

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE ARTES

**FOTOGRAFIA E CANDOMBLÉ
MODERNIDADE INCORPORADA?**

Eliane Coster

Rio de Janeiro
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FOTOGRAFIA E CANDOMBLÉ MODERNIDADE INCORPORADA?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes, na área de concentração História e Crítica de Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro
2007

Eliane Coster

FOTOGRAFIA E CANDOMBLÉ MODERNIDADE INCORPORADA?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes, na área de concentração História e Crítica de Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Roberto Luís Torres Conduru

Aprovado em: 26/03/2007

Banca examinadora:

Roberto Luís Torres Conduru
Prof. Dr. do Instituto de Artes da UERJ

Roberto Corrêa dos Santos
Prof. Dr. do Instituto de Artes da UERJ

Ana Maria Mauad
Profa. Dra. do Depto de História do Centro de Estudos Gerais da UFF

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Roberto Conduru, pela compreensão com as mudanças de direção do trabalho e com o empenho na orientação; agradeço imensamente a colaboração de Pai Celso Gatamaran, pois sem ele este trabalho não teria sido possível; agradeço à Mãe Gisele Omindarewá, pela possibilidade de desenvolver parte do ensaio fotográfico em sua casa e pelas entrevistas concedidas para a pesquisa.

Agradeço também à Mario Cravo Neto que me recebeu em sua residência para uma conversa agradável e um almoço gostoso. Agradeço ainda à Geraldo Sarno, Mãe Filhinha, Mãe Beata de Iemanjá, Mãe Regina Lúcia de Iemanjá, Pai Ogun Jobi, Pai Bira de Xangô e todas as pessoas que concederam entrevistas e colaboraram direta e indiretamente com esta dissertação.

Agradeço à minha mãe Odete pela colaboração na revisão do texto, ao meu pai Milton pelo suporte técnico, ao meu companheiro Cosme pelo incentivo e o diálogo durante todo o período de realização do mestrado e, finalmente, à minha filha Mônica pela tolerância com a falta de atenção nos meses de trabalho intenso.

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/B

C842 Coster, Eliane.
Fotografia e candomblé: modernidade incorporada? / Eliane Coster. – 2007.
131 f. : il.

Orientador : Roberto Luís Torres Conduru.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Antropologia visual – Teses. 2. Fotografia na etnologia – Teses. 3. Figura humana na arte - Teses. I. Conduru, Roberto Luís Torres. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.041

RESUMO

A presente dissertação é apresenta algumas reflexões sobre as relações existentes entre o Candomblé e a fotografia. Para abordar o assunto, o trabalho analisa a primeira reportagem fotográfica extensa que foi publicada na imprensa brasileira sobre o Candomblé, com o título de “As noivas dos deuses sanguinários”, que foi produzida em 1951 pelo fotógrafo José Medeiros e pelo repórter Arlindo Silva, para a revista *O Cruzeiro*. O trabalho discute também a pertinência de algumas teorias da imagem na compreensão das relações entre a fotografia e o Candomblé, e apresenta os atuais usos que os praticantes do Candomblé fazem da fotografia e as interpretações dadas aos usos e aos interditos.

O trabalho propõe ainda algumas interpretações sobre obras de fotógrafos que retrataram o Candomblé: Mario Cravo Neto, Adenor Gondin e Pierre Verger; e por fim, produz um ensaio fotográfico, que é fruto da vivência da pesquisadora junto aos terreiros envolvidos na pesquisa.

ABSTRACT

The present reaserch presents some reflections upon the relations between photography and Candomblé. This work analyses the first wide photographic article produced by a brasilian magazine, “O Cruzeiro”, about Candomblé, with the title “*The brides of the bloody gods*”, in 1951, by José Medeiros and Arlindo Silva. This work also discuss the usefulness of some photographic theories in the comprehension of the relations between photography and Candomblé, and presents current usage that the Candomblé participants make of photography, and the interpretations for its uses and prohibitions.s

This work offers yet some interpretations upon the masterpieces of three photographers that deal with Candomblé: Mario Cravo Neto, Adenor Gondim e Pierre Verger. To finalize, it shows a photographic essay, which is the result of the involmnet of the researcher with the universe of Candomblé.

SUMARIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 - CANDOMBLÉ, FOTOGRAFIA E RITUAL DE PASSAGEM.....	13
1.1 “ <i>As noivas dos deuses sanguinários</i> ”: apresentação e contexto.....	13
1.2 Candomblé e imagem pública.....	17
1.3 Fotografia e Fricção ritualística.....	27
CAPÍTULO 2 - CANDOMBLÉ, FOTOGRAFIA E SIGNO INDICIÁRIO.....	35
2.1 A fotografia e o olhar.....	35
CAPÍTULO 3 - A FOTOGRAFIA NO CANDOMBLÉ.....	50
3.1 Apresentação.....	50
3.2 A totalidade e o detalhe	51
3.3 Fotografia e a apropriação das imagens em múltiplos discursos.....	60
3.4 A fotografia e a hierarquia religiosa do Candomblé.....	68
3.5 A fragmentação da fotografia e a totalidade do ritual.....	70
3.6 Fotografia, Candomblé e magia.....	74
3.7 Fotografia e Candomblé na Modernidade.....	76
CAPÍTULO 4 - POÉTICA, RELIGIOSIDADE E REPRESENTAÇÃO NA FOTOGRAFIA DO CANDOMBLÉ.....	78
CAPÍTULO 5 – ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	113
CONCLUSÃO.....	114
BIBLIOGRAFIA.....	118
FONTES.....	122
ANEXOS.....	124

INTRODUÇÃO

A presente dissertação aborda a relação entre a fotografia e o Candomblé. O Candomblé é uma religião de origem africana trazida ao Brasil pelos escravos que vieram trabalhar na lavoura de açúcar durante os quatro séculos nos quais o Brasil foi colônia de Portugal. O contingente populacional de escravos da colônia era oriundo de diversas cidades africanas, cujos cultos religiosos eram diferenciados (CARNEIRO, 1991:16; BASTIDE, 1985:85).¹ Na África, via de regra, cada clã ou cidade cultuava um único deus, mas ao aportar no Brasil estes cultos sofreram alterações em virtude das separações familiares a que foram submetidos os escravos, e da redução do tempo de vida fruto das péssimas condições de trabalho destas populações escravas.

Assim, as religiões africanas, cujo transmissão do conhecimento é oral e, portanto, demandam tempo para se estabelecer, assumiram, no Brasil, uma configuração diversa daquela que havia na África. Com o nome de Candomblé (PRANDI, 2005: 20)², os cultos que aportaram no Brasil (angola, nagô, jeje, keto, encantados, etc.), se estabeleceram como o resultado de fusões de cultos africanos, religiões indígenas e o catolicismo, cada qual com maior peso para um ou outro culto. (COSSARD, 2007: 29)³

¹ CARNEIRO diz que: “Sabemos que todas as tribos africanas tinham religiões particulares”; e BASTIDE diz que: “As religiões africanas que podiam teoricamente implantar-se no Brasil eram tão numerosas quanto as etnias para aqui transportadas”.

² PRANDI fala a este respeito que: “O candomblé é o nome dado à religião dos orixás formada na Bahia, no século XIX, a partir de tradições de povos iorubas ou nagôs, com influências de costumes trazidos por grupos fons, aqui denominados jejes e, residualmente por grupos africanos minoritários”.

³ COSSARD diz que: “Esse termo, provavelmente de origem angola, aparece pela primeira vez em 1807 num relatório de um oficial militar, na repressão de uma comunidade liderada por um escravo angola chamado Antônio, dito ‘o presidente do terreiro dos candomblés’”. Ver também a este respeito COSSARD, Gisele Bignon. *Contribuição ao estudo dos Candomblés. O Candomblé Angola* (tradução da autora). se de Doutorado defendida na Sorbonne, 1971, pp 4-9.

O Candomblé é, genericamente falando, uma religião de possessão rigidamente hierárquica (CARNEIRO, 1991:25).⁴ Os deuses que compõem o panteão místico entram em contato com o mundo material através da incorporação em médiuns. A preparação de um médium no Candomblé passa, por sua vez, por uma série de rituais e a liturgia religiosa comporta, igualmente, tanto ritos periódicos quanto eventuais. Para a realização de muitos rituais do Candomblé há a necessidade do sacrifício animal, bem como a utilização de produtos vegetais e minerais. O acompanhamento musical através de toques de tambor e cantos litúrgicos é também essencial na maioria dos ritos.

Os rituais e festas são realizados, via de regra, no terreiro, espaço consagrado aos orixás (deuses no Candomblé) que comporta um barracão para as festas, quartos para os deuses, alguns espaços específicos para os rituais, uma cozinha ampla e uma área externa com plantas especiais. Existem rituais, no entanto, que são executados fora do espaço consagrado do terreiro: em matas, rios, no mar, em encruzilhadas e outros espaços significativos. Isto demonstra já à primeira vista, que há espaços não consagrados estão de diversas formas em estreita relação com as esferas espirituais. Esta característica é importante pois acrescenta um dado de relatividade ao sistema e fornece elementos para pensara a inclusão de novos elementos – a fotografia entre eles - não tradicionalmente relacionados aos rituais, que podem ser consagrados e incorporados ao Candomblé.

Além de ser uma religião, o Candomblé é também o *locus* de rica prática cultural afro-brasileira, responsável pela introdução de uma série de tradições específicas relacionadas diretamente aos ritos. Tradições estas que se popularizaram e difundiram como parte integrante da cultura brasileira. Alguns exemplos são a culinária ritualística que se expandiu pelo Brasil e se popularizou e os ritmos, instrumentos de percussão, cantos e danças que se desenvolveram e

⁴ CARNEIRO diz que: “A possessão se dá no espiritismo e na pajelança, mas em condições diferentes: no espiritismo são os mortos, e não as divindades, que se incorporam nos crentes; na pajelança, embora sejam as divindades dos rios e das florestas que se apresentam, somente o pajé, e não os crentes em geral, são possuídos por elas. Assim, não é o fenômeno da possessão, por si mesmo, que caracteriza os cultos de origem africana, mas a circunstância de ser a divindade o agente da possessão. Esta a característica principal desses cultos”.

difundiram nacionalmente. Além disso, o Candomblé também influenciou decisivamente a religiosidade brasileira por meio de um sincretismo peculiar com o catolicismo, o kardecismo e as religiões indígenas, tendo sido responsável pelo surgimento da Umbanda. Pelo fato de ser parte ativa da cultura brasileira e devido à riqueza estética dos rituais e festas, o Candomblé é percebido pela fotografia como um objeto e um espaço potencial para a produção cultural, seja ela artística, antropológica ou jornalística.

Não obstante, devido à própria dinâmica desta religião uma série de impedimentos se colocam frente ao registro fotográfico dos ritos e festas. Os sentidos destes interditos, em contraposição à constatação da existência de alguns importantes registros de festas e rituais publicados pela mídia, divulgados em livros, exposições e, mais recentemente, na internet, são o tema principal desta dissertação.

A fotografia está presente no Candomblé de várias formas. Há terreiros que a incorporam como registro da memória dos acontecimentos religiosos, outros que a incorporam como objeto afetivo capaz de mediar emoções vivenciadas, outros que rejeitam a fotografia, parcial ou totalmente, alegando que ela corrompe o espaço e o tempo sagrado dos rituais. O que se percebe na observação do cotidiano dos terreiros é a presença cada vez maior da fotografia em diversas esferas da vida sacra do Candomblé. As mudanças estão em ressonância com a penetração da fotografia na vida moderna, seja ela privada ou pública. O acesso a câmeras digitais, a maior familiaridade dos indivíduos com a imagem fotográfica, a maior compreensão do poder ideológico da fotografia (que se traduz por um controle institucional das imagens feito através da distribuição ou não de autorizações do uso de imagens dos cultos), vêm modificando a relação do Candomblé com a fotografia. Ainda assim, verifica-se uma resistência ao registro por parte de um grupo relativamente grande de terreiros, o que indica que a incorporação da fotografia no Candomblé não é homogênea nem consensual.

O Candomblé começou a suscitar interesse na mídia no início da década de 1950, o que pode ser sentido com as publicações de duas reportagens sobre o tema: “*Le cheval de dieu*”, produzida por George Henri-Clouzot para a *Paris Match*, e logo na seqüência “*As noivas dos deuses sanguinários*”, produzida por Arlindo Silva e José Medeiros para a revista *O Cruzeiro*.⁵ Seis anos após essas primeiras publicações, o conjunto de fotografias de Medeiros, acrescido de mais algumas fotos inéditas do mesmo trabalho, integrou um livro chamado *Candomblé*, publicado pela mesma editora de *O Cruzeiro*. No início da década de 1980 a editora Corrupio publicou, no Brasil, parte dos trabalhos fotográficos de Pierre Verger⁶.

Nas décadas de 1980 e 1990 o Candomblé começou a aparecer com maior intensidade nas fotografias de artistas, foto-jornalistas, artistas plásticos e cineastas. A popularização do tema acompanhou o crescimento da religião em número de terreiros e adeptos e acompanhou também a popularização da fotografia com a criação da imagem digital e da internet. Dois fotógrafos contemporâneos merecem destaque em meio à produção existente, devido a excelência de seus trabalhos, fruto das relações que ambos estabeleceram com a religião, e devido, também a criatividade e seriedade com que produzem suas respectivas poéticas visuais: Mario Cravo Neto e Adenor Gondin, ambos com obras analisadas nesta dissertação.

A relação entre a fotografia e o Candomblé é uma via de mão dupla, pois é possível se observar tanto a incursão cada vez maior de artistas, foto-jornalistas e etnógrafos neste universo religioso, quanto a crescente demanda da fotografia e do vídeo por parte dos adeptos, que buscam formas de registrar suas próprias participações em ritos e festas.

As relações entre a fotografia e o Candomblé se estabeleceram, contudo, com certa dose de conflito. As interdições ao registro fotográfico estão relacionados a questões que perpassam os

⁵ Ver reportagens relacionadas em anexo no final desta dissertação.

⁶ A Corrupio publicou em 1980 o livro “Orixás, os deuses Iorubás na África e no Novo Mundo”; em 1981 o livro . “Retratos da Bahia”, e em 1987 o livro “Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos; dos séculos XVII a XIX”.

sentidos de tradição e mudança para o Candomblé, as relações hierárquicas existentes na estrutura litúrgica da religião, o sistema oral de transmissão de conhecimentos e poderes espirituais e, sobretudo, os significados ônticos do registro fotográfico que dizem respeito tanto à fixação da memória, quanto à violação do espaço e do tempo sagrados. A possibilidade de incorporação da fotografia na dinâmica da religião está, portanto, relacionada a um determinado posicionamento de certos setores do Candomblé frente as questões estruturais que se colocam e a constatação da importância e usos da fotografia na contemporaneidade. Assim, esta dissertação apresenta os vários pensamentos que se produzem sobre a relação entre a fotografia e o Candomblé e propõe algumas reflexões sobre este tema.

O primeiro capítulo apresenta o estudo do caso da primeira grande fotorreportagem sobre o Candomblé, publicada em 1951 pela revista *O Cruzeiro* sob a autoria do fotógrafo José Medeiros e do repórter Arlindo Silva. A reportagem é analisada à luz da teoria formulada por David Tomas e desenvolvida por Fernando Cury de Tacca, que formula um modelo no qual a fotografia é pensada como um ritual de passagem tecnológico. A fotografia estaria, portanto, submetida as leis que regulam o funcionamento de outros rituais de passagem. Tacca afirma que a fotografia de um ritual de passagem do Candomblé produz uma justaposição de rituais (o fotográfico e o religioso) responsável pelo surgimento de uma fricção ritualística, fricção esta capaz de produzir consequências importantes para ambos os campos.

O segundo capítulo apresenta duas teorias que buscam compreender alguns dos sentidos da fotografia na sociedade moderna, e de que forma estes sentidos se conectam com a permeabilidade do Candomblé à fotografia: a fotografia como produto de uma conexão física com o referente, portanto um signo indiciário; a fotografia como produto de um dispositivo técnico programável, portanto um objeto ideológico. Os “graus” de proibições e permissões de fotografias de rituais são

variados, abarcando desde interditos totais até autorizações totais. Os sentidos dos interditos expõem as relações que os agentes mantêm com a fotografia e confirmam a pertinência das teorias.

O terceiro capítulo apresenta de forma mais ampla o resultado do trabalho de campo, constituído por uma série de entrevistas com sacerdotes, fiéis, fotógrafos, simpatizantes e cineastas, e apresenta também o resultado de observações da pesquisadora feitas em festas, rituais e ambientes religiosos. A pesquisa de campo revelou falas que não estavam na literatura especializada e deu voz a agentes que normalmente não são interpelados. A intimidade destes agentes com o Candomblé ampliou o resultado da pesquisa ao revelar como a fotografia penetra, de fato, neste universo religioso. As experiências pessoais narradas nas entrevistas foram, igualmente, confrontadas com as abordagens teóricas a fim de se obter um panorama o mais realista possível das teorias e das práticas.

O quarto capítulo apresenta a obra de quatro fotógrafos que representaram o Candomblé em épocas diversas. Suas obras são eloqüentes discursos sobre religião, arte, fotografia e sociedade. A análise desses trabalhos ampliou a compreensão das relações entre a fotografia e o Candomblé e ofereceu um bom meio de refletir sobre aspectos importantes da visualidade na contemporaneidade.

O quinto capítulo apresenta um ensaio fotográfico, fruto da vivência da autora na pesquisa de campo, e trabalha com a questão do sentido do detalhe no Candomblé. As fotografias compõem um mural de fotos, em sua maioria de objetos inanimados. O objetivo foi produzir um conjunto de imagens que fossem o reflexo da posição da autora em relação ao Candomblé, e oferecessem uma percepção possível deste mundo religioso.

CAPÍTULO 1

CANDOMBLÉ, FOTOGRAFIA E RITUAL DE PASSAGEM

1.1 - “As noivas dos deuses sanguinários”: apresentação e contexto.

Em 1951 a revista *O Cruzeiro* publicou uma longa reportagem⁷ retratando o processo de iniciação do neófito no Candomblé - que é chamado de *abian* antes da iniciação e passa a ser chamado de *iaô* logo após⁸. A reportagem contou com uma série de 38 fotografias em preto e branco do fotógrafo José Medeiros e um texto do repórter Arlindo Silva, narrando os procedimentos relacionados ao ritual de iniciação do Candomblé. A reportagem, intitulada *As Noivas dos Deuses Sanguinários*, foi motivada por uma outra reportagem, de autoria de George-Henri Clouzot, “*Les Possédées de Bahia*” publicada poucos meses antes na revista francesa *Paris-Match*.⁹ Segundo depoimento de Medeiros (TACCA, 2003: 152)¹⁰, a matéria de Clouzot foi considerada superficial pela equipe de profissionais de *O Cruzeiro* e levou a editoria a planejar uma reportagem mais profunda sobre o Candomblé, à moda das narrativas fotográficas que eram a marca das grandes matérias da revista à época. A reportagem foi publicada no dia 15 de setembro de 1951 e causou

⁷ O pesquisador prof. dr. Fernando Cury de Tacca analisa esta reportagem em “*Candomblé – Imagens do Sagrado*”, in Campos, Revista de Antropologia Social, UFPR, 03, ano 2003, Edição Especial da IV reunião de Antropologia do Mercosul.

⁸ PRANDI, Reginaldo. in *Segredos Guardados, orixás na alma brasileira*, informa no glossário que o nome *iaô* é a designação que se faz no Candomblé para a pessoa que se inicia na religião e quer dizer filho ou filha-de-santo, ou ainda mulher de orixá, p. 303-309.

⁹ As reportagens encontram-se no anexo, ao final desta dissertação.

¹⁰ Segundo Medeiros a reportagem estrangeira não mostrava o “*verdadeiro Candomblé*”. Como era costume no processo de decisão de pauta em *O Cruzeiro* os fotógrafos tinham autonomia para propor e conduzir uma reportagem. O enfrentamento com revistas estrangeiras era um ponto importante de afirmação para a revista como produto de um jornalismo autêntico e nacional.

uma grande polêmica em Salvador. Antes mesmo da chegada de *O Cruzeiro* na cidade, jornais locais já antecipavam a reportagem, publicando fotos e notas. A *Federação dos Cultos Afro-brasileiros* convocou uma audiência pública para discutir o assunto e Roger Bastide condenou as reportagem através de alguns artigos (TACCA,2003: 155-157).

As fotografias da reportagem de Medeiros e Silva seguem uma narrativa que tenta retratar a totalidade das principais situações que caracterizam o ritual. O texto, de modo geral, apresenta uma narrativa descritiva dos mesmos atos que são mostrados nas imagens, mas carrega na carga dramática em alguns trechos, chegando a beirar o sensacionalismo, como pode ser sentido no fragmento a seguir:

“Como a raspagem da cabeça o *ritual de flagelação* foi repetido com as outras iaôs, sempre na cadeira. Durante mais de uma hora, assistimos a esse *dilacerar de carnes* ali na ‘camarinha’. A navalha não parava. O *cheiro de carnes* se misturava ao cheiro de suor, as ‘filhas de santo’ entoavam lá fora os seus cânticos sacros, e o atabaque era um gemido rouco dentro da noite. A ‘mãe de santo’ revelava minúcia em suas incisões. A navalha feria e o *sangue brotava, quente, palpitando de vida*. Por fim a última incisão foi feita, e as três iaôs se prostraram sobre as esteiras em atitude de oração. Víamos diante de nós aqueles *três corpos humanos retalhados e ofegantes* e não entendíamos uma só palavra da *prece que arrancavam de dentro de si como roncós*”.(Grifos meus).¹¹

A edição fotográfica não deixa muito espaço para o texto, que fica comprimido entre as fotos. O texto prossegue em páginas no final da revista, publicado em forma de colunas, acompanhado de propagandas de produtos e continuações de outras matérias da revista. Nesta formatação, parte da informação contida no texto desvincula-se da imagem e adquire outros sentidos. O estilo literário adotado por Silva é a crônica jornalística com forte dramatização dos acontecimentos. A carga dramática, ainda que possa ser considerada não excessiva, conduz a narrativa ao sensacionalismo, pois acentua determinadas descrições em detrimento de outras, isola de contexto certos fatos, e associa imagens que não necessariamente mereçam as associações que são feitas.

¹¹ Trecho extraído da reportagem “As noivas dos deuses sanguíneos”, de José Medeiros e Arlindo Silva para a revista *O Cruzeiro* de 15 de setembro de 1951.

Os grifos indicados no excerto anterior atentam para esses exageros de linguagem quando Silva descreve as incisões rituais que são feitas no topo da cabeça do neófito (cortes rituais relacionados ao vínculo do orixá e do médium) e as escarificações nos braços (marcas de vinculação do adepto a uma casa específica): “*ritual de flagelação*”, “*dilacerar de carnes*”, “*o sangue brotava, quente, palpitando de vida*”, e “*três corpos humanos retalhados e ofegantes*”. Para os adeptos do Candomblé, no entanto, essas incisões não representam nenhum dilaceramento de carnes, mas procedimentos essenciais para a iniciação. Por que estes cortes seriam considerados como um dilaceramento de carnes maior do que, por exemplo, a circuncisão para os judeus, realizada sem anestesia na criança recém nascida (no oitavo dia)? É até possível que, caso Silva tivesse feito uma reportagem sobre o batismo masculino judeu, carregasse nas tintas também, mas o que se constata é uma certa dose de exagero no texto, o que induz o leitor leigo a se identificar com a opinião agonística do jornalista. Silva ainda expressa certos juízos de valor quando faz determinados comentários, tais como o excerto sublinhado: “*é esta reportagem que ora publicamos, realizada pelos dois únicos jornalistas brasileiros que até hoje assistiram às práticas secretas da religião negra professada na Bahia que vem revelar, ao mundo civilizado, a estranha história das noivas dos deuses sanguinários*”.

A referência ao mundo civilizado em oposição a um mundo bárbaro aparece algumas vezes no texto, e se configura mais como uma visão de época do que como uma distinção sensacionalista. A antropologia, que neste momento ainda estava bastante vinculada às correntes funcionalista e evolucionista, tendia a compreender o homem moderno, grosso modo, como uma “evolução” do homem primitivo. Por outro lado, a reportagem manifesta também a intenção de enaltecer o Candomblé, ainda que como uma prática *exótica*. Assim, pode-se ler no lide: “*Dois repórteres de O Cruzeiro desvendam mistérios do mundo ritualístico e bárbaro dos Candomblés da Bahia – a*

Iniciação das Filhas-de-santo – Manifestação de uma divindade feminina – Cenas de um cerimonial secreto em toda a sua grandeza primitiva".¹²

Há também um esforço por não emitir juízos de valor sobre a ação e fornecer somente a descrição precisa dos acontecimentos do ponto de vista do leigo, que é justamente o ponto de vista do repórter, do fotógrafo e do leitor tradicional da revista, como se percebe no trecho a seguir extraído da reportagem:

“A atmosfera do barracão é densa e abafada. Em volta, toda uma assistência de fiéis se comprime para ver dançar as “filhas de santo”. O bater ritmado dos tambores sagrados, o calor sufocante, o aroma das plantas exóticas, a fisionomia impassível das imagens nos altares iluminados com velas, tudo isso concorre para envolver a assistência numa onda de expectativa depressiva”.

Para Tacca, “*O texto jornalístico que acompanha as imagens não compromete pelo seu caráter meramente descritivo, com detalhamento para ações, cantos, nomeação de objetos, e uma certa dramaticidade narrativa do evento*”(TACCA, 2003:148). Mas, como indicamos anteriormente, há sim, evidentemente, uma certa dose de sensacionalismo no texto, disseminado na dramaticidade do estilo de Silva.

Barthes, já na década de 60, constatava a vinculação da fotografia e do texto na conformação do significado da informação jornalística. Em um dos seus primeiros artigos sobre o tema ele define a fotografia como uma mensagem sem código, uma mensagem puramente denotada, mas cujo sentido só seria dado pela relação da imagem com o contexto de veiculação e recepção a que estaria vinculada. Para o autor, só há significado na mensagem fotográfica quando se pensa na relação dos elementos visuais, sejam eles sintáticos, estéticos ou de composição, com a cultura, a história, a sociedade, o pensamento e as emoções, em suma, em relação à produção simbólica e material

¹² Para uma análise mais ampla sobre o paralelismo entre as correntes teóricas da antropologia e o uso de fotografias nos estudos etnográficos ver SAMAIN, E. *Quem tem medo de Bronislaw Malinowski*, in Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, UERJ, no 12 (1), 2001, p121-127 e No fundo dos Olhos: *Os futuros visuais da antropologia* in Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, UERJ, no. 6 (1), 1998, p.141-158.

humana. A denotação absoluta da fotografia, desta forma, não existiria, pois a fotografia não seria um *análogo* em si, ela só existiria de forma relacional com o mundo à sua volta.¹³

Neste modo de formular a questão o texto de Silva conota de sentidos as imagens de Medeiros e vice-versa. Por outro lado, a recepção da reportagem também não pode ser considerada homogênea. Para um público leigo, de classe média, a reportagem suscita um tipo de sentimento e conceituação, e para o público religioso, suscita outro tipo, muito diverso. De qualquer forma o conjunto de fotografias que compõe a reportagem é um dos objetos desta pesquisa que será analisada mais detidamente a seguir e também no capítulo 4.

1.2 - Candomblé e imagem pública

A revista *O Cruzeiro* foi uma publicação dos Diários Associados, empresa de Assis Chateaubriand, fundada em 1928, mas começou a ganhar importância e destaque nacional somente em 1944 quando introduziu o foto-jornalismo como gênero de produção editorial. A principal característica do gênero era a composição de um extenso ensaio fotográfico, fruto da vivência do fotógrafo junto ao assunto como o qual ele deveria realizar seu trabalho. O conjunto de fotos e texto era editado de forma a criar uma narrativa dos acontecimentos. Esta nova forma de produzir a notícia diferenciava-se substancialmente das formas anteriores, nas quais a fotografia aparecia como ilustração da informação escrita. A programação visual deste novo gênero associava as imagens às legendas, às ilustrações e ao texto a fim de conduzir o olhar do leitor e dirigir sua atenção. O modelo geral subjacente a este gênero narrativo era o cinema, mais especificamente o

¹³BARTHES, Roland. A Mensagem fotográfica In COSTA LIMA, L. (org.) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Editora Saga, 1969.

documentário. A fotografia passou dessa maneira a ganhar relevância em relação ao texto, configurando-se como a parte principal da informação.¹⁴

Estas mudanças foram introduzidas na imprensa brasileira por fotógrafos europeus que vieram para o Brasil antes e durante a 2ª Guerra Mundial. Jean Manzon é um dos nomes mais importantes do período, seguido de Marcel Gautherot e Pierre Verger. Entre os fotógrafos brasileiros contratados pela revista estão ainda nomes como os de José Medeiros e Flávio Damm. O gênero foto-jornalismo, ou fotorreportagem é, portanto, caracterizado por ser uma reportagem na qual a fotografia ocupa um lugar privilegiado, muitas vezes orientando o texto, conduzindo o argumento, o interesse e a emoção dos leitores.

“As seqüências de imagens recriavam como narrativa a intensidade do acontecimento, seu tempo interno anunciado no texto. Para essas coberturas ilustradas, implantadas pelo fotógrafo francês Jean Manzon, propiciavam-se às suas equipes viagens recontadas quase sempre como aventuras. Alardeava-se a ‘documentação autêntica e viva’ de um país ainda pouco conhecido. O prestígio da repercussão dessas fotorreportagens no meio jornalístico redefiniu socialmente a posição dos fotógrafos enquanto profissionais” (SEGALA IN LUHNIG, 2004: 12).

A busca pelo registro e representação dos grandes temas da cultura brasileira veio ao encontro da nova visão das elites e da intelectualidade sobre o Brasil, que se formaliza inicialmente na década de 20 (na qual a “semana de arte de 22” pode ser considerada um marco fundamental) e ganha corpo com as publicações de *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933; *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, em 1936 e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr. em 1943.

“Os anos que vão de 1920 a 1950 definem o período em que se gestou a feição moderna do que viria a ser o Brasil que conhecemos hoje. O desfecho do processo de integração e exclusão que marca a história do negro no Brasil, e depois do neto do europeu que sonhou com a América, foi delineando-se nesse período. A sociedade de classes estava em formação, a população era intensivamente redistribuída através do País, novos centros de hegemonia econômica iam formando-se, o Estado buscava de toda a maneira encontrar um modelo de eficiência burocrática, ampliando seus limites de atuação para substituir antigos mecanismos patrimoniais de bem estar por instituições pessoais. O Brasil ia deixando de ser uma economia agrária para se industrializar; a sociedade rural, rústica, tradicional se preparava para a modernidade” (PRANDI, 1995: 61-62).¹⁵

¹⁴ Ver COSTA, Helouise. Tese. *Um Olho que Pensa, Estética Moderna e fotojornalismo*, FAU-USP, São Paulo, 1998.

