



**RITA MARCIA AMPARO MACEDO**

**MULHER-DAMA NOS DESENHOS DE CARYBÉ: CORPO E  
PROSTITUIÇÃO**

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA**  
**2016**



**RITA MARCIA AMPARO MACEDO**

**MULHER-DAMA NOS DESENHOS DE CARYBÉ: CORPO E  
PROSTITUIÇÃO**

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA**  
**2016**

**RITA MARCIA AMPARO MACEDO**

**MULHER-DAMA NOS DESENHOS DE CARYBÉ: CORPO E  
PROSTITUIÇÃO**

Texto final da dissertação para defesa, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana, conforme projeto aprovado na seleção 2014, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Desenho e Cultura

Linha de Pesquisa: Desenho: história, cultura e interatividade

Orientador: Prof. Dr. Luís Vítor Castro  
Júnior

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA  
2016**

**RITA MARCIA AMPARO MACEDO**

**MULHER-DAMA NOS DESENHOS DE CARYBÉ: CORPO E  
PROSTITUIÇÃO**

Texto final da dissertação para defesa, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana, conforme projeto aprovado na seleção 2014, para área de concentração Desenho e Cultura, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luís Vítor Castro Júnior (Orientador)  
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

---

Profa. Dra. Ivanilde Guedes de Mattos  
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

---

Profa. Dra. Maria Cecília de Paula Silva  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Suplentes:

Prof. Dr. Antonio Wilson Souza Silva  
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

Profa. Dra. Lilian Quelle Santos de Queiroz  
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

**FEIRA DE SANTANA - BAHIA  
2016**

Dedico essa dissertação de mestrado, em especial, à minha mãe Florisneth de Souza Amparo, pela sua presença constante em minha vida. Mãe carinhosa, educadora, zelosa de seus filhos. Seu amor me possibilita caminhar no desconhecido, viver o não vivido e ter a certeza de que ela estará sempre me apoiando.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que na sua infinita sabedoria me possibilitou desenvolver este trabalho.

Agradeço à minha família que amo, em especial minha mãe Florisneth Amparo (Sil como é carinhosamente chamada), que ao longo de seus oitenta e um anos me demonstra todos os dias a vitalidade e a disposição para enfrentar as batalhas diárias. Às minhas irmãs (Gal, Dilma e Ró) e aos meus irmãos (Peu e Delson), às sobrinhas (Fabiana, Daniele), e a todos os demais familiares que fizeram parte desse processo. Agradeço ainda aos amigos que estiveram presentes desde o primeiro momento, em especial Suzi Barboni e Daniela Caffé.

Agradeço ao meu orientador e amigo, Professor Luis Vitor, pela paciência, cumplicidade e simplicidade ao compartilhar as suas experiências. Em comunhão com os princípios de reciprocidade, ele confiou em mim e eu confiei nele, e dessa parceria emergiu este trabalho de dissertação de mestrado. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, em especial Ana Rita Sulz, Glaucia Trinchão, Lílían Pacheco, Lílían Quelle, Edson Dias Ferreira, Marise Santana, obrigada pelos ensinamentos. Agradeço também aos alunos da disciplina Técnicas e Recursos Audiovisuais (Turma Travessia - 2015.2), aos colegas de mestrado, em particular a Clara, Fabrício, Laís e Nadja; e a todos e todas que estiveram presentes nessa jornada.

À Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), fico grata por me oportunizar ter a possibilidade de participar de um programa de mestrado interdisciplinar, que possui grande relevância social.

Agradeço ao Instituto Federal Baiano (IFBAIANO) - Campus Santa Inês, ao conceder meu afastamento das atividades docentes para a realização deste trabalho. Espero, a partir dos resultados alcançados, que eu possa contribuir para a qualidade da formação de nossos educandos. Estendo os agradecimentos às servidoras, Rosana Nunes dos Santos e Tame Daniele Ribeiro Andrade (NAGIP/IFBAIANO), pela paciência, respeito de carinho que sempre dedicaram a mim.

Meu profundo agradecimento a toda família do mestre Carybé, em especial a Gabriel Bernabó, seu neto, que me recebeu, desde o primeiro instante, de braços abertos no Instituto Carybé. Agradeço também ao Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, na pessoa de Adriano de Azevedo, Obá Abiodun. Por fim, agradeço ao Mestre Carybé, que me concedeu a honra de conhecer e refletir um pouco de sua imensa obra artística. Meu muito obrigada, Axé.

Brasil amado não porque seja minha pátria,  
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso  
onde Deus der...

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu  
braço aventureiro,  
O gosto dos meus descansos,  
O balanço das minhas cantigas amores e  
danças.

Mário de Andrade

MACEDO, Rita Marcia Amparo. Mulher-dama nos desenhos de Carybé: corpo e prostituição. 104 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2016.

## RESUMO

A pesquisa Mulher-dama nos desenhos de Carybé: corpo e prostituição, indica relações existentes entre os desenhos de um determinado grupo específico de mulher soteropolitana (a prostituta), seu papel no imaginário cultural, suas relações com a cotidianidade para que se torne possível estabelecer sentido e permita compreender suas implicações como objeto de reflexão desse corpo feminino que é portador de história, de singularidade e de sexualidade. Tendo como objeto compreender os elementos estéticos visuais do corpo da mulher-dama em Carybé analisando as relações existentes entre desenho e suas representações, esse trabalho utiliza como fonte primária de pesquisa o livro de autoria do próprio Carybé “As sete portas da Bahia”. Analisamos aqui importância da representação do corpo, a sua sexualidade e a busca de seus saberes para a construção da imagem e do seu poder de representação à luz da semiótica. Esse trabalho se constitui na perspectiva de fazer leituras do mundo por meio da obra de arte, mais especificamente por meio dos desenhos que são fonte de conhecimento nos permitindo ver, ler e sentir as imagens relacionando-as às pessoas, fatos do cotidiano e suas relações sociais. Por fim, verificou-se que se torna possível compreender as relações existentes entre os desenhos e o contexto histórico-cultural ao qual se apresenta nas imagens permitindo perceber a existência de um jogo de visibilidade/invisibilidade dos corpos das mulheres-damas no contexto em que se apresenta.

**Palavras-chave:** Mulher dama, corpo e prostituição



MACEDO, Rita Marcia Amparo. Woman-lady in Carybé's drawings: body and prostitution. 104f. il. 2016. Dissertation (Master) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2016.

### ABSTRACT

The research Woman-lady in Carybé drawings: body and prostitution shows existing relations between the drawings of a specific group of woman that live in Salvador (the prostitute), its role in the cultural imaginary, its relations with the daily life in order that become possible to establish sense and allow to understand its implications as an object of reflection of this female body that is a carrier of history, singularity and sexuality. Aiming to comprehend the visual aesthetic elements of the woman's body in Carybé analyzing the relationship between drawing and its representations, this work uses Carybé's own book "As sete portas da Bahia" as the primary source of research. Here we analyze the importance of the body's representation, its sexuality and the search of its knowledge for the image construction and its power of representation in the light of semiotics. This work constitutes the perspective of making readings of the world through the work of art, more specifically through the drawings that are source of knowledge allowing us to see, read and feel the images relating them to the people, daily facts and their social relations. Finally, it was verified that it is possible to understand the existing relations between the drawings and the historical-cultural context to which it is presented in the images, allowing to perceive the existence of a game of visibility/invisibility of the woman-lady bodies in the context in which is presented.

**Key-words:** woman-lady, body, prostitution.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Diagrama sobre análise semiótica
Figura 2	Mapa da fundação da cidade do Salvador
Figura 3	Mercado das Sete Portas
Figura 4	Projeção de imagem Forte de São Diogo SSA-BA
Figuras 5	Sete portas da Bahia (A)
Figuras 6	Sete portas da Bahia (B)
Figura 7	Sete portas da Bahia (C)
Figura 8	Sete portas da Bahia (D)
Figura 9	Sete portas da Bahia (E)
Figura 10	Sete portas da Bahia (F)
Figura 11	Sete portas da Bahia (G)
Figura 12	Sete portas da Bahia (H)
Figura 13	Sete portas da Bahia (I)
Figura 14	Sete portas da Bahia (J)
Figura 15	Sete portas da Bahia (L)
Figura 16	Sete portas da Bahia (M)
Figura 17	Sete portas da Bahia (N)
Figura 18	Sete portas da Bahia (O)
Figura 19	Sete portas da Bahia (P)
Figura 20	Sete portas da Bahia (Q)
Figura 21	Sete portas da Bahia (R)
Figura 22	Sete portas da Bahia (S)
Figura 23	Sete portas da Bahia (T)
Figura 24	Sete portas da Bahia (U)

## QUADROS

Quadro 1. Corpos Visíveis.....	78
Quadro 2. Corpos Invisíveis.....	79
Quadro 3. Condições Insalubres.....	85

## SUMÁRIO

<b>1 A BENÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2 DESVENDANDO O MISTÉRIO DAS SETE PORTAS PARA CAMINHAR NA PESQUISA.....</b>	<b>19</b>
2.1 AS SETE PORTAS: A FUNDAÇÃO DA CIDADE DE SALVADOR, A QUESTÃO DO NÚMERO SETE, O MERCADO DAS SETE PORTAS.....	23
2.2 CARYBÉ: “O MAIS BAIANO DOS BAIANOS”.....	27
2.3 TRANSITORIEDADE NA PESQUISA.....	35
<b>3 “QUERO CONHECER A PUTA”: A RUA ENQUANTO LUGAR DE PROSTITUIÇÃO.....</b>	<b>38</b>
3.1 CORPOS DAS MULHERES-DAMAS.....	55
3.2 ENTRE A GRAVIDEZ E O TRABALHO.....	69
3.3 O CABARÉ DE ZAZÁ.....	75
<b>4 ENTRE A VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE DOS CORPOS NAS SETE PORTAS...</b>	<b>78</b>
4.1 CONTROLE SOBRE O CORPO.....	81
4.2 CORPO E IDENTIDADE.....	88
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>95</b>
<b>ANEXO</b>	

## 1 A BENÇÃO

Xangô, orixá que tudo vê, pois é a justiça, nos auxilie neste que é um trabalho ambicioso por pretender escrever sobre Carybé<sup>1</sup>, seu Obá, considerado um verdadeiro gênio artístico e um ser humano cheio de histórias e potencialidades. Carybé é bem maior que tudo o que se possa escrever sobre ele, não cabe em nenhum papel. Ele e sua arte são maiores que as palavras e o tempo.

Em qualquer pretensão de escrita sobre Carybé, há de faltar uma série de detalhes concernentes à sua extraordinária capacidade de se expressar através da sua obra. Este desafio a que me atrevo surge pela necessidade de entrar no mundo feminino que o artista representou em seus desenhos presentes no capítulo “E tem o mulherio<sup>2</sup>”, do livro *As sete portas da Bahia*.

A construção do corpo feminino da “mulher-dama”<sup>3</sup> baiana nos desenhos de Carybé indica relações entre os desenhos de um determinado grupo específico de mulher baiana (a prostituta), seu papel no imaginário cultural e suas relações com a cotidianidade expressa, para que se torne possível estabelecer sentido e entender suas implicações como objeto de reflexão desse corpo feminino, que é portador de história, de singularidade e de sexualidade.

Diante de tal complexidade, o problema se constitui em saber: quais os contextos culturais potencializados nos desenhos de Carybé sobre a mulher-dama na cidade de Salvador, levando em consideração que esse corpo é portador de história, de singularidade e de sexualidade?

Dessa maneira, o objetivo deste estudo é analisar os elementos estéticos visuais do corpo da mulher-dama em Carybé e as relações existentes entre desenho e suas representações. A fonte primária de pesquisa consiste no livro de autoria do próprio Carybé, *As sete portas da Bahia*, no sentido compreender por meio da imagem a possibilidade de uma representação gráfica e estética do corpo, considerando-se a dinâmica cultural da prostituição na cidade de Salvador, bem como relações de sexualidade.

Especificamente, objetivamos: identificar e analisar o corpo da mulher-dama nos contextos culturais, compreendendo as relações entre desenho e prostituição; analisar a

---

<sup>1</sup> Nome artístico de Hector Julio Páride de Bernabó (1911-1997). Carybé é o nome de um peixe de água doce e acabou se tornando o apelido pelo qual o desenhista é internacionalmente conhecido.

<sup>2</sup> Texto anexo

<sup>3</sup> Termo utilizado pelo próprio Carybé para designar as prostitutas no livro *As sete portas da Bahia*.

obra *As sete portas da Bahia*, no que tange à representação das mulheres-damas, no intuito de chegar a uma compreensão da dinâmica cultural da época, e analisar as visibilidades do corpo no sentido identificar as relações identitárias.

Muito tem se estudado sobre as obras de Carybé, porém, sobretudo, quanto às seguintes temáticas: capoeira (CASTRO JÚNIOR, 2012), mapeamento das suas obras espalhadas pela cidade de Salvador (MATOS, 2003) e candomblé (CHAVES, 2012). Assim, a relevância da presente pesquisa sobre o corpo da mulher-dama está na percepção de que existe uma lacuna em relação ao estudo científico-acadêmico das imagens dos corpos prostituídos, o que leva ao nosso interesse em tratar deste assunto.

O trabalho está organizado em cinco capítulos, nos quais buscamos compreender, a partir dos desenhos de Carybé, questões ligadas às práticas relacionadas às mulheres-damas. Constitui-se na perspectiva de fazer leituras do mundo privilegiando a obra de arte, mais especificamente por meio dos desenhos, tendo como fonte de análise a história e a cultura do povo e do lugar, evidenciando também outros aspectos como a economia e a estrutura social vigentes. Como fonte de conhecimento, o desenho nos permite ver, ler e sentir o mundo, relacionando pessoas, fatos do cotidiano e suas ligações sociais.

A obra de Carybé floresceu em solo baiano com uma potencialidade cultural que possibilitou uma identificação do artista com a cidade, seu povo e sua gestualidade. Em sua arte, ele revela o mágico e os encantos da Bahia. O livro *As sete portas da Bahia* oferece uma amostra da perspectiva e do potencial criador do artista em questão, que escreve uma parte da história do Brasil e da Bahia, particularmente.

“[...] As mulheres baianas, mestiças de todas as matizes, são carne e sangue da criação de Carybé [...] desnudas – as mulheres de Carybé estão quase sempre nuas, são sensuais. [...] Reparem na bunda igual a um mapa mundi da mulata<sup>4</sup> (AMADO, 1997, p. 42-44)”. Os corpos das mulheres que Carybé representa em seus desenhos são corpos fartos, sensuais, curvas e seios generosos, trazendo características específicas da mulher baiana. Nos traços, é possível perceber a nudez feminina e outras mulheres com poucas roupas, evidenciando os decotes que ressaltam o corpo.

---

<sup>4</sup> Segundo a definição do dicionário Aurélio, o termo “mulata” designa: que ou aquele que descende de pai branco e mãe negra ou vice-versa. O sentido que a palavra traz ao texto é atribuído à sua relação profícua com a miscigenação. No entanto, existe o parentesco etimológico da palavra “mulato(a)” com “mulo(a)”, e o tom depreciativo da associação deve-se ao fato de que este último termo identifica animal híbrido e estéril.

O livro possui um grande número de desenhos em nanquim sobre a Bahia, sua gente, seus costumes, suas religiosidades e suas festas, deixando um riquíssimo legado histórico e artístico para a humanidade, e é sobre este universo baiano que me debruço e desenvolvo esta escrita, por saber que não se trata somente uma obra sobre desenho ou artes. É um legado para que o povo baiano possa ver-se, refletir e até mesmo se identificar a partir do contato com sua obra.

Torna-se necessário contextualizar o momento em que o livro foi realizado. No primeiro momento, por volta de 1951, Carybé produziu a Série Recôncavo, com desenhos dele e textos de artistas convidados. Em outro momento, por volta de 1962, compilou esses mesmos volumes, agora com texto introdutório de sua autoria para cada capítulo, dando origem ao livro *As sete portas da Bahia*, publicado em 1976 pela Editora Record.

Enfocamos especificamente os desenhos como imagem visual que se encontram no capítulo “E tem o mulherio”, que traz as mulheres-damas com a mesma maestria com a qual Carybé desenha o corpo de outras mulheres: as trabalhadoras, as sambadoras, as mulheres de santo, as feirantes, as damas, todas com a mesma sutileza e suas impressões. Seu trabalho constitui uma gama de demonstrações da cultura, um Brasil contado através da mistura dos povos e o dia a dia da gente comum:

Não é que o lugar tenha inculcido a Carybé um tipo de arte a se enquadrar na que lá existia, ou que Carybé tinha aprendido com esta mais do que com os gregos, egípcios ou os pintores da caverna. “*Quando Carybé veio para Salvador, já tinha atingido a estrutura de um grande artista*”, como diz José Valladares<sup>5</sup> (FURRER, 1989, p.152).

A relação do desenho como imagem representativa da realidade e os estudos sobre suas perspectivas de análise do ser humano, em suas relações socioculturais e na sexualidade dos corpos, possibilitam também estudar as imagens de acordo com as relações de poder que nelas estão representadas. O desenho como material de investigação pode se transformar em estratégia para um estudo aprofundado da imagem, além de poder ser interpretado como uma maneira de representar a vida em sua cotidianidade imbricada de valores morais.

As imagens trazem consigo um extenso conjunto de conhecimentos produzidos pela humanidade e exercem inúmeras funções, inclusive a de reflexão sobre o que elas

---

<sup>5</sup> José Antonio do Prado Valladares (1917-1959), crítico de arte brasileiro.

representam. Neste trabalho, em especial, estamos tratando de imagens a que os desenhos de Carybé nos remetem através dos traços e da potencialidade do artista.

Segundo Fabris e Kern (2006, p. 15), a palavra *imagem* originou-se do “[...] latim *imago*, que no mundo antigo significava a máscara de cera utilizada em rituais de enterramento para reproduzir o rosto dos mortos”. Esse ritual possibilitava de alguma maneira a ligação entre o ser humano e a sua existência terrena, permitindo uma conexão entre os mortos e os vivos através de uma representação do objeto e o seu caráter de imortalizar a vida na terra. Essa junção entre o desenho e cotidianidade relacionados às questões de sexualidade, padrões e modelos de comportamentos aceitos pela sociedade, a moral dos gestos e do controle dos corpos é a proposta para o aprofundamento do estudo dessas imagens.

Nesta perspectiva, compreendemos que a arte, como processo de criação humana, produz várias possibilidades de perceber o mundo, reconhecê-lo e visualizar a realidade. Reflete a sociedade, seus momentos históricos, permitindo às pessoas se perceber como parte desse contexto em que estão inseridas.

A arte proporciona aos seus observadores fazer sentido, refletir seu dia a dia, suas crenças, a vida das mulheres, os aspectos da vida noturna da cidade. É desta maneira que a arte em Carybé ganha forma, através de uma linguagem e de um saber corporal que ultrapassam o papel e ganham contornos de referência imagética e patrimônio de um povo, transformando imagens cotidianas em arte que se entrelaça com a realidade:

A arte maior de Carybé era o seu desenho, guiado por uma privilegiada percepção visual e apurado numa síntese absoluta. Em dois ou três traços essências mostrava um gesto, um jeito especial do povo baiano [...]. Muitas vezes dava-se ao luxo de usar o espaço branco não completando o desenho, e as linhas inacabadas eram suficientes para se imaginar a que faltava. Nunca se baseava em fotografias ou modelos, só desenhava de memória e “só me lembro do que é importante o que não me lembro é porque não precisava”, numa síntese incomparável. O seu desenho já nasceu como síntese de quem vai ao âmago das coisas. (MATOS, 2003, p. 393-394).

Carybé emprega tanta sutileza e requinte nos seus traços aparentemente simples que permite refletir sobre a relação de identidade da sua obra com a Bahia e sua gente. Com o desenvolvimento de sua técnica, ele expressa gestos e detalhes dos corpos, revelando toda a magia que envolve seu trabalho.

Pela arte, é possível notar uma gama de conhecimentos, que segundo Castro Júnior (2012, p. 115), “[...] revelam o saber corporal ‘arquivado no corpo’, uma memória que expressa as micropolíticas do desejo”. Sendo assim, faz-se necessário a



compreensão de como as imagens e as representações nelas contidas simbolizam as questões culturais contemporâneas tratadas na obra de Carybé e como esta carrega os traços de uma gente, de uma identidade, com a força da cultura e da história da Bahia de uma maneira original. Pois, para o próprio artista:

A Bahia não é uma cidade de contrastes. Não é não. Quem pensa assim está enganado. Tudo aqui se interpenetra, se funde, se disfarça e leva à tona sob os aspectos mais diversos, sendo duas ou mais coisas ao mesmo tempo, tendo outro significado, outra roupa, até outra cara. (CARYBÉ, 1976, p. 13).

O artista enxerga a Bahia como um grande cenário de vida, retratando-a em seus desenhos como um lugar onde as coisas, as pessoas e seus costumes fazem sentido e representam um traço peculiar. Consequentemente, isso se aplica aos desenhos que estão na obra *As sete portas da Bahia* (1976), no capítulo “E tem o mulherio” (p. 253-281), aos quais este estudo se volta para analisar as mulheres-damas dentro de uma perspectiva cultural e à luz da construção das relações da história e da sexualidade humanas.

Acredito que *As sete portas da Bahia* seja uma grande prova de amor que Carybé deixou para o povo baiano e trago comigo a pretensão de discutir alguns aspectos da sua obra. Peço ao “Mestre” Carybé, que me permita dissertar com clareza e sutileza para perceber as nuances de seus desenhos no tocante às mulheres-damas e ao universo feminino presentes em seu trabalho. Espero que, de alguma forma, esta pesquisa possa contribuir para o engrandecimento do seu nome e imenso prestígio.

Este primeiro capítulo pede passagem tomando a benção a Xangô, orixá da justiça, e ao Mestre Carybé para que possamos enxergar nas entrelinhas dos desenhos toda a força e magia de um povo e uma terra abençoada por todos os santos. Eis a porta que nos introduz ao universo do desenho como obra de arte e demonstra o potencial criador do mestre sobre as mulheres-damas.

O segundo capítulo está voltado para o desvelamento do processo de construção do trabalho. Possui um caráter metodológico qualitativo, com base em uma pesquisa bibliográfica, utilizando a semiótica enquanto caminho de análise por meio de signos e significados que os desenhos trazem consigo e possibilitando analisar elementos da cultura e da história. Além disso, explica a itinerância feita na pesquisa para conhecer pessoas e lugares que fizeram parte do processo criador de Carybé.

O terceiro capítulo localiza o trabalho em relação ao espaço (Salvador)/tempo (entre 1951-1962). Busca revelar elementos de caráter social e econômico ligados à

prostituição. Por meio dos desenhos, é elaborado um discurso a partir de uma interpretação história e cultural sobre a sexualidade presente no universo da mulher-dama, tendo sido realizadas reflexões à luz do pensamento do filósofo Michel Foucault (2008). Estão presentes subdivisões relativas às práticas sexuais: o espaço da rua; a sexualidade da mulher-dama; trazendo, por fim, a reflexão sobre a gravidez e o trabalho, sendo o desenho elemento essencial para construção do discurso e objeto de análise.

O quarto capítulo trata de situar o corpo da mulher-dama dentro de um espaço além do ato sexual, com destaque para as tentativas existentes de enquadrá-lo dentro de uma lógica social disciplinar e o poder de transgressão que ele alcança. Procura a compreensão desse jogo simbólico entre o visível e o invisível na percepção dos corpos dessas mulheres em detrimento da função social que realiza. Depois, o corpo é trazido como elemento da identidade, incluindo o estudo desses corpos que, em sua grande maioria, são negros.

As considerações finais são trazidas no quinto capítulo como um espaço para reflexão sobre as relações entre desenho, os aspectos histórico-culturais e o papel que a mulher-dama exerce dentro desse cenário da prostituição na cidade de Salvador, destacando o papel do desenho como fonte promotora de conhecimento, fazendo uma análise a partir da arte e do seu papel na construção de símbolos. Sempre guiado pelo orixá da justiça, este trabalho pretende demonstrar a arte de Carybé como um princípio criador e gerador de conhecimento, possuindo identificação com a Bahia, seu povo e suas crenças.

Xangô para tudo ver e cuidar.

Sua benção, Mestre Carybé.

## **2 DESVENDANDO O MISTÉRIO DAS SETE PORTAS PARA CAMINHAR NA PESQUISA**

Neste trabalho, é adotado um modelo teórico-metodológico de natureza qualitativa que tem características particulares. O método qualitativo refere-se a uma

abordagem sistemática, subjetiva, usada para descrever as experiências de vida (discursos e comportamentos) e dar-lhes significado. Segundo Minayo (1994, p. 21), a pesquisa qualitativa:

Responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas Ciências Sociais, com o nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a operacionalização de variáveis.

Para realizar o estudo, recorreremos à pesquisa bibliográfica, que, de acordo com Gil (2008, p. 44): “É desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. Como material de base, foram utilizados livros e publicações periódicas em jornal de grande circulação.

Tendo como referência principal a obra *As sete portas da Bahia* (CARYBÉ, 1976), torna-se importante investigar de que modo o processo criativo dos desenhos do artista Carybé possibilita apreender como as imagens podem representar uma reflexão sobre os corpos humanos e a vida cotidiana e como as imagens tratadas nos desenhos ganham vida através da representação, da cultura. Por isso, escolhemos uma metodologia que nos possibilite identificar e analisar os desenhos de Carybé como obras de arte, com seus valores e significados quanto à relação existente entre o contexto e a história que nos é contada através deles.

