

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

EDUARDA DINIZ

JOGANDO NAS LINHAS COM AS LINHAS DO JOGO: UMA ANÁLISE SOBRE O
JOGO DA CAPOEIRA (CARYBÉ – 1951)

Campinas - SP

2020

EDUARDA DINIZ

JOGANDO NAS LINHAS COM AS LINHAS DO JOGO: UMA ANÁLISE SOBRE O
JOGO DA CAPOEIRA (CARYBÉ – 1951)

Trabalho de conclusão de curso
desenvolvido nas disciplinas
Projeto Experimental I e II (AP735
– F / AP862 – F), sob a orientação
da Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima
Morethy Couto.

Campinas - SP

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D615j Diniz, Eduarda, 1995-
Jogando nas linhas com as linhas do jogo : uma análise sobre o *Jogo da Capoeira* (Carybé - 1951) / Eduarda Diniz. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Carybe, 1911-1997. 2. Capoeira. 3. Desenho. 4. Arte - Séc. XX. 5. Arte - História. I. Couto, Maria de Fátima Morethy, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Título em outro idioma: Playing on the lines with the game lines: an analysis of *Jogo da Capoeira* (Carybé - 1951)

Palavras-chave em inglês:

Carybe, 1911-1997

Capoeira (Dance)

Drawing

Art - 20th century

Art - History

Titulação: Bacharela em Artes Visuais e Licenciada Plena em Artes - Artes Visuais

Banca examinadora:

Renato Barros Almeida

Luciana Benetti Marques Válio

Data de entrega do trabalho definitivo: 15-01-2021

A todas e todos que vieram antes abrindo os caminhos da capoeira e zelando pela preservação e transmissão de sua memória e imensa sabedoria ancestral.

À Daniele Alfonso Ramirez, a Instrutora Pirce, de quem muito me orgulha ser aluna e a quem sou muito grata pela amizade e pelos ensinamentos na roda de capoeira e na roda da vida.

A Carybé, que com a sua arte produziu belos registros da arte capoeira.

A minha mãe e a minha irmã, Alessandra e Jaqueline, pelo seu amor, coragem e inteligência, que sempre foram minha sustentação e meus maiores referenciais.

A meus avós, Mercedes e Francisco, que em sua grandiosa simplicidade e altruísmo inerente, me possibilitaram oportunidades que eles mesmos não puderam ter.

Agradecimentos

A Olorun, aos Orixás e à Òrì, por sempre me darem a firmeza, a coragem e a disposição necessárias diante de cada situação dessa vida.

A Seu Zé Pilintra, à Dona Maria Padilha, a Seu Tranca Rua e ao Caboclo Tarupó, que me acompanham e me amparam em todos os momentos.

À Universidade Estadual de Campinas, que ao longo de toda a minha graduação, me acolheu e me permitiu trilhar os caminhos que me trouxeram até aqui, especialmente por meio do Serviço de Apoio Estudantil, do Instituto de Artes, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, da Galeria de Artes do Instituto de Artes e do Gabinete de Estampas.

À professora doutora Maria de Fátima Morethy Couto, do Instituto de Artes da Unicamp, pela orientação neste trabalho e por toda sua paciência em, já há algum tempo, me ajudar a colocar os pés no chão.

À pós-doutoranda Luciana Benetti Marques Valio, do Instituto de Artes da Unicamp, por ter aceito os convites para compor as duas bancas avaliadoras deste trabalho e ter colaborado com reflexões, sugestões e questionamentos muito contundentes.

Ao doutorando Renato Barros Almeida, do Instituto de Artes da Unicamp, por ter aceito os convites para compor as duas bancas avaliadoras deste trabalho, por ter colaborado com reflexões e sugestões bibliográficas muito valiosas e pela boa vontade em me possibilitar acesso ao livro *Disegno, Desenho. Desígnio*. (2007).

À doutoranda Andreia Paulina Costa, do Instituto de Artes da Unicamp, por ter aceito o convite para compor a banca final de avaliação deste trabalho.

À bibliotecária Silvia Shiroma, da Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp, que foi muito solícita e ágil ao me atender, mesmo frente às limitações decorrentes da pandemia.

À doutora Livia de Paula Machado Pasqua, também conhecida como instrutora Pilha, pelas indicações bibliográficas, pelo apoio acadêmico, pela amizade dentro e fora da capoeira e pelos bons momentos de descontração durante a execução deste trabalho.

Ao coletivo de arte, cultura e desenvolvimento humano Caleidoscópio Brasil, do qual faço parte, pelo apoio, impulsão e incentivo artístico ao longo de um ano tão difícil como foi 2020.

Às minhas tias Amanda e Vanessa, pelo amor, carinho e cuidado com os quais colaboraram ativamente em minha criação e formação pessoal

A Gleyson Luis, também conhecido como Escada, meu amor e companheiro de vida que conheci na capoeira, por todo seu apoio integral e pelas pequenas e grandes alegrias da vida adulta que dividimos diariamente.

À amiga, artista e colega de curso Elizabeth Mendes, que desde o início me fortalece, dividindo as dores e as delícias desse percurso e que durante este trabalho, não fez diferente.

Aos meus colegas capoeiristas da turma da Instrutora Pirce, em especial ao Químico e à Carioca, pelos treinos, risadas e conversas durante esse ano que, ainda que majoritariamente pelas telas do celular e do computador, tantas vezes renovaram meu ânimo.

Resumo

Hector Julio Páride Bernabó (1911-1997), que ficou conhecido pelo apelido de Carybé, ganhado ainda na infância, foi e ainda é uma grande referência artística no âmbito das representações visuais (em diversas técnicas e formatos) de manifestações culturais e religiosas tipicamente baianas. Argentino que depois de muitas andanças fixou-se em Salvador, na Bahia, em 1950, naturalizando-se brasileiro pouco tempo depois, Carybé produziu largamente sobre o cotidiano dessa cidade, vivenciando aquilo que retratava: ia às feiras, frequentava e participava das academias e rodas de capoeira e também dos terreiros de candomblé, tendo sido filho de santo e figura importante no Ilê Axé Opô Afonjá¹. As vivências de Carybé nesses meios são muito significativas e determinantes na fundamentação da construção de suas obras e dão a elas consistência e força tamanhas, que as fazem atravessar o tempo e aparecer com frequência até os dias de hoje.

Dessa forma, no que se refere especificamente à capoeira, os desenhos de Carybé que se inscrevem nessa temática destacam-se e aparecem repetidamente estampando materiais (antigos e recentes) desse universo, como livros, camisetas, bandeiras e cartazes dentro das academias de treino e em eventos. Aliadas a uma série de motivações que serão abordadas mais adiante, essa ampla e recorrente utilização dos trabalhos do artista no meio capoeirístico² e sua significância como referência na construção da representação imagética dessa manifestação levam esta pesquisa a escolher como recorte e objeto de estudo, para pensar sobre a capoeira representada em linguagem visual, o livro *Jogo da Capoeira*³ (1951), escrito e ilustrado pelo artista. Trata-se do número três da *Coleção Recôncavo*. Publicada pela primeira vez em 1951, na cidade de Salvador, a coleção é formada por dez volumes encomendados pelo governo da Bahia sobre temáticas culturais tradicionais interligadas do Recôncavo Baiano, a saber: *Pesca do Xaréu* (Wilson Rocha), *Pelourinho* (Odorico Tavares), *Jogo da Capoeira* (Carybé), *Feira de Água de Meninos* (Vasconcelos Maia), *Festa do Bomfim* (Odorico Tavares), *Conceição da Praia* (Odorico Tavares), *Festa de Yemanjá* (José

¹ Terreiro de candomblé renomado, nacional e internacionalmente, fundado em 1910, no bairro de Cabula, Salvador, Bahia. Foi tombado nos anos 2000 pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e se mantém em atividade até os dias de hoje.

² Qualidade daquilo que é específico da capoeira.

³ Há uma divergência com relação ao nome do livro estudado, pois na capa está escrito *Jogo da Capoeira*, na folha de rosto está escrito *O Jogo da Capoeira* e ainda na página onde estão apontados os volumes da coleção, está escrito apenas *Capoeira*. Optou-se por utilizar o título da capa.

Pedreira), *Rampa do Mercado* (Carlos Eduardo), *Temas de Candomblé* (Carybé) e *Orixás* (Pierre Verger)⁴.

O conteúdo do *Jogo da Capoeira* é composto por um texto breve, de caráter sintético, e escrita formal simples, seguido por 24 desenhos monocromáticos feitos à bico de pena para representar a temática, onde as figuras se formam no contraste das linhas em contraposição à própria cor da superfície do papel. O objetivo desse estudo foi contextualizar este livro e refletir sobre os desenhos nele contidos, em separado e em conjunto. Para isso, se fez importante considerar o suporte de maneira integral e relacionar aspectos como a biografia do artista, o contexto histórico, social e cultural em que o livro foi concebido e publicado e os paralelos com outras obras da própria *Coleção Recôncavo*. Com isso, tornou-se possível investigar qual representação de capoeira é construída no livro em questão e identificar quais e como os fundamentos e características dessa arte marcial ancestral se manifestam nos desenhos de Carybé a partir do diálogo e intersecção de elementos próprios desses “territórios”⁵ em recursos expressivos do campo da linguagem visual, representando o corpo na transformação contínua da movimentação capoeirística, num processo no qual o artista também “joga” nas linhas que desenha com as próprias “linhas” que vê no jogo da roda de capoeira.

⁴ Além do exemplar *Jogo da Capoeira* disponível na Biblioteca do Instituto de Artes, encontram-se, nessa mesma biblioteca, exemplares de *Conceição da Praia*, *Festa de Iemanjá*, *Rampa do Mercado*, *Temas de Candomblé* e *Orixás*. Exemplares de *Pesca do Xaréu* e de *Festa do Bonfim*, que não podem circular, foram localizados na Biblioteca de Obras Raras (BORA) e há um exemplar de *Pelourinho* na biblioteca da Faculdade de Educação, também fora de circulação por estar em manutenção. Todavia, o único livro da *Coleção Recôncavo* do qual não foi encontrado nenhum exemplar na Unicamp foi *Feira de Água de Meninos*.

⁵ Respectivamente da capoeira e do desenho.

Sumário

1. Introdução	10
2. Da trajetória de Carybé	14
3. A <i>Coleção Recôncavo</i>	24
4. O espaço capoeirístico contemporâneo ao livro <i>Jogo da Capoeira</i> (1951)	31
5. O livro <i>Jogo da Capoeira</i> (1951)	39
6. Considerações Finais	53
7. Bibliografia	55

1. Introdução

É válido ressaltar que a escolha de estudar a representação da capoeira nas obras de Carybé é uma junção de várias circunstâncias e interesses, mas, antes de tudo, está enraizada no encantamento estético de um primeiro contato com a obra do artista, quando, há tempos atrás, num contexto de religiosidade pessoal, vi suas aquarelas sobre os Orixás. Lembro-me de percorrer os olhos pelas figuras de pele negra, em devida concordância com o seu pertencimento cultural, admirando a delicadeza dos traços em contraposição à força inspirada pelas posturas, detalhes e cores das vestimentas e objetos ligados à simbologia e ao transe de cada divindade. O cuidado, devoção e dignidade com que cada representação parecia ter sido construída, fez com que eu as achasse muito sensíveis, bonitas, respeitosas e, portanto, enaltecedoras, o que me despertou o interesse em conhecer melhor o artista.

Descobri, curiosamente, um homem branco, estrangeiro, multifacetado, inegavelmente muito habilidoso e com uma extensa produção de obras em diversas técnicas e temáticas que, depois de muito viajar, se fixou na Bahia, mais especificamente na cidade de Salvador por volta da metade do século XX e passou a vivenciar e produzir largamente sobre o cotidiano e a cultura dessa cidade, intimamente ligados à escravidão e à diáspora africana, uma vez que teve um dos portos que mais recebeu etnias africanas diversas para o trabalho escravo nas Américas. Desse fato, resultaram o desenvolvimento e a presença viva de muitas manifestações culturais e religiosas provenientes dos costumes, saberes e criações dos povos africanos para lá levados e seus descendentes, inclusive também como formas de resistência à própria escravidão e seus desdobramentos, como nos lembra o historiador baiano Cid Teixeira, no documentário *Mestre Bimba, a Capoeira Iluminada* (2005), quando diz que “o candomblé, a capoeira, a culinária são todas expressões de resistência cultural, contra o esmagamento do dominador, senhor, branco, europeu”⁶ (TEIXEIRA, 2005).

É assim que Carybé, além de se envolver grandemente com os Orixás e o candomblé, envolveu-se com a capoeira e dedicou-se a retratá-la em muitas obras. Essas obras, especialmente seus desenhos e aquarelas, reverberam até os dias atuais em sua força de representação e aparecem com frequência como referência no assunto, seja para pesquisadores, seja para ilustrá-lo nos mais diversos contextos de capoeira. Como aponta Luis Vitor Castro Júnior em seu livro *Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas*

⁶ Transcrição livre.

populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985) (2010), esses trabalhos “funcionam como dispositivo no qual estão guardadas as formas do corpo-capoeira produzir sua arte de dobrar-se e desdobrar-se, de inversão corporal e de circularidade dos movimentos corporais” (CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 177). São imagens que trazem à tona, por meio da expressividade construída na articulação de diferentes elementos visuais, narrativas de tempos passados, que podem, assim, ser acessadas e servir como referência para o tempo presente, tratando esse passado como uma “dimensão temporal que vigora, que guarda e aguarda um sentido” (ABIB, 2005, p. 24) e não algo exaurido, que simplesmente ficou para trás.

Embora haja questões contraditórias e problematizações a serem levantadas acerca dos desdobramentos e da imensa repercussão de sua obra, sendo Carybé branco, estrangeiro e sem relação ancestral com a capoeira, é inegável que sua produção sobre o tema é consistente, bem fundamentada e aclamada por seus valores artístico, poético e documental⁷. Também é inegável sua contribuição no que se refere à visibilidade e valorização dessa manifestação e de suas figuras⁸, em parceria com artistas como Pierre Verger, Dorival Caymmi e Jorge Amado e capoeiristas⁹ como Mestre Pastinha, Mestre Valdemar e Mestre Bimba.

Assim, o trabalho em questão começou a tomar forma no ponto em que eu, capoeirista que acredita imensamente na potência dos saberes que a capoeira carrega e é capaz de transmitir, venho buscando meios de incluí-la nas minhas práticas artísticas de forma que me possibilite desenvolver atividades de pesquisa, produção e ensino relacionadas e complementares. Junto das motivações apresentadas até aqui, do meu habitual interesse em questões da história da arte e da importância, por si só, do assunto em questão, tenho me voltado, em minha produção artística, para o desenho/ilustração e o livro ilustrado, dentro do universo temático da capoeira, de uma forma ainda bastante inicial e experimental. Deparei-me, assim, com a necessidade primordial de estudar mais sobre sua história em si, sobre suas referências de representação em desenhos e outras formas de linguagem visual e também sobre como estas se inserem no formato do livro. É juntando todas essas peças com a

⁷ Embora essa dimensão exista na obra de Carybé (o que inclusive será discutido mais adiante), é necessário atentarmos ao fato de que essa “documentação” não tem o compromisso de ser um retrato fiel da realidade, sendo uma construção subjetiva do artista, no qual ele escolhe quais elementos serão mostrados e quais serão ocultados, afim de ressaltar determinados aspectos do que está sendo representado, de acordo com seu tempo, seu intuito e seus valores. É justamente por isso que se faz tão significativo o entendimento do contexto para um olhar ampliado do objeto de estudo.

⁸ Ainda que um processo também permeado por contradições, apontadas no decorrer do trabalho.

⁹ Embora frequentemente se use o termo “capoeiras” para designar também os praticantes e não só a manifestação, neste trabalho, afim de evitar qualquer confusão, o termo usado para designar quem pratica será sempre “capoeiristas”, à exceção das citações.

necessidade de produzir um trabalho de conclusão de curso, que revisito e me envolvo com Carybé, compartilhando, com cuidado e humildade, os riscos de produzir sobre algo que faz parte do meu cotidiano, mas não é da minha ancestralidade e pedindo a licença de todas e todos que vieram antes, abrindo os caminhos.

