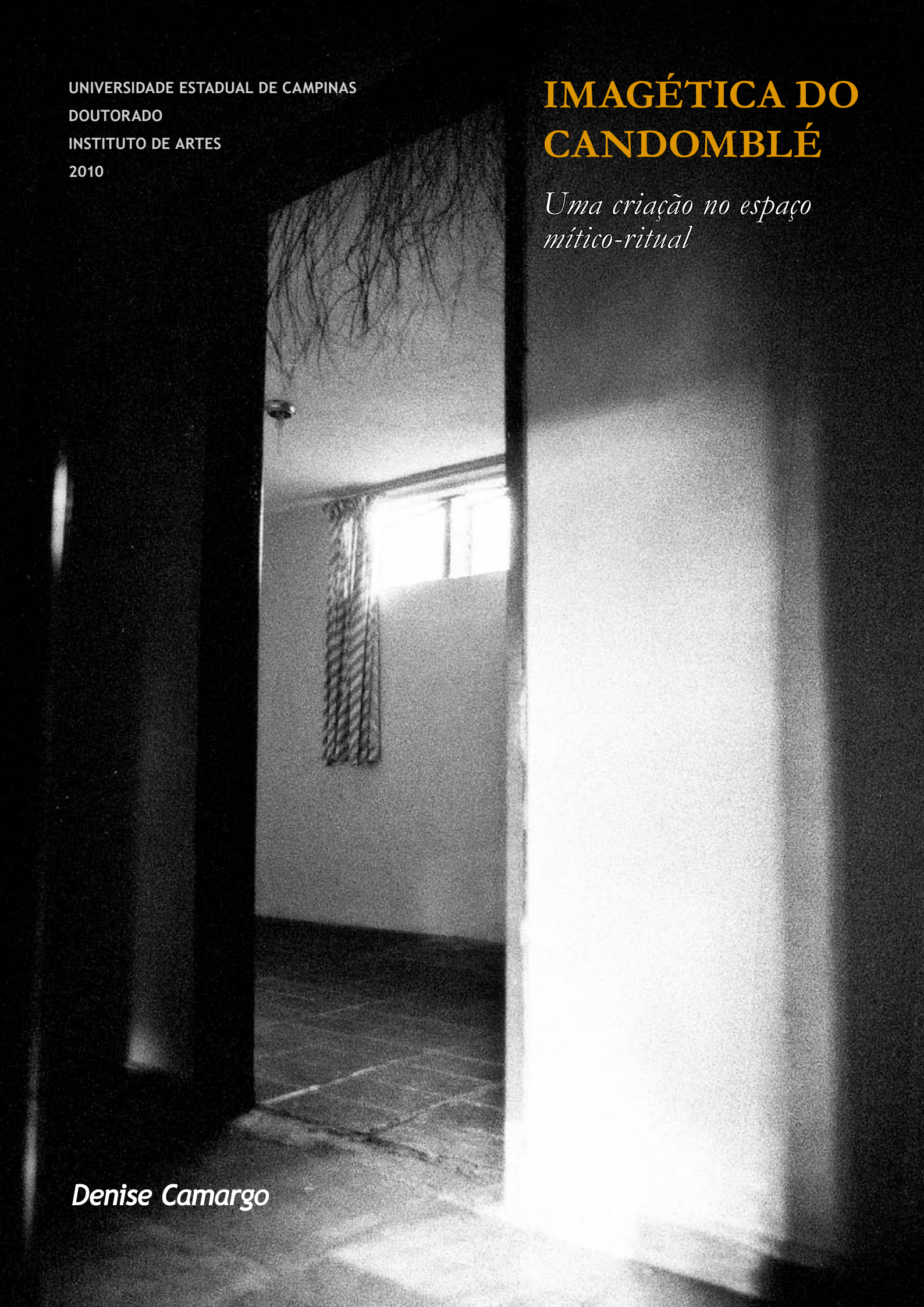
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
DOUTORADO
INSTITUTO DE ARTES
2010

IMAGÉTICA DO CANDOMBLÉ

Uma criação no espaço mítico-ritual



Denise Camargo



DENISE CONCEIÇÃO FERRAZ DE CAMARGO

IMAGÉTICA DO CANDOMBLÉ
UMA CRIAÇÃO NO ESPAÇO MÍTICO-RITUAL

Tese apresentada ao Programa de Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Profª Drª Inaicyra Falcão dos Santos

CAMPINAS – SP

2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

C14i

Camargo, Denise Conceição Ferraz de.
Imagética do candomblé. Uma criação no espaço mítico-ritual. / Denise Conceição Ferraz de Camargo. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Profª. Drª. Inaicyra Falcão dos Santos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Fotografia Brasileira. 2. Candomblé. 3. Cultura negra. 4. Corpo 5. Processo de criação. 6. Análise de imagem. I. Santos, Inaicyra Falcão dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Candomblé Image: a mitic-ritual creation."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian Photography ; Candomblé ; Black Culture ; Body ; Creative process ; Image analysis.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Profª. Drª. Inaicyra Falcão dos Santos.
Prof. Dr. Reginaldo Prandi.
Profª. Drª. Sílvia Helena Simões Borelli.
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.
Prof. Dr. Edson do Prado Pfutzenreuter.
Prof. Dr. Ronaldo Entler.
Profª. Drª. Francirosy Campos Barbosa Ferreira.
Prof. Dr. Fernando Fogliano.
Data da defesa: 23-02-2010
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Denise Conceição Ferraz de Camargo - RA 037779 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
Titular

Prof. Dr. Edson do Prado Pfutzenreuter
Titular

Prof. Dr. José Reginaldo Prandi
Titular

Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli
Titular

Para

Madrinha, Alice Ferraz de Camargo,
que me ensinou a seguir o som dos tambores.

José Oracindo dos Santos,
que sem saber pôs a fotografia dentro de mim.


Os direitos desta imagem são de uso pelo acervo, sendo vedado seu uso por qualquer
Consulte os autores ou as instituições pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
Gesto de reverência: no cumprimento ritual, os fiéis levam a cabeça ao chão.

Mo dupé

Lá longe onde eu vivia muita coisa fazia falta. Talvez por isso a gente tenha demorado pra saber direito quem era – nesses lugares, os processos são mais difíceis e demorados mesmo. A vantagem é que a gente aprendeu, desde sempre, a compensar tudo com a sabedoria de uma fórmula simples: merecer o próprio nome, respeitar quem ensina e o que se aprende, e entender que ninguém faz, sozinho, uma travessia. Curvo minha cabeça, agradecida, a todos os que me permitiram lembrar com alegria e emoção esta trilogia ao longo da realização deste trabalho, que exigiu a circularidade do retorno, o *religare*, e, daí, um certo silêncio.

Rodrigo Assumpção, meu marido, que me deu direção e bons palpites, contribuições que só um estóico apaixonante e ateu poderia me dar. *Diego Adetayó*, nosso menino, que desde muito pequeno sabe que é "marronzinho" e, corajoso, fez-me acreditar que a tese teria fim, pelo menos, para que ele pudesse voltar para casa.

Todos os que o entretiveram, fazendo esse tempo passar: *Ana*, *Rena*, *Helen*, *Fanyquita*, que sempre me socorrem como podem; os avós *Renato* e *Cecília*, aos quais também agradeço por esta trajetória*; Marcelo Lima,* amigo de sempre; *Renata Aquino* e *Cleide. Jura Assumpção*, pela logística, e *Maria Elena*, que chantageou "o outro lado" com uma tal vela votiva. A ela também devo a revisão do texto.

Fredyson Cunha, pela alegria do encontro - ele que soube exatamente tudo e por quê. *Isa Seppi*, guardiã dos rudimentos deste trabalho. *Lívia Aquino*, que conectou meus pensamentos visuais. *Antônio Saggese,* em sua energia criativa. *Paulinho Rossi,* que me ofereceu apenas ombros, mas me deu ouvidos. E, lembrando que era preciso alguma coragem, pôs muitos olhos nos textos quando eles insistiam em permanecer na confusão. *Fernanda Matos*, pela leitura cúmplice, delicada e emocionada. *Fernando Fogliano*, e a ajuda sem a qual eu não sei o que teria acontecido – parceria incondicional e mágicas no tratamento digital das imagens. *Manoel Lorena*, por compartilhar momentos insanos, pelo projeto gráfico e seu cuidadoso trabalho de diagramação. *Amadeu Amaral*, pela cumplicidade*; Rosane Rodrigues*, e o *Grupo*, pela animada torcida.

Armando Ogúnlésí Akitundè Vallado, pela mão em minha cabeça, e toda a sua Casa das Águas. Especialmente,

Andréa Ominadè, minha irmã de barco, esteira e navalha, *Leda Bandele*, *Célia Olufantoiyn*, *Ogundarinha* e o *Tolodè*, *Oyàferajó* e o *Abimoyè* brilhando no couro, *Tiago Akoro*, *Sílvio Fagbenlé*, *Cláudio Sobandè*, *Jorge Oguntomilá*, *Inês Iyadeiyí*, *Cristina Ominlesi*, *Babatogun*, *Patrícia Ajafemi Ricardo*, pela interlocução e companhia sem fim, e meu *babaquequerê Robson Atafájide Borba*, por seu amor e por tudo o que ainda vamos rir juntos.

