

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Isadora Gamba Dallapria

Fluxos, corpos e trânsitos: As imagens em movimento de Carybé

Florianópolis
Setembro de 2021

Isadora Gamba Dallapria

Fluxos, corpos e trânsitos: As imagens em movimento de Carybé

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Queiróz Campos

Florianópolis
Setembro de 2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Dallapria, Isadora Gamba

Fluxos, corpos e trânsitos: As imagens em movimento de
Carybé / Isadora Gamba Dallapria ; orientadora, Daniela
Queiróz Campos, 2021.

79 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. História da arte. 3. Carybé. 4. Corpo na
arte. 5. Capoeira. I. Campos, Daniela Queiróz. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos 29 dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e um, às 14 horas, por meio do ambiente virtual *Google Meet*, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof.^a **Daniela Queiróz Campos** (orientadora), Profa. **Priscila Lolata** (membro) e Prof. **Sílvio Marcus de Souza Correa** (membro), designados pela Portaria TCC nº 34/HST/CFH/2021, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Isadora Gamba Dallapria**, intitulado: **“Fluxos, corpos e trânsitos: As imagens em movimento de Carybé”**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidenta, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas: Prof.^a **Daniela Queiróz Campos**, nota 10, Prof.^a **Priscila Lolata**, nota 10, Prof. **Sílvio Marcus de Souza Correa**, nota 10, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 10. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 6 de outubro de 2021. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 29 de setembro de 2021.

Prof.^a. (Orientadora)



Documento assinado digitalmente
Daniela Queiroz Campos
Data: 29/09/2021 17:58:27-0300
CPF: 055.952.119-70
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.^a. (Membro):.....



Documento assinado digitalmente
Sílvio Marcus de Souza Correa
Data: 29/09/2021 18:09:56-0300
CPF: 675.367.860-34
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.(Membro):.....



Documento assinado digitalmente
Isadora Gamba Dallapria
Data: 01/10/2021 10:22:39-0300
CPF: 029.278.180-61
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

(Candidata):.....

Priscila Valente Lolata
Professora da Escola de Belas Artes – UFBA



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Isadora Dallapria ,matricula n.º17101320, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “Fluxos, corpos e trânsitos: As imagens em movimento de Carybé”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 05 de outubro de 2021.

Orientador(a)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Elis. Por ser tudo o tempo todo para mim. A vida que me gerou, e quem estimulou minha primeira consciência do mundo. Agradeço a natureza pedagógica que nutriu ao longo de todos esses anos, e permitiu a minha experiência como filha ser tão completa. Sou grata por sua sustentação, para eu me sentir segura, amparada, cuidada; pela movimentação realizada para hoje ocupar esse lugar; e por todo amor, um amor que não pede nada, completo.

A minha vó, Carolina. Por espelhar o que há de mais valioso, a delicadeza e a sabedoria. Pela ocasião de conviver e ser agraciada por sua humanidade, sua coerência, seu amor à vida e às pessoas. Agradeço seu cuidado longínquo e suas orações.

A meu pai, Ivan. O primeiro a se atentar ao meu futuro. Obrigada por permanentemente me proporcionar o que há de melhor. Por reiterar a grandeza do conhecimento para minha independência e desenvolvimento pessoal; hoje consigo atribuir o devido valor a isso. Todos os seus conselhos me guiaram sempre por bons caminhos.

À minha família, Dall’Agnol, meu sangue e meu coração. Agradeço por ter crescido em meio a tanto amor. Por respeitarem o meu espaço, as minhas escolhas e zelarem pelo meu bem. Por me mostrarem o caminho, do trabalho digno, e me conduzirem a ser uma pessoa melhor e mais justa.

Aos meus companheiros e colegas de curso, Adriel e Alcione. Por me ajudarem a manter a lucidez, a serenidade e o foco. Agradeço a escuta, a torcida e o otimismo. E sobretudo, pela amizade construída; pela convivência saudável, as boas conversas e gargalhadas, e os perrengues compartilhados. Sem eles, a graduação não seria tão prazerosa, bem vivida e feita de boas memórias. Que vida boa a gente se deu nesses anos!

A Daniela, minha orientadora, por ter me acolhido e acompanhado desde a preparação do projeto de pesquisa. Pela prontidão, pelo tempo dispendido e as leituras atentas. Sua intervenção sempre se fez amorosa, gentil e preocupada. Agradeço seu cuidado em fazer com que o processo fosse conduzido com leveza e de forma prazerosa. Obrigada por me conceder autonomia, respeitar as minhas preferências e abraçar as expectativas em relação ao futuro da pesquisa.

Ao corpo docente do departamento de História da UFSC, entre outros trabalhadores da educação, por serem parte da construção desse trabalho. Desempenharam papel decisivo na formação do meu pensamento, na minha formação humana, na construção da minha trajetória acadêmica, e me ensinaram quase a totalidade do que sei. E que além de tudo, atribuem à profissão, seu caráter humanizante. Agradeço cada aula, e manifesto minha admiração a todos

que se mostram preocupados com o conhecimento e assumem comprometimento com a sociedade.

Aos servidores do departamento, Cris e Milano, dos quais felizmente tive a oportunidade de me aproximar. Agradeço a solicitude e disposição enquanto profissionais. E o espaço cedido nesse tempo de convivência.

A Universidade Federal, ambiente que se tornara a minha segunda casa nos anos de graduação. Por possibilitar além do subsídio dos estudos, uma experiência pessoal em sua totalidade; proporcionando contato à composição e educação plural. Por ofertar conhecimento de qualidade; estágios supervisionados; e uma estrutura acolhedora, com acesso à alimentação, ambientes de lazer, salas de aulas e bibliotecas, espaços limpos e organizados para o estudos. Agradeço a todos servidores administrativos e trabalhadores concursados e terceirizados que possibilitam o funcionamento do campus e operam na sua manutenção.

Aos colegas de sala, professor e integrantes do PET História, pela contribuição acadêmica, experiência adquirida e momentos de interação.

Aos professores Silvio Marcus de Souza Correa e Priscila Valente Lolata, por gentilmente acolherem o convite à composição da banca, e se disporem à leitura do texto.

RESUMO

O trabalho aborda as temporalidades e corpos galgados nos desenhos do Caderno de número 3, *O jogo da capoeira* (1951) da *Coleção Recôncavo*, de autoria de Carybé. Coletânea encomendada pelo Governo do Estado da Bahia, fora impressa, publicada, e posta em circulação na Salvador de meados do século XX. Seu conjunto somou dez livros em torno do que seriam os proeminentes aspectos da cultura baiana. O livro em questão fora composto por 24 desenhos, acrescidos à uma produção textual introdutória, do artista argentino que se fixara em Salvador a partir dos anos 1950, às vésperas dessa produção. A temporalidade perpassa o memorando dos percursos artista, a reprodutibilidade da obra, e a capoeira de Angola, escopo de seus desenhos e elemento de grande divulgação à sua época. Alcança também, conjunções antecedentes, como o fluxo massivo de pessoas aportadas na capital, procedentes dos tráfegos transatlânticos. Decompondo as imagens de Carybé, operam-se outros tempos, pautados nos estudos de Aby Warburg. Coloca-se em questão a memória transmitida pela capoeira, pela expressividade do corpo da capoeira, pela figuração do artista, e assim, das próprias imagens, que foram apresentadas a partir do movimento.

Palavras-chave: imagem; corpo; movimento; capoeira; Carybé.

ABSTRACT

The work approaches the temporalities and bodies raised in the engravings of notebook number 3, *The capoeira game* (1951) from the *Recôncavo Collection*, by Carybé. A collection commissioned by the Government of the State of Bahia, had been printed, published, and circulated in mid-twentieth century Salvador. His set added ten books around what would be the prominent aspects of Bahian culture. The book in question was composed of 24 drawings, added to an introductory textual production, by the Argentine artist who had settled in Salvador from the 1950s, on the eve of this production. The temporality permeates the memorandum of the artist's paths, the reproducibility of the work, and Angola's Capoeira, the scope of his drawings and an element of great dissemination at his time. It also reaches previous conjunctions, such as the massive flow of people arriving in the capital from transatlantic traffic. Decomposing Carybé's images, other times operate, based on the studies of Aby Warburg. The memory transmitted by capoeira is questioned, by the expressiveness of the capoeira body, by the artist's figuration, and thus, of the images themselves, which were presented from the movement.

Keywords: image; body; movement; capoeira; Carybé.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Carybé. Galo de briga. 1981.....	18
Figura 2. Carybé. Balé Gabriela, Cravo e Canela. Cenários e Figurinos. 1983.....	19
Figura 3. Carybé. A pausa dos vaqueiros, 35 x 50, 1978.....	21
Figura 4. Carybé. Iemanjá. 1968. Madeira (cedro) entalhada com incrustações.....	26
Figura 5. Carybé. Feira, 50 x 35, 1984.....	28
Figura 6. Carybé. Pintura em azulejo	32
Figura 7. Mãe Senhora e Carybé no Ilê Axé Opô Afonjá.	33
Figura 8. Carybé. Retrato de Mãe Senhora. 1950.....	34
Figura 9. Carybé. Sem título. Capa da Coleção Recôncavo nº 3. 1951.....	40
Figura 10. Carybé. Sem título. Instrumentos. Jogo de Capoeira. 1951.....	43
Figura 11. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	45
Figura 12. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	46
Figura 13. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	47
Figura 14. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	48
Figura 15. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	50
Figura 16. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	52
Figura 17. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	59
Figura 18. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	60
Figura 19. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	61
Figura 20. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	63
Figura 21. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	64
Figura 22. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	67
Figura 23. Carybé. Sem título. Jogo de Capoeira. 1951.....	69

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O HOMEM DE AZUL.....	18
3. O TRANSITAR DA MEMÓRIA.....	37
4. O CORPO QUE SE AGITA.....	55
5. CONCLUSÃO	73
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

1. INTRODUÇÃO

O arranjo deste trabalho teve como preâmbulo, antigos e novos interesses, que o acaso ocupou-se de agir na orquestração de ambos. Afeições e deslumbramentos palpantes se revelaram corporalizados na escolha do tema, e que agora, mais que nunca com desenrolar da pesquisa, estão longe de mostrarem abrandados. Tão pouco, sem a pretensão ou previsão de rematar as inéditas hesitações que foram afloradas, ainda a serem aprofundadas no prolongamento dessa pesquisa. Uma produção que vejo pendente, um ponto final que tenciona ser prolongado, redirecionado, aprimorado.

À semelhança de Carybé, que por intermédio dos romances de Jorge Amado, veio desembarcar em terras brasileiras em direção à capital baiana; por promessas que só que existiam na imaginação do escritor e nas páginas redigidas, encantou-se por essa nação. Dessa mesma alegoria, aportei eu em sua obra, pelas mãos e palavras do mesmo autor que desde outrora me fizera brilhar os olhos, tomar apreço pela leitura e pela história; canalizou meus interesses, e povoara meu imaginário. Agora chegara a minha ocasião de enamoramento, pela Bahia de Carybé.

Ao longo de sua vida em solo brasileiro, Carybé compôs o seletto grupo de letrados baianos, afamados em suas respectivas áreas artísticas. A Bahia permeou seu trabalho, assim como se fez presente nas demais artes visuais e plásticas, na música, na literatura, nas publicações sociológicas e nas cátedras a partir das primeiras décadas do século XX. “nós passamos com maior frequência pelas imagens, e [...] elas passam mais profundamente por nós” (BELTING, 2014, p. 61); Dos tantos estímulos visuais que nos afetam, atentei-me ao nome já conhecido, de grafia harmônica; dessa órbita de tônicas reiteradas e apaixonadas por companheiros que se esbarravam no bar Anjo Azul: “que fala em peixe e em vento, em saveiro e no mestre do saveiro, no mar e na Bahia. Nunca soube falar de outras coisas.” (CAYMMI, 1976, p. 2). E o trabalho costurou-se como se eu tratasse de um indivíduo íntimo e já conhecido; como se estivéssemos diante das mesmas paisagens, simpatizantes aos mesmos encantos, absorvendo da mesma beleza; como se meus prognósticos reencontrassem suas imagens, ganhassem figurações. Imagens que foram sendo descobertas com o andar da pesquisa, e custosamente serão cessadas, tendo em vista o grande e alastrado repertório do artista. A atuação assumida parte do que Aby Warburg (1866-1929) alumia: o potencial das imagens; de imagens históricas que precisam ser reativadas, de um passado implicado em nossa época. (CANTINHO, 2016)

Foi respaldando-se da própria fonte recrutada, das imagens de Carybé, do seu conteúdo, seus motivos artísticos e sua construção plástica que se engendrou a estrutura, alocou-se os temas centrais e as questões teórico-metodológicas. Trata-se do *Caderno* de número 3, intitulado *O Jogo da Capoeira*, da *Coleção Recôncavo*, com primeira edição publicada em 1951, reeditado no ano de 1955, ambas distribuídas em Salvador. Composta por dez volumes em sua totalidade, a coletânea partira de uma iniciativa e encomenda do Governo do Estado da Bahia; em compilar em desenhos e produção textual, a cultura popular baiana de meados do século XX. Com grande amplitude temática, cada volume é composto de imagens produzidas em nanquim, de autoria do artista, e com textos colaborativos, fixados em papel impresso. *O Jogo da Capoeira* compõe-se de 24 desenhos sem títulos, com escritos redigidos pelo próprio Carybé, totalizando 36 páginas não numeradas.

Partindo de sua obra principiante e edificante de sua trajetória soteropolitana, o primeiro capítulo encarregou-se de situar os acontecimentos predecessores e posteriores à essa produção. É nesse momento em que dispõe-se dos trânsitos feitos pelo artista, de muitas naturezas: sua circulação pela miríade de possibilidades artísticas, excelência em muitas técnicas e suportes; por variados motivos temáticos, fruto de suas predileções e saberes adquiridos nos espaços geográficos que se fizera presente; sua consolidação nas belas-artes; o deslocar do seu próprio corpo, de inserção ao universo de seus objetos, à novas culturas e crenças. E trânsitos guiados nessa costura edificada: por obras que ganharam grande notabilidade, as que foram memoráveis à sua construção como artista. Alocou-se ao conjunto de sua produção, a categoria de arte afro-brasileira, dada a sua constante recorrência a elementos afrodescendentes: suas temáticas, os motivos iconográficos e suas significações, com desdobramentos simbólicos; junto de sua permeabilidade a esse meio, que surgira de muita pesquisa, de interação e laços construídos, e sua estima e reverência.

Há imagens que não terminam em si mesmas; assim a fonte se desdobrara, nos convocou a ir avante. É possível encontrar ecos de sua composição em diversos âmbitos, por vezes distanciados tanto espacial quanto temporalmente; aspectos e elementos que se mantêm, possuem profundezas e retornam a novos contextos e tempos, mesmo com eventuais e inevitáveis transformações. As correspondências idealizadas dificilmente poderiam ser caracterizadas como meras coincidências. Os desenhos de Carybé, ao mesmo tempo que recorrem a elementos de seu tempo de produção, descolam-se do mesmo, ao aprofundarem-se temporalmente através de um passado que retorna; por seu próprio invólucro, pelo suave deslizar do contorno nos corpos de capoeira que são arquitetados. E que assinalam como a forma é indissociável do seu conteúdo.

Em um primeiro momento, o uso do tempo aplica-se à problematização do objeto de seus desenhos no Caderno de nº3, a capoeira. São imagens que falam de corpos realizando a luta de capoeira de Angola, o que marca seu período de produção, seu contexto geográfico. Prática definitivamente regional ao Recôncavo Baiano, com preceitos, vocabulários, formalidades de praxe e narrativas próprias. Também, marcadamente do momento em que fora desempenhada no século XX, esboço das escolas e mestres do círculo que Carybé manteve. Bem como a proposta temática apresentada pelo artista, sendo a *Coleção* um trabalho encomendado e voltado aos valores patrimoniais e costumes da sociedade à época.

Práticas que são fruto do tempo, espaço e cultura em que são encontrados. E do mesmo modo como não podem ser significadas em si mesmas, não é em si que são encontradas suas origens – se é que essas encontram-se cravejadas e podem ser tateadas. No mais, precisa-se ir longe para alcançar a complexidade cultural própria em que são produzidas e reproduzidas. Traçam-se os fluxos: na outra extremidade de suas temporalidades, é possível compreender seus desembarços, em seus entrelaçamentos transculturais e transtemporais, tendo as culturas das quais essas correspondências parecem afluir. E percebe-se, que podem estar mais alongadas temporalmente, em momentos históricos mais recuados, prolongando-se por séculos à frente.

Tratou-se de apontar os fluxos geográficos cruzados pela capoeira, por seus limiares, o local onde afluíra e onde se desencadeara tal manifestação; ligando as duas margens do Atlântico, tem-se a emergência de práticas amalgamadas sob determinadas conjunturas históricas: o contexto escravocrata e migratório brasileiro, de grupos étnicos balizadas. A capoeira pode ser alocada como cultura diaspórica. No entanto, problematiza-se aqui as narrativas de uma pura sobrevivência estática e linear: a própria conduta da cultura que longe de ser intocável, passou por inúmeras transformações e emergências durante e após o tráfico Atlântico; a própria dinâmica da capoeira de Angola, que não é reprodutiva e conservadora, oscila entre sua tradição e herança africana e suas metamorfoses; e por fim, aquela pelo próprio corpo que ali desempenha a ação e fora capturado e apresentado por Carybé: corpos feitos de memória e singularidade, que se expressam por essas referências que vêm em saltos, que provocam rachaduras no tempo.

Àqueles desenhos, “a acolhermos na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado” (GUERREIRO, 2012, p. 78), portanto, manipulam muito mais tempos e questões para além do seu pertencente; se constitui de diversos passados. É com Aby Warburg, que fora pensada a investigação desses possíveis vínculos. Tem-se aqui o poder de resgatar e reconstruir a memória cultural pelas imagens, tendo que a “imagem comporta em si a memória de um acontecimento forte, que reenvia para experiências originárias” (CANTINHO, 2016, p. 34);

pela operação do historiador, um ofício assumido e reposicionado por esse erudito em toda extensão de suas investigações.

Warburg fora um teórico que abalou as estruturas da historiografia, sobretudo no que diz à história da arte e da cultura. Desenvolveu um arcabouço de conceitos e instrumentos dos estudos sobre imagem, assinalando uma posição distante e crítica ao historicismo, à história da arte estetizante, no âmbito dos cânones tradicionais. Propôs “uma representação da história *nas* imagens, e mais do que isso, *por* imagens” (GUERREIRO, 2012, p. 75); as imagens históricas, para o autor, não são constituídas de elementos, conteúdos e formas relativos tão somente ao seu período de produção; ostentam uma transversalidade de tempos, que só são legíveis a determinadas épocas; portanto, devem ser reativadas em outros períodos. Operar imagens segundo os conceitos warbugnianos requer operar também o tempo, questionar os modelos de temporalidade. Sua obra fora revisitada tardiamente, sendo aos poucos absorvida por outros historiadores, editorada traduzida. Dentre esses, realça-se o nome de outro estudioso da imagem, o historiador francês Georges Didi-Huberman, que além de debruçar-se ativamente ao legado de Warburg e possuir muitas afinidades teóricas, é um dos nomes engajados ao presente trabalho.

Á vista disso, aqui se faz presente as disposições despertadas, inquietações recentes e não são menos importantes, visto que rumaram a pesquisa a uma perspectiva muito mais incomodativa; transpondo o puro encantamento estético e plástico, que não deixou de existir, mas foi perscrutado, atravessado por outros problemas. Novas aberturas na imaginação, o sobrepujar de algumas asserções, do meu poder de despertar e conferir sentido, de atribuir elos; do ver, indagar e escrever sobre imagens. As imagens traçadas por Carybé me levaram a muitos lugares, a muitos tempos que não havia acessado no meu percurso como estudante, e fora motivado pelo seu valor teórico-metodológico.