De certa forma, também me identifico com Carybé, em sua condição de pessoa branca, “de fora”¹⁰ e artista que, nas suas “voltas ao mundo”¹¹, encontrou-se com a capoeira e, logo tocado pela sua grandeza, passou a admirá-la profundamente, praticando e produzindo sobre esse universo pertencente à cultura afro-brasileira, dentro de um quadro histórico muito delicado e complexo de conflitos políticos e tensões raciais, que se dá desde os tempos coloniais até os dias de hoje, em virtude das profundas sequelas produzidas pela escravidão e pelo processo abolicionista. Em vista disso, refletir sobre sua produção nesse campo me ajuda a enxergar caminhos a seguir na minha própria produção, seja prática ou teórica, de maneira adequada e respeitosa, sem promover apagamentos, sem invadir espaços e sem agredir os fundamentos da capoeira.

Para isso, escolhi um recorte que se encaixou tão bem quanto um golpe aplicado no momento exato de vulnerabilidade do outro jogador: além de se tratar de um livro histórico, considerado obra rara e bastante reconhecido, *Jogo da Capoeira* (1951) (fig. 1) tem de fato a pretensão de apresentar e representar a prática a qual se refere por meio de texto e desenhos produzidos por Carybé. Assim, com um texto conciso e um conjunto de desenhos que não é nem reduzido e nem extenso para os objetivos de um TCC, o livro permite que se façam análises individuais e relacionais, nas quais se pode dedicar atenção privilegiada às linhas, a construção das formas e aos seus discursos possíveis.

¹⁰ Que não é nascida em um contexto tradicional de capoeira.

¹¹ A expressão nesse caso é usada no sentido literal como um trocadilho entre a condição de Carybé de um estrangeiro que fez muitas viagens até se fixar na cidade de Salvador e o nome de uma movimentação muito característica da capoeira, chamada de “volta ao mundo”, onde os jogadores dão a volta andando por todo o perímetro da roda, em sentido anti-horário. É um momento onde, para além de se reestabelecerem fisicamente e emocionalmente do jogo que acabaram de executar, os capoeiristas devem refletir com agilidade sobre aquilo que se passou e sobre seu entorno, enxergando os obstáculos e dificuldades e assim, engendrando suas estratégias de ação e superação.



Fig. 1 – Capa do livro *Jogo da Capoeira* (1951).

Disponível em: <https://d1o6h00a1h5k7q.cloudfront.net/imagens/img_m/6799/2983892.jpg>

Acesso em: 15 de abril de 2020.

Por fim, gostaria de apontar que foi desafiador desenvolver este trabalho em meio a todas as dificuldades físicas, psicológicas e emocionais enfrentadas de maneira individual e coletiva ao longo do ano de 2020, em decorrência do cenário totalmente atípico gerado pela pandemia de COVID-19. Por essas razões, frente ao longo período de isolamento social e ao fechamento das bibliotecas, com reabertura recente em atendimento condicional e bastante reduzido, algumas bibliografias importantes, que não foram encontradas em versões ou digitalizações on-line, não puderam ser consultadas, como os catálogos *As artes de Carybé* (2009), organizado por Emanuel Araújo; *Carybé* (1989), organizado por Bruno Furrer e *Carybé* (2006), escrito pelo mesmo Emanuel Araújo, além dos livros *Pesca do Xaréu* (1951), *Festa do Bonfim* (1951), *Pelourinho* (1951) e *Feira de Água de Meninos* (1951), pertencentes à *Coleção Recôncavo*. Assim o conteúdo deste trabalho teve de se fundamentar em informações e materiais de credibilidade¹² que puderam ser encontrados on-line (motivo pelo qual algumas referências diretas não possuem a indicação de número de página)¹³, ou foram obtidos em versão física ou digitalizada por intermédio de algumas pessoas às quais fica aqui expressa, mais uma vez, minha gratidão pela boa vontade e agilidade em contribuir neste processo.

¹² Devidamente indicados na bibliografia.

¹³ Ressalto que os livros da coleção Recôncavo não possuem esta numeração.

2. Da trajetória de Carybé

Ao pesquisar sobre um trabalho artístico sobre o qual se pretende refletir e discorrer, é inevitável a necessidade de também estudar a biografia do artista que o produziu, o contexto em que estava inserido e de quais relações fazia parte. Essa visão pode ser justificada pelo que Bruno Rodrigues Pimentel defende em seu artigo "As influências socioculturais nas representações de Carybé do universo religioso do candomblé" (2014), quando diz que “a trajetória de Carybé, assim como de todos os outros indivíduos, está inserida em um determinado encadeamento histórico” (PIMENTEL, 2014, np). No entanto, no caso de Carybé, essa necessidade parece se fazer ainda maior quando descobrimos de quem se trata: um artista argentino que foi parar na Bahia e se tornou uma grande referência plástica (nacional e internacional) no que diz respeito à representação do cotidiano da cidade de Salvador e das manifestações culturais e religiosas de matrizes africanas típicas e muito vívidas da Bahia, em especial o candomblé e a capoeira, sobre os quais produziu uma imensa quantidade de trabalhos, em diversas linguagens e técnicas.

Após algumas andanças por diferentes países, Enea Bernabó, italiano da região da Toscana, encontra-se com Constantina Gonzáles, brasileira e gaúcha de Santa Maria, na Argentina, e juntos, entre mais andanças, têm cinco filhos: Arnaldo, nascido no Brasil, Zora e Delia, nascidas no Paraguai e Roberto e Hector, nascidos na Argentina. Hector Julio Páride Bernabó nasce em Lanús, na Argentina, em 07 de fevereiro de 1911. Com apenas seis meses de idade, o artista rumo com a família para Itália (Gênova e Roma), onde permanece até os oito anos de idade. Em 1919, a família decide novamente se mudar e parte então para a cidade do Rio de Janeiro, fugindo da situação difícil em que a Europa se encontrava no pós-guerra.

No Rio, Hector passa frequentar o grupo dos escoteiros do Clube de Regatas do Flamengo, onde escolhe como apelido de turma ser chamado de Carybé, o nome de um pequeno peixe amazônico, apelido este que carregará ao longo de toda sua vida. Constantina, mãe do artista, dominava algumas técnicas artísticas que ensinou aos seus filhos e, em 1925, Carybé já era ajudante no ateliê de cerâmica do irmão mais velho, Arnaldo. Por volta de 1927, ingressa na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, que cursará por apenas dois anos, pois em 1929, após ele e os irmãos realizarem um grande trabalho de decoração de Carnaval nos hotéis Glória e Copacabana Palace que lhes rende uma boa quantia de dinheiro, a família decide regressar para a Argentina.

Com então 18 anos, Carybé finalmente conhece a terra natal que deixou tão cedo. No retorno para o país, em meio a uma crise financeira mundial, o artista e seus irmãos acabam ingressando no ramo do jornalismo, aceitando trabalhos em diversos jornais para desenvolver charges, ilustrações e publicidade. Em 1938, é contratado pelo jornal *El Pregón*, na função de viajar para várias cidades e enviar desenhos e breves reportagens de suas impressões sobre os locais, o que o levou a fazer sua primeira visita à cidade de Salvador, na Bahia, da qual retorna muito encantado e manifestando sua vontade de um dia lá residir.



Fig. 2 – Carybé, Bahia, 1939, óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Coleção do artista.
Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4417/bahia>>
Acesso em: 25 de abril de 2020.

Tendo retornado para Argentina em 1939, em 1940 traduz para o espanhol, junto com Raul Brie, o livro brasileiro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ilustrando-o também (fig. 3). Realiza sua primeira exposição individual, na galeria Nordiska Kompaniet, em Buenos Aires, no ano de 1943. Em 1946, casa-se com a argentina Nancy e tem seu primeiro filho, Ramiro, em 1947. Ainda na década de 40, faz duas viagens à Bahia, e nessas ocasiões pratica capoeira e visita terreiros de candomblé na cidade de Salvador, desenhando e pintando sobre eles. Muda-se para o Brasil, em 1949, já com uma carreira artística bastante consolidada, tendo participado de várias exposições individuais e coletivas, ilustrado diversos materiais, ganhado prêmios e até mesmo produzido seu primeiro livro com escrita e desenhos autorais, chamado *Ajtuss* (fig.4) (MATOS, 2003).



Fig. 3 – Ilustração de Carybé para o livro *Macunaíma* (1940), de Mario de Andrade.

Disponível em:

<<https://paginacinco.blogosfera.uol.com.br/2017/08/12/carybe-o-argentino-que-ilustrou-jorge-amado-gabriel-garcia-marquez-e-mario-de-andrade/>>

Acesso em: 25 de abril de 2020.

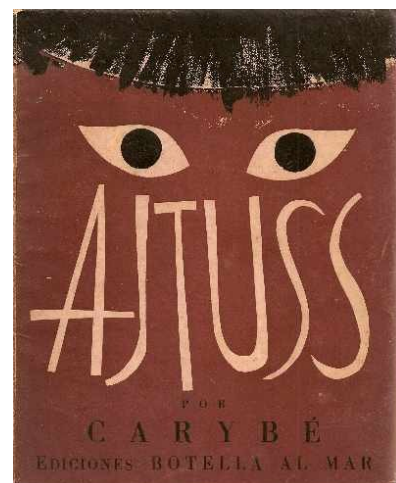


Fig. 4 – Capa do livro *Ajtuss* (1948).

Disponível em:

<<http://philolibrorum.blogspot.com/2009/06/carybe-ajtuss-1-assinada-dedicada.html>>

Acesso em: 25 de abril de 2020.

O motivo pelo qual Carybé resolve deixar a Argentina rumo ao Rio de Janeiro é, aparentemente, um convite do jornalista Carlos Lacerda para trabalhar no jornal *Tribuna da Imprensa*. No entanto, assim que chega, recebe uma carta de recomendação do amigo escritor Rubem Braga¹⁴, pedindo para que o secretário da educação Anísio Teixeira, lhe concedesse uma bolsa de trabalho na Bahia. Em crônica, Braga escreve que:

Alguns amigos acharam que ele podia ser contratado pelo governo baiano para fazer estudos do folclore (...) não precisa de muito dinheiro. Apenas para aguentar a esposa e o filho e viajar pela Bahia adentro, como é seu sonho (*apud* PIMENTEL, 2016, p. 3).

Ao receber a carta, o secretário então concede a bolsa para que Carybé realize trabalhos artísticos em Salvador. Desse fato, 12 anos após sua primeira visita à cidade, resulta sua mudança para lá em 1950, a realização de dois painéis no Centro Educacional Carneiro Ribeiro e a produção dos livros da *Coleção Recôncavo*, publicados em 1951, sendo todos ilustrados pelos seus desenhos e dois deles (dos quais um é o objeto de estudo de nossa pesquisa) de sua completa autoria. Em entrevista na sessão “Diálogos Possíveis com Clarice Lispector” da *Revista Manchete*, no ano de 1969, Carybé conta sobre como chegou à Bahia:

É simples: saí da Argentina ainda criança de colo, depois fui para a Itália (meu pai era italiano) e aos oito anos vim para o Rio. E ainda por cima minha mãe era gaúcha. Quanto à Bahia, foi um namoro comprido. Conhecemo-nos em 1938. Fiquei com a

¹⁴ O que inclusive nos aponta que, devido aos períodos em que esteve no Brasil e às suas atuações e relações artísticas, Carybé já possuía uma rede de contatos por aqui.

ideia fixa de morar na Bahia e voltei lá por duas vezes, sem poder concretizar meu desejo. Até que uma carta vergonhosamente elogiativa de Rubem abriu-me as portas da Bahia na pessoa de Anísio Teixeira, no governo de Otávio Mangabeira. E me deram a tarefa de desenhar durante um ano as coisas da Bahia. Esse ano se estendeu pelos 19 em que lá estou (*apud* CHAVES, 2012, p. 179).

Analisando as informações apresentadas até aqui, que nos mostram uma carreira artística já sólida que, inclusive, já compreendia trabalhos produzidos no Brasil acerca de temáticas baianas como, por exemplo, os quadros *Bahia* (fig. 2), *Alexandrina e sua cidade* (1944) e *Todos os Santos da Bahia* (1946), supomos que, quando Rubem Braga escreve a carta de recomendação para Carybé, citada acima, o artista não era um desconhecido. A essa altura dos fatos, já era de conhecimento de terceiros sua produção, sua admiração e seu desejo de residir na Bahia, além de sua apreensão, ainda que bastante superficial, sobre temas típicos da cultura afro-baiana e, mais especificamente, da cidade de Salvador e do Recôncavo Baiano. Outra indicação valiosa que Rubem Braga fornece em sua crônica é acerca das possíveis influências na elaboração da *Coleção Recôncavo*, quando escreve que “alguns amigos acharam que ele podia ser contratado pelo governo baiano para fazer estudos do folclore” (*apud* PIMENTEL, 2016, p. 3). Segundo Pimentel, este interesse pode ser relacionado aos debates folcloristas no Brasil na década de 40 e à criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1947:

A movimentação em torno do folclore no Brasil foi liderada por essa Comissão, que vinculava-se ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), do Ministério do Exterior, e ligava-se à UNESCO. É compreensível o motivo da recomendação da UNESCO para a criação de uma comissão para tratar do assunto se evidenciarmos o contexto do pós-guerra, a busca pela paz e de políticas que valorizassem e promovessem o respeito e a tolerância entre os diferentes povos e mesmo entre membros de uma mesmo (sic.) nação (PIMENTEL, 2016, p.p. 2-3).

O Movimento Folclórico, decorrente desses debates, se inscreve em um período de efervescência de correntes filosóficas e artísticas responsivas às tensões e aos conflitos da Primeira e da Segunda Guerra Mundiais e às mudanças aceleradas do século XX, acreditando que, em virtude desses fatores, “elementos culturais autênticos da nação estariam seriamente ameaçados pelo avanço da industrialização e modernização da sociedade. Por essa razão o folclore devia ser imediatamente preservado e intensamente divulgado” (*ibidem*, p. 4). A partir disso, percebem-se dois pontos importantes: o tratamento de determinados modos de vida como “elementos folclóricos” – símbolos autênticos da cultura brasileira – e uma preocupação acerca do desaparecimento deles, o que nos remete aos títulos da *Coleção Recôncavo* e ao que diz Carybé, em entrevista para Matilde Matos:

Se vão conseguir um dia acabar com isto aqui na Bahia? Ah, conseguem. Por isso que me botam pra documentar candomblé, porque sabem que daqui a uns 15 anos não vai ter mais. Vai dar uma religião de samba fabulosa, mistura com Umbanda, Alan Kardec e aquelas coisas da Índia que os meninos de hoje querem trazer pra cá. Um pouco de ioga, um pouco de samba, a sacerdotisa vai ser quem rebola melhor. O grande mestre é o compositor da escola e os passistas serão os coroinhas, com chuva de farofa amarela, um negócio lindo. Hoje já não se vai mais a um candomblé que não tenha um frade ou um padre. Daqui a pouco ele vai estar botando um pouquinho pra Exu. Mas enfim, essa magia de que falo não é a do candomblé mas a magia das coisas em lugares como o nosso, essa é que vai acabar e no seu lugar vai entrar uma outra assim feliniana, também muito bacana” (*apud* MATOS, 2003, p.p. 399-400).

Ainda sobre o tema, o escritor baiano Jorge Amado, amigo pessoal e parceiro de Carybé em diversos trabalhos, afirma:

Quando nada mais restar de autêntico, quando tudo já se fazer representação, mercadoria e transformar-se em dinheiro na sociedade de consumo, a memória perdurará pura, pois, o filho de Oxossi e de Oxum, o Obá de Xangô, guardou a verdade íntegra na criação de uma obra sem igual pela autenticidade, pela beleza, feita com a mãos, o talento e o coração.

Em Congonhas do Campo dos profetas do Aleijadinho são uma memória de um tempo e de seu povo, Na cidade de Salvador da Bahia de Todos-os-Santos, os Orixás, os jagunços, os beatos, as mães e filhas de santo, os mestres de saveiro, o rei de Kêtu e a Senhora das Águas, a criação de Carybé, Obá Onã Xokun, são a memória imortal e mágica do mistério, do axé da Bahia (*apud* PIMENTEL, 2016, p. 7).