Os desenhos comunicam a partir de imagens, são um produto da cultura humana, e esse reconhecimento do signo que perpassa um processo de linguagem por meio de códigos socialmente aceitos é passível de ser compreendido. Trabalhamos como autores que possam dialogar com os desenhos, as imagens e os textos de Carybé, propiciando uma melhor compreensão de sua originalidade e importância como um referencial, a exemplo de Castro Júnior (2012), Fabris e Kern (2006), Joly (1994), Foucault (1985), Furrer (1989) e Santana (1996).

Os desenhos trazem um aspecto de criação a partir da percepção de mundo do artista. Quando este exprime à sua maneira o potencial humano em seus aspectos mais originais em relação à criação, revela uma grandeza cultural particular, trazendo consigo uma identidade própria e original oferecida em sua obra, conseguindo seduzir pelas imagens de uma cidade com seus habitantes. Por meio dos seus traços particulares,

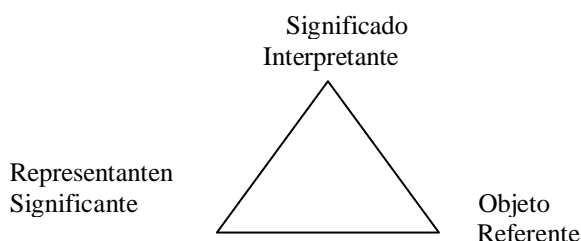
enxergamos uma cidade viva, cujo povo se reconhece nessas imagens em um processo de identificação e de significados.

Os desenhos são uma forma de linguagem que nos permite compreender o poder de comunicação mediante a percepção do ambiente cultural e a capacidade de interpretação diante da imagem. É nesse processo de significação que a semiótica se faz presente neste trabalho, no sentido de possibilitar o entendimento dos fenômenos culturais a partir dos signos. As reflexões que fazemos deste conhecimento nos faz ir além do desenho, trazendo elementos históricos, culturais e imateriais.

Qualquer sistema de símbolos é uma invenção do homem. O sistema de símbolos que chamamos de linguagem são invenções ou refinamentos do que foram, em outros tempos, percepções do objeto dentro de uma mentalidade despojada de imagens. (DONDIS, 2007, p. 15-16).

Com essa vasta possibilidade de nos comunicarmos não só pela linguagem verbal, mas também por meio de imagens, é de certa maneira imprescindível o papel que a semiótica desempenha para um melhor entendimento do mundo e da nossa realidade. Sendo assim, é preciso ressaltar: “Não há a pretensão de tudo perceber, nem de que a semiótica nos dará todas as respostas” (JOLY, 2012, p. 32).

Santaella, em seu livro *O que é semiótica* (1983, p. 84), descreve a atuação fundamental de Charles Sanders Peirce: “Peirce dedicou-se ao estudo dos signos e os compreendeu de maneira triádica (representamen sendo a parte perceptível do signo; objeto sendo aquilo representado ou substituído; interpretante como sendo o significado)”. A Figura 1 demonstra, pela sua estrutura triangular, que existe uma relação dinâmica entre os processos na perspectiva da semiótica. Signo, significante e objeto dependem do contexto e da expectativa do receptor, permitindo que ocorra uma conexão entre ambos:



**Figura 1**  
**Fonte: JOLY, 2014, p. 33**

É por meio do pensamento de Peirce que se organiza nosso trabalho<sup>6</sup>. Com base na definição triádica da leitura da imagem, entendemos que os desenhos de Carybé escolhidos para representar o corpo da mulher-dama podem ser analisados não só pelo aspecto da imagem estática em si, mas também pelo que representam no campo da história e da cultura baiana.

Seguindo essa mesma interpretação das relações possíveis de análise de imagem pela semiótica, buscamos uma Bahia desvelada na visão do artista. E, conforme já explicado, selecionamos o capítulo “E tem o mulherio”, que trata da prostituição feminina em Salvador.

Separamos as figuras relacionadas ao nosso trabalho de maneira que as imagens ficassem próximas pelos três seguintes temas: o cotidiano das ruas, o corpo das mulheres, o cabaré do Zazá. Por este critério, compreendemos que as possíveis leituras ocorrem viabilizando a integração entre linguagens e cultura, permitindo percepções do mundo onde vivemos, como ele se estrutura e como nos relacionamos com ele e com os outros participantes.

Os desenhos de mulheres foram escolhidos seguindo o critério da análise do texto que introduz o capítulo, pretendendo-se contextualizar uma aproximação da obra de Carybé com a atmosfera da sociedade naquele momento, levando em consideração a sua maneira de produzir arte, tendo em vista o quanto se precisa de um olhar sobre a temática do corpo da mulher-dama. Essa opção se dá por se tratar de um lugar pouco visualizado, mesmo porque a atividade é relacionada à clandestinidade e à ocultação das práticas sexuais perante a sociedade.

Dentro dos diversos campos de estudo da Educação Física, podemos analisar esse corpo prostituído das mulheres no sentido de perceber que existem várias formas de se olhar para o corpo em outra dimensão que não só a do corpo anatômico, fisiológico, do rendimento esportivo, entre tantos vieses. A Educação Física é uma área de conhecimento que estuda as práticas corporais humanas produzidas por meio da sua história. Nessa compreensão de que o corpo se constitui como fonte de cultura em um processo de construção de um saber é que está baseado este trabalho. Enfim, pensar na prostituição é pensar em desvelá-la enquanto uma prática marginal, que está em nosso

---

<sup>6</sup> De acordo com Joly (2012, p. 33): “Essa triangulação também representa bem a dinâmica de qualquer signo como processo semiótico, cuja significação depende do contexto de seu aparecimento, assim como da expectativa do seu receptor”.

cotidiano, faz parte das relações de trabalho e pouco se discute no âmbito dos cursos de licenciatura em Educação Física.

Essas mulheres também ficam escondidas, como se não fizessem parte da construção e da composição da vida urbana e social, como se marginalizadas por oferecerem um tipo de serviço, tendo o corpo visto como um produtor de prazer, como um mero instrumento aliado aos desejos e às práticas sexuais, aqui pensado através da sua história e da sua identidade. É nesse sentido que buscamos estabelecer uma interpretação entre o corpo feminino da prostituta e sua participação na construção de uma história cheia de significados em relação aos aspectos humanos, sociais e culturais dando a esse corpo visibilidade.

A jornada foi alicerçada pela urgência de uma discussão acerca do papel do universo e do corpo femininos como parte da história e as influências que esse corpo nos conta sobre o imaginário e sua relação com a sexualidade. Percorrendo trajetos feitos pelo próprio Carybé, foi-nos necessário um mergulho nesse mundo de magia e ao mesmo tempo tão real, onde se estabelece uma linha tênue entre o que é vida e o que é arte. Lugares como o Pelourinho, o Mercado das Sete Portas, a Galeria de Arte Oxum, o Forte de São Diogo, o Ilê Axé Opô Afonjá, o Instituto Carybé, as conversas com Gabriel Bernabó, neto de Carybé, todos esses caminhos foram trilhados para chegarmos às sete portas da Bahia.

onde Carybé se localizava no mundo e de que lugar é possível analisar a sua obra. Esse também foi um mergulho na cultura baiana, nos prostíbulos, nas ruas, nos lugares comuns.

É nessa atmosfera do real, da magia, dos orixás, das peles escuras, da sensualidade dos corpos, da malícia no olhar e da suavidade no andar, com ginga que só esse povo da Bahia tem e Carybé desenhou é que esse trabalho se insere.

Quero dizer que aquela ruma de São Jorge que Alfredo Simões, o santeiro, esculpe e encarna é São Jorge mas é ao mesmo tempo Oxossi. [...] Quando chegam reis à Bahia, ou presidentes ou personalidades mundiais, é de praxe oferecer-lhes um almoço no palácio. Aí o rei come caruru e caruru é amalá, comida de Xangô. [...] Tudo misturado: gente, coisas, costumes, pensares. [...] Tudo está alinhavado, tudo surge no bojo mágico com grossas raízes, profundas raízes que se alimentam de rezas, ladainhas, orikis, alujás, farofas de azeite o ano todo. (CARYBÉ, 1976, p. 13-14).

Como um enigma, o capítulo introdutório do livro *As sete portas da Bahia* é denominado “A chave” e traz elementos importantes para a compreensão da

importância da obra. Como se por códigos, com Carybé fazendo referência à diversidade de interpretação dos fatos e acontecimentos na cultura da Bahia, dá pistas das relações do sincretismo religioso nas roupas, nas comidas, no culto aos santos católicos e dos orixás.

Nesse sentido, tivemos o desejo de fazer uma visita a esse mundo tão impregnado de doçura e poesia. A Bahia descrita por Carybé é como uma fonte de água fresca, que não para de jorrar, dando ao seu potencial criador características artísticas vistas aqui de forma ímpar.

Inicialmente, entender a idéia-chave foi essencial ao ingresso nesse caminho cheio de misturas e magias para desvendar seu mistério. Por que sete portas? Foi importante pesquisar sobre a fundação da cidade de Salvador e suas portas, seguindo indícios que me levaram à questão do número sete. Outra pista me conduziu ao mercado das sete portas.

A partir de então, surgiu a necessidade de localizar Carybé no solo baiano, sua baianidade e alguns de seus feitos. Em nome da sua arte e do seu amor por essa gente e lugar que ele escolheu para viver e trabalhar pelo resto de sua existência terrena.

## **2.1 As sete portas: fundação da cidade de Salvador, a questão do número sete e o Mercado das Sete Portas**

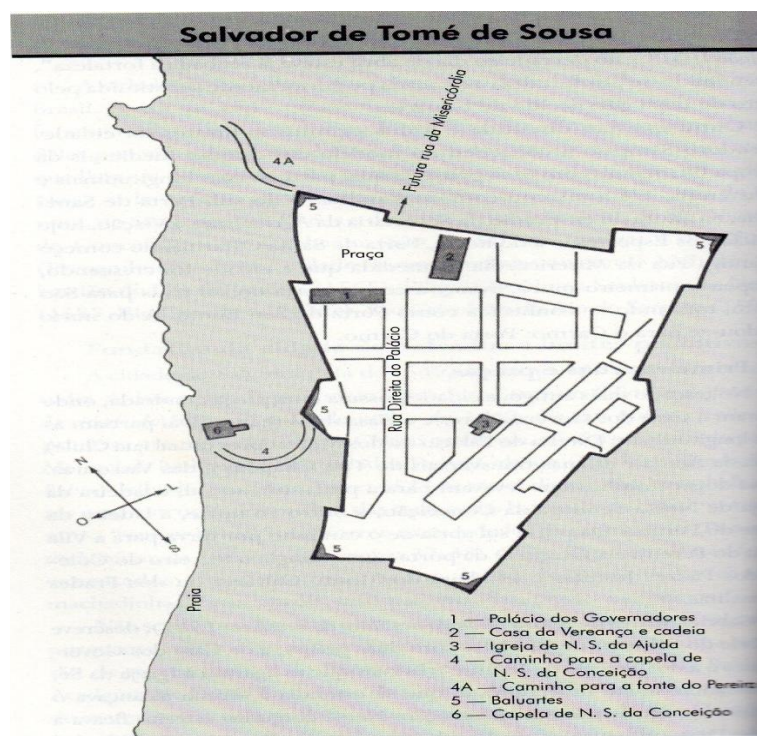
Em busca de evidências sobre as sete portas da Bahia, devemos fazer referência à fundação de Salvador. Existe, na história dos limites primitivos da cidade, uma menção à presença de duas portas tradicionais.

Segundo Sampaio (apud TAVARES, 2001, p. 118-120):

A cidade do Salvador foi a primeira cidade fundada nas terras do Brasil em 1549. [...] Outra questão discutida é a dos primeiros limites da cidade. Theodoro Sampaio a concebeu no modelo das cidades medievais da Europa Ocidental, com uma praça da qual partiam ruas longitudinais e transversais. Ele marcou duas portas: a do sul, Porta de Santa Luzia, na altura do ex-prédio da Secretaria da Agricultura e Viação, hoje Palácio dos Esportes; e a do norte, Porta de Santa Catarina, no começo da antiga rua da Misericórdia. À medida que a cidade foi crescendo, rompeu o primeiro muro, avançou com a porta do sul mais para São Bento, tornando-se conhecida como Porta de São Bento. A do norte mudou-se para o Carmo: Porta do Carmo. Primeiras ruas e praças – No traçado mais antigo, a cidade possuía uma praça quadrada, onde estavam a Casa dos Governadores e a Casa de Vereança. Daí partiam as ruas longitudinais: Direita do Palácio ou dos Mercadores (atual rua Chile) e a sua da Ajuda e as ruas transversais do Tira Chapéus e das Vassouras. Havia dois caminhos que levavam para a praia: um ao sul, a ladeira da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, outro ao norte, a ladeira da Fonte do Pereira. Da porta sul abria-se o caminho por terra

para a Vila Velha do Pereira e a Graça. O da porta norte atingia o terreiro do Colégio dos Padres Jesuítas e a ladeira do Monte Calvário ou dos Frades Carmelitas.

A noção da inicial da capital baiana, com sua porta do sul e sua porta do norte, nos remete a outras vias e olhares, outras perspectivas para compreender a cidade e ingressar em suas construções não só arquitetônicas, mas também pelo viés da cultura, no sentido da ocupação dos espaços e dos significados existentes entre essa terra e a sua gente.



**Figura 2 – Mapa da fundação da cidade do Salvador**  
**Fonte: Sampaio apud Tavares, 2001, p. 120**

O ponto de partida para percorrer os caminhos traçados foi seguir a pista que o mestre deixou na introdução do seu livro intitulado *A chave*. A intenção é desvendar a magia que chave “mestra” representa. Este é um enigma que Carybé nos oferece e talvez nunca seja desvendado realmente, mas sua maneira de escrever instiga a uma procura, e os caminhos percorridos perpassam sobre a história de Salvador, pelo poder que o número sete representa na história da humanidade e até mesmo pelo Mercado das Sete Portas.

Entendemos que todo número é um símbolo. As teorias que envolvem o número sete vão além da representação matemática de um número. A questão da generalização



para a criação dos números permite certa facilidade nos aspectos práticos das questões de ordem no sentido do processo de pensar:

A própria idéia de número é, estritamente falando, a idéia de ordem ou esquema. Na sua forma mais simples, este é considerado como divisão entre unidade e pluralidade. Antes de podermos falar de *dois* temos que ter o conceito de *um*. Para se formar um conceito torna-se necessário transcender as limitações mentais impostas ao nosso pensamento pelas diversas formas do universo físico. (VARLEY, 1979, p. 11).

Com isso, a ideia de número ultrapassa as questões mais práticas, como a de quantificar coisas, e se relaciona com a noção do individual e do coletivo, do elo estabelecido entre série e a individualidade. É possível admitir que o número é unidade e ao mesmo tempo pluralidade, a partir do entendimento de relacionar os objetos tendo como objetivo a possibilidade da separação e também da individualidade que existe entre eles. O número sete é um exemplo, pois vários significados lhe são em diferentes culturas e religiões.

É possível atribuir ao número *sete* significados relativos ao nosso esquema temporal, como os *sete* dias da semana. Isso marca nosso ritmo no espaço e nos proporciona uma noção de ordenamento diário. Outra sequência em que se faz presente o *sete* é a do ciclo lunar, já que a lua muda de fase após sete dias em função da alteração das marés. A influência do número *sete* na vida humana não termina aí: para os antigos, havia a relação entre os *sete* planetas até então conhecidos. “Estes são: o Sol, a Lua, mais os cinco planetas que se podiam ver a olho nu: Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno” (VARLEY, 1979, p. 14).

O número sete evidencia a relação com as diversas culturas e literaturas religiosas. Existe relação com Gênesis, ou a história da criação da vida segundo a Bíblia Sagrada, tendo Deus se utilizado de sete dias para completar sua obra. Ademais, para os judeus, o número está representado no candelabro de sete braços. Segundo Varley (1979, p. 161): “O candelabro refere-se a consciência universal. Ele é o símbolo do impacto que têm as leis da criação sobre o indivíduo”. É de caráter planetário, em que a chama central permanece repousando em relação à representação dos planetas, que são as outras luzes.

Sobre a história do Cristianismo, há a relação do número sete com os pecados capitais (soberba, ira, inveja, luxúria, gula, avareza e preguiça), além dos sete

sacramentos que a Igreja reconhece como divinos (batismo, eucaristia, crisma, penitência, ordem, matrimônio e extrema unção). De acordo com Varley (1979, p. 33):

A oração do Pai Nosso começa com uma invocação e termina com uma dedicatória. A substância entre as partes ritualmente normais da oração consiste em sete petições, das quais as três primeiras são dirigidas a Deus e as quatro seguintes ao homem: 1 – Santificado seja vosso nome; 2 Venha a nós o seu reino; 3 – Seja feita a tua vontade; 4 – Dá-nos o pão nosso de cada dia; 5 – Perdoa as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido; 6 – Não nos deixes cair em tentação; 7 – Livra-nos de todo o mal.

Essa relação entre o divino e o humano fornece uma contextualização que nos permite visualizar o amplo aspecto que o número sete alcança em toda a história da humanidade em tempos distintos. O sete está ligado ao sagrado, ao mágico, ao habitual. A expressão “sétimo céu” está ligada à religião maometana, que admite sete paraísos diferentes.

Assim, compreendemos o número *sete* a partir da relação com o seu poder de criação e recriação, do conhecido para o desconhecido. O *sete* é a combinação entre o número *três*, que representa o divino (pai, filho e espírito santo), e o número *quatro*, que representa o terreno (ar, água, fogo e terra). É esta ligação que está representada em *As sete portas da Bahia*. A obra apresenta, por intermédio dos desenhos de Carybé, um povo e toda a sua energia. Essa relação entre o divino e o humano, entre a alma de um povo e a sua natureza, simboliza a arte em sua totalidade.

O número sete representa a transformação, e assim é feito no livro, que nos faz adentrar em um mundo fascinante do cotidiano em sua relação com o sagrado. Na obra, a conexão entre as manifestações humanas nos leva às coisas divinas, tão ligadas umas às outras que se torna difícil estabelecer uma separação entre o que vem a ser sagrado e o que é profano.

É impossível pensar nas sete portas da Bahia sem fazer referência ao Mercado das Sete Portas. Essa é uma pista que nos leva a conhecer mais profundamente a cidade de Salvador, sua cultura e sua gente. “Freqüentado por boêmios, poetas, artistas em geral, que gostavam de ficar bebendo, batendo papo e comendo nas madrugadas a fio como se estivessem dentro de um livro de Jorge Amado” (DÓREA, 2006, p. 1), o mercado foi construído em 1940, pelo empresário Manoel Pinto de Aguiar, com sete portas de entrada, daí o nome pelo qual ficou sendo conhecido.

Fica localizado na Rua Cônego Pereira, endereço que separa os bairros do Barbalho e Macaúbas do Matatu. Indo em sentido oeste chegamos à Baixa dos Sapateiros; no

sentido oposto temos o Largo dos Dois Leões, onde fica o monumento ao ex-prefeito Heitor Dias. Próximo dali encontra-se o Cemitério da Quina dos Lázarus. Ao sul pela Djalma Dutra, chegamos ao Estádio da Fonte Nova. (DÓREA, 2006, p.01).

O Mercado das Sete Portas também é um local que recebe uma das mais tradicionais feiras livres, com uma variedade muito grande de produtos regionais como frutas, verduras, carnes e, inclusive, artigos ligados à religiosidade afro-brasileira. Sempre se referem a ele carinhosamente e extrapolam suas sete portas como se elas fossem da “Bahia” (isto é, de Salvador) como um todo, fazendo parte da história da cidade.



**Figura 3 – Mercado das Sete Portas**  
**Fonte: imagem (Rita Amparo)**

## **2.2 Carybé: “o mais baiano dos baianos”<sup>7</sup>**

Hector Julio Páride de Bernabó, mais conhecido como Carybé, era filho de mãe brasileira e pai italiano. Nasceu em Lanús, Argentina (07 de fevereiro de 1911), e

<sup>7</sup> Expressão utilizada por Jorge Amado (BARRETO, 2008, p. 13).

morreu na cidade de Salvador (02 de outubro de 1997). Foi desenhista, pintor, ilustrador, artista plástico, historiador e jornalista. Sua vasta obra compreende um cenário da sociedade brasileira e baiana dos costumes, das religiosidades, retratando as figuras populares.

Quando menino foi para a Itália de onde sua família saiu durante a Primeira Guerra Mundial, vindo para o Brasil (Rio de Janeiro), onde passou sua juventude e adolescência, entrou para a Escola de Belas Artes, aos dezenove anos retorna para a Argentina (Buenos Aires), onde atuou como desenhista, jornalista, pintor, músico (pandeirista) acompanhando Carmem Miranda. Como jornalista foi convidado a viajar pelo mundo pelo jornal “Pregón”, mandando desenhos e pequenos comentários. (FURRER, p.13-26).

Assim, em 1938, Carybé desembarcou na Bahia para conhecer os lugares descritos nos livros de Jorge Amado<sup>8</sup> e atrás do pai de santo Jubiabá: “Queria conhecer Jubiabá e tomar uns rabos-de-galo” (CARYBÉ, 1976, p. 26). A partir de então, nasceu “Obá Onã Xocun”, como diz Jorge Amado, referindo-se ao que ele chama de novo nascimento de Carybé, quando este teve a certeza de que a Bahia era o seu lugar.

Em 1950, retornando à Bahia para ficar em definitivo, escolheu a cidade de Salvador. O artista trazia uma carta de apresentação escrita por Rubem Braga para Anísio Teixeira<sup>9</sup>, segundo Furrer (1989, p. 141):

Anísio leu-a e deve ter ficado por um instante sem saber o que fazer, Carybé em pé, diante dele. A custo, a secretária encontrou um mapa colorido, ilustrado, que Anísio tinha guardado como exemplo, com vistas a futuros painéis nas escolas-modelo que estava construindo. Coincidência arretada: era uma folha de um *Calendário Esso* de autoria de Carybé.

Existia na atmosfera da Bahia um movimento artístico se destacando, com nomes como Pierre Verger, Mario Cravo, Carybé, entre outros expoentes das artes plásticas baianas. Matilde Matos<sup>10</sup> (2003) relata que, em 1951, Odorico Tavares publicou uma reportagem na revista O Cruzeiro, com fotos de Pierre Verger, intitulada “Revolução na Bahia – o movimento que renovou as artes plásticas brasileiras”. O crítico de arte Geraldo Ferraz, no Correio da Manhã, escreveu sobre o movimento artístico baiano

<sup>8</sup> Jorge Leal Amado de Faria, famoso escritor brasileiro (1912-2001).

<sup>9</sup> Anísio Spínola Teixeira, educador brasileiro (1900-1971).

<sup>10</sup> Crítica de arte, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Internacional de Críticos de Arte. Sobre Carybé, afirmou: “Com sua arte cheia de ritmo, de cores e de movimento, Carybé consegue fazer a sua multiplicidade de poder de criação ir fluindo através das suas pinturas, seus desenhos, seus murais e suas esculturas. Ele retrata a expressão cotidiana de um povo que trabalha, que dança, que sensualiza com suas mulheres e com os seus corpos, que joga capoeira e também retrata o seu lado místico e sagrado. Esse é Carybé, esse homem e esse artista que viveu em meio ao povo e que retratou a sua realidade.” (MATOS, 2003, p. 391).

liderado por Mário Cravo, com Carybé, Jenner Augusto, Genaro, Carlos Bastos, Poty, Rubem Valentim e Maria Célia Amado, destacando os grandes murais que começavam a enfeitar os novos prédios, bem como a arquitetura do Hotel da Bahia — fulcro do histórico movimento que introduziu o modernismo na Bahia no começo dos anos de 1950, quando os artistas da famosa Geração 45 ali se reuniam.

Nas palavras do próprio Carybé (apud MATOS, 2003, p. 91):

Ninguém sabia que estava movimentando nada, não, estava todo mundo trabalhando com entusiasmo. O cadinho mesmo foi o atelier de Mário, ali onde hoje é o Hotel da Barra. Todos éramos amigos, conversávamos muito, mas cada um trabalhava para o seu lado. A vinda de Mário dos Estados Unidos coincidiu com a de Carlos Bastos e Genaro da Europa. Poty e eu vínhamos do Sul. Depois coincidiu também que havia um grupo de arquitetos muito bons: Levi Smarschewski, Rebouças, Heitor Santana, que era calculista mas se interessava muito. Empurrando o carro estavam Odorico e José Valladares e também tudo aconteceu no governo do velho Mangaba (Otávio Mangabeira), com Anísio Teixeira à frente da Secretaria de Educação e na Reitoria o Magnífico Edgard Santos. Conseguimos assim fazer obras públicas, murais. Foi quando Genaro fez o mural do Hotel da Bahia, que pela sua própria arquitetura chamou muita atenção na época. O público comentava às vezes meio estranhado, mas não houve agressão nem mal estar.

A contribuição que um artista desse porte traz para as artes da Bahia e do Brasil é grandiosa, por representar de maneira ímpar a cultura de um povo através das festas religiosas, das baianas de acarajé, dos orixás do candomblé, da puxada de rede, da vida noturna. E, ainda, por retratar a prostituição, o cangaço, a vaquejada, o índio, o mestiço, as feiras livres, o largo do Pelourinho e a capoeira: “No âmbito da capoeira, frequentou as diversas rodas dos diversos centros de capoeira e pintou o cenário onde ocorriam as famosas rodas do barracão do Mestre Waldemar, no bairro da Liberdade, na Avenida Peixe, no Corta-Braço” (CASTRO JÚNIOR, 2012, p. 117).

Como o próprio Carybé (apud FURRER, 1989, p. 157) dizia: “[...] um dos primeiros lugares que visito em qualquer cidade são as feiras e mercados. Só depois é que vou aos museus”. Através dessas percepções de movimento, de gestualidade dos corpos, das cores, cheiros e sabores encontrados no espaço das feiras e mercados é que Carybé podia perceber a vida em sua real criação, em ações sendo vividas naquele momento e naquele espaço. Sua aproximação com a capoeira e o candomblé permitiu a visibilidade de manifestações culturais e religiosas que estavam à margem da atmosfera social.