Carla Damasceno de Morais, companheira dos tempos da "macumba" longe. *Equede Lílian* e *Iyá*, do meu primeiro *roncó*. *Yosara Ominikè Trujillo*, porque a diáspora africana nos permitiu o encontro. *Mãe Regina de Iemanjá*, que me ensinou o vento, as cachoeiras e o silêncio. *Mãe Gamo Zulmira*, que me pôs no colo de Nanã. *Yuri Oyásanmì Branckholi*, *Maurício Oni Dakere Garcia* e *Paulo Henrique Alá Bianchi*, que muito me falaram sobre a fé.

E os particularmente importantes: *Inaicyra Falcão dos Santos*, que me levou ao entrelaçamento das matrizes ancestrais, com o melhor dos abraços. *Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*, *Fapesp*, pela concessão da bolsa sem a qual seriam impossíveis as etapas finais; *Christian Cravo*, pela doçura com que me concedeu o uso das imagens de Mario Cravo Neto; *Fundação Pierre Verger*, pela gentil cessão das imagens de Pierre Verger e *Instituto Moreira Salles*, pela agilidade no licenciamento das imagens de José Medeiros. *Reginaldo Prandi*, pelas contribuições na formulação do projeto e por ter me mostrado a materialidade da religião dos orixás; *Ronaldo Entler*, pela fala generosa e organizadora no exame de qualificação; *Silvinha Borelli*, pela delicadeza em todos os momentos. *Edson do Prado Pfutzenreuter*, pela prontidão. *Fernando de Tacca*, pelas inúmeras oportunidades durante o doutorado. *Jóice*, *Vivi* e *Jayme*, pelas muitas gentilezas que tornaram doces os trâmites acadêmicos.

Lilia Moritz Schwarcz , que despertou "Brasis" em mim. E, para sempre: *Ilda Salla*, que me ensinou o ver, e *Koldo Chamorro*, que se foi, com seus olhos transparentes e espessos, durante a redação deste trabalho.

Com isto termino e também começo esta empreitada, sabendo que vou preenchendo o que faltou com este batuque, dentro do peito, que se sentirá no abraço.

Mo dupé. Eu agradeço!

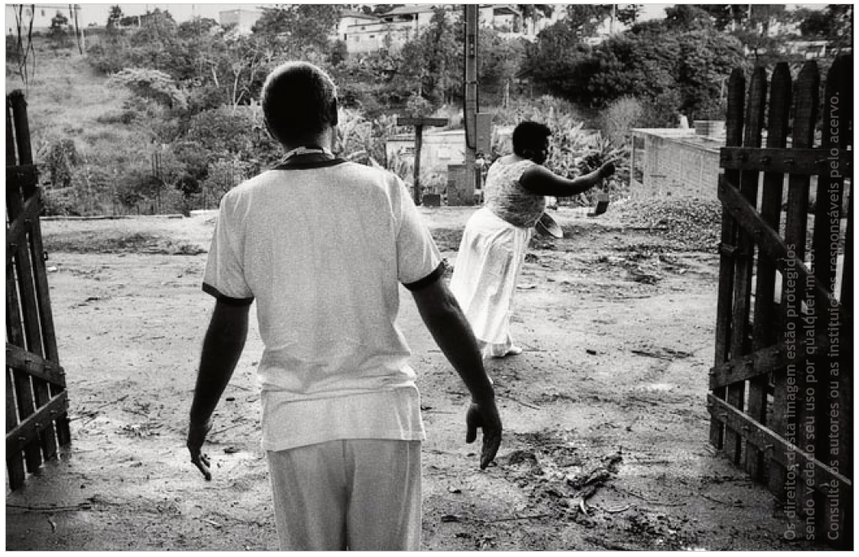

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio
Consulte os autores ou as instituições

Foto: Denise Camargo
Exu deve ser sempre o primeiro a receber oferendas.

Resumo

Este trabalho discute e analisa a imagem fotográfica no espaço mítico e ritual do candomblé, religião de origem negro-africana estabelecida no Brasil. Propõe a religação entre o rito contemporâneo e o mito ancestral, evidenciada pela fotografia. Apresenta o candomblé por meio do corpo, matriz geradora do "*corpo-terreiro*", um a condição para a manutenção do patrimônio cultural afro-brasileiro. Estuda distintas práticas fotográficas que sistematizam um conhecimento acerca dessa tradição religiosa: a "imagem-renascimento", em Pierre Verger; a "imagem-tabu", em José Medeiros; e a "imagem-oferenda", em Mario Cravo Neto. Descreve a visualidade dessa manifestação sócio-cultural no caderno de notas visuais *E o silêncio nagô calou em mim*, registrando uma experiência fotográfica e ritual.

Palavras-chave: Fotografia Brasileira, Candomblé, Cultura negra, Corpo, Processo de criação, Análise de imagem.

Abstract

This work discusses and analyses the photographical images in the mythical and ritual context of the African-Brazilian religion *candomblé*, proposing a reconnection between the contemporary ritual and the ancestral myth, as evidenced by photography. This work considers the body a matrix that constitutes an important element for the maintenance of an African-Brazilian cultural heritage. The text analyses the imagery produced on the theme, by the photographers Pierre Verger, José Medeiros and Mario Cravo Neto, studying the distinct visual practices that embody the knowledge concerning these religious traditions. It concludes by describing the construction of a visual context within *candomblé*, which resulted in a visual notebook narrating an imagetic and ritual experience.

Keywords: Brasilian Photography, *Candomblé*, Black culture, Body, Creative process, Image analysis.

Sumário

I

Quando o campo são batuques, um *roncó* e as imagens 17

Corpos inscritos nos mitos, mitos inscritos nos corpos 29

Evoé: mojubá-saravá-mucuiú-motumbá-kolofé 73

Fotografia, uma nota acentuada fora do lugar 109

Religare: um rito iniciático e fotográfico 125

Conclusão:
É preciso rezar bem o fradinho pra fazer um bom acarajé 139

Referências bibliográficas 147

II

E o silêncio nagô calou em mim

QUANDO O CAMPO SÃO BATUQUES, UM *RONCÓ* E AS IMAGENS

"É meio-dia em nossa vida e a face do outro nos contempla como um enigma. Feliz daquele que, ao meio-dia, se percebe em plena treva, pobre e nu. Este é o preço do encontro, do possível encontro com o outro. A construção de tal possibilidade passa a ser, desde então, o trabalho do homem que merece o seu nome."

(Hélio Pellegrino, no prefácio de *O encontro marcado*, de Fernando Sabino)



"A árvore do esquecimento" *Ilustração: Newton Yamassaki*

Era longa a ladeira que dava na catedral. Sempre que estivéssemos ali iríamos às missas que eu nunca entendi bem. Era o passeio. E que cansaço me dava aquilo. Chegando a casa, depois das férias de final de ano, a rotina era a mesma mas as ruas, planas. Todos os domingos. E o padre nos visitava. Ficavam na cozinha, à mesa vermelha, onde era o lugar das conversas sérias, adultas, talvez. Era estranho confessar pecados àquele homem doce, gentil, muito alto, olhos meio claros, sempre trajado numa combinação de preto-e-branco regular, e que jantava em nossa casa, às vezes.

O único que me tocava era aquela Verônica na sexta estação da *via crucis*. Toda de negro. O véu que deixava e não deixava ser vista. Sabia. Era Dona Dulce, a mesma que nos ensaiava para a cerimônia da coroação de Nossa Senhora, todo final de maio, e cuja filha era a protagonista desse drama da santa que vivíamos nos degraus estreitos do altar. Umas vezes, era bem na porta de casa que ela suspendia o tecido fluido nu e, no silêncio, colocava contra o rosto daquele homem. Depois entoava seus agudos agudíssimos de dar aflição, soltando aquele cântico pungente, plangente, tão dolorido e que atravessava longamente o quarteirão. Aquilo ficou em mim. Naquilo eu acreditava. Era a mágica da aparição. O rosto do homem era revelado no desenrolar do pano. Sudário. Ali eu teria sido condenada ao eterno ver, capturada pela fotografia, que teve mais dois antecedentes nessa época: tio Zé e sua câmera inseparável, e as colagens em um caderno de lições de língua portuguesa. Assim, a fotografia foi, aos poucos, batucando dentro do meu peito.