Da entrevista de Carybé e do que diz Jorge Amado também é necessário destacar outro ponto importante, que se intensifica a partir da *Coleção Recôncavo*: a ideia das representações de Carybé como documentações a serem revisitadas em um futuro pela contundência e autenticidade da memória que guardam e, portanto, a visão do artista como etnógrafo (PIMENTEL, 2014, np). Pensando no etnógrafo como alguém que se dedica a “anotar a curva de um discurso social e fixá-lo numa forma pesquisável” (*apud* PIMENTEL, 2014, np), transformando “um acontecimento que poderia ser apenas um mero passado em um relato, que existe em sua inscrição e pode ser consultado novamente” (*ibidem*), podemos estabelecer um paralelo com o que fez Carybé na *Coleção Recôncavo* (e que se estendeu por toda sua vida), ao retratar pessoas comuns e variadas em cenas cotidianas. Nos textos da própria *Coleção Recôncavo* esse pensamento também é afirmado, como, por exemplo, quando Carlos Eduardo escreve em *Rampa do Mercado* (1951) que “Carybé, com os olhos de constante amoroso da Bahia e o seu maravilhoso traço simplificado, em tão poucas linhas fixou o imenso quadro de vida, formas e beleza que é a “Rampa do Mercado”” (EDUARDO, 1951, np), ou ainda no que Odorico Tavares escreve em *Conceição da Praia* (1951):

[...] Carybé pagará em moeda a grandesa (sic.) do instante em que está vivendo: a moeda de sua arte, do seu desenho de mestre que mais uma vez se revela nas cenas deste pequeno caderno. Si (sic) o progresso matar um dia, liquidar com as festas

populares baianas, a Conceição da Praia viverá eternamente, nos desenhos das páginas (sic.) que se seguem (TAVARES, 1951, np).

No entanto, embora a *Coleção Recôncavo* possa de fato ser vista pela ótica documental, pois de qualquer forma, nenhuma documentação, por mais fiel que pretenda ser, é isenta da visão subjetiva de quem a produz, é necessário entender o contexto em que ela se dá também como parte integrante dessa documentação. Devemos nos atentar aos fatos de que a *Coleção Recôncavo* é um conjunto de obras financiadas e encomendadas pelo governo estadual a intelectuais e artistas brancos (dos quais alguns até mesmo são estrangeiros, como é o caso de Carybé, Pierre Verger e Wilson Rocha), encantados pela cidade de Salvador, interessados pelas manifestações culturais/religiosas dessa região e também influenciados por diversos debates e estudos do século XX acerca desse universo, como, por exemplo, a discussão folclorista. Dessa forma, nas temáticas elencadas para a *Coleção Recôncavo*, assim como nos desenhos e textos que ela contém, é exaltada a face da Bahia exuberante em sua natureza e habitada por pessoas festeiras, radiantes e acolhedoras, eliminando desse cenário os aspectos resultantes das mazelas históricas e sociais de uma região colonizada, altamente explorada pela sua localização geográfica e formada majoritariamente por diversos grupos étnicos negros que, após centenas de anos de escravidão atroz, sofriam com as sequelas de um recente processo abolicionista extremamente problemático e com as diversas violências de uma sociedade estruturalmente racista.

Atentar para esse fato não implica destituir de valor de representação ou qualidade artística a *Coleção Recôncavo* e o trabalho que Carybé desenvolve nela, mas, sim, olhar e entender as construções dessas representações de maneira crítica, pensando, inclusive, sobre as reais motivações do governo baiano em encomendar os cadernos aos respectivos envolvidos e seus desdobramentos de caráter contraditório. Os aspectos ressaltados existiam, de fato, dentro do contexto representado e as escolhas por parte de Carybé e dos autores de maneira geral parecem ter sido feitas realmente com o intento de valorizar, divulgar e preservar aquilo que consideravam autêntico e admiravam na cultura afro-baiana. No entanto, a exaltação dessa atmosfera cultural “encantada” e da imagem da Bahia como uma terra exuberante com o intuito preservar e registrar esses aspectos, subvertendo sua destruição e apagamento pelos avanços capitalistas do século XX, acaba por ser contraditória na medida em que colabora justamente com o crescimento exponencial do mercado turístico que Salvador irá vivenciar a partir da década 70, junto à expansão dos processos de modernização e urbanização da cidade (CASTRO-JÚNIOR, 2010). Isso se dá porque a imagem fixada por

trabalhos como esse, é essencial para “divulgar as “belezas naturais e culturais” da Bahia e, ao mesmo tempo, para consolidar um imaginário construído do povo baiano e de sua cultura, como exótica, erótica e festiva” (*ibidem*, p. 49).

Esse mercado turístico, altamente fomentado por uma série de políticas públicas em virtude de ser uma das principais fontes de renda para a economia, se tornaria, com o passar do tempo, um forte e decisivo fator de exploração e interferência nas paisagens e elementos culturais e religiosos tradicionais da cidade de Salvador e, mais amplamente, do Recôncavo Baiano. Especificamente no que se refere a esses elementos tradicionais, deslocando-os de seu contexto original, provocava o esvaziamento de seus significados e forçosamente os transformava em produtos comercializáveis de uma indústria cultural, como passeios, eventos e apresentações para turistas nacionais e internacionais, interessados no que Castro Júnior chama de “terra da festa” (*ibidem*, p. 45). Um pouco mais à frente, o autor completa: “embora o discurso reforçasse a idéia (sic.) de valorização e respeito às práticas culturais, essas manifestações eram apresentadas como alegorias folclóricas para o público turístico” (*ibidem*, p. 48). Embora a *Coleção Recôncavo* tenha sido publicada vários anos antes desse período, quando nos atentamos para essas questões, é inevitável supor que, um dos principais fatores que permitiram que a coleção acontecesse, foi uma espécie de projeto público de fomento à campanha publicitária da cidade de Salvador visando o mercado do turismo, que Carybé e os outros autores, levando em consideração seus posicionamentos, pareciam não ter o discernimento pleno.

A partir de sua mudança para Salvador, que acarretará profundas alterações em sua plástica “sobretudo pelos valores da arte e da cultura africana e sua miscigenação na Bahia, passando a reestruturar sua estética” (CHAVES, 2012, p. 51), Carybé dedica-se quase que inteiramente a vivenciar e retratar a cidade e seus costumes em diversas linguagens. Embora desse ênfase ao desenho e à pintura, Carybé dominava muitas técnicas, como a gravura, o mosaico, a cerâmica, a talha e o muralismo. Assim, ao longo do tempo, sua obra ganha cada vez mais expressão e admiração no Brasil, tanto por figuras públicas, intelectuais e outros artistas, quanto pelo povo.

São vários os fatores que contribuíram para a participação de Carybé na *Coleção Recôncavo* e para os rumos que sua obra tomaria a partir dela, repercutindo para muitos como “expressão maior de registro da cultura baiana”. Até aqui, além dos privilégios estruturais de etnia e de gênero, que a tudo perpassam, foram destacadas as vivências e relações pessoais de

Carybé, sua admiração, apreço e interesse pela Bahia e seu povo, a qualidade artística de seu trabalho, as discussões e preocupações folcloristas da década de 40 e o interesse do governo baiano em fomentar o mercado turístico por meio da construção de uma imagem sedutora da Bahia. Cabe também adicionar como parte desses fatores os estudos antropológicos no campo do candomblé entre as décadas de 1930 e 1950, que colocaram Carybé, já no momento de sua chegada, numa rede de relações com muitos estudiosos que circulavam nesses espaços¹⁵ e que o influenciariam e até mesmo trabalhariam junto a ele, como é o caso do fotógrafo etnólogo Pierre Verger (PIMENTEL, 2014, np), autor do texto do volume *Orixás*, número dez da *Coleção Recôncavo*. Por fim, também se faz necessário apontar como fator de influência as discussões teóricas no campo da sociologia brasileira em busca de uma identidade nacional no final da primeira metade do século XX, que criaram uma efervescência e um crescente interesse pela cultura popular, tanto por parte do governo público e do setor privado, quanto por estudiosos, intelectuais e artistas, ainda que com motivações distintas, e que se moldaram de acordo com o desenvolvimento do capitalismo e da indústria cultural no Brasil (ABIB, 2005, p.p. 48-58).

Como resultante de todas essas questões, Carybé passa a se aproximar cada vez mais de um grupo de artistas que está em busca da renovação das artes plásticas baianas a partir de temáticas regionais/locais, como Mario Cravo Júnior, Jenner Augusto e Genaro, e também passa a produzir diversas obras em parceria com artistas (que se tornaram grandes amigos) de outras linguagens, como Jorge Amado, Dorival Caymmi e Alexandre Robatto Filho (figs. 5 e 6), todos com interesses temáticos em comum. Sobre isso, fazendo referência às obras que toma como objeto de estudo em sua tese, Chaves escreve:

Carybé gerou um importante acervo, em que ilustrou não apenas seus próprios trabalhos, mas uma gama para outros autores na mesma temática. Como exemplos, Jorge Amado: *Jubiabá*; Pierre Fatumbi Verger: *Lendas dos Orixás*; além de capas para os discos *Afro-Brazilian Religious Songs* e *Os Orixás*; entre outros.

Tais obras de referência, *Coleção Recôncavo*, *Mural dos Orixás* e *Das Visitações da Bahia*, indicam um período de grande expressão para a plástica de Carybé, tanto no campo das artes, com o movimento de renovação das artes plásticas baianas, da qual Carybé foi atuante, bem como na patrimonialização da religião de matriz negro africana iorubá; (CHAVES, 2012, p. 50).

¹⁵ Muitos deles não só como pesquisadores, mas também como filhos de santo, ocupando geralmente os postos de Ogã ou Obá de Xangô (título que existe somente no Ilê Axé Opô Afonjá e que foi dado também a Carybé). A iniciação dessas pessoas, junto à de outros intelectuais e artistas vindos “de fora” da comunidade, tornando-as integrantes do corpo do terreiro, fazia parte de uma negociação estratégica de enfrentamento das proibições e ataques de intolerância religiosa racistas constantes ao candomblé por meio da criação de alianças que pudessem “fornecer proteção, prestígio e apoio financeiro às atividades da casa” (PIMENTEL, 2014, np).



Fig. 5 – Da esquerda para direita: Carybé, Crispim(filho de Bimba), Mestre Bimba tocando berimbau e Alexandre Robatto Filho filmando.
Fonte: CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 110.



Fig. 6 – Da esquerda para direita: Jorge Amado, Dorival Caymmi e Carybé.
Fonte: CHAVES, 2012, p. 43.

Apesar dessas aproximações, Carybé não pertencia a uma vanguarda artística específica, incorporando diferentes recursos dos estilos do século XX (MATOS, 2003). Embora não possa ser ignorado que Carybé foi um homem branco, estrangeiro e contratado pelo governo para retratar a cultura típica do Recôncavo Baiano, de acordo com sua obra e biografia, não demonstra ter sido um artista que fez isso com uma postura de alguém alheio e distante, que apenas observava e reproduzia o que via com a fria intenção de catalogar, rotular e/ou se aproveitar daquilo que retratava. Apesar de sua fama, em suas declarações e entrevistas aparentava não almejar ser um ícone, dizendo o seguinte: “O que eu buscava retratar, como o que eu busco até hoje, é o meu trânsito por esse mundo, minha estadia nesse vale de alegria.” (*apud* MATOS, 2003, p. 393). Carybé foi Ogã¹⁶ e Obá de Xangô¹⁷ do Ilê Axé Opô Afonjá, praticante de capoeira e gostava de circular pelas feiras. Devido à mistura de nacionalidades de seus pais e às mudanças constantes, talvez ele não se sentisse pertencente a nenhum lugar de fato, e quis escolher pertencer à Bahia, que o acolheu com trabalho e com um modo de vida congruente com o que queria para si. Quando questionado sobre isso, afirmou: “Porque gostei. Procurei pra burro na América do Sul (o México eu ainda não conhecia) e encontrei o Peru e a Bolívia, que como aqui, são lugares de caldeamento, mas

¹⁶ No que se refere ao candomblé, o termo, que pode aparecer escrito também como “Ogan”, é usado para designar o cargo tradicionalmente dado a indivíduos do sexo masculino (escolhidos pelo plano divino) iniciados na religião para que, embora recebendo continuamente a inspiração espiritual, não entrem em transe durante os cultos e sejam responsáveis por executar determinadas funções sagradas dentro da casa de santo de acordo com a sua classificação, como, por exemplo, tocar os atabaques, cuidar do altar, dos assentamentos e das firmezas e fazer os sacrifícios animais ritualísticos, o que pode variar de acordo com a nação matriz do terreiro.

¹⁷ Título exclusivo do Ilê Axé Opô Afonjá, criado por Mãe Aninha, dado oficialmente a doze figuras de grande importância e estima no terreiro para torná-los uma espécie de corpo de ministros responsáveis em ser “braço direito” da mãe de santo, influenciando nos rumos e nas resoluções de assuntos contundentes da casa, especialmente os civis. Existente até os dias atuais, se divide em seis obás da direita, que tem direito a voz e voto e seis da esquerda, que tem direito apenas a voz, portanto, com função consultiva. Carybé fazia parte dos Obás da esquerda, classificado como “Obá Onansokum”.

todos dois são muito fechados, muito sérios. A Bahia é alegre e por isso a escolhi” (*ibidem*, p. 389). Tavares, em *Conceição da Praia* (1951) escreve o seguinte sobre Carybé:

E’ nesta festa que assume o clímax na noite de 8 de dezembro, que vamos encontrar em toda (sic.) parte, nas mesas de restaurante, ou nas rodas de capoeira, ou nas rodas de samba, com a cuica (sic.) ou o atabaque batendo, defronte das pilhas de melancias e de abacaxis, ou no baile incrível (sic.) do interior do mercado de peixe, ou na barraca de Antenor bebendo goles do fogo líquido que é a cachaça Milhomens, em qualquer destes setores da festa – repitamos, é que vamos encontrar este **baiano infernal que é o argentino Carybé**. Deixe-o sozinho com o povo e está êle (sic.) no seu elemento. Deixe-o viver até a ultima (sic.) gota a profunda identificação com o povo baiano, com a força e a poesia que emanam de todos os poros da gente baiana (TAVARES, 1951, np) (grifo meu).

Carybé foi muito querido na Bahia, tendo se naturalizado brasileiro em 1957 e ganhado o título de *Cidadão da Cidade de Salvador* em 1963. Era amigo pessoal das mães e pais de santo, dos mestres de capoeira e de variadas personalidades. Mesmo fixado em Salvador a partir da segunda metade do século XX, ainda viajava muito a trabalho e levava sua obra para lugares variados do Brasil e do mundo, tendo realizado, por exemplo, dois grandes painéis no terminal da American Airlines no Aeroporto John F. Kennedy, em Nova York, em 1959.



Fig. 7 – Carybé ao lado de Mãe Senhora no Ilê Axé Opô Afonjá.
Fonte: CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 174.



Fig. 8 – Comemoração dos 70 anos de Carybé no Largo do Pelourinho, Salvador/BA (1977).
Fonte: MENDES, 2012, p. 43.



Fig. 9 – Carybé tocando pandeiro em roda de capoeira na Rampa do Mercado (fotografia de Pierre Verger).
Disponível em: <<https://www.facebook.com/InstitutoCarybe/posts/707450735992532/>>
Acesso em: 12 de maio de 2020.

Produziu muito ao longo de toda sua vida, morrendo aos 86 anos, no dia primeiro de outubro de 1997, dentro do Terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá. Matos escreve:

Com perto de uma centena de murais espalhados pelo mundo afora, quadros nos famosos museus de arte moderna de Nova York, San Francisco, Seattle, Washington, Lagos (Nigéria), Lisboa, Hamburgo, Tokyo, prêmios e salas especiais em bienais de São Paulo, trabalhos aceitos na Bienal de Veneza, exposições nas mais importantes capitais do mundo como Londres, Paris e Nova York, uma série enorme de livros ilustrados e três livros de sua autoria, Carybé era um homem simples, amigo das coisas simples. O único luxo que se dava era o de ter uma magnífica coleção de livros de arte e bons trabalhos de colegas seus, entre eles, duas gravuras originais de Don Pablo Ruiz Picasso (MATOS, 2003, p. 400).