Esse foi um momento diferente também nos setores econômico e político do Brasil, com a expansão da indústria, o desenvolvimento do comércio e a questão da

criação de uma identidade cultural brasileira. Carybé fez parte de todo esse processo de construção de uma brasilidade e de uma baianidade a florescer com uma potencialidade que artisticamente se desenvolvia.

A arte de Carybé ultrapassou as galerias e os museus para ganhar lugares diversos, como prédios públicos e privados, espaços e instituições, demonstrando a força representativa de seu trabalho. Cumprindo um papel histórico, cultural e social através de seus painéis, mosaicos e pinturas, o artista alcançou esses espaços uma visibilidade em uma esfera ampla, possibilitando às pessoas perceber a arte em seu cotidiano, nos diversos ambientes da cidade de Salvador.

Na década de 1950, Carybé realizou trabalhos em edifícios residenciais de vários bairros, como Campo Grande, Graça, Barra, entre outros. Em 1957, especificamente, fez painéis para o Banco Itaú, antigo Banco Português (MACIEL, 2003). Ao retratar o negro, o pobre, o índio, a arquitetura da cidade de Salvador, apresentou uma grande sensibilidade em enxergar o povo, as formas e movimentos corporais, as cores da Bahia, tendo sua obra uma grande importância para a memória cultural baiana.

É pertinente trazer o contexto político, visto que este exerceu importância decisiva nas ações renovadoras da cultura na Bahia. Primeiramente, se faz necessário atentar para o contexto nacional do governo Federal com o Presidente Getúlio Vargas que desde a década de 30 vinha construindo uma tentativa de integração nacional, cujo principal projeto se encerrava nas práticas de preservação do patrimônio cultural a partir da criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)<sup>11</sup> em 1937. Dentro deste projeto de construção da identidade nacional houve inúmeros debates e contradições. [...] Na Bahia, por sua vez, o governo Estadual, na figura do governador Otávio Mangabeira (1947 – 1951), se empenhou em dinamizar a vida cultural através da valorização da cultura popular. Foi criado o Departamento de Cultura, subordinado à Secretaria de Educação e Saúde, comandada pelo memorável educador Anísio Teixeira. (MACIEL, 2003, p. 6).

Também nos anos de 1950, Salvador viveu um período de urbanização crescente. Sob a luz de construções de edifícios, a arquitetura moderna ganhou força, uma indústria em expansão e o advento da construção de uma identidade baiana permitiram uma efervescência nesse processo. A economia baiana favorecia essas construções, pois, ainda que dependesse do cacau como principal produto de

---

<sup>11</sup> O SPHAN foi criado a pedido do ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema. O anteprojeto de lei foi elaborado por Mário de Andrade com o auxílio de outros intelectuais modernistas, como Manoel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Lúcio Costa e Carlos Drummond de Andrade. Em 1946, passou a se chamar DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e só em 1970 foi denominado IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional].

exportação, surgia a indústria emergente com implantação de refinaria. Isso impulsionou o desenvolvimento sistemático desse setor no estado, além dos setores agrícola e comercial, permitindo um crescimento ampliado e diversificado.

O porto e armazéns permaneceram centros alvoroçados. Os ricos jogavam no luxuoso Hotel da Bahia (até que o jogo foi proibido em 1946). A Companhia de Navegação Costeira teve navios circulando entre Salvador e Rio. Muito do tabaco e cacau do Recôncavo Baiano passou pelo porto. Algumas fábricas produtoras de cigarro operaram em São Félix e Mangagipe e a Usina Aliança (construída em 1892) em Santo Amaro processaram cana-de-açúcar. As antigas casas comerciais britânicas de Stevenson e Duder operaram em Salvador, ocupadas principalmente com o comércio de exportação de cacau. (CAVALCANTE, 2004, p. 80).

Salvador vivia um período de crescimento econômico, por meio de incentivos para torná-la uma cidade atrativa e urbana, com características modernas e uma arquitetura que acompanhasse todo esse movimento de expansão. Os artistas desempenharam papel fundamental nesse processo de valorização do patrimônio, e Carybé retratou nesse período, através dos painéis, a cultura, o povo e seus costumes, as cenas do cotidiano. Enriquecidas, essas construções também contam um pouco da história da Bahia.

Todos estes fatores propiciaram a realização de tantas obras deste porte, tanto em edifícios públicos, como privados. Este irreversível processo de urbanização, auxiliado pelo advento da arquitetura moderna, com suas novas tipologias, fez com que a Cidade de Salvador presenciasse, então, um extraordinário florescimento da arte mural. (MACIEL, 2003, p. 8).

Um artista que possuía uma ligação com a Bahia, tendo adotado o candomblé, religião de matriz africana, sendo do Axé Opô Afonjá na casa de Mãe Stella de Oxossi e Obá de Xangô – título honorífico do candomblé a ele conferido –, era capoeirista, músico e pintor renomado. Reconheceu-se e foi reconhecido pelo povo como um baiano de alma e de coração, vivendo essa atmosfera e representando em sua arte essa pluralidade de acontecimentos.

Esse senhor Carybé, pintor de tamanha fama por essas bandas do Brasil, no além-mar e nos cinco continentes, que pinta maravilhosas paisagens da Bahia e que alguns (entre os quais me coloco) consideram o mais baiano dos baianos, nem sequer nasceu aqui. (AMADO, 1997, p. 6).

Essas relações estabelecidas por Carybé se dão como uma rede de questões ligadas a etnia, religiosidade, costumes. De uma maneira ampla, dizem respeito à

cultura a que ele pertencia, vivenciando as experiências e estabelecendo uma comunicação verdadeiramente genuína entre vida e arte.

Amado (1997, p. 4) nos conta que Carybé é seu irmão de esteira e de vida como ele mesmo diz: “Compadre, o citado pintor Carybé é padrinho da minha filha Paloma, tio de meu filho João Jorge, meu irmão de santo”. O artista expressou sua identificação com a Bahia e a sua gente pintando, desenhando, esculpindo e entalhando as cenas cotidianas de pessoas simples, representando suas festas, seus mercados cheios de gente e de vida, seus santos e orixás. Como resultado dessa interação, Carybé trabalha, constrói e se relaciona com a sua pátria escolhida.

Em sua primeira visita à Bahia, por volta de 1938, Carybé veio buscar as referências encontradas nos livros de Jorge Amado.

[...] mais específico o romance Jubiabá. O dito cujo foi procurar na cidade da Bahia um botequim de marítimos intitulado “Lanterna dos Afogados” e a moça Lindinalva, a Sardenta, que só existiam, botequim e rapariga, na imaginação do romancista, por curiosa coincidência eu próprio. (AMADO, 1997, p. 10).

Foi através dos livros de Jorge Amado que Carybé se encantou pela Bahia e descobriu o jeito baiano de ser e de viver, fincando suas raízes. A construção da baianidade possibilitou destacar a Bahia no cenário nacional e internacional. Segundo Barreto (2008, p. 14): “Estudiosos e pesquisadores costumam citar os três artistas baianos de projeção internacional cujas obras são fundamentais para a compreensão de todos os significados desta terra”. Esses artistas seriam, justamente, Dorival Caymmi<sup>12</sup>, Carybé e Jorge Amado.

Jorge Amado, através da literatura, é figura importante deste processo, mas não a única. Compositores, artistas plásticos, poetas, cineastas, entre outros, preocuparam-se em representar artisticamente esta terra através das suas tradições, do seu povo e de sua cultura. (FRANÇA JUNIOR, 2011, p. 1).

Dorival Caymmy, especialmente, retrata a Bahia de maneira muito particular. Suas músicas são inspiradas nos costumes, nos gestos, nos hábitos culturalmente construídos. Na canção “Você já foi a Bahia?”, há os versos: “Você já foi à Bahia, nega? Não? Então vá!” [...] “Tudo, tudo na Bahia faz a gente querer bem. A Bahia tem

---

<sup>12</sup> Cantor e compositor brasileiro (1914-2008).



um jeito que nenhuma terra tem”. Assim, ele canta em verso e prosa um jeito de ser próprio do povo baiano.

O convite em forma de pergunta, se “a pessoa já foi à Bahia” contém uma forma de tratamento bastante peculiar (nega). Esse e outros signos vão identificando o povo com sua linguagem e suas relações étnicas.

A baianidade, como é conhecida a identidade cultural dos baianos, é um conjunto de regras, práticas, rituais, associados aos moradores da cidade do Salvador e do território circunvizinho, porém generalizados para todos os habitantes do estado da Bahia. Ela é disseminada, em forma de discurso, na fala de diversos agentes sociais. O discurso da baianidade é a síntese da ligação entre povo, tradição e cultura, sendo estes elementos ideologicamente construídos. (PINHO, 2012; MARIANO, 2009 apud FRANÇA JUNIOR, 2011, p. 3).

O discurso em questão, portanto, busca sintetizar a maneira de ser do baiano. Artistas como Carybé se direcionam à expressão de um povo muitas vezes silenciado, marginalizado, povo humilde, mestiço, mulheres, trabalhadores, os capoeiristas, o que inclui a religiosidade do povo de santo, a puxada de rede, a vida pulsante dos cabarés, a mulher-dama. É uma trama de saberes e significados que constituem o imaginário e se tornam aspectos culturais que identificam o povo baiano.

A arte de Carybé expõe a prostituição como um elemento que compõe a sociedade. A partir dos desenhos, essas mulheres-damas surgem, podendo ser vistas como elas se apresentam, se tornando vivíveis aos olhos do mundo.

“Carybé expressou na linguagem plástica os costumes, os ofícios, as crenças e os folguedos do povo baiano, exaltando neles a beleza e dignidade da raça negra, como nenhum artista baiano jamais fizera” (MATOS, 2003, p. 392). Artista de traços inconfundíveis, teve seus primeiros contatos com a arte no seio familiar.

Aprendeu a desenhar em casa, vendo os irmãos mais velhos Arnaldo e Roberto que eram desenhistas, pintavam, esculpam e trabalhavam em publicidade. Aos 21 anos Carybé começou a desenhar. Fazia cartuns, charges, ilustrações e escrevia – texto conciso, exato e bem humorado – tendo colaborado com diversos jornais e revistas de Buenos Aires e do Rio. (MATOS, 2003, p. 390).

Como ele mesmo revela, sofreu influência do artista gráfico alemão Grosz<sup>13</sup>, que possuía um olhar especial para os detalhes, mas conseguiu desenvolver sua marca pessoal:

---

<sup>13</sup> Georg Grosz (1893-1959) foi um pintor e desenhista alemão.

No início tinha um desenho comum, sem nada de especial. Como acho que todo mundo faz no começo de carreira, tive influência de outro artista: fiz desenho à moda de Grosz (famoso artista gráfico alemão radicado em Buenos Aires, dono de um desenho cáustico e irônico), que mudou-se para Nova York e foi absorvido pela 'jungle', nunca mais fez nada. Comi e digeri Grosz. Dele saí eu, como, não sei. (CARYBÉ apud MATOS, 2003, p. 390).

É evidente que o artista se situa a partir de um lugar, considerando seu ponto de vista para a criação. Ele e sua obra podem ser observados por algumas pessoas como de homem branco e estrangeiro revelando o seu olhar sobre um povo soteropolitano, que em sua maioria se constitui como um povo negro. Tratando-se da arte em si, seria uma maneira de divulgar ao mundo um capítulo sobre a prostituição como uma forma de atração, revelando nuances da Bahia que até então só os baianos conheciam. Contudo, para nós, essa avaliação não reflete o que Carybé realmente representa para a Bahia e para a arte.

Entre inúmeras variantes, Carybé foi capoeira vivendo o processo dentro das rodas, sentindo no corpo os movimentos e produzindo arte como um conhecedor do jogo; homem de santo, Obá de Xangô, viveu o candomblé na sua mais genuína experiência como um ministro; ilustrador de livros de Jorge Amado, conheceu a Bahia através deles e resolveu viver a realidade que até então só existia em seu imaginário de leitor.

Homem de muitos talentos, muita fé e vários amigos, desenhou a Bahia e suas manifestações culturais como observador e como participe. Trouxe consigo a vida das pessoas simples nos seus mais diversos ambientes, demonstrando com isso uma linha particular de criação com interesse pelo povo: “Separar o artista do homem é impossível. Em Carybé, arte e vida são uma coisa só, regidas pela simplicidade e autenticidade, a partir do motivo amplo, inesgotável e estuante de humanidade que escolheu como fonte de tudo que criou na arte” (MATOS, 2003, p. 394).

Tanto o artista quanto a obra possuem identidades definidas. Carybé representa o cotidiano em sua obra, inspirado nos elementos da cultura popular afro-brasileira, torna-se dono de um estilo que coloca aspectos corriqueiros como tema central. Particularmente, a prostituição é exibida de maneira notória, como se apresenta no espaço do baixo meretrício.

### 2.3 Transitoriedades na pesquisa

A primeira lembrança que tenho sobre a arte de Carybé está na infância, quando, ao assistir à programação da TV Educativa, a cada intervalo entrava uma vinheta animada com elementos da cultura nordestina assinada pelo mestre. Ao longo do curso de Educação Física, tive contato novamente com a arte de Carybé dentro da disciplina Capoeira, momento a partir do qual meu interesse passou a ser maior. As imagens são apresentadas de maneira que parecem estar em movimento e é possível perceber a magia do jogo acontecer.

No âmbito desta pesquisa, precisamente, o estudo do corpo da mulher-dama faz referência à busca de uma história que não é contada. Em torno desse corpo, há um silêncio que o mestre fez ouvir em sua obra.

Pesquisar através dos desenhos essa parte da história da Bahia é mergulhar em vários espaços que a cidade oferece como fonte de conhecimento e cultura. Andar pelo Pelourinho para desvelar seus becos e bordéis, conversar com as prostitutas sobre o espaço da rua, a relação entre clientes e violência, trabalho e sobrevivência, se tornou uma experiência de vida. Pelo conteúdo imagético, a arte se mostra tão próxima da vida que possibilita pensar o quão perspicaz é a mente de um gênio como Carybé.

Mais um pouco nesse mergulho, chegamos até as Galerias de Arte Oxum (que ficam localizadas no Pelourinho e na Barra, Salvador). Lá nos surpreendemos com obras de arte de imenso valor cultural e artístico: esculturas, quadros, livros, etc. Conversando com as pessoas que lá trabalham, notamos que se preocupam em passar informações sempre autênticas sobre a vida e a obra do mestre.

Ainda mais profundo foi o mergulho quando pela primeira vez procuramos o Instituto Carybé (localizado em Brotas, Salvador) e nos espantamos em saber que a sede era a casa onde ele residiu. Não podíamos saber que não estava aberto para visitação porque pegamos o endereço pela internet e simplesmente nos dirigimos ao local. Chamamos ao portão e apareceu um homem distinto, com um sorriso nos lábios e um tom gentil na voz: Gabriel Bernabó. Ele nos explicou que não era um espaço aberto ao público e que a família estava trabalhando para isso se tornar realidade. Expliquei que estávamos pesquisando os desenhos de Carybé e ele prontamente marcou uma data e um horário para nos receber.

No dia e hora agendados, chegamos lá. Gabriel nos recebeu da mesma maneira, com muita gentileza e também paciência, pois a nossa primeira conversa demorou cerca

de três horas. Ele falou sobre a vida do seu avô e ficou surpreso em saber que existiam pessoas que a conheciam com detalhes. Expliquei a ele que a biografia sobre Carybé tinha nos ajudado bastante em relação aos conhecimentos, mas que a experiência de estar naquele ambiente não havia como descrever e agradecer.

Gabriel nos mostrou o ateliê do mestre, que está do mesmo jeito que ele deixou no dia da sua morte. Emocionei-me ao ver o banco de madeira onde ele gostava de se deitar para dormir às tardes. Vimos obras inacabadas – uma delas era a silhueta do corpo de uma mulher – e sua biblioteca com inúmeros livros sobre anatomia e biomecânica do movimento.

Ainda na casa, no jardim, pudemos ver uma linda escultura que o mestre imortalizou naquele espaço e ainda tivemos o privilégio de conhecer as obras que iriam para a exposição Cores do Sagrado. Não foi só uma rica tarde relacionada à vida e obra de Carybé, mas um mergulho profundo da história da Bahia e do Brasil.

Como dica sobre as sete portas, Gabriel nos contou que seu avô adorava ir ao Mercado das Sete Portas para conversar e jogar dominó. Mostrou-se à disposição para nos ajudar e nos convidou a retornar, disponibilizando cerca de três mil desenhos para consulta particular. Despedimo-nos e deixamos os canais de comunicação todos abertos (e-mail, celular, rede social oficial, que, inclusive, tem o link do blog que desenvolvi para a disciplina Estágio Docência intitulado A Pesquisa em Carybé).

Após conhecermos mais da vida do mestre, nos dirigimos ao Mercado das Sete Portas, cuja estrutura possui de fato essas sete portas. Lá, existe uma gama imensa de materiais relacionados ao candomblé.

Não se pode falar em Carybé e não ir ao Ilê Axé Opô Afonjá. O Obá Abiodun Adriano Azevedo foi o responsável por nos atender e esclarecer nossas dúvidas. O primeiro questionamento foi: o que é ser Obá? Ele nos respondeu que existe uma hierarquia dentro do Terreiro a ser seguida:

A Ialorixá ou Babarorixá está no topo, depois vem os Egbomes, que significa irmãos e irmãs mais velhos (as), depois os Yawós que são os iniciados e por último os abiãs, que são os noviços. Esse é o círculo dos Adoxus ou pessoas iniciadas a se manifestarem com os Orixás. Depois os Ogans, Ekedes e Obás. Os Obás no caso do Opô Afonjá, pois é o único Terreiro com esse título. Quando uma pessoa é iniciada por Xangô ela passa a ser automaticamente um Obá, que é o ministro do Rei. E dentro deste outro círculo de iniciados que não se manifestam de Orixás.

As explicações do Obá Adriano nos levaram a conhecer o Terreiro, a história da sua fundação e as pessoas que o construíram, como Mãe Aninha, Martiniano Eliseu do Bonfim, Mãe Senhora e Mãe Stella. Ele nos contou como se dá a formação da hierarquia dos Obás e maneira como se organiza. Foi uma experiência rara e tão grandiosa culturalmente que as sensações vividas durante o processo ainda estão presentes em cada palavra escrita, em cada pensamento sobre a vida do Mestre Carybé.

Por último, visitamos o espaço do Forte de São Diogo (Barra). Há uma exposição fixa com direito a interatividade com as obras de arte, espaço para pesquisa e projeções de imagens que acontecem do lado de fora do forte das dezoito às dezenove horas, sendo um espetáculo de arte e magia com todas as cores e formas que tem a Bahia de Carybé.



**Figura 4 – Projeção de imagem no Forte de São Diogo, Salvador**  
**Fonte: imagem (Rita Amparo)**

### 3. “QUERO CONHECER A PUTA<sup>14</sup>”: a rua enquanto lugar de prostituição

Seguindo o critério de análise de imagem, o significado ou interpretante (o que o desenho significa) nos permite perceber que o artista está representando por meio das imagens-cenas do Baixo Meretrício em Salvador e do dia-a-dia das mulheres-damas. O livro refere-se à cidade do Salvador no período entre (1951, ano que Carybé produz a série *Recôncavo* e 1962, ano que ele finaliza o livro) e o capítulo “E tem o mulherio” aborda em específico a prostituição como tema. O artista deixa pistas sobre a localização do espaço no texto introdutório do capítulo.

Pra mais de dez ruas de mulher-dama. Uma riqueza de paços e sobradões antigos abrigam essa correição de pecantes que ali mesmo começam e terminam a dura vida fácil. O começo nos casarões e botequins, o término duas ou três ruas além. (...) Nesses sobrados e ruas há de tudo, crioulas azuis, polacas cor de leite envenenado, mulatas formigas (CARYBÉ, 1969, p.253-254).

Carybé descreve com riqueza de detalhes a efervescência do local, também, revela a questão do aspecto físico como um elemento essencial para compreender o que se passa naquele local em detalhes revelando assim que ali é um centro de prostituição. Ele refere-se à prostituta como mulher-dama e demonstra que existiam muitas delas “pra mais de dez ruas”. Ao referir-se a prostituição como “a dura vida fácil”, deixa transparecer que a vida dessas mulheres é bastante penosa e o que aparenta ser “vida fácil” não demonstra a realidade na vida dessas mulheres.

A mistura dos povos é outra característica que está presente na descrição. Quando trata das “crioulas”, esse termo era usado para distinguir negras nascidas no Brasil, segundo dicionário da língua portuguesa. A cor para descrever as polacas é de um tom branco amarelado, o que demonstra que existe ali certamente mistura, não é somente o branco, tem veneno. O uso da palavra “formiga” para adjetivar mulata pode se referir a cor dessas mulheres, já que se trata mulher de cor amorenada, filha de pai branco e mãe preta, ou vice-versa, ou pode se referir ao trabalho que os insetos realizam incessantemente.

A partir das informações deixadas pelo autor, é possível descrever uma cena cotidiana de uma zona de prostituição durante o dia. No seu aspecto histórico, essa

---

<sup>14</sup> “Quero conhecer a puta”, faz parte do poema (A puta) escrito por Carlos Drummond de Andrade (\*1902, +1987).

imagem nos revela um ambiente de grande aglomeração de pessoas, dado que a cidade do Salvador tem como característica marcante o comércio e a zona portuária.

Salvador vivia um momento histórico de efervescência econômica, que segundo Rodrigues (2007): “O controle do combustível nacional, através da Petrobras, abriu as portas da industrialização no Brasil e, especificamente, na Bahia”.

O que essas atividades petrolíferas produzem em nosso ambiente, cabe em uma palavra: impacto. A mudança foi profunda. Começou ali um novo tempo para a cidade da Bahia e seu Recôncavo. De uma parte porque havia de mais tradicional na paisagem produtiva do Recôncavo, a indústria do açúcar, que já vinha agonizando há algum tempo, é despachado com um tiro misericórdia. De outra parte, porque se instala nessa mesma paisagem de engenhos caducos e canaviais sem viço, é algo radicalmente novo, inusitado, naquela contextura regional: “Uma atividade econômica totalmente estranha à matriz técnica e social da economia baiana”. (RISÉRIO, p.514, 2004 apud. RODRIGUES, p.42, 2007).

A instalação da Petrobras na Bahia traz impacto na economia e nas relações sociais, visto que proporcionou o surgimento de outros grupos sociais, tais como os operários e os demais funcionários para ocuparem diversos cargos nos diversos setores da empresa, gerando renda e proporcionando que existam potenciais clientes para as mulheres-damas.

Percebe-se que toda essa movimentação ocorre em relação à comercialização e produção econômica, conseqüentemente, existia a circulação de dinheiro e evidente a construção de ambientes como bares e bordéis ocupando esses espaços urbanos. As prostitutas estão aí, desempenhando seus trabalhos, ganhando o pão de cada dia, vendendo o seu corpo para sobreviver.

A urbanização de Salvador também é outro aspecto marcante, visto que a cidade foi fundada tendo como traçado originário da cidade uma fortaleza. A cidade alta onde foi construída de fato a cidade do Salvador e a cidade baixa onde fica o porto de onde se escoavam as mercadorias.

A presença da igreja católica e das ordens religiosas também possui traços marcantes no aspecto da ocupação dos espaços, visto que sua localização estava no centro da cidade e que essa população de baixa renda foi ocupando enquanto os barões, os grandes comerciantes e a própria igreja foi perdendo espaço, a medida que “chácaras residências foram aparecendo para o lado da Vitória, Graça e Vila Velha” (TAVARES, 2001, p.123).

Outro fator relevante é a construção do elevador Lacerda, fazendo de forma rápida e barata a ligação entre pessoas da cidade alta para baixa e vice-versa em uma

velocidade impensada. Isso permitiu que trabalhadores ocupassem o centro da cidade como uma maneira de estar mais perto do trabalho.

Surgiram alguns centros comerciais novos, como o da Baixa dos Sapateiros e o da Av. Sete de Setembro. (...) Nos anos 20/60, pessoas muito pobres começaram a habitar as casas abandonadas da aristocracia do açúcar, no distrito histórico central do Pelourinho (como Maciel). O distrito histórico se tornou o lar para os desamparados, vadios e os trabalhadores pobres. Maciel foi o centro da prostituição e das drogas (HEROLD, 2004, p.5).

Como as prostitutas foram ocupando o espaço urbano central, com grande aglomeração de pessoas e circulação de mercadorias tornou-se um lugar onde essa atividade corriqueira mesmo durante o dia, que é o que revela as imagens dos dois desenhos analisados.

A mulher-dama é a que transgride a moral da sociedade cristã. O modelo de mulher dona de casa, mãe e zeladora dos bons costumes normatiza as práticas sexuais aceitas dentro de uma conjuntura que estabelece o sexo dentro do casamento como fonte de procriação. “Nas sociedades ocidentais modernas, constitui-se uma experiência tal, que os indivíduos são levados a reconhecerem-se como sujeitos de uma sexualidade (...) que se articula em um sistema de regras e coerções” (FOUCAULT, 2010, p.10).

O modelo que nos impõe a sociedade ocidental de condução e regras relacionadas à moral está imbricado em nossas vidas como práticas que a regem. A questão da sexualidade, seus pudores e segredos muitas vezes não são ditos e nem vistos. Os espaços da rua como zona de prostituição que Carybé nos mostra em seus desenhos, são eles reconhecidos pelos cidadãos baianos, muitos pela sua história.