Dentro das imensas possibilidades de leitura da imagem, emergiu outra leitura da história, do se deparar ao tempo de forma embaralhada, sobrepostos na composição dos corpos e suas construções. O que iluminou a atenção aos elementos que estruturam e compõem uma representação, ao vocabulário visual do artista, e do seu motivo estruturante. Este trabalho, portanto, está inserido nos ramos historiográficos dos estudos imagéticos, e faz uso da imagem como fonte histórica. De sua produção, dois conceitos são importantes para nós: *Nachleben* e *Pathosformel*; concepções que perpassaram da primeira à última produção inacabada de Warburg, que são orgânicas, se interpenetram e transpõem-se em muitos momentos. Os referidos encontram-se com as leituras de Didi-Huberman, e colocam-se contaminados por suas aproximações.

Aquela capoeira apoderada e irrompida por Carybé apresenta imagens de corpos que foram também experienciados visualmente pelo próprio artista, ao testemunhar e integrar rodas tradicionais. Dispondo de três desenhos, a imagem é colocada como palco de memória e tempos reativados ao serem tratados por Carybé, propostos aqui por duas vias. Primeiro, à do corpo operante, que no executar da prática evoca sua ancestralidade e perpassa momentos simbólicos à capoeira; ademais pela singularidade expressiva que se faz pela manipulação de imagens da memória, de gestos sobreviventes, que lhe são transmitidas. Múltiplos tempos cruzam e palpitam nesse corpo, e contestam uma mera repetição de golpes.

Enquanto imagem histórica, quanto à representação plástica da imagem, coloca-se a condição de manipulação, pelo artista, de tempos que não os vigentes. Por dinâmica e operação da própria memória, imagens de outras temporalidades, através fórmulas que sobrevivem, os *Pathosformeln*, foram por ele visualizadas e operadas na vivacidade atribuída ao corpo. Há um confronto e coexistência do passado e de sua época, nos corpos da capoeira e na produção de imagens. Sua linguagem visual portanto parte tanto de sua rememoração prática das expressões, quanto de imagens mnésicas de outrem, de traços sobreviventes.

Logo, os desenhos não marcam tão somente os aspectos presentes a Carybé, ou aqueles submetidos à sua aptidão e técnica. Eles são feitos de outrora. Soma-se ao terceiro capítulo, a acomodação de outros três itens acima referidos e produzidos para o *O jogo da capoeira*; aqui não são os motivos temáticos que interessam, e sim a deparação com a singularidade estética de cada imagem, para além da totalidade da obra, na totalidade do tempo em que fora construída. Partindo da plasticidade operada no processo artístico, investe-se o subtítulo do trabalho, as imagens em movimento.

Alicerçada na concepção do *páthos*, esse nos mostra como os contornos não são categorias vazias, e se mostram associados a uma energia afetiva. Se o artista opera a partir de fórmulas, ele não exerce a simples repetição dos traços, mas a revitalização das emoções originárias que carregam, de rememoração do passado. Partindo da exterioridade mas recorrendo mais uma vez à memória, ao contato e reportamento do artista a outros tempos, através do *páthos*. As fórmulas foram apontadas na construção corporal, em sua acentuação retórica, na expressão intensificada dos gestos, dispondo imagens envoltas de vivacidade.

Temos, além do mais, o movimento do próprio objeto imagético, do suporte que fora produzido tendo como finalidade sua circulação; as páginas estruturam-se em papel impresso e tinta nanquim, apoiada em bico de pena. Os desenhos circularam em meados do século XX, sendo Salvador o ponto fulcral; o processo se deu através da impressão pelas indústrias gráficas: Tipografia Beneditina, em 1951, e Imprensa Vitória, em 1955; a circulação fora sustentada pela

Livraria Turista e Livraria Progresso Editora. As técnicas da indústria gráfica se misturaram a feições provenientes do processo manual de um artista que assistia o seu trabalho ganhar novos usos através da reprodutibilidade, aquela apresentada por Walter Benjamin (1892-1940).

Foi a partir de tais agitações que o trabalho fora pensado, ele não se limita a apenas voltar a estudar o que já fora escrito sobre o artista, sua nacionalidade, seus motivos artísticos, sua recorrência temática. O intento foi de debruçar sobre essa costura de múltiplos tempos e espaços que se alargaram a partir do objeto, e também se apresentam nesse próprio objeto. Corpos e imagens que também se encontram desarraigados no tempo, esboçado por um artista que ultrapassa as influências socioculturais obtidas; ou o seu esforço em visibilizar e propor questões; e mera “representações” da cultura soteropolitana e nacional. Carybé extrapola os determinismos que o sujeitam.

2. O HOMEM DE AZUL

Gosto de gente, de bichos, da terra. Cada coisa tem uma linguagem própria através da qual pode ser expressa. O mural, a pintura a óleo ou têmpera vinil: tudo são formas para fixar meu trânsito por esse mundo. (CARYBÉ, ARAÚJO (org.), p. 08, apud CHAVES, 2012, p. 48).

Figura 1. Carybé. **Galo de briga.** 1981.



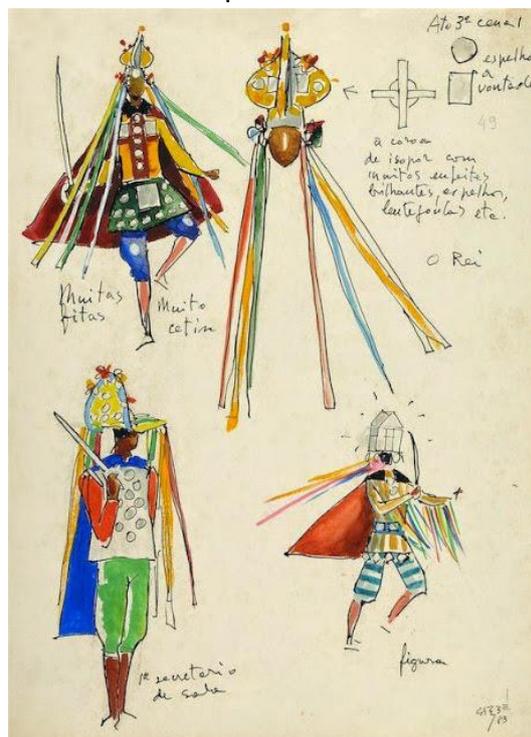
Imagem reproduzida no livro *O capeta Carybé* (2002), de Jorge Amado.

Carybé, denominação originária de uma espécie de peixe de águas doces, é também nome adotado pelo artista registrado como Hector Julio Páride Bernabó, o homem que veste-se de suas próprias pinceladas de aquarela no firmamento azul anil de seu terno, apanhando um galo que repousa sobre o colo e pés negros descalços. Autorretrato do mais baiano dos baianos, onde nem sequer nasceu aqui (AMADO, 2002, p. 6); argentino de nascimento, filho de mãe gaúcha e pai italiano, nasceu em 1911 no distrito de Lanus, Buenos Aires. Seu apelido que acabou por substituir seu nome de registro, recebeu ainda quando criança pelos colegas escoteiros do Clube de Regatas do Flamengo durante sua estadia no Rio de Janeiro, e apontam, assim, uma antiga e duradoura relação com o Brasil. Como autodidata do campo das Artes Visuais durante sua juventude, circulou pelos diversos meios que possibilitaram expressar sua poética: escrita, publicidade, música, audiovisual, cerâmica, caricaturas e ilustrações para jornais, montagem de vitrines. Seu primeiro contato com a cidade de Salvador foi possibilitada,

inclusive, a uma de suas costumeiras viagens de trabalho enquanto correspondente do jornal argentino *El Prégon*, seu último afazer no ramo.

No Rio de Janeiro, junto de seus irmãos, teve oportunidade até mesmo de trabalhar nas preparações cenográficas e decorativas para o carnaval (FRAGA, 2004). Habilidades diversas que ampliaram-se e se acrescentaram na execução de sua extensa produção. Prova disso, é o acervo de produções que desenvolveu ao lado de grandes artistas: produziu ilustrações para obras de Mário de Andrade, Rubem Braga, Jorge Amado e Gabriel García Márquez (FRAGA, 2004, p. 17); figurinos para peças teatrais; cenografias para o balé *Gabriela* (1983); direção artística e cenografia de roteiro do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. As décadas de 1930 e 1940 constituíram uma época de produção de muitas ilustrações para enredos e encartes de livros de literatura, em sua maioria de produção argentina; entre exposições que se concretizavam, principalmente na conexão Brasil – Argentina, compôs a equipe dos jornais *Tribuna da Imprensa* e *O diário carioca*, na década de 1940.

Figura 2. Carybé. **Balé Gabriela, Cravo e Canela.** Cenários e Figurinos. 1983



Disponível em: <http://jualmstadter.artefatoarte.com/2018/08/o-cotidiano-retratado-em-tracos-simples.html>

A imagem acima apresenta o desenho dos figurinos e trajes dos personagens que compõem a peça *Gabriela, Cravo e Canela* (1983), e refere-se à primeira cena do Terceiro Ato; além dos desenhos, Carybé realizou anotações, como o papel dos personagens no teatro e detalhes sobre a composição do figurino e os materiais que seriam utilizados na produção:

“muitas fitas” e “muito cetim”; “a coroa de isopor com muitos enfeites brilhantes, espelhos e lantejoulas etc” e “espelhos a vontade” se referindo ao esboço da coroa do Rei. Os figurantes vestem trajés muito coloridos e estampados, com poás e listras; os adornos compõem de capas, coroas, fitas coloridas, chapéus ornamentais, espadas e armadura; de modo geral, a combinação das cores, trajés e adornos da composição remete a elementos folclóricos da região nordeste do país.

Sua trajetória artística anterior à chegada ao Brasil, nos mostra sua experiência em meio à cultura hispano-americana; vivenciou e retratou, como fruto de grandes expedições pela América Latina, uma estética debruçada sobre a festas populares de rua, aldeias indígenas, cavalarias, a geografia e topografia singulares das paisagens latinas; temáticas que irão persistir em sua obra após a “fase hispano-americana” (AMADO, 2002, p. 18). Também no Brasil, percorreu pelo interior do país e produziu paisagens campesinas e sertanejas da população nordestina. Cavalos, vaqueiros, jagunços, o latifúndio, guerras e disputas envolvendo a questão de terras, o clima de agreste; o peso da paisagem e geografia do sertão sobre o povo acontecem em telas de cor amarronzada e tons de ocre escolhidos pelo pintor para pincelar a terra, os vilarejos e a vegetação. Carybé poderia ter sido beato em Canudos, ao lado de Antonio Conselheiro, ou jagunço no grupo de Lampeão [...] (AMADO, 2002, p. 26).

A imagem *A pausa dos vaqueiros* (figura 03), produzida em 1978, aborda bem esses elementos: apresenta seis vaqueiros em cima de seus cavalos; utilizando uma técnica que permite com pouca atenção ao detalhamento e feições dos integrantes, é perceptível que todos os personagens vestem chapéu de couro, um deles porta um facão ou peixeira, e se encontram montados na sela dos animais. As figuras são pintadas na mesma cor amarronzada, e os detalhes que possibilitam diferir o contorno dos corpos, dos utensílios e dos animais se dá pela mudança de tonalidade entre os elementos. A tela em sua totalidade é composta por uma cartela de cores com pouca variação, entre o ocre e o marrom, quase numa espécie de gradação, que difere a figura dos vaqueiros e o fundo da tela.

Figura 3. Carybé. **A pausa dos vaqueiros**, 35 x 50, 1978.



Imagem reproduzida no livro *O capeta Carybé* (2002), de Jorge Amado.

Essa passagem nos permite avançar sobre a característica etnográfica da produção de sua obra. Sem se definir ou atribuir suas obras a nenhuma corrente artística, Carybé consegue explorar a versatilidade que é consequente de sua permeabilidade por entre os motivos que protagonizam em sua produção; seu lápis ou sua pena descobrem o diferente, não lhe impõem um estilo construído “a priori” (BASTIDE, 1951). Como bem escrito por Bastide: “A mesma pena que se faz aqui toda doçura, que acaricia um corpo de negro com uma ternura tropical, explode em ardor queimado, em misticismo áspero, em protetismo selvagem, quando se lança á paisagem sertaneja.” (Ibid., 1951). O sujeito que se coloca diante das telas é aquele que impregna-se dos acontecimentos e episódios que retrata, como uma forma de anunciar as passagens da sua vida; é a vista disso que “pode-se afirmar que ele é o maior artista baiano que não nasceu na Bahia.” (AMADO, 2002, p. 56).

Descendente de um “pai cigano” (MATOS, 2003, p. 389), o artista foi um potencial andarilho; chega ao Brasil com um acúmulo de viagens e de experiências com diversas técnicas, atributos de sua natureza itinerante. Acumulando três viagens à Salvador, somente em 1949 decide se estabilizar nela: “o gosto da Bahia, como um vinho, vinha-se sazonzando dentro de mim há doze anos, desde o primeiro encontro em 1938, ano em que fui definitivamente tarrafeado por sua luz, sua gente, seu e sua terra.” (CARYBÉ, 1981, n.p.).

Em 1949, sua frutífera carreira já estava consolidada: acumulava viagens, exposições e prêmios (FRAGA, 2004, p. 16); gozando de contínua ascensão, encontrou-se com o cenário cultural baiano em um contexto de transição, este vindo de uma conjuntura com “campo artístico mal formado” (BECHARA, 2007, p. 257); contanto com um pequeno número de entidades culturais, consolidadas de modo excepcional. Porém, se firmando no cenário

nacional, apontando grande florescimento cultural, intelectual e de comunicação social. Aporta na capital, onde logo participa do primeiro Salão de Belas Artes de Salvador (MATOS, 2003, p. 403), já compondo a nova geração de artistas e dialogando com as tendências que marcaram o modernismo, o qual se mostrava frutífero para o seu perfil. A vinda de Carybé, apesar de partir, igualmente, de um grande apreço pela cidade e uma vontade pessoal do próprio, não se deu ao acaso. Em seu livro *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*¹, escreve sobre como ocorreu o processo: “[...] graças ao Rubem Braga, que me apresentou ao Anísio Teixeira que me apresentou ao Dr. Otávio Mangabeira, que me contrataram para desenhar a Bahia.” (CARYBÉ, 1981, n.p.).

Anísio Teixeira, secretário de Educação e Cultura no Governo de Otávio Mangabeira, esteve à frente do movimento de criação de um ambiente receptivo às artes plásticas, entre as décadas de 1940 e 1950. Importantes intelectuais baianos também estavam à frente do processo e engendraram o cenário artístico, como os irmãos Clarival e José Valladares, o poeta e jornalista Odorico Tavares e o escritor Jorge Amado (BECHARA, 2007, p. 286). Vários projetos se consolidaram no âmbito cultural, criando um cenário fecundo para o modernismo, que já era perceptível principalmente na região centro-sul do país. Como de primeira relevância, deve-se mencionar o papel desempenhado pelos Salões de Arte e espaços de divulgação e socialização de artistas, que também pudessem atrair a presença de artistas estrangeiros. Em um artigo de jornal intitulado “Movimento artístico baiano” de 1953, o crítico de arte José Valladares (1917-1959) ressalta os intentos do poder público: “[...] criar uma oportunidade maior para os artistas locais não só quanto à premiação como também para seu cotejo com os artistas doutras localidades do país. E havia ademais um público curioso.” (VALLADARES, 1953, n.p.).

Além do mais, a construção dos alicerces do campo artístico local (BECHARA, 2007, p. 262) deve-se à significativa expansão da Universidade Federal da Bahia, aos institutos de pesquisa a ela ligados, e investimentos na atualização de acervos e bibliotecas; dentre os demais núcleos artísticos em que se podia vivenciar essa vanguarda: “O Salão de Belas Artes, a Galeria Oxumaré, o bar Anjo Azul, o atelier de Mário Cravo...” (VALLADARES, 1953, n.p.).

Como política estadual, Salvador buscou projetar sua cultura e seus artistas para o todo cenário nacional, divulgação que se deu, em grande parte, através da imprensa; revistas e jornais atuaram como porta-voz do que compreenderia a a noção de “baianidade”. Através da atuação

¹ Livro publicado em 1981, reúne aquarelas produzidas entre 1950 e 1980, além de produção textual.

de romances literários, também buscou-se construir e veicular uma imagem que refletisse sua própria identidade; o autorretrato formou-se de um arranjo de suas potencialidades turísticas, como as presentes nas descrições de Bastide para um jornal local de Salvador: “casas fortemente coloridas, seu folclore, suas praias de palmeiras, suas igrejas rutilantes de ouro [...]; toda a sensualidade e todo o misticismo da cidade de todos os pecados. (BASTIDE, 1949, n.p.). Tal qual foi o caso de Carybé que ainda jovem, chegou à primeira vez na cidade “pelas mãos do negro Balduino e do pai-de-santo Jubiabá” (AMADO, 1981, n.p.), atraído por um dos romances de Jorge Amado, o qual o próprio escritor relatou a história. Na busca pelos cenários que construiriam as narrativas literárias, Carybé chegou com o imaginário construído sobre as ruas, a vida noturna, as mulheres, a beleza natural, os costumes que se buscaram difundir entre os estrangeiros; “cânones que regularizaram e divulgaram [...], para além da própria Bahia, alguns conceitos de mestiçagem étnica e pureza religiosa.” (SILVA, 2012, p. 2).

Como consequência dessa visibilidade frente a seu “potencial turístico e exótico” (BECHARA, 2007, p. 260), exposições sucessivas de artistas vindos de fora começaram a assentar em Salvador” (Ibid., p. 259). O campo artístico torna-se atrativo também para a elite e artistas provindos da burguesia, que somavam à geração com um acúmulo de viagens, vivências, técnicas e tendências do exterior; assim como a experiência trazida por estrangeiros. A agitação das exposições e adesão do público são citadas em outro artigo de jornal redigido por Valladares, que se mostra satisfeito e esperançoso com os rumos das artes visuais na Bahia: “já recebeu o Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes para mais de 15 mil visitas [...] mesmo nas maiores cidades brasileiras – Rio e São Paulo – nem sempre se atingem tais cifras.” (VALLADARES, 1949, n.p.). O período representa uma consolidação do estado como também centro da arte brasileira e do modernismo. Fato que fez despontar o desenvolvimento de um público consumidor, pelo qual também passou a se identificar com a produção que se encaminhava para novos motivos.

Testemunha-se a alvorada de uma nova geração de pintores no qual se voltavam à novas temáticas e novas formas de pensar a arte: “[...] a Bahia, deixa de ser um tema para tornar-se uma sensibilidade” (BASTIDE, 1949, n.p.); Além de Carybé, mesmo não vinculado a nenhum movimento artístico, após sua fixação na cidade de Salvador, teve sua produção muito próxima de artistas da nova geração; artistas baianos como Mário Cravo Júnior (1923-2018), Genaro (1926-1971) e Carlos Bastos (1925-2004) estavam frente à renovação; os mesmos que mais tarde também irão compor o movimento muralista e estampar grandes painéis pela capital.

Alvorece, a partir da segunda metade do século XX, a exploração de temas antes marginalizados dos enredos artísticos, dos lugares de destaque e pouco dignos de visibilidade e afeição. Despontando já nas produções musicais e literárias, como nos consagrados romances de Amado, a cultura popular, as relações étnico-raciais e a composição cultural de Salvador são os emblemas a serem esmiuçados. “O negro, antes personagem de batidas policiais do anos de 1930, surge nos romances de Jorge Amado e ocupa a cena principal nos trabalhos dos artistas visuais da Bahia” (BECHARA, 2007, p. 255). Além do mais, o fazer artístico nessa geração, se atrelou às suas vivências pessoais e à vivência da cidade, que provocaram o deslocamento espacial para determinados cenários, democráticos e acessíveis para a maioria da população e que constituem o cotidiano e seu imaginário; para a geração modernista, “[...] é preciso procurar sua alma, ou, mais exatamente, é preciso adquirir uma alma bahiana.” (BASTIDE, 1949, n.p.).

Carybé, desvendou a Bahia através de sua arte, e nas palavras de Valladares, “no curto espaço de um ano, produziu uma obra que constitui o melhor documentário da Bahia de nosso tempo [...] uma coleção que no futuro ajudará os pesquisadores a descrever nossos usos e costumes populares.” (VALLADARES, 1953, n.p.). Afirmação que hoje se confirma, a herança artística legada só pode ser abrangida em sua magnitude a partir do recuo e distância temporal que nos é possibilitada; em 1951, passados breves dois anos de moradia em Salvador, o artista publica um de seus primeiros registros publicados, sob o nome de *A Coleção Recôncavo*². Com significativos dez volumes, compostos por textos e ilustrações, foi iniciada um ano após sua chegada sob encomenda do Governo do Estado da Bahia. Impressa em material modesto para que fosse publicamente mais acessível, foi a porta de entrada para a popularização de sua obra.