3. A *Coleção Recôncavo*

Embora a presente pesquisa se proponha a refletir sobre o livro *Jogo da Capoeira* (1951), uma parte ínfima do trabalho de Carybé quando comparada ao tamanho de sua produção, torna-se um trabalho desafiador e potente, ao levarmos em conta a quantidade e a complexidade de camadas e relações a serem aqui investigadas. Para tanto, além do já pontuado, para que possamos ampliar nossa interpretação acerca das representações visuais da capoeira construídas no objeto de estudo, se faz necessário tecer mais algumas considerações sobre a *Coleção Recôncavo* (fig.10) como um todo.

Lançada em 1951, organizada por K. Paulo Hebeisen e impressa numa tiragem de 1500 exemplares pela Tipografia Beneditina Ltda, trata-se de uma coletânea de livros sobre temáticas culturais e/ou religiosas específicas e características do Recôncavo Baiano, que se enquadram nas categorias de folguedos (festas populares), manifestações culturais,

manifestações religiosas e lugares emblemáticos. Cada volume é composto por um breve texto explicativo, de autoria variada, e por desenhos, todos de Carybé, criando assim “narrativas imagéticas do cotidiano popular baiano” (CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 168).



Fig. 10 – Conjunto de capas dos livros da *Coleção Recôncavo*, com exceção da capa de *Jogo da capoeira* (fig. 1)
 Fonte: CHAVES, 2012, p. 189-190.

Olhando para os livros da coleção aos quais foi possível termos acesso – *Jogo da Capoeira*, *Conceição da Praia*, *Festa de Yemanjá*, *Rampa do Mercado*, *Temas de Candomblé* e *Orixás*, todos de 1951 – observamos logo em uma primeira folheada os seguintes pontos: a

semelhança do formato e do número de páginas¹⁸, a mesma divisão interna em um texto breve seguido por uma sequência de desenhos monocromáticos feitos a bico de pena, a formação das figuras por meio da relação de linhas sintéticas e alguns “preenchimentos” em contraposição à própria cor da superfície do papel, a coexistência de texto e desenho numa mesma página apenas em momentos específicos dos livros *Jogo da Capoeira* (1951) e *Orixás* (1951), o aparecimento de cores e estilos de desenho variados apenas nas capas (que divergem bastante entre si), e os intercruzamentos temáticos em representações de livros distintos. Dada essas primeiras impressões, em que saltam os paralelos mais visíveis entre os livros, é analisando mais demoradamente cada um que se pode refletir e perceber relações menos explícitas que são muito contundentes na captação da imagem que, juntos, constroem acerca do Recôncavo Baiano e mais amplamente, da própria Bahia. Dessa forma, foi possível identificar os intercruzamentos de conteúdo entre eles que, para além de ratificar seu caráter de coleção, também denotam a forte ligação entre as temáticas, representando um contexto cultural muito intrincado, onde a vida cotidiana parece surgir da integração entre elas que, portanto, interferem-se mutuamente.

Lendo os textos, todos de caráter descritivo, sendo alguns mais floreados e outros menos, é possível notar diversas vezes que dentro de um são citados e abordados elementos que são a temática central de outro. Odorico Tavares, em *Conceição da Praia* (1951), escreve:

Fora da Igreja, os festejos populares. Resada (sic.) a novena, no largo e imediações da **Rampa do Mercado**, ao lado deste e até a praça Cayru, derramam-se as barracas das mais variadas funções, o povo se esparrama por todos os lados, as rodas de **capoeira** se formam como ilhas, como se formam como ilhas as soberbas rodas de samba. **Porque é de samba, de capoeira, de comidas – todos os três ortodoxamente baianos - o cerne da festa da Conceição** (TAVARES, 1951, np) (grifo meu).

É interessante observar que neste livro, onde Tavares escreve sobre a festa religiosa popular da igreja da Conceição da praia, há menção à “Rampa do Mercado” e à “capoeira”, que correspondem respectivamente às temáticas dos livros número oito e três da *Coleção Recôncavo*. Tavares ainda escreve que “é de samba, de capoeira, de comidas – todos os três ortodoxamente baianos – o cerne da festa da Conceição” (*ibidem*), reafirmando a estreita ligação entre esses elementos e também sua "autenticidade" baiana. Isso nos remete ao que diz Pimentel quando aborda o grande interesse dos folcloristas em estudar os folguedos, que

¹⁸ Todos os exemplares consultados tem aproximadamente o tamanho de 15,5 x 22,5 cm e o miolo composto por 16 folhas e, conseqüentemente, 32 páginas. Com exceção de *Jogo da Capoeira* (1951) (que não possui sua capa original, como observado anteriormente), todos são de capa mole.

são as festas populares, pois, “de acordo com esse pensamento, expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana” (PIMENTEL, 2014, np).

Em *Rampa do Mercado* (1951) Carlos Eduardo escreve:

Ali, bem perto estão a **Praça Cairú**, o Elevador Lacerda e a **igreja da Conceição da Praia**, com as suas populações estranhas de vendedores de pássaros, de galos de briga, mágicos ambulantes, **capoeiristas** e poetas populares repetindo diariamente as praticas (sic.) do ofício, enchendo de vida a velha praça, o adro da igreja e as portas do elevador (EDUARDO, 1951, np) (grifo meu).

Nesse trecho, por sua vez, vemos mais exemplos de intercruzamentos quando Eduardo cita a igreja de Conceição da Praia e os capoeiristas. Além disso, quando comparamos com o trecho de Tavares, notamos que em ambos é citada a Praça Cairú (ou Cayru), que não é temática central de nenhum dos livros, mas faz parte de uma série de elementos tidos como tipicamente baianos, assim como tantos outros que também aparecem repetidamente em textos diferentes da coleção. Grandes festas religiosas, comidas e quitutes deliciosos, baianas e baianos festeiros e de “sorriso largo”, naturezas exuberantes, feiras lotadas de uma imensa variedade de barracas, ambulantes e frutas suculentas, rodas de capoeira e capoeiristas fantásticos, construções pitorescas e locais históricos, pescadores com suas histórias do mar e suas embarcações, cachaça, samba, Orixás e o culto de Candomblé com seus elementos característicos, existem e coexistem ao longo dos livros consultados. Juntos, constroem a imagem do Recôncavo Baiano e da Bahia em si como uma terra festiva onde tudo é permeado por uma atmosfera mágica e simbólica, aquela que Jorge Amado chama de “Axé da Bahia” (*apud* PIMENTEL, 2016, p. 7) e que se dá numa profusão de seus elementos tradicionais típicos. Ainda em *Rampa do Mercado*, Eduardo escreve:

E’ a verdadeira Bahia, essa Bahia que todos estamos acostumados a ver nas fotografias de cartão postal, nas curtas tomadas de cinema, de ouvir cantadas nas letras do samba e evocada nos romances. **Essa Bahia de invejável alegria, com a sua vida típica, a sua atmosfera iluminada**, a sua eterna poesia. (*ibidem*) (grifo meu).

No que se refere aos desenhos¹⁹, para além de tomarem a mesma direção dos textos, representando e confirmando suas descrições, também exercem a função de complementar suas narrativas, ao mesmo tempo em que também são por eles complementados. Por meio de recursos de expressividade próprios do campo do desenho e da linguagem visual, como a escolha das linhas como elementos principais na constituição das formas, a modulação e tratamento dado a essas linhas, o uso do contraste de cor do próprio papel para a formação das

¹⁹ Tomando como referência a definição da própria *Coleção Recôncavo*, entende-se cada conjunto de cada página como um desenho.

superfícies e a disposição delas no plano das páginas, os desenhos de Carybé trazem nuances, detalhes e forças que não são transmitidos pelas palavras e os inter cruzamentos temáticos são inerentes ao contexto, assim como nos textos. Embora não seja possível identificar se as figuras representadas são exatamente as mesmas, pois nenhum desenho se repete ao longo das páginas, fica evidente a recorrência temática na observação de representações dos mesmos lugares e das mesmas manifestações. Como exemplo, podemos citar a própria capoeira, temática central do livro *Jogo da Capoeira* (1951) que é objeto de estudo desse trabalho, mas aparece representada em sete desenhos dos 26 contidos no livro *Conceição da Praia* (1951), ou ainda o mar, as embarcações, o Mercado Modelo e as indumentárias e instrumentos típicos do culto de candomblé que perpassam vários livros diferentes.



Fig. 11 – Página de desenho do livro *Conceição da Praia* (1951).
Fonte: foto da autora.

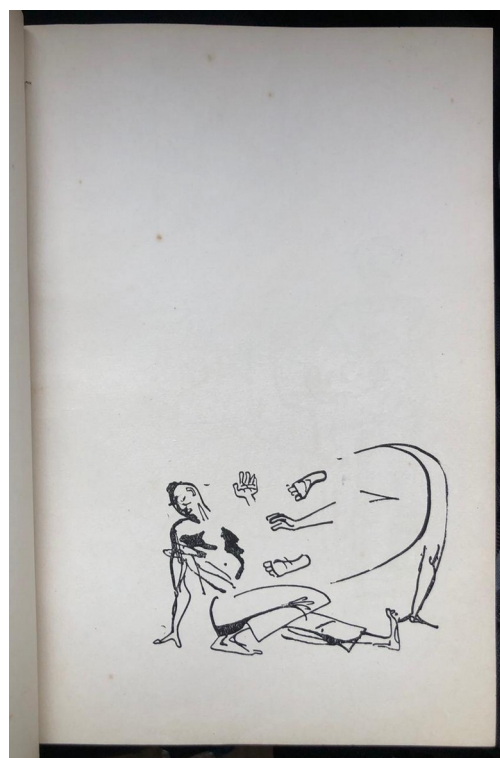


Fig. 12 – Página de desenho do livro *Conceição da Praia* (1951).
Fonte: foto da autora.



Fig. 13 – Página de desenho do livro *Rampa do Mercado* (1951).
Fonte: foto da autora.



Fig. 14 – Página de desenho do livro *Festa de Yemanjá* (1951).
Fonte: foto da autora.

Ainda que as particularidades do que está sendo representado, da modulação das linhas e de seu posicionamento no espaço da página, deem aos desenhos diferentes qualidades expressivas, responsáveis por transmitir a atmosfera específica de cada cena, foge aos objetivos e às possibilidades desse trabalho uma análise extensa desses aspectos dos desenhos que não fazem parte do livro por nós selecionado. O que nos é significativo ao olhar e relacionar os livros da *Coleção Recôncavo*, é a percepção de aspectos visivelmente comuns entre eles que, relacionados, afetam a nossa reflexão acerca dos desenhos contidos no livro que é foco dessa pesquisa, na medida em que fazem cair por terra a ideia de que determinados recursos expressivos foram empregados apenas como forma de representar os fundamentos da prática de capoeira em si. Assim, esses recursos passam a fazer parte de um panorama maior, ligados às escolhas de Carybé responsivas à sua trajetória, ao desenho de memória do cotidiano e à representação de uma qualidade que ele via em tudo na Bahia, e que define como “a magia das coisas em lugares como o nosso” (*apud* MATOS, 2003, p.p. 399-400), nos provocando valiosas reflexões acerca da intersecção dos territórios da capoeira e do desenho que serão abordadas mais adiante.

De forma geral, aparentemente sem nenhuma preocupação naturalista, os desenhos de Carybé são figurativos e compostos majoritariamente por linhas que nos remetem aos traços dos rascunhos. Vez ou outra, em algumas áreas, surgem preenchimentos indicando áreas de

sombra, que na maior parte dos casos parece consequência da modulação da própria linha. Linhas grossas e finas contrastam entre si e com a massa clara do papel. Assim, surge uma profusão de figuras pelas páginas; muitas de suas partes são desproporcionais, abertas, vazadas, ausentes ou apenas sugeridas, sintetizando àquilo que representam. Carybé, em entrevista para Matos, diz acerca de seu trabalho:

A sintetização natural que aconteceu no meu trabalho foi talvez pelo fato de que não desenho do natural, apóio-me na memória visual e esta só retém o essencial, o resto ela elimina. O mágico está nas coisas: num vestido vermelho, dentro do mar, na espuma, no pêlo de um cavalo, às vezes numa forma ou numa cor também, mas que está por aí, está. (*ibidem*, p. 399).

Matos considera o desenho de Carybé como sua arte maior, tendo como principal característica a síntese:

Em dois ou três traços essenciais mostrava um gesto, um jeito especial do povo baiano de sentar, de deitar, de levantar os braços, de se apoiar nas costas com uma perna dobrada, a sola do pé de encontro ao muro. Muitas vezes dava-se ao luxo de usar o espaço branco não completando o desenho, e as linhas inacabadas eram o suficiente para se imaginar a que faltava. [...] Do pescador ao vaqueiro do sertão, do feirante ao capoeirista, no desenho, na pintura ou nos entalhes, estavam todos lá, na elegância natural de sua autenticidade. O artista ressaltava sempre a expressão corporal dos motivos, responsável por uma infinidade de informações. Nunca desenhava os traços exatos do rosto mas se reconhecia seus aspectos físicos, se sabia de suas índoles e intenções (MATOS, 2003, p. 394).

Essa linha sintetizadora, de aparência “rascunhada”, que em alguns pontos beira o rabisco e não se fecha com outra, parece sugerir o inacabado, mas não o inacabado por falta de zelo ou de habilidade, e sim o “inacabado” inerente de uma dupla efemeridade que impossibilita as formas de se fecharem: a da potência dinâmica dos acontecimentos da vida cotidiana, sempre prestes a transformarem-se em outros e a do que é apreendido disso e fragmentado pela memória do artista, que segundo ele mesmo “só retém o essencial” (*apud* MATOS, 2003, p. 399).

Assim, representando ora cenas com muitos elementos e ora com poucos, como se tivesse destacado e ampliado do todo, algo ou alguém em especial que lhe tivesse chamado a atenção, Carybé passou um ano desenhando o “essencial” do Recôncavo Baiano especificamente para a coleção. Após um texto que apresenta ao leitor o tema, os desenhos de Carybé são colocados em sequência, de maneira que a maioria se desenrola sem mais interrupções verbais, mostrando uma Bahia em conformação contínua de beleza, “magia” e “mistério”, um lugar onde a vida acontece em festa e numa espécie de estado permanente de transe. Essa visão, inclusive, é bastante perceptível em *Temas de Candomblé* (1951), o

segundo livro da coleção que é totalmente de autoria de Carybé. Nele, o artista descreve o passar de um dia todo na Bahia pela ótica dos elementos do candomblé, enxergando e salientando os paralelos com os orixás e a afro-religiosidade, num cotidiano que parece um imenso ritual. Nesse livro, Carybé assim descreve as lavadeiras:

Orayeyeô! Uma roxa e outra cor de formiga, duas **oxúns** passam, nada quer dizer o vestido de chita desbotada nem a bacia na cabeça. Não estão vendo? **São deusas. Deusas da água.** Da água verde do dique de Tororó (CARYBÉ, 1951a, np) (grifo meu).

É nesse conjunto que se insere *Jogo da Capoeira* (1951), onde Carybé apresenta e representa essa arte marcial ancestral por meio de texto e desenho, centrados na construção gestual de corpos que estão jogando/dançando/lutando e/ou simplesmente assistindo. A capoeira que Carybé desenha, além de estar presente em outras temáticas da coleção, é permeada pelas mesmas lógicas do dinamismo, da magia, do mistério, do transe e da conformação contínua, mostrando-se por meio de linhas que parecem sempre prontas a se desmancharem para conformar outras figuras em contraste com a cor do papel, fazendo surgir novas formas, capazes de transmitir a potência dos corpos em metamorfosear-se incessantemente nas movimentações capoeirísticas do jogo na roda de capoeira.

4. O espaço capoeirístico contemporâneo ao livro *Jogo da Capoeira* (1951)

No bojo de páu dos veleiros do século XVI chegaram à Bahia os primeiros capoeiristas.

Eram **negros de Angola**, talvez **guerreiros, jogadores dessa luta em que os pés e a cabeça têm a máxima importância** e as mãos passam em segundo plano. Luta efficacíssima contra os europeus que quase só empregavam as mãos na defesa e no ataque (CARYBÉ, 1951b, np) (grifo meu).