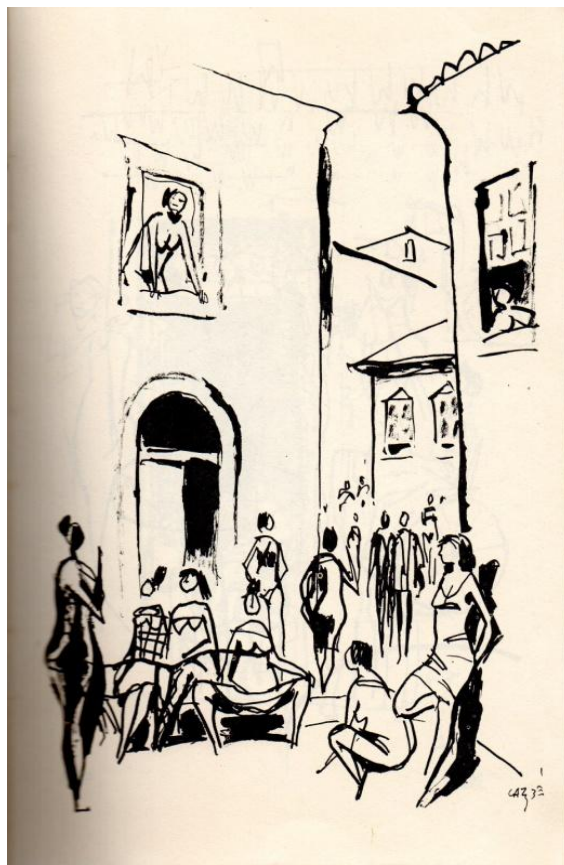
Sansões causadas por essa transgressão do uso do sexo para o trabalho, o uso do corpo da prostituta como fonte de geração de renda dá a essa mesma sociedade o direito de torná-las invisíveis e colocá-las em lugares distantes do núcleo da sociedade.

Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar em outro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, sendo nos circuitos de produção, pelo menos nos do lucro. O rendez-vous (...) serão tais lugares de tolerância: a prostituta e o cliente. (...) Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo (FOUCAULT, 2011, p.10).

Outro aspecto que deve ser considerado é que existe um imaginário sobre a prostituta que por vezes a desqualifica do seu papel de mulher, mãe e trabalhadora. Questões sobre a vida nos bordéis, nas ruas que são zonas de prostituição estão simbolizadas por um estereótipo de mulher que através do seu corpo, de seus gestos, de



suas roupas criam certa fantasia e provocam fetiches, despertando desejos nos que as procuram.



**Figura 5 – Sete portas da Bahia (A)<sup>15</sup>**  
 Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.256)

A figura cinco apresenta mulheres sentadas em uma roda de conversa, algumas de pernas abertas como que por descuido ou como convite para a atividade sexual, outras agachadas em posição de proximidade com o solo, outras olhando de cima como que para perceberem a movimentação do lugar. Os contornos dos corpos no permite ver que são movimentos sedutores, com certa sensualidade relacionada em especial as partes do corpo como os quadris, as mamas e nádegas sempre arredondados com a indicação de fartura, prazer e volúpia.

São oito figuras de mulheres no primeiro plano baixo, em diversos níveis de posição dos corpos, logo acima duas figuras de mulheres nas sacadas das janelas em posição de observantes do movimento do espaço urbano. Já dentro da perspectiva, duas

<sup>15</sup> Foi necessário criar um sistema alfabético para referenciar as figuras visto que elas não apresentam identificação no texto original.

figuras masculinas como se caminhando na direção das oito mulheres. Mais atrás uma mulher com aparência de seu corpo despido e mais adiante imagens que representam corpos que não aparentam formas nem masculina, nem feminina, já que estão distantes do olhar do receptor.

Duas mulheres, uma em frete a outra como que guardando, controlando ou vigiando aquele espaço. Guardando talvez por ser o espaço da rua e isso demonstra os riscos de se estar ali; controlando porque é um espaço de trabalho e torna-se necessário saber quem são aquelas outras mulheres e quantos possíveis clientes elas possam ter dentro daquele tempo/espaço, ou vigiando por desempenharem a função de controle sobre as outras mulheres dentro daquele ambiente. É possível aqui salientar a ideia do panóptico<sup>16</sup> onde a vigilância é feita através de uma estrutura física, com uma vista de cima, a fim de vigiar os corpos.

O desenho leva o receptor a um ambiente externo, ou seja, a rua por utilizar recursos que demonstram a fachada dos prédios e que o observador visualiza figuras que representam corpos em uma movimentação urbana. A paisagem desenhada possibilita uma percepção de profundidade da imagem e induz ao receptor direcionar a sua visão para o centro do desenho, já que as figuras das duas mulheres tanto do lado esquerdo, como do lado direito estão dispostas frete a frente, de perfil para o observador que está à frente.

Seguindo ainda o mesmo critério de análise, observa-se o objeto referente, ou seja o que ele representa, da maneira como o artista emprega o seu traço e suas linhas, utilizando apenas o contraste entre o preto do nanquim e o branco do papel para representar a sua imagem. Por muitas vezes percebe-se que Carybé com esse não fechamento das figuras ou contorno completo permite traduzir como uma passagem, um tipo de abertura entre o material e o imaterial, a relação de troca entre o espaço e o corpo físico. Carybé era de Xangô, orixá que tudo vê e cuida, isso nos possibilita fazer uma leitura das imagens que transcende o horizonte finito da representação. Os valores

---

<sup>16</sup> Michel Foucault. Filósofo francês (1926-1984), ao estudar a sociedade disciplinar, constata que a sua singularidade reside na existência do desvio diante da norma. E assim para "normalizar" o sujeito moderno, foram desenvolvidos mecanismos e dispositivos de vigilância. O Panóptico era um edifício em forma de anel, no meio do qual havia um pátio com uma torre no centro. O anel dividia-se em pequenas celas que davam tanto para o interior quanto para o exterior. O panóptico corresponde à observação total, é a tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. Ele é vigiado durante todo tempo, sem que veja o seu observador, nem que saiba em que momento está a ser vigiado.

materiais e imateriais estão sendo observados, outra característica de Xangô é fazer a ligação entre mundos distintos.



**Figura 6 – Sete portas da Bahia (B)**

Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.279)

Na figura seis é possível observar a riqueza de detalhes, a multiplicidade de sugestões de infinitas interpretações que aparece no espaço do desenho, representando como na figura anterior o espaço da rua onde se localiza o baixo meretrício, não está em julgamento questões morais, ele representa de maneira única sua arte, que fica imortalizada no papel e eternizada nas lembranças e cultura do povo baiano.

Carybé empregava em suas imagens seus conhecimentos artísticos, sua forma plástica de representar de maneira particular e cheia de vida e movimento as cenas e pessoas comuns, principalmente a representação dos corpos, suas alusões e reflexões sobre a silhueta feminina é marcante com seus corpos fartos, arredondados, como se representassem a continuidade, a perfeição que a forma exprime. Essa mulher é extraída

de lugares comuns, de becos e vielas da região conhecidas como Ladeira de Montanha, Pelourinho e muitos outros lugares assim representados pelo artista.

“As figuras de Carybé são personagens que vemos todos os dias. Cada um tem seu nome, seu sobrenome, e até seu apelido. Como todos nós, também, sua pena no coração e a história de sua vida (SILVA, apud. FURRER, 1989, p.148)”.

O espaço da rua, onde a movimentação de pessoas é intensa e a escadaria nos remete ao prolongamento da rua, como se ao subir as escadas existisse um piso superior com seus sobrados e mais movimentação de transeuntes.

No piso inferior, logo no canto esquerdo no contorno do que seria uma parede, a figura de um homem urinando, demonstrando com esse gesto que no ambiente em que ele se encontra seria um gesto normal por ali ser uma zona de prostituição e também reflete a falta de higiene no espaço público, ou pode ser também interpretado como obsceno se ele tem a intenção ofensiva de atentar contra a ordem local.

Duas mulheres sentadas nos degraus da escadaria como se em uma conversa, outra em pé, como que se acenando para alguém um nível mais acima, mulheres no primeiro plano cercando um homem que por sua vez acaricia o pescoço de uma das mulheres. Importante ressaltar que nesse grupo de três mulheres e um homem, existe uma que aparentemente está grávida e segura uma criança no colo.

No seio das camadas populares, onde a luta pela sobrevivência era um imperativo, muitas mulheres tinham que assumir diversas atividades de ganho nas ruas, inclusive usando o expediente da prostituição. Para essas mulheres, no exercício das mais variadas ocupações, as barreiras entre o público e o privado tomavam-se tênues (SANTANA, 1996, p.8).

Apesar da vulnerabilidade e os perigos que a rua oferece para essas mulheres, esse se constitui o espaço da sobrevivência, da luta diária e do trabalho. Muitas dessas mulheres não conseguem empregos formais, visto a pouca ou nenhuma escolarização, o preconceito que envolve a prostituição e a falta de opção de outro tipo de vida. A realidade aqui representada nos traz à tona problemas sociais relacionados à classe social, gênero e etnia, por se tratar de pessoas praticamente invisíveis aos olhos da sociedade, exceto na hora do sexo pago, tratando-se de mulheres em sua maioria negras ou mestiças.

Não foram encontradas estatísticas que pudessem demonstrar, com maior precisão, a composição étnica do grupo de mulheres envolvidas na prostituição em Salvador. Contudo, é possível supor que grande parte desse grupo era composta por mulheres de cor. Em primeiro lugar, porque parcela considerável da população feminina era de negras e mestiças. Em segundo, porque nesta capital não se verificou, a exemplo do Rio de Janeiro e São Paulo, intensa imigração de prostitutas estrangeiras. Em terceiro lugar, porque, apesar haver

lacunas nas séries documentais consultadas, os dados existentes indicam a predominância de mulheres não brancas no exercício do meretrício. Isto não quer dizer que não houvesse mulheres brancas, porém estas eram em menor número (Idem, p.9).

Aqui não está esboçado um sistema de motivos que levem a mulher a se prostituir, existem inúmeros fatores que podem levar a venda do sexo, mais trazemos os fatores sociais, étnicos e de gênero por compreender que em uma sociedade organizada de maneira hegemônica, masculina e branca, elementos tão evidentes de exclusão não poderiam ser deixados de lado.

Ainda seguindo o olhar para o lado direito da figura, encontramos uma representação do corpo de uma mulher despida, como se em uma vitrine para exposição. O desejo relacionado ao fetiche do olhar se torna mais um atrativo para esse ambiente de produção de prazer.

Logo acima dessa mulher na vitrine está uma mulher como se observando o ambiente de cima. Mais uma vez aparece a ideia de vigilância, observação e controle do espaço que apesar de público, também, do trabalho, do ganho e da circulação de clientes que estão ali dispostos a pagar pelo prazer.

Seguindo os olhos para a escada encontra-se do lado direito, degraus acima uma mulher sentada de pernas juntas, como se recostada na parede. Mais acima, agora do lado esquerdo, outras mulheres sentadas e uma em pé, mais uns degraus acima do mesmo lado, outra mulher que parece estar sentada no canto da escadaria, até se chegar ao homem que sobre as escadas se dirigindo a uma mulher com a perna flexionada, encostada na parede, aparentemente despida. Ao chegar ao topo da escadaria outra imagem de mulher e de mais pessoas por trás. Esse jeito de dispor o desenho provoca um dinamismo no olhar do receptor, a ideia de movimento, de lateralidade e de ritmo que o desenho exerce é de inconfundível assinatura de Carybé.



**Figura 7 – Sete portas da Bahia (C)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.274)

No espaço da rua outra situação que Carybé evidencia é a questão da violência, a figura sete retrata uma cena de que parece fazer parte do cotidiano da prostituição feminina. É um cenário devastador, com variados tipos de agressões físicas. Essa luta brutal muitas vezes se constitui por conta do domínio do espaço, para garantir que uma prostituta não invada o ponto da outra, ou por outros vários motivos.

A briga no espaço público, que é a rua, nos revela que em ambientes de prostituição a questão da não segurança dessas mulheres é um ponto a ser considerado. A violência é utilizada como uma ferramenta de controle pelas próprias prostitutas para manter a vigência do domínio do espaço.

Existe nessa cena além da proibição referente a tomada do espaço assim como a repressão por invadi-lo, analisando a situação de predominância de uma vontade coletiva, pois o que vemos é uma briga generalizada que Carybé nos deixa pistas:

“(…) Muita gente da pá virada; sodomitas nacionais e estrangeiros, aquela delicadeza sem fim no andar, contracenando com as machonas de falar grosso e gestos rudes, capazes de carregar navalhas e garruchas dentro de si, gente do aló” (CARYBÉ, 1976, p.254).

Os corpos dessas mulheres estavam preparados para qualquer tipo de enfrentamento, além do corpo sedutor, surge outro aspecto que é evidenciado nessa

imagem: o corpo combativo da mulher-dama, corpo esse da luta, da pancada, da violência. Entra na cena imagética de Carybé o espaço do conflito, da resistência e da territorialidade na dimensão do todo que envolve suas vidas no cotidiano.

A referência a sodomia, nos remete ao puritanismo e a fé cristã, vindo o ambiente do baixo meretrício como antro de perdição e de transgressão, isso porque existe uma moral sexual ocidental que inscreve no corpo principalmente das mulheres, uma delimitação através as práticas sexuais como algo central que caracteriza e define o ser.

Foucault, argumenta que o termo sexualidade surge nas sociedades ocidentais no início do século XIX, marcando a instalação de um conjunto de normas que se apóiam em instituições religiosas, médicas, jurídicas e pedagógicas, com o objetivo de prescrever condutas, deveres e prazeres em relação ao sexo e ao controle do corpo (RODRIGUES, 2007, p.18).

Dessa maneira não é a proibição da sexualidade o fator decisivo para basear os discursos hegemônicos que regem a sociedade e sim a regulação do modo como a sexualidade é tratada consigo mesmo, com as regulações do próprio sujeito com a sua liberdade e com o uso do seu corpo para o prazer.

O sexo é visto como pecado, fora dos parâmetros da fé cristã. O corpo é visto como impuro e a prostituição como uma prática pecaminosa. Tendo todos esses elementos de culpabilização envolvidos, ainda existe o espaço da rua, onde o sexo é analisado como delito ou infração, cercado de doenças.

Nas ruas, as prostitutas se dirigem a locais já conhecidos como pontos de prostituição, que são freqüentados por clientes de todos os tipos, os quais buscam por sexo rápido, fácil e descomprometido. (...) O consumo de álcool se faz presente nessa rotina. (ALENCAR, 2014, p.5).

A mulher é vista como objeto de prazer, dentro de um processo de invisibilidade social, mais elas existem e estão lá ocupando os espaços, como se seguindo um modelo sexual que serve para a identificação do próprio desejo sexual.

Nem todas as mulheres seguem o modelo de passivas, como bem ressalta Carybé, “as machonas” estão presentes nesses espaços de prostituição, desempenhando muitas vezes os mesmos papéis das outras prostitutas, porém com um diferencial de masculinidades por vezes usados para se defender das hostilidades e violência a qual se deparam diariamente.

Briga como essa que está representada nos indica o quão violento é o espaço de prostituição. Logo abaixo existem dois corpos de mulheres desfalecidos, a percepção é que a figura da mulher totalmente negra está mutilada no braço esquerdo.

Seguindo adiante mulheres despidas em uma luta corporal onde uma mulher que está por cima da outra a estrangula, a que está por baixo possui na mão direita um pedaço de garrafa. Outra cena chocante é a figura da direita, uma mulher caída no chão com uma faca como se tivesse sido empurrada.

Guiando os olhos para a esquerda, temos uma luta em pé, onde uma mulher ataca a outra com um pontapé na região genital. A agredida tem a expressão de dor inclina o corpo para trás, soltando uma garrafa que estava em sua mão direita. Enquanto tem uma figura mais afastada como se vigiando ou permitindo que a briga aconteça.

A cena é dinâmica, cheia de vida, de movimento e transparece a violência presente na vida dessas mulheres como elemento da cultura da luta pela sobrevivência em espaços hostis. Estão aqui representações do que acontece quando as regras de condutas que deveriam ser seguidas não acontecem e percebe-se que não existe ali naquele momento a preocupação com o seu próprio corpo e com o corpo da outra mulher.

Nesse espaço onde as prostitutas são seus próprios algozes e vítimas, há de ser considerado que não é só de um tipo de violência que estamos tratando, as violências surgem com o grau de complexidade que a cena nos transmite. A violência física fica evidente e marcante em todos os aspectos do espetáculo de horror da briga.

No caso da prostituição, essa pode advir da violência, mas pode ser também cenário para tal. A mulher, sendo prostituta, não foge ao contexto de violência historicamente construído. Para a sociedade, a atividade que ela exerce é moralmente reprovável, expondo-a a violência ainda maior (MONTEIRO, 2012, p.2).

Em um ambiente tão hostil, parece que a violência se acentua de maneira demasiada. A pobreza, o local insalubre, as péssimas condições de higiene, questões de condições de nutrição também tornam essas mulheres muito mais vulneráveis a todo um complexo de exposição de vulnerabilidade e marginalização expondo-as a vários tipos de situações violentas como: as brigas, os cafetões, os donos dos espaços e a polícia.

O papel do cafetão é entre tantos outros o de oferecer garantia de proteção a possíveis agressões de clientes, de poder ocupar um determinado ponto para esperar os clientes com segurança. A questão é que esse tipo de serviço agenciador demanda em parte do lucro da atividade sexual da prostituta. A exploração de mulheres é uma prática ilegal e esse tipo de serviço torna o cafetão um fora da lei, um criminoso e atuando na clandestinidade torna essa prática ainda mais perigosa.



O que vale salientar é que vários tipos de violência aparecem nesse quadro de exploração da prostituta. A violência física, a emocional e a violência sexual. As mulheres estão expostas a tantas outras situações de vulnerabilidade diante da exposição da figura nos ambientes de trabalho numa sociedade sexista.

A violência como uma construção e prática social se constitui como característica da agressividade humana, para que haja um controle social dessa violência são necessários vários tipos mecanismos inclusive políticos para disciplinar esses corpos por meio de técnicas de classificação e práticas discursivas, como ao uso do poder policial, judicial e administrativo do Estado.

A prática da confissão, introduzida pelo cristianismo a partir dos primeiros séculos de nossa era, transformou-se, após algumas modificações, em uma técnica fundamental para individualização e totalização que o exercício do poder em nossa sociedade requer. O conhecimento detalhado da população é uma necessidade do mercado, da política, da educação, da administração (LARRAURI, 2009, p.37).

A regulação sobre o sexo vai além dos gestos e dos costumes, quando se trata de confissão, é interessante lembrar que a sociedade burguesa é dividida em classes e que dentro desse quadro a prostituição está destinada a clandestinidade, negada pela moralidade que domina os discursos legais e condenada ao silêncio.

O que existe aí é uma permissividade sobre a exploração da atividade sexual remunerada, esquadramento do local indicado para tais práticas transgressivas. Tais pudores estão relacionados com as condutas puritanas, garantindo que a moral social permaneça em ordem, exilando as prostitutas a invisibilidade social e a negação de direitos.

O sexo precisa ser regulado dentro de uma sociedade classista, em detrimento da sua relação com a força de trabalho, portanto, trabalho e sexo estão intimamente ligados como explica Foucault (1985, p.11):

A crônica menor do sexo e de suas vexações se transpõe, imediatamente, na cerimoniosa história dos modelos de produção: sua futilidade se dissipa. Um princípio de explicação se esboça por isso mesmo: se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitissem reproduzir-se? O sexo e seus efeitos não são, talvez fáceis de decifrar.

O modelo de comportamento sexual desejado diante do exposto reforça a intenção de se delinear uma sociedade que se identifique com o discurso que rege e regula as práticas sexuais. O sexo para procriação, em relação monogâmica dentro do sacramento do matrimônio. Para o Estado é importante regular essas práticas obtendo o

máximo de controle possível sobre a vida, a força de trabalho e a fé, no estabelecimento da ordem sem transgressão, regulando assim as suas práticas.

Esse é o modelo de Estado desejado, porém, o próprio aparelho de Estado sabe e permite tipos de desvios e transgressões como já foi visto. Associar o sexo ao pecado é de determinada maneira muito mais eficiente do que combater e reprimir a prostituição pela força da lei e das armas, mesmo porque o prostíbulo é um espaço de circulação de dinheiro e de negócios. Os clientes sejam eles trabalhadores do porto, marinheiros, políticos, fazendeiros, homens da alta sociedade, cada um deles precisam pagar pelos serviços oferecidos.



**Figura 8 – Sete portas da Bahia (D)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.275)

Tratando da figura oito, podemos identificar a presença de duas prostitutas no espaço público da rua e a presença de um policial indo em direção a elas. Existe no ambiente um objeto que serve de apoio para a prostituta colocar a sua perna direita como um banco, um tronco cortado de árvore, deixando a cena ainda mais sensual, pois os corpos das mulheres são volumosos, circulares e desejáveis.

A roupa não esconde a nudez e o detalhe das mamas sempre fartas promovem um destaque aos corpos dessas mulheres que possuem características de mulheres comuns, não são corpos esbeltos, magros ou sem curvas, são o oposto disso, corpos que

chamam a atenção pelos desenhos das nádegas, sempre arredondadas e grandes, pernas grossas e geralmente gordas. O detalhe dessa imagem é que existem duas mulheres com corpos bem distintos um do outro. Apesar da figura da mulher a direita estar na composição da imagem, a mulher de costa para a cena prende a atenção pela gestualidade do seu corpo.

A imagem permite que existam interpretações distintas para a situação que se apresenta, uma delas é que pela aproximação da figura do homem que veste farda e representa o aparelho do Estado usando o seu poder de coerção para apresentar certa intimidação e vigilância.

Para a mulher que está de perfil com a mão no queixo há um ar de preocupação com essa aproximação, enquanto a outra mulher com a perna levantada retira algo de dentro da roupa como se pegasse algum objeto ou até mesmo dinheiro para poder pagar e continuar ocupando aquele espaço.

Nesse caso, a figura do policial também transgredir as regras sociais de convívio, só que em um ambiente como esse que se apresenta no desenho, as práticas são clandestinas, as testemunhas não apresentam nenhuma ameaça já que também não serão ouvidas ou respeitadas pelo poder regulador, os abusos estão por todas as partes, porém, quem os comete têm a noção de impunidade por seus atos.

Outra possível interpretação é que ao mostrar as partes íntimas essa mulher perturba a ordem e incomoda com sua falta de pudor as outras pessoas que por ali transitam, necessitando a presença da força policial para que ela possa vir a se enquadrar as normas de convívio social.

“A vigilância se torna um operador econômico decisivo, na medida em que é ao mesmo tempo uma peça interna ao aparelho de produção e uma engrenagem específica do poder disciplinar”. (FOUCAULT, 2012, p.169).

Regular as práticas sexuais vai muito além do que não falar sobre sexo, ou exilar as pessoas do convívio com as prostitutas, mesmo porque na Bahia de Carybé, elas ocupam o antigo centro da cidade do Salvador, onde existia um grande fluxo na circulação de pessoas e mercadorias.

Questões relacionadas à saúde da população também devem ser levadas em consideração, visto que o Estado precisava regular através de medidas cautelares uma reorganização do espaço público devido à crescente urbanização, tendo como consequência o aumento da população, da pobreza e da prostituição. Como resultado da falta de estrutura urbana, como de saneamento, proliferavam as doenças e aumentava a

necessidade do Estado intervir por meio de práticas sanitárias por parte da autoridade de políticos, médicos e policiais.

Dentro desta perspectiva, vale ressaltar a influência dos estudos e ações sanitárias realizados pelo médico francês Parent-Duchatelet, incumbido de promover reformas urbanas no centro de Paris, no início da década de trinta do século XIX. Foi ele um dos mentores da organização de um sistema de regulamentação da prostituição, cujos objetivos centrais eram combater a libertinagem e proteger a moral das famílias. Sua ação pautava-se no controle policial e sanitário das meretrizes, com vistas a constituição de um ambiente prostiucional fechado e de certo modo invisível, o que implicava virtualmente a expulsão das prostitutas da rua. Suas idéias se difundiram pelo mundo, inclusive no Brasil (SANTANA, 1996, p.5-6).

Os desregramentos sexuais devem ser controlados para o estabelecimento da ordem para que a rua não continue sendo um espaço de transgressão. É imprescindível para o Estado que exista não só mecanismos de invisibilidade para a prostituição, mas também para os pobres, os menos favorecidos, os negros, os desempregados.



**Figura 9– Sete portas da Bahia (E)**

Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.256)



**Figura 10– Sete portas da Bahia (F)**

Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.271)

As duas imagens nos revelam cenas do cotidiano trazendo como detalhes as fachadas dos sobrados onde eram ocupados pelas prostitutas. Elementos que compõem as imagens, os brasões contam uma história de criação, fundação e ocupação do espaço no centro da cidade do Salvador.

(...) Graves senhores nas noites de sábado circulam pelos sobrados cujos senhorios, por incrível que pareça, não são apenas comerciantes portugueses ou árabes, como também N. S. da Misericórdia e São Francisco de Assis, cujos brasões, até hoje, estão nas portas dos imóveis que lhes pertencem,

administrados pelas ordens religiosas que, opa e círios, passam nos dias de procissão resmungando ladainhas e, com rabo de olho, inventariando os bens terrenos (CARYBÉ, 1976, p.254).

O período entre 1951/1962 foi de crescimento da economia baiana com a expansão do comércio e da indústria nascente. Mudanças nos espaços físicos de uma cidade são frutos de uma dinâmica social que estava se alterando.