Já em sua obra principiante se percebe a amplitude temática e as grandes tônicas que compõem sua poética: o mar, os saveiros e os pescadores; os logradouros de grande circulação; as rodas de capoeira; feiras, mercados, comerciantes, quituteiras e baianas de acarajé; festins e cerimônias sagradas e profanas; os cultos do candomblé e a mitologia dos orixás. “Carybe está prestes a inventar, para dizer Bahia, uma escrita nova...” (BASTIDE, 1951, n.p.). Nas palavras do próprio artista: “[...]festas, trajes, símbolos e cerimônias por mim vistas e vividas nesse mundo prodigioso que os escravos nos trouxeram [...]” (CARYBÉ, 1981, n.p.).

A integridade que compõe a obra; a minuciosidade presente nos “pormenores” ao lado da complexidade do todo; a intimidade conquistada em pouco tempo. Genialidade, que não

² Primeira edição impressa em 1951, pela Tipografia Beneditina; Salvador, Bahia.

passou despercebida entre os seus contemporâneos, relatada de forma humorada no episódio em que o crítico de arte Antonio Celestino (1917-2013) “chegou a afirmar [...] que o senhor Carybé nascera no começo do século no largo das Sete Portas, na cidade de Salvador, em alegre dia de festa de Iemanjá” (AMADO, 2002, p. 8). Ou dos companheiros que acompanharam de perto e conservaram em suas produções, os seus traços biográficos do pintor; esses, como nativos, afirmavam o pintor como um conterrâneo; o único subterfúgio que poderia justificar sua tamanha lucidez e erudição frente a uma terra e um povo dos quais não era produto.

Amplitude que se aplica em diversas esferas: de técnicas exploradas para atribuir maior autenticidade possível aos objetos, de temas pelos quais se aprofundou, e que também é aplicável ao pensar em sua vivência. É de valorosa observação, o seu vasto legado para as artes plásticas a partir do traquejo sob diversos utensílios e valendo-se muitos métodos; obras que são a corporificação de análises, estudos, esboços e experimentos de materiais e suas potencialidades. Percorreu pelo “muralismo, aquarelas, óleos, esculturas, painéis, cerâmicas” (FRAGA, 2004, p. 27), e aplicados sobre diversos suportes: metais, argila, madeira, pedra, mármore.

Materialização disso é o Mural dos Orixás³, concebido por Carybé entre os anos de 1967 e 1968, um de seus mais importantes trabalhos; a obra consiste em vinte e sete pranchas, nas quais estão a maioria das divindades do candomblé esculpidas em grandes painéis de madeira. Fruto de uma grande pesquisa iconográfica “recolhendo impressões, anotando detalhes” (AMADO, 2002, p. 57), a obra deu abertura para muitas soluções plásticas, com maior destaque nas “ferramentas (espadas, lanças, escudos, leques etc.) e demais elementos que compõem o conjunto das indumentárias (búzios, marfim, espelhos, correntes, pulseiras, prata, ferro, ouro etc.) (SILVA, 2012, p. 8) que compunham a feição, os feitos e as alegorias dos deuses; considerando que tais elementos são fundamentais para atingir a dimensão simbólica do candomblé, Carybé utilizou largamente do ferro incrustado na finalização da obra, bem como explorou as texturas quando essas se mostram cruciais; mesmo em madeira, um material de laboriosa manipulação. Sua fidelidade e preocupação do que seria entregue ao mundo, está nas pequenas especificidades: “os ferros utilizados na prancha foram fabricados por gente da religião (ferreiros-artesãos)” (SILVA, 2012, p. 18).

³ Os painéis foram encomendados pelo antigo Banco da Bahia S.A. Desde o ano de 1982, compõem o acervo do Museu Afro-Brasileiro de Salvador.

Figura 4. Carybé. **Iemanjá.** 1968. Madeira (cedro) entalhada com incrustações.



Acervo Museu Afro-Brasileiro de Salvador (BA).
Imagem reproduzida no livro *O Capeta Carybé* (2002), de Jorge Amado.

Tão diverso é também é seu horizonte referencial; sua própria experiência era o impulso, o guia do processo criativo: “Como estudante sempre fui ruim e tomei carinho às arvores, campinas, às praias, ao sol e à vagabundagem” (MATOS, 2003, p. 390). A vida, seus prazeres e seu sustento sempre andaram juntos, como relata numa entrevista de 1962, para a “Revista de Domingo” do Jornal da Bahia:

Linha de trabalho – Pintor.
O que mais gostaria de fazer – Pintar (Ibid., p. 391).

Vagueando por um sem-fim de lugares foi, além de tudo, um cronista da cidade (FRAGA, 2014, p. 30). Suas telas contabilizaram um grande acervo, em sua maioria, do cotidiano popular baiano; exibem com máxima originalidade tudo o que se trata aos domínios e práticas da vida social, “vida popular que ele conhece como poucos por tê-la vivido como ninguém” (AMADO, 2002, p. 20). Por isso, a prevalência de suas telas não é composta por notáveis personagens, partindo de uma centralidade de episódios ou objetos, sem interação com o todo. Sua excelência é a totalidade, o coletivo que se manifesta na forma de saberes, nos modos de fazer, nas formas de expressão do corpo, da música, do ofício dos artesãos; dinâmicas

que se desenrolam nos palcos cotidianos: grandes centros, feiras, mercados por onde o povo circula, e fazem parte do seu próprio roteiro e processo artístico. “Carybe não se instala diante do papel branco antes de se ter tornado, por um longo devaneio simpático, por uma meditação unitiva, o objeto que vai desenhar.” (BASTIDE, 1951, n.p.).

Assim da cultura coletiva, das tramas do dia-a-dia, da relação interpessoal, da interação com o ambiente e com sua história que nunca cessa, toda a grande de produção do artista não esgota o universo englobado, e nem o resolve. O que aparece em sua obra é dinâmico, é o cotidiano se fazendo, mas sem tornar-se raso e esvaziado de significado; contém cultura, simbolismo, identidade. Pessoas existindo juntas nos seus mais diversos afazeres e ofícios: o vendedor de bananas, ao lado da baiana a preparar o acarajé, alguém a fazer as rezas, o fazer a feira para as mandingas, o puxar da rede de pesca. Técnicas, ofícios, crenças, tradições e inventividades, tudo acontecendo numa simbiose, coisas que só possuem o sentido que lhes é atribuído se desenvolvem dentro de uma dinâmica, da vida em sua integridade.

Utilizando da expressão de Amado (1979), Carybé foi filho e pai da Bahia; assim se por um lado se ambientou a esse território e tomou-se desse barco que há muito tempo ia sendo sustentado e aperfeiçoado, por outro participou da criação de novo arranjos a essa terra. Foi testemunho e admirador da cultura, e se esforçou em se aproximar dela também como praticante no que podia lhe competir. Como na recordação do escritor Rubem Braga na passagem: “Há coisa de uma semana, ao ir à Bahia, me surpreendi diante de alguma cena popular, a imaginar se aquela gente não estava imitando os desenhos de Carybé” (MATOS, 2003, p. 392). Isso, por que produzir sua arte significava interagir com o lugar, ele próprio compondo o entrosamento, constituindo-se figurante, como sujeito ator e sujeito artista.

José Cláudio da Silva, artista e escritor pernambucano diz: “Para Carybé, popular significa atual, vida se fazendo, vida sendo vivida, vida que tem o que dar e está desabrochando em mil surpresas, todos os instantes, o contrário do intelectualismo estéril [...]” (Ibid., p. 393). As cenas das telas aliam-se aos sujeitos culturais, pessoas de lugares comuns, em motivos que se prolongam sem se repetir e esvaziar: misturam-se cenários de diferentes propriedades se alternando, criando diferentes escalas; são galos pelas calçadas da feira, pessoas deitadas por entre transeuntes na rua, violeiros, bois e cavalos em um mesmo cenário marítimo de jangadas e pescadores. Diferentes sujeitos em seu cotidiano mas atravessados pela cidade baiana, por elementos da natureza e da cultura. Também, são múltiplas as comoções: a alegria, a dor, as mazelas, a festa, a luta, a miséria, o trabalho, a multidão, a mistura. Locais de referências da identidade regional, mas possuindo diversas identidades étnicas, modos de ser e viver dos soteropolitanos, dos que assim se reconhecem ou fazem parte.

Os coloridos vestidos das “baianas”, os tabuleiros de frutas, doces e acarajés, os montes de abacaxis e melancias maduras, as gargalhadas do povo negro, as piadas trocadas entre marítimos e mulatas, o sarapatel fervendo nas panelas, os cegos cantores que pedem esmola, as barracas de bugigangas que atraem os capoeiras e cozinheiras, as barracas que vendem material para os ritos das macumbas, pedras e ervas, búzios e fetiches, os montes de frutas. (AMADO, 1966, p. 102).

Figura 5. Carybé. *Feira*, 50 x 35, 1984.

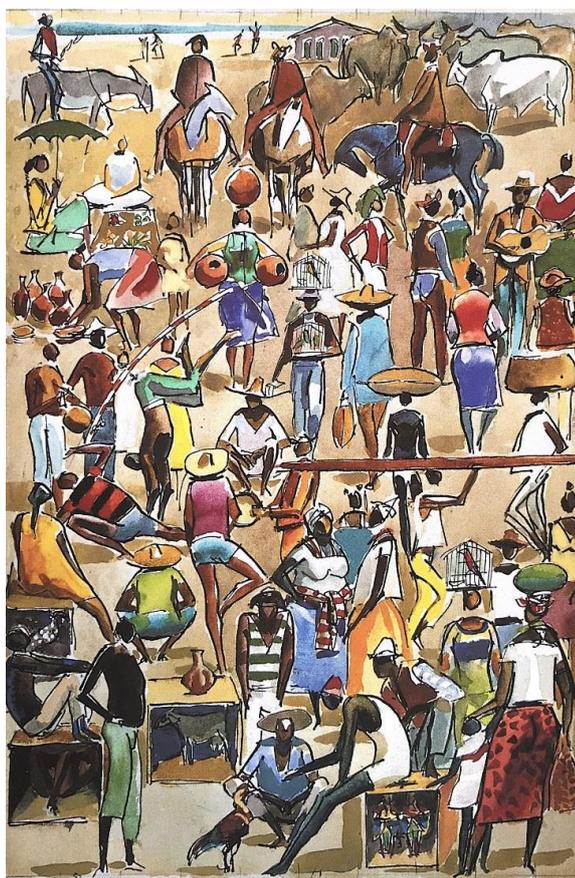


Imagem reproduzida no livro *O capeta Carybé* (2002), de Jorge Amado.

A tela acima apresenta os diversos personagens que praticamente se tornaram cânones na estética de Carybé, todos esses que habitaram outras telas, ali coexistindo: capoeiristas, baianas de acarajé, vaqueiros, trabalhadores, violeiros e trovadores, desocupados, feirantes com diversos produtos, animais cerâmicas, alimentos. Em uma mesma tela, o pintor perpassa os cenários da feira, do mar e do sertão, elementos alicerces da cultura popular baiana.

Escreve Carybé em sua Obra maior⁴ sobre as aquarelas produzidas num período de trinta anos: “Pois é, começou com grandes viagens de bonde, Cabula, Rio Vermelho, Liberdade, Bom Gosto, Federação... viagens que eram audiovisuais vivos, janelas, quintais, cacimbas

⁴ Termo que refere-se ao livro *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* (1981), obra compilatória de suas pinturas em aquarela.

ou barrocas de terra rubra onde a vida corria a pleno sol ou à luz dos fifós e da lua.” (CARYBÉ, 1981, n.p.).

Trechos autobiográficos que se apresentam solidamente presentes em sua poética. Assim são suas obras: concebidas a partir da despreziosidade da ação, do movimento orgânico da vida, dos “audiovisuais vivos”. Pessoas, povoados, lugares, circunstâncias são um cenário fluído, espontâneo, não permanente; são tramas que partem de culturas, hábitos e costumes cumulativos, mas também dependem do improviso da comunicação. Entende-se assim a afirmação de Bastide de que Carybé muda o estilo de seu desenho conforme o tema estampado; o artista intercala a pesquisa com a recriação artística, se deixa moldar pelo envolvimento, se arrebatado pelas sensações, e a partir disso define sua técnica. Baseia-se na memória da experiência para reproduzir as formas, volumes e texturas dos elementos (SILVA, 2012, p. 3); o fotógrafo, etnólogo e amigo do artista, Pierre Verger enfatiza a memória visual do pintor:

A memória ótica e a fidelidade do traço dos desenhos do Carybé são notáveis. Eu me lembro de ter ido com ele em 15 de agosto de 1952 à Cachoeira e tê-lo visto, uma quinzena de dias mais tarde, fazer sem o menor esboço como lembrete, uma série de croquis, representando as charmosas velhas damas negras da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, onde a gente pode colocar um nome sobre cada uma das personagens representadas (VERGER, [Sl, sd], tradução nossa).⁵

Produzir sua obra envolve seu domínio visual enquanto artista e pesquisador, de onde provém sua criatividade, sua imaginação, seu alicerce cultural, a lente pela qual enxerga o mundo. Em um acervo de entrevistas concedidas à crítica de arte Matilde Matos, o pintor demonstra a intuitividade da qual parte sua produção, por que essa partindo de sua troca com o mundo, inerente à sua individualidade, é naturalmente apurada e direcionada; “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. Naturalmente se enreda a trama, fazendo uso de todos os elementos capazes de conferir lisura à narrativa, usando linhas, formas, cores, espaços, volumes, texturas e técnicas (SILVA, 2012); partindo de cenários contínuos, objetos do cotidiano misturados a objetos simbólicos, de muitos grupos coexistindo, da confluência do sagrado e profano. (CASTRO JR, 2008).

⁵ No original: La mémoire optique et la fidélité du trace des dessins de Carybé est remarquable. Je me souviens d’être allé avec lui le 15 août 1952 à Cachoeira et de l’avoir vu, une quinzaine de jours plus tard, faire sans le moindre croquis aide mémoire, une série d’esquisses, représentant les charmantes vieilles dames noires de L’Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, où l’on peut mettre un nom sur chacun des personnages representes.

Carybé está espalhado nas águas da Bahia de Todos os Santos, nos limites do Recôncavo e das terras de Aioká. [...] Sobrevoa a cidade e habita em suas profundezas, na igreja do Rosário dos pretos, no barco de Oxun encorado no mistério. Está no ar, no perfume, no andar da mulata sestrosa, no dengue, no rebolado, nos quadris e na festa em geral, do afoxé à roda-do-samba. (AMADO, 1979, n.p.).

Nessa altura, é relevante apontar outro atributo imprescindível da qual a confecção do seu trabalho é concebida: a amplitude de sua pesquisa iconográfica, e o peso da observação na construção das miudezas, para atribuir significância aos motivos trazidos, para o estreitamento dos temas. As questões presentes em suas telas não eram apenas temáticas, mas também de pesquisa séria, valendo-se de estudos e anotações, de problemas levantados para construir suas obras; como seu projeto de mais de trinta anos, *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, “obra de uma vida [...] da vida baiana de Carybé” (AMADO, 1981, n.p.), além de grande registro visual e referência de seu discurso estético, possui grande valor antropológico dos rituais e objetos iniciáticos do candomblé; “De uma grande verdade etnográfica, o que não tolhe a originalidade artística, pois Carybe vê o candomblé com um olho que é dele [...]” (BASTIDE, 1951, n.p.); as fronteiras que separam o método, os critérios e os motivos, são quase irrisórias nessa relação, onde busca-se conciliar sua licença poética e reelaboração artística e elementos míticos e concretos desse universo.

Dos dois aspectos citados que constituem sua obra: a pesquisa iconográfica e etnográfica e a recriação artística desta, não se deve contemplar aqui a investigação como algo distante e insensível; a pesquisa, que mesmo não deixando de ser séria, é fruto de um vínculo muito íntimo com os acontecimentos: “Pesquisa é uma palavra limitada e fria para designar o relacionamento de Carybé com o candomblé baiano [...] não se limitou a pesquisar; viveu o candomblé, em todos os seus detalhes.” (AMADO, 1981, n.p.).

Como já exposto, sistematicamente e conscientemente orientou toda sua produção artística à temática afro-brasileira, dentro da qual há um direcionamento de sua estética plástico-visual, em especial, para a abordagem em torno da temática religiosa, da qual teve grande intimidade. Relação essa, da qual não só manipulou as temáticas, mas foi oriunda e construída a partir da relação com espaços e práticas religiosas de matriz negro-africana, que de acordo o escritor e artista plástico Abdias Nascimento, foi o candomblé, o berço da arte afro-brasileira (NASCIMENTO, 2018, p. 34). Valendo-se disso coloca-se como tarefa ao estudo, a locação do “atributo e qualitativo “afro” (MUNANGA, 2018, p. 121) à produção concebida pelo pintor e escultor, essa sendo alocada então como arte afro-brasileira. Desloca-se como questão, o fato de um argentino, que na condição de viajante estrangeiro no Brasil durante o século XX, pode ter sua produção circunscrita nessa vertente artística.

Como princípio, tem-se a riqueza de vida e o peso da cultura baiana vivenciada pelo próprio artista através de suas experimentações e iniciações; para além da circulação em espaços da africana Bahia, sua estreita convivência com iniciados e integrantes das diversas hierarquias dentro da instituição do candomblé, até, ele próprio, se tornar adepto; em 1957, passa a compor o corpo sacerdotal do terreiro Axé Opo Afonjá⁶, através do título honorífico de Obá de Xangô, prestigiada posição para presidência da casa, ao lado da Iyalorixá Stella de Oxóssi. Os registros de Amado apontam a relação que manteve com os demais membros da comunidade, sendo figura de cultuado apreço e reverência enquanto liderança na casa religiosa: Seu título completo é Oba Otun Onaxokun (AMADO, 1979, n.p.); é “[...] Iji-apogan de Omulu, filho principal de Oxossi, rei de Ketu, dança na roda do terreiro, foi o predileto de Mãe Senhora e as iaôs ajoelham-se a seus pés e lhe pedem a benção: “A benção, meu pai Onaxokun.” (Ibid.).

Para a alta posição hierárquica que ocupou no candomblé, a religião carece de grande compromisso e ocupa um espaço muito valioso na vida dos sacerdotes; essa norteia o seu viver, mobiliza o modo com que assimila os acontecimentos, estreita os preceitos com base na devoção e cumprimento das crenças. Nada mais simbólico que, o desenrolar de seu falecimento em outubro de 1997, do qual Carybé pressentia e acautelou seus amigos, ter ocorrido durante uma roda do terreiro: “ouviu-se um suspiro tão suave como o sair de uma folha nas águas de um lago [...] Eparrei! E o silêncio se fez.” (FRAGA, 2004, p. 3). Sua ínfima relação com esse espaço humano, simbólico e geográfico permitiu executar uma esteticização dos cultos, das festas, da cultura material; e também das práticas inseridas dentro do cotidiano, rotineiras e de convivência entre os membros, para além da performance cerimonial e formal que determinadas celebrações solicitavam. Todo esse arranjo fazia parte de um domínio reservado de vivência e experiência particular aos iniciados na religião, que passaram a ganhar visibilidade pública, através da veiculação de obras como as de Carybé e demais artistas, ao público leigo.

Com exatos significados em que eram exercidos e lhes eram atribuído, o cuidado de Carybé se fez presente em todas as dimensões, buscando manter a fidelidade à natureza dos objetos e rituais elaborados na sua estética; em *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*, sua maior obra dedicada ao candomblé, o próprio artista a define como um “documentário honesto e preciso das coisas do Candomblé” (CARYBÉ, 1981, n.p.). Nesta obra em específico, composta de 128 aquarelas, o pintor orchestra o destrinchamento de uma cerimônia específica praticada no espaço do terreiro, dividindo-o em três momentos principais que compreendem o andamento do ritual. A partir do enredo que envolve o rito, e no

⁶ Terreiro de candomblé localizado em São Gonçalo do Retiro, Salvador, Bahia.

qual pode alongar-se por dias, o pintor explora em suas pinturas tudo o que se refere à composição do espaço: às rezas, louvações, danças, instrumentos musicais, cantigas, alimentos, animais, plantas sagradas e oferendas, santos e orixás, além de apresentar os termos próprios referentes a estes.