Assim são os dois primeiros parágrafos do texto de *Jogo da Capoeira* (1951), onde Carybé introduz informações que servirão como guias para o desenvolvimento da narrativa e dos desenhos que se seguem. Quando olhamos para o livro como um todo, é facilmente perceptível que a construção da temática, “dessa luta em que os pés e a cabeça tem a máxima importância” (*ibidem*), é centrada no imaginário do corpo e sua atuação dentro dessa manifestação cultural, a qual Carybé denota a multiplicidade quando a chama ora de luta, ora de jogo, ora de brincadeira e ora de dança. Sobre a íntima ligação de pensar a capoeira a partir da temática do corpo, Castro Júnior escreve:

Não são poucas nem insignificantes as referências (fontes) à capoeira que revelam a temática do corpo. Elas expressam os vários significados relevantes que o corpo possui no universo simbólico da capoeira num movimento imbricado da “cultura popular” e a história da capoeira em cada época (CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 21).

Se o livro *Jogo da Capoeira* (1951), que não apresenta tantos intercruzamentos temáticos quanto os outros livros da Coleção Recôncavo, se inscreve nesse tratamento da capoeira e do jogo de capoeira centrados no corpo e em sua significância dentro desse “universo simbólico”, assumimos que suas representações estão permeadas por esses significados, assim, inevitavelmente nos surge a dúvida: quais corpos são esses que protagonizam o texto e os desenhos de Carybé? Para responder a esse questionamento complexo, iremos tanto situá-los no espaço-tempo que alimenta o repertório de Carybé para produção do livro, quanto discorreremos sobre a capoeira enquanto arte marcial ancestral de resistência, criada pelos negros escravizados no Brasil, que se transmite de geração em geração, perpetuando um forte elo de ligação com a afro-religiosidade. Partiremos da ótica de Castro Júnior acerca do conceito de corpos-capoeira, em que o gestual ecoa as trajetórias de corpos “colonizados historicamente, mas em permanentes atualizações das resistências que se refletem na relação colonizador-colonizado” (*ibidem*, p. 23); detentores portanto de um saber corporal que revela uma cosmovisão distinta da lógica europeia e também estratégias de resistência e sobrevivência frente à opressão sofrida desde os tempos da escravidão.

Sendo a capoeira uma manifestação da cultura popular, que se desenvolveu majoritariamente na oralidade do cotidiano e se espalhou da Bahia para o Brasil e, atualmente, para o mundo, torna-se difícil precisar, com exatidão, seus contornos e ainda mais difícil descrevê-la de maneira geral. Embora o fundamento de toda a capoeira esteja ligado à cultura negra de resistência, dentro de um passado colonial e de um presente pós-colonial e resida essencialmente na movimentação do capoeirista imensamente subordinada a seu controle motor (*ibidem*, p.183) e responsiva ao seu entorno, outras variantes são responsáveis por caracterizar diferentes contextos e estilos de capoeira. Essas diferenças surgiram ao longo do tempo mediante à localização geográfica, às cisões e ao processo da “passagem da capoeira como prática específica presente no imaginário da cultura popular baiana para as relações hegemônicas do turismo e do esporte” (*ibidem*, p. 21). É por isso que se faz importante pontuar que o meio capoeirístico no qual circulava Carybé, na época, é o da capoeiragem²⁰ baiana da cidade de Salvador do final da década de 40 e o começo da década de 50, onde muitas mudanças éticas e estéticas estavam ocorrendo pela sua recente descriminalização e passagem (a partir do final da década de 30) do território das ruas para as academias e centros de formação específicos de capoeira.

²⁰ Contexto amplo de capoeira.

Vale lembrar que a capoeira sofreu um longo histórico de repressão desde os tempos da escravidão, e mesmo depois da abolição, de 1889 à 1937, praticar capoeira ou pertencer a algum bando de capoeiristas foi considerado crime previsto no Código Penal brasileiro com pena de reclusão de até seis meses. Isso se deu porque, nesse período, a capoeira estava quase que exclusivamente ligada ao corpo negro marginalizado e explorado em trabalhos pesados e mal remunerados, para os quais a escravidão parecia mais ter sido atualizada do que abolida. Em Salvador, especialmente, esses trabalhadores se encontravam principalmente nas atividades portuárias. Assim, nessa época, a própria prática de capoeira se concentrava nesses espaços de trabalho, uma vez que quando não era usada como defesa em brigas ou em resposta a repressão policial, era jogada em roda como brincadeira e diversão nos momentos de folga. É de todo esse histórico ligado à rotina de trabalho, desde os tempos da escravidão, que surge o conceito de “vadiação”²¹, que aparece em muitas canções de capoeira como um convite para o momento de jogar²² e que foi adotado para se referir às rodas de capoeira. O professor historiador Carlos Eugênio Líbano, no documentário *Mestre Bimba, a Capoeira Iluminada* (2005) diz:

A palavra capoeira no princípio do século XIX, ela era um jargão policial, quer dizer, o capoeira era um tipo social. Que tipo era esse? Era um tipo marginal, era um tipo que ameaçava a ordem escravista, a ordem urbana (LÍBANO, 2005).

A imagem do capoeirista como desordeiro e como uma ameaça às estruturas sociais não se dá somente pelo uso dos saberes da capoeira como resistência direta em luta de defesa do negro fugitivo contra o capitão do mato, como conta Mestre João Pequeno quando fala que “capoeira aqui no Brasil é mato e o mato era onde eles iam treinar capoeira, os negros que fugiam para o mato lá treinavam capoeira e até entravam em luta com os capitães do mato” (*apud* CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 33). Tampouco somente pelo uso da capoeira em reação à repressão da polícia imperial, de onde surgem inúmeras histórias, que tornaram muitos capoeiristas famosos pela sua astúcia e valentia. Majoritariamente, o capoeirista é visto como uma ameaça pela enorme força da capoeira como resistência indireta, como parte de um conjunto de práticas de fortalecimento identitário “na recusa de um único e monolítico modo de produção e de vida cultural, na conspiração para recolocar a sua cultura e os seus desejos dançáveis de manifestar suas crenças, na vontade de sobreviver às brutas e violentas

²¹ O termo, inclusive é título de um curta-metragem histórico de capoeira, produzido por Alexandre Robatto Filho em Salvador no ano de 1954, onde logo na abertura, aparecem alguns desenhos de capoeira de Carybé, que foi um dos colaboradores em sua produção. O curta traz um precioso conteúdo audiovisual com “berimbáus e cantores do Mestre Bimba-jogadores do Mestre Valdemar”.

²² Como o cântico que entoia: “tá na hora de jogar, vamo lá vadiar”.

repressões sofridas” (CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 32). A “vadiação”, portanto, foi proibida não apenas pelos episódios de confusão, mas principalmente por ser vista como uma afronta, como um momento de prazer perigosamente fortalecedor (físico e mentalmente) e revolucionário. Nesse momento, o corpo negro, classificado até mesmo como desalmado pelos colonizadores cristãos, interrompia a função geradora de riquezas para as classes dominantes e dava vazão, junto aos seus pares, à enorme potência de sua vontade própria e dos saberes das almas de seus ancestrais, fazendo algo porque desejava e não à força.

Vista sua gênese, a capoeira, assim como outras manifestações da cultura popular brasileira, tem seus fundamentos pautados em conceitos intimamente relacionados, que funcionam de maneira diferenciada da lógica colonizadora europeia, a qual historicamente “caracteriza a cultura dos africanos como inferior e menospreza seus saberes” (*ibidem*, p. 37). Como aponta Abib, são esses conceitos: o tempo circular, a memória, a oralidade e a ritualidade (ABIB, 2005, p.p. 24-25). Isso significa que, entendendo o tempo como algo não linear e sim cíclico, os corpos-capoeira se referenciam e se orientam constantemente por um tempo passado, que é fonte inesgotável de saberes capazes de se atualizar no tempo presente e, assim, projetar o tempo futuro. Nesse processo, tem papel fundamental a memória “enquanto patrimônio de saberes e conhecimentos, cuidadosamente armazenados e organizados, através de um processo ativo na seleção de fatos considerados importantes para a história social de um coletivo” (*ibidem*, p. 25).

Essa memória é transmitida principalmente pelos ensinamentos e sabedorias orais dos mestres e mestras²³ e/ou acessada pela ritualidade, nas quais as práticas e crenças afro-religiosas são capazes de conectar o indivíduo à ancestralidade de “onde tudo se originou, onde se encontram os antepassados, que retornam cada vez que o rito e a celebração assim o solicitam” (*ibidem*). A isso Carybé alude, quando escreve: “Os que vão lutar, escutam a cantiga de cócoras, defronte dos berimbáus, talvez rezando suas “rezas fortes” para livrar de bala, de emboscada ou faca” (CARYBÈ, 1951b, np).

Especialmente a capoeira baiana tem uma história intimamente ligada ao candomblé, religião de grande parte dos capoeiristas, que nas rodas tanto recorrem aos ancestrais Orixás e aos rituais de proteção, quanto fazem alusões e homenagens nas cantigas e que Carybé deixa expressa no texto de *Jogo da Capoeira* (1951): “homens que tinham o corpo fechado às balas e às armas brancas e que desafiavam pelotões inteiros de polícias, homens que tinham tratos

²³ Pois é de conhecimento a existência e atividade de mestras e outras capoeiristas mulheres da atualidade.

com mandinga, patuás poderosos; que viravam pé-de-mato nas horas de apêto e apareciam depois em Cachoeira ou em Santo Amaro” (*ibidem*).

Ainda que pautada de maneira geral pelas lógicas apontadas no parágrafo anterior, a capoeira acabou por sofrer divisões significativas em estilos e grupos ao longo de sua história, de acordo com o surgimento de divergências de pensamento entre seus protagonistas. Essas cisões, que dão diferentes características aos jogos de capoeira, acontecem pelo que Castro Júnior aponta:

A cultura dos capoeiras é uma criação continuada dos sujeitos, mestre e aprendiz, dos seus locutores que se reconhecem e são reconhecidos por outros como “autorizados” a se referir a certos núcleos identificatórios, a certas marcas significantes, semânticas e semióticas (CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 36).

E ainda completa:

Assim, iremos situar a cultura dos capoeiras como processo que se conjectura, forma campo de significações e no qual são estabelecidos múltiplos contatos entre os sujeitos. Os contatos ou “ciclos de hibridação” desse universo simbólico dos capoeiras permanecem em constante fluxo e refluxo para afirmar suas “identidades-singularidades” e dar continuidade aos seus saberes ancestrais re-significados nos “Brasis” (*ibidem*, p. 37).

Dessa forma, é importante destacar que se assume, consensualmente, que a capoeira baiana estava dividida em dois principais estilos na época da publicação do livro *Jogo da Capoeira* (1951), que eram os estilos Angola e Regional e em uma terceira via, chamada amplamente de Capoeira (*ibidem*, p. 23). Embora Carybé cite no livro os nomes de vários mestres, como por exemplo Samuel Querino de Deus, Ajé, Pastinha, Waldemar e Bimba, ele não aborda essas divisões e não denomina explicitamente a qual estilo de capoeira pertence o jogo que ele descreve e desenha, citando a “tradicional Angola” para falar muito vagamente sobre Mestre Bimba, criador do estilo Regional e suas inovações. No entanto, é possível identificar, tanto nas descrições do texto como nos desenhos, muitos elementos que, no entendimento contemporâneo, são indicadores do estilo Angola²⁴. A exemplo de como descreve, no texto, o começo do jogo “com as chulas de fundamento tiradas pelo mestre”²⁵ (CARYBÊ, 1951b, np), ou o desenho da “Chamada de Angola” (fig. 15), movimento onde um jogador convida o outro a juntar suas mãos às dele e fazer uma espécie de dança

²⁴ Diversas vezes intitulada como “capoeira mãe” ou capoeira matriz” no discurso de seus praticantes, que a afirmam como o estilo mais antigo, autêntico e próximo da forma como os africanos escravizados no Brasil jogavam. Tendo como grande expoente a figura de Mestre Pastinha (1889 –1981), é bastante rigorosa em suas tradições com a finalidade de manter suas raízes.

²⁵ Cantiga que vem logo em seguida da ladainha (que inicia a roda de Capoeira Angola, cantada apenas pelo detentor do berimbau gunga, que geralmente é o Mestre), onde todos os instrumentos começam a tocar junto aos berimbaus e o coro responde a pequenas estrofes, geralmente de louvação a Deus e aos mestres.

cadenciada avançando e recuando, que na verdade é uma armadilha para um ataque surpresa, ou a maior parte das representações dos tocadores na posição sentada, ou ainda o movimento da “Tesoura”, onde o jogador de bruços, sobre o apoio das mãos e dos pés, com as pernas abertas como uma tesoura, avança na direção do outro que está atrás dele (fig. 16).

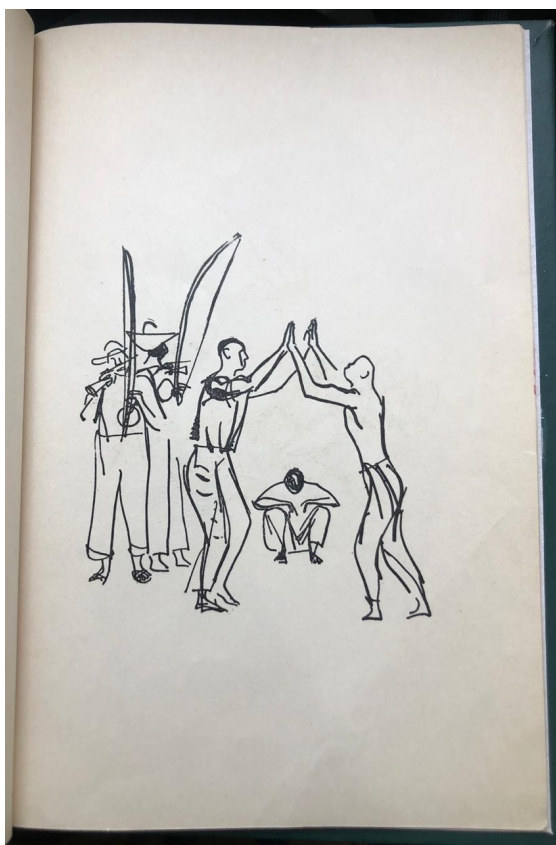


Fig. 15 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.



Fig. 16 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.

Diante disso podemos supor que, por ser um livro que busca fazer uma síntese verbal e visual sobre o jogo de capoeira, criando uma imagem deste, Carybé escolheu não apontar e nem se aprofundar nas divisões, pois poderia gerar polêmicas visto a rivalidade entre os praticantes da Capoeira Regional e da Capoeira Angola na época²⁶, confusões interpretativas e

²⁶ Rivalidade que, muitas vezes, se perpetua até os dias de hoje. A Capoeira Regional Baiana ou Capoeira Regional ou ainda só Regional, surge posteriormente a Capoeira Angola e tem como seu criador Manoel dos Reis Machado, conhecido como Mestre Bimba (1899-1974). Bimba, capoeirista já há muitos anos e descontente com a perda do valor da capoeira enquanto luta que julgava estar acontecendo na época, resolveu fazer algumas modificações e introduziu no jogo de capoeira elementos do batuque, uma outra luta tradicional do nordeste brasileiro (do qual seu pai foi um grande nome) e do boxe, indo na direção de um jogo mais combativo, que muitos classificariam como “porradaria”, e caracterizado como esporte. Mestre Bimba foi pioneiro na criação de uma instituição dedicada ao ensino de capoeira, o Centro de Cultura Física Regional – Luta Regional Baiana, seguido de Mestre Pastinha na criação do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA). A rivalidade entre os estilos se dá porque a Capoeira Regional é frequentemente acusada de ser uma infração às tradições da capoeira jogada pelos negros escravizados, consideradas autenticamente africanas e que a Capoeira Angola se intitula como preservadora.

necessidade de explicações mais complexas que talvez nem ele mesmo dominasse ainda. Optou, portanto, por uma descrição ampla, com muitos elementos do estilo Angola, por este ser defendido como o mais tradicional e talvez até mesmo revelando uma predileção própria. Além disso, há também a hipótese de que, dentro da história da capoeira, nem sempre os contornos foram tão definidos quanto buscamos estabelecer hoje ao olhar para o passado. Dessa forma, dentro das diferenças também havia uma “certa aproximação, contato, aliança, um tipo de consenso possível entre as correntes de capoeira” (CASTRO-JÚNIOR, 2010, P.113) que as colocavam nos mesmos espaços em certas ocasiões, fazendo, portanto, que as representações de elementos de um estilo não excluíssem necessariamente os de outro.