¹⁵ PRANDI, Reginaldo in *Herdeiras do Axé*. Revista Novos estudos Cebrap, São Paulo, n. 42, abril-junho, 1995. pp 61 e 62.

Uma das principais mudanças do período é o novo papel social e cultural do negro na formação da moderna sociedade brasileira. Se, por um lado, o início do século XX incorpora a mão de obra negra, oriunda do fim do sistema escravista, em postos de trabalho inferiores àqueles ocupados pela mão de obra branca imigrante, por outro lado a cultura brasileira começa aos poucos a absorver com maior liberdade elementos das culturas africanas. O que anteriormente era reprimido e refutado começa a ganhar a relevância de símbolo nacional: a capoeira, o samba e o Candomblé¹⁶. Mattijs Van de Port diz:

“Muitos autores já atentaram para o fato de que o candomblé – com sua longa história de perseguição, marginalização e invisibilidade pública – tornou-se, nas últimas décadas, a marca registrada do estado da Bahia. A política cultural baiana – em estreita aliança com as indústrias de turismo e entretenimento – tornou o candomblé um verdadeiro ‘banco simbólico’, de onde símbolos, ritmos, mitos e estéticas são postos em circulação na esfera cada vez mais ampla da sociedade baiana. Beatriz Góis Dantas, entre outros, argumentou que foi o nacionalismo cultural emergente dos anos 30 que iniciou esse desenvolvimento. Ao buscarem cortar o cordão umbilical com a Europa, membros da vanguarda cultural intelectual propuseram e propagaram uma reimaginação da nação brasileira como mistura singular das raças européia, africana e indígena. A partir de então, tornou-se visível, por todo o Brasil, um interesse renovado na herança afro-brasileira, inclusive, e conseqüentemente, nos cultos afro-brasileiros”. (DE PORT, 2005:3)

Desafiado pela reportagem de Clouzot publicada na *Paris Match*, considerada preconceituosa e superficial, Medeiros parte para Salvador para realizar a sua própria reportagem sobre a iniciação das “filhas-de-santo” para *O Cruzeiro*, objetivando um registro mais profundo do tema: o registro da iniciação deas iaôs. Ao chegar a Salvador ele se depara com uma forte resistência por parte dos terreiros mais antigos da cidade e considerados mais tradicionais, que não permitiram a ele fotografar a cerimônia de iniciação. Medeiros conseguiu uma autorização para fotografar o ritual de iniciação no terreiro de Mãe Riso da Plataforma (também conhecida por Riso d’ Oxossi). Segundo Tacca, Medeiros pagou a esta mãe-de-santo uma quantia em dinheiro como forma de colaboração nas despesas da iniciação de três iaôs que estavam se iniciando e que seriam,

¹⁶ “Com intenções políticas evidentes, a mestiçagem de mácula vira exemplo. A feijoada, de prato escravo transforma-se em rejeição nacional...a capoeira deixa de ser criminalizada e mais e mais passa a ser reconhecida como esporte nacional, assim como as religiões mestiças ganham novo espaço.” Lilia M. Schwarcz. em *A Questão Racial no Brasil em Negras Imagens*, pág.164, in VASCONCELLOS COELHO, M.B. *A construção da imagem da nação brasileira pela foto-documentação: 1940 – 1999*. São Paulo, TESE, FFLCH, USP, 2002. Pág. 165.

então, fotografadas. A ialorixá teria obtido a autorização de seu orixá para permitir o registro fotográfico da iniciação, segundo informação que foi colhida por Tacca com a irmã de Mãe Riso.

As fotografias de Medeiros seguem uma orientação cronológica do ritual, mas registram os momentos mais agonísticos do processo, por ser eles que fornecem justamente o sentido da transformação por que passa o indivíduo que se inicia. Medeiros busca construir uma representação do espaço e dos atos do ritual que denotem ao leitor o grau de excepcionalidade que vive o indivíduo que participa do ritual. Assim, apesar do realismo das imagens, uma marca de sua fotografia e das fotografias da equipe da revista, os retratos, bastante fechados nos rostos e meios corpos das iaôs, transportam o leitor para este mundo mítico, espiritual e para este espaço sagrado. As fotografias, além de registrar com riqueza de detalhes alguns momentos deste ritual, criam uma representação do espaço sagrado e do mergulho que estes indivíduos dão para dentro deste mundo espiritual.

De todo o modo, esta reportagem representou um marco jornalístico e tornou-se, de certa forma, um exemplo do grau de impacto que uma foto-reportagem pode causar. Ela é lembrada até hoje por membros das comunidades de Candomblé¹⁷ e pode-se dizer que estabeleceu uma relação ambígua entre os profissionais de mídia e os integrantes dos cultos. Ambigüidade marcada pela desconfiança e receio em relação ao poder de devastação da imagem fotográfica, por um lado, e paradoxalmente, pela sua enorme capacidade de documentação e perpetuação da memória, por outro.

Os sentimentos de negatividade em relação à fotografia podem estar relacionados à seqüência de fatos que ocorreu após a realização e publicação da reportagem. A Mãe-de-Santo Riso da Plataforma foi denunciada pela Federação dos Cultos Afro-brasileiros e chegou a ser interpelada pela polícia; segundo Medeiros, por causa da reportagem a iniciação das filhas-de-santo também

¹⁷ Mencionaram a reportagem de Medeiros, Mãe Regina de Iemanjá, Mãe beata de Iemanjá, Mãe Gisele Omindareuá e Pai ogum Jobi, em depoimentos pessoais para a pesquisadora.

não teria sido reconhecida por outras comunidades do Candomblé, o que levou-as à marginalidade religiosa.¹⁸ Algum tempo depois, uma das iaôs suicidou-se e outra teria ficado louca. Além disso, Riso da Plataforma foi assassinada¹⁹. Ainda que os motivos das tragédias e a publicação das fotografias não estejam relacionados, algumas lideranças e adeptos interpretam os ocorridos como punições divinas pela profanação midiática do ritual.

É interessante pensar, por outro lado, que à época em que Medeiros propôs a reportagem para *O Cruzeiro*, Pierre Verger já estava fotografando o Candomblé na Bahia há pelo menos cinco anos. Na primeira fase em que foi contratado para trabalhar para a revista *O Cruzeiro*, de 1946 a 1951, Verger fotografava sem contribuir com a elaboração do texto, ainda que pudesse participar da escolha do tema junto com o repórter. Já na segunda fase de trabalho, de 1957 a 1960, ele assumiu a liderança, tanto dos processos de escolha das matérias, como também da elaboração dos textos.²⁰

O interesse de Verger pela fotografia etnográfica antecede sua vinda ao Brasil. Seus estudos e registros fotográficos contribuíram para a valorização do Candomblé da Bahia no quadro geral da religiosidade brasileira. A troca que se estabeleceu entre a produção fotográfica e escrita de Verger e a cultura religiosa da Bahia faz parte da própria constituição do Candomblé no período. Verger tinha um compromisso ético com as comunidades, motivo pelo qual ele se recusou a fazer a reportagem sobre a iniciação das iaôs para *O Cruzeiro*, que havia sido primeiramente cogitada para ele²¹. Ele recusava-se a fotografar situações, objetos e lugares considerados íntimos e privados.

Nadja Peregrino define assim o seu dilema:

¹⁸ “Segundo Medeiros a publicação das imagens que mostravam cenas de sacrifício de animais, cenas internas da reclusão e detalhes do processo ritualístico, causou muita polêmica no meio do Candomblé da Bahia. Ainda segundo ele, devido à reportagem as iaôs não tiveram a sua iniciação reconhecida e assim ficaram marginalizadas dentro da religião com conseqüências graves para elas. Essas informações ele obteve, quando esteve outras vezes em Salvador, de pessoas com as quais ele encontrava e que tinham relações com o mundo religiosos(...) Segundo ele, a mãe de santo teria também sofrido muitas perseguições dentro do meio religioso, e até mesmo tendo que explicar suas razões em deixar-se fotografar em uma delegacia de polícia.” in TACCA. *Candomblé – Imagens do Sagrado*. pg.152

¹⁹ Informações colhidas em conversas com Mãe Beata de Iemanjá, Mãe Regina Lucia de Iemanjá e outros.

²⁰ PEREGRINO, Nadja. Verger, Repórter Fotográfico. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2003.

²¹ Informação fornecida por Ângela Luhnig em entrevista pessoal para a pesquisadora.

“Uma das principais características de *O Cruzeiro* tem sido a valorização do fotógrafo e de seu trabalho, especialmente em relação à visão meramente mecânica, segundo a qual o trabalho era feito pela máquina e não pelo homem. Porém (...) as reportagens de Verger não eram tão imbuídas de heroísmo explícito quanto as dos outros fotógrafos e repórteres, que, muitas vezes se deixaram festejar pelos seus feitos com ar de aventura. Verger demonstrava uma postura menos extravagante na sua conduta, embora mostrasse de fato mundos muito diferentes daqueles que se conheciam na época.”. (PEREGRINO, 1991: 73 In LUHNING, 2004: 44).

Verger é o fotógrafo que mais fotografou cultos de Candomblé, entre os anos de 1930 a 1970, tanto na África quanto no Novo Mundo (Brasil, Cuba e Haiti). Ele registrou, inclusive, muitas cerimônias de iniciação, rituais de passagem, fiéis em transe, objetos sagrados e locais tradicionalmente interditos ao registro fotográfico. Verger não se manifestou publicamente sobre a reportagem de Medeiros, mas segundo levantamento de Tacca, ele estava muito bem informado sobre a repercussão da matéria, dada a quantidade de artigos sobre o assunto que foram encontrados no acervo pessoal do fotógrafo.

Em 1957, alguns anos após a publicação da reportagem de Medeiros e Silva, um livro com o título de *Candomblé* foi publicado pela mesma editora da revista *O Cruzeiro*. O livro contava com as 33 fotografias da reportagem, acrescido de mais 28 fotografias inéditas do mesmo ritual. Neste novo formato, segundo Tacca, as fotografias adquirem um outro sentido, menos sensacionalista e mais antropológico. Tacca diz que o documento etnográfico recompõe, na publicação de caráter etnográfico, a *aura* perdida com a publicação sensacionalista das fotos:

“A nova forma de publicação colocou as mesmas imagens em outro formato e em outra valorização. Se na revista o artifício jornalístico era o sensacionalismo, para atingir um formato popular direto e ofensivo à religião, já à partir do próprio título, no livro, as imagens passam a ser um material etnográfico precioso e único. O material fotográfico coletado por Medeiros transforma-se em conteúdo. De uma primeira publicação marcada por um foto-jornalismo sensacionalista, transforma-se em documento etnográfico na apresentação gráfica e nas marcações das legendas no formato do livro. Na primeira versão temos a profanação do espaço sagrado, permitido somente para os iniciados, ao torná-lo visível ao olhar, um olhar leigo, massificado pela importância da revista *O Cruzeiro* na opinião pública da época. Na segunda versão temos as mesmas imagens mas sem o tratamento sensacionalista, com uma abordagem que transparece uma aparente neutralidade na explicitação visual do ritual transformando-as em documento etnográfico ou “científico”, coroando-as com uma nova aura para o sagrado profanado. (TACCA, 157,158).

Para ele, a mudança de eixo “*reataria o objeto reproduzido ao domínio da tradição*”. Isso de fato ocorre, se considerarmos que a publicação re-posiciona o Candomblé diante do olhar leigo,

conferindo-lhe um ‘status’ elevado, associado positivamente à tradição cultural brasileira e à um *locus* de resistência da cultura negra no Brasil.

É preciso, no entanto, atentar para dois aspectos da questão: o primeiro é o fato desta mudança significar também o início de uma estilização do culto, com conseqüências para o seu entendimento público, como coloca De Porte:

“Uma das primeiras coisas imediatamente notáveis na representação pública do candomblé é o fato de que o candomblé-da-mídia é uma expressão completamente estetizada e ‘estilizada’ do culto.²² O candomblé tornou-se sinônimo de beleza, cultura e tradição: vestidos brancos imaculados, belas jóias exóticas, rituais solenes, ritmos encantadores, pessoas bonitas, sabedoria profunda. Aqueles templos mal-cheirosos, caindo aos pedaços, que encontramos nas primeiras etnografias, ou, de fato, ainda hoje, na periferia de Salvador, não correspondem às versões midiáticas do candomblé dos círculos culturais baianos, assim como os aspectos mais ‘sangrentos’ da iniciação e do sacrifício animal, o fenômeno da possessão, ou os vários espíritos mais ‘baixos’, desbocados e vulgares, que habitam o universo religioso afro-brasileiro, estão, no mais das vezes, ausentes das representações públicas.”(DE PORT, 2005:4)

O outro aspecto importante a ressaltar é o fato de as casas de Candomblé possuírem uma certa autonomia umas em relação às outras, fruto da estrutura descentralizada própria desta religião. O vínculo principal do fiel é com a divindade e logo em seguida com o pai ou a mãe-de-santo. Logo, vale a pena ressaltar novamente: se o orixá permite ou aceita determinado procedimento não usual, seu desejo e ordem tem que ser respeitado. Tacca atenta para este fato quando fala das relações entre Mãe Riso da Plataforma e Medeiros:

“No candomblé os pais-de-santo e mães-de-santo têm acesso direto às divindades e não precisam para isso de autorização de uma instituição burocrática como a Federação (dos cultos afro brasileiros) e nem de seus pares; o canal místico é único e singular, o que torna ainda mais fascinante este mundo religioso. Em depoimento recente a irmã de Riso disse-nos que ela consultou seu santo, Oxossi, e o santo autorizou-a a deixar Medeiros fotografar a iniciação. Quem então autoriza as fotografias?” (TACCA, 2003:157)

Vale perguntar também: se acaso é o santo que permite a fotografia, porque haveria uma distinção tão grande na forma de pensar as fotos publicadas na revista e no livro? Se for o santo que

²²Os exemplos fornecidos por De Port são os seguintes: “Dos elegantes tons de aquarela das décadas de 20 e 30 presentes em Batuque, samba e macumba, de Cecília Meireles, à teatralização do candomblé, de Joãozinho da Goméia, nos clubes noturnos do Rio de Janeiro nas décadas de 40 e 50, das esculturas e pinturas altamente abstratas, inspiradas no candomblé, das décadas de 60 e 70, de Rubem Valentin, às recentes traduções da dança do candomblé para o sapateado em A dança dos Orixás, de Valéria Pinheiro.”

decide, as razões não fazem exatamente parte da lógica societária humana e, portanto, um ambiente considerado menos sensacionalista e mais “ético” pode ter outros significados nesta relação entre a divindade, os homens e a fotografia. As explicações fornecidas por Tacca para a mudança de sentido das fotografias, na reportagem e no livro, se encaixam perfeitamente nesta lógica societária moderna e ocidental, mas as explicações para as interdições à fotografia de rituais, seguem outras lógicas, mais complexas.

Assim, mesmo após o episódio com as fotos de Medeiros e os trágicos acontecimentos que se sucederam, sendo interpretados como castigos divinos, outros terreiros continuaram a permitir fotografias e imagens por motivos diversos, como foram os casos dos terreiros da Gomeia do Cosme, ambos fotografados por Verger na década de 1940 e 1950, e do filme *Iaô*, de Geraldo Sabino, rodado em 1975 no terreiro de Mãe Filhinha, em Cachoeira.

Joãozinho da Goméia foi um pai-de-santo polêmico na história recente das religiões afro-brasileiras, principalmente porque ampliou o diálogo entre as várias modalidades de ritos do Candomblé e destes com a sociedade brasileira. Além disso ele desempenhou um papel decisivo na configuração do que é hoje o Carnaval carioca, pois foi o responsável pela inserção da performance das danças sagradas e da estética dos cultos aos orixás no *show business* e nas passarelas dos desfiles das escolas de samba: *“Ele foi, sem dúvida um personagem que transgrediu alguns dos segredos tidos como fundamentais nas alianças entre os terreiros. Contudo, sinalizou e promoveu o candomblé como uma rica expressão religiosa, estética e lúdica, dada sua sensibilidade em perceber as fortes relações que esse campo religioso mantinha com outros aspectos da cultura brasileira”* (SILVA, 2002:154-162).

Suas atividades religiosas, como as festas de seus orixás, eram muito divulgadas na imprensa, que o promovia. Ao mesmo tempo ele fazia da Goméia um espaço de encontro não

somente para as pessoas do povo-de-santo, mas para os diferentes segmentos sociais que passavam a ler e ter informações sobre o Candomblé (SILVA, 2002:163).

O filme *Iaô* de Gerlado Sarno é um outro exemplo de relações entre o Candomblé e a imagem. Rodado em 1975 no *Ilê Axé Itaylê*. O filme documenta a iniciação de três iaôs. A narrativa é construída através da justaposição de uma narração em *off* que informa parcialmente os procedimentos e sentidos das ações que aparecem nas imagens. O filme é o resultado da cumplicidade entre o cineasta e a comunidade retratada e revela o desejo de um projeto identitário mútuo. Como diz Patrícia Birman, “O valor maior de *Iaô* emanava do reconhecimento de um discurso nativo sobre si mesmo: o sentido das imagens seria produzido pela comunidade de candomblé, que ocupa a cena do filme do início ao fim.” (BIRMAN,1997:125). E mais adiante ela acrescenta:

“Conhecer a cultura do povo, bem antes da antropologia se estabelecer com seus parâmetros acadêmicos no Brasil se constituiu, não é de hoje, como parte de um projeto de desvendamento da identidade nacional. Projeto que se desenvolveu tanto por meio da ficção quanto pelos estudos folclóricos, e sem dúvida manteve-se presente nos trabalhos antropológicos posteriores, que sempre se vocacionaram em torno da compreensão da sociedade brasileira” (BIRMAN,1997:131)

Com efeito, a caravana Farkas, projeto realizado pelo fotógrafo e cineasta Tomas Farkas na década de 60 teve justamente esta abordagem. No caso do filme *Iaô*, as motivações para a permissão dos registros de rituais privados e tradicionalmente proibidos a olhares leigos residem nesta cumplicidade e no fato de o filme ser o legítimo representante dos discursos desta comunidade, assim Birman explica que “*porque provenientes da comunidade as imagens seriam capazes de fornecer sentido às cenas de possessão e aos ritos secretos da iniciação no candomblé*”, e mais, “*as imagens parecem, portanto, buscar esse efeito. Não tanto o sentido da iniciação enquanto atividade exclusivamente religiosa, mas o seu valor para uma comunidade que se constrói em torno dela*”

Este parece ser o que diferencia as relações agenciadas pelo filme e as relações agenciadas pela reportagem de Medeiros. Guardadas as proporções - a reportagem foi realizada na década de 50 para um dos maiores veículos de mídia impressa do período e o filme foi rodado na década de 70 para exibição em circuito cultural e não comercial – ainda assim é possível extrair um componente intrínseco aos dois processos, responsável pelas relações que ambos agenciaram. No caso da reportagem, já foram mencionadas as conseqüências negativas para os personagens que foram fotografados e o resultado “traumático” que a reportagem causou em meio às comunidades de Candomblé de Salvador. No caso do filme ele se traduziu como o registro legítimo de uma expressão religiosa em ressonância com uma prática social: *“As seqüências das imagens no filme se transformam na ilustração de uma tese: no povo, temos valores fundantes que se encontram mantidos cuidadosamente na realização cotidiana da vida comunitária, ritualmente preservada nos terreiros de candomblé”*. (BIRMAN, 1997:128)

Por outro lado, é também comum a proibição de fotografias de rituais as vezes até mesmo públicos, teoricamente permitidos a olhares leigos, mas que não podem ser fotografados nem mesmo para figurar em álbuns privados dentro dos próprios terreiros. É o caso da casa de Pai Bira de Xangô e Mãe Beata de Iemanjá, que proíbem terminantemente o registro fotográfico de qualquer momento no qual o orixá esteja presente. Situação semelhante foi vivida pela pesquisadora, proibida de fotografar uma festa pública de Obaluaê no terreiro de Pai Celso Gatamaram, mesmo com a garantia de que as fotos ficariam sob controle total do sacerdote.

A fotografia é um assunto polêmico para o Candomblé, o que evidencia o fato de que ela é sentida ora como ameaça à estabilidade religiosa, ora como um instrumento importante para a manutenção desta mesma estabilidade. Os múltiplos sentidos que a fotografia adquire no Candomblé encontram explicações na forma como ele se estrutura ontologicamente, nas relações

dele com a modernidade (a fotografia e a mídia, aí incluídas) e na própria ontologia da imagem fotográfica.

1.3 - Fotografia e Fricção Ritualística

No início do século XX, Arnold Van Gennep formulou uma interessante teoria para explicar a estrutura dos *Rituais de passagem*. Em 1983, o sociólogo David Tomas estudando o mecanismo da produção da imagem fotográfica e as teorias de Van Gennep, publicou um artigo no qual ele defende que há uma analogia entre os dois processos. A partir da interpretação proposta por Tomas, Fernando Cury de Tacca irá dizer, à respeito da publicação das fotografias de Medeiros, que “o deslocamento contextual encontra a gênese da fotografia como realidades múltiplas, permitindo dessa forma, significações diferenciadas, sagradas ou profanas²³”. Esta afirmação vai ao encontro do postulado por Van Gennep em sua teoria, e que ele denomina por *rotação do sagrado*: “o sagrado, de fato, não é um valor absoluto, mas um valor que indica situações respectivas”. Isto significa que um indivíduo, ou um objeto são sagrados (ou profanos) dependendo da relação que ele mantém com determinado grupo em um determinado momento.²⁴ (VAN GENNEP, 1978:32)

Para Tomas, o processo de produção da fotografia obedece a esta mesma dinâmica, e possui a mesma estrutura dos *Rituais de passagem*. Esta similaridade, segundo o autor explicaria certos tipos de relações entre indivíduos e a fotografia, especialmente aquelas existentes entre a fotografia e processo rituais, sejam eles sociais, religiosos, ou culturais.

Van Gennep afirma que em toda sociedade geral há várias sociedades especiais com graus diversos de autonomia, porém nas sociedades modernas só há separação nítida entre a sociedade

²³ TACCA. in *Candomblé – Imagens do Sagrado*. p. 158

²⁴ Este conceito é conhecido como “*relativização do sagrado*” e está no centro da proposta de Tacca para a interpretação do deslocamento do sentido das fotografias de Medeiros na revista *O Cruzeiro* e no livro *Candomblé*.

leiga e a religiosa, ou entre o sagrado e o profano. Assim, cada uma dessas categorias contém, isoladamente, outras categorias de menor amplitude, tais como as divisões entre classe média e média alta nas sociedades leigas.

“Para passar de uma delas a qualquer das outras, para passar de camponês a operário e mesmo a servente de pedreiro, é preciso satisfazer certas condições que, entretanto, têm de comum assentarem somente em uma base econômica ou intelectual. Em vez disso, para o indivíduo que é leigo tornar-se sacerdote, ou, inversamente, é preciso executar cerimônias, isto é, atos de um gênero especial, ligados a uma certa tendência de sensibilidade e a determinada orientação mental. Entre o mundo profano e o mundo sagrado há incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um ao outro não pode ser feita sem um estágio intermediário” (VAN GENNEP, 1978: 25)

Van Gennep também afirma que o sagrado e o profano não devem ser tomados como pólos estáticos e nitidamente separados, mas sim como posições dinâmicas, com valores dados pela comparação, contraste e contradição. O sentido não estaria equacionado a uma essência do sagrado (ou do profano), mas em sua posição relativa dentro de um dado contexto de relações. Esta posição é importante para o argumento de Tacca, pois justifica o deslocamento de interpretação (*deslocamento contextual*) para as fotografias publicadas em *O Cruzeiro* e as fotografias publicadas no livro *Candomblé*, que são basicamente as mesmas fotografias.

Van Gennep ainda distingue os *Ritos de Passagem* como uma categoria especial de ritos. Eles são decompostos em *Ritos de Separação*, *Ritos de Margem* e *Ritos de Agregação*. Segundo o Autor, os *Ritos de Passagem* caracterizam-se por ser:

“seqüências cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação a outra e de um mundo (cósmico ou social) a outro” [Estas seqüências] “podem ser decompostas, quando submetidas a análise em Ritos de separação (preliminares), Ritos de margem (liminares) e Ritos de agregação (pós liminares)” (VAN GENNEP, 1978:31)

Em linhas gerais, a primeira etapa (preliminar) é marcada por uma série de ritos de separação que visam afastar o indivíduo de seu grupo precedente. A segunda etapa (liminaridade) é marcada por ritos de margem, que isolam o neófito da marcação linear do tempo, fazendo-o viver em um tempo mágico e em um estado social diferenciado. A terceira etapa é composta de ritos de

agregação, que visam a ‘re-inserção’ do indivíduo no novo grupo e sistema social que ele pleiteou.²⁵

Van Gennep deixa claro que muitos *Ritos de Passagem* são, concomitantemente, ritos de outra natureza. Como exemplo ele menciona o rito de casamento que pode ser também um rito de fecundação; ou os funerais que admitem ritos de defesa; e, igualmente, os ritos de iniciação que além do rito de passagem comporta também ritos de propiciação.

²⁵ A *Iniciação de Iaô*, ritual que foi registrado por Medeiros, é o que pode ser definido como um *Ritual de passagem*. Como tal ele obedece a certas fases invariantes. Este ritual é, normalmente, proibido aos olhares leigos e os motivos da proibição estão relacionados à concepções iminentes à ontologia do Candomblé. A iniciação consiste em despertar no noviço aspectos da personalidade escondida correspondente à personalidade do ancestral divinizado, presente nele em estado latente, mesmo sendo só em razão dos genes herdados, inibidos e alienados pelas circunstâncias da existência levada até essa data. Durante o período de iniciação o noviço é mergulhado em um estado de entorpecimento e de dócil sugestibilidade, causado, em parte por ablusões e beberagens de infusões preparadas com certas folhas. Sua memória parece momentaneamente lavada das lembranças de sua vida anterior. Nesse estado de vacuidade e de disponibilidade, a identidade e o comportamento do orixá podem se instalar livremente, sem obstáculos e tornar-se-lhe familiar. Mais tarde ele esquecerá tudo o que passou no período de iniciação mas será sensibilizado aos toques do atabaque do seu orixá que incitam-no a exteriorizar um arquétipo de comportamento conforme suas aspirações reprimidas. Introdução in VERGER. Orixás Salvador, Fundação Pierre Verger e Corrupio Edições e Promoções Culturais LTDA, 2002.

No primeiro estágio chama-se *abian* e precisa ter passado pela prova de ter recebido o chamado orixá (através de transe, sonho, achar objeto estranho, etc.). O primeiro sinal material indicando a dependência do noviço é o colar de contas com as cores do orixá, previamente lavado com um banho de ervas. A lavagem do colar faz parte do Rito de separação é celebrada com cantos e comida ao final.

O segundo estágio é o *Bori*, oferenda feita à cabeça para reforçar a ligação do noviço com o orixá (parte do destino das pessoas reside na cabeça) e também para fortalecer a cabeça para suportar os momentos de possessão. Esta cerimônia confirma de maneira mais forte a ligação entre os deuses, os mortos, os membros presentes do Candomblé e o pretendente. Após a lavagem de contas e o *Bori*, cerimônias preliminares, que podem ser classificadas como *Ritos de separação* do *Ritual de passagem*, ocorre a iniciação propriamente dita. A *abian* passa a frequentar o terreiro e a se familiarizar com os nomes e as pessoas enquanto reúne o que precisa para a iniciação. São despesas elevadas, geralmente demora para que se obtenha tudo o que é necessário. Chega o momento de serem “raspados e pintados”, expressão que faz alusão às provas que vão se submeter e ficam reclusos em média por 17 dias.

O período de reclusão é composto de várias fases: começa com a raspagem das cabeças dos noviços, fazem-se as incisões no alto do crânio e eles recebem o banho de sangue como nas cerimônias africanas. No 3º dia os noviços (adoxus) saem em público cobertos de traços e pontos brancos feitos de giz e usam roupas brancas em homenagem a Oxalá. Chegam ao barracão protegidos por um grande pano branco, caminham de cabeça baixa e passos vacilantes precedidos por seus pais e mães pequenos que os amparam. Nesta ocasião os noviços prestam respeito e reverenciam a Oxalá e ao pai ou mãe-de-santo. No 7º dia, chamado no Brasil, dia do nome, o próprio *adoxu*, inspirado pelo orixá, revela seu nome no decorrer de uma cerimônia muito concorrida: são seguros por um membro da comunidade que pede que ele revele seu nome três vezes sempre agitando uma sineta (adja), na última vez ele dá um pulo e grita seu nome. É um grande momento da cerimônia e do processo todo. Com esse nome ele passará a ser conhecido no Candomblé.

O local onde se realizam os rituais é espaço sagrado e igualmente o tempo em que se realiza a passagem não obedece a nenhuma regra da vida prosaica. O sistema ontológico que estrutura o Candomblé é baseado na infinita repartição da divindade em partes que são igualmente potentes e eficazes e que são vinculadas cada uma delas a um indivíduo específico. Ele ganha um novo nome que identifica ao mesmo tempo a divindade ao qual ele está ligado espiritualmente e um diferencial que o personifica perante os outros múltiplos da divindade. **Essas informações foram extraídas da Introdução do livro *Orixás* de Pierre Verger. Salvador, Fundação Pierre Verger e Corrupio Edições e Promoções Culturais LTDA, 2002. p.44**

Segundo Tomas e Tacca, o processo fotográfico segue também as três etapas de um *Ritual de passagem*: a primeira etapa é a captação de uma realidade tridimensional por um equipamento técnico, que Tomas associa à tese da separação preliminar do neófito; a segunda etapa é aquela em que a imagem fotográfica está latente, não consolidada. Esta etapa Tomas associa à fase de liminaridade do *Ritual de passagem*, em que o neófito encontra-se separado do tempo linear, cindido de seu antigo sistema social e despojado de personalidade, sexualidade e desejo, portanto, como um ser ingênuo, vulnerável e puro para receber sua nova ordem social; a terceira etapa é a revelação do negativo²⁶ e o surgimento da imagem, a agregação dos sais de prata ‘re-produzindo’ uma nova realidade, cujo código não é mais o real, mas uma imagem indicial, um análogo, ou uma imagem conceito. Esta terceira etapa é associada à agregação da nova personalidade social do neófito e o seu retorno ao tempo da duração linear.

Para Tomas e Tacca, quando se fotografa um Ritual de passagem, enquanto a imagem está latente, o ritual permanece sagrado (em conformidade com o “sagrado técnico da imagem latente”), mas no momento em que a imagem é revelada (trazida à evidência visual), ocorre uma profanação do sagrado, tanto no rito quanto na foto. Para Tacca, o rompimento da linearidade do tempo social, transfere-se ao campo das imagens técnicas.