Figura 6. Carybé. Pintura em azulejo.

Tratam-se dos seguintes orixás: Ogum; Tempo dançando numa perna só; Iemanjá – Opô Afonjá; Oxum - Opô Afonjá, respectivamente.



A instalação encontra-se no bairro Rio Vermelho, Salvador.

Fonte: Elaborada pela autora (2021).

Essa, como tantas outras produções isoladas abrangendo a religião, apresentam o máximo detalhamento dos artefatos e cultura material; dos movimentos, gestos e expressões dos adeptos; das vestimentas e adornos, com ênfase nas cores, aviamentos, bordados e sobreposições; da realização das festas e cerimônias; e especialmente os orixás e suas associações a cores, animais e elementos da natureza, sua insígnias, suas personalidades, suas preferências, suas agências, seus domínios e as relações estabelecidas entre si. Todos os elementos: alimentos, animais, vestimentas, adornos, cores, gestos, a organização e espacialização dos objetos, todo esse conjunto possui uma dimensão simbólica para o candomblé. Em seu caso específico, “as ferramentas são as expressões de identidade, poder e realeza dos orixás.” (SILVA, 2012, p. 25).

Sua instrução, ao mesmo tempo abrangente e profunda, provem de uma miríade de pesquisas e fontes, desde leituras e discussões com outros pesquisadores, e aqui deve-se citar o etnólogo Pierre Verger, com o qual manteve estreitas relações em sua trajetória e embebeu muito de seu trabalho; mas além de tudo, do convívio e diálogos mantidos com gente da religião. Se mostrou sensível em suas obras ao “legado dos grandes sacerdotes e sacerdotisas retratados em suas atividades cotidianas no terreiro” (SILVA, 2012, p. 35), buscando apresentá-los com o carisma que os cultuava, no exercício de suas rezas e portando as insígnias de seus orixás. A relação de afeto pode-se supor mútua segundo o relato de Amado: “amigo predileto das mães-de-santo, dos babalaôs, das iaôs e ekedes, de ogans e obás, de Menininha e de Eduardo de Ijexá, de Camafeu de Oxóssi e de Mário Obá Telá, de Olga do Alaketo e de Luís da Muriçoca.” (AMADO, 1981, n.p.). Todos esses, junto das impressões de Carybé, auxiliaram no recolhimento de informações e considerações para seus estudos e composição da obra.

Figura 7. Mãe Senhora e Carybé no Ilê Axé Opô Afonjá.

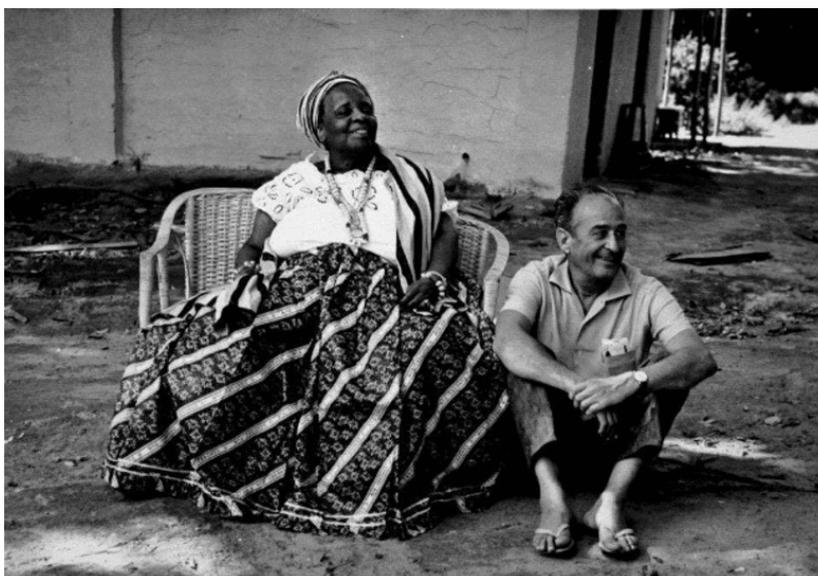


Imagem reproduzida no livro *Carybé* (1989), de Bruno Furrer.

Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/memoria-do-culto>

Diante disso, é digno de exposição a primeira aquarela que compõe o livro *Iconografia*, citado anteriormente, dedicada ao retrato de Bibiana Maria do Espírito Santo ou “Senhora, mãe de santo do candomblé do Axé Opô Afonjá” (SILVA, 2012, p. 34), com dedicatória *in memoriam* à mesma, no prefácio do livro. A imagem 8 mostra a Iyalorixá (mãe de santo) sentada em um trono, com trajes predominantes na cor amarela em referência à Oxum, seu santo de cabeça. (Ibid., p. 35).

Figura 8. Carybé. **Retrato de Mãe Senhora.** 1950.



Disponível em: <http://jualmstadter.artefatoarte.com/2018/08/o-cotidiano-retratado-em-tracos-simples.html>

Outro aspecto a ser mencionado é o fato do artista em suas telas, recorrer à visualidade documental de uma “feição” do candomblé específica: o praticado em território baiano; o singular do termo aqui não se efetua, tendo em vista a diversidade de modelos rituais que o próprio estado possui, inclusive a região a qual abrange a Baía de Todos os Santos. Para a elaboração tanto dos painéis que compõem Mural dos Orixás, quanto das aquarelas de Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia, sua pesquisa se estendeu a muitos outros terreiros para além do Axé Opô Afonjá no qual foi sacerdote: “[...] Candomblé de Procópio, Casa Branca do Engenho Velho, Candomblé do Gantois, Candomblé do Bate Folha, Pai Cosme, Olga de Alaketu, Candomblé de Rafael Boca Torta, Candomblé do Bogun, Candomblé do Paizinho e Ilê Oxumarê.” (SILVA, 2012, p. 28). Dentre os mencionados, esses inserem-se em diversas tradições dos terreiros mais tradicionais de Salvador, na tradição nagô, jeje e angola (Ibid.). O que conferiu um feitiço documental sobre os elementos que compõem a ordenação dos cultos afrodescendentes: desde o discernimento entre narrativas e cerimônias distintas que são mobilizadas nos cultos, até a diversidade de terreiros e nações, que mostram a complexidade do sagrado. O mesmo atributo colaborou para o estabelecimento de um certo cânone imagético e ritualístico em torno ao candomblé baiano do rito jeje-nagô (Ibid., p. 29) a partir de suas obras; consagrando essa conformação frente aos demais terreiros do território nacional.

Diante da já evidente manifestação e recorrência do mestre à temáticas da cultura afro-brasileira e a iconografia sagrada, tem-se costurado o intercâmbio desse artista e a afro-brasilidade; “o candomblé [...] talvez tenha sido o lugar encontrado por Carybé para a realização de seu mito pessoal de junção da arte com a religião” (SILVA, 2012, p. 46).

Integrou, com certa regularidade o mundo afro (CONDURU, 2009, p. 31) ao conjunto de sua obra “do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico.” (MUNANGA, 2018, p. 122), ora atribuindo mais peso a um, ora a outro, num sistema visual elaborado por ele próprio; por meio de uma arte que envolve técnicas e preceitos, ou seja, por meio do que poderíamos chamar de uma “arte do axé”. (SILVA, 2012, p. 45). Articulando o universo simbólico, a temática, as fontes de inspiração, as cores e seus desdobramentos simbólicos com “componentes vinculados a elementos socioculturais africanos” (CONDURU, 2009, p. 41), como os objetos iniciáticos, as casas de culto, as performances rituais; vê-se através de sua expressão artística e do recorte espacial apresentado, “o quanto de nossa vida está impregnada de África. Na rua. Na praça. Na casa. Na cidade. No campo.” (SILVA, 2018, p. 111).

Arte antes de tudo brasileira, com identidade própria, mesclando elementos de povos que aqui se encontraram (BUZZO, 2009, p. 387-389 *apud* CONDURU, 2009, p. 40); derivada de sua aproximação às culturas africanas e afro-brasileiras, e diálogos, baseados nas suas experiências de múltiplas Áfricas heterogêneas (CONDURU, 2010, p. 4). Diálogos esboçados e que de acordo com o historiador da arte Roberto Conduru, podem ser alcunhados como arte afro-brasileira; segundo o mesmo, também essa não se refere, “exclusivamente à arte produzida por africanos no Brasil ou por brasileiros negros.” (Ibid.); além de não derivar de questões raciais, é étnica e culturalmente aberta. (Id., 2009, p. 33).

Nesta concepção bastante dinâmica, não biologizada, não etnicizada e não politizada da arte afro-brasileira (MUNANGA, 2018, p. 123), também assumida pelo antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga, que insere-se a composição de Carybé; arte feita no Brasil com vínculos africanos [...] sendo esse um país com cultura resultante da diáspora africana no mundo (CONDURU, 2009, p. 39). Produção artística, que mantendo o cuidado em não jogá-la à generalização ou cenários demasiado amplos, é também resultado das dinâmicas aqui traçadas, já que “mantém as características ditadas pela história, pelo ambiente e pelas culturas dos respectivos países escravocratas.” (NASCIMENTO, 2018, p. 37).

O próprio conceito nos convida a pensar os fluxos, trocas, choques e afetamentos, como princípios formadores da cultura brasileira, e sua propensão ao encontro e contribuição étnicas

e culturais (SILVA, 2012). Carybé, sendo um artista de ascendência não africana e estrangeiro, insere-se, além de também recorrer-se a isso, em um “universo nacional mais amplo, no qual as diversas culturas que aqui foram trazidas dialogaram e se influenciaram” (MUNANGA, 2018, p. 122); sendo esse próprio vindo a afluir em terras brasileiras, solo baiano, em “um Brasil onde terreiros, igrejas, prostíbulos, bares, ruas, portos, pessoas de diferentes etnias e classes sociais convivem lado a lado” (SILVA, 2012, p. 46).

A categoria afro-brasileira, que constituindo-se como um campo fluido e aberto, e independente de seu desejo e disposição a aliar-se a pautas exteriores, impulsiona ultrapassar essas perspectivas nacionais e nacionalistas (GILROY, 2001, p. 42) fazendo surgir culturas planetárias mais fluídas e menos fixas (Ibid., p. 15); numa “sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com as leis da “pureza” (MUNANGA, 2018, p. 122).

3. O TRANSITAR DA MEMÓRIA

A permuta entre experiência e lembrança é uma troca entre mundo e imagem.
(BELTING, 2014, p. 90)

O movimento assume qualidade de prelúdio; manifesto sob múltiplos aspectos: movimento executado pelo corpo na dança; movimento que conduz essa expressão no tempo; o movimento traçado, aquele compreendido nas imagens; o movimento de quem produz a obra de arte, aquele cujo qual coloca-se em movimento para que “desloque seu corpo e seu ponto de vista” (MICHAUD, 2013, p. 25); o movimento pujante próprio das imagens, que chegam até o artista de forma irrevogável. Também, de muitas propriedades: materializado, encarnado, territorial, e por muitas vezes metafórico; não associado ao tangível: os movimentos que acontecem no tempo e os que estão ao alcance da alma.

Assim desempenha o papel de evocação das imagens de Carybé, e de sua presença que transmuta esses questionamentos. Os percursos e os caminhos, são inúmeras vezes recorridos, dado a uma longa via de pesquisas, inquietações, incógnitas e fascínios do qual as imagens são resultantes mas também atuantes; são dinâmicas, enérgicas, provocadoras. O que é característico tanto do artista quanto dos eruditos com o qual é possível cruzá-lo.

Partindo da concepção de que “locais geográficos marcados pelas imagens-objetos aí estabelecidos” (BELTING, 2014, p. 83), essa por sua vez, permite tocar em outro aspecto: o território, as fronteiras, as passagens e os “entre” lugares que compõem as encruzilhadas e os deslocamentos por espaços geográficos. Como ponto de partida tem-se a localização da portuária Cidade da Bahia, capital e principal centro urbano na América Portuguesa; foco geográfico delineado, já que os múltiplos intentos evocados pelo trabalho perpassam e/ou são frutos desse chão. Como confluência e palco “onde o encontro fatal/fatídico foi encenado entre a África e o Ocidente” (HALL, 2018, p. 96), a cultura da capital se funda a partir da migração forçada de povos, em sua maioria africanos, que em solo brasileiro desembarcaram condicionados por similares desfechos de imposição do trabalho escravo e seus sucessivos desenlaces como condição de existência. O constante aporte de africanos escravizados em grandes centros urbanos como Salvador, permite nomeá-la como cidade do Atlântico, a qual assumiu posição fulcral na estrutura encadeada pelos itinerários oceânicos de embarque/desembarque “de pessoas, produtos, textos, gravações, fotografias e ideias” (MATORY, 2018, p. 236).

Através do “mundo atlântico negro” estabeleceu-se uma rede mundial de comunicação, onde a circulação e o tráfego por novos espaços, também como características da modernidade, alteram a experiência dos espaços e concepção destes. Se outrora “os lugares dispunham de um sistema fechado de signos, ações e imagens, para o qual só os autóctones possuíam a chave” (BELTING, 2014, p. 84), os séculos XVII e XVIII, com intenso fluxo migratório, abriram fronteiras e configuraram localidades a um contexto amplo, diverso, de absorção mútua e não isolado. Pode-se pensa-lo não somente à sua configuração geográfica, mas em sua dispersão, nas quais a experiência diaspórica é compartilhada. Se ao lugar podemos atribuir-lhe a capacidade de constituir sentido, de unificar experiências e identidades de uma cultura, o Atlântico foi o arranjo pela qual as populações em deslocamento criaram uma história comum; “mais pela experiência da migração do que pela memória da escravidão” (GILROY, 2001, p. 173) o embarço pela qual a vivência de egressos tiveram suas vidas traçadas pelos translados oceânicos.

Num movimento de costura por entre espaços marítimos que ligavam porções continentais, a laboração dos navios, a partir das constantes travessias que indicavam ao mesmo tempo os trânsitos de povos no espaço, são referências de sistemas de trocas culturais (Ibid., p. 55). Mais que isso, o Atlântico pode ser apontado como uma conjunção histórica: “O navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas [...]” (Ibid., p. 60). Corpos deslocados de suas condições de existência, dispendo-se em uma nova organização social, circulando e veiculando imagens culturais e histórias singulares (BELTING, 2014, p. 82); como ponto de encontro, onde os limiares se tocam.

Atendo-se à figura do navio como “um sistema vivo, micro cultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2001, p. 38), a diáspora repercute o que veio a se consolidar no Novo Mundo, como marca identitária dos corpos que aqui se enraizaram. Assumiu-se simultaneamente postos dinâmicos e enérgicos, enquanto espaço de constante mutação e transformação da cultura, mas também de compartilhamento e composição de uma unidade cultural. Salvador, em terra, foi uma das margens que abrigou os expatriados do “Atlântico negro”⁷; uma zona de convergência entre “estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória.” (GILROY, 2001, p. 35); consequências em termos culturais das idas e vindas provocadas pela rede comercial amparada bilateralmente: “o tráfico de escravos não se fazia na Bahia seguindo o clássico sistema de viagens triangulares, mas sob a forma de trocas recíproca

⁷ O conceito é de autoria de Gilroy (2001). Refere-se ao oceano como um espaço de formação intercultural e transnacional, remetendo-se às experiências do povo negro e às culturas diaspóricas na formação política e cultural moderna.

e complementares” (VERGER, 2021, p. 25). Através do comércio de escravos, partindo da Costa da Mina, e do tabaco, com o fumo produzido na Bahia, negociantes brasileiros se colocavam quase de maneira autônoma à metrópole. Estabeleceram-se influências recíprocas, sutis ou declaradas (Ibid., p. 20); trafegando mercadorias de interesses comerciais, bem como o fluxo contínuo de ideias, crenças religiosas, usos e costumes.

A compreensão das realidades culturais constituídas nesse contexto demográfico latejante, durante e após o tráfico, proposta por Gilroy (2001), deslegitima a rigidez de narrativas temporais lineares associadas a determinadas práticas. No que se propõe serem configuradas as culturas afro-americanas, essas são continuamente atravessadas e reconfiguradas, ressignificadas pela absorção de influências exógenas; a transformação constante não acomoda-se no encadeamento de uma sucessão cronológica. É possível “compreender a reprodução das tradições culturais, não na transmissão tranquila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções” (Ibid., p. 208). A fluidez da cultura, e destacadamente as feições desenvolvidas em regiões do perímetro atlântico, é profícua se operada a partir de uma narrativa de movimentos, mutações, rupturas e permanências.

Porém “os lugares não desaparecem nem se diluem sem rastro, deixam vestígios num palimpsesto de múltiplos estratos [...]” (BELTING, 2015, p. 85). Partindo-se da noção de corpo como suporte de imagens, tem um caráter especial as imagens que ao corpo constroem um vínculo íntimo, se dão de modo pessoal, em contraposição às imagens que perpassam como uma em meio aos inúmeros estímulos visuais cotidianos, que vêm em emissões efêmeras. Essas assimiladas à interioridade através da experiência, faz do artista um produtor, assimilador e ressignificador de imagens, em uma constante permuta; e que ao produzi-las de modo físico pela prática artística, impõe suas imagens pessoais e as materializa ao mundo. Como criador e herdeiro de imagens (Ibid., p. 82), Carybé propôs a própria reminiscência da memória e seu repertório imagético nas imagens que esboçou.

De tal maneira, as imagens em papel impresso produzidas para o livro *O Jogo da Capoeira* que foram analisadas, apresentam na sequência de 24 figuras, os fundamentos da capoeira de Angola. A Coleção Recôncavo, da qual compõe o livro, apresenta-se sob diversos atributos por entre dez volumes⁸. Lançada no ano de 1951 pela Livraria Turista, fora encomendada pelo governo do Estado da Bahia, e cada caderno gira em torno de um eixo temático de produções gráficas e textuais; em alguns volumes, os textos foram produzidos de

⁸ *Pesca do Xaréu; Pelourinho; Jogo da Capoeira; Feira de Água de Meninos; Festa do Bonfim; Conceição da Praia; Festa de Yemanjá; Rampa do Mercado; Temas de Candomblé; Orixás.*

forma colaborativa, entre Carybé e outros intelectuais: “Vasconcelos Maia, Odorico Tavares, José Pedreira, Wilson Rocha, Carlos Eduardo, Pierre Verger” (PIMENTEL, 2018, p. 86). Utilizando a técnica nanquim e bico de pena sobre o papel, o artista registra as narrativas imagéticas do cotidiano soteropolitano: manifestações religiosas afro-brasileiras, festas que celebram o sincretismo baiano, feiras, cerimônias, quitutes e objetos simbólicos da Salvador dos anos 50. Me deterei, no entanto, ao livro de número 3 (figura 09). E por sua vez, dos 24 desenhos elaborados para *O Jogo da Capoeira*, foram selecionados para este primeiro momento de análise, as imagens que, na ausência de titulação e paginação, correspondem aos números 4, 17 e 13, da totalidade.

Figura 9. Carybé. Sem título. Capa da Coleção Recôncavo n° 3. 1951.

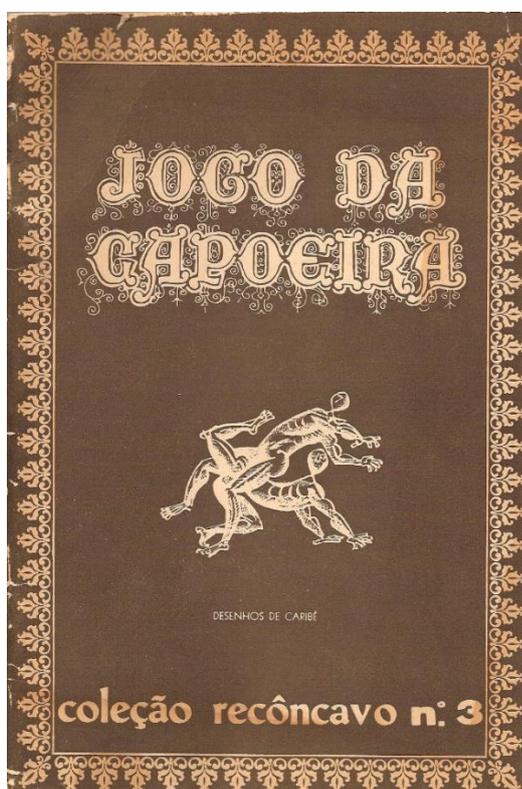


Imagem reproduzida no livro *O jogo da Capoeira* (1951), de Carybé.

