (coreografia). Posturas-chave não ancoradas em picos de similaridade repetidos podem indicar movimentos ou posturas não musicais. Estas observações podem indicar elementos de iconografia musical ou a interferência de música no processo de documentação, mesmo que esta iconografia não contemple elementos musicais figurativos (instrumentos ou ações musicais). Da mesma forma que camadas sobrepostas de rascunhos, contornos e camadas de tinta sobrepostas (abandonadas) têm impacto na pintura final, a recuperação das condições da iconografia musical pode buscar por camadas impregnadas ou submersas das telas, a partir dos corpos ou vestígios de movimento na similaridade com as sequências de movimento

As características marciais podem ser observadas nas sequências de contexto temporal presentes na figura 8 e no desequilíbrio e assimetria do corpo denotado pelas mãos e tentativas de equilíbrio posterior. O desequilíbrio da postura-chave é compensado pela amplitude do deslocamento da perna, muito provavelmente em preparação para um golpe. Neste sentido, a postura-chave parece incorporar uma tensão de preparação para uma resposta (em resposta ao outro lutador), que deve ter sido planejada pelo ilustrador. Mesmo assim, ainda estão colocadas as condições de relação da postura com a sequência de capoeira, dado os níveis de similaridade resultantes na comparação.

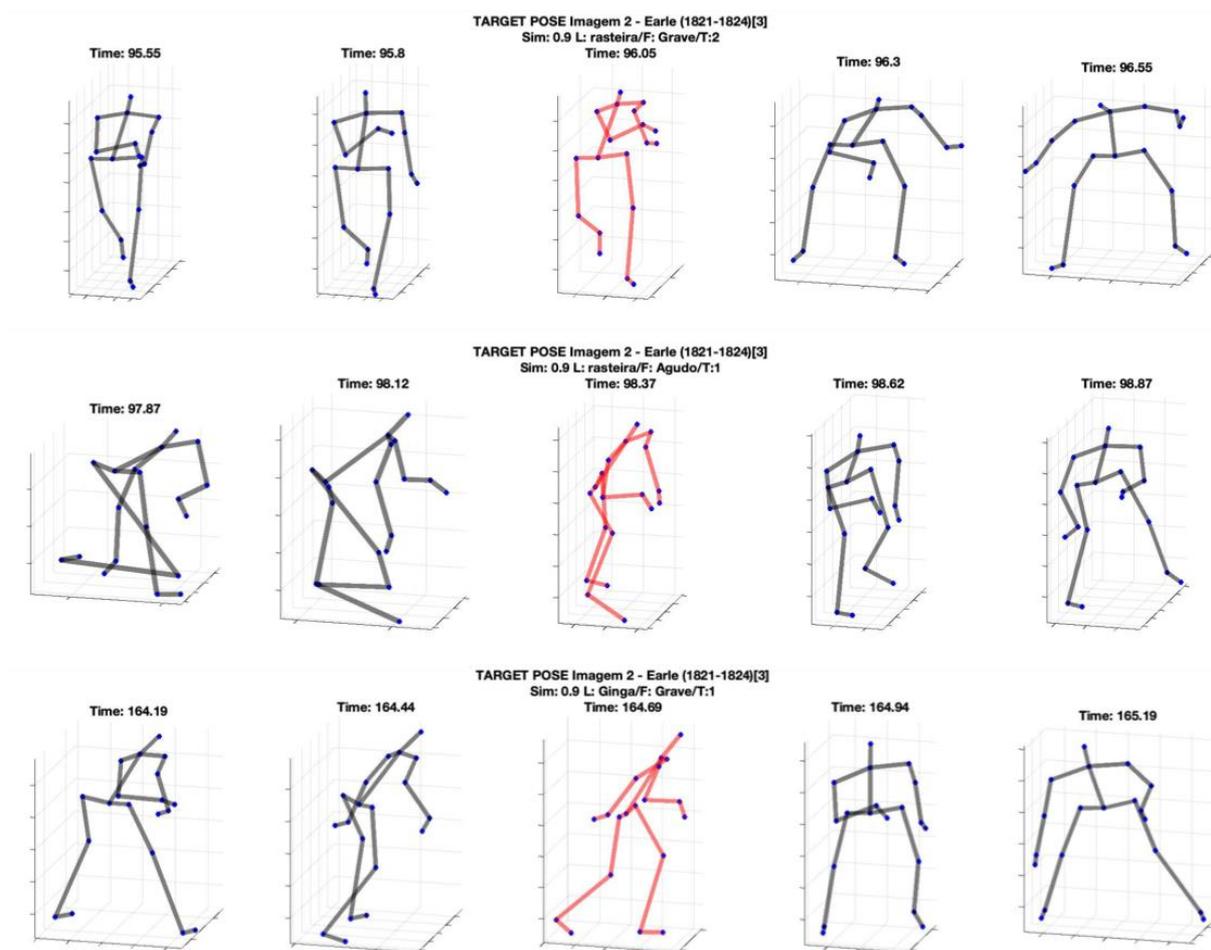


Figura 8 – Contexto temporal das 3 posturas mais similares encontradas na postura-chave da imagem *Negros combatendo*, Augustus Earle (1821-1824). O contexto apresenta a postura mais similar (em vermelho, no centro) dois quadros anteriores (-0.25 e -0.5 segundos) e dois quadros posteriores (0.25 e 0.5 segundos). As distorções na representação da segunda linha são produtos da perda de captura de dados na gravação de movimento no momento.

A ideia de uma reconstrução musical do contexto musical original que se utiliza da informação corporal presente na iconografia é fascinante, embora seja altamente especulativa (se não ficcional) neste estudo. Não foram encontrados indícios de estruturas métricas ou musicais sistematicamente atrelados aos dados de posturas e movimento aqui estudados, mas as novas hipóteses e formas de relações entre iconografia e música foram levantadas a partir destes dados. As observações pontuadas em relação à estrutura musical e métrica da música presente na gravação de movimento enriquecem as possibilidades metodológicas de uma iconografia incorporada em relação ao gesto musical e coreográfico. Entretanto, o percurso metodológico aqui apresentado representa somente uma possibilidade de exploração entre outras desse marco metodológico, que pode incorporar tanto avanços do ponto de vista computacional quanto outros percursos experimentais, empíricos ou bancos de dados estruturados.