As residências da Cidade Alta, com ornamentações opulentas, as igrejas barrocas cobertas de ouro, a fina aparência de um cosmopolitanismo europeu, “dissimulou um miasma de condições urbanas com falta de tratamento sanitário”. Construções desmoronando, falta de sistema de esgoto, um sistema de saúde precário, lixo e doenças generalizadas caracterizavam a cidade. Pessoas muito pobres começaram a habitar as casas velhas e abandonadas da aristocracia do açúcar, no distrito histórico central do Pelourinho (como Maciel) (HEROLD, 2004, p.4-5).

O crescimento da cidade proporcionou um deslocamento da população para novas áreas de habitação, houve significativas mudanças nos sistemas de transportes, impulsionando e deslocando grande parte da população para distante do centro. O lugar que já estava ocupado pela população menos favorecida se consolida como um lugar também de prostituição.

É interessante perceber que as duas imagens nos revelam que existe uma correlação, é possível compreender os ritos e os gestos que se tornam elementos simbólicos e emergem no contexto da época e no local que os desenhos foram criados, para melhor compreender a gestualidade fornecendo pistas de que é dessa maneira que as prostitutas esperam seus clientes, essa rotina de espera faz parte do trabalho, elas precisam se mostrar disponíveis para o ato sexual.

Segundo o dicionário etimológico a palavra “prostituta” vem Latim, *Prostituere*, também “ficar a frete”, de *pro* – “à frente”, mais *situere*, “colocar, instalar”. *Prostituere* tinha a conotação de “expor publicamente”, por a venda.

Essa é uma composição de cenas que nos possibilita perceber que existe ali uma construção em torno da espera, um ritual que se cria como elemento da cultura da espera, um jogo entre muitas mulheres, uma livre concorrência pela disputa do cliente.

Em ambos os desenhos existe um traço evidenciando que os sobrados estão localizados em uma ladeira, pois o risco no que seria o chão possui uma determinada declividade, permitindo perceber que existe um determinado grau de inclinação, no desenho cinco, a inclinação se dá da esquerda para a direita e desenho seis se dá na mesma direção só que em um grau maior, dando a impressão que os sobrados estão localização na mesma rua só que o desenho seis um pouco mais abaixo.

A figura nove nos revela o turno da noite, já que está indicado pela lâmpada acesa no interior da casa. Na porta da rua estão cinco mulheres e dentro da casa debruçada na janela está a sexta mulher que compõe a figura. Acima da janela uma gaiola com um pássaro dentro. Pode-se fazer referência a próprias mulheres que podem estar presas a esta vida, a casa e ao ambiente de prostituição. Como pássaros com a diferença que as gaiolas podem ser invisíveis aos olhos das outras pessoas.

Da esquerda para a direita a primeira figura de mulher encontra-se em pé, com vestido sem alças realça seus peitos fartos, mostrando toda a sensualidade do colo e do pescoço, parte do corpo da mulher usada para atrair, chamar, mostrar aos potenciais clientes como elemento para a sedução. Com o corpo encostando da porta do lado direito, ela usa uma fita no cabelo e a mão esquerda na cintura denuncia seus quadris largos, seu corpo é o chamariz.

As duas mulheres seguintes estão sentadas no batente da porta, uma com as pernas cruzada, com a mão direita apoiando a cabeça como num gesto de cansaço ou de espera longa, ela usa um vestido curto e os detalhes das coxas aparecem como elemento de sedução, seus seios também ressaltam sob o vestido. Na sequência, a outra mulher tem um corpo mais avantajado, um corpo gordo. Ela está sentada no mesmo batente que a outra só que ocupando mais espaço, as pernas abertas como que fazendo um convite para o prazer, cabelo preso e vestido que também resalta os seios fartos, na verdade esse é um corpo farto, cheio de curvas e sedutor.

Em pé, negra como a noite, uma mulher esguia, mas não menos sedutora, perna direita encostada na parede, braços apoiados para trás, vestido colado ao corpo deixando transparecer toda a exuberância do seu corpo. Outra mulher em pé na porta do sobrado encontra-se de costas para a rua, como se conversando com a mulher que está do lado de dentro da casa, debruçada na janela. De costas é possível visualizar as nádegas enormes em um vestido curto, sua mão esquerda como se coçando uma parte das nádegas e com o outro braço estirado para cima em um gesto como se explicasse algo, deixando transparecer que ali existia uma conversa.

O detalhe que chama a atenção para a mulher que se encontra na janela é que o ambiente que ela se encontra não está iluminado, o decote da sua roupa resalta o contorno dos seios que fazem projeção para frente por conta da posição em que ela se encontra, cena essa que parece bastante corriqueira na zona do baixo meretrício.

Na figura dez, a cena é bastante parecida só que existe a incidência de raios solares do lado de fora da casa, pelo contraste do escuro dentro da casa. Existe no

ambiente a presença de três mulheres também no mesmo ritual de espera pelos clientes. A primeira da esquerda para a direita se encontra sentada no batente da porta do sobrado, de braços cruzados como se aguardando. No corpo, não aparecem detalhes mais sedutores, apenas se percebe que ela traja um vestido. A segunda mulher a direita da porta está sentada em uma cadeira, também cumprindo o seu ritual de esperar pelos clientes. A terceira mulher é uma figura que se destaca das outras, seu corpo é mais volumoso, ela está sentada na calçada do sobrado olhando para a direita, como se de lá viessem os clientes tão aguardados.

Esse ritual de espera nas portas dos sobrados, nas esquinas, nas ruas configura-se para os clientes como o espaço do desejado, da busca pelo ato sexual, do erotismo e das sensações de prazer que o corpo feminino pode proporcionar.

Toda essa arquitetura do corpo irá possibilitar uma comunicação do que é vendido, o sexo e o prazer. Essa gestualidade dos corpos vai evidenciar que a mulher-dama precisa cumprir esse ritual para trabalhar na rua, que se configura como etapas do ato da prostituição no espaço da rua e que constituem no ato da espera e da sedução do cliente, contratação dos serviços e naquele momento precisa ficar claro para o contratante o que a puta vai oferecer pelo valor a ser pago, o ato sexual em si e o pagamento.

Percebe-se que são etapas que precisam ser cumpridas para que não haja conflito e tampouco violência. Os problemas ocorrem quando não são respeitadas as questões relativas ao cumprimento do acordo que é verbal, o que torna a prostituição ainda mais arriscada, pois não existe nenhuma garantia de que o cliente/contratante dos serviços irá pagar ao final e que não vai usar da agressividade contra a prostituta.

### **3.1 Os corpos das mulheres-damas**

Aqui não estamos tratando de qualquer mulher, esses desenhos tem o poder e o mistério de contar a histórias, registrar momentos do cotidiano das mulheres-dama que o mestre Carybé fez questão de imortalizar como um espelho da matéria social. Nesse local tem espaço para o mulherão: pernas grossas, bumbum avantajado, seios fartos. O biótipo de mulheres que trazem na sua silhueta a sedução, corpo que se vende mais também que tem dona.

É no corpo da prostituta onde está a fonte do prazer, esses corpos são portadores de uma volúpia, do raro espaço de se falar e fazer sexo sem o controle normatizador do

Estado, o corpo é o lugar dos afloramentos dos desejos, dos sinais e dos gestos sexuais. É o ápice do gozo sem medida, o lugar da transgressão, porém, existem algumas regras seguidas pelas prostitutas como regras de condutas, como a proibição do beijo na boca como fonte de prazer.

Nessa relação comercial, as mulheres estabelecem regras entre a atividade profissional e a vida particular. Diferenciam os relacionamentos com clientes e parceiros. Com cliente ou desconhecido não é permitido beijar na boca e manter sentimentos de afetividade. A relação é constituída somente pela troca de sexo por dinheiro (MONTEIRO, 2012, p.01).

A figura nove nos mostra esse corpo, uma fonte de prazer iminente por apresentar características do corpo feminino que são alvos de desejos e fetiches, como as pernas grossas e abertas como um convite em uma posição pronta para o ato sexual.



**Figura 11 – Sete portas da Bahia (G)**

Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.258)

A impressão de que essa mulher está deitada em decúbito dorsal, com pouca roupa e acariciando os seus longos cabelos, enfeitada com brincos e colar e está em uma posição que, para os olhos dos moralistas exprime total falta de pudor. Pudor esse que não se vê em lugares de prostituição. O corpo fazendo referência direta ao sexo, a carne, permitindo potencializar as sensações de prazer e afloramento do desejo sexual, é nesse espaço de produção de prazer que está a figura da mulher-dama.



É o corpo como potência do gozo, da sedução em contraste como os corpos das duas mulheres do desenho doze, em situação de sofrimento e subjugação. Existe então uma oposição entre as imagens, embora represente as mulheres prostitutas, o desenho sete representa um corpo prazeroso enquanto o desenho oito representa uma situação de sofrimento, nesse caso, gozo e sofrimento estão se contrapondo de maneira a levar a uma reflexão sobre a singularidade de cada existência.



**Figura 12 – Sete portas da Bahia (H)**

Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.259)

Na figura doze, em primeiro plano encontra-se a representação de um cão sentado ao chão e a sua frente um recipiente como um prato de comida vazio. A pata esquerda do cachorro nos passa a impressão de movimento como se estivesse a coçar o seu corpo que está sem os cuidados necessários de higiene. O movimento remete a retirada de pragas como pulgas e carrapatos. Após o animal, encontram-se duas mulheres. A frente do prato está a imagem da primeira mulher que está em posição agachada, com os joelhos dobrados e as nádegas sobre os calcanhares. Mulher sem olhos, com os seios de fora, em posição muito parecida como a do animal. Em sentido pejorativo, essa mulher-dama pode ser comparada ao cachorro no sentido da desqualificação enquanto ser humano, usando a palavra cachorra no sentido da vagabunda, a que não presta, não vale nada.

Ela possui um colar com uma cruz, sinal que é cristã em sua fé. Sua cabeça está direcionada para cima e seu braço esquerdo parece estar a se mover. A relação entre corpo, fé, pecado, sofrimento, salvação está entrelaçada nos diversos aspectos apresentado a partir da imagem do crucifixo. O corpo pecador que acredita na absolvição dos pecados da carne, corpo prostituído, lugar de fornicção, de tentação e de desejos que se encontra na miséria humana e da carne.

Corpo lugar da tentação, votado e prisioneiro da putrefação, destinado aos vermes e excrementos. Corpo perigoso, semente humana impura, fabricado na corrupção. Corpo incorruptível do Cristo, comestível e que revelou-se ao homem, a partir da carne real. Pão que salva os corpos e dá a vida. O corpo cujas entradas devem ser vigiadas, templo do Santo Espírito a ser respeitado. Enfim, corpo ausente, encerrado numa relação indecisa com a carne, a qual trabalha insistentemente para extirpar, para arrancar de si mesmo, esmagado pela oposição com a alma e ou com o espírito (DEL PRIORE, 2000, p. 15).

As condições precárias denunciam a situação de abandono e fome daquelas mulheres. O pecado da carne, a fome do corpo, pode revelar que mesmo pecadora, essa mulher acredita na salvação da sua alma, já que nesse mundo ela está condenada ao pecado terreno da concupiscência.

Mais ao fundo está uma imagem desfigurada, sem rosto, sem braços, também agachada com os pés entrecruzados. Só se percebe que é uma mulher pelo contorno das mamas. Essa figura não tem boca, olhos, ouvidos. É realmente animalesca a imagem das mulheres que parecem estar enfrentando situação de abandono. A leitura também permite ver essa cena como a imagem de pessoas pedindo esmolas em companhia de um animal.

Perceber a complexidade dessa imagem é compreender o quão degradante é a vida em um ambiente de extrema pobreza que na dimensão subjetiva é mais um tipo de violência do cotidiano.

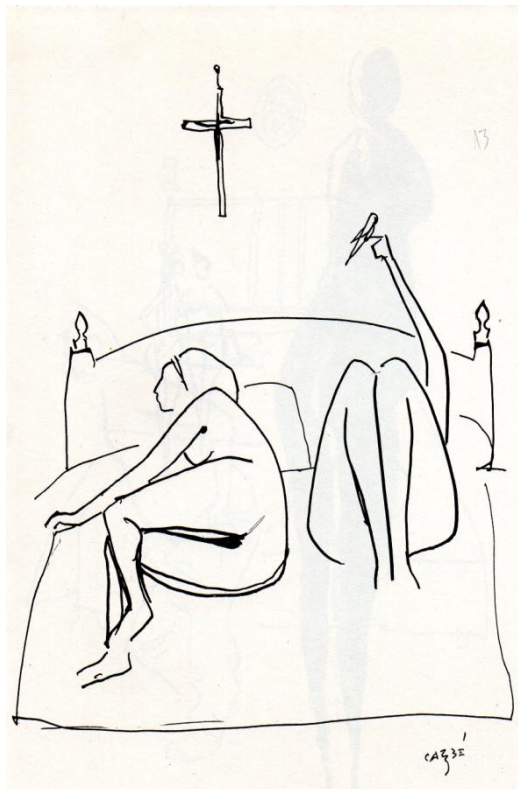
Estar com o corpo desfigurado pode significar a degradação da figura humana em situação precária, de extrema miséria e da fragilidade dos corpos na negação dos direitos pela sociedade que fecha os olhos para essas mulheres. Na verdade, é preciso analisar quem não enxerga na situação apresentada: as mulheres que não possuem olhos ou a sociedade civil que vê o que acontece e não fazem nada para modificar essa dura realidade das pessoas que não possuem o mínimo para sobreviver, sem voz, sem perspectiva de mudança, em situação de degradação humana?

A imagem demonstra mulheres e animal na mesma condição, no mesmo patamar de abandono e de vulnerabilidade. Seres entregues a própria sorte, esse corpo que sofre é o mesmo que dá prazer, que é vendido em troca do dinheiro para a própria

sobrevivência. Corpos violentados, amorais, explorados, julgados e muitas vezes culpabilizados pela própria sociedade que o exclui. Servem de local de prazer, de comércio da carne, do gozo sexual.

O mundo da prostituição é um mundo relacional, por constituir-se em troca de satisfação e fantasias sexuais, por dinheiro, porém é possível olhar essas mulheres de outras formas. O que vemos nas imagens são as prostitutas em momentos que não estão trabalhando, representando o descanso do corpo, demonstrando que existe ali outro aspecto da vida da prostituta que diz respeito às relações de laços de afetividade, possibilitando através dos desenhos um olhar sobre esses corpos não só no plano sexual, apesar de aparecerem todas as mulheres em ambos os desenhos nuas. Não estão nuas para seduzir naquele momento, talvez estejam nuas para representar o papel que ocupam na sociedade.

O corpo da prostituta como uma máquina de produção de prazer, corpo esse inteiramente promíscuo, sem limites, sem pudores que está presente nas representações do imaginário popular não corresponde muitas vezes com a realidade já que os corpos não estão dissociados de tabus e limites no plano físico e sexual, diferentemente do que é difundido ao fato de não existirem limites as práticas eróticas com as prostitutas.



**Figura 13 – Sete portas da Bahia (I)**

Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.268)

A imagem do desenho treze mostra duas mulheres deitadas em uma cama larga, corpos nus, aparentemente sem estabelecer diálogo algum. A mulher do lado esquerdo está deitada do lado direito com a cabeça apoiada num travesseiro. Com as pernas encostadas uma na outra, o braço esquerdo estendido ao longo da cama, como se estivesse dormindo. É interessante refletir sobre o tempo de sono e o ambiente em que a prostituta trabalha, pois a prostituição é comumente exercida no período noturno o que altera o ciclo da vigília e do sono.

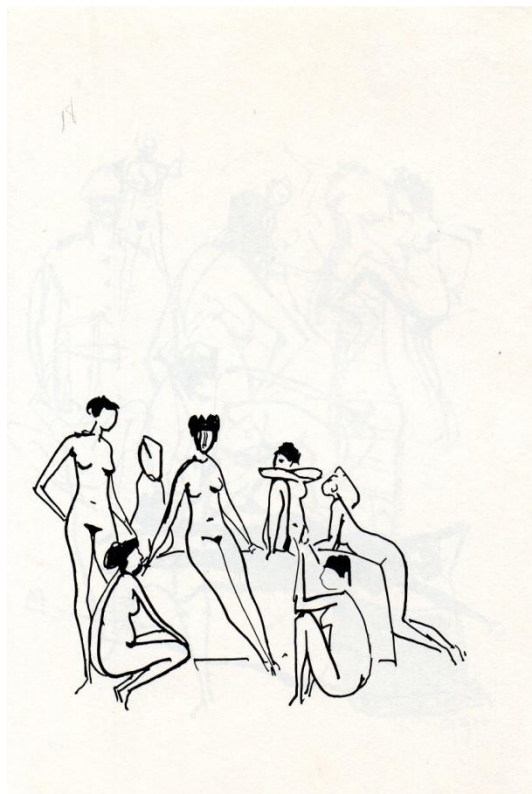
A outra mulher aparece deitada de decúbito dorsal, com as pernas flexionadas, impedindo com isso a visualização do seu tronco e rosto, já que o artista parece desenhá-las como se as observasse frontalmente. Os detalhes chamam a atenção já que a mulher que está ao lado direito da cama possui um pássaro pousado em sua mão esquerda, seu braço está estendido para cima e o pássaro está sem nenhum tipo de amarras. O outro detalhe está à cima da cama, pendurado na parede, o crucifixo mais uma vez aparece nas imagens desenhadas, implicando que mesmo em um ambiente de prostituição a fé cristã não deixa de fazer parte da rotina de pecados e perdões, temor a Deus e desobediência.

A condição de normatização da sexualidade, codificando-o através de procedimentos e da reprodução dos discursos impostos tanto pela sociedade, pela igreja, assim como o discurso das práticas médicas são centrais para capturarem o sexo como forma de legalizar as práticas sexuais.

O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global (FOUCAULT, 2011, p.118).

Não é por meio da repressão física sobre o sexo que os dispositivos sociais atuam sobre os corpos das prostitutas, ela passa pelo campo da moral e da salvação, saúde e doença e do papel que representa a mulher na sociedade.

O pássaro passa a idéia de que mesmo sem gaiola ele não está se esforçando em bater as asas e voar, parece tranquilo, é como se ele estivesse domesticado e não mais fosse embora. Passa a idéia de que ele é livre para ir, mas, que prefere ficar. Esses elementos podem ser interpretados também para a imagem da mulher que o segura, ela pode escolher ir embora daquele espaço, porém parece existirem motivos que a faz ficar.



**Figura 14 – Sete portas da Bahia (J)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.273)

O desenho quatorze nos apresenta uma roda de conversa entre as prostitutas, em um momento de descontração e descanso do trabalho dessa “dura vida-fácil” como disse Carybé (1976, p.253). Um momento de descontração para as mulheres, demonstrando ser possível se constituir espaços de convivência e perceber que as prostitutas produziram outros modos de existência, inventando novas possibilidades de vida, compartilhando através da roda de conversa uma aproximação e troca de experiências de vida.

São sete mulheres na imagem, estando três do lado esquerdo, três do lado direito e a figura central de uma mulher que parece estar no núcleo da conversa. Todas nuas, como já foi observado, os corpos se apresentam em vários níveis de altura, em pé, agachadas, sentadas, debruçadas em torno de uma cama. É possível perceber que a mulher do centro da imagem prende a atenção das outras mulheres, uma figura alta, corpo volumoso com os quadris largos e os seios fartos, com uma delicadeza ao inclinar o pescoço, parece dar atenção a todas ao mesmo tempo.

Fica representado que aquele espaço deixa transparecer que não existe naquele instante uma tensão sobre e entre os corpos, evidenciando que pode existir mesmo em

um lugar de hostilidade e vulnerabilidade uma ação coletiva de conversa em grupo. As outras mulheres que estão do lado direito da imagem estão em alturas variadas como exemplo: sentada, agachada e sentada novamente só que no mesmo nível da figura central. Essa mudança no nível de altura que as mulheres se encontram proporciona um ritmo para a imagem. Apesar dos olhos fixarem na mulher que está no centro, a disposição dos outros corpos passa a ideia de dinamismo na cena e transmite uma representação de uma ação cotidiana.

A prostituição está presente em diferentes cenários e é possível encontrar mulheres atuando principalmente nas ruas e em prostíbulos segundo as imagens presentes no livro. Levando em consideração que a prostituição deve ser compreendida como uma prática social distinta, também são distintas as formas de se perceber essa prática em que a mulher expõe e vende o seu corpo em troca de pagamento.

A prostituição não se inicia e não se encerra com a prostituta, ela é um elemento que configura em seu corpo as marcas de uma sociedade desigual, violenta e excludente, tornando a prática de se prostituir como um aspecto cultural de alta complexidade.

No caso específico da prostituta, é possível sugerir que, ao ser identificada com a imagem da voracidade sexual, seu corpo refletisse, no imaginário masculino, a representação de um espaço sem fronteiras, onde a qualquer momento e em qualquer lugar, a meretriz devesse satisfazer os mais variados desejos eróticos masculinos (SANTANA, 1996, p.30).

A relação da mulher-dama com o cliente é expressa por acordos que podem ou não serem cumpridos, já que não existe nenhuma garantia que o cliente irá seguir o que foi combinado, podendo ocorrer atos violentos em decorrência dessa quebra de contrato. O fato de ter que aceitar qualquer um que compre os seus serviços já pode tornar essa situação em uma relação permeada de humilhação e repulsa, visto que existem clientes que acreditam que pelo fato de pagarem pelo sexo, exercem relações de dominação sobre o corpo dessa mulher tornando-se naquele momento sua propriedade.

Questões ligadas à moral e o sexo fazem parte desse universo da prostituição, clientes que vivem relacionamentos moralmente aceitos, de forma tradicional dentro do matrimônio, usam esses espaços como uma maneira de transgredir e fantasiar situações que comumente eles não realizam com suas esposas. A moral do sexo está presente no discurso e também nos corpos, está entrelaçada com a história de vida de cada um.

As manifestações sexuais “anormais e transgressoras” existirá somente no oculto, no obscuro, no não dito, no campo do secreto, etc.. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem institucionalizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos,

codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo (FOUCAULT, 1999, p. 11).

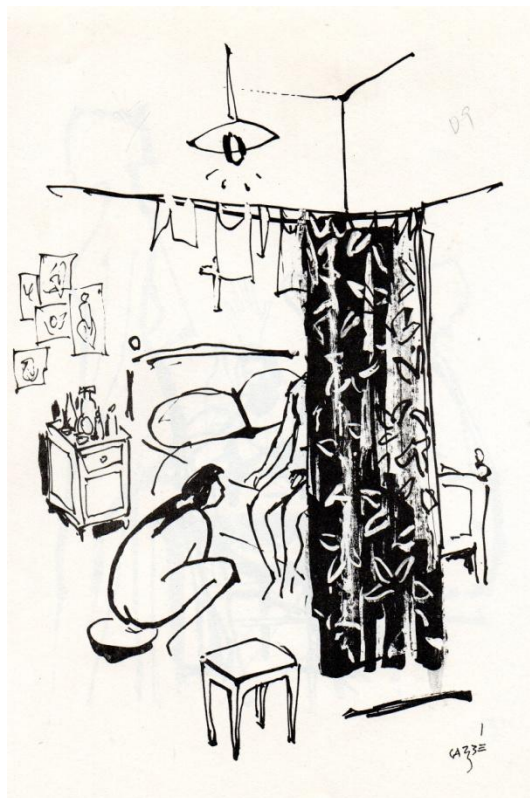
O prostíbulo configura-se como um espaço de transgressão da moral imposta pela sociedade. O fato de ir ao local e pagar pelo ato sexual com uma prostituta torna esse sujeito um ser amoral? “Por moral entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as Igrejas etc.” (FOUCAULT, 2009, p.33).

Esse sujeito se submete mais ou menos às regras, torna-se insubordinado em alguns aspectos morais com margens para uma variação no seu comportamento social, dessa maneira existem elementos de tolerância para determinadas ações realizadas pelo sujeito. “Uma coisa é uma regra de conduta; outra, a conduta que pode se medir a essa regra. Outra coisa ainda é a maneira pela qual é necessário “conduzir-se” – isto é, a maneira pela qual se deve constituir a si mesmo como sujeito moral” (Idem, p.34).

Em uma sociedade de classes, onde o homem dita suas regras, onde a mulher é subjugada e dominada em suas ações por códigos de condutas diversos, esse homem pode procurar mulheres fora do casamento que é visto e tolerado pelos membros da sociedade da qual ele faz parte. Existe uma moral do homem feita pelos próprios homens.

A prática dos prazeres diz respeito, igualmente, a uma outra variável que se poderia chamar de “papel” ou de “polaridade”. (...) pode, igualmente ser empregado com seu valor ativo; nesse caso, ele se refere particularmente ao papel dito “masculino” na relação sexual, e a função “ativa” da penetração. E inversamente, pode-se empregá-lo em uma forma passiva; nesse caso, ele designa o outro papel na conjunção sexual: o papel “passivo” do parceiro objeto. Esse papel é o que a natureza reservou para as mulheres (FOUCAULT, 2009, p.59).

Muitas vezes não só o ato sexual, a penetração em si é o que move esse sujeito ao ambiente do prostíbulo. Podem estar em jogo ali desejos variados e a busca pelo prazer. O desejo entendido como o movimento pela busca do prazer, enquanto o prazer suscita o ato sexual. São silêncios velados, rigorosos, quase inexistentes no que tange ao falar sobre sexo podem ser exercidos nesse ambiente. Estão ali entrelaçadas questões relativas ao domínio do poder sobre o corpo do outro, a procura da satisfação através da carne e do sexo. Então dessa maneira o prostíbulo se constitui em um espaço de busca pelo prazer, movido pelo desejo do sexo com situações de dominação sobre o corpo da prostituta.



**Figura 15 – Sete portas da Bahia (L)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.264)

A imagem da figura quinze nos transporta para dentro de um quarto de um prostíbulo, aonde se encontram a prostituta e o cliente em vias de praticarem o ato sexual. O cliente despido, sentado na cama que fica atrás de uma simples cortina nos revela as precárias condições das instalações. A prostituta fazendo seu asseio, em uma simples bacia ao lado da cama, com o cliente assistindo.