Fig. 17 – Carybé tocando pandeiro na academia de Mestre Pastinha.

Fonte: CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 173.

Castro Júnior escreve que Carybé:

Conheceu um leque de capoeiristas renomados, tais como: Manoel dos Reis Machado, Vicente Ferreira Pastinha, Valdemar da Liberdade, Traíra, Gato, Cobra Coral, Samuel Querino de Deus e muitos outros. Frequentou (sic.), também, o Centro Esportivo de Capoeira Angola e chegou a se matricular no Centro de Cultura Física Regional Baiana. [...] conhecia os molejos e as artimanhas do corpo na capoeira, compreendia as metáforas utilizadas pelos antigos mestres e sabia dos incontornáveis mistérios que perpassavam pela capoeira. Tocador de pandeiro e de berimbau, mergulhou na arte de fazer a cultura baiana singular. Reconhecia as diferenças entre os centros de capoeira e percebia as diferenças estéticas entre os estilos de capoeira Angola e Regional (*ibidem*. p. 173).

Com base no que foi apresentado até aqui sobre o cenário capoeirístico que rodeava Carybé no período de produção do livro *Jogo da Capoeira* (1951), percebe-se que a capoeira ali retratada é a luta ancestral afro-baiana de diferentes estilos, praticada nas rodas de jogo de Salvador por homens²⁷, intimamente ligada a questões coloniais e pós-coloniais dessa cidade,

²⁷ Embora haja um recente interesse pela procura e resgate de possíveis mulheres ou outras figuras desse meio no passado para além dos capoeiristas homens cisgênero, as diversas representações e documentações da história da capoeira de antigamente colocam estes como os únicos praticantes, como por exemplo o livro que é objeto de estudo dessa pesquisa. Foge às possibilidades desse trabalho discutir problemáticas de gênero com relação à

recentemente descriminalizada e saída há pouco do espaço apenas das ruas e locais de trabalho para ocupar também as academias de treino, conquistando assim outras fatias de praticantes, como os universitários, artistas e intelectuais, interessados na capoeira como cultura popular, processo educacional, e atividade física. Ainda que essa transição tenha acarretado profundas mudanças, englobando novos corpos e elementos no jogo, os corpos-capoeira retratados por Carybé guardam movimentações características dessa prática e a essência de sua formação, que ele inclusive aborda breve e superficialmente em seu texto. Isso acontece porque, além de presumir-se (pela época e localidade) que, pelo menos em maioria, esses corpos ainda são corpos negros envolvidos ativamente nesse processo, estão no comando das academias de ensino de capoeira os mestres formados em contextos tradicionais e aprendizes de grandes nomes da gênese dessa manifestação, garantindo a proteção e transmissão dos valores e gestuais capoeirísticos de acordo com cada vertente e/ou grupo. Castro Júnior escreve:

[...] mesmo com essa transformação brusca da capoeira em virtude da mudança de espaço, da rua para o recinto fechado, os corpos-capoeira conseguiram dar “continuidade” a alguns traços (gestualidade corporal, músicas, enredos e outros) que tornam o passado presente nas suas formas singulares de re-elaboração das suas manifestações populares. (*ibidem*, p. 38).

Assim, a figura do mestre, independentemente do estilo de capoeira, é de suma importância para a continuidade das tradições, inspirando sempre muito respeito e admiração de todos por sua trajetória de vida e sua capacidade de não só ensinar a ginga e os golpes, mas também de gerir todos os elementos das rodas de jogo e ainda ser um ponto de referência na orientação de aspectos gerais da vida de seus alunos, por meio de sua sabedoria. Abib escreve que:

O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume por essa razão, a função do poeta, que através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora que irrompe para dignificar o presente, e conduzir a ação construtiva do futuro (ABIB, 2005, p. 95).

Carybé indica ter consciência dessa importância e do significado dos mestres, pois no primeiro desenho (fig. 18) da sequência contida no livro *Jogo da Capoeira* (1951), que é a representação do início de um jogo, onde como é descrito no texto, “os que vão lutar, escutam

capoeira e aos seus registros (que são muitas e bastante complexas) e, com base no que a bibliografia consultada e o objeto de estudo permitiram, os corpos de referência para a pesquisa são os masculinos.

as cantigas de cócoras, defronte dos berimbáus” (CARYBÊ, 1951b, np), ao adentrarmos a página pelo canto superior esquerdo, a primeira figura com a qual nos deparamos é a de um mestre, indicada pela representação caracterizada com bigode, chapéu e “terno domingueiro”²⁸ (*ibidem*), lembrando muito, inclusive, Mestre Pastinha (fig.19), grande expoente da Capoeira Angola, que dizia que o “o bom capoeira não suja a roupa e nem perde o chapéu”.



Fig. 18 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).

Fonte: foto da autora.



Fig. 19 – Mestre Pastinha.

Fonte: CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 159.

5. O livro *Jogo da Capoeira* (1951)

Conforme apontado anteriormente, *Jogo da Capoeira* (1951) (fig. 1) é o terceiro volume da *Coleção Recôncavo*. O exemplar ao qual tivemos acesso, que infelizmente não possui a capa e a 4ª capa originais, tem as dimensões aproximadas de 15,5 x 22,5 cm e miolo de 16 folhas claras (amareladas pela passagem do tempo) e, portanto, 32 páginas, todas sem numeração. Destas, a primeira e a segunda são ocupadas, respectivamente, pela folha de rosto

²⁸ Ternos claros, tradicionalmente usados pelos mestres nas rodas de capoeira que aconteciam aos domingos, que não deveriam apresentar nenhuma sujeira ao término de um jogo, comprovando a imensa habilidade de controle do corpo do capoeirista em questão.

e pelos créditos. Logo em seguida vem a parte textual, que ocupa seis páginas, seguida pelos desenhos, que ocupam as 24 restantes. Os desenhos, monocromáticos e feitos à bico de pena, se distribuem em diferentes posições entre as páginas: apenas um está localizado na porção mais inferior, 19 se encontram na porção mais central, variando em pequenos deslocamentos horizontais e verticais e quatro estão na parte mais superior. Essas distribuições, junto às diferenças de tamanho e de perspectiva entre os desenhos, dão indícios tanto da posição das figuras representadas, quanto também da posição do próprio artista, deixando expressa a relação intrínseca entre eles.

No texto que inicia o livro, embora não tenha sido identificado nessa pesquisa o motivo específico de o artista ter sido também o redator desse volume, Carybé, apesar de recém-chegado e relativamente desinformado sobre o assunto, demonstra conhecer minimamente as origens da capoeira baiana, sua evolução ao longo do tempo e a dinâmica do jogo, escrevendo muito resumidamente algumas informações primárias e generalizantes²⁹, divididas em três partes, sendo elas: “O Jogo da Capoeira”, “Os Instrumentos que Acompanham o Jôgo da Capoeira” e “Toques de Berimbáu”.

Na parte intitulada “O Jogo da Capoeira”, Carybé começa contando sobre a chegada dos “negros de Angola” (CARYBÉ, 1951b, np) à Bahia no séc. XVI, a quem ele denomina como os “primeiros capoeiristas” (*ibidem*) e desenvolve a narrativa descrevendo como o jogo de capoeira passou de sua forma “originária”, como treinamento de luta-resistência disfarçado de brincadeira e intrinsecamente ligado à rotina de trabalho dos escravizados à uma luta-jogo, com o surgimento de regras e incorporação diversos elementos do Recôncavo baiano. Em sua descrição, na forma aqui chamada “originária” do jogo de capoeira, pés e cabeça tem papel principal e eram brincados em duplas nas rodas ou no próprio local de trabalho, embalados pelo som do berimbau de boca, palmas e cantigas simples. Mais tarde, quando a brincadeira ganha regras e se torna “oficialmente” jogo, os pés e a cabeça continuam tendo papel primordial e só mãos e pés podem tocar o chão. Ainda em roda, jogada em dupla e acompanhada por cantigas, agora é iniciada após “as chulas de fundamento tiradas pelo mestre” (*ibidem*) respondidas em coro pelos participantes, junto aos sons do pandeiro, do caxixi, do réco-réco³⁰ e dos berimbaus de barriga com corda de aço, que são “quem dita o jôgo” (*ibidem*) ao orientar a velocidade, altura e tipo dos movimentos de acordo com o toque

²⁹ O que, para além dos motivos possíveis já apontados, pode ser um indicativo de que o público alvo do livro eram as pessoas leigas no assunto.

³⁰ Curiosamente, em nenhum momento é citado no livro o atabaque, instrumento de percussão muito utilizado em diversas rodas de capoeira.

entoado. Mesmo com as mudanças apresentadas, percebe-se na descrição de Carybé, que as formas de jogo são semelhantes e se conectam, ao passo que ambas se dão numa roda e são protagonizadas por uma dupla, que interage em movimento contínuo e responsivo, se emaranhando e se desemaranhando por meio de expressões, gestos e golpes sequenciados, que misturam ritualidade, ancestralidade e teatralidade, sempre acompanhados de música produzida pelos participantes ao entorno.

Já na parte intitulada “Os Instrumentos que Acompanham o Jôgo da Capoeira”, pequenas descrições do berimbau, do caxixi, do réco-réco e do pandeiro (instrumentos musicais já citados anteriormente) são justapostas a um desenho suscito para ilustrá-la. Logo em seguida vem a parte “Toques de Berimbáu”, a última antes dos 24 desenhos, trazendo uma lista com o nome dos toques e uma breve descrição do tipo de jogo correspondente a cada um deles, o que reafirma o papel e a importância do toque do berimbáu em determinar as características do jogo, como já havia sido descrito. Assim, em *Jogo da Capoeira* (1951) o texto parece funcionar tanto como um dispositivo complementar aos desenhos para armazenar a memória da manifestação cultural em questão, quanto também como uma ferramenta auxiliar à transmissão de seus discursos, introduzindo o leitor leigo ao tema e buscando dar à ele noção prévia dos instrumentos e da dinâmica do jogo referenciada principalmente pela roda e pelo berimbau, para que assim, ele possa identificar e compreender esses elementos nas representações que se seguem.

O primeiro desenho que abre a sequência dos 24 contidos no livro, já abordado anteriormente (fig. 18), é justamente o único que representa uma “saída” para o jogo, ou seja, quando os jogadores se agacham ao pé do berimbau e dali partem para o jogo na roda. Ainda que nesses desenhos de Carybé seja difícil falar exatamente em composição, pois esse é um conceito muito mais relacionado à pintura e a desenhos com mais elementos, é válido lembrar que Carybé não era um artista leigo³¹ e possuía conhecimento acerca de determinadas convenções das tradições clássicas de construção da imagem, que partem de uma suposta tendência perceptiva do olhar humano. Quando pensamos nessa tendência, que Fayga Ostrower aponta no livro *Universos da Arte* (2013), em “começar no alto do canto esquerdo e em movimentos sinuosos, encaminhar-nos ao canto inferior direito” (OSTROWER, 2013, p. 77), gerando valores expressivos específicos para cada área do plano nesse movimento, frente à construção diagonal desse desenho que se estabelece na relação entre as posições do mestre,

³¹ Estudou por dois anos na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro (antiga Academia Imperial de Belas Artes, fundada pela Missão Francesa), além de ter irmãos também artistas e ser um homem culto e viajado.

dos tocadores e dos jogadores, sua escolha como “abertura” ganha um significado muito sensível e grandioso. Usando as palavras da própria Fayga, como “porta de entrada” (*ibidem*), introduzindo todas as outras figuras do livro, está aquele que também foi acesso para outros indivíduos nos mistérios da capoeira, aquele que zela pela preservação dos fundamentos e da base dessa arte ancestral, que está sempre observando e gerenciando a roda de jogo, com sua sabedoria e experiência. Na presença do mestre, nossos olhos passeiam pelos tocadores sentados, que reforçam “a grande carga estática do centro” (*ibidem*) e terminam “no clímax da ação representada” (*ibidem*): os jogadores prestes a saírem para o jogo.

Feito o rito de abertura, a sequência de desenhos das movimentações de jogo pode então se desenrolar. Mesmo que eles sejam, muito provavelmente, de momentos e lugares diferentes, seu encadeamento a partir desse primeiro desenho, sem nenhuma interrupção textual, parece resgatar a dinâmica fluída de um jogo numa roda de capoeira. Então, assim que começamos a folheá-los, percebemos que existem dois tipos principais de representação com relação às figuras que os compõem: em 11 desenhos Carybé delinea, para além dos jogadores, também tocadores e/ou transeuntes que assistem a ao jogo, como, por exemplo, na figura 20, e nos outros 13 coloca em foco apenas a dupla que interage na movimentação do jogo de capoeira, como, por exemplo, na figura 21. Isso se dá porque mesmo que Carybé isole determinadas figuras nos desenhos, tendo como questão central a interação dos corpos-capoeira, fica subentendido que elas são retiradas de um contexto maior, que inclui até mesmo os transeuntes: a roda de capoeira.

Ainda que a capoeira, de maneira ampla, envolva múltiplas atividades, sua finalidade principal é sempre a roda de jogo, pois é nela que a fusão de uma série de elementos e da energia individual de cada um que dela participa pode acontecer, criando uma atmosfera ritualística capaz de afetar profundamente os capoeiristas. O som dos instrumentos, o canto, as palmas, os olhares, a invocação das forças ancestrais, os desejos e as intenções que se concentram nesse espaço resultam no que Mestre Decânio chama de “transe capoeirano”, sobre o qual Castro Junior escreve:

O estado de consciência modificada acontece a partir da força da roda, através da música, sob influência do ritmo. O corpo se transporta para a estabilização mais profunda das pessoas, no sentido da complementação dos jogadores em interação. O corpo-capoeira produz efeito nas manifestações motoras, chegando a um estágio de integração intensiva entre os participantes, não sendo mais o “eu” e nem o “outro”, e sim o “nós”. No jogo-dança-luta, imana a energia imaterial, fruto da concepção africana ancestral, realizando ligações profundas com o praticante e todo esse campo

de energia vital que os capoeiristas chamam de “Axé” (CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 184).

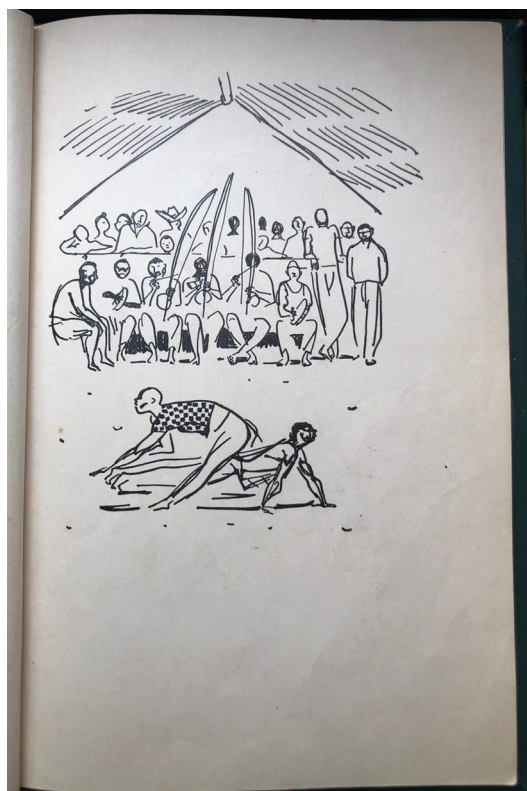


Fig. 20 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.



Fig. 21 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.