Anos mais tarde, um outro batuque. Esse, em um terreiro, livrou-me do íngreme da ladeira e do plano das ruas. A família nunca entendeu bem esse desgarrar, mas não foi capaz de interferir. Começou na atração incontida pelos odores incrustados na *Flora Xangô*, uma "casa de ervas", tradicional no bairro, que vendia artigos religiosos e "elementos para todo o ritual" – ficava no caminho para a missa e era também uma sedução para os olhos. E continuou nas festas de Cosme e Damião, umas ruas pra baixo de casa, e, como pareciam só uma brincadeira, vá lá. Depois a mãe, contrariada, costurou o vestido branco, fortemente inspirado na estética Clara Nunes, cuja voz Madrinha reproduzia tal e qual. Madrinha era irmã do meu pai e ajudou a nos criar.

Ainda mais depois acharam curioso aquele período na esteira, branco e colares, comendo com as mãos em prato de ágata. O pai olhava cismado. As irmãs contavam pros amigos. E se o padre viesse nos visitar? Mas eu já era jornalista, fotógrafa – coisa que muito melhorava aquela vida que, lá atrás, nem parecia ser possível, tamanhas as dificuldades que vivemos. E, de mais a mais, já corriam fortes os "Brasis" instalados em mim: de umas disciplinas cursadas na universidade, de uns interesses visuais, do cabelo que já não precisava ser alisado. O Brasil negro, das religiões de origem banto e nagô era, assim, um deles.

Com ele, fui pensando expressões e experiências diversas. Reconhecê-lo é um modo de manter vivas memórias e tradições dos que viveram de pilar os grãos, de trançar capins, de moldar o barro, de dançar em grandes rodas, louvar suas divindades míticas, vestirem-se para festejar, cultuar a oralidade – um modo de pertencer.

Aquele batuque de antigamente remexeu algo aqui, profundamente, e os cantos foram saindo, emocionados, sem nem se saber de onde vinham: de um porão de navios distantes, de uma roda de terreiro, lá de antes, de um outro que sou eu mesma. De tudo, a impressão todo o tempo era de que bastaria o chamado dos tambores e o corpo responderia – centelha que também disparou o olhar para a cultura negra e para a produção imagética a seu respeito. Ele respondeu. E também foi assim, em processos, memórias e emoções, que aconteceu esta *Imagética do candomblé: uma criação no espaço mítico-ritual.*

As manifestações religiosas de tradição africana são exemplares para pensar a cultura brasileira, pois elas mantêm vínculos evidentes com a África, ressaltando sua contribuição na formação do Brasil. É nos terreiros de candomblé que se apresentaram alternativas para diluir as violências da escravidão por meio de linguagem e movimentos próprios, dança, canto e o lúdico, que dão o tom sagrado-profano a essas religiões. Ali se refaz o acesso do grupo às suas próprias manifestações culturais e ao culto às divindades de sua terra de origem, aos poucos, recriado aqui. O terreiro é, assim, uma dimensão ainda mais simbólica do que física porque define seus ocupantes e sua localização, lhes dá uma identidade crivada de memória comum, reinstalada na vivência pessoal e, ao mesmo tempo, coletiva.

Muito se tem pesquisado sobre as religiões negro-brasileiras no campo das disciplinas como a antropologia, a sociologia e a história. Nesse âmbito são clássicos e pioneiros os trabalhos de Nina Rodrigues, Edson Carneiro e Roger Bastide, ao lado de Pierre Verger e sua inegável contribuição tanto à fotografia quanto à etnografia. Mais recentemente têm representado importante papel os trabalhos de Reginaldo Prandi e os textos organizados por Carlos Eugênio Marcondes de Moura.

No entanto, tais estudos e trabalhos posteriores não exploram, visualmente, o universo mitológico e não objetivam alcançar questões intrínsecas à produção imagética. "O que faz perguntar por que o candomblé tem uma fortuna crítica escrita riquíssima (...) mas não um acervo iconográfico à altura de sua fotogenia", nas palavras de Conduru (s/d) – ainda que possam ser lembradas, neste caso, as imagens dos rituais de candomblé feitas por fotógrafos como Pierre Verger e José Medeiros. É provável que o sistema de tabus seja responsável por parte da ausência de estudos com este enfoque, uma vez que as interdições visuais são constantes nesses rituais.

Uma quase exceção pode ser feita aos iconográficos *A travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637–1889)*, de Marcondes de Moura e *Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*, de Boris Kossoy que, embora discutam, imageticamente, a representação visual do negro no Brasil, não tratam, especificamente, nem da produção dessas imagens, nem dos rituais religiosos. O mesmo se dá no livro *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior*, organizado por Muniz Sodré, entre outros autores.

Terreiros de candomblé, tradicionalmente, demarcaram uma posição relevante para a diáspora negra e, consequentemente, para a concepção de imagens a seu respeito. A construção de uma visualidade própria aos terreiros de candomblé parece possível por meio da reificação[1] do próprio objeto mitológico, divino e religioso. O imaginário brasileiro sobre o candomblé se vale de uma produção imagética que, paradoxalmente, o explicita enquanto o esconde. O explícito está na mobilização que o visual – a plasticidade das cenas, da combinação de cores, do gestual nas danças e do uso de objetos e roupas – causa nos religiosos e também nos visitantes movidos, senão pela fé, ao menos por uma atração pela beleza estética que os rituais exercem, o que tem sido difundido pela literatura, pela música e pelo cinema, ao longo do tempo. O que ainda se esconde preserva o ritual.

Considero que o candomblé, derivado da cultura escrava, se instala na falta, no intervalo. Entendo, assim, que há um corpo pleno no terreiro, mas justamente porque algo lhe faltou e lhe foi concedido pela falta – raciocínio um tanto tautológico, este, não sei se correto, mas é isso que parece oferecer a possibilidade de criação nesse espaço mítico-ritual vazio e prenhe ao mesmo tempo, capaz de voltar, continuamente sobre si mesmo, no tempo mítico da produção de presença – imagem. Segundo Sodré (2002: 62): "Dessa base territorial, teatro de uma memória coletiva ancestral, irradiaram-se para corpos negros, ou não, as inscrições simbólicas que constituiriam aquilo depois designado como jeito negro-brasileiro de ser. "

Diferentes estudos sobre o candomblé mostram que há um conjunto de características e traços de personalidade que organizam numa mesma classificação cada um dos orixás e seus devotos, considerados como descendentes míticos (Bastide, 2001; Prandi, 1996; Augras, 1983; Verger, 1981). A cada uma dessas classes se denominou estereótipo do orixá e sua importância no cotidiano dos terreiros é tamanha que um novo adepto que se aproxima do candomblé deve, antes de tudo, se enquadrar em um desses tipos, e deve aprender a reconhecer os seus iguais e seus diferentes na nova sociabilidade do terreiro (Prandi, 1996).

Mas os limites da identidade étnica e das fronteiras geográficas foram ultrapassados, incorporando e re-inscrevendo tradições no imaginário popular, como o simples ato de lançar flores a Iemanjá nas festas de final de ano à beira-mar, ou ir em busca da mensagem oracular do jogo de búzios, tomar banhos aromáticos, preparados com ervas sagradas, ou oferecer algum dinheiro em troca de um punhado de pipocas que as mulheres vestidas de branco "vendem" para sustentar suas obrigações e as festas dos terreiros a que pertencem, ou despachar *ebós* (oferendas) aos orixás e encantados, receber defumações, benzeduras, sacudimentos, bênçãos das mais diversas entidades, e balas e doces das populares festas de Cosme e Damião. Em todos esses casos, a plasticidade e a materialidade nunca estão dissociadas do ritual e da vivência que se tem deles. Assim como as imagens que os constroem.

Todo este contexto me levou à análise e produção das imagens fotográficas do universo mítico e ritual do candomblé, propondo, assim, uma religação entre o rito contemporâneo e o mito ancestral, evidenciada pela produção de presença imagética. Para isso, recorro a uma abordagem "de dentro". Juana Elbein dos Santos (1986) traz esta expressão para ressaltar a importância de uma metodologia capaz de promover análises das manifestações religiosas de origem africana no Brasil, isto é, como participante iniciado, uma condição para compreender essa cultura. Reforço essa concepção da antropóloga ao perceber que boa parte do entendimento do candomblé está na experiência que ele proporciona e que, por ser muitas vezes uma experiência corpórea, aquela que nutre o *corpo-território*, o *corpo-terreiro*, quanto mais vivenciada esta cosmogonia mais forte e abrangente será a experiência ritual.

Tudo isto me aproxima muito de meu objeto de pesquisa, mas muitas vezes traz o inconveniente de dificultar as ações, divididas entre os rituais religioso e fotográfico. É preciso reconhecer que uma das prerrogativas na elaboração das fotografias que compõem este trabalho é que, formalmente, é proibido fotografar nos candomblés. Seus segredos e mistérios são mantidos por severa vigilância. Deveriam, a rigor, manter-se encobertos. O tema oferece, assim, inúmeros impedimentos e contraria a realização de imagens.

Neste trabalho, tento superá-los na criação de uma visualidade peculiar ao universo mítico, religioso e cultural, considerando o vivido, isto é, experiência com os rituais, um *religare*, como eixo condutor. Para isso, foi preciso silenciar para tornar o aprendizado concreto, valorizando o respeito pela sabedoria dos mais velhos. E, no silêncio das imagens que querem dizer, e, muitas vezes, nada dizem de seus objetos, o processo de criação fornece apenas modelos de realidade.