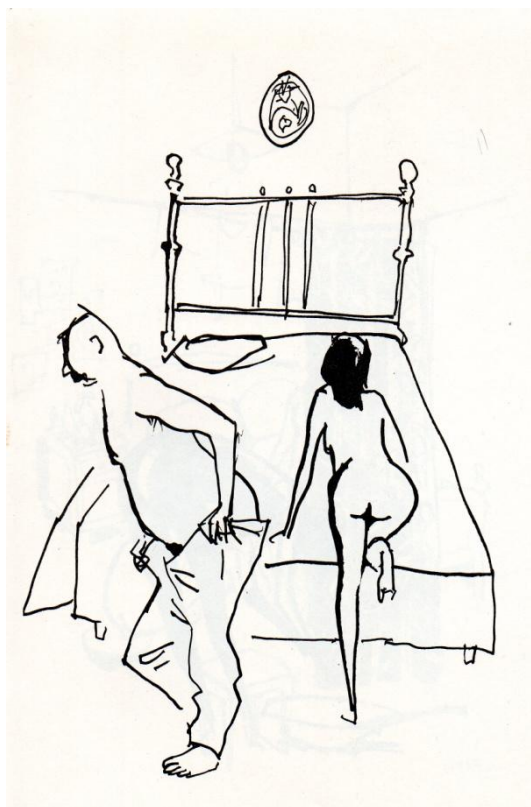
Esse é um lugar comum de fantasias e o fato da mulher se limpar diante do olhar masculino já pode ser interpretada como a realização de um desejo do observar o asseio. O fato dela lavar-se transmite que existe uma preocupação com a higiene, o ato de lavar os órgãos genitais pode evitar que se proliferem doenças e haja diminuição da quantidade de secreções naturais da atividade sexual, porém, nos revela também as condições escassas de higiene, já que existe ali uma quantidade de água parada que não se sabe se já foi utilizada em outros momentos, nos demonstra a falta do básico para a sobrevivência digna das pessoas que habitam aquele lugar.

Todas as sociedades consideram alguma forma de atividade sexual inaceitável ou repulsiva, mas a noção de que a carne e o sexo em si são sujos – uma idéia que está muito por trás da culpa, da libidinagem e do puritanismo moderno – é também em grande parte uma herança cristã (GOLDHILL, 2007, p. 93).



A relação entre pecado e práticas sexuais está relacionada com as questões éticas e morais imbricadas na ideia cristã de regulação das práticas relativas ao sexo e a busca pelo prazer que deve ser controlado, pois aos olhos da fé cristã se torna um problema que está associado à imoralidade.

Ainda no ambiente do quarto, roupas penduradas em um varal improvisado por cima da cama, um criado mudo do lado esquerdo com alguns objetos de higiene pessoal e a cima do criado estão retratos, imagens de pessoas, onde faz referência a família que essa prostituta pode vir a ter, na parede acima da cabeceira da cama encontra-se um quadro emoldurado, a luz acesa denuncia que essa cena acontece durante a noite e ao lado da mulher que se encontra de cócoras fazendo o asseio, ali também existe um banco disposto no ambiente. Toda essa atmosfera nos deixa pista que o ambiente é precário e insalubre.



**Figura 16 – Sete portas da Bahia (M)**

Fonte: (CARYBÉ, As sete portas da Bahia, 1976, p.266)

O desenho dezesseis nos revela que ali naquele quarto a mulher-dama está se movendo em direção a cama para praticar o ato sexual com o seu cliente que parece apreçar-se para se despir. O corpo nu na prostituta, de frente para a cama, com a perna direita já em cima como se em movimento de subida nos demonstra a dinâmica da cena.

Esse desenho também pode revelar o seu reverso, ou seja, o homem vestindo a calça após o ato sexual.

A posição que a mulher se encontra, de ficar com a bunda para cima mostrando o quadril e a vagina, carrega em si um enunciado de um imaginário masculino sobre o ato sexual que envolve o desejo que pode ser do sexo anal, ou de ver a bunda como uma paisagem sedutora, entre todas outras possibilidades. Em nome do pudor no passado os casais muitas vezes não conheciam o próprio corpo dos parceiros, era comum na relação sexual, a posição um em cima do outro usando um lençol que servia para esconder o corpo da mulher com apenas um orifício para a penetração.

Nesse quarto a imagem está restrita a prostituta, o cliente, a cama e o quadro. Está em jogo além da prática sexual, do ato em si, a busca pelo prazer e juntamente com o desejo formam uma conexão dinâmica do comportamento sexual.

**A puta**

Quero conhecer a puta.

A puta da cidade. A única.

A fornecedora.

Na Rua de Baixo

onde é proibido passar.

Onde o ar é vidro ardendo

e labaredas torram a língua

de quem disser: Eu quero

a puta

quero a puta quero a puta (DRUMMOND, 1990, p.112).

O poeta revela por meio dos seus versos o desejo de conhecer, estar na presença da puta, demonstra a vontade de praticar o ato sexual. Não se trata de uma relação de afeto, é só o ato carnal, não se deseja uma puta específica, ele quer conhecer a puta. A prostituta pode ser vista aqui como um símbolo, já que ela representa o desejo, a sexualidade, o seu corpo é visto como um instrumento intenso de prazer.

O sexo visto como um pecado não deve ser dito e visto, silêncios profundos refletidos na moral cristã, por isso é proibido passar pela rua de baixo, não pela força da lei e sim pelo pudor, só de falar sobre a puta queima a boca e a língua das pessoas. O bordel, as zonas de prostituição são “áreas proibidas” de serem visitadas pelas pessoas da sociedade, porém, isso não impede que ele sinta o desejo de querer a fornecedora.

É sobre o instinto presente no homem, na busca pelo prazer, a transgressão de em falar, pensar e querer a puta que tratam os versos. Traz elementos que revelam o preconceito e a capacidade de se regular as práticas sexuais não pela força física, mas

sim pelos discursos fortalecendo as relações entre moral e o poder do Estado sobre os corpos.

Dizendo poder, não quero significar “o poder”, como um conjunto de instituições e aparelhos que garantem a sujeição dos cidadãos num determinado estado. Também não entendo poder como um modo de sujeição que, por oposição à violência, tenha a forma de regra. Enfim, não entendo o poder como um sistema geral de dominação exercida por um elemento ou grupo sobre o outro e cujos efeitos, por derivações sucessivas, atravessem o corpo social inteiro (FOUCAULT, 1985, pág. 88).

Essa multiplicidade de forças correlatas que fazem parte do jogo de poder que é exercido sobre os indivíduos e sobre o coletivo, essa dominação sobre as práticas e os usos dos prazeres que por vezes transgridem agindo de forma contrária em relação à ordem geral e aos bons modos de se comportar perante a sociedade provocam comportamentos distintos, porém os discursos reguladores tomam corpo dentro do campo da lei e se cristalizam como o correto a ser seguido. Esse é um jogo entre poder e prazer que permite que existam locais onde as práticas sexuais tidas como transgressoras sejam praticadas.

Da mesma forma que permite que esses locais existam, as zonas de prostituição são locais excluídos e rejeitados por não existir uma total regulação dos gestos, da moral e dos comportamentos a serem seguidos. Onde a prostituta oferece o seu corpo, que por sua vez tem um preço a ser pago pelo serviço fornecido.

A imagem da prostituta é também uma construção performática de uma sociedade de classes que cria um ideal imaginário do desempenho do papel que ela representa pela venda do sexo. As relações simbólicas que envolvem a figura da prostituta revelam que em torno delas existe uma construção de uma relação entre sexualidade e libido.



**Figura 17 – Sete portas da Bahia (N)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.265)

Ao analisar a figura dezessete, ficamos diante de uma mulher totalmente despida que banha-se em um recipiente depositado ao chão. Ela está com o corpo flexionado em direção ao recipiente, com os cabelos voltados para frente do seu rosto, como se os lavasse. É possível perceber que existe naquela ambiente situação precária de sobrevivência, pois a água no vaso denuncia que ali não existem condições básicas de higiene. Existe também uma relação entre o ato de banhar-se com a gestualidade do corpo que revela na cena um teor de sensualidade feminina que permeia o imaginário de quem a deseja.

É um momento íntimo e o simples fato de estar ao banho desperta uma relação entre a sensualidade e a sexualidade que pode vir a provocar fetiches nos homens, a posição inclinada na qual se encontra o corpo da prostituta pode despertar vontade para o ato sexual. Na cena existe uma sensualidade fornecida pela relação do corpo no espaço e do que trata a imagem, podendo assim associar ao desejo do poema com a questão do gozo e da sedução.

### 3.2 Entre a gravidez e o trabalho



**Figura 18 – Sete portas da Bahia (O)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.277)

A figura dezoito traz elementos que compõem uma cena também do ato de banhar-se. Na imagem uma prostituta grávida está em um momento reservado, diante de uma peça aonde se pode colocar um bacio na parte de cima e um vaso logo abaixo da estrutura.

O tamanho da barriga, a largura dos quadris e das mamas muito volumosas revela que a gestação está em estágio avançado, a posição do corpo da mulher de perfil permite que consigamos ver os detalhes volumosos das coxas. Ela lava o braço direito esfregando-o com a outra mão em uma pose muito sensual, nesse espaço de prostituição as mulheres engravidam e geram filhos ali mesmo no prostíbulo.

Porém, no meio dessa miséria toda, os meninos reinam. Os filhos delas, sentados nas portas, comem caruru com São Cosme e São Damião, passam como zelações nas carreiras de picula com Crispim, Crispiniano, Douú, Alabá e Talabi no encalço, empinam arraias nos telhados e torres, aprendem capoeira com o mestre Pastinha e a ler e escrever no ferrão. Alguns vão ao ginásio e uns raros à universidade, sim senhor (CARYBÉ, 1976, p.255).

Essa relação de impossibilidade entre o fato de ser puta e ser mãe zeladora e cuidadosa de seus filhos está posto. Os papéis estereotipados, criados para elas não as impede de gerar e dar à luz aos seus filhos, as crianças estão presentes ali, nascem e crescem em um ambiente de prostituição e pelo que nos revela o texto parece se tratar de uma situação bastante corriqueira.

Se por um lado vai gerar um problema que se configura para o Estado em relação ao crescimento da população e o aumento da pobreza, torna-se imprescindível para a sociedade como um todo que sejam reguladas e analisadas práticas para o controle de situações que podem provocar crises na estrutura social, por outro lado a situação descrita por Carybé mesmo em condições adversas de miserabilidade, não tira da mulher-dama o papel de mãe criadora de seus filhos.

(...) Centrou-se no corpo-espécie, no corpo transportado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos: a proliferação, os nascimentos, e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e controles reguladores (FOUCAULT, 2007, p.151-152).

O controle populacional através dos censos, a preocupação com as taxas de natalidade são artifícios utilizados para a verificação e depois de analisados, fornece pistas de como está acontecendo esse aumento da população e quais os mecanismos reguladores podem ser usados como artifício para controlar e vigiar a situação que se apresenta. “De acordo com o censo de 1950, a população da cidade de Salvador era da ordem de 363.066 habitantes. (...) Já na década de 1960, era da ordem de 649.433 habitantes” (RODRIGEUS, 2007, p.47-53).

O corpo humano é tratado como um mecanismo de poder dessa política que administra os corpos regulando-os por entre os cuidados sanitários e públicos, levando em consideração a vigilância como instrumento controle para o modelo de saúde que se estabelece na sociedade, possibilitando um meio de ajustamento dos fenômenos da população, regulando aspectos de distribuição de renda, dados demográficos, estimativa de vida como meio de regular o corpo social.

O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político (FOUCAULT, 2007, p.155).

Além da estrutura estatal assumir o controle da regulação da população, é atribuída à medicina o papel de controle da saúde e do bem estar, a pedagogia o papel da elaboração de um discurso sobre o sexo e é a partir da formação das crianças, dos adolescentes e dos jovens que o Estado deve ganhar forma, se enraizar como base para sua conduta e direção e a igreja o de regular as práticas morais e zelar pela organização de uma sociedade que cumprisse seus compromissos dos preceitos cristãos.

Nas sociedades modernas, garantir o direito à vida dos cidadãos surge como uma estratégia de poder que garante a soberania do Estado e o controle dos seus membros através de práticas que permitem o controle de gerir a vida.

Entra em questão problemas relacionados à vida das pessoas e em particular da prostituta, de como ela lida com sua vida e sua realidade, com a falta de recursos e a exclusão em relação às práticas sociais de saúde, visto que dentro de um ambiente de promiscuidade torna-se imprescindível para o Estado que exista um controle das doenças relacionadas ao sexo (gonorréia, sífilis), a criação de uma política de educação para o uso dos métodos de prevenção dessas doenças e controle para evitar a prática de aborto, um cuidado maior com a saúde da mulher, porém, essas práticas não estão dissociadas do campo político e de como essas questões atingem diretamente a sociedade. É um processo de invisibilidade para uma camada da população que tem um corpo-dama, trabalha e se sustenta por ele e que necessita de cuidados nessa relação entre saúde, promiscuidade e maternidade.

A prostituta não deixa de ser parte integrante e determinante do ambiente aonde vive, é um sujeito histórico e social, parte viva do seu ambiente, como ser biológico, com seu corpo e exercendo influência como um ser político, que faz parte de uma realidade social na qual ele está inserido, tomando decisões e sendo influenciado por elas.

É essa vida da prostituta enquanto ser vivo que está em questão. Um ser biológico e político, que presencia e convive com as investidas sobre o seu corpo como indivíduo e sobre o corpo social, sobre como as questões de como as políticas de saúde na época eram tratadas e a influência desse controle sobre sua vida.



**Figura 19 – Sete portas da Bahia (P)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.267)

A imagem contida no desenho dezenove refere-se a prostituição da mulher mesmo estando gestante, ela traz as marcas expressivas do seu estado: as mamas enormes, a barriga grande e pontiaguda, as nádegas e as pernas grandes. De perfil o corpo da mulher demonstra o avançar do prazo para dar a luz e mesmo dessa maneira exerce sua atividade na luta pela sobrevivência.

E após o nascimento do bebê, no estado de puerpério<sup>17</sup>, será que ela terá tempo e cuidado para se recuperar para voltar a exercer a atividade da prostituição? Essas crianças serão cuidadas e criadas nesse ambiente dos bordéis e se desenvolvem emocional e intelectualmente presentes em lugares de pobreza e de exploração dos corpos.

Para alguns poucos que conseguem um grau de instrução maior a possibilidade de uma mudança de vida existe, porém é remota. Elas correm, brincam, jogam capoeira, e vão à escola, o que deve ser analisado é como a instituição escola se comporta em relação aos filhos das prostitutas, já que o discurso é regulador e imbricado nas normas e condutas morais.

---

<sup>17</sup> É o período entre seis a oito semanas pós-parto durante o qual o seu corpo sofre uma série de alterações para retornar ao estado pré-gravidez.

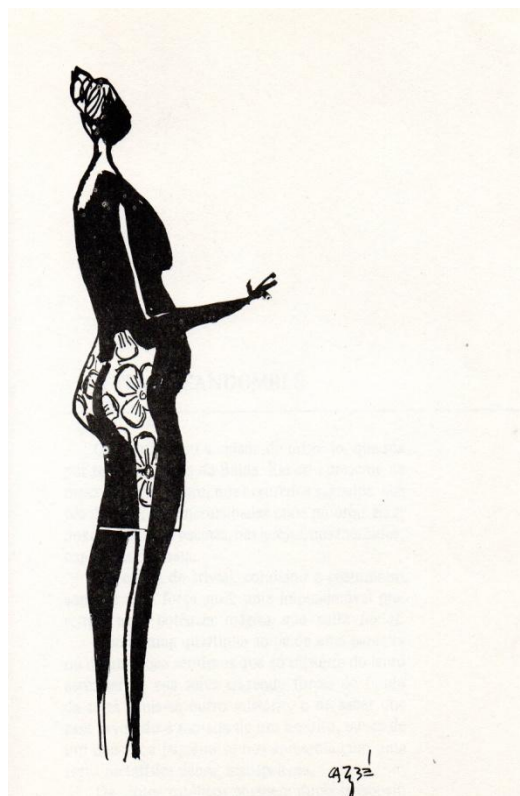


Tendo o Estado, na sua maneira de governar, a preocupação da questão do ensino para a formação das crianças, adolescentes e jovens com finalidades educativas e controlando-lhes o mecanismo de atividades que pudessem colaborar com a formação dos cidadãos.

Em primeiro lugar, o fato de que esse ensino deve ser uma direção da conduta cotidiana. Trata-se não apenas de ensinar o que se deve saber e o que se deve fazer. Trata-se de ensiná-lo não apenas por princípios gerais, mas por uma modulação cotidiana, esse ensino também tem de passar por uma observação, uma vigilância, uma direção exercida a cada instante e da maneira menos descontínua possível, sobre a conduta integral, total, das ovelhas. A vida cotidiana não deve ser simplesmente, em sua perfeição, em seu mérito ou em sua qualidade, o resultado de um ensino geral, nem mesmo o resultado de um exemplo. (FOUCAULT, 2008, p. 238-239).

É a partir da formação das crianças, dos adolescentes e dos jovens que o Estado deve ganhar forma, se enraizar como base para sua conduta e direção. Toda ação do Estado é uma prática calculada e refletida para direcionar essas novas gerações que formaram e se tornaram a base fundamental dessa sociedade.

Os meninos e meninas filhos das prostitutas, criados dentro dos prostíbulos, muitas vezes registrados no cartório cível apenas com o sobrenome da mãe precisa do documento de identificação para poder existir legalmente perante o Estado e toda a sociedade, são pequenos cidadãos que possuem o direito de frequentar unidades escolares para aprender conteúdos ministrados nos currículos que por muitas vezes não fazem sentido algum em suas vidas.



**Figura 20 – Sete portas da Bahia (Q)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.267)

Na figura vinte, a prostituta que também se encontra de perfil, indicando gravidez em estágio avançado está parada com o braço direito flexionado e a mão estendida, traja um vestido florido e tem os cabelos presos, demonstrando assim um cuidado com a aparência. Ela está sozinha, mas parece pelo gesto do braço conversar com alguém ou seu gesto também pode ser interpretado como um pedido de ajuda.

O destino da sua criança será o mesmo destino das demais. Enquanto se prostitui outra mulher-dama toma conta do seu filho, pois, geralmente existe naquele ambiente apesar de miserável a questão da ajuda mútua. As condições de moradia, os hábitos alimentares, as condições de vida, enfim, toda uma estrutura é criada para possibilitar que os indivíduos se identifiquem e se organizem para dividirem um espaço com limites, deveres e que reflitam o desenvolvimento da solidariedade que está presente mesmo em um lugar aparentemente tão hostil, pois a miséria é coletiva.

Essas relações são exercitadas como uma forma de proteção, cuidado e respeito com as próximas gerações que não estão fadadas ao mesmo destino das suas mães.

Talvez, a maneira de desenhar as mulheres grávidas de Carybé revela uma singularidade do corpo de perfil, com características são particulares das gestantes, enuncia a sua preocupação com as situações precárias da vida dessas mulheres.

### 3.3 O cabaré de Zazá

O cabaré configura-se como uma casa noturna para diversões apresentando atrações como shows musicais, servem-se bebidas e comidas e tem sempre espaço para dançar, principalmente encontrar mulheres-damas. Representando o auge desses cabarés encontra-se o de Zazá. Carybé o descreve como o dono do estabelecimento, administrando do local, no papel de cafetão pois ele recebe as pessoas, cobra pelos serviços e oferece as prostitutas.

Entre muitos cabarés, o mais famoso era o de Zazá, ex-ator de teatro que a paralisia pregou na cadeira de rodas toda cromada que ele, com habilidade circense, fazia deslizar entre as mesas fiscalizando tudo, consumação e comportamento da freguesia e das meninas da casa. Quando Dr. Zéquito Sampaio ia subindo, Zazá já estava no topo da escada a esperá-lo em seu carrinho, fulgurante de anéis brilhantes que, num desmunhecar gracioso, ordenava à orquestra um tango, ao som das bundas forradas de cetim fulguravam também esmagando o ritmo sensual e safado do “mano a mano” (CARYBÉ, 1976, p. 253-254).

O local é revelado como algo vivo, pulsante, cheio de pessoas, barulhento, com mulheres bem vestidas, frequentado por diversos tipos de clientes, inclusive os ricos doutores que são tratados com distinção e cercados de privilégios, como é representado na imagem da figura vinte e um.

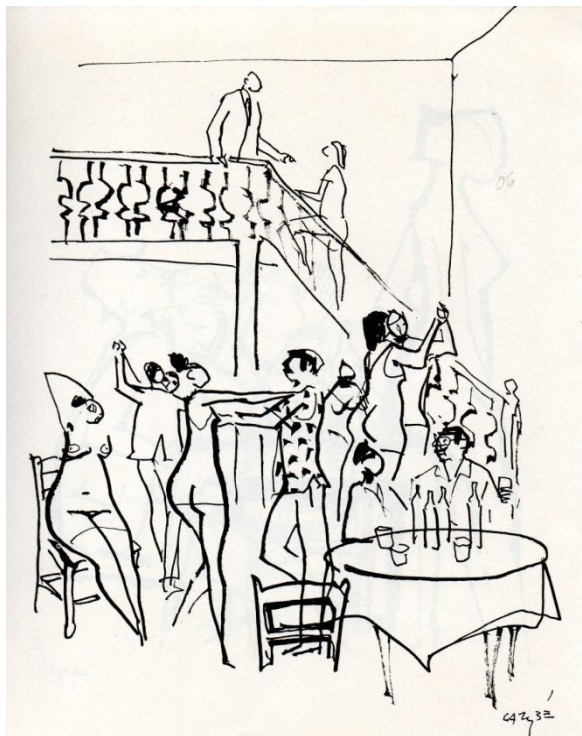


**Figura 21 – Sete portas da Bahia (R)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.270)

Zazá como dono do estabelecimento, zelava para que tudo durante a noite corresse bem. Bebidas geladas, clientes bem servidos, mulheres-dama escolhidas a dedo

para fazerem parte do cabaré, todas bem cuidadas, perfumadas, prontas para oferecer sempre o melhor, orquestras fazendo som ao vivo durante a noite, o ambiente sempre arrumado e limpo, tinha um clima aconchegante, se tratava de um investimento alto com retorno garantido, pois sua freguesia estava lá sempre presente.



**Figura 22 – Sete portas da Bahia (S)**

Fonte: (CARYBÉ, *As sete portas da Bahia*, 1976, p.261)

Espaço de boemia, de conversas e risos altos, onde bebida e sexo faziam par. Um local bastante frequentado por marinheiros, já que o cabaré estava localizado próximo ao porto de Salvador, os marinheiros estrangeiros porque pagavam em outras moedas eram bastante disputados entre as mulheres que os seduziam com suas roupas justas e decotadas, remexendo os seus corpos por meio das danças sensuais.

Houve uma época, entre os anos 50 e 70, em que locais de prostituição estavam no auge e concentravam-se na Ladeira da Montanha, entre o Comércio e a Cidade Alta. (...) Estes locais eram frequentados pela classe média, enquanto a Rua Manoel da Nóbrega, no Pelourinho, tinha uma prostituição voltada para as classes baixas. (RIBEIRO, 2014, p.1).

Diferente da rua, o cabaré oferece as mulheres-damas e aos seus clientes um espaço mais elitizado, relativamente mais seguro em relação ao espaço da rua e com uma clientela diferenciada, pois os homens que procuram esse lugar geralmente se tornam fregueses e acabam retornando. A relação estabelecida é de contraste entre o espaço fechado, frequentado por pessoas que possam pagar pelos serviços oferecidos

pela casa, os preços praticados e a escolha da mulher-dama, com conforto e até mesmo certo requinte oferecido pelo cabaré, em oposição ao espaço da rua que é lugar de uma exposição diferenciada desse corpo feminino em um grau alto de vulnerabilidade e violência.

Uma parte da história da cidade do Salvador é contada por meio do filme “A Grande Feira”, dirigido por Roberto Pires e com produção local, datado de 1961. O enredo conta a história da mudança da Feira de Água de Meninos para a localização atual na qual se encontra hoje em dia, São Joaquim.

O filme envolve vários personagens: Chico Diabo, um ladrão valentão que aterroriza a área; Maria, uma prostituta que gerencia todos os pequenos roubos da quadrilha de Chico e assume o papel de heroína por ter salvo a feira da destruição; Zazá o dono do cabaré, entre tantos outros personagens (CASTRO JÚNIOR, p.145, 2010).

Existe, no entanto durante o filme uma cena em que Maria, a mulher-dama, faz uso de uma navalha dentro do espaço do cabaré de Zazá. O manuseio da navalha deixa pistas de que envolvidas em território de vulnerabilidade e violência a prostituta faz dessa prática algo comum. A cena do uso da navalha por Maria se dá quando o Sueco vai a desforra depois que ela (Maria) o atinge anteriormente na região do abdômen no espaço da feira:

Ricardo, o receptador das mercadorias roubadas por Chico, sabendo que o gringo tinha tomado uma navalhada da moça, entrega o serviço, dizendo o local onde a mesma trabalhava, o cabaré do Zazá. Ao chegar no cabaré, Sueco chama Maria em tom bem alto para acertar as contas. Maria não se intimida e desafia Sueco para ver se ele é macho mesmo e retira a navalha debaixo do espartilho; Sueco, numa manobra ágil e rápida, tira seu chapéu de marinheiro e consegue dominá-la tomando da mão dela a navalha. Em seguida, Sueco diz “você não morre porque é mulher boa”, mas corta o vestido de Maria de cima a baixo, ridicularizando-a na frente de todos. Sueco, ao perceber que o público não parava de rir e debochar de Maria, pega a toalha da mesa, cobre seu corpo e carrega-a para o seu quarto. Daí, ocorre a mudança brusca da situação: do conflito da briga para a relação de carinho e amor (Idem, p.146, 2010).