Assim, dominados por esse “Axé”, ao som de músicas que cantam e contam acontecimentos que sempre refletem recados e lições de vida, os corpos-capoeira podem dar vazão a sua ginga³² e ao seu repertório de golpes e esquivas correspondentes à “simbolização sócio histórica característica de cada grupo” (*ibidem*, p. 25), aprendidos com os mestres e aprimorados ao longo do tempo pela vivência pessoal. A movimentação criada deve ser sempre uma resposta à movimentação do outro jogador e às condições de seu entorno, improvisando e se adaptando de maneira incessante e de infinitas formas, momento a momento, enquanto durar o jogo.

Somando sua própria expressão em cada movimento, o capoeirista cria, dessa forma, sua “arte mandingueira” única, como uma espécie de marca pessoal que se consoma na roda (*ibidem*, p. 182). Essa “arte mandingueira”, como descreve Castro Júnior partindo de uma

³² Movimento básico e fundamental da capoeira, onde o corpo faz um balanço de um lado para o outro com os braços em posição de guarda protegendo o rosto. Todos os golpes e defesas de capoeira podem ser executados a partir da ginga, portanto, ela geralmente é usada pelos jogadores como “descanso” dinâmico, enquanto analisam o seu adversário e as possibilidades de surpreendê-lo num ataque, ao mesmo tempo que caso sejam atacados por ele, consigam esquivar.

definição do pesquisador Frede Abreu, é a “capacidade do corpo de criar, improvisar e ressignificar as multiplicidades de gestualidades necessárias para produzir sentidos indeterminados” (*ibidem*, p. 181) no rito da roda, articulando as lições do passado, os acontecimentos do presente e as expectativas do futuro. Dessa forma, nessa ocasião o corpo-capoeira se torna um instrumento produtor e transmissor de saberes para os que praticam e para os que contemplam, por meio das soluções que dá às adversidades e aos imprevistos que enfrenta, ao mesmo tempo que busca desafiar e armadilhar o outro jogador.

É válido destacar que a malícia e a surpresa são elementos fundamentais na roda de capoeira devido à história de marginalização e repressão dessa manifestação e de seus praticantes, tornando-se habilidades importantes para a segurança, autoafirmação e para a conquista do respeito de terceiros por parte dos capoeiristas. A essa capacidade de dissimular, em que o capoeirista está sempre atento aos possíveis perigos e esperando o momento certo de desatenção do outro para surpreendê-lo com um ataque certeiro, foi dado o nome de “mandinga”. Sua importância principal (após as atualizações pelas quais a capoeira passou ao longo do tempo), reside no fato de comprovar a esperteza e a astúcia de um capoeirista sobre outro no jogo, sem que haja a necessidade de acertar o golpe de fato. Nas palavras de Mestre João Pequeno “pra você mostrar que é bom, não precisa machucar o seu adversário, o capoeirista deve ter seu corpo manejado, seu corpo freiado (sic). Não precisa tocar no adversário, quem tá de parte vê, que você não derrubou porque não quis” (*apud* CASTRO-JUNIOR, 2010, p. 180). Sendo assim, os olhos assumem importância fundamental dentro do jogo, pois permitem ao capoeirista tanto desvendar antecipadamente os movimentos do outro jogador, quanto negacear, aproveitando-se da visão que este também tem.

Contudo, embora o bom mandingueiro³³ saiba a importância do contato visual, mantendo “um olho no peixe e outro no gato”, é comum que se vejam algumas movimentações nas quais um jogador fica de costas para o outro, perdendo o oponente do seu campo de visão. No entanto, essa é uma situação que deve ser intencional e “bem calculada”³⁴ por parte de quem a provocou, funcionando como mais uma forma de criar armadilhas. Em contrapartida, deve ser também bem conduzida pela outra parte, que de maneira atenta e responsiva, deve procurar sair da emboscada, preferencialmente com um contra-golpe que inverta a situação, tirando proveito dela e fazendo com que “o feitiço se vire contra o feiticeiro”. Isso só se faz possível pela capacidade de o capoeirista extrapolar a sua percepção

³³ Capoeirista astuto, que joga com mandinga.

³⁴ Assim como todas as outras movimentações de jogo.

ocular, ampliando-a para uma percepção corporal hipersensível, apoiada também pela memória. Dessa forma, os cinco sentidos são necessários para “enxergar” a movimentação do outro jogador mesmo quando este está fora de suas vistas, juntamente à “todas as imagens que compõem a roda” (CASTOR-JÚNIOR, 2010, p. 197), numa dinâmica de alternância constante entre “o visível, aquilo que ele consegue ver e o invisível, aquilo que ele consegue perceber” (*ibidem*).

Esses aspectos fundamentais da percepção dentro do jogo de capoeira, que se aplicam a qualquer estilo, são bastante explícitos em todos os desenhos de Carybé do livro *Jogo da Capoeira* (1951), com exceção do primeiro (fig. 18), onde os corpos ainda não estão diretamente em situação de jogo. O artista consegue captar detalhes sutis com suas linhas. Estas, quando não confirmam a importância do contato visual pela indicação (ainda que muito sintética) da posição das cabeças, olhos, narizes e bocas de figuras que parecem buscar olhar-se o tempo todo independente do movimento que estão fazendo, como, por exemplo, o que vemos nas figuras 21, 22, 23, 24 e 25, confirmam a questão da hipersensibilidade na representação de indivíduos que não estão se vendo, mas demonstram seu estado de alerta em corpos tensos, onde a cabeça e o pescoço parecem esticar-se na busca de um recrutamento maior da audição, como na figura 20.

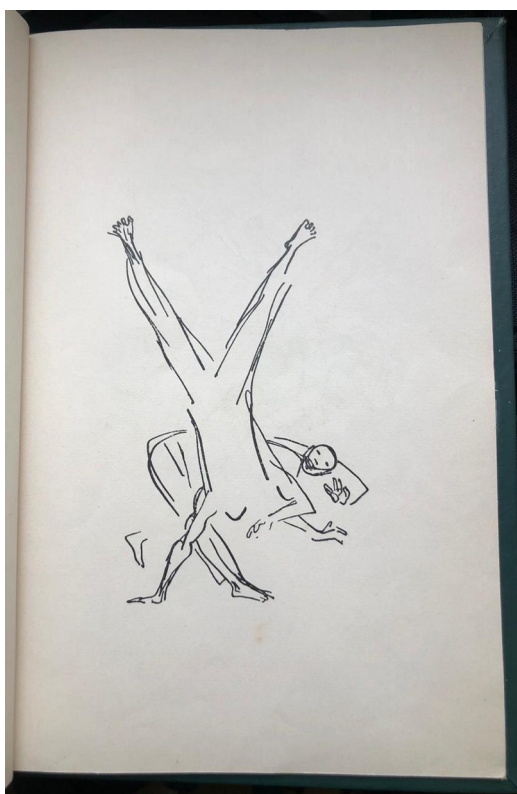


Fig. 22 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.



Fig. 23 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.

Dessa forma, os corpos-capoeira que Carybé representa são aqueles que transitam pelo espaço da roda e são eles mesmos lugar transitório de energias, percepções, memórias e histórias, buscando força na ancestralidade não como um manual de soluções prontas, mas como uma fonte de “produção dos afetos que potencializa as experiências sutis do corpo no qual os níveis de expressão são constituídos de múltiplas forças materiais, espirituais, estéticas e políticas” (*ibidem*, p. 183). A grandiosidade desse processo reside na habilidade do capoeirista de criar, a partir dos fundamentos e bases sólidas ensinadas por aqueles que vieram antes, adaptações contínuas e responsivas às possibilidades da realidade fugaz que se apresenta a cada momento de jogo: ao toque do berimbau, à mensagem da música cantada, à movimentação do outro jogador, à atmosfera da roda e às suas próprias limitações, num gestual que é reflexo da própria história de resistência da capoeira, juntamente às suas estratégias de sobrevivência na “roda do mundo”.

Assim, tudo se dá numa relação de pergunta e resposta sempre fundamentada, mas nunca fixa e nem absoluta, em corpos que seduzem e surpreendem os olhares principalmente pela fruição com que se dobram, se desdobram e se invertem. Em *Jogo da Capoeira* (1951), essa fruição permeada pela circularidade, que se apresenta constantemente no tempo, na roda, nos instrumentos, nos golpes e nos contornos dos corpos na capoeira, se materializa nas linhas curvas de Carybé, que conseguem direcionar os olhos do observador de um corpo ao outro, compreendendo a relação de complementaridade entre eles. Por exemplo, na figura 23, acima, e nas figuras 24 e 25, abaixo, partindo de qualquer ponto dos desenhos, ao acompanharmos as linhas com os olhos, somos levados num movimento circular infinito que conduz nossa observação de um jogador ao outro, captando as nuances de suas interações e compreendendo que o movimento de um só existe enquanto reação necessária ao movimento do outro.

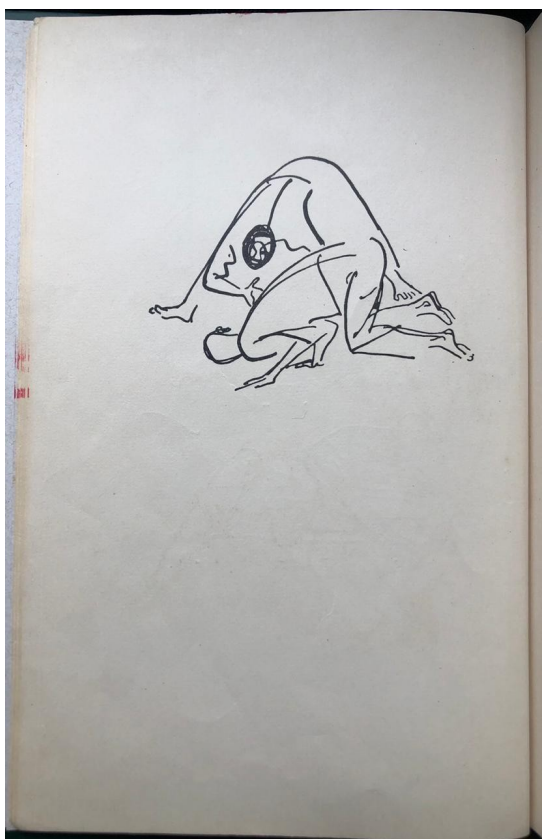


Fig. 24 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.



Fig. 25 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.

Castro Júnior diz que:

[...]a capoeira é a arte do corpo de dobrar-se e desdobrar-se para diversas direções e para diversos planos, intensificando as paisagens-passagem que conseguem, assim, comunicar e traduzir suas experiências de vida, assim como os conhecimentos e o caos que elas envolvem (CASTOR-JÚNIOR, 2010, p. 196).

Ainda que afirmada como arte diversas vezes no discurso de antigos mestres³⁵ pela união e domínio de diferentes esferas artísticas que sua prática requer, como a dança, a encenação, a música, a poesia e a produção manual de artefatos e instrumentos, a capoeira é arte principalmente enquanto produtora de diferentes imagens dos formatos que o corpo assume no jogo, como reflexo de processos individuais e coletivos, transformando-se em potência de comunicação. Esses formatos dos corpos-capoeira, captados por Carybé, fragmentados pela sua memória e fixados no papel pelo gesto de sua mão, ainda que de uma ótica pessoal, registraram aquilo que é essência na própria arte da capoeira. Assim, quando observados pela primeira vez, sem que se tenha visto os outros livros da *Coleção Recôncavo*, tem-se a impressão de que Carybé foi muito certo nas escolhas para representar

³⁵ Como afirma Mestre Boca Rica, quando diz que “capoeira é uma arte que devemos preservar” (apud CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 33).

especificamente a temática do livro, baseando-se na identificação de aspectos que, em termos de expressividade, para além de representarem figurativamente os elementos do contexto capoeirístico e os movimentos do jogo, denotam qualidades fundamentais da capoeira.

A começar pela escolha do desenho sintético formado apenas por linhas, semelhantes aos desenhos de esboços sobre os quais Cecília Almeida Salles afirma que “são desenhos de passagem, pois são transitórios, são geradores, pois têm o poder de engendrar formas novas” (SALLES, 2007, p. 44). As linhas de Carybé se emaranham e desemaranham, revelando figuras no contraste com a cor do papel e sugerindo algo de inacabado e efêmero, que lhes confere força iminente e imanente de desmancharem-se e conformarem-se em outras. Isso nos remete diretamente à transitoriedade própria dos contornos dos corpos em interação nas movimentações capoeirísticas transformadas continuamente, que Carybé reforça em alguns pontos, ao desenhar a mesma parte de uma figura em posições diferentes, no que parece ter como intuito indicar o rastro de sua trajetória. Podemos identificar esse procedimento na figura 25, acima, onde na representação do jogador à direita aparecem três pernas/pés e também na figura 26, abaixo, onde o jogador à esquerda é representado com três braços/mãos. Nestes casos, o fato de que, mesmo tomando direções diferentes, as linhas desses membros partem de uma mesma região e se sobrepõe, deixa evidente a intenção do artista de representar movimentos de passagem de uma posição à outra, fazendo o passado recente da cena coexistir com o presente.

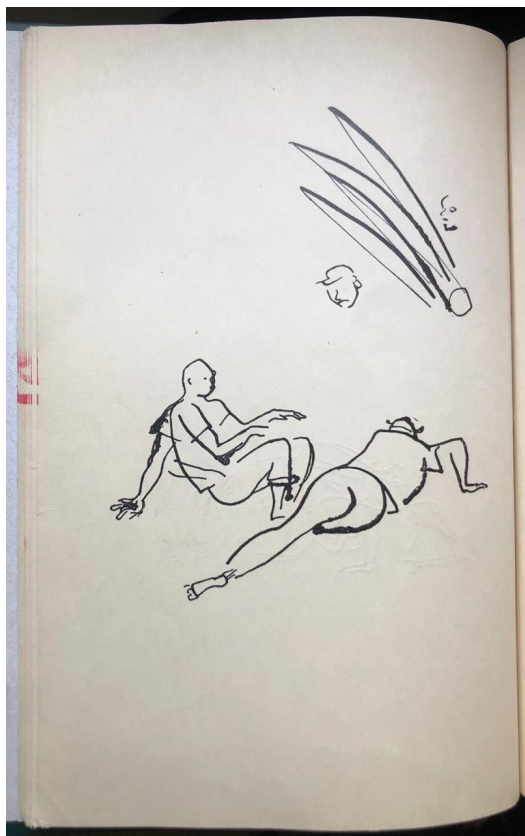


Fig. 26 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.

A linha, que é o elemento mais característico do território do desenho, tem, por si mesma, caráter fugaz pela sua incorporeidade e é justamente o elemento visual responsável pela configuração do “espaço direcional”, onde “a única elaboração formal possível (...) é a mudança de direção, a inversão direcional” (OSTROWER, 2013, p. 101). Ao pensar nessa definição de Ostrower compreende-se a forte relação que esse elemento estabelece com a principal potência dos corpos-capoeira, que é a de inverter-se, de “dobrar-se e desdobrar-se para diversas direções e para diversos planos, intensificando as paisagens-passagem” (CASTOR-JÚNIOR, 2010, p. 196).

Usando do potencial expressivo das linhas de “inversão direcional”, juntamente com a sua modulação por inter cruzamentos e/ou mudanças de espessura (que indicam áreas de sombra), Carybé consegue conferir diferentes pesos visuais às representações e consequentemente, diferentes ritmos. Expressa com isso a ideia de tempo de duração dos movimentos, os quais, como já explicado, diferem em sua cadência e altura a partir do toque específico de cada tipo de jogo entoado pelo berimbau. Assim, nas figuras onde as linhas não mudam tanto de direção e se quebram menos, subentende-se um jogo mais rápido, de corpos

mais eretos e, portanto, num plano mais alto, como representado na figura 25. Em contrapartida, onde as linhas fazem constantes inversões e se cruzam com frequência, gerando áreas de sombra, subentende-se um jogo mais lento, de corpos mais dobrados e, portanto, num plano mais baixo, como representado na figura 24.

Ao mesmo tempo, além dessas questões expressivas dos desenhos frente às lógicas da própria capoeira, na colocação destes em sequência, sem interrupção e distribuídos em diferentes latitudes e longitudes nas páginas, é possível enxergar um paralelo com a dinâmica real de um jogo, onde os capoeiristas distribuem seus movimentos pelo espaço da roda e são capazes de mudar de uma posição a outra num piscar de olhos.