Como fenômeno cultural afro-diaspórico e desdobrando seus rizomas preliminarmente no ambiente urbano, a capoeira reforça sua condição, trazendo à tona a afirmação de Matory (2018), de que “os locais nos quais as culturas africanas mais florescem estão nas áreas urbanas e entre populações prósperas, as quais [...] se expõem às culturas alheias.” (MATORY, 2018, p. 236). Fato é que a presença da capoeiragem na cultura local de Salvador, e suas origens ainda em debate e portanto não sólidas, apontam para uma questão já evidente: a coexistência tanto

de rupturas e mudanças, quanto de continuidades da prática em relação ao seu vínculo africano exercida em território brasileiro (IPHAN, 2007, p. 11). O que permite aferir em sua constituição a configuração da cultura brasileira, e suas particularidades regionais, quanto africana; além de outras partes envolvidas atuando conjuntamente e de forma simétrica ao longo do período de colonização e pós-tráfico de escravos.

Com significado cultural e identitário entre as populações de ascendência africana nas Américas, a capoeira entrega sua ligação com práticas corporais realizadas no continente africano que facilmente se assemelham à capoeiragem. Bem como sua forte ligação ao contexto escravocrata, tendo como emblema o quilombo: principiantes grupos de capoeira eram formados por africanos escravizados, libertos ou livres, dos quais se “cortou o acesso direto aos seus passados (HALL, 2018, p. 91).

Do mesmo modo, a coexistência de agentes atuando sobre os contornos, vertentes distintas de capoeira revelam as contribuições levantadas pela cultura local; onde “o enfoque dado se diferencie de acordo com a singularidade de cada vertente, mestre ou grupo.” (IPHAN, 2007, p. 11). O cenário baiano retém tensões entre as conformações existentes; para além dos movimentos corporais, diferem-se sobretudo na sociabilidade e perspectiva do grupo; “as visões que os capoeiras tinham da sua própria arte, [...] se relacionar com a sociedade e o poder público.” (Ibid., p. 39). Implicando em uma regionalização da prática, o surgimento de novas modalidades, a atribuição de novas didáticas e resolução dos movimentos, modernizaram algumas vertentes; a denominada capoeira regional baiana ganhou contornos a partir desse processo. Como modalidade nova, sua manifestação é intimamente atrelada à dimensão local de escolas e capoeiristas do Recôncavo, mais precisamente de Mestre Bimba. Sua difusão, a partir de 1930, sustentava o caráter esportivo e de luta, incorporando movimentos das artes maciais; Carybé categoricamente alcunhou Mestre Bimba de “uma espécie de Lutero da capoeira” (CARYBÉ, 1955, n.p.); defendia sua face brasileira, a partir dos aspectos criados aqui, e buscou uma forma mais laica em sua base. (IPHAN, 2007, p. 71).

A capoeira de Angola, por sua vez, aquela que é objeto de pintura em *O Jogo da Capoeira*, e modalidade pela qual circulava Carybé, teve como máximo expoente em Salvador, Mestre Pastinha. Sua escola e seus praticantes vislumbram a capoeiragem a partir de seus pressupostos africanos, como legado de Angola. Embora não se possa afirmar com precisão se sua invenção tenha partido de africanos vindos dessa região⁹, uma vez que, na Bahia, há uma

⁹ Os negros bantos tiveram como destino final, e estenderam suas influências em maior intensidade em outras regiões do país; com destaque ao Rio de Janeiro, no qual constituíram predominância dentre os escravos (VERGER, 2021);

predominância de costumes vindos, sobretudo, dos iorubá¹⁰; “explicável pela vinda recente e maciça desse povo” (VERGER, 2021, p. 22). Embora os elementos da roda voltam-se à nomações que recordam esse território.

A ancestralidade evocada a partir da capoeira, com enfoque para os aspectos simbólicos e ritualísticos dos movimentos, toques e cantos, era meio para praticar a “manutenção dos referenciais dos rituais afro-descendentes” (IPHAN, 2007, p. 64). Contrapondo-se aos aspectos modernizadores da capoeira regional, a capoeira de Angola além de tudo, “manteve uma ritualística semi-religiosa.” (Ibid., p. 71).

A capoeira é sem dúvida uma atividade física, um esporte e uma luta, mas é também uma reza, um lamento, uma brincadeira, uma vadiação, uma dança, um canto, uma comunhão. (Ibid., p. 64)

Carybé em *O jogo da capoeira* apresenta a face cultural da roda, traçando a ligação dessa com as sociedades tradicionais. Vincula-se constantemente ao universo africano, já que, para o artista, a capoeira é uma herança vinda dos negros de Angola: “homens que tinham tratos com mandingas, patuas poderosos” (CARYBÉ, 1955, n.p.); desse modo, no texto de autoria própria, insere passagens de cantigas e lamentos, que contam histórias e feitos de companheiros, ecoados por negros no exercício de seus afazeres cotidianos. Coloca-se ênfase na execução do jogo frente a opressão da estrutura colonial, sendo o domínio dessas artimanhas, relevantes mecanismos de resistência, defesa e conservação/manutenção dos laços; na roda, os participantes da vez interiorizam “suas ‘rezas fortes’ para livrar de bala, de emboscada ou faca;” (Ibid., n.p.).

Mas também, o texto perpassa pela dinâmica da roda, que compreende a “combinação de três elementos básicos: música, dança e esforço físico” (IPHAN, 2007, p. 22). Desde aspectos protocolares da dinâmica, como as regras que ditam o jogo, a posição assumida por cada um, a interação entre o mestre e os jogadores, e dos membros entre si. Como de praxe toda roda de Angola parte de procedimentos de entrada e saída (Ibid., p. 64), os cantos que abrem a roda (chulas) e o posicionamento de dois integrantes no centro da roda, iniciando-se de cócoras e partindo para o primeiro passo: o gingado.

Dos vínculos estabelecidos pelo convívio junto dos maiores expoentes da capoeira baiana e presença frequente em centros, se compôs o registro das gírias e códigos próprios de comunicação dos capoeiras. Esses também englobam a entoação dos toques de berimbau, que

¹⁰ Refere-se aos povos falantes de iorubá, habitantes do golfo do Benim, conhecidos como nagô na Bahia.

em ocasiões específicas era sinal de alerta aos integrantes¹¹. Carybé dá ênfase aos aspectos primordiais, como as descrições de batuques e toques na condução do ritmo: “O Berimbau é quem dita o jogo.” (CARYBÉ, 1955, n.p.). O desenlace de uma roda dispõe de uma variação de toques, na qual cada um requer uma disposição, um ritmo, uma habilidade, um posicionamento do corpo frente ao outro companheiro e ao espaço¹². A orquestração do texto introdutório também engloba a funcionalidade e composição dos instrumentos (figura 10) e indumentária, bem como o apontamento de nomes de grandes mestres da Bahia.

Figura 10. Carybé. Sem título. **Instrumentos.** Jogo de Capoeira. 1951.

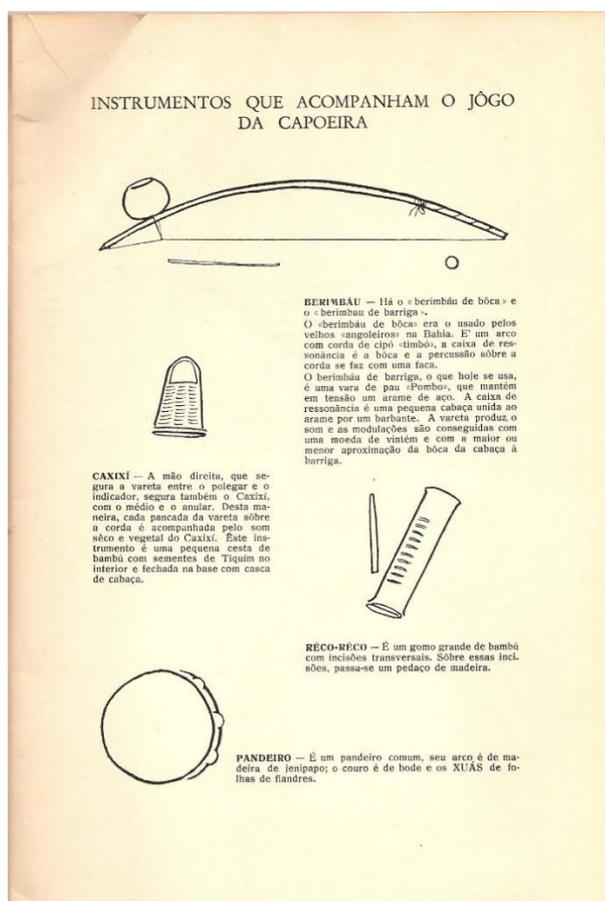


Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

A improvisação e criatividade sustentada pelos angoleiros, e assumida na desenvoltura corporal, pode ser associada à conclusão que Gilroy desenvolveu em análise às manifestações

¹¹ O toque denominado “Cavalaria”: ritmo imita o som de trote dos cavalos; serve como toque de aviso para anunciar a chegada de alguém estranho ao grupo (CARYBÉ, 1955). Nos anos 1920, referia-se ao Esquadrão da Cavalaria que exercia perseguição às rodas em Salvador (IPHAN, 2007, p. 78);

¹² Toques de berimbau na capoeira de Angola: “São Bento Grande”: jogo ligeiro, vistoso; “São Bento Pequeno”: samba de capoeira; “Banguela”: jogo de dentro, com faca; “Santa Maria”: jogo de baixo, lento; “Amazonas”: jogo médio; “Iúna”: jogo de dentro”; “Ave Maria”: hino de capoeira; “Cavalaria”: toque de aviso. (CARYBÉ, 1955, n.p.).

afrodescendentes nas Américas. Buscando significar as dinâmicas de performance desenvolvidas como tradições nas culturas pós-escravas, infere: “A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas.” (GILROY, 2001, p. 162). Com análise direcionada à expressão musical nas culturas negras, uma justaposição pode ser feita à prática da capoeira, um espaço de múltiplas forças atuantes na produção cultural que se dá de forma instantânea mas simultaneamente reivindica o passado.

O descompromisso alegre da vadiação, a malícia ácida da malandragem, a espiritualidade dos rituais religiosos, a beleza das danças e toques, a celebração e a comunhão de um povo não cabem em técnicas ou conceitos. (IPHAN, 2007, p. 64)

Ser angoleiro é ser nutrido pela experiência em si, onde no próprio desenrolar da expressividade, os agentes da prática são “como símbolos vivos do valor da espontaneidade.” (GILROY, 2001, p. 169). A artimanha, o uso da insinuação e ludibriação entre os praticantes, evitando assim “movimentos mecânicos e previsíveis” (IPHAN, 2007, p.64) mesmo em uma prática atravessada por convenções, movimentos e golpes já engendrados e ações desencadeadas em uma cadeia sucessiva. O propósito é que “cada aprendiz desenvolva estilos próprios de dissimulação, beleza, continuidade e elegância em seus movimentos, toques e cantos.” (Ibid., p.64). Uma continuidade que não pressupõe imutabilidade e uma inventividade que carrega herança e memória.

Ora, se por um lado, o texto autoral de Carybé que antecede sua produção gráfica, direciona-se aos aspectos históricos e técnico, e performance ritualística da capoeira de Angola; os desenhos, por sua vez, apresentam tanto uma face esportiva quanto dançante, abordando sua “multidimensionalidade – é ao mesmo tempo dança, luta e jogo” (Ibid., p. 11). Os enfoques coexistindo e a atenção direcionada à laboração do corpo, a agilidade dos movimentos, a intensidade expressiva na dança.

Figura 11. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

A figura 11, inserida acima, apresenta dois corpos, ambos curvados, apreendidos no momento de sua desenvoltura para a execução do movimento, próximo ao chão. Os traços detêm a configuração de serem construídos com destreza, de forma ágil, como se acompanhassem o ritmo da dança, a tensão da luta e a própria biológica do corpo. São, por várias vezes, interrompidos, finalizados abruptamente, embora não aparentem ser frutos de inacabamento ou ausência de detalhes; é uma ausência que preenche, e leva o próprio olhar a imaginar e engendrar os contornos.

Desse modo, apontam a uma abstração que permite conceber motivos com apenas algumas linhas alusivas; são características que perpassam todos desenhos que compõem o livro de um modo geral. Assim são as pernas do personagem que compõe um segundo plano: são delimitadas apenas por seu contorno externo; tanto seu pé esquerdo, quanto direito são desenhados até ao calcanhar somente, em uma linha que parece rumar por sua continuação, mas esta não existe. Os pés mantêm-se de forma afastada, numa largura maior que a do quadril, com o tronco abaixado. O pé esquerdo, desenhado a um formato que se assemelha à forma humana, não possui os aspectos do direito, onde os pés são avultados; os dedos parecem a disposição de uma sucessão de linhas abstratas, tomando até formas pontiagudas, o que o assemelha à uma forma animalesca.

Os músculos dos membros superiores são bem delineados e seu rosto possui traços mais fortes, grotescos e com sobreposição de linhas que subtraem aspectos morfológicos da face; o nariz parece ser o único contorno desenhado. Há uma sobreposição de traços dos dois corpos; ambos se fundem ao subtrair a delimitação do “segundo”, onde desenha-se a extremidade corporal do “primeiro”. Redirecionando-se o olhar a este ponto de fusão entre o quadril de um sujeito, que possui um hiato no traço, e a perna do outro, ambos parecem compor um mesmo plano, o que não acontece na disposição dos restante da figura. A perna, dessa forma, assume uma posição acima deste outro corpo e não atrás desse; que a princípio estaria “escondido” pelo primeiro, este camuflando os traços do braço direito, da mão esquerda e da parte interna da perna.

Figura 12. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.
Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

O corpo que está “a frente”, se encontra em posição lateral, com o rosto direcionado ao encontro do outro; o tronco encontra-se inclinado e retraído, os braços flexionados sustentam o corpo; os joelhos, também flexionados, aparentam estar em suspensão no ar. O mesmo, possui um maior detalhamento porém mantendo algumas mesmas características do anterior: as mãos que não apresentam dedos e são finalizadas com traços em linhas retilíneas que não se cruzam. Os pés deste (figura 12), no entanto, possuem minúcias, como a saliência dos ossos do tornozelo e o seu contorno, com a caracterização do calcanhar e arco plantar; esses, recebem adição e intensificação de traços em sua extremidade, aludindo ao seu agitação.

O movimento registrado por Carybé constitui-se de um entremeio entre golpes, e não de execução e desenlace desses; o artista capta, portanto, um momento em que os olhares se

cruzam, e os ânimos se exaltam, apesar do posicionamento dos corpos se apresentar de forma mais contida. Com os caminhos abertos, na ânsia pela ação que será executada em sequência, os sujeitos contam tanto a ação que lhe é exterior, assumindo papel passivo, mas também reflexivo e operante, em relação ao parceiro. Às duas figuras acima, acrescenta-se um segundo desenho que compreende momentos semelhantes no jogo.

Figura 13. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

Destaca-se que as imagens encontram-se aqui inseridas na integralidade que foram publicadas e impressas; e portanto, apresentam a própria alocação dos desenhos pelo artista nesse suporte: ora ocupam um espaço elevado, próximo ao cabeçalho, ora se aproximando ao rodapé da página, e por vezes centralizados.

Na figura 13, apresentam-se corpos posicionados de forma rente ao solo; suposição através dos traços retos que conformam o braço e as mãos em forma de apoio, já que este não recebe traços, além da linha posicionada abaixo do quadril do personagem que encontra-se no primeiro plano. Esse possui menor detalhamento, apresenta-se sua parte posterior, pouco se vê seus membros inferiores, e o maior destaque está circunscrito ao braço direito, que possui músculos avantajados; porém posicionado de forma peculiar, quase que desconfortável e

incômoda, seu tronco encontra-se contorcido, de encontro ao braço esquerdo, e em oposição ao braço direito que se coloca em sua traseira. As mãos não são desenhadas seguindo-se uma forma realista próxima ao corpo humano. Em uma delas, aparenta-se nem constituir a “finalização” de que seria essa extremidade, constitui-se como um prolongamento dos traços do braço e termina com traços vagos e imprecisos. Nota-se que o corpo com o qual interage possui maior euforia, vigor ênfase aos movimentos discernível pelos contornos acrescentados, que lhe dão uma feição enérgica; propensão a realizar um golpe.

Percebe-se o esboço mais evidente das vestimentas: tanto da camiseta, que apresenta leve folga, realizando dobras, quanto das calças, que se destacam pelo contorno dessas em relação à delimitação da perna, que mesmo vestindo deixa a perna visível. A face embora direcionada ao observador, recebe traços enfáticos que cobrem seu perfil, subtraindo traços que o associam ao corpo humano. As mãos mais uma vez se apresentam de forma confusa e com pouco detalhamento. A estes motivo, acrescenta-se ao fato do próprio artista relatar como uma “luta em que os pés e a cabeça têm a máxima importância, e as mãos passam a segundo plano” (CARYBÉ, 1955, n.p.). Os pés, estes sim, canalizam a energia que o corpo dançante está emanando ao colocar-se em movimento; o mesmo, que embora não tenha traços bem definidos, recebe destaque que na confluência de traços, torna-se um foco perturbador da imagem.

Figura 14. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.
Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

A partir do posicionamento do corpo, relacionando-o às descrições feitas por Carybé, pode-se supor até mesmo o toque de berimbau que pressupõe a jogada. “Santa Maria”, quando entoado convoca pelo “jôgo de baixo, lento, em que os Camarados se enroscam como minhocas aos rés do chão, sem juntas, caindo docemente, como se fossem de algodão.” (CARYBÉ, 1955,

n.p.). Pode-se mesmo levantar suspeita, a relação desse jogo rasteiro, com o fato do desenho se encontrar numa posição recuada ao inferior da página; e o mesmo constituir-se numa escala menor e mais retida que os demais desenhos que compõem o livro, com movimentos mais ágeis e maiores. O jogo lento apresenta sua face de interação intrincada e retraída.

Na trajetória de um movimento ao outro, que antecede o golpe, os corpos se encontram em uma intensa interação visual; como recurso de comunicação, a troca de olhares coloca os corpos, que embora não entrelaçados fisicamente, participando de um diálogo corporal. Buscando pela leitura do movimento do parceiro oponente, o instante reforça o dinamismo característico da capoeira como um jogo também pessoal; partindo-se da fertilidade da imaginação, e assim de uma individualidade, de antecipar o gesto do parceiro-oponente que se coloca no campo visual.

A percepção do jogo no instante em que ele se faz, na viabilidade de antecipar a jogada, intuir e usar da criatividade para criar um contexto, um enredo corporal para se sobressair em relação ao oponente, revitaliza a prática. E permite recuperar a mandinga, o desencadear do traço aponta sua referência cultural e traço de ancestralidade. É retomando ela, a manha da adivinhação, a perspicácia de prever antes de agir em proveito próprio, do envolvimento e atenção, que o agente coloca-se em estado de incorporação da memória, e seleciona a partir de um pacote de elementos gestuais, quais serão incorporados na expressividade. “É sob a forma de imagens que os lugares perduram na nossa memória corporal.” (BELTING, 2014, p. 89), e são essas que são operadas na agilidade do corpo durante a prática: imagens gestuais. Um memória corporal ligada a ancestralidade, que se mantém pela constante seleção/repetição de imagens gestuais, de tramas e desenlaces antecessores, por que “às impressões sensoriais se sobrepõem as nossas imagens mnésicas [...]” (Ibid., p. 90). Constituindo-se uma memória que é portanto coletiva, pois diz respeito aos arranjos dessa expressão cultural, da qual conserva-se traços mnemônicos com relação ao seu passado (MATORY, 2018, p. 249).