“A superposição das liminaridades (no caso das fotografias de Medeiros, por exemplo) justapõe a proibição da visão nas reclusões e a visão na imagem latente da película. A existência de dois campos liminares cria uma *fricção ritualística* entre o sagrado contextualizado na cosmogonia religiosa e os mecanismos ideológicos no processamento da imagem técnica. Ao trazer ao olhar leigo o campo elegido da magia ou do contato primordial com as divindades, o campo marginal da imagem fotográfica assume e superpõe sua liminaridade ao campo religioso, uma nova magia estabelece-se alterando o conteúdo original do sagrado. A publicação da imagem decreta a profanação do sagrado. Aqui aproximamos do que Van Gennep chamou de ‘rotação do sagrado’, ou como diz Da Matta “relatividade do sagrado”. Perde-se a aura original do fechamento social da reclusão após tornar-se imagem massificada, mas cria-se no deslocamento original do profano uma nova ordem sagrada, a ordem mágica e programática das imagens técnicas.” (TACCA, 2003: 159,160).

²⁶ O artigo de Tomas foi escrito antes do aparecimento da imagem digital, mas sem enveredar pelas questões que atualmente se discutem neste campo, com relação ao registro documental e a manipulação ficcional da imagem com a interferência de programas de ajuste de imagens, o espaço liminar pode ser concebido, à título de adequação à proposta temática desta pesquisa, como o arquivo digital, quando a imagem latente, está a espera de sua concretização em alguma materialidade papel, tecido, ou outro suporte que dê visualidade à esta latência.

A interpretação de Tacca para a fotografia de Candomblé está, contudo, baseada na similaridade dos processos de produção da imagem fotográfica e do “ser” religioso, que compreendem uma zona liminar, descontínua e em certa medida não completamente manipulável, na qual podem se inserir elementos externos ao sistema, positivos ou negativos. No momento em que a fase liminar passa à fase de agregação, o resultado é a conformação de um novo indivíduo para o Candomblé e o aparecimento de um produto estandardizado para a fotografia. Este novo produto adquire sentido conforme o local de publicação e estará, portanto, inteiramente vinculado ao contexto de veiculação e leitura.

A fase liminar na Iniciação de Iaô é um momento no qual o tempo e o espaço estão suspensos. As relações que se estabelecem neste momento entre os deuses e os homens, re-significam o local do ritual (camarinha), o tempo de ritualização, e os agentes envolvidos. Trata-se de uma comunhão cósmica que modifica o sentido do tempo, do espaço e dos seres envolvidos. Pode-se pensar, portanto, que o registro fotográfico de um momento como este, modifica, em boa medida, a retomada do tempo par a concepção linear do mundo material, histórico e cotidiano. O mesmo se daria com o espaço, que passaria de ambiente consagrado e, portanto descontínuo, a espaço contínuo e limitado pela materialidade.

Esta ‘temporalização’ e a ‘espacialização’ das relações, se traduz como um paradoxo para a religião. A fotografia é um objeto cujo estatuto ontológico está profundamente ligado à construção do tempo, da memória e do simulacro. Na fotografia, o tempo que circula e estabelece relações significativas é, segundo Flusser: *“Tempo de magia. Tempo diferente do linear o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis”* (FLUSSER,2002:8). Ou

seja, o tempo da fotografia não é obrigatoriamente linear, pois é possível conectar o tempo mágico da fotografia e dos ritos de passagem, no caso, do candomblé.

Assim, a justificativa das proibições recai não somente no contexto de publicação, mas também sob a contradição ontológica dos dois processos, o processo fotográfico e o processo ritual.

Uma divisão clara entre o âmbito do sagrado e do profano não é característica observável no Candomblé. A religião lida com estas esferas de forma gradativa e relativa. Assim, o barracão onde são realizadas as cerimônias religiosas públicas e, portanto, local sagrado, também pode ser o local da realização de festas de aniversários ou outras comemorações; a cabeça é a parte do corpo do indivíduo consagrado para o orixá (é pela cabeça que o orixá toma o corpo todo do médium), no entanto, nos momentos não rituais, o indivíduo mantém sua individualidade e personalidade próprias, a cabeça é, portanto, local de entrada do sagrado e também do profano; com o pai e a mãe-de-santo ocorre o inverso: são a um só tempo sagrados e profanos, profanos porque indivíduos humanos que realizam toda e qualquer atividade cotidiana, e sagrados porque a relação com o cosmos é instituída continuamente. Na realidade isto ocorre com todos os adeptos do Candomblé em menor ou maior medida, tanto é assim que em qualquer ambiente um filho de santo sempre reverenciará o sacerdote, mesmo não sendo um ambiente religioso, o que atesta a reciprocidade desta continuidade em ambos os sujeitos da ação.

A publicação das fotografias de Medeiros na revista *O Cruzeiro* deve ser pensada na relação com os dois grupos aos quais ela diz respeito: as comunidades de Candomblé cuja cerimônia de iniciação de Iaô foi revelada nas fotografias, e o público a que se destinava a reportagem. O fato de a reportagem ter sido feita em um terreiro em particular não eximiu os sentimentos de revolta e repúdio por parte de outros terreiros e lideranças. Este repúdio geral demonstra a forte identificação com a ação retratada nas fotografias. Ao representar o ritual denominado “iniciação de iaô”, a reportagem generalizou a prática a todos os terreiros que o praticam, oferecendo um modelo de

ritual (ou um ritual modelo) e criando uma imagem da religião associada aos elementos apresentados nas fotografias: cortes, sangue, sacrifícios e possessão.

O que para os praticantes do Candomblé são procedimentos rituais inerentes ao processo de consagração do indivíduo ao orixá e, portanto, procedimentos relacionados à esfera do divino, para um público leigo pode ter se traduzido como aberrações. Além do fato de tratar-se de um momento e de ações sagradas, e que não deveriam ter sido disponibilizadas a qualquer olhar, a reação do povo-de-santo à publicação das fotografias também se relaciona a um certo temor de que o teor das fotos, tão diferente dos rituais católicos – religião hegemônica no Brasil - pudesse suscitar discriminação e violência. Porém, aparentemente, não ocorreram reações deste tipo, à época, nem foi encontrado nenhuma notícia ou relato de ataques ao Candomblé.

A história da fotorreportagem no Brasil indica que o gênero começou a se disseminar na década de 40 com a chegada de Jean Manzon ao Brasil. Manzon trouxe a experiência européia das revistas ilustradas para *O Cruzeiro*, e revolucionou a reportagem brasileira ao elevar a fotografia ao nível da informação escrita, mais valorizada até então. Com Manzon a fotografia passa a ser o carro chefe da reportagem. Como foi dito anteriormente, a estratégia da mudança estava calcada em mostrar ao leitor uma narrativa fotográfica, uma história visual, e possibilitar a ele vivenciar visualmente aquilo que estava sendo registrado. A quantidade de fotos por reportagem aumentou significativamente, e para dar conta deste projeto, o fotógrafo precisava vivenciar o assunto retratado, tornando-se o principal agente da matéria.²⁷

Esta nova opção de priorizar a fotografia na reportagem proporcionou à publicação atingir um público não familiarizado com a leitura e aumentou as possibilidades publicitárias da revista. Além disso, a imagem era, neste momento, tomada como uma verdade absoluta, como documento, como testemunho do real, e o Brasil, assim como o mundo todo tinha que ser desbravado e

²⁷ COSTA, Helouise. *Um olho que pensa – Estética moderna e fotojornalismo*. Tese FAU-USP, São Paulo, 1998.

documentado. Neste sentido, a fotografia respondia perfeitamente ao papel de promover a revelação dos mistérios e dos segredos, de trazer a público o que antes estava no âmbito do privado e, sobretudo, de levar o país à modernidade e a modernidade ao país, o que significava que setores que não pudessem ser devidamente vasculhados e conhecidos poderiam significar uma ameaça ao projeto de nação moderna e ocidentalizada.

A crítica que pode ser feita para o tipo de reportagem que Medeiros e Silva fizeram, além das questões religiosas pertinentes ao registro de rituais, é o fato de que as fotos e as informações não estavam acompanhadas de contextualização. Contextualização esta, por sinal, muito difícil de ser realizada no Candomblé, porque exige a revelação de segredos e procedimentos que não podem ser explicitados. Cabe pensar também que, na década de 1950, o Candomblé era ainda uma religião hegemonicamente oral e não havia muitos textos sobre os quais os jornalistas pudessem se apoiar. O conhecimento era transmitido individualmente, de forma não sistemática e ao longo de muitos anos. Assim, qualquer reportagem rápida que fosse feita deixaria a desejar.

CAPÍTULO 2

CANDOMBLÉ, FOTOGRAFIA E SIGNO INDICIÁRIO

2.1 - A fotografia e o olhar

Em seu célebre livro “*A Câmera Clara*”, Roland Barthes conceitua a fotografia como um objeto (ou classe de objetos) constituído por dois componentes distintos, porém complementares: o *studium* e o *punctum*. O *studium* é a parte da fotografia dedicada ao contexto, é o tema geral; o *studium* é a parte da imagem relativa à história e ao social:

“(o *studium*) é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; este campo pode ser mais ou menos bem sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica [...] é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato: “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente [...] que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.” (BARTHES, 1980: 44-46 [1])

Já o *punctum* é a parte da pulsão, aquilo que atrai o olhar do espectador, que punge, que fere: “O segundo elemento [*punctum*] vem quebrar o *studium* (...) é ele que parte da cena como uma flecha e vem me trespassar (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere.” (BARTHES, 1980:46 [1]). Para Barthes, a vinculação das duas esferas é essencial na criação da fotografia, mas a emoção está vinculada ao *punctum*. Esta divisão entre uma imagem que captura o olhar, que chama a atenção, que alicia o sujeito, em oposição a outra imagem que está organizada sob certos cânones, encontra ressonância histórica e social no

espectador e que flui da realidade como herança, reproduz um dos modos histórico-filosóficos de pensar o olhar.

Grosso modo, o pensamento grego clássico (Lucrecio e Epicuro) colocou a questão da seguinte forma: há um ver que é deixar-se “ingenuamente” invadir pelas imagens do mundo, imagens essas definidas como sendo simulacros da matéria: “*espécies de membranas destacadas da superfície dos corpos, e que volteiam em todos os sentidos pelos ares*”. Os simulacros são “*figuras que duplicam sutilmente a forma superficial das coisas (...) e vêm ao encontro dos nossos olhos, trazidos que são pelos raios de luz solar, estelar ou lunar*”. Ver é, pois, um ato involuntário de recepção. Esta teoria, atomista²⁸ (“*as partículas ferem os nossos olhos, daí produzindo o fenômeno da visão*”), formula um mundo que é o “*móvel espetáculo de emissões e dispersões luminosas*” (Bosi,1990:68). Percebe-se a evidente relação destas formulações e a física moderna, especialmente a quântica, cuja definição de luz (fóton) é, onda *ou* matéria.

Opondo-se ao epicurismo que é plural, dispersivo, fragmentário, para o qual a matéria tende à finitude, se desprende do objeto e, portanto, é passível de ser gasta e consumida, surge o pensamento unificador, aquele que concentra, que agrega o que representava uma ameaça de dissolução. Assim,

“Essa unidade, difícil de apreender na sarabanda dos fenômenos, poderá ser conhecida pela experiência interior. É a mente que se espelha e se confirma na sua eterna identidade consigo mesma. Mas fora, no mundo, há também um caminho para o uno, que é a forma e o número: propriedades imutáveis de coisas mutáveis.” (BOSI, 1990:70)

Para Platão, que organizou e expandiu esta filosofia dual e transcendente, diferentemente dos epicuristas, o olhar “precário” não fornece a idéia da coisa, mas somente sua sombra, seu reflexo. Há uma essência, portanto, mais profunda, imutável, imperecível, que transcende a “*contingência dos fenômenos – inoportuna, solicitante, dispersiva.*” (Bosi,1990:70). O racionalismo

²⁸ Estes excertos foram extraídos do texto “Fenomenologia do Olhar” de Alfredo Bosi, no livro O OLhar, Companhia das Letras, São Paulo 1990. p. 65-87.

clássico, por sua vez, irá retomar essa “*herança dilemática: ou conhecer pelos sentidos, ou conhecer pela mente.*” (BOSI, 1990:71)

O modo como o cristianismo se estrutura, porém, não comporta integralmente este modelo transcendente uma vez que a nova religião surge com Jesus Cristo encarnando a figura de homem e de filho de Deus em um mesmo corpo. A imagem visível de Cristo, corpórea, humana é a imagem de Deus. “*A mesma visão que contempla o homem, aqui e agora, alcança, neste ato de percepção, a divindade, que está no céu, que está em meio de vós, que está entre vós*”. Neste caso a estruturação não remete a simulacros, nem a sombras, mas é sim um “*conhecimento de pessoa, de um ser vivo cujo corpo-alma se dá ao olho que contempla*”. O corpo neste modo de ser e se relacionar com o mundo toma uma outra dimensão, não é instrumento, nem veículo das almas, “*corpo e alma são indissociáveis e é a sua separação que deve ser considerada um momento agônico e transitório*” (BOSI, 1990:71).

É preciso reparar na similaridade dessas colocações e o sistema sob o qual está erigido o Candomblé. Para esta religião, o corpo é objeto da possessão divina, mas é da conexão entre as duas esferas (o *orum* e o *aiê*, para o candomblé) que nasce o axé e a dinâmica do cosmos. O entrelaçamento efetivo, obtido através da possessão é o que legitima e dá sentido à existência. No entanto este momento só é obtido em situações especiais dentro do culto, situações de comunhão do “corpo e das almas”, que é a possessão, justamente o contrário da separação “agonística e transitória” que está na base da cosmogonia racional cartesiana. Assim, pode-se pensar que é justamente nos momentos rituais do Candomblé que os olhares (e também outros sentidos) capturam a energia cósmica, transferida dos deuses aos homens por intermédio da possessão de seus médiuns. A fotografia pode ser interpretada, nesta sistemática, como um elemento capaz de aprisionar este olhar dinâmico e agente, e transformá-lo em imagem imortal, portanto, um não-

olhar; uma não-existência; uma realidade que não remete ao momento vivido, mas à ausência de vida do momento.

Barthes, tratando de explicitar o *punctum*, diz, em vários momentos diferente do texto, que ele está fortemente relacionado ao detalhe:

“Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe” ou seja, um objeto parcial.” (Barthes, 1980:69)

“há uma outra expressão do *punctum* (menos proustiana): quando, paradoxo, ao mesmo tempo em que permanece um detalhe, preenche toda a fotografia.” (Barthes, 1980:73)

“Um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva do meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório)” (Barthes, 1980:77)

“Neste espaço habitualmente unário, às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um “detalhe” me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Este “detalhe” é o *punctum* (o que me punge)” (BARTHES, 1980:77)

Esta dicotomia entre *studium* e *punctum*, apesar de não ser uma classificação típica de gêneros, é ainda uma tentativa de organizar este objeto e este campo segundo padrões e constâncias. O interessante é observar que Barthes atribui a essência da fotografia, o seu *noema*, ao *punctum*, a este componente emocional que o penetra como uma flecha, que pode ser para lhe ferir ou para lhe jubilar ou ambos os sentimentos ao mesmo tempo. Essa atribuição está muito de acordo ao sentimento mais geral encontrado entre os praticantes do Candomblé de que a fotografia é capaz de revelar detalhes proibidos, detalhes essenciais, que podem agir nos sistemas de modo a desorganizar o equilíbrio dinâmico das relações religiosas e interferir no caminho natural e tradicional que é a constante atualização entre o mundo natural (dos homens) e o mundo espiritual (dos deuses e mortos).

A fotografia como produto do “registro automático” da realidade, como “análogo”, como “transferência ingênua do real” foi abolida do pensamento teórico sobre a fotografia nas décadas de

1980 e 90. O desenvolvimento de alguns trabalhos de referência nesta área²⁹ direcionou e dividiu a reflexão sobre as relações da fotografia e as sociedades em duas correntes diversas, ainda que não inteiramente antagônicas: uma corrente que justifica a influência e o fascínio deste objeto e seu campo através da atribuição a ele de uma propriedade indiciária intrínseca à sua estrutura ontológica, e a outra que atribui à fotografia uma existência ideológica intrínseca indissociável dessa mesma estrutura.

A fotografia, conforme Phillipe Dubois, é um signo indiciário, e como tal ela possui certas características próprias a todos os signos deste tipo, denominados *índices*. Além disso, ela é um tipo particular de índice por possuir certas especificidades.

A principal particularidade desse tipo de signo é possuir uma “contigüidade física com o referente”. Pierce, que primeiro formulou a teoria dos signos chama de índice “*o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele (...) Um índice é um signo que remete ao objeto que denota porque é realmente afetado por esse objeto.*” (Pierce apud DUBOIS,2004:62). Esta característica imanente da fotografia é essencial porque é ela a responsável, segundo Dubois, por uma mudança de paradigma no campo das imagens visuais: “*a fotografia define uma verdadeira categoria epistêmica, irreduzível, e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de pensamento, que nos introduz numa nova relação com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.*” (DUBOIS, 2004:94).

O poder da imagem fotográfica, sua força e sua sedução seria o resultado dessa característica existencial da fotografia, porém Dubois se apressa em deixar claro que somente isso não é suficiente para dotar de sentido este tipo de imagem:

“Como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo,

²⁹ “O Ato Fotográfico” de Phillipe Dubois; “A Imagem” de Jacques Aumont; “A Ilusão Especular”, de Arlindo Machado; “Filosofia da Caixa Preta de Vilém Fluser”, entre outros.

por seu poder de extensão metonímica. É, portanto, por natureza um objeto pragmático, inseparável de sua situação referencial. Isso implica que a foto não é necessariamente, semelhante (mimética), nem a priori significante (portadora de significação nela própria) – mesmo se é claro, efeitos de analogismo e efeitos de sentido, mais ou menos codificados, acabam na maioria das vezes por intervir posteriormente.” (DUBOIS, 2004:94).

Nota-se que o autor enfatiza o fato de que a fotografia atesta a existência do referente por seu poder de extensão metonímica, ou seja, ela não está dada naturalmente na relação entre a imagem e o referente, ela necessariamente precisa ser estabelecida pelo receptor. Trata-se de uma operação de transferência simbólica, que, neste caso está apoiada em um tipo de conexão objetiva e “material” com o real. Nota-se também que ele explicita o fato da fotografia não ser significante em si, ficando os sentidos colocados hierarquicamente em um segundo plano, associados à leitura da imagem *a posteriori*.

Esta definição acarreta algumas conseqüências para o estudo das relações da fotografia com a cultura: em primeiro lugar, o que funda a imagem, ontologicamente, é sua característica indiciária. Porém, ainda que o poder deste ato fundador, seja essencial, não é bem ela que dota de sentido a fotografia, mas algo que “adere” à imagem em seguida. Esta divisão da imagem em dois momentos distintos não é clara. Conceber o ato fotográfico como um processo que comporta um momento ontológico dissociado da significação é bastante questionável.

Dubois pode definir a fotografia como signo indiciário porque para ele o modo de criação deste tipo de imagem é formar-se a partir de uma emanção de raios luminosos refletidos pelo referente e captados por uma emulsão sensível à luz, capaz de fixar essa emanção (ou um sensor digital, igualmente sensível à luz). Nesta definição, a câmera fotográfica, com suas dimensões que podem ser variáveis, com suas múltiplas lentes de efeitos diversos e suas janelas de formatos diferentes não são considerados essenciais ao processo fotográfico. A fotografia parte aqui, de uma idéia que se aproxima muito da descrição de um fenômeno natural. A câmera, os tipos de emulsão sensíveis, as lentes manipuladoras da imagem, as janelas, enfim, todo o aparato *técnico-físico-*

químico da fotografia está em segundo plano e não descreve o fenômeno fotográfico em si, serve somente para qualificá-lo: foto expressionista, realista, saturada, distorcida, etc.

“O ponto de partida é portanto a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da impressão luminosa regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito (...) Em termos tipológicos isto significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos” em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos, etc.” E mais adiante “Notaremos que essa definição minimal da foto, em primeiro lugar como simples impressão luminosa, não implica à priori nem que se passe por um aparelho de fotografia, nem que a imagem obtida se pareça com o objeto do qual é o traço. A mimese e a codificação perceptual da câmera escura não são o seu princípio. Claro que podem intervir, mas de certa forma secundariamente” (DUBOIS, 1990:50)³⁰

Dubois está pensando no “*fotograma*” quando oferece esta definição para a fotografia. O fotograma é uma técnica de produção de imagens em que se coloca objetos diretamente sobre a superfície do papel sensível e ilumina-se o conjunto de forma a desenhar o contorno do objeto com a luz. Dubois classifica a fotografia como um tipo especial de índice que se diferenciaria dos seus pares (as marcas, as cicatrizes, as pegadas, os sintomas e etc.), por possuir certas características específicas: o índice fotográfico é *separado, plano, luminoso, e descontínuo*³¹.

É justamente isso o que faz uma outra corrente de reflexões sobre a imagem quando postula que a fotografia é um dispositivo e um campo ideologicamente fabricado dentro de um contexto histórico e só pode ser pensado a partir do conhecimento das ideologias produtoras e da história na qual o campo é gerado. A crítica ao modelo da transferência “automática do real” na fotografia é baseada no princípio conformador da imagem, que encontra duas bases na ideologia da *Perspectiva Renascentista*³².

A Câmera fotográfica seria a consequência lógica (ou mais próxima) do desenvolvimento da câmera escura³³: “*De um lado, a fotografia se baseia no fenômeno da câmera obscura, tal como foi entendido no Renascimento, e num código de representação que completa e corrige esse fenômeno:*

³⁰DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papyrus, 1994. p. 50.

³¹ IBID. pg 94 -103

³² Humberto Eco, Arlindo Machado, Vilén Flusser e outros

³³ Arranjo ótico que permitia ao artista projetar uma paisagem em uma superfície plana para garantir uma maior verossimilhança na captação dos detalhes da cena.

a “*perspectiva artificialis*”, sintetizada por Leo Batista Alberti em seu *Trattato della pittura (1443)*” (MACHADO, 1984:35). Para o autor, ao se considerar que a fixação da luz na chapa fotosensível é o princípio unívoco da fotografia, corre-se o risco de “*desprezar-se os códigos pictóricos historicamente formados que estão implícitos na concepção do sistema ótico da câmera escura*”. Sob este ponto de vista a “*perspectiva artificialis*” é o gabarito que moldou a criação do sistema ótico (objetivas), mecânico (câmera), e material sensível (negativo). Nenhuma das partes que compõem o processo fotográfico seria aleatório e desvinculado da sua gênese histórica. As objetivas, concebidas por Daniele Barbaro no século XVI para refinar a informação luminosa que penetrava na câmera escura, tinham por objetivo produzir uma construção perspectiva, também as primeiras chapas fotográficas tinham o formato e muitas vezes a dimensão de pinturas.

Nesta linha de raciocínio, a fotografia é um objeto inerentemente ideológico e não aleatório. Sua característica mimética está relacionada à ideologia da “*perspectiva artificialis*” e não à conexão física da imagem com o referente. Para Machado:

“se a imagem que nos é fornecida tanto pela pintura figurativa quanto pela fotografia não resiste sequer à mais elementar comparação com o seu referente (a imagem, redutora contra o referente vivo, real) a questão ideológica básica que ela nos coloca é a seguinte: como podem nos parecer iguais as coisas que representam signos pictóricos que não têm nenhum elemento material em comum com essas coisas?” (MACHADO, 1984: 28)

E a resposta encontra-se no fato da verossimilhança proceder como um “*trabalho de censura ideológica que visa, em última instância, reprimir o código que opera no sistema simbólico, ocultar o seu papel de produção de sentidos.*” (MACHADO, 1884:28)

O código ao qual o autor alude é justamente o conjunto de técnicas que forja a “*perspectiva artificialis*”: o ponto de fuga único que direciona e controla o olhar do espectador; a criação de uma janela que simula uma descontinuidade espacial para a imagem e projeta para dentro deste espaço descontínuo o olhar; a dissimulação do ponto de vista do pintor (ou fotógrafo) e do extra-quadro, criando um sentido universal para a imagem; a manipulação dos jogos de luz e sombra,

profundidade de campo, alteração nos focos, altos contrastes, composição da imagem, enquadramento, nitidez, efeitos visuais, enfim, todo uma série de técnicas que, tal qual na pintura, visa conformar o olhar e dissimular seu próprio modo de produção.

O argumento de Machado separa radicalmente o referente da fotografia: como a luz caminha em linha reta seria possível capturar com o material foto sensível, uma dimensão do objeto que se quer registrar. A fotografia como objeto bidimensional seria considerada uma representação do real somente através de operações de transferência simbólica do referente para a imagem, e não por nenhuma conexão física com o referente, já que a realidade é tridimensional. Mas o aparelho humano da visão é um conjunto complexo de receptores e transformadores de informação e não opera segundo a lógica do código semiológico. A percepção é função de muitas variáveis e possui regularidades e especificidades conforme o grupo e o indivíduo. A capacidade de ver bi ou tri dimensionalmente também está associada a essas regularidades e variações. É o cérebro, a percepção em última análise, que agrega as imagens dos olhos e constrói o mundo tal qual o percebemos. A rigor, a percepção lança mão de uma série de elementos para configurar as sensações e concepções de volume, forma, cor, intensidade luminosa, textura, tamanho, centralidade, lateralidade etc. Em relação à perspectiva, Jacques Aumont diz:

“não se pode passar de uma cena de três dimensões para uma imagem bidimensional sem perder informação; com todo o rigor geométrico não é possível aliás ‘remontar’ a partir da projeção de um objeto sobre um plano a esse próprio objeto (...) Se o olho interpreta corretamente as projeções retinianas na imensa maioria dos casos, é porque acrescenta às importantes informações fornecidas pela perspectiva uma quantidade de outras informações independentes daquelas, que podem corroborá-las ou anulá-las.” (AUMONT, 1993:22)

Este, portanto, não pode ser o argumento usado para refutar a conexão física com o real, visto que a transferência da imagem do referente para a película se assemelha muito à operação do olho humano. Jacques Aumont dá alguns testemunhos do funcionamento da visão e da percepção:

“Assim a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz, que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada

– em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. Falar de codificação da informação visual significa, pois, que nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos. Em essência essas regularidades referem-se a três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço.” (AUMONT, 1993:22)

E mais adiante ele acrescenta: “*O importante é lembrar que os elementos da percepção – luminosidade, bordas, cores – nunca são produzidos de modo isolado, analítico, mas sempre simultâneo, e que a percepção de alguns afeta a percepção de outros.*” (AUMONT, 1993:30)

Outro contra argumento pode ser formulado sobre a fragmentação, a descontinuidade da imagem formada pelos grãos de prata do negativo ou da cópia fotográfica conforme fala Machado. Para ele haveria uma espécie de ficção na representação fotográfica de corpos contínuos dado a descontinuidade (um pontilhismo) dos grãos de prata do negativo e papel fotográfico. Mas os corpos são mesmo contínuos ou também não seriam eles um amontoado de átomos que associados se comportam como uma continuidade? E a luz que emana do objeto retratado, é ela também um fluxo contínuo ou ondas com frequências e amplitudes variadas que atingem a superfície descontínua dos grãos de prata da emulsão fotográfica? Se é possível falar da descontinuidade do material sensível da fotografia, então deve-se igualmente falar da descontinuidade dos corpos e das oscilações da luz. Logo, este também não seria um argumento útil para desautorizar a pensar a fotografia como índice.

Por fim, argumentando sobre a separação do referente e da imagem, a que alude Dubois e Machado, pelo fato da conexão física ser da ordem da emanção de radiação luminosa e não por contato físico como nas pegadas e marcas, pode-se pensar que de fato existe uma diferença entre uma conexão material de contato direto como as marcas e pegadas e conexões denominadas de “interação a distância”, cujo contato se dá dentro de um campo de influência mútua. Existem na natureza muitas dessas interações relativamente bem conhecidas, fáceis de serem medidas, estudadas e até mesmo manipuladas tecnicamente. Tais interações estão presentes em todos os

fenômenos que envolvem a presença de campos de força: campos magnéticos, gravitacionais, elétricos, radiativos e etc. As interações nestes campos são efetivas, reais, mas ocorrem sem o contato material entre os elementos, como por exemplo a gravidade e o bronzeamento da pele. Este é também o tipo de interação que ocorre na fotografia, indireto, porém efetivo, que pode ser medido, aferido, estudado e até mesmo inferido.

Assim como outros fenômenos físicos desta natureza, pode-se “prever” determinados acontecimentos se houver um certo controle dos elementos que fazem parte do fenômeno. Assim, se um fotógrafo está em um show, e aponta sua teleobjetiva para o cantor, infere-se que ele obterá como resultado final de sua ação uma fotografia deste cantor mais ou menos nas condições de luz da cena e das películas disponíveis no mercado. Contudo, quando se trata de fotografia e de fenômenos físicos, sempre pode haver anomalias. Em fotografia existe uma certa tendência a fetichização da anomalia, o acaso, transformando-o em discurso contra a objetividade fotográfica. Portanto, a conexão física com o referente através da emanção luminosa é pertinente e caracteriza o signo fotográfico como indiciário tal como os outros.

Contudo, Machado e Flusser levantam a importante questão da imagem como programa, ou seja, a fotografia estaria geneticamente formatada pelo código da pintura figurativa, que por sua vez seria constituído e apropriado pelas classes dominantes. A fotografia serviria, pelo seu próprio modo constitutivo, à manutenção da distinção de classes e os elementos que os fazem pensá-la desta forma são oriundos do modo de produção da imagem pela “*perspectiva artificialis*”: a camisa de força do ponto de fuga dirigindo o olhar do espectador, a profundidade da perspectiva induzindo o aparecimento de um universo dentro da descontinuidade da janela do quadro, o disfarce do contracampo anulando o sujeito produtor da imagem, etc.

Todos estes artifícios seriam resultado da mudança de mentalidade que se instala na Europa com o Renascimento, fruto da transição de estados religiosos para estados laicos, da aventura

européia dos descobrimentos, do desenvolvimento das ciências físicas e matemáticas, dos ideais de progresso, do capitalismo, enfim, um quadro de mudanças estruturais para os quais uma nova visualidade estava sendo conformada. Para escapar desse claustro, a fotografia precisa revelar o código ao espectador e devolver a ele a capacidade de refletir sobre a imagem, a fotografia e o tema trabalhado pelo artista.

A fotografia é a primeira mídia que armazena informação de um referente (real) e que pode, por suas características móveis, transferir essa informação para outros espaços.³⁴ A discussão é, porém, sobre o “real” desta informação armazenada e transmitida, na medida em que a própria câmera e todos os seus acessórios técnicos são consequência do desenvolvimento de um sistema filosófico, social, econômico, enfim de uma ideologia. Desde que se pense que a fotografia é o resultado do desenvolvimento da “câmera de orifício” e que sua estrutura ótica é fruto do desenvolvimento da “*perspectiva artificialis*”, é necessário relativizar o peso do real na fotografia.