No entanto, ao olhar para os outros livros da *Coleção Recôncavo*, embora existam algumas diferenças, identificamos o uso desses mesmos elementos expressivos na construção dos desenhos, chegando à conclusão de que eles não foram articulados especialmente para expressar a capoeira e sim são o resultado da trajetória de Carybé e da representação, a partir de sua memória, de uma atmosfera que, para ele, é inerente ao cotidiano da Bahia e à sua cultura como um todo - “terra mágica”, ritualística, em transformação e conformação profusa continuamente. Além disso, é válido ressaltar que por não ter sido possível o acesso às pranchas originais dos desenhos, não se sabe se o próprio Carybé elaborou os desenhos já na configuração das páginas dos livros ou se isso foi determinado posteriormente por terceiros. Reconhecendo essas questões, criou-se uma inquietação nesse estudo, pois se os desenhos sintéticos de linha são correspondentes à atmosfera transitória do cotidiano baiano retratado na *Coleção Recôncavo*, é no *Jogo da Capoeira* (1951) que eles parecem adquirir seu significado expressivo máximo por transmitirem a essência dessa manifestação em si, para além de apenas figurá-la.

Foi na leitura e relação dos ensaios “Do Desenho” (1975), de Mario de Andrade, “Desenho e Emancipação” (1975), de Flávio Motta e “Desenho ao Vivo” (2007), de Edith Derdyk, que essa inquietação pode encontrar uma resposta. Pensando sobre o desenho como a captação de um percurso vivo, de natureza expansiva (DERDYK, 2007), que Derdyk aponta ao comentar o que diz Andrade sobre que “o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens” (ANDRADE, 1975, online) e relacionando esta ideia ao que diz Motta sobre uma “significação mais rica e mais humana” do desenho para além de coisa de “lápis e papel” (MOTTA, 1975, online), entendemos que os desenhos de linha de Carybé do livro *Jogo da Capoeira* (1951) existem

antes nos próprios limites que o olho do artista estabelece “entre o corpo e o ar” (ANDRADE, 1975, on-line) ao observar as movimentações entre os corpos-capoeira na roda de jogo. Interpretadas “variadamente, como manifestação de energias naturais, de forças que se expandem ou se contraem, ou como pessoas e objetos presentes” (OSTROWER, 2013, p. 103) e registradas mentalmente na memória de Carybé, essas “linhas” funcionam “como processos que se desdobram” (*ibidem*), assim como o próprio funcionamento do jogo de capoeira.

Dessa forma, arriscamos a dizer que o jogo de capoeira em si é também desenho em seu sentido expandido, porque sua essência e sua força comunicacional maior reside e se dá nas linhas imaginárias das inúmeras “paisagens-passagem” dos contornos gestuais dos corpos-capoeira (CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 196). Inclusive, não seria absurdo supor que é exatamente a força dessa qualidade que permitiu a continuidade da capoeira e a preservação de muitas de suas características tradicionais pela oralidade dos velhos mestres, que tinham pouca ou quase nenhuma intimidade com a palavra escrita e provavelmente operavam um procedimento semelhante ao que fazia seu Tião, descrito por Derdyk no ensaio supracitado. Já senhor e mestre da cultura popular da comunidade do Matutu (Minas Gerais), Seu Tião contava histórias que estavam registradas apenas em sua memória. Na possibilidade de tê-las escritas em um livro, ele disse que gostaria o título fosse *Desenho*, explicando que para não as esquecer ele “desenhava os versos” na sua cabeça (DERDYK, 2007, p.p. 20-21).

Indo além, quando Derdyk fala que “em permanente mutação, a natureza do desenho é sempre a mesma e sempre outra” (*ibidem*, p. 17), é interessante observar que se a palavra “desenho” fosse trocada por “jogo de capoeira”, a frase se manteria em perfeita concordância. No jogo de capoeira, como vimos, o corpo sempre age resgatando os fundamentos e a ancestralidade, que estão no passado, mediante constantes atualizações e adaptações necessárias à realidade transitória do presente. Assim, os contornos dos corpos-capoeira captados pelas linhas de Carybé em *Jogo da Capoeira* (1951) são também sempre os mesmos e sempre outros, construídos numa espécie de jogo criativo entre as subjetividades de Carybé e as próprias “linhas” extraídas da observação da roda de capoeira, entendendo essas últimas como “cada linha traçada pelo olho” (VALERY, 2012, p. 63). E situa-se aqui esse processo como jogo porque, visto o caráter intelectual das linhas, “que nascem do poder de abstração da mente humana” (OSTROWER, 2013, p. 103), entende-se que o artista também joga ao executar combinações e operações em seus desenhos traçando as linhas que ele considera

essenciais na representação do jogo de capoeira nessa linguagem, que habita por excelência a “fronteira entre a ideia e a realidade” (BATTAGLINI, 2007, p. 111).

Ainda que permeado pelas subjetividades do artista, *Jogo da Capoeira* (1951) registra movimentos de corpos que transmitem saberes ancestrais oriundos das estratégias de um povo que, na criação da arte da capoeira, engendrou mais uma forma própria da “arte de viver nas linhas”, no sentido que nos fala Peter Pál Pelbart em “A arte de viver nas linhas” (2007). Resgatando concepções filosóficas de Deleuze e Guattari sobre a vida e os indivíduos “feitos de linhas”, Pelbart nos explica sobre três tipos de linha que perpassam de maneira emaranhada a existência humana: a linha dura, que nos define em estereótipos binários, a linha flexível, que é onde se manifestam as nossas inúmeras variações e a linha de fuga, onde se dão os devires, que “foge e faz fugir um mundo, como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através dos nossos limiares, “em direção de uma destinação desconhecida”” (PELBART, 2007, p. 285). Pelbart nos adverte sobre o cuidado necessário no manejo dessas linhas, visto os perigos que oferecem, em especial os da linha de fuga, a qual “pode conduzir ao desespero, à destruição, ao suicídio” (*ibidem*, p. 286). Dessa forma, quando pensamos no período de escravidão no Brasil e seus desdobramentos, onde tantos povos africanos tiveram em sua cartografia de vida “linhas” traçadas à força com seu próprio suor e sangue, num processo em que muitos morreram por violência direta ou se suicidaram enlouquecidos de sofrimento e *banzo*³⁶, a capoeira surge como uma forma, dentre tantas outras, de resistir e traçar novas linhas para se viver, usando a dobra e a inversão corporal como uma maneira de subverter a ordem colonizadora (CASTRO-JÚNIOR, 2010, p. 195)

Assim, nos parece que é todo de “linhas” que o jogo da capoeira parece se fazer e é também do jogo dessas “linhas” com as “linhas” pessoais que perpassam a vida e a sintetização no trabalho do próprio Carybé que surgem os desenhos de *Jogo da Capoeira* (1951). É por todas essas relações que a construção das representações visuais no livro ganha tanto sentido expressivo para a temática. Não só pela pelas linhas que representam figurativamente fundamentos e movimentos famosos do jogo de capoeira em si, como por exemplo, a meia-lua-de-compasso (fig. 27) e a cabeçada (fig. 28), mas por ambos – o desenho de linhas e o jogo de capoeira – dividirem, como essência, o “caráter infinitamente sutil de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria” (ANDRADE, 1975, on-line).

³⁶ Nome dado à uma espécie de depressão profunda sentida pelos africanos escravizados, fruto dos sentimentos de nostalgia e melancolia em relação ao seu lugar de origem e repulsa às condições impostas pela escravidão.



Fig. 27 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.

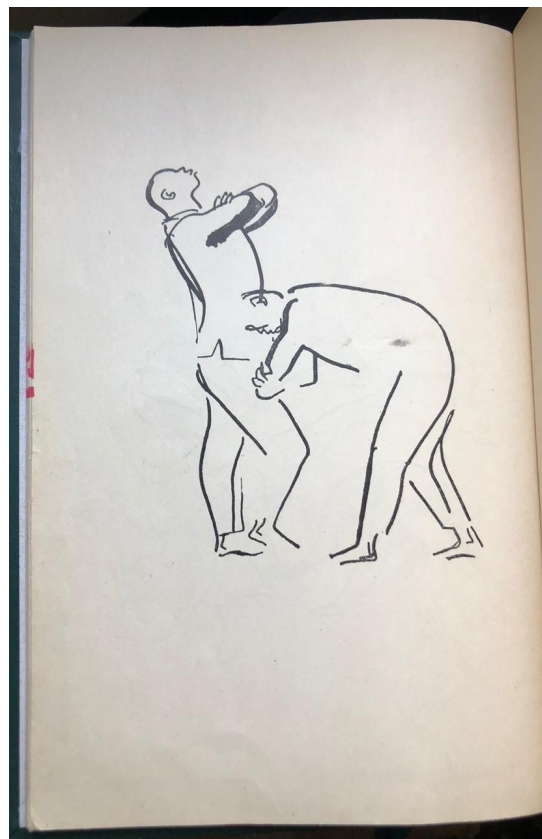


Fig. 28 – Página de desenho do livro *Jogo da Capoeira* (1951).
Fonte: foto da autora.

6. Considerações finais

A estética da capoeira é singular e complexa, fruto de uma longa história de resistência negra às violentas opressões e da incorporação de diversos elementos posteriores, num processo que é orquestrado pela sabedoria dos mais experientes da prática: os Mestres. Se por muitas vezes foi considerada uma manifestação menor ou perigosa, tendo sido prevista como crime no código penal brasileiro de 1890 a 1937, e em muitas bibliografias tem seu valor reduzido, é porque faltam meios adequados a essas análises para compreender sua riqueza, buscando inutilmente analisá-la sob parâmetros preconceituosos e, mais especificamente, racistas. Sua força reside especialmente nas formas incessantes que os corpos-capoeira assumem e transmitem, configurando saberes que estão sempre orientados pelos fundamentos e pela ancestralidade do passado, mediante a constantes atualizações e adaptações pessoais e necessárias a transitoriedade do presente. É exatamente esse aspecto que permite que se situe a capoeira como desenho no sentido ampliado dessa palavra, formado pelas linhas que surgem nos contornos dos movimentos dos corpos-capoeira, em constantes deslocamentos. É da interação dessas “linhas” com a percepção e a memória de Carybé que surgem as figuras de

Jogo da Capoeira (1951), numa espécie de jogo que ele também opera entre o inteligível e o sensível. Apesar de estarem permeados de subjetividade, o que é inerente ao próprio processo da criação artística, e ressaltarem determinados elementos em detrimento de outros, os desenhos em questão configuram um expressivo registro das movimentações dos corpos-capoeira, uma vez que o uso do desenho de linhas para representar o jogo de capoeira, potencializa o significado de ambos pelos aspectos convergentes fundamentais desses dois territórios.

Ao longo deste trabalho, foi possível refletir e relacionar diferentes informações e conceitos provenientes dos eixos principais que aqui se cruzaram: a biografia de Carybé, o contexto da Bahia e do Recôncavo Baiano no século XX, a capoeira, a Capoeira Baiana, a *Coleção Recôncavo*, o livro *Jogo da Capoeira* (1951) em si e os campos de conhecimento do desenho e da linguagem visual. Assim, para além de um trabalho de conclusão de curso, essa pesquisa tornou-se ponto inicial e fio condutor de importantes estudos na fundamentação da minha práxis artística em longo prazo, nas minhas práticas pedagógicas e também nas minhas pesquisas futuras nas áreas da capoeira e do desenho, que como comentado aqui, dialogam intimamente em sua natureza. E isso se dá porque ampliar os sentidos e relações de cada aspecto estudado nos ajuda, para além de entendê-los de forma mais profunda, enxergar também questionamentos que iluminam outras possibilidades e caminhos para o nosso próprio fazer. A exemplo da ampliação do conceito de desenho, que nos deixa mais livres e encorajados a fazer experimentações para além do lápis e do papel, da reflexão sobre as escolhas de nossas referências de trabalho artístico e também da importância de andarmos sempre atentos à linha (elemento sobre o qual tanto falamos nesse trabalho) divisória que existe entre a valorização de determinados elementos culturais e a sua exotificação, tendo responsabilidade não só com aquilo que produzimos, mas também com os rumos e discursos que essa produção pode vir a fortalecer.

Por fim, mas não menos importante, quero também pontuar que, feliz e inevitavelmente, o trabalho exerceu grande impacto sobre a minha visão como capoeirista e consequentemente sobre a minha própria prática de capoeira, pois além de me colocar em contato com fontes contundentes no campo das questões conceituais dessa área, também me aproximou de um repertório de registros históricos muito valiosos, como fotografias, vídeos e transcrições de falas. Com eles pude ter o privilégio de acessar um pouco da sabedoria dos velhos mestres (dos quais muitos já se foram e que Olorun os tenha), conhecer histórias

incríveis da capoeira de outros tempos e também de lugares e festejos emblemáticos do Recôncavo Baiano e assim, admirar e respeitar ainda mais esse universo de possibilidades e riquezas culturais ancestrais infinitas que é a capoeira, fazendo ressoar a célebre frase de Mestre Pastinha de que “Capoeira é tudo o que a boca come e tudo o que o corpo dá”.

7. Bibliografia

A Capoeira Angola e seus fundamentos. Disponível em: <https://capoeiraexports.blogspot.com/2011/01/capoeira-angola-e-mestre-pastinha.html>.

Acesso em: 12 mai. 2020.

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda.** Salvador: EDUFBA, 2005.

ANDRADE, Mario de. Do desenho. *In: _____*. **Aspectos das artes plásticas no Brasil.** 2ª. Ed, São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77.

Bahia, por exemplo. Direção: Rex Schindler. Bahia: Polígono Filmes, 1969.

BATTAGLINI, Arnaldo. A fronteira como território. *In: DERDYK, Edith (org.).* **Disegno. Desenho. Desígnio.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 109-115.

CARYBÉ. **Jogo de Capoeira.** Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 3, 1951.

CARYBÉ. **Temas de Candomblé.** Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 9, 1951.

CASTRO-JÚNIOR, Luís Vitor. **Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955-1985).** Brasília: Ministério do Esporte, 2010.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé: uma construção da Imagética do Candomblé Baiano.** Orientadora: Dra. Dilma de Melo Silva. 2012. 200 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-08012013-145340/publico/dissertacao.pdf>. Acesso em: 20 ab. 2020.

DERDYK, Edith. Desenho ao vivo. *In*: _____. (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007, p. 17-24.

EDUARDO, Carlos. **Rampa do Mercado**. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 8, 1951.

FAYGA, Ostrower. **Universos da Arte**. 1ª. Ed, Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

MATOS, Matilde. A Bahia vista por Carybé (1911-1997). **Afro-Ásia**, Bahia, v. , n. 30, p. 389-413. 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77003011>. Acesso em: 15 ab. 2020.

Mestre Bimba, a Capoeira Iluminada. Direção: Luiz Fernando Goulart. Rio de Janeiro: Lumen Produções, 2005.

MOTTA, Flávio Lichtenfels. Desenho e Emancipação. *In*: ANDRADE, Mario; ARTIGAS, João Batista Vilanova; MOTTA, Flávio Lichtenfels. **Sobre Desenho**. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.

PEDREIRA, José. **Festa de Iemanjá**. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 7, 1951.

PELBART, Peter Pál. A arte de vier nas linhas. *In*: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 280 - 290.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. **As influência socioculturais nas representações de Carybé do universo religioso do camdomblé**. Disponível em: <http://www.encontro2014.se.anpuh.org/resources/anais/37/1407206420_ARQUIVO_Sergipe.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. **As Influências do discurso folclorista e da reforma urbanística nas representações de Carybé: Apontamentos iniciais de pesquisa**. Disponível em: <http://www.encontro2016.bahia.anpuh.org/resources/anais/49/1476711786_ARQUIVO_AnpuhSE.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

SALLES, Cecília Almeida. Desenhos da criação. *In*: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 33-44.

TAVARES, Odorico. **Conceição Da Praia**. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 6, 1951.

Vadiação. Direção: Alexandre Robatto Filho. Bahia, 1954.

VALÉRY, Paul. Ver e Traçar. *In*: _____. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 61- 66.

VERGER, Pierre. **Orixás**. Salvador: Livraria Turista, Coleção Recôncavo, n. 10, 1951.