É essa mais do que proximidade que leva, de fato, à exploração dos códigos, objetos, das relações internas e hierárquicas e à interpretação e elaboração visual dos arquétipos e estereótipos, do sagrado, dos sistemas, experimentando-os

[1] Coisificação, objetificação, isto é, momento em que uma característica se torna típica da realidade objetiva.

dentro dos campos conceituais da imagem, sabendo que há um chamado dos tambores porque, afinal, "não, ninguém faz samba só porque prefere".

E quando o campo de trabalho são batuques, um *roncó* e as imagens, os parâmetros metodológicos, de uma maneira muito particular, modelam-se pela subjetividade no tratamento do objeto e da natureza da produção fotográfica. Silvia Capone (2004) se pergunta: "Como guardar o mínimo de distância quando o objeto de estudo implica uma transformação total, a inscrição em uma nova ordem, a mudança no corpo e no espírito?" Atenção. A perspectiva aqui é, assumidamente, "de dentro" – memórias em interface com os modelos de realidade de um *corpo-terreiro.*

Muitas vezes, a estética negro-africana tem sido o tema para um programa artístico voltado aos objetos africanos de utilização ritual, reproduzidos nos terreiros brasileiros. Artistas plásticos como Mestre Didi, Emanoel Araújo, Rubem Valentim, Carybé, para citar poucos exemplos, lidam com espaços e relações sagrados das tradições de origem africana, que os projetam para além das festas públicas e das folclóricas baianas do acarajé. Ultrapassaram a funcionalidade religiosa dos objetos simbólicos do culto que influenciaram a sua produção e puderam difundir, assim, uma literatura crítica e artística sobre seus trabalhos, e o próprio candomblé.

Tudo indica que as artes ligadas ao candomblé, inclusive a fotografia, prestam-se à decodificação e recodificação de estereótipos, como linguagem e símbolos que estabelecem a ligação entre os diferentes elementos dessa religiosidade e de suas expressões sociais que se efetivam no cotidiano dos filhos-de-santo.

Parto da observação, da análise das imagens, do levantamento bibliográfico, operando entre o conceitual e o sensível, entre teoria e prática, entre racionalidade e imaginário. Isto significa o trânsito, a encruzilhada, a passagem: "o entrecruzamento entre produção e reflexão, entre 'teoria' e 'prática', entre arte e pensamento é uma das alternativas do artista hoje. Mais, um desafio a ser vencido" (Brites e Tessler, 2002: 109) – como se o artista, ao criar a obra, inventasse também o seu próprio método de fazê-la, do meio de um processo, entrelaçando uma diversidade de matrizes.

Cabe lembrar que a "A cultura nagô, e isto provém de tudo que a antecede, não é uma cultura de dicotomias; não destrói ou disseca seus objetos para estudá-los; rodeia-os, aborda-os por todos os ângulos possíveis, explica-os por parábolas, por analogias, por relações, funcionalmente. Daí a riqueza dos mitos, lendas e histórias. Daí o caráter altamente simbólico de seus elementos. A transmissão do conhecimento sendo inicial, ao nível da vivência e da identificação, necessariamente se expressa através de formas altamente plásticas e dinâmicas". As palavras de Juana Elbein dos Santos, na introdução do livro *Contos crioulos da Bahia, narrados por Mestre Didi* (Dos Santos, 1976), prestam-se à elaboração do traçado metodológico deste trabalho.

Para isso, foi preciso descolar a análise da imagem e o processo criativo na execução de um ensaio fotográfico das teorias exteriores a ele. O que se pretende dizer é que para pensar o discursso fotográfico basta tomar as próprias imagens para isso.

Por que não olhar diretamente para as imagens e seus contextos de produção, isto é, seu processo criativo, ou ainda sua "construção e desmontagem", como propõe Boris Kossoy (2007)? Não seria isso suficiente para encontrarmos um caminho próprio às imagens para sua produção e análise crítica? Ao considerarmos que, ontologicamente, uma das funções da imagem é recuperar o ausente, não estaria exatamente no não visto, na ausência, boa parte de seu "significado"? Como fazer da plasticidade das imagens um objeto de pesquisa? Kossoy (2007) nos leva a Francastel (1982: 03) em *A realidade figurativa: Elementos estruturais de Sociologia da Arte*, lembrando que esse autor afirma estar o pensamento plástico "mal estudado" até aquele momento – as reflexões do autor são da década de 1950.

Propõe-se, em última instância, uma reflexão sobre fotografar, editar, olhar para as imagens – uma pesquisa visual que pretende dialogar com o teórico e, modestamente, tocar o pensamento plástico defendido por Francastel no contexto da produção material de presença. Antes, porém, é preciso situar este campo, sabendo-se que se concentram nele estudos que "consideram a obra a partir do ponto de vista de seu processo de instauração", como nos diz Elida Tessler, no artigo *A arte de encontrar aquilo que não estamos procurando.*

A propósito da pesquisa em artes visuais, Tessler nos lembra que talvez a função do artista no meio acadêmico: " seja criar lugares para as perguntas sem respostas evidentes, assegurando espaço para suas ressonâncias, acreditando no valor de uma pesquisa em torno delas [...] para ultrapassar antigas questões que acabaram por configurar um contexto marcado por uma esquize, uma fenda, criada entre o fazer e o pensar, estando de um lado o artista que cria e de outro, o acadêmico o intelectual que articula ideias, teorias e críticas [...] uma das alternativas (não a única) do artista contemporâneo é a pesquisa, onde a estratégia seja aquela capaz de reunir as atividades de produção e reflexão".

No primeiro capítulo deste trabalho, *Corpos inscritos nos mitos, mitos inscritos nos corpos*, apresento a cultura do candomblé por meio do corpo, matriz fundadora que restou ao negro, desterritorializado pelo tráfico transatlântico, como um patrimônio único, projetado no ambiente dos terreiros, como uma estratégia territorial, tática de sobrevivência e preservação. O corpo habita, recebe, o mundo mítico-ritual e

é reconstruído no processo de iniciação às divindades, os orixás, e recebe as inscrições necessárias à propagação do êxtase, com a crença de que ascendentes vêm à terra celebrar com seus descendentes míticos.

No segundo capítulo, *Evoé: mojubá–saravá–mucuiú–motumbá–kolofé*, pretendo discutir a construção da visualidade na manifestação sócio-cultural, impressa na criação artística, por meio da análise da produção fotográfica. Com ele faço uma saudação ao percurso imagético dos fotógrafos: Pierre Verger, José Medeiros e Mario Cravo Neto, considerando as distintas práticas fotográficas e os recortes na produção fotográfica desses autores que sistematizam um conhecimento acerca da tradição religiosa do candomblé. Discuto a materialidade imagética, a produção de presença sobre os rituais no discurso visual, particularmente, importante no cenário crítico da fotografia brasileira. Considero que é na produção material de presença dos objetos e gestos que ritos e mitos se expressam.

No terceiro capítulo, *Fotografia, uma nota acentuada fora de lugar*, proponho uma reflexão sobre a relação de amor e ódio do candomblé pela fotografia, ressaltando de que modo fotógrafos enfrentam esse contexto paradoxal na produção de imagens pontuada pelo sistema de tabus.

No quarto capítulo, *Religare: um rito iniciático e fotográfico*, abordo estudos relativos aos processos de criação das imagens. Pretendo discutir a criação de uma visualidade no espaço mítico-ritual, isto é, a instauração de imagens e anotações compiladas para o volume *E o silêncio nagô calou em mim*, que integra este trabalho e dialoga com a ontologia da imagem fotográfica e o imaginário social, com o qual ela interage e se expressa, sistematizando um conhecimento a respeito dos rituais e dos rituais fotográficos.

Assunto no imaginário do povo brasileiro, ainda não foi esgotado, sobretudo se pensarmos no difícil acesso aos ambientes internos dos terreiros, apenas destinados aos iniciados e, não se pode negar, o distanciamento que se impõe, em geral, em virtude de preconceito ou temor pelo desconhecido – universo mítico. Como se houvesse uma identidade ainda não revelada, uma documentação ainda por fazer, uma experimentação artística ainda por se realizar.