Mas quando se está diante de uma fotografia (que sabe tratar de uma fotografia sem manipulação além da convencionalmente conhecida) apesar de se ter conhecimento do processo técnico, ótico, físico-químico, das transformações por que passa o referente até ser visto impresso no papel, e, além disso, tendo a consciência de toda a história e ideologia que o dispositivo fotográfico carrega, ainda assim é impossível deixar de associar a imagem com o real. Quem em sua consciência permitiria que uma fotografia de um momento íntimo circulasse à vontade em qualquer ambiente e mídia - a menos que sua intenção fosse a divulgação da intimidade – ainda que estivesse consciente do fato de que tal fotografia não registra *verdadeiramente* nenhum momento íntimo, mas tão somente uma *imagem filtrada por uma ideologia historicamente engendrada*?

A fotografia é vivenciada como um existir, mesmo que não o seja estritamente, e esta constatação é um dos elementos que media suas relações com os indivíduos, não é o único, como se

³⁴ Posteriormente à fotografia, o gravador sonoro veio realizar um tipo de armazenagem semelhante, para o som.

verá adiante, mas é um importante gabarito para medir esta relação. O que se observa é que a percepção humana relativiza o real, considera uma gradação de real na fotografia, quantidades que são suficientes e insuficientes para que ela seja tomada como evidência do referente. Essa avaliação depende de uma série de fatores, individuais e sociais. A fotografia pode ser apresentada em preto e branco, borrada, corroída por fungos, e ainda assim será possível considerá-la como a imagem, a evidência de uma (constat)ação. Esta constatação ilustra o fato de que não se trata realmente de medir a quantidade de real de uma imagem, mas de verificar como a percepção produz a quantidade de real que uma fotografia comporta.

De uma forma ou de outra, apesar de todas as variações possíveis na constatação do real na fotografia, uma constante está sempre presente: a fotografia representa o referente. Quando a imagem não está fisicamente vinculada ao referente não se pode falar de fotografia. Esta constatação é irredutível. Ainda que deva ser relativizada, ela sempre existirá na fotografia, pois é justamente o que diferencia este tipo de imagem das outras.

A importância dessas inferências para a relação entre a fotografia e o Candomblé residem no fato de que a fotografia de um ato religioso que não pode, via de regra, ser visto nem registrado, por menos informação visualmente realista que essa imagem contenha, remeta sempre ao referente, e portanto à violação do tempo e do espaço sagrado. Este é o motivo pelo qual a relação do Candomblé com a fotografia não segue uma lógica relacionada ao tipo de publicação à qual ela está destinada; ou a lógica da jurisprudência, na qual abre-se o caminho para a fotografia quando um determinado ritual já tenha sido fotografado por um terreiro. Como o registro é, de fato, fisicamente relacionado ao referente, e o referente, neste caso, submete-se ao Orixá, a autorização para o registro fotográfico precisa também passar pela esfera do sagrado. Por outro lado, como a fotografia está impregnada de ideologia na própria gênese de seus mecanismos de captação pictórica, as autorizações também estão relacionadas à manipulação deste código pictórico, o que faz com que

determinadas fotografias que subvertem o código sejam percebidas como representações fragmentárias e manipuladas pelo fotógrafo, logo, menos relacionadas fisicamente ao referente e menos ameaçadoras.

A fotografia como uma prática social é agente de modificações das relações sociais nas quais participa. No entanto, ela possui uma aparente inocência e é por muitos vista como um mero papel não passível de oferecer ameaças e que pode, por este motivo, circular sem maiores consequências nas estruturas sociais. O que se nota é justamente o contrário, a fotografia pode ser um poderoso agente de persuasão, um objeto fetichista e o agente de mudanças estruturais em determinadas práticas culturais. No caso do Candomblé, a fotografia desestrutura um modelo baseado na transmissão de conhecimentos que devem se dar no tempo longo da gestação do médium e também baseado em uma estrutura hierárquica que é essencial para o funcionamento das engrenagens que mantêm vivo e dinâmico essas práticas religiosas.

Ainda assim a fotografia possui alguns espaços possíveis dentro do Candomblé, que são por um lado os espaços de construção de uma memória coletiva das casas, e por outro os espaços da construção de percepções sobre as relações espirituais e materiais do Candomblé, que ofereçam modos de ampliar os conhecimentos e o entendimento do funcionamento deste mundo religioso. O Candomblé é uma religião dinâmica e relacional. Os atos dos homens alteram o conjunto da energia do universo, assim, a fotografia pode se constituir tanto como um elemento desagregador deste cosmo mas também como um elemento de agregação de valor, conceitual e estético.

É preciso considerar também que o advento da fotografia alterou radicalmente a relação do homem com a imagem, sobretudo na primeira metade do século XX. A revolução operada por este modo de produção imagética foi enorme e se alastrou por todas as esferas da vida cultural e social em nível mundial. A modernidade não pode ser pensada sem a fotografia. A expressão artística foi revolucionada pela fotografia, bem como a publicidade e a transmissão de informações. O

Candomblé, por sua vez, como um prática religiosa arcaica, sofreu a mesma influência da fotografia que outros setores da sociedade, e também foi impelido a se relacionar com ela de formas variadas.

CAPÍTULO 3

A FOTOGRAFIA NO CANDOMBLÉ

3.1 - Apresentação

Há, por parte de lideranças, adeptos e pesquisadores do Candomblé, variações no modo de se posicionar em relação às proibições e permissões para fotografar o Candomblé. As justificativas para os múltiplos posicionamentos formam um quadro complexo de entendimentos sobre a relação entre a modernidade e a tradição, o sagrado e o profano, no qual a fotografia é compreendida ora como um elemento de destruição, ora como um elemento de construção de identidades e sentidos.

O ponto de partida da análise será a seguinte concepção negativa, freqüentemente presente no seio das comunidades de Candomblé, que gira em torno da imagem fotográfica: os adeptos do Candomblé que se deixam fotografar sem o consentimento da divindade ou do sacerdote ao qual ele está vinculado, ou permitem a fotografia de rituais, objetos e locais sagrados, tais como quartos de santos, rituais de iniciação, e todo e qualquer momento no qual esteja presente a divindade, estariam sujeitos a punições espirituais severas. No ambiente acadêmico e intelectual, esta visão também se reproduz, porém deslocada para a idéia da manutenção de uma ética vinculada à preservação de segredos e tradições.

As diferenças de entendimento estão relacionadas às relações estabelecidas entre os praticantes de Candomblé e os profissionais midiáticos, antropólogos e artistas; as diferenças estão também relacionadas à posição relativa do terreiro no quadro geral das comunidades de Candomblé

no Brasil, o que se traduz por um sentido maior ou menor de “tradição”; e ainda a diferenças na compreensão dos múltiplos sentidos da imagem fotográfica na contemporaneidade.

3.2 - A totalidade e o detalhe

“*O importante é o detalhe*”, disse Cipriano, ogã³⁵ da casa da ialorixá Mãe Gisele Omindarewá por ocasião de uma conversa na qual ele comentava as proibições de registros fotográficos de determinados rituais de Candomblé. Cipriano se referia ao fato de o Candomblé ser uma religião iniciática, hierarquizada, cujo conhecimento é obtido através da transmissão oral e do envolvimento do fiel com os compromissos da religião, ao longo do tempo. O ogã enfatizava justamente o fato de o conhecimento, para esta religião, se objetivar como um enorme e interminável quebra-cabeças, no qual as peças acrescentam consistência e dinâmica ao jogo, e as ligações que vão os poucos se estabelecendo, dotam de sentido o modelo total.

Dentro desta concepção, o detalhe seria o mais importante, pois é a capacidade de associação que informa e que forma o ser religioso do Candomblé. Por isso também, segundo Cipriano, não seria permitido fotografar todos os rituais, pois a fotografia teria a capacidade de revelar os detalhes - mesmo a mais ingênua das fotografias - e fornecer as condições para que “qualquer pessoa” fizesse associações que levassem ao “deciframento” de procedimentos que deveriam, a rigor, passar por uma trajetória de ensinamento oral, observação e convívio. A fotografia poderia, portanto, fornecer os meios para um salto na hierarquia rígida do Candomblé, o que não é satisfatório para a manutenção da estrutura da religião.

³⁵ Ogã é o homem que tem o cargo de sacrificador ou tocador de atabaques, título também atribuído ao protetor do terreiro. In PRANDI,2005:307[1]

*Catar-folha*³⁶ é o nome dado para a operação que os iniciados fazem no sentido de obter cada vez mais conhecimentos religiosos. A operação consiste em obter o conhecimento por múltiplas fontes, tais como: a observação pessoal, leituras, conversas e etc.. Existe uma série de procedimentos relativamente formais que fornecem um tipo de conhecimento religioso mais “institucionalizado” para os iniciados, mas nem tudo é dito, e cabe ao iniciado também “descobrir” por conta própria algumas relações, limites, sutilezas e simbologias da religião. *Catar-folha*, quer dizer exatamente isso: colher informações aqui e ali, nas falas dos mais velhos, na observação constante das ações religiosas e cotidianas, nas conversas e querelas, enfim, em todo o ambiente religioso, social e até mesmo, em alguns casos, nos livros e fotografias. Assim, pode-se considerar que a fotografia do Candomblé fornece, igualmente, um meio onde se pode catar-folha. É o que de fato ocorreu com o trabalho de Pierre Verger.

Verger trazia fotografias da África para o Brasil, e as fazia circular entre os terreiros da Bahia. Um levantamento importante de Iara Pimentel Rolin, aponta nesta direção: em sua tese *O Olho do Rei: Imagens de Pierre Verger*, a pesquisadora escreve que a circulação de fotografias de Verger entre os líderes religiosos do Candomblé da Bahia, juntamente com o conhecimento que ele acumulou sobre os cultos africanos durante as várias viagens realizadas entre o Brasil e a África, auxiliaram de forma decisiva a fixação e a reconstituição de práticas religiosas africanas no Brasil; práticas essas que têm sido uma importante ferramenta na reconstrução, no fortalecimento e na

³⁶GOLDMAN, Marcio. *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos*. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v.46, n.2, 2003. Available from: <http://www.scielo.br>, fornece o seguinte depoimento a esse respeito: “Num registro menos acadêmico, sempre imaginei que as técnicas de trabalho de campo que utilizei em Ilhéus se assemelhavam muito ao que se denomina, no Candomblé, “catar folha”: alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as “folhas”) com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará.”

preservação da identidade étnica e cultural de afro-descendentes na Bahia³⁷. Essa “ponte” sobre o Atlântico foi importante para a revitalização religiosa e cultural do Candomblé da Bahia.

“Algumas fotos de Verger foram expostas de uma forma permanente, tanto no Museu Afro-Brasileiro como na Casa do Benin (em Salvador). Elas estão posicionadas conjuntamente com trajes e objetos africanos como forma de demonstrar que estes eram realmente autênticos, vindos da terra mãe, da origem, ou também para atestar que o que se encontrava aqui era realmente igual ao que se tinha lá. Suas fotos comprovavam a veracidade da existência de uma África dentro da Bahia, idéia que ele ajudou a produzir e a se reafirmar no local”(ROLIN,2002:110)³⁸

Rolin acrescenta que:

“Durante um período de 27 anos (1952-1979), Verger fez um intenso intercâmbio entre o Brasil e a África, trazendo (e levando) fotografias, objetos e saberes, traduzindo palavras do Iorubá, desempenhando suas tarefas como babalaô e escrevendo seus livros sobre o Candomblé. Com isto, Verger incrementou e, de certa forma, legitimou toda esta tradição de “pureza nagô”, interferindo oficialmente e diretamente não só nos cultos religiosos mas também na construção de uma identidade afro-baiana baseada nesta tradição.” (ROLIN,2002:137)

Como se vê a fotografia é também uma importante fonte de informações e referências para o Candomblé. É preciso apontar, contudo, que raramente ela é tomada como uma fonte isolada e pontual de transmissão de informação e construção de sentido, mas sim como um agente de mediação de relações sociais, culturais, religiosas, emocionais, enfim, como um elemento cuja apropriação envolve discursos diversos. É assim que Rolin situa a relação entre Verger e Mãe Senhora, a Mãe-de-Santo que o iniciou no Candomblé.

“Para a formulação da imagem da Bahia que Verger produziu ressaltando a presença da África, penso que não chegou às suas conclusões sozinho, sem a participação das pessoas que observava. São imagens que foram “negociadas”...Quando Dona Senhora soube que Verger estava indo para a África, fez dele logo seu filho-de-santo e mensageiro dela para o outro lado do oceano...Foi depois de ter descoberto e participado do Candomblé em Salvador e depois que Mãe Senhora o tornou “seu filho” que se dedicou ao estudo da religião africana e fez várias viagens em função disto.” (ROLIN, 2002:135)

Rolin atenta para o fato de que o envolvimento de Verger com o Candomblé pode ser interpretado de forma estereotipada e colonialista: “*um francês colonialista, chega entre seus nativos para lesá-los ou para se aproveitar da situação*”, mas ressalta que muito mais interessante

³⁷ O Olho do Rei: Imagens de Pierre Verger, de Iara Cecília Pimentel Rolin. Tese de Mestrado defendida em 2002 no Departamento de Antropologia do IFCH da UNICAMP. p.111

³⁸ Não cabe aqui discutir este conceito de autenticidade e originalidade da tradição africana no Brasil, nem os desdobramentos dessa questão no que tange a construção da idéia de uma África referencial, ideal, utópica ou arquetípica.

é deslocar a questão para um ponto de vista estrutural mais amplo e múltiplo: “*entre as hierarquias de poder que estamos acostumados a ver de forma polarizada, existem espaços que por questões culturais não consideramos e que são lugares de negociação.*”(ROLIN, 2002:136). Estes lugares de negociação, dentro da própria dinâmica de relações do Candomblé e da forma como está determinada sua estrutura ontológica permitiu, por exemplo, que ele se estabelecesse no Brasil, de forma diferente das religiões praticadas na África.³⁹

“Chaque centre de candomblé, très autonome, proclame toujours bien haute son attachement à la tradition la plus purê suivant la “nation” dont il se réclame. Mais, em réalité, le cloisonnement n’est pas étanche, on sait dans chaque candomblé chanter et danser bom nombre de cantiques dès différents nations.” (COSSARD,1971:8 [1])⁴⁰

O Candomblé brasileiro estabeleceu-se, desta forma, no entrecruzamento de tradições, mas mantém valores, práticas e uma série de elementos e sentidos similares aos existentes na África. Estes lugares de negociação permitem também que o Candomblé seja uma religião de caráter universal, incorporando indivíduos não originalmente oriundos da tradição africana, como europeus, por exemplo, que chegam, inclusive, a alcançar os mais altos graus hierárquicos dentro da religião. Não se pode esquecer no entanto que o Candomblé é uma religião fortemente espiritual, logo, o que dita a relação entre os indivíduos e os deuses, além do vínculo litúrgico, é a capacidade mediúnica dos fiéis.

Em princípio é o santo que escolhe e convoca o indivíduo a fazer parte do Candomblé. O indivíduo não delibera pura e simplesmente pertencer a religião, é preciso haver sinais que

³⁹ “Les Candomblé à Bahia n’est pas dún Seul type comme on pourrait lê croire. Les centers ont pris suivant la “nacion” don’t ils se réclament, des aspects différents. De nos jours, on retrouve, grosso modo, trios tradition: la tradicion issue du Golfe du Benin: nacion gégé, nacion nago (keitou et ijasha); la tradicion bantoue qui comprend les nacion du Congo e Angola. Les rite pratiqué s’ inspire du rite nago mais a cependant conserve son originalité linguistique, musicale e choréo graphique. Il met em évidence la résistance de la minorité bantoue à la pression culturelle exercée par la masse d’origine nago importée plus tardivement; enfin une tradicion amérienne dite candomblé de “caboclo” qui, avec dès emprunts aux deux rites précédents, vénère plus specialement lês “encantados” qui sont lês réinanimations dès Indiens, premiers occupants de la terre brésilienne” COSSARD, Gisele Bignon. Tese de Doutorado defendida na Sorbonne EM 1971 sob o título de *Contribuição ao estudo dos Candomblés. O Candomblé Angola.* (tradução da autora) p.1-31.

⁴⁰ Cada centro de candomblé, bastante autônomo, proclama sempre bem alto sua vinculação à tradição a mais pura segundo a nação da qual ela declara parte. Mas na verdade a divisão não é estanque. Nos sabemos em cada candomblé cantar e dançar um bom número de cantigas de diferentes nações” tradução da pesquisadora.

indiquem sua vinculação a este mundo espiritual. Ao longo de sua vida, Verger mostrou ser uma sábia e profícua aquisição para o Candomblé, correspondendo às expectativas das comunidades e agenciando uma dinâmica em torno de si. Neste caso, a decisão tida como acertada foi a de Mãe Senhora, que iniciou Verger, pois a relação entre eles aumentou seu axé e seu poder. O fato de ter identificado em Verger um indivíduo importante para a dinâmica do “ori do seu axé”, ou seja, a força de sua casa, pode ser interpretado como o fruto de uma grande sensibilidade da ialorixá, oriunda de seu alto grau na hierarquia religiosa, ao invés de ser interpretada como um oportunismo simplificado de ambas as partes. A reciprocidade é o elemento de ligação entre esses dois personagens; a fotografia, o axé e o conhecimento são os seus elementos de trocas.⁴¹

A célebre fotografia que Verger fez de Mãe Senhora coroa esta relação e revela a posição do fotógrafo diante da ialorixá e do Candomblé. Sabe-se que na presença de um sacerdote, todos os seus filhos devem ficar em um nível abaixo de sua altura como forma de demonstrar respeito, já que quanto mais alto o grau hierárquico do sacerdote, mais força espiritual ele possui – e, portanto, mais próximo das divindades está. Assim, Verger toma a fotografia do ponto de vista de um filho-de-santo, ou seja, ligeiramente de baixo para cima. Rolin interpreta esta opção do fotógrafo como uma forma de “*mostrar admiração e respeito com os afro-descendentes da Bahia*”(ROLIN, 2002:135), mas o caráter religioso é igualmente evidente.



*Maria Bibiana do Espírito Santo,
Mãe Senhora do Axé Opô Afonjá,
a quem Verger dedica o livro
Retratos da Bahia. Pg137*

⁴¹BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Rio de Janeiro, Editora Elfos, 1995 (direitos reservados à Edições 70, Lisboa, Portugal) Ver capítulo “Sobre o valor de troca simbólica” p. 53

Roger Bastide formula um sofisticado conceito para explicar o *ethos* constitutivo do Candomblé que vai ao encontro desta interpretação: este *ethos* estaria relacionado à quantidade de existência que o indivíduo possui. Quanto maior o conhecimento (que é obtido de modos variados e sempre ao longo do tempo), maior seria a quantidade de *ser* do indivíduo, e mais próximo do mundo espiritual (mítico) ele se encontra.

“O status social, no interior do Candomblé não traduz apenas ou principalmente uma hierarquia de direitos; não se define tampouco por “papéis”, como os sociólogos têm o costume de considerar hoje, ou pela simples posse de encargos, de poderes estabelecidos e admitidos pelos subordinados, nem por normas institucionais. É a imagem do lugar, ocupado pelo indivíduo na escala da existência. O Status mais ou menos elevado sem dúvida alguma se manifesta exteriormente pelo poder, pelo mando, pela autoridade sobre os indivíduos de status baixo; mas essa autoridade não passa de irradiação do ser que o orixá possui no indivíduo.” (BASTIDE,2005:228)

O orixá é a entidade que possui o axé⁴², a força vital que dá materialidade à existência humana e movimento: o orixá é ser capaz de restituir o axé que o homem “gasta” naturalmente, fruto da entropia do sistema; trata-se de um gasto natural advindo das atividades humanas cotidianas e também de atividades litúrgicas. Prandi fala a respeito de elementos que se perdem ou se modificam ao longo do tempo. Ele relata que os mais antigos esforçam-se para manter as tradições tais como eram no passado pois interpretam as mudanças e a modernidade como perda de axé. “*Não são poucos os que se convencem de que tudo precisa ser pacientemente recuperado para que se restitua ao axé, a força sagrada dos orixás, seu antigo poder, sua extrema capacidade de mover e mudar o mundo*” (PRANDI, 2005:10 [1])

A existência depende de uma manutenção constante da relação entre homens e deuses, obtida pelos transes, obrigações, oferendas e sacrifícios. Sem a manutenção constante desta relação, enfraquecem-se as duas esferas que formam o cosmos. Por isso o sacerdote, aquele que pelo longo tempo de vivência no Candomblé, por ter sido escolhido pelos deuses e por sua capacidade de

⁴² “La force de l’ être humain dérive à la fois de son principe vital, de l’ ori et de l’oriSa (orixá). Cete force, c’est l’aSe (Axé)”. COSSARD, Gisele Bignon. Tese de Doutorado defendida na Sorbonne EM 1971 sob o título de *Contribuição ao estudo dos Candomblés. O Candomblé Angola*. (tradução da autora) p.32

associar elementos diversos na intenção de fortalecer a relação entre o Aiê e o Orum⁴³ enfim, o axé, caminha em direção à plenitude, um espaço existencial na passagem de um mundo a outro (material a espiritual), no qual o indivíduo só alcança (idealmente) fortalecendo sua existência.

Esta inferência propõe um modelo para a compreensão da estrutura iniciática e para a hierarquia, que não está associado diretamente a uma estrutura de dominação e poder. Ainda que esses sentidos coexistam na estrutura não são eles os agenciadores do modelo. Este modo de formular a questão traz para o próprio sistema (a forma como se estrutura o Candomblé) a lógica das relações religiosas e, se não exclui totalmente as justificativas que vêm da esfera social e econômica para a existência de práticas religiosas, ao menos as relativiza. Segundo Prandi, “*Filhos-de-santo e clientes são fontes de prestígio para a mãe-de-santo. Acredita-se que, quanto mais filhos e clientes, maior o poder religioso da mãe-de-santo, mais denso e eficaz é o seu conhecimento dos mistérios que envolvem a realização dos ritos.*” (PRANDI, 2005:12 [1])

No que diz respeito às relações do Candomblé com a fotografia, ao se adotar este modelo de sistema, torna-se plausível o fato de haver uma relativa autonomia por parte das mães e pais-de-santo, em relação ao que se pode ou não fotografar. Deve-se considerar, no entanto, que se trata de um sistema tanto com variações quanto com constâncias, ou seja, que existem padrões que devem ser mais ou menos seguidos por todos. Estas relações são regidas por um regime de interação no qual a quantidade de conhecimento e sensibilidade mediúnica do sacerdote são a medida de seu vínculo com os orixás e, portanto, sua importância no equilíbrio cósmico.

A fotografia é um elemento dissonante na estrutura litúrgica do Candomblé. Não há explicação sistêmica para proibir ou permitir fotos de rituais do Candomblé porque o Candomblé existe antes da fotografia. O Candomblé não necessita da fotografia para existir e vice versa. Contudo, como elemento presente na modernidade e agente de relações sociais, políticas e culturais,

⁴³ Aiê é a terra, o mundo dos homens; Orum é o céu, mundo sobrenatural, mundo dos Orixás. PRANDI, in *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. Glossário.

a fotografia passa, necessariamente, a fazer parte do Candomblé em uma série de âmbitos, e penetra no sistema como um elemento a mais na relação entre o sagrado e o profano.

Verger começou a fotografar a Bahia em 1946 quando veio morar no Brasil e trabalhar para a revista *O Cruzeiro*. Suas lentes apontavam para o cotidiano dos moradores de Salvador, o comércio dos mercados, os saveiros e estivadores no cais, os transeuntes nas ruas da cidade; ele fotografava também festas populares, festas religiosas e terreiros. No seu vasto acervo fotográfico, hoje à cargo da Fundação Pierre Verger, é possível encontrar muitas fotografias de festas públicas de Candomblé nas quais vêem-se os fiéis em transe de possessão, mas há poucas fotos de rituais privados, como a iniciação de iaô, por exemplo.

Verger foi integrando-se à comunidades de Candomblé aos poucos, inicialmente como simpatizante e posteriormente como iniciado. Devido ao fato de pertencer ao candomblé, Verger compreendia bem os limites religiosos e éticos relacionados ao registro fotográfico. Na década de 40, ele fotografou o processo de iniciação de uma iaô no terreiro do “Pai Cosme”, mas estas fotografias só foram publicadas na década de 80 por exigência do fotógrafo, que não concordava com a divulgação de imagens de rituais proibidos a olhares leigos.

Segundo Ângela Luhning⁴⁴, este pai-de-santo teria permitido o registro de tal ritual como forma de demonstrar suas habilidades no domínio litúrgico e ritualístico, demonstração que se fazia necessária porque ele não era de Salvador e não havia sido iniciado por nenhum sacerdote conhecido na cidade. Ainda segundo Luhning, as únicas fotos de iniciação que Verger fez no Brasil foram no terreiro de Pai Cosme,⁴⁵ com exceção de algumas poucas que foram tiradas no Terreiro de Joãozinho da Goméia.

⁴⁴ Profa Dra. da Universidade Federal da Bahia, secretária da Fundação Pierre Verger, em Salvador e amiga pessoal do fotógrafo e etnólogo,

⁴⁵ Fotografias da iniciação de uma Iaô no terreiro de Pai Cosme. Informações fornecidas por Ângela Luhning. Fotos extraídas do site da Fundação Pierre Verger: www.pierreverger.com.br

Neste caso as fotos dos rituais forneceriam um tipo de atestado de sabedoria e habilidade. Estariam, portanto, referidas a uma característica de atestação, de testemunho. Mas é contra essa necessidade de testemunho e de prova que se insurgem geralmente as lideranças do Candomblé. Afinal, a fé é, em essência, crer sem a necessidade de ver, ou ao menos ver como faz ciência: ver como prova.

Esta explicação à qual alude Luhning é um tanto estranha aos modos constitutivos do Candomblé porque nesta religião o que está por vir - o destino - é uma construção que depende de certas determinações que são definidas pelo plano espiritual e pela manutenção da relação entre os orixás e os homens. Assim, as oferendas, obrigações e todo o trabalho religioso interfere no destino e, em última análise, na constituição final da vida humana. Os orixás são entidades poderosas que podem intervir positiva e negativamente nos acontecimentos. Os adeptos do Candomblé acreditam que a relação entre indivíduos e deuses é capaz de alterar o destino. O orixá tem motivos para acolher ou não o pedido e as ocorrências relacionadas a uma ação espiritual que é praticada, serão interpretados posteriormente, a fim de se chegar a um consenso sobre o resultado desta interferência divina no destino. Como disse o ogã Cipriano, quase sempre existe uma maneira de interferir no destino, atenuando-o quando ele é prejudicial: *“não se pode deter o futuro, mas pode-se minimizar o mal”*. É bom deixar claro que o contrário também é válido.

Neste sentido, o fato de algum sacerdote permitir fotografias e registros cinematográficos e videográficos em seus domínios pode estar relacionado a essa sistemática de poder que é fruto de uma sólida comunhão com o *Cosmos*, mas pode estar também relacionado a outros fatores tais como o interesse em produzir uma documentação do ritual para que o conhecimento e a memória não se percam. De fato, o Candomblé de Pai Cosme não teve seqüência após a morte do babalorixá, de forma que as fotos que hoje em dia existem dele são um registro único deste pai-de-santo e deste terreiro.

O que se constata hoje em dia é que a fotografia faz parte de praticamente todos os âmbitos da atividade humana. O importante é pensar de que forma ela está sendo utilizada pelos adeptos do Candomblé e quais os significados destes usos. O Candomblé no Brasil é um tipo de fusão e coexistência de elementos variados de religiões tradicionais africanas, com a incorporação de elementos de religiões indígenas e européias, que possui uma forte capacidade de inovação e transformação. A fotografia pode ser considerada como um desses elementos incorporados à dinâmica do Candomblé. Ela também promove transformações que são interpretadas ora como positivas e ora como negativas pelos fiéis, dependendo da relação que se estabelece entre ela, o momento, o espaço e o sujeito do registro.

3.3 - Fotografia e a apropriação das imagens em múltiplos discursos

Uma das explicações, à primeira vista, mais plausíveis quando se pensa em motivos para proibir o registro fotográfico de determinados rituais do Candomblé é, sem dúvida, o fato de que em praticamente todos os rituais privados de Candomblé há possessão e sacrifícios de animais. Para o público leigo, certas fotografias podem parecer chocantes e aversivas e levar o espectador a desenvolver uma xenofobia e até mesmo um preconceito em relação aos praticantes do Candomblé. Esta justificativa para as proibições pode ser verificada em muitos dos depoimentos colhidos nesta pesquisa, no entanto ela só dá conta de uma parte do fenômeno e não representa a totalidade das justificativas que se encontram, de fato, em uma gama de elementos simbólicos, sociais e materiais.

As explicações deste tipo, que se trata de uma forma de preservar o Candomblé da visão preconceituosa e discriminatória da sociedade envolvente, pode ser sentida nos depoimentos à seguir colhidos pela pesquisadora durante o trabalho de campo.