Entre singularidade, onde é permitida certa autonomia dentro das margens da prática, e a totalidade, da cultura e seus aspectos simbólicos (CASTRO JR, 2004, p. 155), a capoeira constitui-se como estética dessa ancestralidade. Além da memória pertinente ao próprio corpo em seu ato expressivo, o mesmo assume na roda, memórias que se manifestam metaforicamente através dos golpes, do tensionamento do jogo, nos modos de gesticular, na tomada de posição; seja através da evocação de cantos e lembranças que emergem na dinâmica; ou através dos toques do berimbau, que promovem a interação e harmonização dos integrantes junto ao ritmo (Ibid., p. 152), a roda é perpassada por muitos simbolismos em seus aspectos musicais, dançantes e vestuários. (IPHAN, 2007, p. 81)

Sendo assim, Carybé ao ir ao encontro dos próprios objetos que compõem suas produções gráficas, nos antecipa sobre o seu processo de criação artística. “Capoeirista ele próprio, tocador de berimbau [...] nas escolas de Pastinha, de Waldemar, de Traíra, de Gato e de Cobra Coral [...]” (AMADO, 2002, p. 32), frequentou tradicionais pontos de capoeiragem sob uma importante geração de capoeiristas baianos. Sob sua ótica se encontravam, cenários em acontecimento, “personagens de carne e osso” (MICHAUD, 2013, p. 150); uma composição visual ágil, enérgica, dinâmica, onde também a própria prática é embebida pelo frenesi da interação dos componentes.

Numa “retomada gráfica ou pictórica” (Ibid., p. 149), o artista desenhou perante a rememoração das rodas e dos praticantes no próprio ato de realização, elementos dispostos em ação e movimento; “pois o mínimo que se pode dizer de Carybé é que ele sabe observar com lucidez e fixar o que vê com precisão, uma vida, um movimento de espantosa exatidão [...]”¹³ (VERGER, [Sl, sd], tradução nossa, n.p.). Encaminha-se a outro aspecto: a plasticidade dos gestos traçados.

Figura 15. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

¹³ No original: ... car le moins que l'on puisse dire de Carybé est qu'il sait observer avec lucidité et fixer ce qu'il voit avec une précision, une vie, un mouvement d'une étonnante justesse [...].

A imagem acima (figura 15) apresenta dois corpos, que em um primeiro avistamento compõem dois planos; o primeiro, apresenta-se com as pernas bem elevadas e eretas, projetando-as ao ar junto do quadril, utilizando apenas uma das mãos como apoio. As pernas, em elevação possuem seus traços físicos delineados, mesmo protegidos pela vestimenta; essa recebe traços mais retilíneos destoando dos contornos arredondados e orgânicos que se remetem ao corpo torneado. Os pés apresentam características distintas entre si; enquanto o da direita se aproxima à forma humana, recebendo uma finalização mais limpa, o outro possui traços encorpados e espessos, com sobreposição de rabiscos, e dedos enegrecidos. Os músculos dos membros superiores, especialmente do braço esquerdo, são salientados e modelados; bem como o pulso, onde parece confluir todo o peso, no qual sustenta. Também como suporte, se encontra umas das mãos que se apresenta esparramada pelo chão, enquanto a outra com traços tênues, quase rarefeitos no ar, se encontra em suspensão. O rosto orienta-se em outra direção que não a do observador, e portanto, desse só é distinguível o contorno que dá forma ao queixo.

O movimento que executa assemelha-se ao golpe denominado “Aú” na capoeira, onde o corpo inclina seu tronco a provocar um deslocamento lateral, alternando-se o apoio dos braços numa sequência; o mesmo parece esquivar-se do contragolpe realizado pelo outro corpo em contracena. Este, por sua vez encontra-se com o tronco curvado, os braços em suspensão no ar tramando impulso; as mãos apresentam configurações distintas, uma com traços retilíneos inacabados, enquanto outra recebe traços mais reforçados e escuros, onde confluem contornos confusos. O rosto, desta vez, direcionando-se ao parceiro-oponente, pode ser visualizado e possui feições; compõe-se de rabiscos sucintos que sinalizam os olhos e o nariz; enquanto os lábios recebem uma confluência de traços emaranhados.

Figura 16. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.

Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

Com somente uma das pernas esboçadas, essa apresenta-se alongada, por linhas que se duplicam, e mais uma vez, se assinalam em meio à roupa que a veste. O pé, nesse prolongamento, recebe o detalhamento das proeminências ósseas do tornozelo; o acabamento dos dedos não é preciso; um dos pés, ademais, aparece como que pairando no ar, sem traços que os amarre ao restante do corpo; a trama, no entanto, não perde seu fio condutor, onde apesar da presença desses lapsos, encontra-se encadeada, correlacionada ao restante. Dessa forma, alguns atributos se reiteram: as lacunas criadas a partir da interrupção das linhas que desenham o corpo; a plasticidade construída que alcança uma fusão dos corpos; uma associação que faz com que ambos absorvam de um mesmo plano, onde subtraem-se contornos de um, para atribuir espaço à sobreposição de outro.

É possível perceber em seus desenhos essa dimensão cênica, de movimento exacerbado, do corpo oscilando no espaço, conquistando dimensionalidade. Podendo-se através dos mesmos arriscar-se na identificação dos toques que compõem o fundo da roda, e portanto do ritmo pelo qual os corpos estão embalados. A fusão dos corpos, obtida a partir de traços interrompidos e não arrematados; linhas que são traçadas de forma ágil, avolumadas, encorpadas e acalcadas em zonas específicas; membros que recebem seu aperfeiçoamento justamente por encontrarem-se em estado de inquietude, na medida que outros possuem seus traços subtraídos; tudo isso conferindo a absorção da agilidade na execução dos movimentos, a intensidade expressiva dos músculos e a laboração do corpo. Nota-se a inexistência de demais elementos que compõem um cenário: tanto dos demais participantes da roda, como da delimitação da superfície sob a

qual a atividade se concretiza; a ausência de um fundo, volta a expressão corporal como próprio cerne; a abstração realça os traços, bem como os coloca flutuando no suporte imagético.

Utilizando-se de sua memória visual, para representar imagetivamente algo que lhe fora trespassado, concebeu uma “transformação dos corpos em imagens e das imagens em corpos” (MICHAUD, 2013, p. 150); lançando-se a partir do enredamento de personagens em intensa expressividade, fisionomicamente marcantes e sob expressões e emoções, que em constante repetição, a cada vez que são revividos, salvaguardaram-se na memória (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175). Carybé visualiza *engramas* no próprio corpo da capoeira, na reprodução dos seus trejeitos que marcados na memória histórica, são antecessores a ele: “os homens vivos atestariam em seus atos o que é veiculado em profundidade por essa tradição: a história se transmitiria com a carne e o sangue” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 139).

“Para Warburg as imagens são percepções do mundo acompanhadas de memória.” (COELHO, 2012, p. 98). Tal qual, os desenhos traçados por Carybé valem-se das imagens transmitidas pela memória histórica, que são experienciadas, expressadas nesses corpos em ação. Visualiza um passado que se implica na sua própria época, nesses corpos que se deixam vislumbrar pela rememoração. Aplica aos mesmos a expressividade intensa para tratar de algo que sobrevive. Sua conduta, o papel desempenhado por suas imagens é de reativá-lo, resgatá-lo pela composição expressiva, pela atribuição de vivacidade.

A memória trazida pelo corpo da capoeira se dá em seu vestígio gestual, de expressões carregadas de tempo, e que simultaneamente manifesta-se aos corpos, se entrelaçam à plasticidade criada pelo artista, de traços que do mesmo modo são abalizados na história da humanidade. As imagens expostas são, portanto saturadas de memória, tempo e energia; uma forma de conservação e transmissão de formas, comoções sobreviventes; uma autêntica *Nachleben* que Carybé entra em contato em sua inserida conjunção temporal.

A partir da gestualidade, à conformação em que os movimentos são arranjados junta-se os “movimentos invisíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112) que a imagem transmite; já que as sobrevivências “advêm como imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 152) e “mediada por seus saberes técnicos associados pelo uso da plasticidade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 142). Através dessa, pode-se reconhecer o que sobrevive gestualmente e que se apresenta na cultura de Salvador do século XX com a capoeira. Memórias que apesar de predecessoras, o artista entre em contato ao vê-las e pintá-las. Gestos que são sobrevivências dessa rememoração corporal, nessa carne que os comportam em outra época e os atualizam:

Trata-se de expressões visíveis de estados psíquicos ou patéticos que as imagens fossilizam, uma vez que são dotadas da faculdade de se recordarem das suas origens e de exibirem a memória histórica que neles está inscrita. (GUERREIRO, 2012, p. 75)

A memória africana, pode ser pensada não somente como um diálogo espacial, ancorado na geografia de continentes cruzados pelo Atlântico; nem linear temporalmente, entre passado, com uma gênese atribuída a lá, pela qual sempre se direciona a partir de uma herança prosseguindo em uma marcha até o presente, e cá; “esta multiplicidade da diáspora é uma formação caótica, viva e inorgânica. Se ela pode ser chamada de tradição, é uma tradição em movimento incessante” (GILROY, 2001, p. 241-242).

A herança associada à exterioridade corporal pode ser pensada em seus assaltos; provoca rachaduras através da sobrevivência. (MATORY, 2018). Pensada por Aby Warburg, através noção de *engrama*, a memória social ao ser evocada destrava experiências coletivas; experiências intensas ficam cristalizadas, marcadas na interioridade, que “esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória” (WARBURG, 2009, p. 126). Um corpo comporta-se como tal por suas referências mnésicas, pois ainda detém o vestígio de determinado acontecimento, que sobrevive e é reativado. Determinando o contorno criado pela mão do artista no momento em que as soluções plásticas encontram os gestos, Carybé entra uma confrontação com o passado; em contato com uma energia conservada que perdura desterritorializada e extraída do tempo. (WAIZBORT, 2015).

4. O CORPO QUE SE AGITA

Costurou-se no capítulo anterior os fluxos despertados a partir dessa junção que consiste a capoeira de Angola, corolário do complexo histórico que denomina-se Atlântico Negro. Uma prática cultural diaspórica, entranhável mas constantemente agitada por sua dinâmica social e ademais, pela unicidade de cada corpo que a exerce. Tais cruzamentos só foram possíveis tendo como fundo operante a capital baiana: junção espacial na qual compareceram e principiaram condutas; em simetria coloca-se o seu magnetismo, que atraía Carybé a esse lugar. O tema foi arrematado pela análise dos desenhos dispostos em *O Jogo da Capoeira*, da *Coleção Recôncavo* (1951), do artista referido; esses são agitados pelo corpo que ali se formaliza. A memória consiste numa cristalização que lateja no suporte: do vínculo africano declarado pelos praticantes, e do artista, que pela memória visual, consciente e inconscientemente, absorve tanto a materialidade que o cerca, quanto o passado que se impõe, e retorna nas imagens que produz.

Similarmente, o *Caderno* de nº3 da *Coleção* constitui o escopo do presente capítulo. Quanto à seleção dos desenhos, me deterei a unidades distintas daquelas apresentadas anteriormente. Foram elencadas àquelas imagens que reforçam o fluxo vibrante do jogo, apontando a solicitude do artista para com o retrato da expressividade que se dá na ação, do corpo mobilizado; amparados teoricamente por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, ambos historiadores da arte. As imagens elegidas, na ausência de titulação e paginação do livro, correspondem aos números 9, 18 e 11, apresentadas respectivamente nessa ordem no decorrer do texto.

A experiência visual, já mencionada nos capítulos anteriores, adquire uma importância fundamental para o processo artístico de Carybé, já que as formas de expressão na conduta do corpo foram adquiridas mediante suas próprias observações. Foi a partir da ação que elaborou a visualidade de sua arte, e representando o próprio corpo em movimento colocou-se a tarefa de elaborar formas que zelassem da fluidez em imagens.

Em paralelo com tal situação, Aby Warburg, apresenta em sua tese doutoral, “*O nascimento de Vênus e A primavera* de Sandro Botticelli (1893)”, uma similar preocupação em “como capturar as imagens da vida em movimento” (WARBURG, 2015, p. 51); questão de grande valia às obras de arte da Antiguidade, prolongou-se até o século XV, entre os artistas florentinos. Do mesmo modo, aponta certo devotamento desses artistas a obras antigas, usadas como inspiração na figuração do movimento. Essa inclinação ao passado fez com que os artistas do *Quattrocento* buscassem referências para capturar a ação: “tentativas enérgicas de encontrar

formas similares em sua própria vida e de as figurar com base no próprio trabalho” (WARBURG, 2015, p. 51).

Da mesma produção sublinhou que uma série de obras de artes tiveram como respaldo cenas de teatro, almejando sua reprodução: “encenavam à vista dos artistas aquelas figuras, como participantes de uma vida realmente dinâmica” (WARBURG, 2015, p. 41). Posicionados diante de tal cenário, “o inspirador não sugeria o tema a ser imitado, apenas facilitava a expressão do mesmo” (WARBURG, 2015, p. 41). Outrossim, Carybé desdobra sua invenção a partir do objeto que traceja; tem o motivo artístico como impulsor da técnica e contorno, desdobrados de forma imediata, quase como sua extensão. E sendo o corpo em movimento uma linha flexuosa que se prolonga, o pintor nada mais faz do que tornar visível o que ele exige. Quando se lança à esse, executa com excelência tanto sua indolência e sensibilidade, quanto a sua explosão num golpe: “Nele, porém, o que mais me toca, é a sua submissão á natureza do objeto. (...) Seu lápis ou sua pena descobrem o diferente, não lhe impõem um estilo construído ‘a priori’.” (BASTIDE, 1951, n.p.).

Partindo das produções artísticas de Sandro Botticelli em *O nascimento de Vênus* (1485) e *A primavera* (1477), Warburg nos mostra como um artista selecionava do passado o que lhe “interessava” (WARBURG, 2015, p. 28). Conforme as observações do historiador, Botticelli debruçou-se à “mobilidade exterior do acessório animado” (WARBURG, 2015, p. 51) como solução plástica para aplicar movimento em suas cenas e “representar em imagens pessoas agitadas ou mesmo movidas só em seu interior” (WARBURG, 2015, p. 51). Em correlato, apresenta-se em Carybé formas as quais recorre constantemente para expressar a gestualidade corpórea na execução do movimento; quando num deslocamento veemente ou jogo ágil, o desenvolvimento plástico gira em torno de traços enegrecidos, intensificados, duplicados; quando tal movimento requer força corporal, apresenta-se a consistência de tal elemento, anatomicamente harmonioso com a estrutura física humana.

Além do mais, é pertinente inserir as imagens do terceiro caderno da *Coleção Recôncavo*, que impressas num suporte de papel, são produto de uma técnica de reprodução que se revelou essencialmente nova no século XIX. Foi através da imprensa que a gravura tornou-se tecnicamente reprodutível (BENJAMIN, 1987), já que permite um processo de produção de imagens em larga escala, em um tempo imensuravelmente menor que a confecção elaborada pelo artista.

De tal modo, o suporte imagético fora executado como encomenda ao Museu do Estado da Bahia, denominação do atual Museu de Arte da Bahia (MAB), onde se encontra os originais dos desenhos do caderno; da mesma natureza governamental decorreu-se o fomento para a

produção da obra e as etapas anteriores à ilustração. O acordo se deu através de uma bolsa de estudos concedida ao artista pela Secretaria de Educação e Saúde da Bahia, que se encontrava até o momento da deliberação, sob comando de Anísio Teixeira, do governo de Otávio Mangabeira. À Carybé atribuiu-se o encargo de retratar cenas dos costumes da população baiana, o que envolvia o tempo de pesquisa e estudos necessário, já que o mesmo era recém chegado na capital.

Como resultado, os desenhos foram lançados na *Coleção Recôncavo*, dispostos em dez cadernos, cada qual girando em torno de tópicos unitários e distintos entre si, emblemáticos à cultura baiana: festas, feiras, danças, centros históricos e manifestações religiosas. O lançamento ocorreu em exposição individual feita pelo artista em 1951 na Secretaria de Educação e Saúde do Estado (PIMENTEL, 2020). A primeira edição do livro, é portanto datada de 1951; fora impressa na Tipografia Beneditina Ltda e distribuída pela Livraria Turista, ambas de Salvador. Coube à Tipografia a impressão da obra e à Livraria, a sua distribuição. Nessa edição, cada caderno da Coleção contou com uma tiragem de 1.500 exemplares, enumerados de 1 a 1.500 a próprio punho do artista.

Do lançamento da coleção, coincide a realização do “I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951.” (PIMENTEL, 2020, p. 44). No decorrer do evento e até mesmo regressando alguns anos, os jornais, que se mostravam atentos à cobertura de eventos culturais, encontravam-se tendenciosos ao movimento folclorista. Esse deparava-se proeminente no meio artístico, evidente nas artes visuais, nos romances literários regionalistas e nas produções acadêmicas. Tal agitação vai de encontro com o desenvolvimento de estudos folclóricos realizados por Carybé, bem como o retrato das tradições populares, que eram patrimônios culturais e religiosos do Recôncavo.

Tendo em vista os fomentadores da obra, e circundados por tal cenário, ao lançamento somaram-se críticas que contribuíram para a notabilidade pública dos livretos. Crônicas de jornais locais citavam a presença de exemplares em livrarias da capital baiana nos anos de 1951 e 1952 (PIMENTEL, 2020); pareceres como o redigido em jornal carioca pelo romancista José Lins do Rego, aponta que a obra se fizera presente também no Rio de Janeiro: “Vem-me da Bahia, um admirável esforço de boa cultura uma coleção de pequenos livros de arte [...]” (REGO, 1951, p. 7 apud PIMENTEL, 2020, p. 43). Cabe destacar que a divulgação contou ainda com a circunstância de Carybé “enviar exemplares da Coleção para jornalistas e cronistas, que potencialmente poderiam escrever sobre a obra nos veículos de comunicação em que estavam inseridos” (PIMENTEL, 2020, p. 36). Proveniente de tal círculo, o artista detinha conhecimento dos artifícios pelos quais se operam a atividade publicitária e jornalística.

Em 1955, fora lançada a segunda edição da *Coleção*, pela Livraria Progresso Editora, impressa na Imprensa Vitória, também localizadas em Salvador. Nessa edição, tanto o processo de numeração, quanto a estimativa ao número de tiragens em circulação não foi o mesmo; ademais, não se possui acesso ao número de cópias distribuídas.

Através dos dois exemplares utilizados para o desenvolvimento desta monografia pode-se contemplar as edições de 1951 e 1955 do *Caderno* nº3. A primeira edição da qual tenho acesso, possui a numeração 146, escrita à mão e utilizando-se caneta esferográfica, destoando no formato, cor e tamanho da fonte do conteúdo impresso. A segunda, por sua vez, possui numeração alocada como na versão inaugural, no verso da primeira folha. Refere-se ao Nº 4703, dessa vez aplicado manualmente em carimbo, também divergindo da fonte gráfica.

Os exemplares, que foram dois, vieram até meu encontro em materialidades diferentes. Um primeiro, foi encontrado por meio de uma busca na internet, disponibilizado em formato PDF, gratuitamente; da qual destaca-se a ampla circulação e o maior acesso do objeto do que o conduzido no século passado, a depender do número de tiragens a circular. Quanto ao segundo, foi adquirido em uma loja especializada na venda de livros antigos e/ou raros. Esse, possui rubrica de seu antigo proprietário, datada de 2007, com localização em Salvador. Negociado a partir de uma instalação na capital paulista, passou por diferentes pessoas no decorrer dos seus quase 70 anos. Isso nos mostra como “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1987, p. 168). Ao aproximar os indivíduos da obra, a mesma ocupa lugares inimagináveis, onde não necessita-se que o observador desloque-se até o suporte, a um espaço material assentado. Ademais, atingir a propriedade de uma produção faz do possessor um mediador desta relação: “ela atualiza o objeto reproduzido.” (BENJAMIN, 1987, p. 169), à exemplo da intervenção realizada pela subscrição de um nome próprio na peça que tenho em mãos.