CORPOS INSCRITOS NOS MITOS, MITOS INSCRITOS NOS CORPOS

“Bate é na memória da minha pele
Bate é no sangue que bombeia
Na minha veia”

(Memória da Pele, de João Bosco e Wally Salomão)

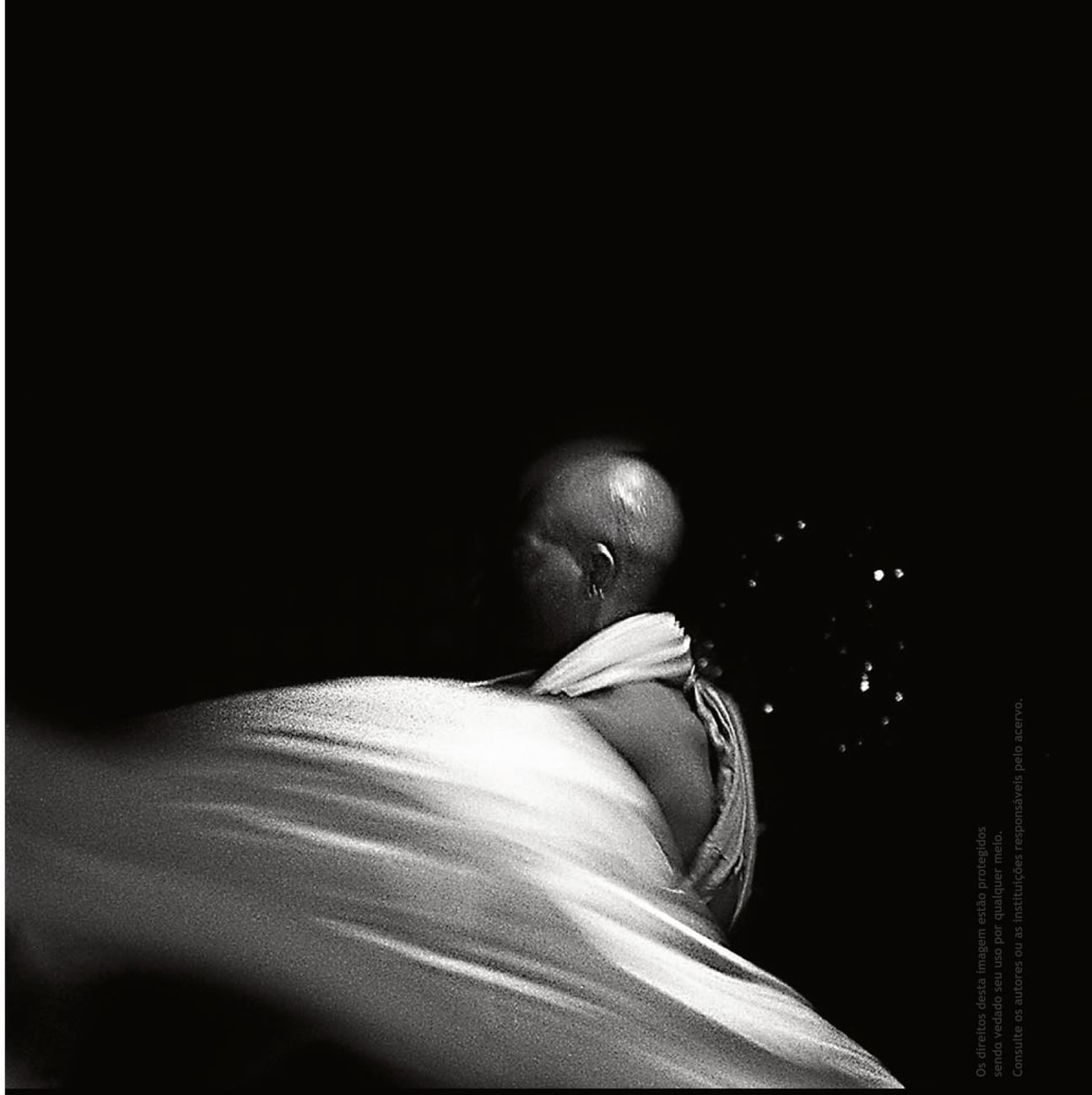


Foto: Denise Camargo
Exu, da série Heranças compartilhadas, 2005.

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

"Quem foi que te ensinou a andar?", pergunta Mestre Alípio, ao menino Manoel, que se tornaria mais tarde, não muito tarde, na verdade, o capoeirista Besouro. Trata-se da primeira cena do filme que conta sua história[1]. E, sem esperar resposta: "Foi teu corpo!", afirma. Na curta fala proverbial do mestre ao menino ressaltam-se dois importantes aspectos da cultura negro-africana.

Primeiro. O menino ouve esse mais velho com respeito ímpar, sem questionar, sem sequer responder, esperando que venha dele a afirmação reveladora de um saber e de atenção aos valores cultuados naquela comunidade. O menino já aprendeu que o conhecimento é herdado, que sabedoria na cultura negro-africana está na experiência, e sabe que a atitude pedagógica impregna o cotidiano. O modo de significá-lo é proverbialista (Sodré, 1998: 44), pela oralidade de transmissores qualificados.

"A transmissão oral do conhecimento é o veículo do poder e da força das palavras, que permanecem sem efeito em um texto escrito. O conhecimento transmitido oralmente, pelo Verbo atuante, tem o valor de uma iniciação, que não está no nível mental da compreensão, porém na dinâmica do comportamento. Essa iniciação é baseada em reflexos que operam no raciocínio e que são induzidos por impulsos nascidos no fundamento cultural da sociedade (Lopes, 2005: 31)."

Segundo. O corpo é a referência nesse sistema cultural. Um corpo que parece não saber, mas se sabe. Nutre-se, intuitivamente, de um conhecimento não sistematizado, desprovido de regras explícitas. Não há cartilha que explique com precisão a ontologia negro-africana na performance ritual. Ele aprende sozinho. Daniel Lins, no prefácio do livro *Adeus ao corpo* (Le Breton, 2003: 11) aponta para a cartografia corporal defendida pelo autor. Propõe olhar o corpo como "uma espécie de escrita viva no qual as forças imprimem 'vibrações', ressonâncias e cavam 'caminhos'. O sentido nele se desdobra e nele se perde como um labirinto onde o próprio corpo traça caminhos". Age com intuição. Porta-se com atitude oracular, que confere a si mesmo os segredos da adivinhação. É um corpo que aprendeu a adivinhar.

É que no embarque forçado para a diáspora os negros africanos capturados pela escravidão, incrédulos, marcavam a separação de suas origens com o rito de circundar a "árvore do esquecimento". Para esquecer suas raízes africanas, homens deveriam dar nove voltas e mulheres, sete (Barbieri, 1998). Essa atitude emblemática, primeiro, os imunizaria do banzo[2], pois se supunha que, por meio dela, perderiam a memória e esqueceriam completamente suas origens e sua identidade cultural; e, segundo, os tornaria incapazes para a reação ou rebeldia precavendo-se, na cordialidade, das crueldades que viriam.

O gesto não foi suficiente nem para apagar o passado, nem para impedir sucessivos sofrimentos e violência. As ancestralidades e tradições já haviam batido na memória daquelas peles e tomado aqueles corpos com os quais atravessaram o Atlântico, com os quais deslocaram as raízes. O próprio ato de rodear o velho, frondoso e protetor baobá, com sua imensa e reconfortante sombra, já parece significar que era preciso gravar um mundo, ao contrário, na memória corporal. Instalar forças para que desse corpo, apenas dele, dependesse a materialização do patrimônio material/imaterial em terras africanas deixado. O que evidencia a contradição dos propósitos do ato, uma vez que é próprio da cultura nagô reforçar suas origens e sua identidade cultural.

Nagô é o nome genérico dado aos grupos originários do sul e da região central do Daomé, e do sudeste da Nigéria. Foram os últimos a se estabelecerem no Brasil, em fins do século XVIII e início do século XIX (Elbein dos Santos, 1998: 28-29). O rico complexo cultural, derivado dos reinos a que pertenciam, foi transplantado nas terras brasileiras: estrutura social hierárquica, costumes, estética, linguagens artísticas diversas, como a música e a dança, o arcabouço mitológico, e uma religião iniciática e vivida por meio da experiência.

Um reflexo da mistura dos diferentes povos africanos está no *xirê*, o momento em que todos os orixás se apresentam nas festas do candomblé. Como os povos, também os cultos às diferentes divindades se misturaram no Brasil. Por isso todas podem aparecer em um mesmo *axé*, e dançar em uma determinada sequência, que vai de Exu a Oxalá. É no *xirê*, também chamado toque, a festa, que os mitos da cultura negra são revividos nas ações corporais. Assim, é inegável sua importância na preservação da religiosidade, das tradições, da sociabilidade, do universo mitológico.

Da mitologia, convém lembrar que Exu é a divindade que conduz o corpo. Nei Lopes, em *Samba de Eleguá*[3], assim o define: "ele é guarda do meu corpo, meu caminho e minha fé". Voltando ao diálogo do filme, portanto, pode-se concluir que quem ensinou o menino a andar foi Exu. Como um guardião, ele é o "dono do corpo" e o ocupa. Do andar, o caminhar

1 O filme *Besouro, da capoeira nasce um herói* conta a história de Manoel Henrique Pereira, o capoeirista Besouro Mangangá, também conhecido como Besouro Cordão de Ouro.