Discussão

A proposta apresentada aqui levanta uma metodologia original onde não só lemos as imagens a contrapelo, pensadas no sentido proposto por Walter Benjamin, mas recuperamos canais de operação epistemológica codificados na imagem e na chave do corpo na imagem, estabelecendo um campo de estudo e interpretação que estabelece uma “iconografia incorporada”. Benjamin, ao lançar olhar sobre a obra de Paul Klee, *Angelus Novus*, em artigo de 1940 intitulado *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 2021) investe na expansão e no desdobramento da imagem e não em sua descrição ou domesticação de uma história abreviada. Esta é uma possibilidade de saída “dos limites estreitos de uma ‘leitura’ puramente formalista”, considerando, tal como Warburg, “a obra de arte singular como uma reação complexa e ativa [...] aos acontecimentos da história circundante” (Ginzburg, 1990, p. 62). As imagens que os viajantes produziram são geradas como uma reação ao estranhamento entre corpos de culturas estranhas que, não obstante esteja poluída por uma lente colonial, é usada como um canal ou tecnologia das epistemologias africanas para trazer estes corpos e experiências imaginadas ao presente.

A reinterpretação da obra de Rugendas e Earle, articulada pelos quadros de movimento da capoeira desenvolvida neste trabalho possibilita a identificação destes elementos a partir dos indícios da presença dos corpos africanos como protagonistas da cena descrita, como suporte documental, como documento e como significado. Mais além, esses protagonistas performam um tipo de cultura projetada para passar por vários filtros e hierarquias culturais antagônicas e entregar vestígios da experiência do corpo aculturado em sua dimensão figurativa, musical e histórica. A relação entre os textos musicológicos associados a perspectiva africana da musicologia nos permite ouvir hipóteses de contextos musicais trazidas pelas possibilidades coreográficas das imagens de Rugendas e Earle, parcialmente destituídas das condições de representação de eventos e visões coloniais. Isto se realiza pela objetiva contextualização e interpretação pela lente das práticas afrodiaspóricas, e não apenas por meio da aceitação acrítica no texto ocidentalizado do próprio pintor. A performance musical associada a indumentárias e adereços, à dança e ao canto observada pela literatura torna-se exercício fundamental para a busca de outras interpretações sobre as imagens e sobre o imaginário construído pelas interpretações oferecidas pela musicologia.