Walter Benjamin escreve como os métodos de reprodutibilidade modificam, em muito, a entidade da imagem, mesmo que seu conteúdo em si permaneça íntegro de forma incondicional. Alocar as produções visuais de Carybé enquanto uma arte gráfica, permite compreender a totalidade da obra no mercado em massa. O escritor Rubem Braga discorre em uma crônica publicada em jornal da época: “uma alegria contar que a Livraria Turista, da Bahia, está distribuindo a *Coleção Recôncavo*, uns cadernos simples, de vinte e poucas páginas, que são modelos de bom gosto.” (BRAGA, 1951, p. 3 apud PIMENTEL, 2020, p. 35). Partindo-se dessa passagem, a coletânea teve como fim último a repetição e popularização, a pensar na escolha do próprio suporte em que obra fora edificada: “substitui a existência única da obra por

uma existência serial.” (BENJAMIN, 1987, p. 168). Avançamos para a primeira imagem aferida, produzida em nanquim, feito à bico de pena, à semelhança da totalidade da obra:

Figura 17. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

A imagem acima (figura 17) apresenta dois corpos em interação, entrelaçados a partir da linha vazada em que se realiza a construção corporal e sobrepõe as duas figuras. O corpo que está alocado à lateral esquerda do papel, encontra-se apoiado sobre as mãos, com as pernas elevadas, suspensas no ar; estas, encontram-se curvadas ambas apontando para direções diferentes: uma projetando-se à direita, e a outra à frente, direcionando-se ao observador. Constituem-se de traços intercalados por fissuras, que dão uma forma aberta à feição do corpo; linhas que não se fecham, sem atribuir a finalização de um contorno acabado; e traços interrompidos que dão espaço ao contorno ao tronco de outro sujeito, o qual compõe a cena em interação. São contornadas por traços retilíneos que simultaneamente delineiam o traje que as cobre, de uma calça provavelmente. Em sua extensão apresenta-se o desenho de dois pés; e ambos manifestos de forma evidente por seu formato realista: compostos por dedos, calcanhar delimitado e contornos curvos do arco medial/plantar e lateral dos pés.

O tronco, a área circunferencial da cintura mais especificamente, encontra-se curvado à sua direita; para a mesma direção, pende a perna destra, que toma a frente na execução do deslocamento lateral que está por se realizar. O rosto, em direção ao observador, possui traços que delimitam sucintamente os olhos, o nariz e a boca; traços, porém, pouco ornamentados, especificamente atestando a sua existência. Os braços concentram todo o esforço, para o qual convergem linhas que constituem a forma dos músculos protuberantes; nota-se também a recorrência à linhas espessas ao conceber sua forma, combinado a traços dispersos, que somam-se aos que conferem demarcação do membro. A mão, que encontra-se no seu prolongamento, é ilustrada por apenas um traço único e levemente curvado, rente ao que se supõe ser o chão.

Figura 18. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.
Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

Notabiliza-se na figura 18, a confluência dos corpos por traços que dessa vez se sobrepõem, contrapondo-se assim, à inexistência desses; à sua ausência que dá forma à um outro elemento, tão típica da composição dos desenhos. As frações que são postas em interação são construídas de forma distintiva: o braço é delineado somente por seu contorno externo; este é construído por duas linhas retilíneas, tendo o cotovelo como ponto de encontro, de forma pontiaguda; finaliza-se tal membro com o contorno das mãos, em um acabamento compreensível mas pouco detalhado. Este, em seu conjunto, apresenta características contrastivas em relação ao seu “par”: linhas diretas e retas, com pouco acabamento que se assemelhe ao corpo humano, divergindo das linhas flexuosas, curvas que contornam músculos e envergaduras.

O ponto de encontro entre ambos traços aponta para uma interrupção abrupta do contorno do pé direito, do segundo corpo (ao lado, à direita), que não é portanto, finalizado. A

mesma solução encontra-se na sua mão esquerda, na qual não possui dedos, interrompendo-se ao ensaiar o esboço do metacarpo. Os braços, mais uma vez, tem músculos ressaltados, reforçados por um excesso de linhas que reforçam seu balizamento, somados a linhas apendicionais que ali se somam. Deste corpo, não há o contorno do abdômen, e seu tronco é delineado pela desenho da coluna vertebral; também, seu braço direito “esconde-se” no movimento que esse realiza. O rosto está direcionado ao parceiro de roda, e deste, não visualiza-se o seu semblante, destaca-se apenas o contorno da orelha.

Figura 19. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.
Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

O que se busca destacar, no entanto, são os contornos que dão forma à perna esquerda do sujeito que está em ação (figura 19), num movimento galopante, elencados aqui como um *Pathosformel*. Conceito que fora pensado pelo historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), designa as “fórmulas patéticas” como uma fórmula emotiva acionada pelo artista no momento de produção para traçar cenas de comoção profunda, de grande expressividade gestual. Recursos que, portanto, condicionam a composição; um dos tantos planos que se sobrepõem às soluções estilísticas da criação. Para conceber a definição, o historiador teve como ponto de partida as imagens da cena trágica da Morte de Orfeu; operando um trabalho “arqueológico” a partir do desenho de autoria de Albrecht Dürer (1471-1528), com data de 1494, e uma gravura italiana em cobre, de autoria anônima, apreendida como modelo àquele. Tais produções permitiram edificar os trajetos feitos por uma mesma linguagem gestual, típica da arte antiga

que perdura até o Renascimento; o que denomina de influência da Antiguidade, por atuação dessas obras de arte no círculo de eruditos renascentistas.

Warburg constatou que Dürer, abrangendo também a demais artistas do século XV, tenha redespertado “fórmulas genuinamente antigas” (WARBURG, 2015, p. 57), que sobrevivem com a mesma intensidade no processo artístico a cada vez que um mesmo motivo/sentimento seja figurado posteriormente. O Renascimento, para o historiador, estaria imbuído de um espírito antigo, pois remonta-se a essas obras da Antiguidade ao incorporar-se de modelos que mantêm a mesma emoção para retratar a vida intensificada.

Tendo isso elucidado, é possível que se esclareça a proposta anunciada do *páthos*. Proponho, desse modo, como num processo de sobrevivência e intervenção dessas “fórmulas” de expressão corporal, que Carybé tenha tomado de empréstimo e manipulado a partir de figuras do passado; tomadas como modelo para a figuras agitadas que crescem às suas inscrições. A maior prova disso é o acento enfático da imagem na qual se dá com maior intensidade a fórmula; é que tal qual as cenas trágicas que apresentam-se à maneira antiga, em análise proposta por Warburg, o momento de maior frenesi do movimento, de expressividade exacerbada advém junto com as soluções plásticas precisas. Pois o gesto exacerbado é figurado pela mesma emoção com que fora forjada outrora, e sublinha-se ademais, a escolha do artista em figurar o corpo justamente em seu momento de maior agitação. Assim, ao seu modo de inscrever o movimento, o artista tenta incorporar esses modelos antigos, tomados de espírito, para as expressões do corpo.

O *páthos* ressurgue no desenho, como sobrevivência, no contexto da atuação da produção artística de Carybé na compleição física do corpo-capoeira, porém nem sempre tomando os mesmos atributos plásticos, a mesma construção anatômica. O sujeito (figura 19) gesticula à maneira enérgica, e a manipulação de seu movimento, se dá através da reprodução do mesmo gesto em dois espaços diferentes, criando assim camadas; o artista imprime a execução do deslocamento que a perna está a realizar, como se essa se mobilizasse num vai e vem. É possível discernir uma duplicação do membro inteiro, incluindo o pé na retaguarda e abaixo do traço elementar, recuando-se no espaço. Um terceiro esboço sobressai, com menor detalhamento, e colocando-se de forma amena entre os dois anteriores; esse é tracejado apenas com o contorno da extremidade, o restante da perna não é concluído. O desenho aponta, assim, três momentos do deslocamento no espaço: ora a perna encontra-se mais alongada, e direciona-se à sua curvatura completa, indo de encontro ao outro joelho, ou o caminho contrário. A construção dos contornos se dá nesse fluxo, entre a posição inicial, a locomoção até a posição final.

Nota-se que para além da duplicação, há uma exacerbação de traços que não são recrutados para arrematar contorno, mas para demarcar essa intensidade agravada pelo deslocamento; provoca-se vitalidade ao corpo. Utiliza-se ademais, do reforço de manchas condensadas e preenchidas na cor preta no segmento posterior da coxa. Os pés, que ao todo somam três, não possuem uma finalização anatômica onde se pode distinguir os cinco dedos e as terminações ósseas; este é contornado por rabiscos abstratos, destacados em meio ao contorno do arco medial. Trata-se de um jogo ligeiro, esvoaçante, correspondente ao toque “São Bento Grande”. Distingue-se tal informação pela explosão de traços que indica a agilidade dos deslocamentos, bem como o posicionamento dos jogadores que exploram os golpes elevados e intimidativos, impulsionando-se com altura verticalmente ou em direção ao parceiro.

Figura 20. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

A figura 20, inserida acima, introduz a figuração de outros elementos para além dos corpos que se colocam no centro da roda: a presença de demais capoeiristas integrantes. Estes são traçados por seus semblantes, porém sem grande detalhamento dos componentes faciais, apenas sua silhueta. O referidos motivos encontram-se inseridos numa posição superior do

suporte, “suspensos” no espaço da folha; acompanham-se de traços convexos cruzados que dão feição aos berimbaus que conduzem. Constrói-se, assim, dois planos entre os parceiros lutadores, em relação às figuras que se apresentam ao fundo: “Se determinado detalhe *deve aparecer atrás de outro*, então é colocado no alto” (WARBURG, 2018, p. 58).

No primeiro plano, num jogo baixo, rasteiro, encontram-se dois corpos em entrosamento; um primeiro, à direita, encontra-se rente ao chão, apoiando-se sobre seus braços; deste é visível apenas a parte posterior. É traçado seu tronco dorsal, esticado e nivelado à sua perna esquerda, que se encontra estendida retilinearmente ao solo. Seu braço direito, encontra-se flexionado, servindo de apoio. A parte frontal não é tratada. Um segundo corpo aparece ao seu lado; este encontra curvado, como que assentado, porém sem de fato se alicerçar-se na superfície; firma-se sobre um de seus braços. Destaca-se, o corpo que encontra-se abaixo, à esquerda na tela:

Figura 21. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.
Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

Colocando-se à frente, numa pose que parece ser efeito do deslocamento no espaço, o movimento do desenho se revela no tratamento de dois elementos: a existência de um contorno “imaginário” que se dilata, e dois traços que atravessam a construção corpórea. Seu corpo e seu rosto são apresentados de perfil; em quase sua totalidade, excedendo o semblante, compõe de um duplo contorno na figura.

Além disso, engendra-se o esboço de traços que apontam movimentos dessemelhantes coexistindo num mesmo momento. Por um lado, apresenta-se o desenho do braço esquerdo voltando-se à retaguarda do sujeito; este, que requer também o deslocamento do tronco não é compatível com que executa-se pelo mesmo, que está voltado à sua direção frontal. O braço direito, por sua vez, é delineado a partir da composição de um duplo traço que se repete em alturas diferentes; ambos, no entanto, não são construídos de maneira análoga. Um primeiro, que encontra-se mais próximo ao tronco não possui, em sua extremidade o desenho da mão; este encerra-se de forma precipitada nos punhos. Um segundo, projetado em uma posição mais exterior, como uma extensão do corpo, nesse sim, é executado o arremate de uma compleição física. Isso permite situar esse traçado mais interior como o intento de conferi-lo como entremeio; sua finalização é concretizada posteriormente, em um traço avante, adiante, como se estivesse a avançar. Do mesmo modo, a perna direita, curvada, possui dois traçados paralelos horizontalmente, que estendem-se do joelho à canela da perna. Em ambos esboços não é concebido o contorno do pé, apenas ensaia-se o traço do calcanhar, onde é findado o rabisco. Do mesmo modo, aponta-se tal duplicação para posições ocupadas pelo corpo em momentos diferentes, num decurso de tempo.

O artista, portanto, dá forma a uma estatura corporal ativa, que muda no mesmo instante em que busca-se capturar e fixá-la numa imagem. Problematiza-se aqui, o fato de Carybé elencar no desenho o preciso momento em que a figura coloca-se em deslocamento, que se mostra ativo e reagindo, um corpo que ganha expressividade nesse impulso, em detrimento de um segundo corpo que encontra-se “repousado”.

Pode-se vincular o instante figurado por Carybé na imagem 20 com o que o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman denomina de *momento-intervalo*. Na busca por integrar-se da ideia do *páthos*, o autor traz à tona o “problema estético da expressão patética” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 178), tendo como pano de fundo a célebre estátua romana *Laocoonte e seus filhos* (50 d.C.), feita em mármore. Objeto de debate enredado por muitos eruditos, encontra-se entre eles o escritor alemão Goethe (1749-1832); aponta-nos o autor acerca do episódio apresentado pelo grupo escultórico: “O que explica a importância dessa obra é a escolha do momento representado” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 180). Desdobrando tal afirmação, indica-nos o movimento transitório que buscou-se representar na postura apresentada, a qual se deve a animação da cena, fazendo com que o mármore se coloque em movimento. A escolha de tais formas e soluções plásticas, a ser desempenhadas junto da ocasião assinalada, atribuem ênfase, promovem à obra a sua vivacidade. *Laocoonte* com um gestual eloquente e força expressiva, é capturado em um momento de comoção de diversas naturezas;

os sujeitos são apresentados em um momento de vulnerabilidade, onde ora os corpos encontram-se em distensão, ora tomados pela dor, estabilizados e presos, ou esquivando-se. Sua atuação se dá transição expressiva: a dinâmica do *movimento-intervalo*: “o momento que não é a posição da frente nem a de trás” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 181) nas palavras do historiador da arte.

Assim, reitera-se o desenvolvimento plástico do sujeito à esquerda, onde Carybé apresenta a combinação de dois elementos: “tempo é o momento do movimento escolhido e forma é a solução escolhida para a plasticidade do movimento.” (DIDI-HUBERMAN, 2013). O que faz o movimento sobrevir à imagem quando deparada, e aponta sua efetividade.

O tempo aqui refere-se ao instante em que a figura efetua o impulso tomado a levar-se à frente; de atribuir movimento a um corpo, e construir tanto a figuração do seu estágio terminal quanto ao ensaio de seu desprendimento como que “saindo de si mesmo”; e nessa transição, nesse rastro intencional, provocar movimento na própria imagem: “quando essa transição conserva, ademais, o traço claro e nítido do estado anterior” (DIDI-HUBERMAN, 2013). Conjunção que afirma-se, portanto, através da plasticidade concebida, da “própria riqueza de um poder de figurar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 177).

No que toca à forma, dispõe-se um corpo ostentado em perfil, de maneira que seu posicionamento favoreça, à perspectiva do observador, maior compreensão do deslocamento corpóreo à frente. Sua silhueta contornada a partir de uma posição lateral ao observador, constrói-se de forma com que não atenua a anatomia do corpo e o momento escolhido; os três instantes de deslocamento se mostram evidentes, também através de seu semblante; o contorno do nariz é realizado em alturas diferentes da face apontando o posicionamento deste em dois momentos. Ademais, tem-se a atribuição de atividades locomotoras distintas: ora voltando-se à sua própria retaguarda, ora em lateral e estabilizado, e por fim seu deslocamento frontal. “*a mesma pessoa em momentos diferentes*” (WARBURG, 2018, p. 55), tomada por várias comandos num mesmo instante, um corpo dinâmico que busca-se exprimi-lo seja pelo contorno reiterado ou dilatado, ou pela elasticidade e exorbitância fisionômica.

A transição figurada assinala o *páthos* da imagem, pelo qual o movimento da imagem é obtido. Carybé abraça o movimento do corpo humano, fazendo desse o momento de maior intensidade e força expressiva de sua arte. Permite apresentar o movimento, utiliza-se desse modelo para atribuir vivacidade, para apresentar a expressividade emotiva que trespassa a figuração: “Não apenas o *páthos* não se opõe à forma, como também a gera. Não apenas a gera, como a leva a seu mais alto grau de incandescência; ao intensifica-lo, ele lhe dá vida e *movimento*, com o que liberta seu *momento* de eficácia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 183).

Denota-se outro movimento associado àquele do corpo, que situa-se na imagem a partir do acabamento dos acessórios. Refere-se ao segundo elemento inicialmente citado: os dois traços imprecisamente retilíneos que iniciam-se “adentrados” no contorno do tronco dorsal, atravessando-o ao espaço livre. Qualificam a agitação desse, o encaço que visivelmente toma forma em uma lufada de ar. Desse recurso, traceja-se um paralelo ao movimento ensaiado por Warburg em sua tese, o qual fora ostentado nos acessórios de figuras femininas. Tal qual se encontrava em uma composição antiga, a intensificação das imagens era manifesta “exteriormente”, nos trajes e cabelos; os referidos, compunham-se por dobras, formando curvas e esvoaçando. O movimento figurado por Carybé parece, do mesmo modo, inflar a peça de roupa, rumando os traços para além da construção corpórea, de modo rarefeito, expandindo-a; insinua-se, assim, a partir do vestuário que envolve o corpo, o deslocamento do próprio tronco.

Figura 22. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.
Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

Aloca-se às duas figuras anteriores, a imagem inserida acima, a qual compartilha da número 20 um mesmo elemento básico: a presença de figuras em um segundo plano. Partindo-se uma mesma construção, o primeiro nível ocupa uma posição inferior no papel em relação ao segundo, construindo assim, uma distância e hierarquia entre os componentes plásticos. Ademais, para que, aos sujeitos que colocam-se ao centro da roda atribua-se maior relevância, o desenvolvimento de suas fisionomias é executado com maior detalhamento, de forma contundente, apresentando ações acentuadas em relação ao que se executa ao fundo (WARBURG, 2018, p. 62).

A cena apresenta o contorno de outros dois integrantes da roda juntos de seus instrumentos, para além dos dois personagens inseridos no jogo corporal. À esquerda e acima na tela, encontra-se um sujeito vestindo boné; desse não se tem traços que caracterizam seu rosto, apenas o contorno da face, e suas mãos que portam um berimbau, que voltam-se à execução do instrumento. Ao lado está colocado outro personagem, do qual se sobressai somente seus traços faciais: nariz, contornos da maçã do rosto e queixo, sobrancelhas e bigode, somados ao chapéu que repousa em sua cabeça. Nenhum traço delimita outra parte seu corpo, e portanto, o seu único traço encontra-se “flutuando” no ar, assim como o berimbau que supostamente está portando. Entre ambos sujeitos, encontram-se linhas curvas que dão forma à dois berimbaus desacompanhados; e sobre esses, delimitando a parte superior da tela, encontram-se linhas retilíneas que se interseccionam compondo uma cobertura.

Os sujeitos que se encontram na roda assumem ambos uma posição nivelada entre si, que embora apresentam posição invertida, o entrosamento assemelha-se ao toque “São Bento Pequeno”, de movimentos diminutos mas cadenciados, com gingado do samba. À esquerda, é exposto um corpo posicionado de costas ao observador, posicionado em corcorinha, apoiado amplamente por toda extensão plantar dos pés; desse sobressaem traços que delineiam sua musculatura óssea.

Entre a parte superior e inferior de sua estatura, não se apresenta a junção do corpo, mas sim um hiato entre as linhas. O corpo, em sua outra extremidade que delimita a coluna vertebral, apresenta-se curvado, lado para o qual está voltado o rosto: ao campo visual do parceiro. Este, se encontra em uma posição invertida, colocando-se assim de cabeça para baixo, apoiado sobre os braços. Uma de suas mãos se encontra aberta e esparramada pelo chão; pelos braços flexionados, sobressaltam os músculos por traços convexos/arqueados. Seu corpo está voltado ao observador, e deste portanto, pode-se visualizar a planta dos pés, enquanto d’outro, seu contorno lateral curvado. Ambos, vestem roupas: perceptível pela delimitação das bordas destas, como o cós e barra da calça, a manga e decote da blusa.

Figura 23. Carybé. **Sem título.** Jogo de Capoeira. 1951.
Recorte de imagem elaborado pela autora.



Imagem reproduzida no livro *O jogo da capoeira* (1951), de Carybé.

Deveras, o que sobressalta aos olhos são dois focos: o gesto da mão direita de um dos personagens, e a ação desempenhada pelos membros inferiores de outro. Ao primeiro, denota-se a expressividade com a qual se conformam na mão que se eleva, os dedos arqueados, a juntar-se de modo que o trejeito presuma o ato de fisgar algo. O seu feitio é curvilíneo e emana força, como que num esforço que os dedos provocam em se encontrar; no entanto, o membro como um todo, apesar de sua envergadura, se apresenta pacífico.