“Tem um problema que é o fato de que o Candomblé é a base de matanças, de oferendas com sangue e tudo, então as pessoas do Candomblé não gostam que se veja essas coisas, que se filme, porque a crítica é que a gente está matando bichos e é um sofrimento, só que todo mundo come galinha, come bife e não olha como foi morto, talvez bem pior do que nós fazemos.” (Mãe Gisele Omindareuá)

“Porque que não se deixa fotografar os rituais, oferendas, boris, a iniciação? Não é porque é algo diabólico ou algo extraordinário, não é nada disso, é porque nós não sabemos quem vai ver, quem vai usar e a interpretação que vai se dar. Aquilo que pra alguém que está sendo iniciado é um momento tão sagrado, vamos supor, mostrar matando um animal, que é um momento em que você está entrando em numa ligação com a divindade, que tem toda uma importância profunda, quem vê (os rituais) através da fotografia não tem essa emoção (do momento). Está vendo uma foto, e para a pessoa pode ser uma coisa que vai ser ridicularizada, porque ela não viveu o momento pra entender.” (Pai Francelino de Xapanã)

“O próprio Pierre Verger já burlou a proibição de fotografar ritualísticas, ele tem um trabalho que é o registro de uma ritualística de uma pessoa sendo iniciada. Eu sou um eterno fã de Pierre Verger acho que ele foi uma sumidade, o trabalho dele é inesquecível, mas eu não faria, é só um adendo. Eu admiro ele em cem por cento, isto foi só uma das coisas que eu acho que ele foi um pouco mais além. Porque é uma fotografia que mesmo você ‘vendo’ ela te choca. Não é pra chocar, não tem nada para chocar, tem uma explicação muito plausível, muito louvável” (Pai Ogum Jobi)

“Nem tudo você pode entender, ou pelo menos entender no momento, há coisas que você entende depois, você percebe depois. Ultimamente nós estamos sendo vítimas da questão da matança dos bichos, porque foi veiculado um vídeo com fotos e imagens e estão usando isso de forma muito errada. Tem toda uma lógica, o animal não é sacrificado em vão.” (Pai Celso Gatamaram)

Na época em que Medeiros fez a reportagem para *O Cruzeiro*, já haviam impedimentos para o registro fotográfico de cerimônias e rituais do Candomblé como atesta o fato de ele não ter conseguido autorização para fazer sua reportagem em nenhum terreiro, considerado nas comunidades religiosas do Candomblé, como tradicionais, tendo que recorrer a um terreiro considerado não tradicional⁴⁶, o terreiro de Mãe Riso da Plataforma. Medeiros pagou, segundo

⁴⁶ O conceito de tradição no Candomblé é também bastante complexo. No Brasil existem 3 nações majoritárias de Candomblé que se estabeleceram, por um lado mantendo suas práticas religiosas diferenciadas e em parte apropriando-se de elementos umas das outras. As Nações Keto, Jejes, Nagôs e Angola (congo-angola) são, grosso modo, a maior parte dos cultos que vieram da África e se estabeleceu no Brasil. É comum pensar que as casas mais antigas destas nações são os pólos de difusão do Candomblé pelo Brasil. De fato, das primeiras casas de Candomblé tradicionais de Salvador, Alaketo, Casa Branca do Engenho Velho, Gantois e Bate Folha, saíram muitos filhos e filhas-de-santo que montaram suas próprias casas. Porém existe, ainda que em menor escala, casas surgidas em outros locais do Brasil, devido ao fato da escravidão ter ocorrido em todo o território nacional, especialmente no litoral e zona da mata. Assim, as casas tradicionais são aquelas mais antigas de onde saíram os primeiros ensinamentos. Isso não quer dizer que os Candomblés menos antigos e tradicionais tivessem e tenham menos legitimidade. A força do Candomblé está na relação que o sacerdote estabelece com os Deuses, e isso pode variar muito de uma casa para outra. Segundo o babalorixá Ogum Jobi: “Mas olha, Candomblé, todas as nações, Jeje Queto, Nagô, Angola, minha filha Obi, orobó, sal, sal dendê e mel, animais, então, essencialmente nós somos um só, eu digo que Candomblecista, axé um é

depoimento pessoal dele à Tacca⁴⁷, para que esta ialorixá permitisse os registros. Esta reportagem tornou-se uma espécie de exemplo mítico da influência negativa da fotografia para o Candomblé e estabeleceu uma relação entre fotógrafos e comunidades de Candomblé até hoje conflituosa e ambígua, conforme pode ser percebido no seguinte depoimento de Mãe Beata de Iemanjá:

Eliane: Como foi a repercussão (das fotos de Medeiros)?

Mãe Beata: Foi desastrosa, o que prova que ela (Riso) nunca mais se levantou pra contar o caso, porque era um momento sagrado, divino e tornou-se uma coisa profana. Como é que eu vou pegar você, com uma máquina fotográfica, e botar você pra ver uma iniciação. Foi Riso d'Oxóssi.

Eliane: O que levou ela a permitir?

Mãe Beata: O dinheiro. As pessoas que não respeitam, não têm ética e não têm ótica. Eu sou uma ialorixá que dizem que sou famosa, mas sou prova: o dinheiro não me compra. Eu nunca vou pegar um orixá e pagar para alguém tirar o retrato dele.

O dinheiro no Candomblé tem um sentido muito específico, serve para a manutenção dos caros rituais que precisam ser executados. Medeiros, em depoimento a Tacca afirma que pagamento feito a mãe Riso da Plataforma (ou Riso d' Oxossi) foi em espécie, ou seja, em animais e artigos para a realização da iniciação que ele iria fotografar, e este foi um dos motivos de crítica a ela, o fato de ter se “vendido” à revista. Prandi coloca a questão das trocas financeiras da seguinte forma:

“O Candomblé é religião dispendiosa. Embora cada filho seja responsável pelas despesas de suas obrigações, há muita atividade comum e muitos gastos que precisam ser cobertos por outros meios. O pagamento feito pelos clientes é fonte muito importante de recursos para essas atividades, como também para garantir o sustento da própria mãe-de-santo e sua família consanguínea. Manter ampla clientela viabiliza financeiramente a própria religião. Para dar conta de toda essa responsabilidade para com os filhos e clientes, a mãe-de-santo precisa dominar todos os mistérios da religião e não hesita em submeter-se a novas obrigações, oficiadas por outros sacerdotes supostamente senhores de um saber mais profundo.” (PRANDI, 2005:12)

Ainda assim sempre se pode argumentar, como o faz Mãe Beata de Iemanjá, que o fim para o qual o dinheiro é utilizado merece ser criticado.

irmão do outro. Somos todos irmãos, somos todos partidários da mesma bandeira, uma bandeira só. Nossa bandeira é a África, e a África pariu com muita dor o Brasil, ela sofreu muito, ela gemeu muito pra que o Brasil pudesse acontecer, para que o filho dela pudesse ser criado, porque o Brasil é filho da África sim, nós não temos nada dos colonizadores, nós somos genuinamente filhos da África.” Depoimento feito à pesquisadora.

⁴⁷ “Candomblé – Imagens do Sagrado”, in Campos, Revista de Antropologia Social, UFPR, o3, ano 2003, Edição Especial da IV reunião de Antropologia do Mercosul.

Como mencionado no capítulo 1, Tacca defende a idéia de que “*O deslocamento contextual encontra a gênese da fotografia como realidades múltiplas permitindo, desta forma, significações diferenciadas, sagradas ou profanas*”. O contexto de publicação das imagens é decisivo na compreensão e aceitação das fotografias. No livro o texto e a edição das fotos aparecem revestidas de um viés antropológico e esta recolocação do trabalho em um contexto diverso e sob uma ótica não sensacionalista, segundo Tacca, seria uma forma de restituição da aura do sagrado perdida na publicação sensacionalista. Neste novo formato as fotografias adquirem um novo sentido, mais referido ao âmbito cultural:

“Na primeira reportagem, temos uma profanação do espaço sagrado, permitido somente para os iniciados, ao torná-lo visível ao olhar, um olhar leigo massificado pela importância da revista *O Cruzeiro* na opinião pública da época. Na segunda versão temos as mesmas imagens, mas sem o tratamento sensacionalista, com uma abordagem que transparece uma aparente neutralidade na explicitação visual do ritual, transformando-as em documento etnográfico ou científico, coroando-a com uma nova aura para o sagrado profanado” (TACCA, 2003:158)

Tacca diz que o documento etnográfico recompõe, na publicação de caráter etnográfica, a *aura* perdida com a publicação sensacionalista das fotos. O autor recorre a Walter Benjamin para formular sua justificativa: a mudança de eixo ‘reataria o objeto reproduzido ao domínio da tradição’⁴⁸. Benjamin fala da perda da aura da obra de arte em relação à reprodutibilidade técnica da

⁴⁸ Walter Benjamin em seu artigo, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In COSTA LIMA, L. (org.) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Editora Saga, 1969, define como condição de existência da obra de arte a “unicidade de sua presença no local onde ela se encontra...é a esta presença que se encontra ligada toda sua história”pg210 Ele justifica a inexistência de autenticidade da reprodução fotográfica porque: “a fotografia pode ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e só podem ser apreendidos por uma câmera que se mova livremente para obter diversos ângulos de visão; graças a procedimentos como a ampliação e a câmera lenta (no cinema) pode-se atingir realidades ignoradas por qualquer visão natural” além disso, “a técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar”

Apesar de associar uma característica técnica da fotografia (a capacidade de registrar eventos que o olho humano não vê) com um processo negativo que é a incapacidade da reprodução fotográfica ser considerada como obra de arte, Benjamin teoriza a primeira característica imanente da fotografia, que é essa mesma capacidade de registrar eventos além da capacidade sensorial humana, que faz da fotografia um poderoso veículo de captação e armazenamento de dados. O dado científico não é necessariamente obtido de uma realidade captada pelos sentidos do homem, muitas vezes sendo produzido com sensores específicos que captam fenômenos imperceptíveis. Sendo assim, Benjamin é o primeiro teórico que percebe, ainda muito incipiente estas características da gênese da fotografia, mas as associa a um processo negativo de perda de autenticidade e originalidade, perda daquilo que ele vai nomear como *Aura*.

A *Aura* da obra de arte é definida pela negatividade, ausência e perda de elementos da obra de arte. Diz Benjamin: “Poder-se-ia condensar todos esses desaparecimentos (a unicidade e a autenticidade – que é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico) recorrendo-se à noção de *aura* e afirmar: na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua *aura*. Este processo tem valor de sintoma; sua significação ultrapassa o domínio da arte.. Poder-se-ia dizer, de modo geral que as

fotografia. A experiência da obra de arte, única, perderia sua aura com a reprodutibilidade técnica porque desloca-se neste âmbito a imagem para espaços nos quais os vínculos entre o espectador e a obra não são mais possíveis. Mas as fotografias feitas por Medeiros, foram pensadas dentro de um contexto jornalístico, e não artístico. É evidente que, como imagem elas poderiam, em determinado momento e condições, passar de um estatuto (jornalístico) a outro (artístico, cinetífico, antropológico, etc.) dependendo-se do local de exibição, dos sentidos atribuídos à obra e do contexto de leitura e exposição. Esta é a hipótese de Tacca, que há uma significativa mudança de contexto quando as fotos são publicadas no livro, e que este novo contexto seria menos sensacionalista e portanto mais respeitoso com a religião.

Tacca parte do princípio que as fotos, da forma como estão publicadas em *O Cruzeiro* são sensacionalistas, e que a forma como foram editadas no livro, apesar de se tratar basicamente do mesmo conjunto de imagens, as recoloca em uma posição não sensacionalistas, mas ele não esclarece os motivos desta visão no artigo em que analisa o ocorrido.

Da maneira como esta questão é pensada aqui, as fotografias publicadas pela revista apresentam um certo grau de sensacionalismo, especialmente na apresentação da matéria, no título e no lide, mas as imagens formam um encadeamento orgânico do ritual, ou seja, são uma narrativa bem composta das fases por que passam as filhas-de-santo na iniciação. Este ritual é uma prática que envolve sacrifícios de animais, sangue e escarificações. As imagens são sensacionais porque divulgam atos que não eram (e ainda não são) praticados pela maioria da população e não fazem

técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição” p. 212. “...a aura de um objeto natural, poder-se-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar. Fazendo isso, transpomos em categorias de tempo e espaço a fórmula que designa o valor cultural da obra de arte. Longínquo se opõe a próximo. O que é essencialmente longínquo é inaproximável. De fato a qualidade principal de uma imagem que serve ao culto é ser inaproximável” p. 214

A aura de Benjamin é por assim dizer algo que existe na obra de arte e na natureza, que o homem sente como especial e unívoco, um ‘poder’ do objeto, da paisagem, de fazer-se presente ao mesmo tempo que distante e inatingível. Esta definição é um tanto quanto subjetiva e vulnerável, mistifica em grande medida a obra de arte e a tradição, mas tem o mérito de traduzir um sentimento de perda que o autor localiza nas, cada vez maior hegemônicas, técnicas de reprodução das experiências reais.

parte da liturgia das religiões brasileiras mais hegemônicas, que são de origem cristã. Assim, o sensacionalismo das imagens é fruto de uma negociação entre um imaginário, da qual fazem parte os leitores da revista - classe média urbana, em sua maioria brancos e católicos - o ritual de iniciação em si e a forma pela qual o fotógrafo registrou o ritual e a revista o editou. Reduzir esta construção a uma simples idéia de sensacionalismo é tanto diminuir os méritos da matéria que trazia à evidência uma religião pouco conhecida mas praticada por uma parcela significativa da população negra, sobretudo baiana e carioca, quanto tentar impor ao Candomblé a idéia de que a “violência” do ritual não pudesse ser compreendida e aceita como prática religiosa legítima.

Quanto a mudança de entendimento proposta no novo formato de publicação - o livro - é preciso evidenciar que este formato visava atingir um outro público, mais intelectualizado. Utilizava, portanto, outra abordagem para seduzir o consumidor: edição em capa dura, fotos maiores e mais espaçadamente dispostas nas páginas. Uma outra diagramação foi trabalhada e algumas fotos inéditas de Medeiros foram acrescentadas de forma a ilustrar melhor e a imprimir um ritmo de leitura mais pausado e reflexivo, ao invés do ‘chocante’ e ‘exótico’ da matéria.

Compartilha-se aqui, contudo, da opinião de Tacca que considera que a publicação repositiva o Candomblé diante do olhar leigo, conferindo-lhe um ‘status’ elevado, associado positivamente à tradição cultural brasileira e a um *locus* de resistência da cultura negra no Brasil, justamente porque a publicação do livro visa um determinado consumidor de cultura e informação etnográfica. Mas no livro, igualmente, trata-se de uma negociação de sentido entre a nova produção visual, novos leitores, novas fotografias e edição, sutilmente diferentes das formas utilizadas na matéria da revista. Aquilo que produz a idéia de que o livro não é sensacionalista e a revista é, não está depositada somente nas fotografias, mas em um contexto complexo no qual movem-se vários agentes e elementos.

Ainda assim, cabe salientar que mesmo em publicações de caráter etnográfico, sociológico, ou artístico, a rejeição dos religiosos à publicação de fotografias de determinados rituais é grande. A rejeição se deve ao fato de que a fotografia estaria sujeita a ser re-apropriada para fins sensacionalistas ou de discriminação étnica e religiosa mesmo em situações em que ela não foi produzida com esta finalidade. A rejeição se deve também ao ato da fotografia ser sentida como um objeto que invade a esfera do sagrado e corrompe seus significados e valores.

O primeiro caso é exatamente o que ocorreu com Tauana, *equede*⁴⁹ do *Ilê Axé Opô Afonjá*, do Rio de Janeiro que, quando criança, foi personagem de uma reportagem publicada pelo jornal *O Dia-Grande Rio*, em 23 de outubro de 1992 sobre crianças no Candomblé. Segundo depoimento de Conceição, mãe de Tauana, apesar de ser uma matéria com um caráter positivo, ela foi re-publicada alguns meses depois pela Igreja Universal do Reino de Deus, que associou as fotografias das crianças, em especial a de Tauana, ao diabo. A família de Tauana processou a Igreja Universal por utilização indevida de imagem de menor de idade sem o consentimento dos pais, e também o Jornal por vender a fotografia da menor sem a autorização dos responsáveis. Conceição diz: “*Eu entrei no salão da igreja e arranquei da parede e coloquei na justiça.*” Na visão de Conceição, a fotografia do Candomblé pode ter um caráter positivo ou negativo:

“Acho que depende muito de quem faça e como faça. Tem gente que faz mostrando um lado bom, um lado positivo, mas tem gente que faz mostrando todo um lado negativo, que a gente sabe até que existe, mas nem todo o mundo cultua esse lado negativo, então as pessoas têm que saber dividir direitinho. Acho que toda a profissão, toda a religião tem bons e tem ruins, tem o honesto e o desonesto, qualquer profissão, qualquer coisa na vida, certo?” (depoimento pessoa à pesquisadora)

A fala de Conceição vai ao encontro de interpretação de Tacca para os eventos ligados à publicação das fotos da reportagem de *O Cruzeiro* no livro *Candomblé*. No primeiro caso o conjunto de fotografias tomou um caráter negativo pelo sensacionalismo da reportagem e no segundo adquiriu um caráter antropológico, pelo tratamento mais acadêmico.

⁴⁹ Segundo Prandi, Equede é “mulher iniciada para cuidar dos orixás, vesti-los e dançar com eles.” in Segredos Guardados, 2005, p.305.

Contudo, ainda a respeito do episódio relatado por Tauana e Conceição, a jornalista que fez a matéria para o jornal *O Dia-Grande Rio* em 1992, Stela Guedes Caputo, retornou alguns anos depois ao *Opô Afonjá* a fim de realizar uma tese de doutorado cujo título é “*Educação nos Terreiros*”, defendida em julho de 2005 na PUC do Rio de Janeiro. De posse do volume da tese de Stela, que contém muitas fotografias de adeptos de Candomblé incorporados por seus orixás, Tauana, hoje equede da casa, não hesita em afirmar que Stela não deveria ter publicado tais imagens, mesmo estando ciente de que as fotografias tem um caráter antropológico e didático:

“Eu acho que não deveria ter não, porque sei lá, orixá é uma energia. O bom do Candomblé é você está ali vendo, ouvindo os sons que eles emitem, abraçando, sentindo a energia, na foto você vai sentir alguma energia? Você vai olhar e ver um bonito, não faz nenhum sentido. Porque é que eu vou ver na foto se eu posso ver ali ao vivo. Da situação que a foto mostra a gente pode até imaginar que tem uma energia, mas não sentir.” (depoimento pessoal à pesquisadora)

Tauana externa o sentimento de muitos adeptos e lideranças do Candomblé que vêm na fotografia uma forma de enfraquecer o sentido do culto, a ligação entre o presente - a vida na terra (*aiê*) - e o mundo dos ancestrais e dos mortos (*orum*), parte essencial da geração da energia vital (*axé*) que mantém a existência em funcionamento. A fotografia seria capaz de interferir neste processo de forma a afastar o orixá do mundo dos vivos, enfraquecendo esta relação de alimentação mútua “*O orixá não gosta de aparecer, não gosta de fotografia, se você fizer uma fotografia sem ele saber ele não vem mais montar o cavalo*”; “*parece incrível mas o filme queima*”; “*há orixás que tomam até a câmera de quem está fotografando e quebra*”, são frases comuns de se ouvir entre o povo-de-santo.⁵⁰

Pai Francelino de Xapanã, da *Casa das Minas Tóia Jarina*, em São Paulo, diz que uma fotografia tirada de um momento sagrado, contém parte deste sagrado e, portanto, não pode ser exibida em um local profano. Devido à reprodutibilidade da imagem fotográfica e à facilidade de seu deslocamento no espaço, o risco de um momento sagrado ser exposto em local profano é o

⁵⁰ Informações colhidas em conversas com ogans na casa da ialorixá Gisele Omindareuá e relato de Pai Francelino de Xapanã.

principal motivo para a interdição. A razão seria, portanto, um resguardo do sagrado no ambiente que lhe é próprio:

“A gente diz que os Voduns são sombras, você sabe que existe, mas você não vê, então, o fato da divindade estar num transe, ela proibia porque ali é sagrado, você não poderia estar expondo aquele sagrado em qualquer lugar. Fotografia vai para mil lugares, pode parar até num banheiro e aquilo que é tão sagrado pra nós, pode ir com o lixo”.(depoimento pessoal à pesquisadora)

3.4 - A fotografia e a hierarquia religiosa do Candomblé

A segunda explicação, aquela em que a fotografia de rituais privados divulgaria eventos que somente os iniciados graduados poderiam ver, encontra ressonância nas falas de muitos praticantes do Candomblé, e parece ser um dos motivos de maior desconforto em relação à divulgação de fotografias em quaisquer veículos, sejam eles de caráter sensacionalista ou não.

Mãe Regina Lúcia de Iemanjá conta que no seu terreiro, o Ilê Axé Opô Afonjá, não é permitido ao olhar leigo ver uma série de procedimentos, e que se houvesse uma fotografia de quaisquer desses procedimentos ela seria uma “prova”, um documento, de que tal olhar leigo (do fotógrafo) observou o procedimento interdito e, portanto, ficaria claro que ela teria consentido o registro. No entanto, ao ser perguntada como procederia se fosse um olhar de algum iniciado, a ialorixá respondeu que não existe motivo (interesse) para que isso ocorra, pois sempre o iniciado estará envolvido no procedimento ritual religioso, não havendo espaço para outra ação.

Jobi também explicita o caráter hierárquico e gradual do conhecimento:

“Iniciação ritualística não pode ser fotografada, porque a nossa, vou chamar de maçonaria - porque o Candomblé tem o seu auô que quer dizer segredo, e os nossos segredos eles têm que ser preservados, guardados. Para termos acesso a esses conhecimentos, passamos por uma preparação, por uma ritualística de anos, de meses. Você não escolhe ser de Candomblé, não é assim. Você tem que estar apta”.(depoimento pessoal à pesquisadora)

Algumas explicações advindas do meio acadêmico e intelectual para a proibição do registro fotográfico de práticas do Candomblé vêm em forma de justificativa ética e de preservação da

autenticidade dos rituais (secretos). O pesquisador, Prof. Dr. Reginaldo Prandi explica que filmar, gravar ou fotografar rituais privados do Candomblé vai contra a lógica iniciática sob a qual está erigido todo o edifício hierárquico e litúrgico desta religião, em suas palavras:

“O Candomblé é uma religião iniciática e o acesso aos ritos é cumulativo, ele vai aumentando na medida em que o processo iniciático se aprofunda. Então mesmo que se possa pensar nos ritos não públicos, não é todo o mundo que é do Candomblé que pode assistir e participar. Há níveis de exigência quanto ao tempo de iniciação. Então para alguns ritos você tem que ter iniciação completa, pra outros você tem que ter uma iniciação parcial... Na medida em que você vai subindo certos degraus, isso significa que você vai se submetendo a maiores exigências de todos os tipos, você vai ganhando privilégios. E o privilégio que você ganha de forma crescente é o acesso ao conhecimento religioso, ou seja, o acesso aos ritos, aumentando a sua participação”.

[a fotografia] “Não se permite porque não é mesmo para tornar público, é privado, se você torna público, se ele deixa de ser privado você rompe com esse mecanismo iniciático. Porque é uma invasão de intimidade, uma invasão da privacidade, é uma revelação, é uma publicização, não há a menor dúvida. O Candomblé é uma religião sacrificial, então toda a parte interna dela é escondida por causa disso. As pessoas quando escondem, estão preservando a sua liberdade. Há um lado que é um lado estritamente religioso, da coisa hierarquizada, iniciática, por etapas, são inclusões sucessivas, não é todo o mundo que é incluído. Por outro lado o fato que ela é, e foi e continua sendo uma religião muito perseguida, portanto, politicamente ela tem que se preservar, tem que preservar os seus ritos internos, ritos que, inclusive chocam as pessoas”.(depoimento pessoal à pesquisadora)

No entanto, diante da constatação da existência de alguns poucos, porém importantes registros de rituais secretos, Prandi contra argumenta que os registros são sempre fragmentários, pela própria natureza do rito que é muito complexo e impossível de ser completamente transcrito em imagens ou textos. Ainda segundo Prandi, pela própria natureza das imagens fotográficas, que são intrinsecamente fragmentárias, os registros não oferecem ameaça nem aos segredos guardados pelos fiéis, nem em relação às supostas tentativas de reprodução dos cultos a partir das informações contidas nas fotos e textos, que é uma outra alegação comum para as proibições.

“Os registros visuais que existem são muito parciais. Você não consegue nunca construir o que é o rito interno a partir desses registros. Eles são muito fragmentados, as pessoas deixam fotografar e filmar um pedacinho (...) Se você imaginar que o iaô fica recolhido pelo menos 21 dias, e que todo o dia está acontecendo alguma coisa, então você não tem o registro completo, você tem o registro de alguns momentos, são os momentos mais bonitos, mais espetaculares, mais exóticos. Ninguém consegue reproduzir o que é um ritual de feitura de iaô vendo esse filme, só vai reproduzir aquilo que é mais estereotipado.” (depoimento pessoal à pesquisadora)

Ainda assim as proibições teriam por objetivo o resguardo da estrutura hierárquica. Júnior de Odé, Pai Pequeno do *Ilê Axé Aiê Onam Omim*, por sua vez, acrescenta que há sim uma série de

pessoas que buscam poder e fortuna através do Candomblé, sem se sujeitar a passar por todas as etapas da trajetória religiosa, na realidade, um árduo e longo caminho de aprimoramento mediúnic e litúrgico.

“Vamos supor a iniciação de um iaô. Tem o conhecimento para fazer a raspagem, tem que ter cantigas, ervas, bichos e tem que ter vários preceitos. Se a pessoa não toma conhecimento do que é o verdadeiro culto, ela vai pegar uma gilete ai qualquer e vai raspar a pessoa e dizer que aquela pessoa é uma iaô. Não é assim, tem um segredo, que a gente chama de oriki dentro da língua Yorubá, tem uma essência que a gente faz, tem o crescimento. Tem muitas pessoas que não querem passar por isso e querem levar o carro na frente dos bois, ai fica difícil”.(depoimento pessoa à pesquisadora)

A seqüência por que passa um iniciado até chegar ao topo da hierarquia religiosa do Candomblé é repleta de deveres, obrigações e encaminha o indivíduo a desenvolver estreitos laços com a comunidade a qual pertence. Pular etapas nesta trajetória não é bem visto e a fotografia é muitas vezes considerada como um veículo rápido e fácil de se aprender procedimentos ritualísticos, mas muito falho, devido à sua intrínseca fragmentação.

3.5 - A fragmentação da fotografia e a totalidade do ritual

Mãe Gisele Omindareuá tem uma opinião diversa às anteriormente manifestadas. Ela não se opõe, via de regra ao registro de rituais em seu terreiro, pois acredita que tudo o que diz respeito ao Candomblé já foi divulgado, fundamentalmente em textos. O problema residiria, novamente, no tipo de ritual que é realizado, à base de matanças de animais. Para ela é isto que faz com que o povo-de-santo não permita fotografias, o choque causado por essas imagens poderia resultar em discriminação.

Segundo mãe Gisele, não haveria mais segredos no Candomblé e apesar de as informações estarem esparsas e fragmentadas, a pessoa que possui uma visão geral da religião poderia ser capaz de relacionar os detalhes e reconstruir o arcabouço litúrgico do Candomblé.

“As partes privadas das cerimônias, das obrigações, das matanças, já são mais reservadas. Tem pessoas que acham que não podem deixar ver nada, minha opinião é diferente porque já está tudo dito sobre o Candomblé. Cada um vai dizendo um pedaço e vai revelando o Candomblé em textos. É coisa esparsa, mas se você tem o fio condutor, você acaba sabendo tudo. Mas porque não deixar filmar? Eu acho que é uma atitude tradicionalista, mas sem reflexão. Se tudo se sabe, pela mente pelas leituras, pode também se saber pela visão das coisas. Não vejo porque uma coisa e não uma outra”.(depoimento pessoa à pesquisadora)

No entanto há, para Mãe Gisele, um espaço relativo à sensibilidade e à mediunidade que é impossível de ser traduzido em palavras e imagens; este espaço, ela o localiza na iniciação, lugar no qual se estabelece uma conexão profunda entre o iaô, a ialorixá e o orixá. Este tipo de relação é intraduzível, mesmo que se possa descrevê-lo e registrá-lo em imagens. *“Pra mim a vida pára (durante a iniciação), não pára por causa do serviço, mas porque fico concentrada na iniciação, cada dia, sabendo o que a Iaô sonhou, o que ela sentiu, a gente vive concentrada, focalizada naquele ato”*.

Um outro caso emblemático da relação entre a imagem e o Candomblé foi a realização, em 1975 do filme *Iaô*⁵¹. Mãe Filhinha, do *Ilê Axé Ató Ilé*, em Cachoeira, BA, permitiu o registro cinematográfico de um barco (conjunto das iaôs que estão sendo iniciadas juntas) de três iaôs, que foi realizado pelo cineasta Geraldo Sarno. Segundo depoimento de Sarno, a explicação para a permissão do registro de etapas do ritual, um dos mais importantes e sempre mantido em sigilo, foi justamente o fato de que se um determinado olhar leigo (de Sarno) poderia ver o ritual, então a câmera poderia registrá-lo. Mãe Filhinha em depoimento à pesquisadora diz que: *“nem todo mundo consente. Eu consenti isso por causa de um grande entrosamento que Geraldo tem com a gente. Eu não faço isso para pessoa nenhuma.”*

Quando perguntada se ela achava que o filme era capaz de tirar a força de um Candomblé, ela respondeu:

⁵¹ No seu Axé, em Cachoeira, Bahia, Mãe Filhinha mostrou para a pesquisadora um alguns álbuns de fotos com fotografias em preto e branco das filmagens do filme *Iaô*. Fotos do interior da camarinha e fotos das iaôs em Estado de erê. Possivelmente as fotos foram tiradas pela equipe do filme. No mesmo álbum se encontravam ainda fotos de outros barcos que foram feitos na casa, fotos de festas e de cerimônias na Casa da Boa Morte.

“O que deus deu ninguém tira, só quem tira é a campá fria, e a pessoa que nasce com aquela força, morre com ela. Não tem filme, não tem conversa, não tem nada. O que deus deu está seguro. O que deus me deu, o *ariaxé* do santo que eu recebi, na minha responsabilidade, eu morro com ele, não ensino a ninguém. Eu nunca fui num Candomblé fazer uma consulta. Com essa idade que eu estou, eu nunca fui num Candomblé pedir a um babalorixá pra fazer uma consulta. Porque eu tenho fé.” (depoimento pessoal à pesquisadora)

Pode-se inferir desse depoimento que, além de refletir a relação profunda de Sarno com Mãe Filhinha, a autorização para a realização de imagens na camarinha e trechos da iniciação, que é um ritual proibido ao olhar leigo, reflete uma demonstração de autonomia e, acima de tudo, autoridade da ialorixá perante as outras comunidades do Candomblé na região em que mora, a cidade de Cachoeira no recôncavo Baiano.

É preciso considerar que apesar de existir uma certa centralização e hierarquia entre as diversas casas de uma mesma nação, há também uma certa autonomia dos babalorixás e ialorixás para resolverem as questões que se apresentam. Como seu principal compromisso é com o Orixá, é a ele que devem pedir a devida autorização e aconselhamento para seus atos, entretanto é sabido que dentro de uma mesma nação, os novos Candomblés vão surgindo de filhos e filhas-de-santo dos antigos Candomblés, e é comum que os novos sigam práticas e preceitos dos antigos, mesmo que incorporem modernizações. De qualquer forma os novos Candomblés estão ligados aos seus Pais e Mães-de-Santo e a plena e satisfatória aceitação deles dentro da comunidade ampliada do Candomblé depende do reconhecimento dos terreiros tradicionais.

Edith, equede da casa de Mãe Filhinha, que também é fotógrafa e que foi o elo de ligação entre Geraldo Sarno e a Ialorixá, concebe a fotografia e o filme como registros fragmentários. Ela afirma que no filme *Iaô*, do qual participou, uma série de procedimentos interditos ao olhar leigo, obrigações que são passadas em segredo pela mãe de santo às iaôs, não foram registradas. Mas Edith frisa que mesmo o que foi registrado pelo filme é parte importante e fundamental da liturgia religiosa e haveria, porém, um limite, que não foi ultrapassado por Geraldo em momento algum:

“Tudo aquilo que você viu no filme não é a totalidade, porque a fortaleza do Candomblé está na mente de cada um, e a mente você não fotografa. E não está tudo o que aconteceu ali, porque há momentos que não foram registrados. O que se pode registrar, registra! O que não se pode registrar, não registra! Não são fragmentos que não prestam que não servem, mas foi feito com muito respeito e com a exigência de tantos respeitos, e que já estava acertado pra não ter atos comerciais”.(depoimento pessoal à pesquisadora)

Aqui surge novamente o local de divulgação das imagens dotando de sentido o registro fotográfico, e até mesmo orientando a realização do filme, na medida que os acordos para a não comercialização foram feitos antes do filme ser rodado, de forma que o público alvo já estava relativamente estabelecido *a priori*.