Este estudo de caso demonstra uma proposta metodológica e ponto de partida conceitual que aproveita a subjetividade das hipóteses de arqueologia cultural combinadas com a objetividade dos métodos computacionais para apontar para uma experiência de corpos similares no presente, a partir de corpos representados no passado. Não se trata de uma concepção ingênua e simplista de encontrar a melhor similaridade da postura-chave de uma pintura em performances no presente. Em sua complexidade, esta proposta

apresenta procedimentos de quantificação e qualificação de níveis de similaridade entre configurações de posturas, que são enriquecidas e relacionados por métricas e categorias da experiência humana: o tempo cronológico, o espaço figurado, o espaço euclidiano, o espaço subjetivo, os elementos da cultura, a estrutura musical, os relatos de época, entre outros. Assim como a arqueologia processual (Wichers, 2016), esta concatenação de métodos em diferentes disciplinas exibe uma estrutura transdisciplinar com amplas possibilidades de aplicação em outras coleções de imagens e movimento. Mais além, esse conjunto de métodos se dedica sobre uma forma que chamamos de “iconografia incorporada”, pois reflete a tentativa de interpretação através do corpo representado visualmente, comparado com o corpo em sua experiência de movimento. Em seus arcabouços conceituais, a iconografia incorporada das práticas afrodiaspóricas reúne pressupostos teóricos transculturais: aplica e opera conceitos africanos como *sankofa* (“voltar e apanhar de novo aquilo que ficou pra trás”⁵) por meio de processos científicos, objetivos ou computacionais, utiliza modelos hipotético-dedutivos das ciências naturais, procura de padrões em dados, e considera de indícios de uma experiência passada, ainda que cientificamente inalcançável.

A metodologia explorada aqui ainda permite uma série de desenvolvimentos que vão desde o aprimoramento de algoritmos e tecnologias de captura ao teste de conceitos e viabilidade. A utilização de tecnologias de anotação e captura de dados de corpos em imagens ou captura de movimento pode ser enriquecida com aplicações em outras bases de dados. A metodologia ainda é perfeitamente expansível para recuperar não só a experiência musical, mas qualquer tipo de experiência atrelada ao movimento no tempo, que possa estar representada em dados, anotações ou mesmo questionários. A exploração da subjetividade latente nas comparações entre dados de movimento pode ser ampliada, configurando um diálogo conceitual e abstrato sobre trocas de padrões subjetivos de gestos e sons, tecnicamente operados por computadores e conceitualmente alinhado por reflexões transdisciplinares travadas na historiografia, ciência da música, ciência da arte e musicologia.

Agradecimentos

Esta investigação foi apoiada por projetos de pesquisa financiados pelas agências CNPq (projetos 420106/2021-9 e 310450/2019-5) e FAPEMIG (projeto APQ-02909-22).

⁵ “Um dos ideogramas do conjunto *adinkra* dos povos *Akan*, *sankofa* significa: ‘nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás’. E constitui o símbolo da sabedoria de retornar ao passado, como maneira de melhorar o presente e construir o futuro.” (Oliveira, 2016, p. 15).