Warburg nos mostra como, tanto a expressividade humanas quanto a sua representação, são pretexto de algo a mais, são manifestações de um mesmo afeto, sobrevêm de emoções da alma, efetuadas sob dadas circunstâncias. O historiador precisou ir longe para encontrar, no perfil das imagens, o intrincamento entre a disposição artística, a natureza emotiva e seu nó histórico. Sugestionado nos já citados gesticular de *Laocoonte* e *Morte de Orfeu*, e pelo ideário renascentista de mobilidade dos acessórios inanimados. Figuras que parecem “ter sido tiradas de uma composição antiga” (WARBURG, 2015, p. 26), reanimando e revitalizando fórmulas para conferir a tais produções “atributos claros e ‘antigos’” (WARBURG, 2015, p. 22).

Evocar uma estética, como a tecida por Carybé na expressão provocada por meio do arranjo dos dedos, assinala como essa gestualidade advém “do ser *movido pelo afeto*, ou seja do ser *patético*” (HUBERMAN, 2013, p. 180). Passagem formulada pelo historiador Georges Didi-Huberman, em obra distinta intitulada *Que emoção! Que emoção?* (2016) concebe esses gestos como advindos das emoções; são portanto sua exterioridade. A emoção sendo ativa em

nosso corpo, mobiliza, comove, aciona o gesticular. Expressões da emoção são cânones, reconhecíveis, pois além de sua longevidade e repetição, a cada vez que são figuradas, estão perscrutadas por figurações pré-existentes. São sobrevivências no tempo.

Assim, articulando os dois historiadores citados, elenca-se esse trejeito como uma expressão patética, pois seu aspecto só assume tão conformação por que é afetado pela emoção transeunte, é corolário dessa. Entre iniciativas e predileções individuais, o passado revela-se ao artista “como uma força viva para si e para os seus contemporâneos” (WARBURG, 2015, p. 51). A história da humanidade, ou então, das artes visuais opera “um *eterno retorno das semelhanças antigas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 152) através das imagens; ao mesmo tempo que a expressividade do desenho apresentada carrega memória, permite reviver o que está nela cristalizado, é transmitido pela mesma, exerce domínios pela rememoração.

Reportando-se ao mesmo item (figura 23), esse concentra outra expressão corporal, imposta sobre um segundo corpo, colocado ao lado do acima tratado. Se trata da composição de dois contornos aplicados à parte inferior do corpo, particularmente a perna esquerda, que assume uma posição elevada, curvando-se sobre si mesma, de forma invertida junto ao sujeito. O primeiro, colocando-se mais à frente do tronco, em direção ao observador e assumindo, assim, posição central entre os três contornos desenhados que referem-se à perna do sujeito – dois contornos do membro esquerdo e um contorno do direito. Quanto a esse, seu prolongamento inclui o pé em uma conformação que se faz visível sua região plantar, de frente ao observador; nesse é traçado todos os dedos, proeminências e circunferências fisionômicas.

O segundo risco, referente ao mesmo membro, é construído de forma recuada perspectivamente, e lateral ao corpo. Constitui-se como prolongamento ou conclusão do movimento executado, que aos meus olhos, inicia-se numa posição inferior apresenta pelo delineado inicial, e eleva-se; refere-se ao momento “secundário” e final, formando um aparelhamento com a posição da perna direita, também elevada à mesma altura. Percebe-se como o desdobramento dos traços imprimem um fluxo, como tratado na figura 20. E portanto, não se apresenta um movimento apenas por sua totalidade, já consumado; o artista coloca a transição como elemento, torna visível o desdobramento, suspenso por fim, em um esboço alheio a esse que manifesta sua acomodação.

Reporta-se a uma mesma construção plástica assinalada pelo deslocamento. Como na figura 20, a linguagem patética, “coloca-se como exigência ao artista” (DIDI-HUBERMAN, 2013). A mesma fórmula, com a mesma intensidade que remonta ao desenho precedente, é acionada para forjar uma cena de movimento, uma vez que “em toda parte em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele.” (DIDI-

HUBERMAN, 2013, p. 175). A vitalidade alcançada pelo deslocamento corporal colocado no presente desenho é genuína pois se trata de uma vitalidade afetada (WARBURG, 2015, p. 61); o movimento possui a energia vital que peregrina por processos mnemônicos e canaliza-se no tratamento estético corporal.

Carybé maneja tal a partir das propriedade de elementos plásticos que conformam-se com a atuação/performance do corpo na ação, efetuando alterações de gradiente plástico entre repouso e esforço. Todas imagens propõem realce a um recorte do desenho, seja na forma de extensão da figura através do contorno duplo, seja por traços esvoaçantes e demasiadamente concentrados ou da expressão de gestos. Mas pouco se apresenta quanto ao desenvolvimento aos elementos secundários que se colocam em segundo plano, ou até mesmo dos semblantes dos sujeitos que ocupam posição central. Nada é despropositado e dispensável; os rostos são pouco tratados, ou direcionados de forma com que não sejam visíveis; o mesmo aplica-se a figuras que possuem pouca vultuosidade, dispondo-se de costas ao observador. Fazendo da fisionomia dos corpos em ação e da figuração dos seus trânsitos, o recurso de excelência.

Por ora em elementos que comportam estímulos, tomam impulso ou são alicerçados recorre-se à impressão de um abalroamento de linhas, linhas que se põem fartas, encorpados e espessos, e ganham caráter turvo. Para aplicar força recorre-se à membros robustos, onde sobressaem-se a estrutura óssea e os músculos; a construção corpórea é nitidamente de um corpo anatômico, e portanto, curvilíneo e voluptuoso.

Por outro lado, em motivos que se encontram em inércia, em movimentos abrandados, ou posições pouco consistentes há uma economia de elementos; o artista se livra de todo o excesso, subtraem os riscos, ou são feitos de forma abstrata e retilínea, divergindo do corpo laborioso dos jogadores. Prioriza traços sutis, imprecisos, rarefeitos, que poucas vezes são construídos por sua totalidade. Ademais, são feitos de forma expressa e não acalcados, como se a vivacidade e disposição dos corpos fosse equivalente ao primor/pujança do autor na sua resolução.

O movimento manifesta-se de tal forma que ao bater o olho nas imagens, pode-se presumir o ritmo do jogo que envolve os sujeitos, levando em conta as distinções existentes entre os toques de berimbau que ditam o jogo, a partir do qual executa-se a dança.

Desse modo, apontei o *páthos* presente nos desenhos de Carybé, que se revela na sequência das três desenhos apresentados pelo tratamento desses elementos: no gesto exacerbado resultante da agilidade corporal; na repetição dos contornos e figuração de ações dessemelhantes coexistindo; e por fim em dois focos, a expressividade gestual marcante e a duplicação da figura. Colocou-se em questão a própria figuração aplicada aos trejeitos em

incessante movimento, para além do deslocamento realizado pelo corpo em si. Ora pelo gesto emotivo e pelo movimento, o *páthos* justifica-se onde tais exteriorizações do corpo são construídas por uma mesma emoção, “capazes de agitar, de mover até o presente de nossos próprios gestos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 176). Para desencadeá-la, para aplicar intensidade à sua obra, Carybé desfruta de tais soluções elegidas e pré-existentes, desses “modelos para a mímica pateticamente acentuada” (WARBURG, 2015, p. 53); esses gestos que são a locução de comoções que sobrevivem e retornam em sua criação.

5. CONCLUSÃO

Recorrendo a esboços apresentados por um preto no branco, a propósito de um desenho feito à bico de pena, Carybé intencionou a *Coleção Recôncavo*; também fora caracterizada pela contenção de linhas, e dentro das poucas figuras dispostas, se fizeram contornos suspensos; e a despeito disso, o que nos ofertou foram prodigiosos movimentos acentuados, corpulentos, pujantes. Numa economia de motivos, com ausência de fundo, de títulos e de cores, e esporádicos elementos e planos secundários. Elementos que distinguem tanto do que se faz prevalente em outras obras: fartura de figuras assomadas, fazendo convergir técnicas distintas, sobrepondo personagens e cenários, corpos humanos a animais, elementos culturais e naturais, a materialidade com o intangível, criando sincretismos e elementos metafóricos, estampando cores, orquestrando todos motivos em uma interação caótica. De modo que dessas telas ressurgem aos olhos do observador, o senso da realidade que o cerca. Aqui, na presente fonte, a sobreposição que também se constituía, mas se dera pelos hiatos, onde a percepção tratava de juntar os contornos interrompidos. O *Caderno* de nº 3, partiu da apresentação das rodas de capoeira Angola, tema recorrente à sua estética; a capoeira, o candomblé, os pescadores, o Pelourinho, as feiras tratadas pela coletânea, tudo isso também fora alvo do tracejar das composições citadas acima; então o que de pertinência os desenhos desse exemplar possuem para sua propensão?

O historiador da arte Phillipe-Alain Michaud escreve: “o lema de Warburg é, antes de tudo, uma receita, de método que significa que a obra não é uma totalidade fechada, mas uma justaposição de elementos em tensão, que a interpretação não deve encobrir e pode até ter a pretensão de revelar” (MICHAUD, 2013, p. 86). Salvaguardando-se disso e tendo a ocorrência do trabalho ter sido edificado pelos pressupostos teóricos de Aby Warburg, situa-se aqui o objetivo primário do trabalho; buscou-se perscrutar os desenhos de Carybé não só como produto de vontade ímpar, como decorrência de agentes externos, mas a partir “de forças independentes e plurais que exercem influências contraditórias” (MICHAUD, 2013, p. 87).

As figuras de *O jogo da capoeira* (1951) misturam diferentes camadas; associam as referências provindas de episódios predecessores fixados e datados; os elementos provindos memória história e de aparição individual; e acontecimentos que se sucediam à época do artista, na costura da vida cotidiana. Pois antes de tudo, Carybé inseria-se no tecido dos acontecimentos, se colocava diante dos motivos, para em seu ateliê ou onde quer que fosse, tratar de transformá-la; a própria vida, seus próprios vestígios em suas imagens. Apresentou-se

isso no primeiro capítulo, fazendo uso principalmente de relatos e manuscritos de seus companheiros que o acompanhavam em suas andanças.

O segundo capítulo tratou de captar das relações convergentes que se atam entre o que se encontra interior da obra e servem de espelho, encontrando seu reflexo nos aspectos externos que sobressaem do contorno das figuras: “entre a realidade externa do mundo, os ideais da época e a intuição singular do artista” (MICHAUD, 2013, p. 86). Foi proposto a capoeira, objeto de Carybé no *Caderno* de nº 3, e seus rastros afro-diaspóricos, que implicaram deslocamentos transoceânicos. Desse modo coloca-se a herança africana reiterada pela capoeira de Angola; o corpo que se faz presente nas rodas foi apresentado como esfera de tempo e de memória, pautado pelas obras de Aby Warburg. Imagens que associam “a pintura com a dança (movimento representado, movimento executado)” (DIDI-HUBERMAN, 2013 apud MICHAUD, 2013, p. 21). Foi proposto que Carybé adaptou a seu contorno a descrição dos movimentos tirada da observação direta; há um entrelaçamento entre a dinâmica do corpo, que na instantaneidade colocou-se à serviço do artista, e as reminiscências das imagens da memória. Englobam tanto a memória do que é apresentado pelos corpos exprimindo seus gestos afetados, quanto do que fora figurado, das representações: “coisas que são, ao mesmo tempo, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências).” (DIDI-HUBERMAN, 2013 apud MICHAUD, 2013, p. 25).

O terceiro e último capítulo, privilegiou os deslocamentos apontados pelas sobrevivências e descontinuidades das formas que chegaram até Carybé; para além da plasticidade construída se trouxe a própria situação do figurar. Foi apresentada a empatia do artista quanto à questão do movimento. Os corpos que dispunham-se em primeiro plano e concentravam a representação do movimento, onde “introduz a desordem na simetria e rompe o equilíbrio comedido da postura estática” (MICHAUD, 2013, p. 77). Carybé deu vivacidade a eles; são pernas que se inquietam, mãos que envergam, troncos que avançam e deslocam-se no espaços, traços reiterados, contornos flutuantes decompondo a figura entre sua corporalidade e seu deslocamento.

O que descortina seus desenhos e argumenta a pergunta inicial, é a influência dessas sobrevivências, do recrutamento das fórmulas patéticas, utilizando desses instrumentos aguçados para atribuir energia a um suporte estático. O artista adere a seleção do movimento à aparência desse corpo capoeira, para atribuir emoção à elas, para transmitir sua expressividade abalada, “para traduzir uma realidade que os afetava diretamente” (MICHAUD, 2013, p. 86). Contaminado pelo passado, aproximando-se, distorcendo-o, confrontando-o, reavivando.

Formas sobre as quais Warburg tanto escrevera e apontara em seus estudos, que ressurgem em muitos lugares, sob diversos contornos e a mesma emoção.

A pesquisa pretende-se prosseguir ao lado do mesmo artista, buscando agora experimentar novas imagens que se mostraram imperativas; e à vista dos pressupostos teóricos de Aby Warburg, que se colocara como ponto de partida para urgência de muitas outras questões, que poderiam ser aplicadas às imagens aqui selecionadas, e à muitas outras telas, esculturas, painéis, muralismos desse artista. Há muito a avançar e amadurecer quanto ao seu raciocínio; e dispondo de sua magnitude, de forma ainda acanhada aqui se tentou meramente tatear. Ademais, são muitos os instrumentos operatórios legados a serem explorados, e um repertório imenso de outras imagens que transversalmente, beneficiando-se de outras temporalidades, temáticas e tendências, podem se chocar, se associar, se colocar frente a frente.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **Dossiê Aby Warburg**. Cezar Bartholomeu (Org.). Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos os Santos**: guia das ruas e dos mistérios da cidade de Salvador. 12ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966.
- AMADO, Jorge. "[O autor das vinte e sete esculturas representadas os ...]." Em *Carybé*, 6-10. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1979.
- AMADO, Jorge. **O capeta Carybé**. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia, 2002.
- BASTIDE, Roger. **Faça o Nordeste**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 13 de setembro de 1951.
- BASTIDE, Roger. **Um jovem pintor da Bahia**. A Tarde, Salvador, 28 de maio de 1949.
- BECHARA FILHO, Gabriel. **A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)** (Tese de Doutorado em Ciências Sociais) Salvador: UFBA, 2007.
- BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. **Entre o eucronismo e o anacronismo**: percepções da imagem na coluna garotas do Alceu (Tese de Doutorado em História). Florianópolis: UFSC, 2014.
- CANTINHO, Maria João. **Aby Warburg e Walter Benjamin**: a legibilidade da memória. História Revista, Goiânia, vol. 21, n. 2, pp. 24-38, maio/ago. 2016.
- CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. Por um MASP Afro-Atlântico. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.
- CARYBÉ; AMADO, Jorge; VERGER, Pierre; REGO, Waldeloir. **Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1981.
- CARYBÉ. **O jogo da capoeira**. 24 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.
- CARYBÉ. **O jogo da capoeira**. 24 desenhos de Carybé. Salvador: Livraria Turista, 1951.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vítor. **A Arte-Capoeira nas imagens do “Capeta Carybé”**. Projeto História, São Paulo, vol. 30, n. 44, pp. 115-140, 2012.

CASTRO JR, Luís Vítor. **Campos de Visibilidade da Capoeira Baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e arte (1955-1855)** (Tese de Doutorado em História) São Paulo: PUC/SP, 2008.

CASTRO JÚNIOR, Luís Vítor. **Capoeira Angola: olhares e toque cruzados entre historicidade e ancestralidade**. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, vol. 25, n. 2, pp. 143-158, jan. 2004.

CAYMMI, Dorival. [Carta] 30 set. 1976, Salvador [para] AMADO, Jorge, Londres. 2f. Disponível em: < <https://correioims.com.br/carta/caymmi-irresistivel/>>.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé, o ilustrador**. Revista USP, São Paulo, n. 103, 2014.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé: uma construção da imagética do candomblé baiano** (Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte) São Paulo: USP, 2012.

COELHO, Catarina. Aby M. Warburg: contribuições para um confronto contemporâneo. In: MENDES, Anabela *et al.* **Qual o tempo e o movimento de uma elipse?**. Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. 1ª ed. Belo Horizonte, Editora C/ Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. **Cruzando o Atlântico e outros hiatos: ligações artísticas entre Brasil, África – e Além**. [Sl., sd.]. Disponível em: <https://docplayer.com.br/4338724-Cruzando-o-atlantico-e-outros-hiatos-ligacoes-artisticas-entre-brasil-africa-e-alem-i.html>.

CONDURU, Roberto. **Negrume Multicolor**. Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. Acervo, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 2, jul.-dez., 2009.

COSTA E SILVA, Alberto da. (1994) O Brasil, a África e o Atlântico no século 19. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.) **Historia geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Moreira Sales, 1983.

DEZIDÉRIO, Gabriela da Silva. **A construção de uma categoria arte afrobrasileira: um estudo da trajetória artística de Mestre Didi** (Dissertação de Mestrado em Estudos Contemporâneos em Artes) Rio de Janeiro: UFF, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prefácio. In: MICHAUD, Philip-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

FRAGA, Myriam. **Carybé**. Coleção Mestres das Artes no Brasil. São Paulo, Moderna, 2004.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo, Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GROBA, Tiago Santos. “**Um lugar ao sol**”. *Caderno da Bahia* e a virada modernista baiana (1948-1951) (Dissertação de Mestrado em História). Salvador: UFBA, 2012.

GUERREIRO, António. *O Pathosformel* e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamin. In: MENDES, Anabela *et al.* **Qual o tempo e o movimento de uma elipse?**. Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012.

HALL, Stuart. (1989) Identidade cultural e diáspora. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

IPHAN. Dossiê: **Inventário de Registro e Inventário da capoeira para reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil**. Brasília: IPHAN, 2007.

LISSOVSKY, Mauricio. **A vida póstuma de Aby Warburg**: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências humanas, Belém, vol. 9, n. 2, pp. 305-322, maio-ago. 2014.

MACEDO, Rita Marcia Amparo. **Entre a visibilidade e a invisibilidade dos corpos nas Sete Portas nos desenhos de Carybé**. Anais V Enlaçando Sexualidades. Campina Grande: Realize Editora, 2017.

MATORY, J. Lorand. (2005) O diálogo afro-atlântico. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

MATOS, Matilde. **A Bahia vista por Carybé (1911-1997)**. Afro-Ásia, Salvador, n. 29-30, 2003.

METRÓPOLIS. **Metrópolis: Carybé**. 2016 (4m6s). Disponível em: <<https://youtu.be/nn6ORBT030Q>>. Acesso em 25 de ago. de 2020.

MICHAUD, Philip-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MUNANGA, Kabengele. (2000) Arte Afro-Brasileira: o que é, afinal?. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. (1976) Arte Afro-brasileira: um espírito libertador. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. **A festa de Iemanjá representada por Carybé e Odorico Tavares**. IV Encontro Estadual de História UFAM, 2018.

PIMENTEL, Bruno Rodrigues. **Coleção Recôncavo**: aspectos da cultura baiana através da (re)construção de Carybé e seus colaboradores (Tese de Doutorado em História Social) São Gonçalo: UERJ, 2020.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola. Ensaio Sócio-Etnográfico**. Salvador: Editora Itapoan, 1968.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **Catálogo do Museu Afro-Brasileiro**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; UFBA; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, 2004.

SILVA, Alberto da Costa. (1994) O Brasil, a África e o Atlântico no século 19. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol. 2] Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; MASP, 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Artes do Axé**. O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. Ponto Urbe, São Paulo, vol. 10, n. 1, 2012.

VALLADARES, José. **Movimento artístico bahiano**. Diário de Notícias, Salvador, 15 de março de 1953.

VALLADARES, José. **O salão bahiano I**: visitantes e instalação. Diário de Notícias: Suplemento, Salvador, 20 de novembro de 1949, 1-2.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo**. Do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos, do século XVII ao XIX. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Mestre Carybé**. [Sl, sd]. 1p. Depoimento manuscrito.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos. Volume 1. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. In: **Dossiê Aby Warburg**. Organização Cezar Bartholomeu. Revista Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.