Maria sofre uma derrota durante a briga e ainda é seduzida pelo Sueco. A relação entre sexo e violência está próxima e durante a descrição dos fatos transcorridos se faz notar que aquelas mulheres-damas da “pá virada, aquela gente do aló” como Carybé traz em seu texto nos remete a Maria, a prostituta que briga usando navalha.

#### 4. CORPOS VISÍVEIS E INVISÍVEIS NAS SETE PORTAS

Neste capítulo, nos esforçamos para compreender os enunciados de visibilidade e invisibilidade dos corpos nos desenhos. Neste jogo, existe uma relação tênua constituída nos elementos culturais que perpassam a história, o controle do corpo e uma Salvador imaginária, no sentido de estar relacionada aos ideais de terra da felicidade, cujo cenário é também composto pelos corpos das mulheres-damas. Entre o que deve ser visto e o que não deve aparecer, na superfície da sociedade, estão prostitutas que surgem nos dois momentos.

A partir dos desenhos de Carybé é possível construir dois quadros com figuras das mulheres-damas na perspectiva da visibilidade e invisibilidade dos corpos. Seguindo o critério de análise adotado, nesses momentos distintos estão a venda do corpo, a prática do ato sexual e as relações do cotidiano dessas mulheres.

Quadro 1. Corpos Visíveis: nesse momento os corpos são visíveis, desejados e cobiçados pelos clientes, ou seja, expostos como objeto de desejo. O corpo deve ser visto como um atrativo no comércio do sexo, alimentando o sistema em que o cliente paga pelos serviços carnavais com a mulher-dama, gerando uma fonte de renda e estabelecendo determinados ritos: aproximação, acerto do valor a ser cobrado, o tipo de serviço que será oferecido como um cardápio – o ato sexual em si e o pagamento ao final.



**Figura 6**



**Figura 11**



**Figura 16**



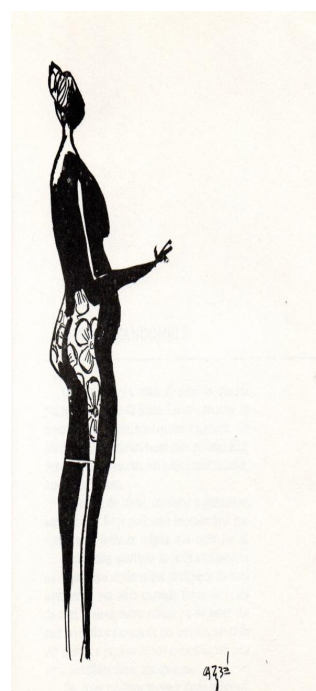
Quadro 2. *Corpos Invisíveis*: o oposto se apresenta na composição do quadro sobre os corpos invisíveis. Estes são apresentados como destituídos de qualquer garantia de condições dignas de sobrevivência. São mulheres que aparecem em situações precárias de abandono e vulnerabilidade no dia a dia, sendo ignoradas pela sociedade. Essa escória pobre representa o que há de mais desprezível para a estrutura social. São corpos que geram despesas para o Estado, a quem cumpre garantir a essa camada da população cuidados com saúde, educação, alimentação e condições de moradia. Ignorar a ralé é um artifício que marginaliza essas pessoas e gera um abismo em relação às classes sociais.



**Figura 12**



**Figura 19**



**Figura 20**

Dessa forma, essa rede a visibilidade está na venda dos serviços sexuais, na presença dessas mulheres nas ruas, expostas em um jogo de sedução e comércio no qual oferecem seus corpos. Em contrapartida, a invisibilidade desse grupo de mulheres se encontra na busca de garantias e direitos sociais e de voz perante uma sociedade estruturada no sentido de que as minorias não apareçam de forma atuante exigindo melhores condições de vida e saúde.

A construção do imaginário da cidade de Salvador evidencia um lugar de muitas belezas naturais, festas e sincretismos religiosos, de maneira que o carnaval seja carro chefe para o turismo, trazendo como atributo uma permissividade em relação às práticas

sexuais mais exacerbadas. É transmitida uma idéia de povo sempre feliz e receptivo, convivendo em uma sociedade harmônica e sem preconceitos.

Nesta caminhada em avenidas esburacadas, com poucas sinalizações e quase sempre sinuosas, em se tratando de prostituição, estão as relações do jogo de identificação desses lugares e a presença dessas mulheres demarcando seus territórios entre o contexto histórico-cultural e a prostituição em si, originando campos de visibilidade.

Salvador é uma cidade complexa e dissimulada. Ela não se apresenta e não se revela de uma única maneira. Nesta cidade histórica chancelada pelo mito fundador, emanada pelos inter-cruzamentos dos corpos-culturais (corpos-lusitanos, corpos-negro e corpos-índio) e nessa movimentação histórica dos corpos, se produz um ambiente de conflito e consenso, de aliança e rebeldia, singular e plural da "cultura baiana"<sup>18</sup>. (CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 121).

O vínculo entre os povos ocorre de maneira singular no Brasil e, principalmente, na Bahia. Essa nova cultura nascida organicamente em solo baiano advém das experiências da agregação desses três povos que aqui se inter cruzaram. A cidade também se apresenta com características do visível e do invisível, assim como os corpos que a compõem. Como dito, ela é orgânica e se interpenetra na sua construção de lugar e povo.

A sua invisibilidade está em uma atmosfera mística, meio que mágica, mas que se torna visível principalmente nos corpos alegres, sensíveis, poéticos e nas emoções que são evocadas nos becos, nas ruelas e nos bares pelos corpos dançantes. Às vezes, a invisibilidade da cidade está na impossibilidade do turista de conhecer melhor a cidade, ficando iludido pelas campanhas publicitárias que vendem como "*Bahia, a terra da felicidade*"<sup>19</sup>. (CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 102).

Salvador é uma cidade que possui uma mística diferente, e a relação que se estabelece nesse intercruzamento de povos e culturas fez florescer em solo baiano uma complexa rede de fusões, a ponto de conceber um povo com uma cultura ímpar. Porém, esse processo de modelo de civilização não se deu de maneira espontânea e pacífica. Foram travadas muitas lutas de resistência quanto à colonização do branco europeu

---

<sup>18</sup> "O termo 'cultura baiana' é, portanto, um complexo cultural datável. Complexo que é a configuração plena de um processo que vem se descobrindo desde o século XIX, quando a Bahia, do ponto de vista dos sucessos e das vicissitudes da economia nacional, ingressou num período de declínio. Pois em meio ao mormaço econômico e ao crescente desprestígio político que práticas culturais se articularam no sentido da individuação da Bahia no conjunto brasileiro de 'civilização'." (RISÉRIO, 1993, p. 158).

<sup>19</sup> Campanha publicitária utilizada pelo governo do estado para retratar o Estado da Bahia.



sobre os nativos indígenas e os povos africanos que vieram trazidos de seu continente na condição de escravizados.

Esses novos habitantes da nova terra Brasil, junto com os povos nativos, possuem um ponto em comum: a batalha pela sobrevivência. Corpos negros e índios se encontravam uma nova situação enquanto sujeitos que habitam esse novo mundo. Este choque das entre-culturas se realçava na recusa de um único e monolítico modo de produção e de vida cultural, na conspiração para recolocar a sua cultura e em seus desejos de manifestar suas crenças.

Dessa maneira, em Salvador, torna-se necessária a composição dos múltiplos saberes, de alianças entre a cultura dominante do europeu e dos povos subjugados e escravizados. É por essa necessidade de se misturarem que se dá uma nova dinâmica cultural nesse espaço de criação que é a cidade. Esta, por sua localização, sendo banhada pelo Oceano Atlântico, cumpre um papel fundamental para o sistema de circulação de pessoas e de mercadorias. O transporte de matéria-prima é facilitado e, com isso, a diversidade de gentes que por aqueles portos atracam.

“A cidade cultura/natureza é *visível* e *invisível*<sup>20</sup> ao mesmo tempo. A paisagem da cidade se reflete no olhar, no imaginário que cada um tem da cidade, no cheiro da comida de sua culinária e no ar que respiramos” (CASTRO JUNIOR, 2010, p. 117). No entanto, não se trata somente de um jogo entre o visível e o invisível, mas também das inter-relações dos povos, que produziram uma nova matriz cultural em que os colonizadores buscavam criar uma sociedade de classes por meio da exploração da mão de obra. Já os colonizados nativos ou estrangeiros possuíam uma visão diferente dos colonizadores, inclusive no aspecto da religiosidade e espiritualidade, emergindo assim uma multiplicidade de saberes e crenças que deu origem a uma cultura diferente da imposta como dominante.

#### 4.1 Controle sobre o corpo

Nenhum homem tem vocação para escravo, servo ou operário explorado. Todos nascemos para a liberdade, para a criação da nossa história. (SILVA, 2009, p. 2017).

---

<sup>20</sup> “Sabe-se que visibilidade–invisibilidade é um biônimo inseparável na dinâmica do conhecimento em sua ontologia e na natureza sempre limitada das percepções humanas. Por mais precisos que sejam os instrumentos, por mais que sejam avançadas as teorias, a um legado de saber é sempre acrescentável um legado maior de não saber. Nisso também reside a sempre limitada competência humana de pensar, perguntar, escutar, criar e compreender e uma humilde que não se confunde com a subserviência, mas é mediadora dessa interminável que é o desejo de saber.” (RANGEL, 2005, p. 50).

Carybé nos desvela o corpo das mulheres-damas. Permite-nos enxergar como em seus desenhos são tratados os corpos que em sua maioria são afrodescendentes, visto que a Bahia recebeu durante o período escravocrata um número bastante significativo de povos vindos do continente africano. A compreensão estética desses corpos nos conduz para as relações existentes entre desigualdade social e cor da pele, o tratamento dos corpos das mulheres-damas e a possibilidade de perceber questões relacionadas à discriminação e ao papel que elas ocupam na sociedade: “Nada mais acertado: na entrada do século 21, os afrodescendentes, seja no Brasil, na América Latina, nos Estados Unidos ou na Europa, continuam econômica, política e simbolicamente desiguais frente aos ‘claros’” (SODRÉ, 1999, p. 9).

A construção da imagem da mulher-dama e o poder de representação que o desenho nos traz é, de fato, um potencializador da visibilidade de pessoas que vivem na marginalidade e na exclusão. Do ponto de vista da sociedade, essas mulheres são invisíveis em seus direitos, mas a arte de Carybé as evidencia.

Nessa proximidade com a realidade, a obra nos conduz a uma Salvador múltipla de crenças, de cores, sabores, gestos, heranças, tornando-se um efervescente e ímpar lugar para se viver e criar. Como Carybé dizia: “Há um Deus nesse lugar” (FURRER, 1989, p. 150).

Não é sem razão que Mirabeau Sampaio diz: “Nasci e me criei aqui em Salvador” – ele é da mesma idade de Carybé, nascido no mesmo ano – “e posso lhe afirmar: na Bahia, não existia um negro, era uma coisa que ninguém tinha visto aqui, até a chegada de Carybé”. (FURRER, 1989, p. 149).

Na perspectiva da construção de uma breve história do corpo negro das mulheres-damas que Carybé torna visível, é necessário analisar as transformações que esse corpo sofre em função das relações entre sociedade, economia e cultura. É importante considerar que estamos tratando de relações históricas e que o corpo da mulher negra está diretamente ligado às mais profundas subjugações que o processo de escravidão provocou.

A importação de escravos africanos para a Bahia começou em seguida ao estabelecimento dos primeiros engenhos de açúcar. Não é possível estabelecer uma data precisa, mais é aceitável uma estimativa que se localize não muito antes de 1549 e nem muito depois de 1550. (TAVARES, 2001, p. 52).

O processo de abolição da escravidão foi um processo gradual, cujo fim data do ano de 1888. Significa que durante mais de três séculos houve trabalho servil e exploração profunda de um povo sobre outro. No campo da historiografia, surgem algumas ênfases e tendências para abordar as teorias relacionadas à escravidão, entre elas a da “coisificação do escravo”<sup>21</sup>.

A teoria da chamada “coisificação do escravo”, bastante difundida na produção historiográfica, passou a defender a idéia de que as condições extremamente duras da vida na escravidão teriam destituído os escravos da possibilidade de pensar o mundo a partir de categorias e significados sociais próprios, comprometendo, inclusive, a capacidade de forjarem os laços básicos dos seres humanos – os laços familiares. (PROENÇA, 2007, p. 3).

O corpo negro é, no decorrer da história do Brasil, um corpo discriminado e inferiorizado em relação ao corpo do colonizador branco europeu, através de concepções e visões de mundo. O que a teoria traz como elemento de análise é que o escravizado perde suas referências de constituição familiar, comprometendo o seu desenvolvimento social e as suas vontades.

Entretanto, por qualquer que seja a nomenclatura atual, isso não diminui a tragédia de origem dessa história, da memória dos nossos ancestrais negros, trazidos nos porões dos navios, amontoados, humilhados, açotados, tratados como animais, como se fossem corpos sem alma, corpos sem dor. (MATTOS, 2010, p. 33).

Os africanos trazidos para a Bahia para serem escravizados apresentavam diferenças corporais, comportamentais e culturais. Sobre sua origem étnica, Tavares (2001, p. 55) esclarece:

O designativo “africano” está longe de identificar um só tipo físico ou definir uma só cultura. Africano é quem nasce na África. Mas é aconselhável notar que a África é um continente de muitos povos, línguas e culturas diversas. As áreas mais ligadas ao comércio de escravos para as terras do Brasil, e, portanto da Bahia, foram a costa ocidental (do atual Senegal até a atual Angola), o interior, vales e terras das bacias dos rios Congo, Níger e Benin, e da costa oriental (do atual Moçambique até a atual Etiópia).

É do corpo das mulheres negras e prostitutas de que estamos tratando. As diferenças fenotípicas, ou seja, da cor da pele como identificador social, impõem

---

<sup>21</sup> A ideia de coisificação do escravo foi destacada especialmente pela chamada “escola paulista”, representada por Florestan Fernandes, Emília Viotti, Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni.

barreiras a essas mulheres e provocam desigualdades sociais e econômicas muitas vezes intransponíveis. São afrodescendentes na sua origem e muitas vezes em sua essência.

Estratégias simbólicas são utilizadas pela sociedade para que, dentro do discurso hegemônico disseminado, se trate a atividade de venda do corpo como um desvio, uma transgressão, um ato pecaminoso, gerando-se uma culpabilização que se impõe a esse tipo de vida ou de “escolha”.

Havia quem argumentasse que problemas de ordem econômica por si só não explicavam a prostituição. Manuel Bemado Calmon Du Pin e Almeida propunha que “A prostituição não obedece senão a uma forma degenerativa do organismo feminino”. Era este viés interpretativo, concebendo a meretriz como pessoa anormal, que dominava um outro tipo de explicação para a existência da prostituição. A prostituta era vista como degenerada, portadora de debilidade mental, associada a uma ‘configuração orgânica patológica’. Embasavam estas concepções teorias que atestavam a “inferioridade física e mental da mulher, especialmente, a da prostituta”. Certos autores atribuíam a prostituição a uma combinação das duas ordens de fatores mencionadas acima. O médico Dante Augusto da Silva apresentava um longo esquema para dar conta de todas as motivações para o ato de se prostituir: por simpatia, por miséria, por ambição pessoal e familiar, por coação, por endromania, por degenerescência, por sedução, por influência do meio familiar, social, climatério, forçada pela família, por capricho, por acaso, por vingança, por infâmia, prostituta nata. (SANTANA, 1996, p. 5-6).

A medicina desempenha papel essencial na descrição e enquadramento da prostituição como “doença” e, por meio da descrição das possíveis motivações que levam uma mulher a prostituir-se, considera que além das razões econômicas está a anormalidade. Há ainda, é claro, o discurso cristão de um Deus onipresente, onipotente e onisciente que serve como pretexto para a vigilância do corpo. Homens e mulheres devem se guardar, ocultando seus corpos, pois estes não devem servir de lugar para a manifestação do pecado.

Os desenhos de Carybé expostos nesta pesquisa revelam para a sociedade as relações existentes entre prostituição e aspectos da vida social dessas mulheres-damas, abrangendo a questão da situação precária, iluminadas abaixo no Quadro 3 – Condições Insalubres:



Figura 15



Figura 17



Figura 18

Tais formas de higiene poderiam gerar doenças, mas ao mesmo tempo a prostituta é procurada pelo cliente, fazendo com que essa precariedade das condições de vida seja posta de lado quando se refere ao espaço utilizado para a realização das práticas sexuais.

A necessidade de uma política de regulação e separação dos corpos promovida pelo fim da escravidão transfere para a instituição médica a função de proteger a sociedade, cultivando novos hábitos de saúde, em contraposição à falta de higiene dos velhos hábitos coloniais e, ainda, como controle sobre uma possível mistura de raças (MATTOS, 2010, p. 35).

Existe, dessa maneira, uma relação entre corpo e identidade cultural, um modelo estético estabelecido pela sociedade dominante, dispersando tudo o que for contrário a esse perfil. A eugenia no Brasil surge também como um processo de embranquecimento das raças e a predominância de um consenso de que o padrão europeu de corpo é o aceito.

Os negros tiveram sua cultura comparada à cultura européia (ocidental), sendo considerada inferior a esta. A diferença racial explicava-se como um indicativo de sua inferioridade, tanto biológica como social, frente ao branco. Assim os detentores de uma superioridade “natural”, as classes dominantes passaram a ser objeto de controle científico, devendo ajustar-se à concepção de corpo adotada pela intelectual médica. (SILVA, 2009, p. 228).

Racismo e segregação racial marcam a história desse corpo negro mais uma vez no decorrer do tempo: “Fundamentos de base etnocêntrica e evolucionistas, os julgamentos de inferioridade aplicados aos povos africanos e seus descendentes legitimaram o racismo, as desigualdades sociais e culturais” (MATTOS, 2010, p. 39).

O corpo negro, alvo de discriminação, sendo avaliado como um corpo imperfeito, fica sujeito às interdições dos poderes reguladores da sociedade que o avalia

e julga, enquanto corpo livre fica condicionado aos espaços onde lhe é regulado e permitido estar.

Assim os grupos minoritários como negros e as mulheres passaram a ser objeto de controle científico. [...] As manifestações da cultura corporal dos negros e das classes pobres foram desconsideradas, em prol de uma historiografia que vendia a idéia de um escravismo brando, de um negro amorfo, para “demonstrar” que a história do Brasil se desenvolveu sem conflitos; sem oprimidos e opressores, com diferenças naturais e não econômicas e sociais. (SILVA, 2009, p. 219).

A elaboração de um sistema de controle sobre os corpos reforça a ideologia<sup>22</sup> do Estado em estabelecer códigos, muitos deles simbólicos, que perpetuam a imagem do corpo branco como o ideal. A sistematização e a classificação possibilitam o esquadinhamento desse corpo negro predeterminando seu lugar, fixando-o e distribuindo-o nas instâncias sociais, possibilitando um arranjo de ordenamento espacial para torná-lo um corpo servil.

Foucault (1975) assinala que sobre os corpos sempre esteve a favor das classes dominantes e, a partir do século XVII, este poder ganhou força quando instalado sob a forma de disciplina nos quartéis, nas escolas, nos hospitais. Apesar das formas de regulação teorizadas por Foucault serem anteriores ao período pós-abolicionista, avaliamos que é no século XIX, dentre outros fatores, inclusive através da Educação Física higienista, que se instala o biopoder na sociedade brasileira. (MATTOS, 2010, p. 36).

Para Foucault, o controle do corpo acontece em termos de relações de poder. No século XVIII, houve uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Em sua obra *Segurança, território e população* (FOUCAULT, 2008, p. 3), ressalta que a formação das sociedades ocidentais modernas voltou a levar em conta o fato biológico fundamental de que o ser humano constitui uma espécie humana: “É em linhas gerais o que chamo, o que chamei, para lhe dar um nome, de biopoder”. Nesse bojo, emerge a disciplina como método de controle minucioso dos corpos, supondo um binômio de docilidade-utilidade, esquadrinhando o espaço, o tempo e os movimentos. Essa ação sobre o corpo não opera simplesmente pela consciência, pois é também biológica e corporal.

---

<sup>22</sup> Segundo Chauí (1980, p. 22): “O termo *ideologia* aparece pela primeira vez em 1801 no livro de Destutt de Tracy, *Eléments d’Idéologie* (Elementos de Ideologia). Juntamente com o médico Cabanis, com De Gérando e Volney, Destutt de Tracy pretendia elaborar uma ciência de gênese das idéias, tratando-as como fenômenos naturais que exprimem a relação do corpo humano, enquanto organismo vivo, com o meio ambiente. Elabora uma teoria sobre as faculdades sensíveis, responsáveis pela formação de todas as nossas idéias: querer (vontade), julgar (razão), sentir (percepção) e recordar (memória).”.

É nesse conjunto de procedimentos, e só nele, que é possível compreender, segundo Foucault (2008) os mecanismos de poder que dão início a algo como uma teoria do poder. Para ele, o poder não se funda em si mesmo e não se dá por si mesmo, e sim se estabelece como relações de poder. Isso se dá de forma intrínseca no seio da sociedade moderna. As relações de poder formam essa condição fundamental para manter o Estado idealizado.

O que significa que essas relações aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contentam em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos e dos comportamentos, a forma geral da lei ou do governo; que se há continuidade (realmente elas se articulam bem, nessa forma, de acordo com toda uma série de complexas engrenagens), não há analogia nem homologia, mas especificidade do mecanismo e de modalidade. (FOUCAULT, 1999, p. 30).

Entre os mecanismos utilizados para o controle social, está a disciplina dos corpos. O corpo da mulher-dama está imbricado neste que é um processo amplo de dominação, segregação racial e disciplinarização dos corpos. Porém, onde a sociedade irá colocar esse corpo indesejado, negro e de hábitos diferentes do esperado para uma mulher? Ele será colocado em lugares afastados, para que, de preferência, não seja visto. No caso da mulher-dama à qual estamos nos referindo, ela ficará visível no centro da cidade de Salvador, mesmo que sem condições de higiene e mergulhado na pobreza.

Porém, estamos tratando de um corpo que é portador de história, de singularidade e de ancestralidade, essas mulheres que ocupam o espaço da rua, vivendo a margem de uma sociedade hierarquizada, muitas vezes vão esquecendo-se das suas origens para se ajustarem ao modelo europeu de civilização. “O corpo é um signo da história. Cada corpo, longe de ser apenas constituído por leis fisiológicas, supostamente imutáveis, não escapa da história (SANT’ANNA, 2001, p. 50).

É a partir da percepção individual e coletiva do que simboliza ser mulher negra e possuir um universo de representações como portadora, mas também criadora da sua própria história, que se possibilita a construção de uma identidade<sup>23</sup>. Trata-se de uma tomada de consciência a ponto de se portar diante de uma sociedade organizada que cria

---

<sup>23</sup> “A palavra vem de *idem* (versão latina do grego *to autó*, ‘o mesmo’), que resulta no latim escolástico em *identitas*, isto é, a permanência do objeto, único e idêntico a si mesmo apesar das pressões de transformação interna e externa. Identidade – ou conformidade, por semelhança ou igualdade, entre coisas diversas – é, assim o caráter do que se diz ‘um’, embora seja ‘dois’ ou ‘outro’, por forma e efeito.” (SODRÉ, 1999, p. 33).

abismos sociais e econômicos em seu olhar hegemônico sobre essa mulher negra dentro do seu próprio país.

## 4.2 Corpo e identidade

Nesse processo civilizatório, a mulher negra prostituta cria uma parte singular da história da cidade de Salvador, sendo ela um capítulo distinto no contexto social, evidenciando no próprio corpo as marcas da exclusão e da resistência.

“Civilização”, tal como Huntington a entende, é a forma mais elevada de agrupamento pela cultura e o fator de identidade cultural mais amplo de que dispõem os povos, independentemente daquilo que os distingue das outras espécies. Língua, história, religião, costumes, instituições e processo subjetivo de identificação são os elementos objetivos comuns que definem a civilização, permitindo aos sujeitos a tomada de consciência de sua identidade. (SODRÉ, 1999, p. 18).

A relação da arte de Carybé com essa realidade permite perceber que existe ali a uma integralidade da mulher com o ambiente e com a diversidade em que se apresenta. A partir dos desenhos, existe a possibilidade de um aprofundamento nas questões que trazem um olhar sobre civilização e cultura, tendo as mulheres negras prostitutas um papel diante desse contexto.

Identidade é de fato algo implícito em qualquer representação que fazemos de nós mesmos. Na prática, é aquilo de que nos lembramos. A representação determina a definição que nos damos e o lugar que ocupamos dentro de um certo sistema de relações. O *Idem* latino faz referência à igualdade ou à estabilidade das representações, possibilitadas pela ordem simbólica e pela linguagem, mas também à unidade do sujeito consigo mesmo. A consciência, enquanto forma simbolicamente determinada, é lugar de identidade. (SODRÉ, 1999, p. 35).

Enquanto corpo negro feminino, a mulher-dama representada nos desenhos de Carybé carrega elementos que nos deixam identificar sua localização espacial/temporal no centro da Salvador antiga: Pelourinho, Marciel e Ladeira da Montanha simbolizam zonas de prostituição. O traço desenhado suscita uma visão não só de uma abertura para o mundo sobre a prostituição e o que passa no baixo meretrício, mas traz aspectos da cotidianidade dessas mulheres.