2 Segundo Ana Maria Galdini Raimundo Oda no artigo *Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo*, "A palavra *banzar* é definida como a ação de 'pasmar com pena', no primeiro dicionário da língua portuguesa, o *Vocabulario Portuguez & Latino, aulico, anatomico, architectonico bellico, botanico etc.*, de autoria do padre Rafael Bluteau, publicado em Coimbra (1712-1728). Ali, explica-se também que *banzeiro* significa 'nquieto, mal seguro', e um *mar banzeiro* estaria em estado de duvidosa tensão, assim: 'nem quieto, nem tormentoso', ou, em latim, *dubium mare* (Bluteau, 1712, p. 37). Já em 1707, Miguel Dias Pimenta descrevera uma epidemia – o 'achaque do bicho', ou febre amarela, que matou centenas de pessoas em Pernambuco, no ano de 1685 (quase todos homens brancos) – e mencionara que aqueles que chegavam a 'banzar, ou ter pesar', mesmo sendo homens fortes, depressa sucumbiam à doença e rapidamente morriam (Pimenta, 1956, p. 511 [1707]).O substantivo *banzo* parece ter sido incorporado ao léxico oficial apenas na segunda metade do século XIX; de acordo com Sattamini-Duarte (1951), ele surge nos dicionários de Eduardo Faria (de 1859) e de frei Domingos Vieira (de 1871), significando uma mortal nostalgia dos escravos africanos transportados ao Brasil. Entretanto, o termo *banzo* já fora registrado, com este sentido, no ensaio de Luis Antonio de Oliveira Mendes, escrito em 1793 e publicado em 1812, e em pelo menos duas obras escritas em língua estrangeira, em alemão por von Martius e em francês por Sigaud, ambas editadas em 1844. Nas palavras de Oliveira Mendes, o banzo era uma das principais moléstias de que sofriam os escravos, uma 'paixão da alma' a que se entregavam e que só se extinguia com a morte, um entranhado ressentimento causado por tudo o que os poderia melancolizar: 'a saudade dos seus, e da sua pátria; o amor devido a alguém; a ingratidão e aleivosia que outro lhe fizera; a cogitação profunda sobre a perda da liberdade' (Oliveira Mendes, 2007, p. 370 [1812]) e o pesar pelos maus tratos recebidos."

3 "Samba é de Eleguá/ Como a régua é de medir e de traçar/ Como a trégua é o momento de parar/ E a mágoa é pra calar./ Samba é de Eleguá/ Como a água é de beber e de lavar/ Como a língua é pra comer e pra falar/ Como a légua é caminhar./ Eleguá é viajeiro/ Mensageiro de Iorubá/ Como o samba é timoneiro/ Do pandeiro e do ganzá/ Eleguá é meu tambor/ Como o samba também é/ Ele é guarda do meu corpo,/ Meu caminho e minha fé./ Caminha, meu samba, anda/ Pela régua de Eleguá/ Coloca a moçada louca/ Pela boca de Eleguá [...]".

A estes versos segue-se uma saudação ao panteão dos orixás, uma vez que Exu sempre vem à frente, e já foi obrigatoriamente saudado pelo poeta em toda a canção. Exu é chamado também de Legbá, Bará, Eleguá (Prandi, 2001: 20), a ele corresponde o princípio da transformação, e das diversas acepções e funções das coisas do mundo, como pretende materializar esta poética de Nei Lopes.

rotineiro, ao movimento que dinamiza as trocas, a comunicação entre os homens e os deuses, é ele que traz fluxo e fluidez. É ele o companheiro oculto das pessoas, propiciador de ações. Assim, é para o compromisso com a divindade que Alípio parece alertar o menino na introdução que promove o entendimento de aspectos da religiosidade negro-africana. Compromisso com Exu é também um compromisso visceral, de entrega, de atenção com o próprio corpo.

Mais adiante, o roteiro confirma toda esta ilação. Exu é responsável por muitas das atitudes de Besouro. A figura de Exu é o "princípio de movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite falar – é latente, mas poderosa. É o seu impulso que leva o corpo a garimpar a falta (Sodré, 1998: 68)", a transformação. Muniz Sodré em *Samba, o dono do corpo* (1998) utiliza o significado da síncopa, isto é, "a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte", para conceituar o samba. A síncopa, ele diz, "incita o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço. O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo negro".

Não é acaso, portanto, que diferentes manifestações culturais de origem africana no Brasil, como os rituais religiosos, maracatus, jongos, tambores, o samba, a capoeira localizem o corpo como patrimônio singular – único a restar íntegro, após o processo de esfacelamento provocado pelo tráfico transatlântico. Corpos foram, segundo Hall (2003: 342-343), "os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas".

O corpo é, assim, uma matriz. Conta o mito da criação dos homens que Obatalá modelou em barro os seres humanos e que Ajalá moldava as cabeças e as colocava para assar em seu forno. Entretanto, como gostava de se embriagar, às vezes as esquecia ali e elas passavam do ponto. Algumas ficavam defeituosas, outras queimavam, outras ficavam cruas demais. Quando estavam prontas Olodumare soprava sobre elas seu hálito sagrado e lhes dava a vida. Mas eram os homens que escolhiam as cabeças com as quais queriam nascer [4].

Uma cabeça é escolhida para compor seu próprio corpo já moldado, envolto em um sopro que lhe dá vida. Este mito, associado a Exu, que teria o domínio sobre as partes do corpo, sobretudo os órgãos sexuais (Prandi, 2001: 40) e as extremidades, instaura a presença e expressão do corpo, reforçando um conjunto de materialidades e, consequentemente, visualidades, decisivo para decifrar o universo simbólico no qual se imprimem mitos e ritos – corpo simbólico que tem na poética do transe, nas relações estéticas dos objetos, no estatuto arquetípico, na festa pública e nos espaços sagrados, sua representação.

O senso comum sobre os mitos afirma que eles são narrativas fantásticas, folclóricas, pontuadas pelo ficcional. Como diz Vernant (1999), "a noção de mito herdada dos gregos pertence a uma tradição de pensamento própria do Ocidente que procura definir o mito pelo que não é, numa dupla relação de oposição ao real e ao racional, por um lado o mito é ficção e por outro é um absurdo. Entretanto, "o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva; ele obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando ela se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes (Calvino, 1977)".

O mito é, assim, a razão de ser das tradições. Cada elemento do cotidiano da cultura negro-brasileira recupera expressões, ações, gestos mitológicos, formando um repertório de rituais, cânticos, danças, vestimentas, objetos, cores, tipos de alimentos que se revelam no modo de ser e de viver do *egbé*. É no dia a dia das comunidades que percebemos como elas se configuram dentro dessas relações mitológicas.

O corpo, como receptáculo do mundo mítico-ritual, é uma unidade reconstruída na iniciação. Nesse processo, identidade e ancestralidade são revistas, e também se dão as inscrições necessárias à propagação de *axé* [5] e êxtase, responsáveis pela manutenção de todo um patrimônio imaterial. É no corpo, um território próprio, que ele se materializa por meio do provisório transe e de marcas permanentes.

Por meio de inscrições corporais de toda ordem é possível o entendimento da ontologia negro-africana em sua plenitude – campo fértil, gerador de um corpo mítico, que atua com vocabulário próprio. Sobre isso, esta fala da tradicional comunidade do Ilê Asipá, terreiro de culto aos ancestrais,

4 *Ajalá modela a cabeça do homem* (Prandi, 2001: 470-471)
"Odudua criou o mundo,
Obatalá criou o ser humano.
Obatalá fez o homem de lama,
com corpo, peito, barriga, pernas, pés.
Modelou as costas e os ombros, os braços e as mãos.
Deu-lhe ossos, pele e musculatura.
Fez os machos com pênis
e as fêmeas com vagina,
para que um penetrasse o outro
e assim pudessem se juntar e se reproduzir.
Pôs na criatura coração, fígado e tudo o mais que está dentro dela,
inclusive o sangue.
Olodumare pôs no homem a respiração
e ele viveu.
Mas Obatalá se esqueceu de fazer a cabeça
e Olodumare ordenou a Ajalá que completasse
a obra criadora de Oxalá.
Assim, é Ajalá quem faz as cabeças dos homens e mulheres.
Quando alguém está para nascer,
vai à casa do oleiro Ajalá, o modelador das cabeças.
Ajalá faz as cabeças de barro e as cozinha no forno.
Se Ajalá está bem, faz cabeças boas.
Se está bêbado, faz cabeças mal cozidas, passadas do ponto, malformadas.
Cada um escolhe sua cabeça para nascer.
Cada um escolhe o *ori* que vai ter na Terra.
Lá escolhe uma cabeça para si.
Cada um escolhe seu *ori*.
Deve ser esperto, para escolher cabeça boa.
Cabeça ruim é destino ruim,
cabeça boa é riqueza, vitória, prosperidade, tudo o que é bom."