Apesar da fragmentação característica da imagem fotográfica (e também do cinema), é evidente que ela tem grande capacidade de interferir na estrutura hierárquica e, portanto, no arcabouço canônico do Candomblé. Prandi, mesmo, oferece uma das razões possíveis para que isso ocorra. Ele diz que a fotografia não é um evento isolado, e sim um evento relativo a um ou mais contextos em que foi produzida e interpretada: “*a foto também é um fragmento, ela depende de um contexto (...) só que como ela tem esse registro do ambiente, o que é interessante é que às vezes ela é uma medida dessa contextualização*”.Retorna-se assim à tese de Tacca na qual a fotografia não está dissociada de sua recepção, que por sua vez refere-se a contextos múltiplos e relativos, ou seja, que estão em mudança constante.

A contextualização a que Tacca se refere é, sem dúvida uma das respostas para compreender porque a fotografia é capaz de reunificar experiências e tornar-se, ela própria, muitas vezes, o representante fiel de determinada realidade. Para o povo-de-santo, uma fotografia de parte de um ritual significa, por transferência de experiências da memória e interpretação do sentido do ritual, um universo associado ao momento ritual, muito maior do que para um leigo. Em contrapartida, para o leigo, essa associação pode ser feita com elementos díspares do universo do ritual e, portanto exóticos, chocantes e aversivos e transformar-se em um sentimento muito maior do que a própria realidade contida na fotografia.

3.6 - Fotografia, Candomblé e Magia

Fluser diz que as imagens técnicas - estas que são produzidas por um dispositivo programado, a fotografia, por exemplo – *“longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cena, e como toda a imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo”*. Mas para ele, essa magia é de um tipo novo, só existente a partir do surgimento deste tipo de imagem que ele define como imagem técnica. Esta nova magia não visa modificar o mundo, como o faz a magia religiosa, a magia do Candomblé, mas modificar conceitos em relação ao mundo: *“é magia de segunda ordem: feitiço abstrato”*.

Esta magia ritualiza programas, ao contrário da outra magia que ritualiza mitos, e o mito não é elaborado no interior da transmissão, porque é elaborado por um “deus”, já o programa é elaborado por “funcionários”, no interior da transmissão. A imagem técnica foi inventada, segundo o autor para eliminar os textos, no sentido de substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem e emancipar a sociedade de pensar conceitualmente. Foi inventada *“a fim de ultrapassar o perigo da textolatria”* (FLUSSER, 2002:17) que se estabelece com a invenção da imprensa e o acesso maciço à educação, que por sua vez deprimem as sociedades de vivência religiosa mágica.

Assim, este tipo de imagem surgiria para reunificar a cultura dividida em *“imaginação marginalizada pela sociedade, pensamento conceitual hermético - imagens que se refugiavam em guetos: museus e exposições e textos ‘científicos’ - e pensamento conceitual barato - textos e imagens de circulação galopante”* (FLUSSER, 2002: 17). O resultado da ritualização do mundo pela imagem técnica na visão do autor é que, ao contrário do que deveria ter ocorrido, ou seja, que essas imagens, sobretudo a fotografia, deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política, o que se observou na realidade é que: *“elas não*

tornam visível o conhecimento científico, mas o falseiam; não re-introduzem as imagens tradicionais, mas as substituem; não tornam visível a magia subliminar, mas a substituem por outra”. E isto teria se dado dessa forma porque as imagens técnicas se estabelecem em barragens:

“Os textos científicos desembocam nas imagens técnicas, deixam de fluir e passam a circular nelas. As imagens tradicionais [e neste espaço se encontra o Candomblé] desembocam na imagem técnica e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. E os textos baratos desembocam nas imagens técnicas para aí se transformarem em magia programada. Tudo, atualmente tende para as imagens técnicas, são elas as memórias eternas de todo o empenho. Todo o ato científico, artístico e político tende visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado, videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia” (FLUSSER,2002: 17-18)

É justamente por compreenderem a fotografia sob esta ótica que algumas lideranças do Candomblé procuram manter os rituais longe destes tipos de registros visuais. Pai Bira de Xangô, que é radicalmente contra os registros de imagens de rituais e pessoas incorporadas diz, em depoimento pessoal à pesquisadora, que estes momentos são sagrados e, portanto precisam ser vivenciados em sua plenitude: *“não é para ser fotografado, é para ser vivido, é para ser sentido. É você saber que em um determinado momento tem uma energia a mais, que mexe, que te toca, que te balança, que te tira do chão. É para sentir, não é para desnudar. Isso é o espiritual, não é para exibir.”* Es explicações para os interditos, como pode se observar, encontram-se fora da fotografia, justamente porque para ele, a vivência e o registro são incompatíveis. O registro é redutor e “anularia” de certa forma a magia do ritual.

Pai Francelino de Xapanã compartilha de outra visão do aspecto mágico das imagens técnicas, também bastante interessante. Para ele a fotografia é também de certo modo magia, na medida em que é um dispositivo capaz de interferir na dinâmica do ritual, afastando o sagrado.

“Para mim tem essa visão de como vai ser visto como vai ser entendido, como vai ser interpretado, mas também acredito no que os mais velhos me ensinaram que você pode estar subtraindo energia, porque fotografia é algo mágico também, que leva pro papel aquele momento, às vezes é um ato mágico, como há outros, e que com o tempo foi se tornando uma coisa tão normal, tão popular que as pessoas talvez não parem para pensar, mas é um ato mágico. A gente acreditava piamente que você poderia estar subtraindo aquela energia, estar tirando aquela energia, e atrapalhando aquela incorporação. Em uma linguagem que a gente às vezes usava assim: você estar se enfraquecendo. Você acaba afastando o sagrado e de repente aquela energia não se manifesta mais e fica só um folclore. Há lugares em Belém, Maranhão, que para nós são sagrados - um desses lugares é a Praia da Princesa. Ali se ouviam toques de tambor, se viam coisas que para muitos é até fantasia, é invenção, é credence, mas não era! E devido o

Turismo que entrou e aumentou ali, hoje a gente acredita que ela (Princesa) já não more mais lá, que aquele encanto se afastou. Então aquilo que só os olhos privilegiados fotografam, só teus olhos é que vêem, aquilo vai se afastando.” (depoimento pessoal para a pesquisadora)

Pai Francelino menciona em seu depoimento, inclusive, que a fotografia era e ainda é utilizada para a realização de trabalhos mágicos, o que indica o seu poder mediador entre a esfera do profano e do sagrado: *“se aprendia [antigamente] usar a foto para magias, trabalhos mágicos, principalmente o [lado] negativo, onde você pode apreender, no negativo fotográfico, a aura da pessoa. O pessoal se preocupa muito com a foto revelada, mas o principal está no negativo”*. Ele fala também de situações nas quais a fotografia é incorporada como totem:

De repente eu posso não ter mais o meu pai-de-santo vivo, mas quando eu canto pra Iemanjá eu posso ir até onde eu tenho a foto dele na parede do meu terreiro e me curvar então você vê a importância que tem a fotografia, se eu me curvo. Eu sei que ali não é o meu pai-de-santo, mas ali representa toda uma energia a ponto de merecer uma reverência, de eu por a cabeça no chão. Então não é um simples papel. Às vezes você vê fotos num terreiro que você já nem vê mais, de tão desbotadas, tão velhas, mas que a gente não joga fora, e que não trocaria por uma nova. Pode até pôr a nova, mas aquela velha, ela tem toda uma energia que foi captada. Eu acho que a fotografia ela consegue sim captar essa energia, trazer essa aura pra dentro dela, pra aquele papel. Nós vivemos tanto com toda essa ritualística, por exemplo, um Ibá que se manda hoje com pratos e terrinas e de repente aquilo deixa de ser prato para representar uma divindade. A gente tem esse respeito, um carinho, até para tocar uma ritualística e nós acreditamos piamente nisso. A comida que você faz, ela deixa de ser uma simples comida, para ser uma comida da divindade, ela foi rezada, ela foi abençoada. Então nós não podemos dizer que a fotografia não passa também por esse momento de ser sacralizada, ela é sacralizada, sim, ela representa aquilo, ela tem uma importância grande. (depoimento pessoal à pesquisadora)

3.7 - Fotografia e Candomblé na Modernidade

Outra explicação interessante e muito diversa das anteriores, sobre o sentido da fotografia para o Candomblé, no entanto, foi fornecida pelo Alabé da Casa Branca do Engenho Velho, Edvaldo Araújo. Para ele os antigos não permitiam fotografias, e por esse motivo há, hoje em dia, poucos registros, o que gerou um prejuízo na memória coletiva das casas e um prejuízo do registro histórico da religião, das tradições e dos adeptos. É bastante pertinente essa constatação, pois o

Candomblé pode ser definido não somente como uma religião, mas, nas palavras de Ogun Jobi: “*O Candomblé é sociedade, cultura e religião*”. Perdendo-se o registro do Candomblé perde-se uma parcela grande do registro cultural.

Para justificar a mudança na direção das recentes permissões para fotografar rituais e festas, Edvaldo diz que os orixás que são feitos, atualmente já “nascem” acostumados com a modernidade, não são os orixás dos ‘antigos’, mas orixás que têm a modernidade incorporada:

“Os nossos antigos, tinham aquela coisa voltada para o ‘Não!’ Era a criação. Já os modernos [orixás], eles tem a seguinte questão: nascido, e ambientado com aquilo de se tirar fotos, de se filmar, eles se acostumaram. É como acontece com os nossos filhos: se a gente acostumar a dar banho frio, eles nunca se gripam, mas se a gente um dia dá banho quente e no outro dia a gente dá banho frio, com certeza eles vão ficar gripados. É a mesma coisa com os nossos orixás: se eles não são acostumados com aquilo, se eles não gostam do flash, não gostam da câmara, eles não gostam de nada disso [não toleram fotos] Os nossos antigos mantiveram isso. As casas tradicionais aqui na Bahia têm essa tradição de não filmar, não fotografar nem gravar por esse motivo, tanto que hoje eles não têm nenhum documentário”.(depoimento pessoal à pesquisadora)

Essa interpretação oferecida por Edvaldo é bastante interessante porque concebe o Candomblé com uma capacidade de “incorporar” a modernidade utilizando-se de elementos do próprio sistema ontológico da religião. De fato, o Candomblé possui essa característica fractal de múltiplos infinitos do orixá. Cada novo orixá que nasce é um orixá, que é o mesmo orixá referenciado no ancestral comum, mas é também personalizado, um novo orixá que nunca existiu antes. O indivíduo do presente está ligado ao ancestral por laços muito mais profundos do que somente a simples reprodução da tradição. É por isso que muitas mudanças foram ao longo dos séculos e gerações absorvidas pela estrutura sobre o qual o Candomblé está erigido, sem que ele tivesse sido destruído no Brasil. E assim novas mudanças serão, igualmente, incorporadas.

CAPÍTULO 4

POÉTICA, RELIGIOSIDADE E REPRESENTAÇÃO NA FOTOGRAFIA DO CANDOMBLÉ

Não se pode dizer que exista uma unidade entre as obras dos fotógrafos selecionados neste trabalho em relação à temática que retrata o Candomblé, mas pode-se verificar alguns pontos de convergência em determinados trabalhos. A convergência pode estar relacionada ao fato de que alguns deles produziram seus trabalhos durante o mesmo período e, portanto, estiveram influenciados por critérios estéticos e conteúdos da época em que trabalharam. Já a variação nas obras pode ter explicação nas diferentes subjetividades dos fotógrafos, influências culturais e sociais diversas a que estiveram submetidos.

Contudo, especificamente em relação ao Candomblé, é preciso considerar que além das subjetividades dos fotógrafos e das demandas sociais esta relação passa, primordialmente, por uma negociação na esfera do sagrado, pois é esta esfera que autoriza a realização das fotografias. Existe, assim, um âmbito religioso indiscutível e atestado por todos que participam do Candomblé no que se refere à permissão para fotografar tal ou qual ritual. Em princípio, sem o consentimento do orixá nada pode ser registrado.

Esta relação da fotografia com o Candomblé está baseada no acesso que os pais e mães-de-santo tem com a divindade. A negociação que é feita para permitir o registro de festas e rituais indica que existe uma troca de intenções e desejos implícita. Os homens querem que seus desejos sejam atendidos e, no limite, querem a manutenção do axé, em contrapartida os Orixás querem

participar do mundo material, incorporando-se nos médiuns. Pai Celso Gatamaram confidenciou-me uma vez que sua Oxum não gostava de ser fotografada e nunca permitia fotos em suas festas, mas como ele nunca tinha visto uma foto dele próprio com o seu orixá incorporado, ela permitiu a fotografia em uma única ocasião, depois que ele pediu “com muito jeitinho”.

A permissão para o registro está também relacionada ao envolvimento do fotógrafo com a religião. Por um lado, quanto maior o grau de iniciação do fotógrafo, mais acesso aos “segredos” ele tem e maior confiança da comunidade ele desfruta, mas também menor é seu interesse em realizar os registros uma vez que os procedimentos se revelam ao seu olhar, logo, e o que antes era mistério passa a ser conhecimento e vivência. Por outro lado, quanto maior seu envolvimento religioso, maior o compromisso em manter certas informações e procedimentos longe de olhos e ouvidos leigos ou de graus inferiores na hierarquia do Candomblé. Além disso, se o fotógrafo é iniciado ele terá obrigações a cumprir e não terá tempo nem espaço para fotografar, pois fotografar exige uma alteridade em relação ao sujeito ou ação da cena a ser registrada. Assim, quanto maior o envolvimento do fotógrafo com o Candomblé, via de regra, menos fotografias haverá dos ritos, cultos e festas. O fotógrafo Mario Cravo Neto, em depoimento pessoal, diz que: “*No momento em que eu “fiz santo”⁵², eu parei de fotografar o culto. Talvez porque não exista em mim a vontade de descobrir coisas, elas já estão descobertas*”.

Atitude semelhante teve Pierre Verger quando começou a envolver-se litúrgica e academicamente com o Candomblé.

“Como fotógrafo, era maravilhoso, vivia por aqui e se havia uma foto: puf! Quando tive que escrever, fui obrigado a fazê-lo porque um instituto, que havia dado uma bolsa de estudos exigiu. Tinha que escrever o que havia observado. Disseram: ‘escreve’. Eu nunca havia escrito em minha vida. ‘Bom, não importa, o Sr. tem que escrever o que tem observado. Tive que pensar. Detesto pensar. Toda a espontaneidade de que gostava na vida se esfumou”⁵³

⁵² Fazer o Santo é o mesmo que se iniciar no Candomblé.

⁵³ Pierre Verger, entrevista a Mario Cravo, APUD COELHO p. 176

Pierre Verger praticamente deixou de fotografar a partir de meados dos anos 50. As fotografias de cenas de rua de Salvador foram feitas, em sua maioria, ainda na década de 40. Em 1948, ele se iniciou no Candomblé com Maria Bibiana do Espírito Santo, a “Mãe Senhora”, do terreiro *Opô Afonjá* de Salvador, e passou a desenvolver um sistemático trabalho acadêmico de pesquisa sobre o tráfico de escravos entre o Brasil e o Benin que durou 17 anos.⁵⁴

Outra diversidade entre os trabalhos dos fotógrafos está relacionada também ao fator de atração do tema para eles. Medeiros e Gondin não são iniciados, já Verger e Mario Cravo foram iniciados na religião. O trabalho de Medeiros distingue-se dos demais por ser estritamente jornalístico e por ter sido realizado em uma situação e ocasião muito bem delimitada. Ele fotografou um único ritual, a iniciação de três iaôs, em uma única casa de Salvador e durante poucos dias, não tendo retornado ao tema nos anos seguintes. Medeiros manteve sua alteridade em relação ao assunto e obteve um resultado surpreendente, fruto desse distanciamento. Passados quase 50 anos da publicação das fotos, arrefecido o trauma, ainda que perdure nos corações e mentes dos mais antigos da religião um sentimento de pesar em relação à publicação das fotos, o conjunto das fotografias de Medeiros retrata e documenta com precisão e maestria este ritual que é um dos mais importantes, se não o mais importante do Candomblé.

O paradoxo é justamente este: quanto maior a alteridade, menos pudor em fotografar, ousar e arriscar terá o fotógrafo, portanto mais próximo do objeto ele se coloca, apesar de não ter envolvimento com o assunto e muitas vezes desconhecer completamente o objeto, como foi o caso de Medeiros e as fotos da iniciação. Certamente ele foi orientado em relação ao que deveria ser registrado, como também foi orientado Geraldo Sarno ao realizar o filme *Iaô*. O trabalho em

⁵⁴ Este trabalho culmina em sua tese “*Flux et reflux de la traite des nègre entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos, du dix-septième au dix-neuvième siècle*”, defendida em 15 de novembro de 1966, na Faculdade de Letras e Ciências Humanas em Paris (Sorbonne) e publicada em 1987 no Brasil in *Os Olhos do Rei: Imagens de Pierre Verger*. Tese de Iara Cecília Pimentel Rolin. 2002, p. 128.

conjunto (o nativo que orienta e o fotógrafo que registra) resultou, em ambos os casos, em obras complexas do ponto de vista conceitual e estético, mesmo sem a clara intenção de seus realizadores.

Gondin, em depoimento pessoal, contou que certa vez estava na capelinha do casarão onde funciona a Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira na Bahia, acompanhado de uma *irmã* (membro da irmandade), quando entrou no recinto uma outra irmã, sendo que ambas eram bastante graduadas na hierarquia religiosa da irmandade. Uma saudou a outra e o fotógrafo percebeu que a situação era especial e que a luz estava particularmente interessante naquele momento, mas não foi rápido o suficiente para fazer a foto, então Gondin pediu às duas senhoras que repetissem o gesto para que ele pudesse fazer o registro, porém, no momento em que elas o repetiram, os dois *Obaluaês* incorporaram nas médiuns elas foram possuídas pelos *Santos*. Gondin, diante daquela cena, optou por não fotografar o ocorrido, apesar de sentir que havia o consentimento para a foto. Posteriormente, participando de outra cerimônia da irmandade, ele ouviu de uma das senhoras que havia sido possuída naquele dia da capelinha que ele só estava ali e gozava de confiança e prestígio da comunidade porque era uma pessoa que fazia as escolhas certas na hora de registrar os procedimentos litúrgicos, porque tinha bom senso para fotografar atos religiosos dessa comunidade. Nas palavras de Gondin: “*Você pode fazer a foto, mas não deve*”.

Apesar de Gondin não ser um fotógrafo iniciado, sua proximidade espiritual e afetiva com o Candomblé e a irmandade da Boa Morte é grande e faz com que ele próprio determine (ou sinta a determinação) os limites que não podem ser ultrapassados para que ele continue a desfrutar do convívio destas pessoas e ter o direito a registrar certos atos. O limite não precisa vir de fora para dentro, no caso de Gondin ele foi estabelecido de dentro para fora. É o próprio fotógrafo que, interpretando os desejos e receios dessa comunidade em relação à fotografia, impõe-se certas restrições. Está claro para ele que seu acesso a esta comunidade e a seus procedimentos religiosos é baseado na confiança que ele adquiriu, fruto de seu bom senso, e que a retribuição a este gesto

‘ético’ é a permissão para transitar livremente e “ver” aquilo que não poderia ser visto por olhos não iniciados (e fotografar algumas dessas ações, inclusive).

As críticas ao trabalho de Medeiros e à divulgação e publicação de fotos de rituais proibidos a olhos leigos (ou olhos não leigos, mas que ainda não estão hierarquicamente preparados para ver certos rituais) são variadas. Constataram-se críticas éticas, formuladas pelas comunidades de Candomblé, que por um lado seguem princípios religiosos estritos e por outro desejam manter sob seu controle práticas que podem ser alvo de críticas e contestações, e constataram-se, igualmente, críticas da comunidade científica, que por um lado procura garantir o respeito à lógica dos procedimentos religiosos e sociais dos grupos que estuda, mas que por outro também pretende isolar seu objeto de estudo da influência desagregadora da modernidade a fim de preservar a suposta autenticidade dos procedimentos.

Considerando as críticas e também a necessidade de proceder à ruptura de tradições em certos momentos, o meio termo da questão é encontrado no enfrentamento entre as várias concepções de modernidade e tradição das esferas sociais. No caso específico das fotografias de Medeiros, o que se observa é que as comunidades de Candomblé da Bahia, apesar das tentativas de proteger seus segredos - já foi mencionado que Medeiros não conseguiu nenhum terreiro considerado tradicional onde realizar seu trabalho - estiveram a mercê do poder da imprensa na época. A matéria foi considerada sensacionalista e gerou um grande desconforto no meio do Candomblé, contudo, ela não gerou nenhuma outra reação discriminatória em relação ao Candomblé, ao menos institucionalmente, dentro do campo de informações que se tem disponível. Além disso, a reportagem demonstrou a existência de vínculos entre as casas de Candomblé de Salvador, pois, apesar da relativa autonomia reivindicada pelas casas, o episódio da reportagem atingiu a todos.

É preciso, notar que o Candomblé na década de 1950 não suscitava grande interesse na mídia, na antropologia, na política, o que vai começar a ocorrer somente a partir da década de 1980 e 1990. Logo, a matéria da revista *O Cruzeiro* lança o Candomblé no panorama da religiosidade e cultura brasileira para o público consumidor da revista, leigo e massificado. A reportagem traz à tona um campo religioso e cultural que estava anônimo e reprimido (inclusive pela polícia), mas, ao mesmo tempo, institui um olhar específico, associando a religião aos rituais bárbaros, sem contextualizar histórica e culturalmente a religião, e também sem oferecer explicações e significados para os atos retratados nas fotografias.

A convergência que pode ser constatada nos trabalhos de Verger e Medeiros encontra-se em algumas características culturais, e sociais próprias dos períodos nos quais os fotógrafos atuaram, e também nos elementos advindos da própria face formal e conceitual da religião. Certamente os fotógrafos que estão integrados com o Candomblé (e também os que, mesmo não integrados, encontram informantes que lhes orientem) registrarão certos objetos, movimentos, climas, situações, enfim, elementos expressivos da cultura e religiosidade do Candomblé, porque é o terreno visual que se dispõe aos olhos dos profissionais. Apesar da maneira singular com que cada fotógrafo se apropria dos elementos disponíveis para construir o universo visual do seu quadro e sua expressão é possível, igualmente, inserir os trabalhos em um certo contexto histórico.

Assim, nas décadas de 40 e 50, período da maior produção fotográfica de Verger no Brasil e período da reportagem de Medeiros, o que se observava era a explosão da fotorreportagem no Brasil e no mundo. Mesmo diante das diferenças de estilo e composição evidentes nos trabalhos de Verger e Medeiros é possível perceber que o tratamento do objeto, no caso o ritual de iniciação de iaô, mantém algumas características invariantes como, por exemplo: a nitidez da cena representada, o esforço por captar o momento decisivo, a intenção de contextualizar a ação no espaço envolvente, a opção por manter uma certa distância do objeto, o uso de objetivas próximas da leitura do olho

humano, a não manipulação da fotografia através de montagens e trucagens, e a tentativa de não interferir nos acontecimentos, tentando passar despercebido na ação, não havendo, portanto, olhares direcionados ao fotógrafo.

Este conjunto de opções técnicas e estéticas produz uma fotografia nítida, sem distorções, cujo objetivo é dar a ver a cena, que ocorre ao olhar do fotógrafo, o mais fielmente possível ao olhar do espectador. A fotografia foi e ainda é muitas vezes, vista como um modelo ideal de representação da realidade, como o melhor instrumento de documentação, como objeto analógico do real. As opções técnicas feitas pelos fotógrafos ficavam quase sempre diluídas nas imagens. Não era possível ao público leigo, perceber de que forma o fotógrafo construía sua representação, e aquela oferecida por ele era, grosso modo, percebida como a verdadeira e única. Assim, a reportagem de Medeiros chega ao o público da revista como o verdadeiro ritual de iniciação do Candomblé. Ninguém se perguntou à época e nem hoje em dia, se se produz em termos de imagem veiculava fielmente o que se está representando. No caso de Medeiros, o ritual de iniciação poderia, por exemplo, ter sido encenado. O que garante a verossimilhança, é portanto, um acordo tácito entre o público e a revista, que se propõe a levar a “verdade ao expectador”. O fotógrafo, nesta conjuntura, era considerado o porta voz da realidade. Aparentemente Medeiros não forjou nenhuma situação que foi registrada, mas o fato de ter pago para fazer a reportagem já indica uma situação atípica, e que não está explícita na reportagem.

Além disso, as fotografias de Medeiros apresentam uma clara intenção de construir um drama religioso e individual. Medeiros busca uma dramaticidade das imagens maior do que Verger, e obtém esse efeito ao se aproximar mais dos personagens e ao manter a relação de luz entre o plano principal frontal das fotografias e o plano de fundo um pouco mais atenuada. Consegue este efeito mantendo o obturador da câmera aberto para imprimir a luz ambiente e ao mesmo tempo disparando o flash para “congelar” a cena e impedir os borrões. Suas imagens fazem os personagens

parecerem mais mitológicos, há uma tentativa, bem sucedida, de construção do arquétipo, ao elevar a imagem ao mito, ao plano simbólico. Em muitas fotografias os fundos são difusos e os ambientes não podem ser nitidamente identificados. As imagens criam uma atmosfera fortemente mítica, mostrando que as iaôs estão separadas deste mundo e encontram-se em outro lugar.

A fotografia do rosto de uma das iniciadas mostra a moça em transe: um close do rosto da moça que esboça um profundo abandono de si mesma e um ar de tranqüilidade, ela parece estar entregue a si mesma com a cabeça levemente virada para um dos lados. A fotografia é sutilmente tirada de baixo para cima, o fundo é difuso e a luz é homogênea. Todo o conjunto remete à divindade, à ancestralidade presente na figura desta moça. A potência da imagem reside justamente na feliz composição destes elementos que criam uma imagem simbólica, estandardizada, que remete ao mito.



Já as fotografias de Candomblé tiradas por Verger tendem a ser um pouco mais ambientadas, e o caráter documental é mais evidente: os personagens estão sempre em primeiro plano e o objetivo é mostrar o mais fielmente possível o ritual e seus detalhes. Os momentos escolhidos são aqueles de maior importância ritualística, ou seja, momentos em que os personagens estão sendo manipulados ou estão atuando. Estes dois fotógrafos trabalham todo o tempo com a luz

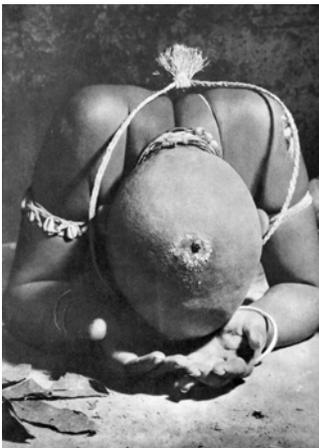
de flash, que é tradicionalmente uma iluminação que destaca o primeiro plano em detrimento dos planos de fundo e que congela o movimento impedindo arrastos, borrões ou outras “distorções” da imagem, o que reforça o caráter documental dos trabalhos.

Uma fotografia tirada por Verger, análoga a do rosto da iaô tirada por Medeiros, remete menos ao mito pelo fato de não pretender ser um modelo. Ela assemelha-se mais ao universo pragmático do indivíduo que está envolvido naquele ritual específico, é uma fotografia mais técnica, mais científica. Esta foto de Verger (abaixo) foi feita ligeiramente de cima para baixo, em plano médio, destacando o primeiro plano do plano do fundo mas mantendo um pouco do plano de fundo perceptível, e inclui também a mão de uma pessoa que está no extraquadro. Todo este conjunto evidencia a continuidade do espaço fora da imagem - todos estes componentes da composição associam a imagem a um espaço real e temporal, o que cria a sensação de maior verossimilhança e objetividade em comparação com a moça retratada por Medeiros.

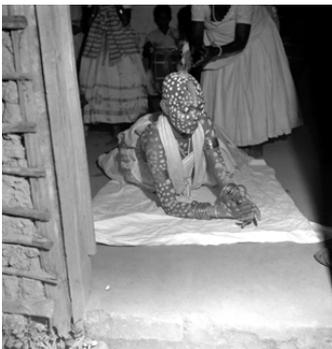


Verger não estava preocupado com imperfeições da fotografia, com sombras duras, com a estética da imagem. Ele procurava o ângulo mais esclarecedor, o momento mais abrangente e característico do procedimento que estava retratando. Se este momento fosse visualmente interessante tratava-se de uma consequência do momento. Já Medeiros buscava uma composição

mais estética, sem sombras duras, tratando de escolher os momentos visualmente mais marcantes e líricos. Como o seu olhar era também um olhar estrangeiro sobre o Candomblé, os elementos que para ele chamassem a atenção, provavelmente também chamariam a atenção do público leigo. Verger, contrariamente, estava já bastante envolvido com a religião e, portanto, havia desenvolvido um olhar menos ‘exotizado’ para as práticas rituais.



Fotos da reportagem *As Noivas dos Deuses Sanguinários* publicada em *O Cruzeiro* em 1951



Fotos de ritual de iniciação. Candomblé do Cosme. 1946-1953

Esta é uma das possíveis interpretações para as fotos das iniciações das iaôs feitas pelos fotógrafos: Medeiros buscava o drama, as fortes emoções dos momentos fotografados e buscava também as situações que fossem exemplares para narrar a ação e construir um simbolismo capaz

transcender o momento vivido para um significado mais genérico do ritual. Além de ser uma exigência da revista, era também uma marca de sua subjetividade, como pode ser sentido em fotos de outras reportagens produzidas por ele.⁵⁵ Verger, por outro lado, buscava os detalhes, os elementos litúrgicos, a dinâmica da ritualística e tudo o que significasse maior conhecimento da religião. Ele estava mais interessado na relação das pessoas com ambientes e com a dinâmica dos ritos, da dança e da indumentária, por isso suas fotos são planos mais gerais incorporando mais os ambientes e contendo um maior número de elementos ritualísticos.⁵⁶



Mercedes Batista e Valter Ribeiro na gafeira musical, no Rio de Janeiro, 1960



Grupo de Clovis flagrados no carnaval carioca em 1950



Indio Iaulapiti fotografado na Serra do Roncador, no parque do Xingu, 1949

Apesar de Verger pertencer a uma família abastada, ele não se identificava com a ideologia da burguesia endinheirada que o rodeava, nem tampouco com os objetos de adoração dessa classe social. Desde cedo ele procurou formas de conhecer outros universos sociais e materiais. Pierre Edouard Leopold Verger nasceu em 1902 na França e iniciou a vida de fotógrafo com uma expedição a pé pela Europa entre julho e agosto de 1932, percorrendo 1.150 quilômetros. Em 1934 partiu como fotógrafo do *Paris Soir* acompanhando alguns jornalistas em uma série de reportagens pelo mundo. Em 1936 ele entrou na *Alliance Photo*, agência de fotos recém criada por um grupo de

⁵⁵ Fotos e legendas extraídos de página da Internet da ABI, Associação Brasileira de Imprensa: www.abi.org.br

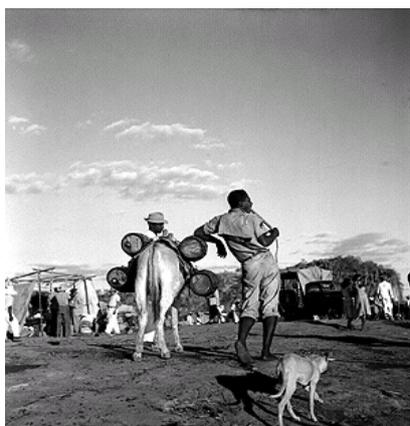
⁵⁶ Fotos extraídas do site da Fundação Pierre Verger: www.pierreverger.org

fotógrafos (Henri Cartier-Bresson, entre eles) e fez várias viagens pela agência. Ele desembarcou em Salvador em 1946, contratado pela revista *O Cruzeiro*. (COELHO, 2002:173).