Referências

- AGAWU, K. The Invention of “African Rhythm”. *Journal of the American Musicological Society*, v. 48, n. 3, p. 380-395, 1995.
- ALVES, P. M. M. *O imaginário escravista em algumas imagens da obra de Debret: possibilidades de leitura*. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- ARCANJO, L.; MAXIMIANO, J. A invenção da brasilidade musical: racialização dos aspectos iconográficos da música brasileira. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL*, 6., 2021, Salvador. *Anais [...]*. Campinas: Unicamp, 2021. p. 578-597.
- BEARD, D.; GLOAG, K. *Musicology: the key concepts*. London: Routledge, 2005.
- BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de História: edição crítica*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2021.
- BRAGA, G. G. *A capoeira da roda, da ginga no registro e da mandinga na salvaguarda*. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BRASIL. *Inventário para Registro e Salvaguarda da Capoeira como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: IPHAN, 2007.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CARYBÉ. *O Jogo da Capoeira: 24 desenhos*. Coleção Recôncavo n. 30. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.
- CHAFFIN, R.; LEMIEUX, A. F.; CHEN, C. “It is Different Each Time I Play”: Variability in Highly Prepared Musical Performance. *Music Perception*, v. 24, n. 5, p. 455-472, 1 jun. 2007.
- COSTA, Thiago; DIENER, Pablo. O Brasil Pitoresco de Debret. *Polifonia*, Cuiabá, v. 20, n. 28, p. 172-188, jul./dez., p.173, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FERREIRA, M. F. *Dança, caboclo, cada qual em seu lugar! Estudo sobre os movimentos corporais e a patrimonialização da Dança dos Caboclinhos – Peçanha/MG*. Orientador: Luiz Naveda. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- GALANTE, R. B. F. *Da cupópia da cuíca: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (Sécs. XIX e XX)*. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMBRICH, E. H. Aims and limits of iconology. *In: GOMBRICH, E. H. Symbolic images: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1972. p. 1-25.
- GONZAGA, G. G. Augustus Earle: pintor viajante – cenas de gênero e paisagens brasileiras. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, XXXIV, 2014, Uberlândia. *Anais [...]*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014. p. 121–136.
- GOODALL, C. Procrustes methods in the statistical analysis of shape. *Journal of the Royal Statistical Society, Series B (Methodological)*, v. 53, n. 2, p. 285–339, 1991.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- LARRAÍN, N. R. S. *Capoeira Angola: música e dança*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

- LEMAN, M. Music Research at the crossroads of innovation. *In: PENA, D. (ed.). Themes in transdisciplinary research*. Belo Horizonte: IEAT-UFMG, 2010.
- MAPAYA, M. G.; MUGOVHANI, N. G. Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana. *Claves*, v. 9, n. 14, p. 79-98, 2020.
- MASON, P. H. Intracultural and Intercultural Dynamics of Capoeira Training in Brazil. *Global Ethnographic*, v. 1, p. 1-8, 2013.
- NAVEDA, L. *Pose: A software for annotation of tridimensional body postures in bidimensional images*. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2022. Disponível em: <https://corpuslab.info/pose>.
- NZEWI, M.; FREIRE, K; GRAEFF, M. Por uma musicologia “verdadeiramente” africana-brasileira: entrevista com Meki Nzewi. *Claves*, v. 9, n. 14, p. 116-135, 2020.
- OLIVEIRA, A. S. de. *Sankofa: a circulação dos provérbios africanos: oralidade, escrita, imagens e imaginários*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Brasília: Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, 2016.
- PARNCUTT, R. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, v. 20, n. 34/35, p. 145-185, 2012.
- PASTINHA, V. F. *Capoeira Angola*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1964.
- RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.
- SCHWARCZ, L. *O sol do Brasil: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras artísticas dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SOTUYO BLANCO, P.; DA SILVA FILHO, W. M. Tema y variaciones en la iconografía musical mariana: del estudio de caso a la integración informacional iconográfica iberoamericana. *Cuadernos de Iconografía Musical*, v. 1, n. 1, 2014.
- STERGIOU, N. Variability in Life Can Facilitate Learning to Live Together. *In: KELSO, J. A. Scott (ed.). Learning To Live Together: Promoting Social Harmony*. Cham: Springer, 2018. p. 65–69.
- TOIVAINEN, P.; BURGER, B. *MoCap Toolbox Manual*. Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä, 2011.
- WICHERS, C. M. Sociomuseologia e arqueologia pós-processual: conexões no contexto brasileiro contemporâneo. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 51, n. 7, 2016.
- WITTENBURG, P. et al. ELAN : a professional framework for multimodality research. *In: 5TH INTERNATIONAL CONFERENCE ON LANGUAGE RESOURCES AND EVALUATION (LREC 2006)*. 2006. Disponível em: https://pure.mpg.de/pubman/faces/ViewItemOverviewPage.jsp?itemId=item_60436. Acesso em: 20 fev. 2019