5 *Axé* (âse) para os povos nagô, ou *muntu*, para os congo é a força vital que permite viver em equilíbrio. Impregna os seres humanos, animais, vegetais e minerais, e depende de constante renovação por meio de oferendas e sacrifícios de animais. É a energia sagrada que tudo toca, que flui entre todos os seres, e em suas relações com a natureza e com a comunidade. Plantado e transmitido, assegura a existência da própria comunidade. *Axé* se adquire, recebe-se por meio da experiência mítico-ritual e pessoal (Prandi, 1996: 03; Elbein dos Santos, 2002: 39-46; Lopes, 2005: 28-29; Augras, 2008: 64-65).

na Bahia, em sua comemoração de 25 anos, revela que: "É na memória e no culto aos antepassados históricos e míticos que a diversidade étnica e sua comunalidade africana afirmam-se, constituindo-se com variáveis um *ethos* que se estende por toda a população afro-brasileira, recompondo na continuidade e na descontinuidade o conhecimento, o pensamento e as subjacências emocionais dos princípios inaugurais re-elaborados desde épocas remotas."

Cabe lembrar que a performance corporal é socialmente construída, porque "nunca estamos sozinhos em nosso próprio corpo", nos diz Le Breton (2009: 37). Há um corpo comum, portanto, mediando o indivíduo e o espaço que o acolhe. O corpo não se separa do que ele apresenta. Decifrar suas imagens, isto é, a plasticidade de suas representações, leva ao conhecimento do sistema social no qual ele se insere (Le Breton, 2009; Greiner, 2008).

"No seio de uma mesma comunidade cultural, os atores dispõem de um registro somático comum, o qual mistura tanto as percepções sensoriais quanto as percepções gestuais, as mímicas, as posturas. A simbólica corporal traduz a especificidade da relação com o mundo de certo grupo num vínculo singular e impalpável, mas eminentemente cogente, o qual apresenta inumeráveis nuanças de acordo com as filiações sociais, culturais ou regionais, ou de segundo com as gerações, etc (Le Breton, 2009: 41)."

A sociedade brasileira, formada a partir do século XVI, agrupou-se em torno de um vasto território, enovelado em elementos das culturas indígena, europeia e africana. Nele, deram-se as relações religiosas, estéticas, míticas, artísticas, musicais, os costumes e ritos característicos dos diversos grupos negros. Segundo Sodré (2002: 20; 2007: 20): "a palavra terreiro significa quintal, terra batida e também organização da comunidade religiosa negro-brasileira: o *egbé* [...] como território litúrgico original, uma espécie de *continuum* africano no exílio negro ou na diáspora [...] figura-se como a forma social negro-brasileira por excelência, porque além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário da força ou potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e de sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes de subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil."

Juana Elbein dos Santos, na introdução de *Contos crioulos da Bahia, narrados por Mestre Didi* (Dos Santos, 1976) reforça: "O terreiro veicula e recria através de suas atividades, não somente uma língua particular, como uma

conformação hierárquica, uma morfologia social e individual baseada em uma maior ou menor absorção inicial de princípios e conhecimentos, concepções filosóficas e estéticas, formas alimentares, música, dança, uma língua ritual e, o que nos interessa, um patrimônio de mitos, lendas, refrões, etc. Em outras palavras, o terreiro é um núcleo e pólo de irradiação de todo um complexo sistema cultural [...]".



Foto: Denise Camargo
Vista da Casa das Águas, terreiro consagrado a Iemanjá e Ogum, em São Paulo.

O candomblé se formou no Brasil em meados do século XIX como uma instituição originada na diáspora de diferentes povos africanos, como em Cuba, a *santería*, e no Haiti e Estados Unidos, o *vodu*, lugares onde a religião negro-africana é um marco de resistência dos elementos culturais africanos (Montes, 1999; Prandi, 2000; Munanga, 2000). Todas essas religiões se estabeleceram na clandestinidade. No Brasil, as tensões seculares do sistema escravista poderiam ter levado a sua extinção. Entretanto sobreviveram, adotando características regionais. O que faz do candomblé uma religião brasileira[6].

Constituíram-se, assim, as roças, os terreiros, ou barracões, onde o processo cultural terá sua instauração e continuidade – resistência pela afirmação da cosmogonia de origem e rupturas, metáfora das africanidades. Tambor no Maranhão, xangô no Recife, batuque no Rio Grande do Sul, são religiões também derivadas da resistência negra nas

6 Não se pode esquecer que o candomblé se formou no contexto cultural e social de um Brasil católico do século XIX. Houve um processo natural de incorporação dos elementos do catolicismo até mesmo para garantir sua subsistência. O sincretismo foi decisivo no processo de instituição das religiões africanas no Brasil. É assim que até mesmo o vocabulário sobre a religião dos orixás remete, tradicionalmente, a expressões tipicamente católicas, como: santo, pai-de-santo, mãe-de-santo, filho-de-santo, baixar o santo (Prandi, 2005: 67). Essas expressões já são consagradas em toda a literatura sobre o candomblé. Dessa forma, elas são utilizadas, genericamente, como sinônimas das palavras no idioma iorubá. A palavra candomblé, em si, "é uma generalização que encobre determinadas peculiaridades da religião", segundo Inaicyra Falcão dos Santos. Seria preferível dizer religião dos orixás ou religião dos inquices, ou dos voduns, ou religião afro-brasileira, negro-brasileira. Filhos-de-santo são as pessoas iniciadas. Baixar ou virar ou receber santo corresponderia a este iniciado ser possuído pela entidade cultuada no terreiro – para os nagôs, orixás; para os bantos, inquices; e assim por diante.

diferentes nações jeje, fon, mina, e que preservaram cultos semelhantes, porque "a forma mítica era essencial ao impulso nagô de preservação dos dispositivos culturais de origem (Sodré, 2005: 90)".

Da tradição negra do candomblé da Bahia, onde surgiu o primeiro terreiro, a Casa Branca do Engenho Velho, às metrópoles que acolheram a religião dos orixás, submetendo as formas de culto às interferências da cidade, mas preservando de forma espetacular, nessa cultura desterritorializada, o sentido da festa, o ato de festejar e celebrar os orixás fazem da festa, em si, um ritual.

Rita Amaral (1992) identifica a festa como formadora do *ethos*, responsável também pela construção da identidade do povo brasileiro. "O termo *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete", na definição de Geertz (1989: 143). Mesmo as atividades corriqueiras dos terreiros são desempenhadas com canto, dança e cardápios especiais oferecidos aos deuses e aos homens, transformando ações cotidianas em sagradas. Embora as festas sejam públicas, ao contrário de ritos a que apenas os iniciados têm acesso, os rituais e a memória étnica que delas tomam parte não são explícitos aos visitantes que costumam frequentar os terreiros, atraídos pelas danças, pelas cores, pela energia contagiante da percussão dos atabaques, ou ainda, pela culinária, sempre farta e deliciosa – que também é parte integrante do ritual.

Excessiva em todos os sentidos, a festa traz a música envolvente na batida dos atabaques, nos cantos laudatórios e responsoriais e nas manifestações de alegria que saúdam a chegada dos deuses, revelam e atualizam os mitos. O único erro imperdoável em uma festa é não cultuar devidamente o orixá (Prandi, 1991). "A parte pública da festa de candomblé, por suas características de ludismo – o canto, a dança, o ultrapassamento do eu no transe, um figurino e papéis previamente conhecidos por todos que dela participam – assume características de um drama ritual, semelhante à representação teatral, em que são vividas as histórias dos deuses e a do povo-de-santo (Amaral, 1992)."

É o corpo que expressa a materialidade desses rituais e se configura como elemento fundamental nas tradições brasileiras das culturas iorubás ou ketu-nagô. E é preciso considerar que, como o território, esse corpo foi também

violado, violentado, destituído de sua origem. O *corpo-terreiro* revela-se, assim, como uma inquestionável marca de presença das matrizes ancestrais. "Com base na relação estabelecida com a terra, para esse grupo, o homem é corpo; ele é o seu próprio corpo, e não há nada mais próximo dele do que esta realidade, sua corporeidade (Sousa Júnior, 2002: 127)."

Intervenções que se explicam por práticas estéticas ou rituais projetam no corpo a fisionomia social. Considero que elas se sobrepõem, e o codificam, demonstrando "na superfície dos corpos, as profundezas da vida social" (Rodrigues, 1975: 63). São marcas, cicatrizes, posturas, gestos, movimentos, vestimentas, signos de pertinência a uma comunidade, e derivados de uma atuação-vivência cotidiana ancestral. Seus significados se dão na própria experiência corporal, tanto daquele que a recebe, quanto do corpo-comunidade para o qual ela atua. O corpo é responsável também pela intermediação entre o mundo objetivo e o subjetivo.

O corpo que se veste para o labor e para o festejar

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
No cotidiano de muitos afazeres, a roupa de ração tem significados de trabalho, convivência e cooperação.

Figurinos vestem, revestem. No cotidiano, veste-se um traje conhecido como *roupa de ração*. Nada mais é do que a memória do que se usava nas senzalas, quase trapos de algodão branco, utilizados para a lida na cozinha e nas roças.