Verger era um homem culto devido às suas origens sociais e culturais e já havia viajado por boa parte do mundo quando chegou ao Brasil. Na Europa ele pôde conviver com intelectuais que participavam das vanguardas artísticas das décadas de 1920 e 1930 e, sobretudo, presenciar o clima de mudanças sociais e culturais na França do início do século XX. Verger dominou em pouco tempo todo o processo técnico fotográfico (foi responsável, inclusive, pelo laboratório fotográfico do *Musée d'Éthnographie du Trocadéro* durante um período de quase dois anos, entre 1934 e 1936). Como se nota por algumas de suas muitas fotografias mais famosas, ele tinha o completo domínio da linguagem fotográfica e um estilo particular.



Ifanhin Bénin - 1958



Feira de Santana, Bahia, 1946-56



Dorminhocos, Salvador 1946-56

As três fotografias acima ilustram este domínio técnico e algumas concepções estéticas de Verger. A foto da direita refere-se a um momento ritual da iniciação de iaôs e mostra a devoção das filhas-de-santo aos orixás devido à posição em que se encontram – deitadas no chão com o rosto voltado para baixo – e o enquadramento reforça esse sentido de devoção ao registrar a ação de cima para baixo e ao recortá-la do ambiente mais geral que a envolve. O resultado é uma imagem bastante gráfica dos corpos juntamente com a esteira, as vestimentas e a pintura das cabeças. O

grafismo evoca, nesta foto, uma questão cíclica e atemporal: a cabeça é uma esfera e é também a porta de entrada dos orixás no corpo dos médiuns; a composição da foto remete também a um fluxo ao dispor os corpos em diagonal e não revelar o ambiente em volta – há outras fotos de Verger deste mesmo momento ritual no qual vemos, igualmente, fileiras de corpos nas mesmas posições e fotografados em diagonal – conformando, assim, um sentido de continuidade física e metafísica da relação entre o humano e o divino. Esta fotografia contém um forte nível de abstração, pois apesar de os corpos serem figuras humanas, nesta imagem eles se assemelham mais a símbolos. O componente abstrato pode levar à estandardização da ação e a transformação do procedimento da fotografia em modelo, em símbolo válido genericamente para todos os rituais dessa natureza.

Há várias formas possíveis de se interpretar as imagens. Outra forma possível de leitura das fotos de Verger, é, por exemplo, pensar a sua fotografia como o registro de uma vivência. Nas duas fotos acima que trazem cenas de rua os personagens não estão voltados para as lentes do fotógrafo, ao contrário, eles estão concentrados em suas próprias ações individuais. Os personagens dessas fotografias não estão “posando” para Verger. Ele capta as cenas do cotidiano como faz o ‘voyeur’, ele é o observador da realidade fugaz, o cronista do cotidiano. Verger registra a cultura, os hábitos, os ambientes, os prazeres, enfim, o modo de vida dos indivíduos. É assim que ele se posiciona em relação aos locais e pessoas que fotografa; utiliza-se da fotografia como instrumento de conhecimento e apreensão da realidade, no sentido de documentar o mundo à sua volta, mas também no sentido de registrar as suas próprias relações com este mundo. É evidente nas fotografias o reconhecimento que ele tinha pelo árduo trabalho manual dos homens – e seu justo descanso -, o fascínio que nutria pelas festas e pela alegria do povo da Bahia e a profunda admiração que cultivava pelo Candomblé e tudo o que esta religião mobilizava em seu entorno.

Esta percepção sobre a cidade, os homens, o trabalho e a religião está registrada em sua obra. Ver os álbuns de fotografias no site ou no arquivo da Fundação Pierre Verger, em Salvador, é

ter a oportunidade de vivenciar um pouco do olhar e dos sentidos de Verger. A aproximação com a obra é uma aproximação com o seu olhar mas é também uma aproximação com o seu pensamento e sentimentos presentes nas imagens.

Esta forma de ver e produzir a fotografia, no entanto, tem raízes históricas, encontra-se no modo como os surrealistas pensavam e produziam fotografias na década de 1920, principalmente na França. As cidades modernas em franco progresso urbano e social eram o palco favorito para as caminhadas noturnas dos *Noctâmbulos*, escritores e artistas surrealistas que compartilhavam do prazer pelos passeios noturnos por Paris: “*Eram muitos os surrealistas que passeavam de noite, um exercício particularmente importante, que lhes permitia reivindicar a cidade à sua maneira*”⁵⁷. Obviamente não é característico da obra de Verger a fotografia noturna de Salvador e também não é prerrogativa dos surrealistas terem sido os primeiros fotógrafos a passear pela cidade a fim de registrar cenas urbanas (Atget fotografava a cidade muito antes dos surrealistas), mas sem dúvida este sentido de ‘passeio’ e de exploração dos espaços urbanos em transformação, o olhar voltado para o registro dos hábitos dos moradores dessas novas cidades que se formam (que Brassai executa magistralmente com os frequentadores da noite parisiense), e ainda uma especial atenção do olhar para o ‘banal’, ou seja, para aquilo que passa despercebido devido à intensa mecanização da vida, são características presentes nas obras das vanguardas artísticas do início do século XX e que estão presentes na obra de Verger.

Krauss argumenta que apesar de Brassai produzir uma fotografia realista - diferentemente dos trabalhos de Man Ray e Max Ernest por exemplo, claramente vinculados ao movimento surrealista - as concepções artísticas, políticas e filosóficas do surrealismo encontram-se dissimuladas na obra do fotógrafo através dos jogos de espelhos que ele constrói, produzindo uma

⁵⁷ KRAUSS, Rosalind. *Os Noctâmbulos* in *O Fotográfico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, AS, 1990. “Brassai compartilhava com os surrealistas uma paixão pelos périplos noturnos e nomeava a si mesmo Noctâmbulo” Brassai foi um fotógrafo que colaborou com Breton no movimento surrealista, mas cuja fotografia não é classificada como pertencente ao movimento, aspecto analisado pela autora.

representação em *mise en abyme*, ou seja, “colocam no interior da representação uma outra que duplica a primeira”. Este artifício evidencia o próprio processo de produção da imagem fotográfica, um processo igualmente virtual, que duplica o mundo: “somos obrigados a reconhecer que a ‘virtualidade’ destes personagens refletidos não é maior nem menor que a dos personagens ‘reais’ que se vê na imagem fotográfica. Através desse achatamento deliberado dos níveis de ‘realidade’, Brassai institui a superfície da fotografia como um campo de representação capaz de representar seu próprio procedimento de representação”. (KRAUSS, 1990:154).

Dubois também argumenta no sentido de que a fotografia fala primordialmente de seu próprio processo de produção. Este componente “metalingüístico” a acompanha - e acompanha também a arte que se apropria da fotografia:

“Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas em *trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’) mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*.” (DUBOIS,1990:15)

Como se nota, a fotografia “imprime” um dado novo na relação da sociedade com a produção das imagens. A partir do seu surgimento, dos desdobramentos de seus usos e das reflexões que os movimentos artísticos produziram sobre a fotografia e com ela, as referências visuais mudam drasticamente no que se refere á representação do “real”: “É por causa deste processo [*mise en abyme*], que permite transformar a obstinação e a rigidez do ‘real’ em um campo de representações, que chegamos a ler os próprios corpos dos personagens como signos”. Apesar de Verger não utilizar esse modo de representação, a ontologia da imagem fotográfica não pode ser desvinculada de seu processo de produção, e assim, toda forma de imagem fotográfica está referenciada a esta característica, ora como afirmação do seu próprio processo de produção

(fotografias que trabalham as questões óticas da imagem) ora como negação do processo (fotografias que dissimulam essas questões no interior do objeto). De uma forma ou de outra, o questionamento sobre a representação do real, sobre o simulacro, ou as questões levantadas por Barthes sobre a mensagem sem código, sempre estarão presentes na fotografia de qualquer campo, seja ele artístico, antropológico ou publicitário.

Talvez seja contra a criação de modelos de representação do Candomblé que Verger tenha se insurgido com as fotos da iniciação de iaôs registradas no terreiro de Pai Cosme e no terreiro de Joãozinho da Goméia. A contradição visual que existe entre as muitas imagens de Verger, conceitualmente trabalhadas, e a “dureza” das fotografias da iniciação das iaôs, podem encontrar uma explicação na intenção do fotógrafo em não transformar esse momento em símbolo, e assim, não criar nenhum modelo redutor ou estereotipado. Dessa forma, o que se apresenta nas fotos da iniciação é tão somente uma iniciação *neste determinado* terreiro, *naquela data* que ocorreu o ritual, e não um “modelo de ritual de iniciação” a ser generalizado.

Mario Cravo Neto é um fotógrafo que também constrói uma visualidade do Candomblé com múltiplas representações da religião, ora através de imagens simbólicas, unívocas que operam como ícones, ora através de imagens fragmentadas da realidade, que juntas, constituem um *corpus* poético.



A fotografia acima faz parte livro Laroyé. “Laroyé” é, para os Yorubás, a saudação a Exu. Este livro do autor é, como ele mesmo disse, uma homenagem, uma oferenda para Exu. Os vínculos de Cravo Neto com o Candomblé são diversos. Nascido em Salvador ele sempre esteve, como a maioria dos baianos, rodeado por uma forte influência das religiões africanas. O Candomblé está nos mercados, nas portas das casas, no jeito de andar do povo, na agitação das ruas, nas cores das vestes, nas guias penduradas nos pescoços, no cheiro das comidas, no mar que envolve a cidade. Todo esse movimento o autor registra em fotografias.

De alguns anos para cá, Cravo Neto estreitou seus laços com o Candomblé⁵⁸. Este envolvimento está expresso nas fotos que produz, construindo um universo de sensações e simbologias que evoca sentidos diversos para o povo-de-santo e para o leigo. As fotografias não são, obviamente, destinadas somente à apreciação de iniciados, mas pode-se encontrar níveis de leitura conforme o grau de envolvimento do espectador com a religião. Cravo Neto apresenta suas fotografias como obras de arte, diferentemente de Verger e Medeiros. Ele expõe seus trabalhos em galerias e museus, publica as fotografias em livros e as veicula em um *site* oficial.

É perfeitamente possível construir uma interpretação das fotografias de Cravo Neto sem lançar mão de nenhum elemento do universo do Candomblé, tomando-se para a análise, as sensações que os volumes, cores, enquadramentos e texturas incitam no espectador. A construção pictórica é, por si só, suficiente para capturar o olhar e os sentidos do espectador. Assim, a fotografia apesar de figurativa, apesar de reconhecermos todos os seus elementos de composição - neste exemplar acima temos um homem negro com o torso nu em primeiro plano e no contra luz, diante de uma espécie de altar na qual vemos uma escultura de um outro homem nu à esquerda, acompanhado de um cachorrinho a seus pés, e do lado direito meio corpo de uma outra figura

⁵⁸ Depoimento pessoal feito à pesquisadora

segurando em uma das mãos um coração e na outro um objeto religioso - apesar do realismo de seus elementos o significado é abstrato, para o leigo.

Que sentido há em um homem negro no contra luz observando um altar de esculturas sacras? O que estaria fazendo este homem, neste lugar? Porque Cravo Neto fez esta fotografia e porque a editou em seu livro? Mas, ao lançar-se na tentativa de interpretação desta fotografia, começa-se por perceber que o homem negro encontra-se em primeiro plano, no contra luz, e está com o torso nu, exatamente como a imagem diante dele. Ao observar melhor a foto parece tratar-se de uma imagem de São Francisco, pois pende de sua mão um flagelo com o qual ele se martiriza, e de fato sua cintura está ferida e seu braço também. São Francisco olha para cima, para uma imagem de Jesus Cristo crucificado e tem a seus pés um cachorro. Observando mais um pouco se percebe que o homem negro de torso nu divide mais ou menos o quadro em duas partes e que do lado oposto ao de São Francisco está uma imagem de um homem que não se identifica o rosto, e este homem segura na mão esquerda o coração de Jesus e na mão direita a “Sagrada Eucaristia”.

O homem negro de torso nu está apoiado, talvez, em um banco e apóia a cabeça em uma das mãos. Parece que ele medita defronte as imagens, e como o homem está no contra luz, o espectador só o percebe pelo contraste que existe com a luz que emana das imagens sacras. É a luz deste ambiente de imagens de arte sacra cristã que emoldura o homem negro no contra luz. Eis uma série de simbologias e analogias, idéias e sensações que surgem desta construção: o contraponto entre o homem negro nu e o torso nu fustigado pelas chagas que está representado na imagem de São Francisco; o cristianismo em oposição à religiosidade afro brasileira; o negro em forma de sombra, recortado pela luminosidade do ambiente sacro. Mas por outro lado o universo cristão, sacro pode ser pensado como o arcabouço, o terreno sobre o qual erigiu-se o Candomblé brasileiro, pois foi através de um esforço de resistência cultural e religiosa, esforço esse dinâmico e, portanto, pautado por trocas que incluíram um forte sincretismo religioso e cultural, que o Candomblé foi recriado no

Brasil. Esta fotografia pensa estas relações culturais, étnicas e religiosas e cria uma visualidade para este pensamento.

Porém, se observarmos mais um pouco esta foto veremos que não é somente isso o que a imagem mostra. De fato, o espectador encontra-se do lado de fora da fotografia, pois a tensão transita entre o homem negro nu no contra luz que está de costas para nós e as imagens sacras. Cravo Neto espelha o homem negro e São Francisco, joga com as representações da história cristã em oposição 'reflexiva' ao homem negro e à religiosidade afro brasileira. Este homem é também um arquétipo do homem negro, cuja potência física repousa sobre uma reflexão diante do altar. A potência física estereotipada do Negro transforma-se em introspecção existencial e o estereótipo se dissolve e integraliza-se em um indivíduo completo: emoção, razão, corpo e alma.

Mas do lado direito da fotografia pode-se ver que um santo carrega na mão o coração de Jesus. O homem negro está também diante do coração de Cristo, o coração que simboliza a anulação do indivíduo em favor da constituição de uma coletividade, de um povo. Uma morte necessária para erigir o mito, a ressurreição do novo indivíduo, da nova sociedade. Mas não é isso mesmo o Candomblé? A morte ritual do indivíduo social e o renascimento de um outro indivíduo, transformado, vinculado a novos códigos morais, pertencente a um novo universo cultural e social?

O homem diante das imagens, pensa. A cabeça apoiada nas mãos, no silêncio confortável da penumbra, nas escolhas que fez, na vida que viverá. Porém nem tudo está resolvido, porque o espectador encontra-se na mesma posição do homem negro, a olhar para uma imagem. Assim, por um lado ele associa o espectador ao homem negro, colocando-o na posição de contemplador das imagens sacras, por outro lado o fotógrafo deixa claro que entre as imagens sacras (o catolicismo) e o espectador, se interpõe agora uma figura negra, no contra luz e com o torso nu, como a desestabilizar os antigos dogmas ocidentais cristãos. Mas é preciso notar também que existe um espaço entre o homem negro de torso nu e as imagens sacras, um espaço circularmente fechado no

qual o espectador não tem acesso. Trata-se de uma comunicação entre dois mundos: este é o espaço de Exu, um espaço de transposição. Exu está na relação entre esses dois mundos, o profano e o sagrado, mas está também na relação entre duas religiões o catolicismo e o Candomblé, e está ainda na relação entre o passado e o presente e o mundo espiritual (orum) e o material (Aiê).⁵⁹

Ao olhar, por fim, para esta fotografia, o espectador percebe que não está incluído na relação entre o homem negro de torso nu e as imagens sacras, mas percebe que a mesma situação se repete entre ele e a fotografia: entre ele e a imagem, um universo de indagações e sensações se interpõe. Cravo Neto faz refletir os seus questionamentos ônticos da imagem fotográfica ao espelhar o espectador na fotografia e assim ele retoma a gênese histórica da imagem técnica, ao nos colocar frente ao objeto fotográfico, que não é somente uma representação, mas um mundo existencial. O espectador está novamente preso no vai e vem ontológico da imagem fotográfica.

O livro Laroyé foi editado de uma maneira muito singular. Todas as fotografias sangram a página (não há margem) e estão dispostas em duplas, o que sugere um diálogo binário. A foto apresentada acima está publicada na página da direita e possui a seguinte foto como seu duplo:



⁵⁹ Um relato interessante é fornecido por Ordep Serra, no livro *As águas do rei*. Petrópolis, 1995, Vozes P.17 e 18.: Ele conta que presenciou MãeTatá (uma antiga e renomada ialorixá da Casa Branca do Engenho Velho) acolher um suplicante que não era do candomblé e que necessitava enviar uma oferenda a uma entidade indiana a qual tinha lhe ajudado em tempos difíceis quando este morava na Índia. O suplicante achava por bem entregar uma nova oferenda à tal entidade indiana, por gratidão à graça recebida, mas não sabia como fazê-lo. Mãe tatá pede a ele que descreva a entidade e ele assim o faz. Ele entrega a oferenda que traz embrulhada a um ogã, como indica a ialorixá e este, sob as ordens dela, leva o pacote à Casa de Exu. Conforme acrescenta Serra: “A solução de Mãe Tatá não foi arbitrária. Tem lógica. Exu é o grande mensageiro e intérprete, um viajante de todos os caminhos, que anda por quanto mundo existe e “troca língua” como quer. É ainda o portador das oferendas por excelência”.

A página dupla fica composta da seguinte forma:



A fotografia principal neste conjunto é a da direita. Por uma peculiaridade de nosso sistema visual perceptivo, via de regra, olhamos primeiro para a direita e para o alto das imagens.⁶⁰ Por este motivo, a fotografia da direita é a principal e a da esquerda o seu duplo. A primeira informação balizadora fornecida pela fotografia da esquerda é o lugar onde elas foram feitas: o Convento de São Francisco, em Salvador. Na foto da esquerda estão as imagens de duas esculturas em madeira, do barroco Português da primeira metade do século XVII, que ornaram a sustentação das colunas da Igreja do Convento. Estas esculturas são bastante conhecidas e indicam onde foi feita a foto da direita: a sacristia desta mesma igreja na qual estão expostos 18 painéis a óleo que narram a vida de São Francisco de Assis.

Curiosamente, a fotografia das figuras que sustentam as colunas está diametralmente oposta a seu duplo, pois ela volta-se para fora do quadro da fotografia. Os rostos em primeiro plano, nenhum detalhe na penumbra, tudo é tão absolutamente claro que os detalhes da madeira, do ouro e das restaurações nas peças saltam aos olhos. As figuras estão fazendo força para sustentar as colunas, em plena ação física, no uso de toda a sua potência, ao contrário do homem negro da foto ao lado, que sustenta a cabeça, mas cuja potência física não está em evidência. Mas estas figuras

⁶⁰ Nas publicações editoriais de fotografias (revistas, livros, etc) as páginas de maior valor comercial são sempre as da direita.

não são humanas como o homem negro, são esculturas e estão irremediavelmente imóveis na sua obra de segurar colunas, há séculos. A fotografia de tal imobilidade, ao revelar uma potência infinita, uma força que se atualiza a cada olhar do observador também se posiciona em relação à fotografia, este objeto imortalizado que não é nada sem o olhar atualizador de espectador.

Cravo Neto não trabalha no registro visual do “momento decisivo” como Cartier Bresson, que cunhou esta expressão. Não há nenhum instante gestáltico na fotografia de uma escultura que estará lá amanhã e depois de amanhã. O autor rejeita a estética da síntese, mas de uma outra maneira coloca o observador em estreito vínculo com as estruturas ônticas da imagem fotográfica ao fazer uma foto de uma escultura e publicá-la em um enredo particular, cuja significação está gabaritada pela estrutura narrativa das outras fotografias e com os significados relacionais desta fotografia, seu duplo e as outras fotos do livro.

Ao entrar em contato pela primeira vez com o livro Laroyé, Mãe Beata de Iemanjá, depois de olhar minuciosamente todas as fotografias que o compõe, falou a respeito das fotos. As falas de Mãe Beata representam, de forma poética, a profunda relação que existe entre ela e Exu. Ao olhar o livro ela encontra nas fotografias uma representação deste orixá:



“Quando eu for a Bahia vou procurar esse livro. A dinâmica de Exu é isso aqui. Pra mim aqui (esta fotografia) apresenta Exu com o falo devorando o falo. A ira de Exu, minha força, bara de Exu. Representa ele devorando o falo e segurando o outro. A força, a fúria de Exu, a fome de Exu a todo o momento, ele nunca está satisfeito. Exu nunca está satisfeito.”

“A porta se abrindo, porque Exu é dono de todas as portas, Para ele não existe altitude que ele não possa comandar. Aqui, ao mesmo tempo em que está cá em cima, está cá embaixo. A dimensão de Exu é nenhuma”.



Porque a conexão da rinha com exu?



“Pela dinâmica, a luta, a briga, a contenda, mas a contenda de Exu é sempre depois existir uma vitória. Pra exu não existe perda. Exu, ele é capaz de amarrar dois mil nós e ao mesmo tempo com um sopro dele aqueles nós todos se desamarrem e ele tem uma corda perfeita desamarrada e ele está livre de todos os laços. Exu faz e desfaz somente com seu hálito, com seu sopro. Para Exu não existe limite, e exu é hoje e é o amanhã, e é o ontem”.

Exu é especial? (Pergunto a ela)



“Até em termos de características. Exu é o primeiro, ele é tão poderoso, exu não tem limite. Olorum é o deus da criação, mas primeiro, quem você saúda é exu. Sem exu não existe acordo, então pra mim exu é o primeiro, exu é a cumieira, o sustentáculo do aye, orum, exu está ali no meio de tudo. Sem exu não existiria.”

“Agora você veja, aqui é a imagem de Exu, é com o falo, com o membro de fora, bem brincalhão, deitado, uma parte da roupa vermelha em cima da pedra, bem largado. Claro. Exu é todos os meus momentos, meu momento de ira, meu momento de alegria, o qual estou amando, o qual eu não amo ninguém, Exu é minha queixa, Exu é minha dor, minha lágrima e é meus amores, todos os amores. Pra mim Exu é o todo, exu não se divide.”



Mãe Beata escolheu algumas fotos que lhe chamaram a atenção e falou sobre Exu, estimulada pelas imagens, porém não atentou para a diagramação do livro que coloca lado a lado duas fotografias em um diálogo constante até quase o final do livro. Somente algumas poucas fotos do início e do fim aparecem acompanhadas por textos e outras, ainda, estão solitárias na página. Esta forma de associar as imagens - os duplos - cria uma tensão que reflete uma possível percepção do fotógrafo sobre o tema que está trabalhando: a dinâmica de Exu.

Exu é sem dúvida um dos mais complexos orixás do panteão iorubano no Brasil, que compreende 16 deuses. Sua complexidade reside na ambigüidade de seu caráter e nas suas funções relacionadas à comunicação entre o *Orum* (espaço mítico habitado pelos orixás, os deuses, e eguns, os mortos) e *Aiê* (espaço material habitado pelos vivos). É Exu que transporta as oferendas do mundo dos homens ao mundo dos deuses. Exu traz também as mensagens do *Orum* ao *Aiê*, ele é o mensageiro entre os dois mundos, e opera esta comunicação, também nas consultas oraculares. Exu é o porta-voz dos deuses, sem sua participação nada poderia ocorrer uma vez que os orixás interferem em tudo o que ocorre nesse mundo, desde as atividades cotidianas até os grandes fenômenos da natureza. Mas o que mais distingue Exu dos outros orixás é seu caráter transformador. “*Ele tem o poder de quebrar a tradição, por as regras em questão, romper a norma e promover a mudança*” (PRANDI, 2005: 68-78 [1]).

Exu nas palavras de Pierre Verger é definido da seguinte forma:

“A cólera dos Orisa e das pessoas. Tem um caráter suscetível, violento, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente...gosta de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas, desencadear brigas, dissensões e mal-entendidos...mas tem igualmente seu lado bom e, nisso, Esu revela-se e, talvez, o mais humano dos Orisa, nem completamente bom, nem completamente mau... Ele tem a qualidade de seus defeitos, é dinâmico e jovial”. (VERGER, 2000:36).

Percebemos pelas descrições acima que Exu é um Orixá portador de uma ambivalência de comportamentos que pode ser muito facilmente associada à ambigüidade do comportamento

humano. “*Não é de se admirar que tenha sido considerado perigoso, pois ele é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites*”.(PRANDI, 2005: 68-78 [1]).

Mario Cravo captura esta ambivalência do orixá nas imagens do livro *Laroyé* e cria uma narrativa fotográfica que leva o expectador a experimentar a ambivalência de Exu. Assim, algumas fotografias selecionadas por Mãe Beata estão dispostas no livro da seguinte maneira:



Nesta dupla pode-se perceber a construção de um diálogo entre a comida e o sexo, a boca e o falo. As imagens retratam uma alegria exacerbada e desmedida, um erotismo primitivo, que existe no homem, mas que a racionalidade restringe e domestica. Na foto da esquerda há uma imagem de Exu em madeira e o homem que a segura na mão provoca o fotógrafo (e o espectador) colocando o falo da escultura na boca e ao mesmo tempo, em um movimento circular, introduzindo um pedaço de pau na boca da escultura. A circularidade desta imagem dialoga com a circularidade do prato e das pessoas em volta do prato na fotografia da esquerda. Na foto da direita há a explícita referência a Exu, enquanto na da esquerda a referência é dada pela comida, pela alegria e pelo desvario.

A segunda fotografia escolhida por Mãe Beata também está acompanhada de um duplo.



Neste duplo há, novamente na fotografia à direita uma escultura de Exu junto à qual um homem bebe cachaça e cerveja. O falo da escultura aponta para frente, mas não para a câmera e a disposição do homem e da escultura são simétricas em relação ao eixo vertical que corta o meio da fotografia. Pode-se pensar que esta composição e enquadramento associam o homem e Exu, criando uma intimidade especular entre eles: Exu espelhado no homem e o homem espelhado em Exu. A fotografia da esquerda, que compõe o duplo apresenta uma imagem simbólica do orixá. Conforme relatou mãe Beata, “*Exu está em todos os lugares ao mesmo tempo e em lugar nenhum. É o guardião das portas e janelas, das entradas das casas*”. Na fotografia da direita, além das figuras humanas na janela e porta da ruína, há também uma árvore que engole parte da parede denotando a passagem do tempo. A árvore, misturada à construção em ruínas é uma bela imagem que pensa o renascimento no interior da destruição. A árvore que nasce das ruínas, a indistinção entre destruição e criação são, também, contradições presentes no arquétipo de Exu.

A opção do fotógrafo pela construção de uma narrativa tem como objetivo fazer dialogar imagens criando tensões e distensões que refletem tensões e distensões da própria vida. Cravo Neto produz uma poética que traduz pensamentos e emoções e que visa atingir os sentidos e a razão dos expectadores. O livro todo possui esta dinâmica, excetuando-se o início, no qual algumas fotografias estão acompanhadas de um texto de Edward Laffingwell contextualizando o ambiente das

fotografias e informando sobre Exu. O texto menciona, inclusive, a opção narrativa do livro: “*Desta forma, o cinema Laróyè de Mario Cravo se move da baía para as cercanias e mercados e ruas de Salvador*”.⁶¹

Além da dinâmica presente neste livro toda a obra de Cravo Neto dialoga entre si, pois ele reedita algumas fotografias em vários de seus livros e faz o mesmo em relação a fotografias para exposições, conferindo-lhes, assim, novas interpretações e sentidos. Desta forma o fotógrafo dinamiza sua produção e produz um pensamento sobre a fotografia e o Candomblé que é justamente a representação de uma circularidade. O trabalho de Cravo Neto sobre o Candomblé é bastante vasto e envolve, além da representação publicada no livro “Laroyé” e no recente “O Tigre de Daomey A Serpente de Whidah”, uma série de outras fotografias produzidas em estúdio, cujo foco é a construção de arquétipos relacionados ao Candomblé, ao negro, à escravidão e à existência humana. Três exemplos podem ser vistos à seguir:⁶²



Ode, 1989



Homem com dois peixes, 1992



Coração de Pedra, 1991

O sincretismo religioso brasileiro é um processo muito mais sofisticado do que o simples paralelo entre os santos católicos e os orixás africanos com o objetivo de burlar a intransigência da sociedade branca colonial, trata-se de uma re-significação da espiritualidade. “*Não havia entre as*

⁶¹ Laffingwell in Laróyè de Mario cravo Neto.

⁶² Fotos no site www.cravoneto.com.br

muitas tribos africanas um código religioso, moral e ético unificado que fosse aplicável a toda a sociedade, indistintamente, como no cristianismo [...] um sistema que tudo classifica como sendo do bem ou do mal, em categorias mutuamente exclusivas” (PRANDI, 2005: 76).

O sincretismo religioso ocorrido no Brasil produziu este ajustamento de condutas morais dos orixás africanos ao sistema de valores monoteísta e dicotômico cristão. “*O sincretismo representa a captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe antes de tudo, a existência de dois pólos antagônicos que presidem as ações do mundo: o bem e o mal [...] essa concepção, que é judaico-cristã, não existia na África.*” (PRANDI,2005:76). Para que os orixás pudessem ser considerados benéficos, teria de haver uma idéia, um sentido maléfico.