A maneira como essas mulheres especificamente se agrupam, procurando não interferir no espaço de trabalho da outra, o jeito de se comunicarem, utilizando expressões próprias como gírias e vocabulário, desenvolvendo uma maneira própria de



se relacionar entre si e com outras pessoas que não pertencem a esse universo, são elementos que trazem uma identidade fundamentada nos hábitos.

Identidade é de fato algo implícito em qualquer representação que fazemos de nós mesmos. [...] A representação determina a definição que nos damos e o lugar que ocupamos dentro de um certo sistema de relações. [...] A consciência, enquanto forma simbolicamente determinada, é lugar de identidade. (SODRÉ, 1999, p. 35).

Tratando-se de identidade, as trajetórias da busca podem ser variadas, mas a noção de permanência e dos hábitos está vinculada à semelhança entre elementos e sujeitos de determinados grupos. Caminhando nessa perspectiva, a cultura das prostitutas pode ser compreendida como o modo pelo qual o sujeito mobiliza as diferenças culturais para tocar o real, sendo um jogo de disputa, uma metáfora que se constitui em um processo singular.

A identidade abarca o conjunto dos processos sociais de significação, produção, circulação e consumo da vida social, materializando-se em repertórios de classificações e níveis diversos, com os quais entramos em contato. Existem fluxos de intensidade vividos pelo sujeito com vários vetores de múltiplas forças.

A cultura é um vazio positivo, uma idéia de unidade, mas idéia forte o bastante para levar à invenção tanto de representação de identidade quanto de alteridade. Na prática, o que experimentamos de uma cultura é a variedade de repertório, onde se embatem simbolizações, hábitos e enunciados. (CASTRO JÚNIOR, 2010, p. 104).

A cultura é uma criação continuada dos sujeitos, dos seus locutores que se reconhecem e são reconhecidos por outros como “autorizados” a se referir a certos núcleos identificatórios, a certas marcas significantes, semânticas e semióticas. Isso chama nossa atenção para os fenômenos de hibridação ou “ciclos de hibridação”<sup>24</sup>, que acontecem nas assim chamadas culturas.

Em relação à maneira como a prostituição é abordada no livro, há um entendimento da dimensão subjetiva do desenho das prostitutas que não se esgota nela mesma. São transmitidos aspectos simbólicos, sociais e econômicos, as mais variadas possibilidades de interpretação. Torna-se um fluxo “livre” e aberto, um eficiente modo

---

<sup>24</sup> Canclini (1997, p. 283) revela que os processos de hibridação não se dão pela simples fusão de culturas diferentes, mas no bojo das tensões e nos desdobramentos dos conflitos gerados pelos movimentos globalizadores. Ele define por hibridação “[...] processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

de demonstrar que a arte pode ser um vetor social, pois a mulher-dama é única na dimensão da sua existência e ao mesmo tempo é uma unidade, por se tratar de um grupo de pessoas que passam por situações semelhantes e convivem se relacionando dentro do universo da prostituição.

A relação com o corpo não deve se dar apenas no plano do comércio, onde é visto minimamente como objeto, como moeda de troca. A prostituição como a maneira de ganhar dinheiro abarca uma história do corpo, pois o uso e as relações estabelecidas socialmente sobre a prática sexual não apagam a conexão entre o ser mulher e seu corpo. A distinção estabelecida entre comércio do corpo, prazer, dor, violência está relacionada com o ser. A mulher-dama possui sentimentos, e o corpo tratado como um meio de vida não pode eliminar a história dessa mulher que se prostitui.

“O corpo é chão! Esta é uma definição provisória e definitiva do corpo. [...] O corpo é o chão da gente” (OLIVEIRA, 2007, p. 99). A mulher-dama possui marcas peculiares referentes à sua atuação e assume por meio do corpo um repertório gestual que transita na zona e no espaço da rua, demarcando seu território e refletindo sua prática. De maneira geral, ela tem um jeito próprio de andar, num movimento sensual, requebrando os quadris, mostrando o corpo, em um ritmo singular, deixando pistas desse jogo complexo entre gestualidade e prática sexual.

O corpo como território de atuação da cultura está ligado aos costumes e tradições que prescrevem a condição de prostituta. Questões concernentes à afrodescendência se realçam, uma vez que a partir de um olhar eurocêntrico o corpo negro foi subjugado e desprezado enquanto ser humano.

A relação entre corpo e gênero ocorre de maneira que o papel da mulher é de obediência ao homem no seio familiar (pai, irmão, marido). No espaço da prostituição, o homem é o senhor que tem o poder de comprar os serviços sexuais e usar o corpo da mulher-dama como lhe apetece, mas no jogo do deleite e do prazer surgem inúmeras possibilidades de reversão dessa ordem. Portanto, as relações estabelecidas entre a mulher-dama e o cliente não se finda apenas no ato sexual. Há fatores referentes à prática sexual, aos prazeres, à busca da realização das fantasias sexuais, sensações estas proporcionadas exclusivamente pelo desejo de estar com uma prostituta.



**Figura 23 – Sete portas da Bahia (T)**  
**Fonte: CARYBÉ, 1976, p. 260**

A imagem acima mostra o espaço da rua como prostíbulo, onde as mulheres-damas estão expostas nas calçadas, portas e vielas à espera dos clientes. As silhuetas revelam corpos torneados, mulheres despidas ou com pouca roupa, e é dentro desse complexo universo relacionado ao corpo que tudo ocorre. O corpo é o agente desencadeador da procura e do desejo, e a procura pelo prazer cria uma rede de relações, serviços e valores nesse ambiente entre pessoas e grupos, permitindo haver uma complexa gama de símbolos que estruturam a prostituição.

Com isso, é possível uma compreensão mais ampla do corpo, não o tratando apenas como matéria, em sua dimensão biológica. Elementos do sagrado e do simbólico se constituem como uma maneira de perceber sua existência ligando-o ao imaterial. É também a partir do corpo que se estabelecem os vínculos sociais e, conseqüentemente, as práticas sexuais.

Autores como Marco Aurélio Luz (2000) e Muniz Sodré (1988a, 1988b) defendem a existência de uma linha de continuidade – um continuum – de determinados princípios e valores negro-africanos, ainda existentes em locais para onde os africanos foram levados, na diáspora, incluindo o Brasil. Segundo Luz (2000, p. 31), “esses princípios caracterizam a afirmação existencial do homem negro e constituem sua identidade própria”. E segue dizendo que “esta identidade negra não se caracteriza apenas pelo continuum

negro-africano, mas por sua forma própria de reposição no Brasil, desenvolvendo uma forma própria de relações sociais, valores e linguagem característicos e originais”. (LUZ, 2000, p. 32). Obviamente, a cultura está em constante transformação e não considero que exista uma identidade própria ou exclusiva do negro, pois entendo a identidade como um processo dinâmico de identificações e diferenciações. (MACHADO, 2011, p. 4).

Esses corpos estão em solo brasileiro e baiano, necessitando de construir sua história, criando uma identidade própria e singular: sua existência de descendente de um povo que foi escravizado, mas que demonstrou por meio de lutas e de muita resistência que a cultura africana possui um vasto repertório interpretativo de corpo, cultura e de ancestralidade.

Pensar a mulher negra, pobre e prostituta na cidade de Salvador é analisar, do ponto de vista dela, questões de direitos e garantia de vida, porque a invisibilidade da qual estamos tratando vem das já citadas condições precárias de sobrevivência. Relações identitárias a partir das condições descritas permitem laços de proximidade entre pessoas que convivem criando um sentimento de grupo, muitas vezes sem voz ou expressão diante da sociedade.

A prostituição retratada no capítulo “E tem o mulherio”, de *As sete portas da Bahia*, demonstra a necessidade de abordar o tema e revelar ao povo baiano e também ao mundo que naquele espaço localizado no centro antigo de Salvador existe esse tipo de atividade. A arte, pois, é o que possibilita o seu desvelamento.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista que os desenhos de Carybé sobre as mulheres-damas são tidos como ponto de partida deste trabalho, é possível perceber o papel que a prostituição exerce diante de um modelo estabelecido de sociedade, levando em consideração o período histórico analisado (1951-1962), sendo capaz de desvelar uma cidade de Salvador.

A intenção foi analisar, por meio dos desenhos, as relações entre as imagens e o seu poder de representação no imaginário cultural no cotidiano, buscando compreender esse corpo da mulher-dama como portador de história, sexualidade e de uma singularidade. O contexto cultural potencializado na obra de Carybé nos levou a buscar resposta para essa complexidade que se apresenta em representar a prostituta dentro de um cenário cultural no qual ela está inserida e escreve a sua história de maneira particular dentro da capital baiana.

A partir do livro *As sete portas da Bahia*, foi possível observar os desenhos como sendo um caminho para a análise em uma perspectiva semiótica. É importante ressaltar o papel do desenho como elemento primordial nessa construção simbólica através das imagens que refletem não só o processo artístico, mas também conseguem alcançar com seu potencial criador uma identificação do povo com a arte ali produzida.

Em Salvador, a prostituição ocupou espaços centrais mesmo em condições precárias de higiene – ausência de rede de esgoto e água encanada. A área fica localizada próxima ao porto, lugar de grande movimentação de pessoas e mercadorias. Com isso, o baixo meretrício se estabeleceu no Pelourinho, Ladeira da Montanha, Marciel, visibilizando-se por estar compondo um cenário real e central na sociedade.

Ao procurarmos identificar esse corpo da mulher-dama dentro dos contextos culturais que se apresentam nos desenhos, verificamos a posição do Estado como agente regulador na busca por meios de controle. Evidenciam-se os aspectos de uma biopolítica para enquadrar e individualizar o corpo dessa mulher-dama, sustentando-se no discurso médico de controle e segurança dos padrões sexuais, excluindo nessa caracterização os elementos históricos e culturais que constituem os indivíduos em sociedade.

Dentro dessa lógica, os corpos das prostitutas, em consequência do desempenho de seu papel social, foram abordados pelo Estado em um modelo de pensamento hierárquico e binário que corroborava a dominação de gênero. De acordo com esse pensamento, caberia ao homem o controle do espaço público, e à mulher “de família”

estaria reservado o espaço doméstico, representado pelo lar. As prostitutas eram consideradas um desvio desse modelo, com comportamentos inadequados para pertencer à sociedade, por não atenderem às condições de controle sobre sua sexualidade e seus desejos.

Também percebemos, pelo contexto histórico-cultural e por meio das imagens das prostitutas, a produção de discursos nos vieses cristão e científico acerca da sexualidade, tendo como referência a defesa de um padrão sexual que propunha a castidade associado à honra da mulher, ou seja, à virgindade. Dessa forma, a mulher-dama é o desvio da normatização e controle pela castidade.

Por fim, surge o esforço de compreender as relações existentes no jogo da visibilidade e da invisibilidade dos corpos das mulheres-damas e a percepção das relações identitárias que ocorrem dentro desse contexto. Os discursos produzidos estão ancorados em uma base metodológica que deu suporte para a criação desses entrelaçamentos entre culturas, favorecendo uma análise a partir de pressupostos étnicos e trazendo questões próprias ligadas ao gênero. O perfil da mulher-dama no interior desse processo nos indica caminhos para observá-la como uma mulher afrodescendente, pobre, que luta pela sua sobrevivência mediante a venda do corpo através da prática sexual.

De forma geral, os desenhos do mestre Carybé nos permitiram adentrar questões que alicerçam a nossa sociedade, estabelecendo relações com os modos e costumes de cada época e vislumbrando notar interpenetrações possíveis entre a história e a cultura do povo soteropolitano. Analisar as imagens do artista foi um grande desafio, porém, muito mais desafiador entrar no universo dos desenhos de uma maneira integral, enxergando-os com olhos de pesquisadora e também de grande admiradora do seu legado artístico.

Xangô nos guiou até este momento e, com sua presença atuante, nos fez enxergar para além das imagens e nos permitiu chegar ao âmbito do sentir, aguçando a percepção para as coisas materiais e imateriais presentes neste trabalho. Como orixá da justiça, nos ligou constantemente do visível ao invisível e vice-versa, por meio de percepções das intercorrências no processo de análise de imagens. O vínculo foi criado e estabelecido a partir do número sete como um elemento de ligação entre o divino e o humano, presente no estudo das sete portas.

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **O capeta Carybé**. Arte para jovens. Coordenação: Donatella Berlendis. Berlendis & Vertecchia Editores Ltda. São Paulo, 32ª edição, 1997.
- BARRETO, José de Jesus. FREITAS, Otto. **Carybé: um capeta cheio de arte**. Coleção gente da Bahia. Salvador: Assembléia Legislativa da Bahia, 2008.
- CHAVES, Marcelo Mendes. **Carybé: uma construção da imagética do candomblé baiano**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, SP, 2012. doi:10.11606/D.932012. tde-0812013. Acesso 2016-09-13.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. (p.283-350).
- CARYBÉ. **As sete portas da Bahia**. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 1976.
- CASTRO JUNIOR, Luis Vitor. **Campos de visibilidade da capoeira baiana: as festas populares, as escolas de capoeira, o cinema e a arte (1955 - 1985)**. Brasília: Ministério do Esporte/ 1º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A arte-capoeira nas imagens do “Capeta Carybé”**. Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 115-140, jun. 2012.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. Coleção primeiros passos, 22ª edição. Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.
- COUTO, Varlei Rodrigo do. **Foucault e a prostituição ou a vida das mulheres infames**. XXVII Simpósio nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social. ANPUH. Natal – RN, 22 a 26 de julho de 2013.
- <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371299433\\_ARQUIVO\\_Foucault\\_eaprostituicaoouavidadasmulheresinfames.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371299433_ARQUIVO_Foucault_eaprostituicaoouavidadasmulheresinfames.pdf)> Capturado em 18 de maio de 2016.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, São Paulo, 2007.
- DOREA, Luiz Eduardo. **Histórias de Salvador nos nomes de suas ruas**. Salvador, EDUFBA, 2006.
- <[http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendopolo.php?cod\\_area=8&cod\\_polo=122](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendopolo.php?cod_area=8&cod_polo=122)> Fundação Gregório de Mattos.
- ENGELS, Magali. **Meretrizes e doutores**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FABRIS, Annateresa. KERN, Maria Lúcia. **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I – **A vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. História da Sexualidade II – **O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

\_\_\_\_\_. História da Sexualidade III – **O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e tradução Roberto Machado. 27ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

\_\_\_\_\_. **Segurança, Território, População**. Curso dado no Collège de France (1977-1978). Edição estabelecida por SENELLART, Michel sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução BRANDÃO, Eduardo Revisão da tradução BERLINER, Cláudia. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; Tradução de RAMALHETE, Raquel. 20ª Ed. Petrópolis, Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. **O Sujeito e o poder**. Trad. Hubert Freyfus e Paul Rabinow. Forense universitária, 1984, p. 231-249.

FRANÇA JUNIOR, Edevard Pinto. **A construção da baianidade no final do século XX**: análise do documentário o Capeta Carybé. VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar Universidade Federal do Piauí – UFPI Teresina-PI, 2011. ISBN: 978-85-98711-10-2.

FUERRER, Bruno (org.). **Carybé**. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

GAMA, Gláucio Oliveira da. **Foucault, o corpo e o poder disciplinar**. Revista Digital - Buenos Aires - Año 14 - Nº 136 - Septiembre de 2009. <<http://www.efdeportes.com>> Capturado em 15/09/2010.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

Jornal Correio da Bahia – Sessão Entretenimento **A Bahia de Carybé**: CORREIO encarta coleção de livros com ilustrações do artista plástico 21:04, 18 de junho de 2015. <<http://www.correio24horas.com.br>> Capturado em 12/05/2015.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. 14ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012. – (Série ofício de arte e forma).



LAMAS, José M. Ressano Garcia. Capítulo 2.1: **A morfologia urbana**. “In”: LAMAS, José M. Ressano Garcia. *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Editora: Fundação Calouste Gulbenkian; 5ª edição, 2010. (p.37-40).

KREMER-MARIETTI, A. **Introdução ao pensamento de Michel Foucault**. Tradução de César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

MACHADO, Sara Abreu da Mata. ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Corpo, ancestralidade e africanidade**: por uma Educação Libertadora no Jogo da Capoeira Angola. Entrelaçando –Revista Eletrônica de Culturas e Educação, Caderno Temático: Educação e Africanidades N. 4 p. 1-16, Ano 2 (Novembro/2011) ISSN 2179.8443.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MACIEL, Neila. **Projeto de mapeamento de painéis e murais artísticos de Salvador**. FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia. Diretoria de artes visuais. Salvador, 11 de maio de 2009.

MATOS, Matilde. **A Bahia vista por Carybé** (1911-1997). Afro - Ásia, 29/30 (2003), p. 389-413. Acesso em 06.05.2014.

<[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n29\\_30\\_p389.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n29_30_p389.pdf)>

MATTOS, Ivanilde Guedes (Ivy). **Estética afirmativa**: corpo negro e Educação Física. EDUNEB, Salvador, 2009.

MARIANO, Agnes. **A invenção da Baianidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **A Pesquisa Social**: método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **A ancestralidade na encruzilhada**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, PROPAAE- UFRB, 2007.

PRIORE. Mary Del. **O corpo feminino, sua história e sua relação com o social**. (Conferência). O corpo ainda é pouco: seminário sobre contemporaneidade, Feira de Santana. Org. Sonia T. Lisboa Cabeda, Nadia Virgínia B. Carneiro, Denise Helena P. Laranjeira. Feira de Santana: NUC/UEFS, 2000. IBSN – 85-7395-033-1.

PROENÇA, Wander de Lara. **Escravidão no Brasil**: Debates Historiográficos Contemporâneos. Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: "Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior", 12 de Setembro de 2007, (p.1-10).

<<http://www.assis.unesp.br/Home/Eventos/SemanadeHistoria/wander.PDF>>

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista Brasil 1890-1930. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

RIBEIRO, Naiana. **Das esquinas para a web**: Salvador tem prostituição desterritorializada. <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/das-esquinas-para-a-web-salvador-tem-prostituicao-desterritorializada>>. 30/04/2014 06h30min00. Atualizado em 30/04/2014 10:41:44.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi**: uma utopia do lugar. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RODRIGUES, Andréa da Rocha. **Honra e sexualidade infanto-juvenil na cidade do Salvador, 1940-1970**. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Coleção Primeira Passos, São Paulo S.P, Editora Brasiliense, 1983.

SANTANA, Nélia de. **A prostituição feminina em Salvador (1900-1940)**. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de filosofia e ciências humanas. Mestrado em história. Salvador, BA, 1996.

SILVA, Maria Cecília de Paula. **Do corpo objeto ao sujeito histórico**: perspectivas do corpo na história da Educação Física brasileira. EDUFBA, Salvador, 2009.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. 2ª ed. Editora Vozes, Petrópolis – RJ, 1999.

TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP: Salvador, BA: EDUFBA, 2001.

VARLEY, Desmond. **Sete**: O número da criação. Coleção Esfinge. Lisboa – Portugal, 1978.

## DEMAIS REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. DAMM, Flávio. CARYBÉ. **Bahia boa terra Bahia**. Ed. Litobras. São Paulo, 1968.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: introdução à filosofia**. 4ª edição. São Paulo: Editora Moderna, 2009.

BORDO, Susan. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) O corpo educado. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CAVALCANTE, Luiz Ricardo Mattos Teixeira. Documentos Técnico-Científicos. **Economia Baiana: Configuração Estrutural e Desempenho Recente**. Revista Econômica do Nordeste, Fortaleza, v. 35, nº 1, jan-mar. 2004 (p.80-81).

CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo: da revolução à grande guerra**. Tradução KREUCH, João Batista. 2ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FLANDRIN, Jean-Louis. **O sexo e o ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LÊ BRETON, David. **A sociologia do corpo**; 2ª. Ed. Tradução de FUHRMANN, Sônia M. S. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MAUAD, Ana Maria. Seminário “**90 anos da Avenida Rio Branco**”, organizado pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, no dia 23 de novembro de 1995. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.

MOLINA, Daniel. **O filósofo que se atreveu a tudo**. El filósofo que se atrevió a todo. Publicado en Buenos Aires: Clarín, Sección “Cultura y Nacion” en 25 de abril de 1999. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. <[www.filoesco.unb.br/foucault](http://www.filoesco.unb.br/foucault)>. Capturado em 12/03/2010 às 19h34min min.

PINHO, L. C. “**As tramas do discurso**”. In: Castelo Branco, G.; Baêta Neves, L. F.. (Org.). Michel Foucault: da arqueologia do saber à estética da existência. Londrina/Rio de Janeiro: Nau, 1998, v., p. 183-192.

PINHO, Osmundo S. de Araújo. **A Bahia no fundamental**: uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Rev. bras. Ciên. Soc., São Paulo, v. 13, n. 36, fev. 1998. Disponível em:. Acesso em: 12 abr. 2016.

PRADO FILHO, K. ; TRISOTTO, S. “**O corpo problematizado de uma perspectiva histórico-política**”. Maringá: Psicologia em Estudo, v. 13, n. 1, 2008, (p.115-21).

**REVISTA EDUCAÇÃO** – Especial Biblioteca do Professor 3: Foucault pensa a Educação, São Paulo, 1º março, 2007.

ROSEN, Georg. **Uma história da saúde pública**. Trad. Marcos Fernandes da Silva Moreira com colaboração de José Ruben de Alcântara Bonfim, - São Paulo: Hucitec: editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

SANT’ANA, Denise Bernuzzi (org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

\_\_\_\_\_. **Corpos de passagem**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

VIGARELLO, Georges. **Lo limpio y lo sucio**: La higiene del cuerpo desde la Edad Media. Versión española de: Rosendo Ferran. Alianza Editorial, Madri, 1991.

## FILME

**A grande feira**. Data de lançamento 23 de novembro de 1961 (1h 31min)

Direção: Roberto Pires. Elenco: Milton Gaúcho, Geraldo Del Rey, Helena Ignêz mais. Gênero Drama, Nacionalidade Brasil.

[https://www.youtube.com/results?search\\_query=a+grande+feira](https://www.youtube.com/results?search_query=a+grande+feira)

## DOCUMENTÁRIO

**Nascidos nos Bordéis**. Data de lançamento: 8 de dezembro de 2004 (Nova Iorque) (1h 25m). Direção: Zana Briski, Ross Kauffman. Elenco: Zana Briski, Puja Mukerjee, Avijit, Shanti Das, Tapasi, Mamuni, Gour, Kochi, Manik, Suchitra. Prêmios: Oscar de Melhor Documentário de Longa-Metragem. Roteiro: Zana Briski, Ross Kauffman.

<https://www.youtube.com/watch?v=uv7YGVwe4LU>

## **ANEXO**

## E TEM O MULHERIO

---

Pra mais de dez ruas de mulher-dama. Uma riqueza de paços e sobradões antigos abriga essa correição de pecantes que ali mesmo começam e terminam a dura vida-fácil. O começo nos casarões e botequins, o término duas ou três ruas além, no Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues, cujo laudo é o passaporte à tranqüilidade do Outro Mundo, sem cafifas, sem marafonas, sem propinas a policiais e malandros, sem o cinqüenta por cento para a dona do quarto, sem gonorréia e mais doenças do mundo, sem amor e com muita paz.

Algumas viram assombração penando nos porões bolorentos e nos becos de mijó, são as que ateiam fogo às vestes ou as que morrem em fúria nas broncas e entreveros de alcovas e cabarés.

Entre os muitos cabarés, o mais famoso era o de Zazá, ex-ator de teatro que a paralisia pregou numa cadeira de rodas toda cromada que ele, com



habilidade circense, fazia deslizar entre as mesas fiscalizando tudo, consumação e comportamento da freguesia e das meninas da casa. Quando o Dr. Zéquito Sampaio ia subindo, Zazá já estava no topo da escada a esperá-lo em seu carrinho, fulgurante de anéis de brilhantes que, num desmunhecar gracioso, ordenavam à orquestra um tango, ao som do qual as bundas forradas de cetim fulguravam também esmagando o ritmo sensual e safado de "mano a mano".

Nesses sobrados e ruas há de tudo, crioulas azuis, polacas cor de leite envenenado, mulatas formiga, sertanejas de amarelão e muita gente da pá virada; sodomitas nacionais e estrangeiros, aquela delicadeza sem fim no andar, contracenando com as machoas de falar grosso e gestos rudes, capazes de carregar navalhas e garruchas dentro de si, gente do aló, vendedores de rolete de cana; graves senhores nas noites de sábado circulam pelos sobrados cujos senhorios, por incrível que pareça, são não apenas comerciantes portugueses ou árabes, como também N.S. da Misericórdia e São Francisco de Assis cujos brasões, até hoje, estão nas portas dos imóveis que lhes pertencem, administrados pelas ordens religiosas que, de opa e círios, passam nos dias de procissão resmungando ladainhas e, com o rabo do olho, inventariando os bens terrenos.

Porém, no meio dessa miséria toda, os meninos reinam. Os filhos delas, sentados nas portas, comem caruru com São Cosme e São Damião,

passam como zelações nas carreiras de picula com Crispim, Crispiniano, Douú, Alabá e Talabi no encalço, empinam arraias nos telhados e torres, aprendem capoeira com Mestre Pastinha e a ler e escrever no Ferrão. Alguns vão ao ginásio e uns raros à universidade, sim senhor.

Exu também anda por aqueles becos e encruzilhadas com seus Ogós todos. Na saída dos filhos de Gandhi, do Arigofe e de Pai Borocô cantavam-lhe padê. Aparecendo um trio elétrico sai ele pulando com as meninas todas, toma cachaça no Buraco Doce ou na Rua do Açoguinho e favorece a todos que lhe querem bem, cega navalhas e desvia pontas de faca, trabalha muito mas sempre há um descanso gostoso nas coxas enormes da Raimunda, bogós imensos, macios, entre os quais dorme emberçado.