Este sentido foi associado ao orixá Exu pelo fato de este orixá possuir uma série de características peculiares referidas à noção de *mal*, no interior do imaginário ocidental cristão: íntima relação com a sexualidade e a reprodução, características que foram responsáveis pela mítica de entidade libidinosa, lasciva, carnal e desregrada; elo de ligação entre os dois mundos (material e espiritual), e portanto o orixá que recebe e entrega as oferendas e os pedidos, o que lhe rendeu a fama de mercenário, interesseiro e venal, em oposição ao ideal cristão de trabalho desinteressado e caridoso; e finalmente seu caráter de entidade transformadora, devido ao seu poder de quebrar a tradição, de romper com as normas e promover a mudança, características essas que foram associadas a tudo o que fere as normas estabelecidas. (VERGER,1999:119; PRANDI, 2005: 67-82)

A associação de Exu com o diabo católico pôde fornecer aos praticantes do Candomblé, por um lado, um tipo de arma com a qual lutar pela preservação de parte de sua cultura original frente à sociedade branca cristã, isto porque quem tem “parte com o diabo” merece respeito e consegue manter os curiosos afastados. Por outro lado, a diabolização de Exu proporcionou uma convivência da religiosidade cristã com os outros orixás do panteão, associados ao bem e “tolerados”, ainda que de forma sincretizada. Prandi diz a esse respeito:

“Foi sem dúvida o processo de cristianização de Oxalá e outros orixás que empurrou Exu para o domínio do inferno católico, como um contraponto requerido pelo molde sincrético. Pois ao se ajustar à religião dos orixás ao modelo da religião cristã, faltava, evidentemente, preencher o lado satânico do esquema deus-diabo, bem-mal, salvação-perdição, céu-inferno, e quem melhor que Exu para o papel de demônio?” (PRANDI,2005:77)

Uma outra perspectiva para pensar o significado do mal na sociedade moderna é fornecido por Michel Maffesoli. Para este autor, o universalismo judaico-cristão, a filosofia iluminista e as teorizações hegeliano-marxista, empenharam-se furiosamente em tentar pôr em prática o bem, mobilizando as energias individuais e sociais para tentar eliminar a parte obscura do humano.

Na busca por esta utopia, muito dano teria sido cometido: colonialismos, imperialismo, comunismo, inquisição, etc. Diz ele:

“A partir do momento em que o Ocidente representa a civilização, é legítimo que ela seja imposta em detrimento das culturas nativas. Os ‘desvios’, constituem a consumação lógica e inelutável de uma visão universalista do mundo. O medo da animalidade é a base da perspectiva universalista. No combate a esses sentimentos selvagens a humanidade criou o saber, a ciência, na tentativa de eliminar o medo da sombra. Eliminar o trágico da condição humana. Fuga diante da morte, negação da morte como fonte da existência.” (MAFFESOLI, 2004)

Para o autor, esta negação teórica teria pouco impacto na sabedoria popular “demoníaca”, pois ela sim, continuaria reconhecendo como equivalentes essas duas entidades, bem e mal: *“Empiricamente o diabo, em suas diversas manifestações cotidianas, através de suas expressões no trágico corrente, tem uma existência real”* (MAFFESOLI, 2004). De fato no Candomblé, o bem e o mal se encontram em uma relação complementar (ou dialética). Há uma parte do mal em cada ser, assim como uma parte do bem. A busca pelos sentimentos primitivos, atávicos, obscuros da natureza humana é uma constante. O objetivo é integralizar o homem e a natureza, que se compõe do espaço terreno habitado pelos vivos e do espaço imaterial, habitado pelos ancestrais e Orixás. A morte e a vida estão entrelaçadas em um ciclo inquebrantável: rompendo-se um, rompe-se o outro. Os homens ao morrerem irão habitar um espaço mítico à espera do retorno ao Aiê (terra); o tempo de vida e morte para as religiões afro-brasileiras é circular, e não linear como no monoteísmo judaico-cristão.

“O Ocidente não conseguiu expulsar o mal de suas entranhas. Ele retorna de tempos em tempos, representado em produtos tais como filmes (Batman, Robin Hood, Frankenstein, etc...) ou resiste em religiões (Candomblé, Umbanda, Encantaria), ou comportamentos e modas (raves, guerras de torcidas no futebol). A ficção é construída sobre a ambivalência do bem e do mal, sobre o aspecto fundador de cada uma dessas entidades, que podem comover provocar fascínio ou repulsa. A teatralidade cinematográfica, repousa na duplicidade: ser duplo. Jogo infinito de troca de máscaras, que não pode ser reduzido a simples função, a do indivíduo, mas que se exacerba nos múltiplos papéis que a pessoa é chamada a desempenhar. Os papeis podem variar. Sucessivamente, ou convergentemente, eles dizem o bem e o mal. E dessa forma expressam uma duplicação que adquire sentido no vasto jogo do *Theatrum mundi*. Jogo complexo, polissêmico, que em diferentes fases, por meio de analogias, correspondências e sinergias, permite um equilíbrio não mecânico, mas efetivamente orgânico” (MAFFESOLI, 2004)

Esta complexidade de relações sociais que são significadas pelos laços religiosos, e esta complexidade de comportamentos que advém do confronto entre as personalidades individuais e coletivas dos devotos, e padrões unos e múltiplos dos Orixás são o que torna o Candomblé tão significativo para se pensar os sentimentos humanos e as condutas sociais (moralidade, valores, hierarquia, etc.). O Candomblé é, devido a suas práticas litúrgicas e sua estrutura social, um espaço para a vivência de sentimentos humanos essenciais, banidos há muito de outros sistemas sociais. É neste sentido que a fotografia de Mario Cravo Neto atua politicamente e culturalmente na criação constante de uma poética visual que pensa a existência humana em seus múltiplos aspectos.

O outro fotógrafo cuja obra foi escolhida sobre o Candomblé e tratada neste trabalho é Adenor Gondin. Diferentemente de Mario Cravo, Gondin não é iniciado e não se interessa por fotografar detalhes tradicionalmente não autorizados, ou que causem constrangimento aos praticantes do culto. Para ele, o importante é retratar a beleza dos cultos, das roupas, dos objetos, dos movimentos. “*O que me interessa é a beleza. Eu deliro com os pontinhos brancos e pretos da galinha d’ angola, com o seu design. Eu acho que o que é segredo, deve ser respeitado. Colocar isso em evidência (matanças de animais, por exemplo) pode ser interpretado de várias formas, nem sempre positivas.*” (depoimento pessoal à pesquisadora)

Gondin se define como um retratista, “*eu fotografo como a um século atrás: retrato. Não invento, não faço fusão.*” Suas fotografias possuem a potência da documentação realista e o lirismo

de um olhar particular, cunhado ao longo de anos de vivência com o Candomblé e a religiosidade popular brasileira, como pode-se notar na imagem a seguir.



Adenor Gondim - Cachoeira-Bahia - Nas Águas do Rio Paraguassu- 2 de fevereiro de 2000. Silêncio, ouça o som do adjá para a Rainha das Águas, Iemanjá. in Blog oficial do fotógrafo: *Apenas Bahia*

Na fotografia acima, um barco ao longe transporta as iaôs que estão se iniciando enquanto a Mãe Pequena espera na margem segurando o “adjá”, espécie de chocalho que participa dos rituais e festas do Candomblé. A composição da fotografia associa a posição da Mãe Pequena à posição do espectador, a contemplar a placidez do rio e o momento sagrado que ele abarca. Assim também nós, espectadores, contemplamos o lirismo da imagem e o momento de intimidade que ele oferece ao olhar. Esta intimidade é que penetra nos sentidos e nas consciências e dá vazão a sentimentos e questionamentos. Assim, o trabalho de Gondim apresenta imagens que são a um só tempo líricas e realistas, documentais e poéticas, antropológicas e sensoriais; esta mistura de características diversas e até mesmo contraditórias é o que torna seu trabalho precioso.

Mãe filhinha é, talvez, o personagem mais fotografado por Gondim para a exposição *Itaylê Ogun*, realizada na Pinacoteca de São Paulo em outubro de 2004. Para ele, “*Mãe filhinha é minha Iemanjá*”. A Ialorixá é membro altamente graduada da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira, na Bahia e foi a Mãe de Santo que permitiu e participou do filme *Iaô*, de Geraldo Sarno, em 1975.



O retrato acima, tirado no terreiro da ialorixá associa, evidentemente, Mãe Filhinha e Iemanjá, pintada na parede do fundo do barracão. Porém, longe de ser uma associação simplista, o que se nota é uma composição não usual pois as duas figuras, Iemanjá pintada e mãe Filhinha olham para o mesmo lado, indicando a intimidade entre ambas. Além disso a cabeça de Mãe Filhinha, perfeitamente ornamentada com o lenço, brincos e colares, ocupa todo o centro da imagem de Iemanjá, mas não a ofusca, pois esta Iemanjá está acima de Mãe Filhinha. Desta forma, Adenor qualifica perfeitamente as duas figuras e determina a exata relação entre elas.

Gondin define sua fotografia da seguinte forma: *“Não fotografo pensando nas galerias. Fotografo pelo simples prazer de fotografar, buscando no outro ou no meio um fragmento que falta em mim. Há momentos em que a emoção me faz deixar de lado o ato de fotografar para vivê-los”*. De fato este prazer pelo visual e pelo momento, este abandono da razão para deixar-se invadir pelas imagens e pessoas é sentido em todo o momento na obra do fotógrafo, e é o que faz com o que o seu trabalho possa ser considerado, assim como o trabalho de Cravo Neto, uma poética do olhar.

Gondin tem um interesse especial na religiosidade popular. Na década de 70 e 80 começou a fotografar as grandes procissões no interior da Bahia, e a partir da década de 90 voltou-se para o Candomblé, especialmente para a Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira, da qual participa Mãe Filhinha. Apesar de fotografar o Candomblé, a religião surge na fotografia de Gondin bem menos alegórica do que na fotografia de Cravo Neto. Enquanto Cravo Neto alude claramente aos elementos simbólicos do Candomblé, a fotografia de Gondin é como um passeio pelo cotidiano religioso. O que se revela na sua fotografia é um ambiente sem nítida separação entre profano e sagrado, e um ambiente sincrético em relação às várias crenças populares brasileiras: são momentos de preparação de rituais, detalhes da fabricação dos objetos litúrgicos, retratos de pessoas nos ambientes religiosos e objetos religiosos em locais profanos.

Gondin define assim a sua fotografia:

“O meu trabalho pessoal que é totalmente focado na cultura popular da Bahia que passa por dois troncos que interagem com a maior naturalidade: 1- Catolicismo Popular - Procissões, romarias, Paixão de Cristo, festas do Divino, Reis, Cosme e Damião... 2- Candomblé - Das diversas nações, Angola, Ijexá, Ketu, Jeje - Presentes de Yemaja, Mandu, festas em homenagem a todos os orixás 3- Sincretismo - Festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte - Cachoeira, Cosme e Damião, São Lazaro e São Roque... Sou interétnico - Nas minhas veias correm sangue índio, negro, português e seus derivados. Sou um cristão ecumênico - Passei pelo limbo da Igreja Batista, o Espiritismo, Catolicismo e do Candomblé. Aprendi e incorporei um pouco da bondade de cada um. Outro ramo do meu trabalho pessoal é "as coisas que o povo faz" o design popular, feiras livre, fachadas de casas do interior , festas profanas como o carnaval... Sou contra intolerância religiosa. Sou contra a globalização cultural. Sou contra qualquer tipo de preconceito Sou Baiano, Brasileiro, Sul Americano. Sou cidadão do Mundo. **O meu mundo é a Bahia.**” (www.apenasbahia.blogspot.com.br, 2006)



Santa Bárbara, Jesus e Iansã, 2005



Monte Santo, 1999

Nas fotografias acima é possível perceber a conexão entre as religiões e como esta leitura faz referência à própria imagem através de metalinguagem. A fotografia da esquerda mostra um retrato de uma imagem. A figura humana que segura a imagem de Santa Bárbara, que é associada ao orixá Iansã, só aparece atrás da imagem da santa, no entanto o que se vê desta pessoa não é o rosto, mas um crucifixo, ou seja, mais uma imagem e uma guia de Candomblé, possivelmente de Iansã. Como se nota, a fotografia justapõe imagens de Santa Bárbara, de Jesus crucificado e de Iansã e cria, assim, um complexo retrato de imagens sobrepostas umas às outras camuflando a figura humana que está por traz de tudo isso, que percebemos ser uma pessoa negra, somente por uma fresta na imagem. O negro e o Candomblé aparecem nesta fotografia como um índice de presença, sob o qual um catolicismo hegemônico se lhe interpõe. A sutileza da foto reside justamente na construção desdobrada de imagens justapostas e fragmentos de pele e detalhes.

A foto da direita é uma composição sutil de justaposições. Ali também o retrato é de uma imagem-máscara, e a figura humana aparece na forma da mão que entra para afagar a imagem. Trata-se de Jesus crucificado, sofrendo, com o sangue das chagas escorrendo pelo rosto, e a mão, negra, consola a imagem. A alusão ao sofrimento e à escravidão pode ser sentida neste gesto de amparo e conforto da mão. Uma identificação sutil e poética.



Devota do Beato Pedro Batista
- Santa Brígida-Bahia ,2000



Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de
Cachoeira, 1990

Nas duas fotografias acima as figuras humanas estão viradas de costas para o público e suas identidades são reveladas pelas imagens que lhes servem de espelhos. Na foto da esquerda trata-se do Beato Pedro Batista e na fotografia da direita um altar e um mural com fotos e imagens. Em ambas as fotografias as mulheres estão em um momento de devoção. Por esse motivo Gondin opta por não lhes revelar os rostos, já que o anonimato é sinônimo, neste caso, de generalização. O que Gondin fotografa é justamente a devoção e a introspecção das devotas, e mostra de que forma este movimento de reflexão e comunhão com a esfera espiritual é igual para todos os ambientes religiosos, visto que a foto da esquerda traz uma devota católica e a da direita, uma devota do Candomblé.

Gondin e Cravo Neto estão conectados a seus respectivos públicos de várias formas. Cravo Neto e Gondin têm livros de fotografias publicados e participam de exposições em galerias e museus. Cravo Neto disponibiliza uma parte de sua produção fotográfica no *site* pessoal, www.cravoneto.com.br e Gondin, igualmente disponibiliza o seu material no endereço www.apenasbahia.blogger.com.br/

A opção moderna por disponibilizar a produção fotográfica na internet vem em conformidade com o desejo dos autores de se relacionar de forma ampla e dinâmica com o público consumidor e possibilitar um maior acesso a seus trabalhos, tendo em vista que este meio de divulgação ganhou enorme impulso nos últimos anos não podendo ser desconsiderado como uma via de acesso entre o público e o artista. Juntamente com as fotografias os autores ainda fornecem textos com opiniões e informações sobre o Candomblé e a fotografia.

CAPÍTULO 5

O IMPORTANTE É O DETALHE – ENSAIO FOTOGRÁFICO

Este ensaio fotográfico é um exercício livre de representação de detalhes do Candomblé e dos ambientes que o envolvem e o margeiam.

Durante os dois anos desta pesquisa, assisti e fotografei algumas festas religiosas, a preparação de alguns rituais e visitei mercados de produtos religiosos. Tive enormes dificuldades de encontrar uma posição que fosse satisfatória dentro do Candomblé, a partir da qual eu pudesse criar uma poética visual. As fotos que fiz nos eventos religiosos e também nos ambientes públicos ligados de alguma forma com o Candomblé, sempre me pareceram muito óbvias, ingênuas e distantes daquilo que eu sentia quando presenciava pessoalmente os eventos.

Muito recentemente eu encontrei uma posição possível para ocupar neste mundo e nesta visualidade, que me parece adequada para expressar minha percepção do Candomblé. As fotos apresentadas neste “ensaio” são tão somente o início de uma investigação, as primeiras experiências com as quais eu vislumbro um caminho possível para desenvolver esta percepção.

As fotos deste mural foram feitas na feira de São Joaquim, em Salvador, no *orô de Olubajé*, (preparação da festa de Obaluaê) na casa de Mãe Gisele Omindarewá e na casa de Pai Celso Gatamaram.

OBS. Este ensaio só existe no volume impresso

CONCLUSÃO

O Candomblé praticado no Brasil de hoje é uma religião de contornos variados com uma grande capacidade de incorporação de elementos modernos e transformadores, sem contudo desviar-se de suas práticas mais estruturais, que o dotam de significado. O esforço por manter os princípios básicos das tradições fomenta debates em torno das forças que pressionam a religião no sentido da mudança. Estes debates são realizados pelo *povo-de-santo* (praticantes do Candomblé) e pelos simpatizantes, pessoas que se relacionam com a religião por motivos afetivos, profissionais, pessoais ou institucionais.

O debate sempre fez parte do Candomblé, está em sua essência. É preciso discutir e fazer fluir a informação e a opinião. O Candomblé é uma religião hierarquicamente rígida com cânones bem definidos, mas que contém em sua estrutura uma série de ferramentas que possibilitam a incorporação do “novo” e do “moderno”. Se não fosse assim, o Candomblé não poderia ter se estabelecido no Brasil, devido à sua grande fragmentação e heterogeneidade trazida pelos escravos negros, oriundos de diversas etnias e cultos.

A fotografia pode ser considerada como um desses elementos de pressão à tradição e penetra no Candomblé de formas diversas. A fotografia conquistou alguns espaços na religião, como forma de preservação da memória coletiva das casas, o que pode ser constatado pelo grande número de retratos dos ancestrais e sacerdotes nas paredes de praticamente todos os terreiros. Ela conquistou também um espaço de preservação da memória individual do fiel, o que pode ser constatado pelo grande número de registros que são realizados de festas de “saídas de iaôs” e “obrigações de sete anos”.

A fotografia participa do Candomblé também como mediadora dos debates em torno da necessidade ou não do Candomblé se modernizar. Debates que versam sobre a pertinência de se documentar “etnograficamente” os cultos para que as informações e as características estéticas dos cultos não se percam; ou versam sobre a posição que se deve ter diante de apropriações indevidas de imagens dos rituais que eventualmente ocorrem; e versam, ainda, sobre a ampliação dos sentidos do Candomblé, quando se constata que determinadas fotografias têm a capacidade de colocar em evidência determinados pensamentos e percepções em relação à vida e à espiritualidade, e assim, revelar elementos, movimentos, combinações, dinâmicas que não eram vistas antes, como é o caso da fotografia artística de Cravo Neto e Gondin.

Não foi, e não está sendo sem sofrimento que a modernidade é incorporada pelo Candomblé. O medo dos praticantes desta religião tem, de fato, fundamento. Ao se olhar retrospectivamente para outras manifestações de caráter cultural e religioso que foram submetidos aos processos de massificação pelas atuais mídias de massa e pelos atuais sistemas econômicos e sociais ocidentais, nota-se que essas manifestações foram, muitas vezes, destituídas de seus significados culturais, sociais, simbólicos e espirituais. Um bom exemplo talvez possa ser uma parcela do Carnaval, que se transformou de festa dedicada a Exu – este orixá é despachado durante o ano todo nas festas dos outros orixás, e como agradecimento, ele recebe esta festa em sua homenagem – em folclore de exportação sem sentido religioso, sem significado de expiação, sem significado de renovação, enfim, uma epifania estéril.

No entanto a resistência do Candomblé à pressão contra sua estrutura tem sido eficiente justamente pelo modo como ele tem conseguido incorporar elementos novos, sem perder o controle de suas tradições originais. Ainda que mudanças ocorram, os orixás continuam participando da vida material dos indivíduos (através dos transes de possessão) e alguns, como bem disse Edvaldo Araujo, alabê da Casa Branca do Engenho Velho, já “nascem” acostumados à fotografia.

Em relação à representação do Candomblé na fotografia contemporânea, o que se pode constatar é que os fotógrafos citados nesta dissertação desenvolveram, ao longo de suas trajetória, linguagens variadas para expressar suas idéias e poéticas. Assim, Cravo Neto trabalha com o universo imagético e sensorial do Candomblé em estúdio e na rua, registra momentos sacros e profanos e propõe uma percepção deste universo religioso ao compor narrativas visuais que jogam com as formas de representação por ele produzidas e com as posições que os personagens retratados ocupam no mundo.

Gondin, por sua vez, fotografa somente cenas na rua e em locações, ele não é um fotógrafo que trabalha com a manipulação de modelos e a luz fabricada do estúdio fotográfico, como Cravo Neto, mas curiosamente se auto denomina um “retratista”, que é justamente a função do fotógrafo de estúdio. Contudo, é isto que Gondin faz, retratos. Ele retrata o Candomblé – os personagens os objetos, os ambientes - em relação à religiosidade popular, e trabalha com a mobilidade dos limites entre o sagrado e o profano. A variação de linguagens da obra de Gondin encontra-se justamente nas sutis opções que o fotógrafo faz em relação aos retratos que produz, ora muito clássicos, como os retratos de Mãe Filhinha, ora retratos repletos de subjetividades, como a foto intitulada *Santa Bárbara, Jesus e Iansã*, analisada no capítulo anterior.

Medeiros foi um dos maiores fotógrafos brasileiros de imprensa e pertenceu a uma geração que criou o moderno foto-jornalismo brasileiro. Medeiros trabalhou em um período em que a fotografia era supervalorizada na imprensa e teve a oportunidade de produzir fotos que entraram para a história do jornalismo e tornaram-se símbolos de uma nacionalidade que estava no imaginário nacional nos anos de 1950 a 1970.

Verger, por sua vez, é um fotógrafo cuja monumental obra se mistura com a própria história e dinâmica do Candomblé, da cultura brasileira em geral e da cultura baiana em particular. As contribuições de Verger para o Candomblé são indiscutíveis e já bastante reconhecidas em trabalhos

acadêmicos e não acadêmicos. Sua obra fotográfica é a documentação mais completa que existe sobre a Bahia dos anos de 1940 e 1950. Verger transitava por linguagens variadas dentro das possibilidades da representação fotográfica, trabalhou com a linguagem do retrato clássico e fez fotos gráficas da arquitetura de cidades em transformação pelo mundo, mas o que ele mais registrou e representou foi a dinâmica do cotidiano de pessoas comuns, e ele fez isso de forma igualmente simples, pensando a fotografia como uma forma de guardar a memória de momentos afetivamente importantes, ou antropologicamente significativos, ou plasticamente belos, ou socialmente tocantes.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1993.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. [1]
- _____. *A Mensagem Fotográfica*. In COSTA LIMA, L. (org.) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Editora Saga, 1969. [2]
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005. [1]
- _____. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1985. [2]
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Rio de Janeiro, Elfos, 1995.
- _____. *A Transparência do mal: ensaios sobre fenômenos extremos*. Campinas, Papirus Editora, 1996.
- BENJAMIN, Walter, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In COSTA LIMA, L. (org.) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Editora Saga, 1969.
- BIRMAN, Patrícia. *África no Plural: identidade e territórios*, in *Cadernos de Antropologia e imagem*, Rio de Janeiro, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem – NAI - UERJ n.3, 1997.
- BOSI, Alfredo. “*Fenomenologia do Olhar*” de Alfredo Bosi, in *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- BORGES PEREIRA, J.B. *O negro e a identidade racial brasileira*. In *Racismo no Brasil*. São Paulo, Editora Fundação Petrópolis, ABONG, 2002.
- CARNEIRO, Edison. *Os Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1991.
- COELHO, Maria B. R. de V. *A construção da imagem da nação Brasileira pela fotodocumentação: 1940 – 1999*. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 2002.

- COSTA, Helouise. *Um olho que pensa – Estética moderna e fotojornalismo*. Tese FAU-USP, São Paulo, 1998.
- COSSARD, Gisele Bignon. *Contribuição ao estudo dos Candomblés. O Candomblé Angola* (tradução da autora). se de Doutorado defendida na Sorbonne, 1971 [1]
- _____. *AWÒ – O Mistério dos Orixás*, Rio de Janeiro, Pallas, 2007 [2]
- CRAVO NETO, Mario. *Laroyé*. Salvador, Mario Cravo Neto e Áries Editora, 2004. [1]
- _____. *O Tigre de Dahomey A Serpente de Whidah*. Salvador, Mario Cravo Neto e Áries Editora, 2000. [2]
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1994.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- GOLDMAN, Marcio. *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos*. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v.46, n.2, 2003.
- GONDIN, Adenor. *Itayê Ogun*, catálogo de exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2004.
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, AS, 1990.
- LUHNING, Angela. (org.) *Pierre Verger. Repórter fotográfico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *Pequena Epistemologia do Mal*. in *A Parte do Diabo- Resumo da Subversão Pós Moderna*. Rio de Janeiro, Record, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular. Introdução à fotografia*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- NOVAES, Sylvia C. *O uso da imagem na antropologia*. in *O Fotográfico*, São Paulo, HUCITEC, 1998.

- PORT, Mattijs Van de. *Sacerdotes Midiáticos – O Candomblé, discursos de celebridade e a legitimação da autoridade religioso na esfera publica baiana*. in *Religião e Sociedade*, 25, vol2. Iser, RJ.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhiaia das Letras, 2005.[1]
- _____. *A religião e a multiplicação do eu: transe papéis e poder no Candomblé*. São Paulo, Revista da USP, n. 9, 1991.[2]
- _____. *Herdeiras do Axé*. São Paulo, revista Novos Estudos Cebrap, n. 42, 1995.[3]
- ROLIN, Iara. P. *O Olho do Rei: Imagens de Pierre Verger*. Campinas, TESE, IFCH, UNICAMP, 2002.
- SAMAIN, Etienne. *No fundo dos olhares: os futuros visuais da antropologia*, Cadernos de Antropologia e Imagem, vol 6. Rio de Janeiro, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem – NAI. UERJ.
- _____. *Quem tem medo de Bronislaw Malinowski*, in Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem – NAI. UERJ, no 12 (1), 2001, p. 121-127
- SERRA, Ordep. *As águas do rei*. Petrópolis, Vozes, 1995.
- SILVA, Vagner Gonçalves da(org) e LODY, Raul. *Joãozinho da Goméia, o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé*, in *Caminhos da Alma, Memória afro-brasileira*, São Paulo, Selo Negro Edições, 2002.
- TACCA, Fernando. *Candomblé – Imagens do Sagrado*”, in Campos, *Revista de Antropologia Social*, UFPR, no3, ano 2003, Edição Especial da IV reunião de Antropologia do Mercosul
- TOMAS, David. *The Ritual of Photography*, in *Semiotica 40-1/2*, Amsterdam, Mouton Publishers, 1982.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978.

VASCONCELLOS COELHO, M.B. *A construção da imagem da nação brasileira pela fotodocumentação: 1940 – 1999*. São Paulo, TESE, FFLCH, USP, 2002.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. São Paulo, EDUSP, 2000.[1]

_____. *Orixás*. Salvador, Fundação Pierre Verger e Corrupio Edições e Promoções Culturais LTDA, 2002. [2]

_____. *Retratos da Bahia*. Fundação Pierre Verger e Corrupio Edições e Promoções Culturais Ltda, 2002. [3]

FONTES

Entrevistas coletadas :

- 1) Mãe Regina de Iemanjá, do Ilê Axé Opo Afonjá
- 2) Mãe Beata de Iemanjá, do Ilê Axé Opo Aganju
- 3) Pai Celso Gatamaran, do ILê Axé Onam Aye Omin
- 4) Pai Ogum Jobi, do Ilê Axé Messan Orum
- 5) Mãe Gisele Omindarewá do Ilê Axé Iya Atará Magbá
- 6) Tauana, equede do Ilê Axé Opo Afonjá
- 7) Conceição, mãe de Tauana, do Ilê Axé Opo Afonjá
- 8) Pai Francelino de Xapanâ, da Casa das Minas de Tóia Jarina
- 9) Geraldo Sarno, cineasta diretor do filme Iaô
- 10) José Carlos Avelar, fotógrafo do filme Iaô
- 11) Mãe Filhinha; Ilê Axé Itaylê
- 12) Edith, equede da casa de Mãe Filhinha
- 13) Mario Cravo Neto, Fotógrafo, autor dos livros Laroyé
- 14) Jorge Luis Álvarez Pupo, Fotógrafo, autor do livro Invoke Ogum
- 15) Prof. Reginaldo Prandi, pesquisador e autor de livros sobre o Candomblé
- 16) Ângela Luhning, Profa da Universidade Estadual da Bahia; secretaria da Fundação
Pierre Verger
- 17) Edvaldo Araujo, Alabê da Casa Branca do Engenho Velho

Exposições

- *O Tigre de Dahomey A Serpente de Whidah*: fotografias de Mario Cravo Neto. Museu Afro-brasileiro, Ibirapuera, São Paulo, setembro de 2005.

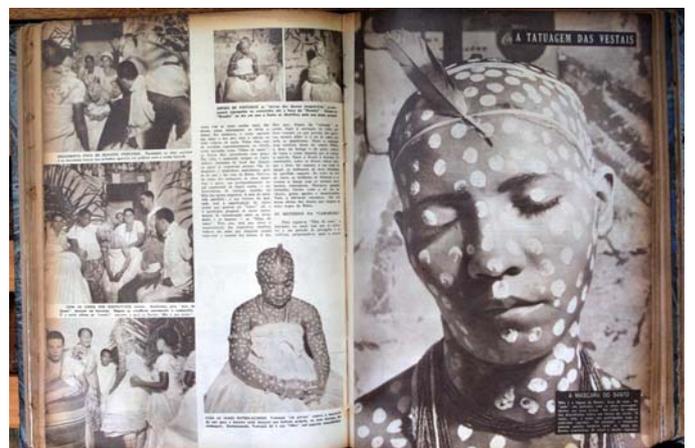
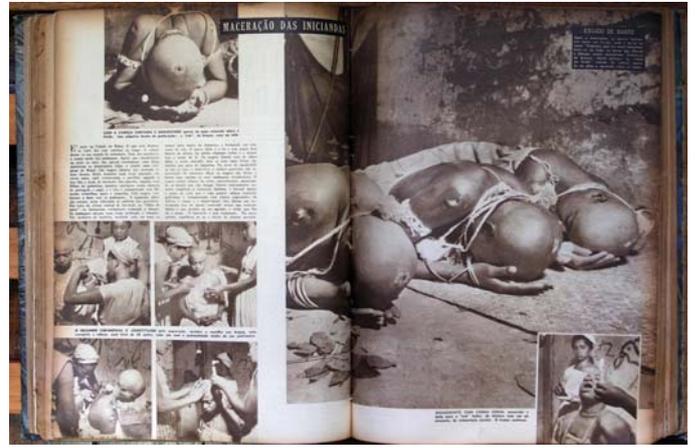
- *Invoke Ogum*: Fotografias de Jorge Luis Álvarez Pupo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, fevereiro de 2006.

ANEXOS

Reprodução das fotografias da reportagem “As Noivas dos Deuses Sanguinários”, da revista *O Cruzeiro*, feita a partir de exemplar arquivado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Fotocópia da reportagem Les Possédés de Bahia, da revista francesa Paris Match, feita a partir de exemplar da coleção da própria editora da revista. OBS. Este anexo só existe no volume impresso. pg 127 - 130

Reportagem as noivas dos deuses sanguinários – fotos de José Medeiros





Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)