Esta roupa e a sua funcionalidade são presença marcante no imaginário: calças meio curtas para os homens, o torso geralmente nu, saias de pouca roda para as mulheres, um calçolão, blusinhas simples, e panos envolvendo-lhes a cabeça, por exemplo. Roupa de escravos, confeccionada com sacaria alvejada, sem acabamento ou detalhe, – às vezes saias de estampadinho barato, nos momentos em que as cores são permitidas, um bordadinho, uma sinhaninha aqui outra lá, na tentativa de enfeitá-las um tanto – caimento, só o que lhe permita a largura justa do tecido.

A ela se atribuem os significados de labor, convivência e cooperação. Patrícia Ricardo de Souza (2007: 51) reforça não se saber ao certo a origem de sua denominação. Raul Lody (2003: 270) afirma que "o nome *roupa de ração* vem de roupa que come, que recebe obrigações durante diferentes rituais religiosos". Arrisco completar que é ao mesmo tempo uma roupa alimentada pelos resíduos da preparação dos rituais e uma roupa que alimenta a continuidade dos valores tradicionais de toda a comunidade e que parece lembrar o nome do tecido com o qual foi, tradicionalmente, confeccionada: os sacos para armazenar diferentes grãos e rações que, alvejados e costurados, eram reaproveitados para vestir os escravos.

Não é necessário vestir luxo. E, nos pés, se não descalçados, sapatos simples, muitas vezes chinelos ou havaianas sambadas, para as faxinas pesadas que pretendem fazer brilhar o barracão para as festas: limpezas diversas, pintura, consertos, arrumações, ou na preparação dos rituais: colher as folhas para os banhos, cozinhar, costurar a roupa que vestirão os orixás, ou o enxoval do período de recolhimento para as obrigações[7], montar os longos colares de contas miúdas, o *mokan* e as *senzalas,* polir ferramentas e insígnias dos orixás.

O trabalho nos terreiros exige muitos corpos dispostos e disponíveis para a preparação dos rituais – retomada dos tempos de escravidão? São mutirões que depenam aves, separam suas vísceras, cozinham as suas carnes para ofertar aos deuses e dar de comer a toda uma comunidade e seus convidados. Lavam, passam, engomam, varrem, remexem grandes tachos sob o calor do fogão. É o respingar do azeite-de-dendê, com o qual a maior parte das comidas é preparada. São fluidos dos animais sacrificados. É a terra que agarra o contorno do godê, do evasê, das saias no eterno abaixar-se, levantar-se, sentar-se ao chão, mover-se, um não parar de executar tarefas e sujar roupas. O resultado de todo esforço adere às fibras dos tecidos, sujando-as. Sujos todos – marca da solidariedade do grupo e de uma rigorosa convenção: roupa muito limpa, ao final, representa pouco compromisso com a comunidade (Ricardo de Souza, 2007: 52) e escassez de alimento, portanto.

[7] A partir da iniciação se dá uma sucessão de eventos regulares que exigem novamente o recolhimento, *ebós*, *bori*, sacrifícios de animais e festa pública. Em geral ocorrem após um, três, cinco, sete, quatorze e vinte e um anos. Têm a finalidade de renovar o *axé* do orixá na cabeça daquele iniciado e de toda a comunidade que participa dos rituais.



Foto: Denise Camargo
Na cozinha, também um espaço sagrado, são preparados os alimentos rituais.

Ao corpo, foi preciso esgotar-se. É bom que a roupa denuncie esse esgotamento em marcas muitas vezes eternas. Impossíveis de remover, elas contam histórias. "A *roupa de ração* condensa na multiplicidade de seus usos e nas qualidades que lhes são atribuídas a complexidade desse mundo invisível do trabalho, na explicação das relações sociais de cooperação e conflito, obediência e hierarquia, solidariedade e disputa de poder, que o materializa [...] não se trata de descrever objetos, mas de construir significados, desvendando as tramas da sociabilidade em que são produzidos (Montes, 2007: 2)."

Nos dias de festa enfeitam-se. Padrões hierárquicos e de gênero se somam à complicada liturgia do vestuário. A hierarquia é representada no corpo em diferentes modos de vestir e em gestualidades características. *Iaôs* são assim chamados da iniciação até completarem sete anos. *Ebômis* passaram pelo processo de iniciação há mais de sete anos. *Equedes* e *ogans* são aqueles que não entram em transe, e *abiãs* são os que ainda não se iniciaram, participam de diversas atividades, mas são impedidos em determinados rituais. Nesse sentido, convém ressaltar que a atuação em rituais sagrados está condicionada a essas diferentes posições na organização das comunidades. Sobre isso Maria Lúcia Montes (2007: 5) nos diz: "é no uso desses trajes no contexto da festa que se desvenda a trama das relações sociais que organizam a vida da comunidade no terreiro e que nos falam de identidade, pertencimento e, sobretudo,

do complexo sistema de prerrogativas em que se traduz sua estrutura hierárquica".

As mulheres vestem a clássica roupa de baiana, com adaptações de acordo com a idade de iniciação, o gênero do orixá de cabeça e, muitas vezes, a criatividade dos zeladores e dos próprios adeptos. Monique Augras (2008: 175-176) lembra a graciosidade e o volume do conjunto formado por saia rodada, calçolão, saiotes engomados, blusa, e panos diversos – traje provavelmente inspirado na moda europeia do século XVIII e não na África. Da África, os trajes de candomblé herdaram as amarrações e as estampas esfuziantes que combinam cores e grafismos. É interessante notar que mesmo mantendo as tradições culturais africanas, o candomblé surge no Brasil sob condições históricas muito peculiares, daí incorporar adornos e objetos, como os bordados em *richelieu* e as rendas, ou as louças, cujas texturas não têm relação com o rústico das cerâmicas africanas ou das capulanas. Interessante observar também que a roupa do cotidiano é inspirada nos africanos escravizados, enquanto a roupa de festa, nos padrões estéticos das elegantes damas do continente europeu.

Ebômis vestem *bata*, uma blusa cortada em godê, atada à cintura por um pano longo e estreito que se fecha na frente, deixando as duas extremidades caídas sobre a saia. O *torço*, ou *ojá ori*, que lhes cobre a cabeça, forma duas abas, uma para cada lado, para aquelas cujo orixá de cabeça é feminino, e uma aba apenas para as de orixá masculino. Há ainda *pano-da-costa*, espécie de xale largo e longo, que, nas mais velhas, ou *iyalorixás*, vai dobrado no meio e arrumado sobre um dos ombros. Esta peça é uma herança africana. Lá, feita de um tecido vindo da Costa dos Escravos, era usada em geral amarrada para carregar os filhos às costas, junto ao corpo. Seu caráter sagrado se deve ao uso para cobrir o orixá assim que ele vira no corpo dos filhos e filhas-de-santo. Nos pés, o salto dos tamancos.

Iaôs vestem *camisu*, blusinha de corte reto e justo, sobre o qual se amarra, com um nó sempre disfarçado, o *pano-da-costa*. Na cabeça, ainda não ganharam o direito às charmosas abas – o pano de cabeça vai sequinho, pontas dobradas para dentro. Os pés caminham e dançam nus.

Para as *equedes*, isto é, mulheres que não entram em transe, a baiana pode ser substituída por um cafetã, espécie de túnica debruada, de corte reto, usado sobre saia ou com calçolão. Andam sempre calçadas, tamancos de saltos mais baixos para facilitar o deslocamento nas atividades de auxílio aos rituais e aos

orixás que baixam nos corpos dos filhos-de-santo. Calçolão, *ojá ori* com abas e panos na cintura completam a vestimenta, que pode ser substituída pela tradicional baiana, mas com poucos saiotes, em determinadas ocasiões.

Homens (*iaôs, ebômis e os ogans*, que não entram em transe) usam indistintamente calça e *abadá*. A cabeça é coberta por um *torço*, em função das necessidades do ritual, ou genericamente por um *barrete*, espécie de gorro. Pés mais velhos, acima de sete anos, são calçados por babuchas. Pés mais novos, dos *iaôs*, vão igualmente descalços, em sinal de submissão.

Colares de miçangas, os *ilequês* em cores diversas ornamentam, significam e apoiam a construção identitária do adepto. A principal finalidade dos *ilequês* é identificar a que orixá pertence cada pessoa. São contas, sementes, âmbar, corais, enfiados um a um em fios de náilon, para que resistam inteiros por muitos anos.

Conforme o caso há usos específicos. *Ebômis* usam *brajás*, colares de muitas voltas que, a intervalos regulares, são truncados por firmas, isto é, contas, pedras, terracota, monjolo, seguis, búzios, marfim, âmbar, sementes, ferro, que se destacam entre as pequenas miçangas e dão efeito à peça. Cada uma dessas contas especiais compõe um conjunto harmonioso com as miçangas e são usadas também conforme a natureza do orixá a que pertence o adepto.

O número de voltas dos *ilequês* dependerá do número mítico do orixá. O *quelé*, colar pequeno, é usado rente ao pescoço, como uma gargantilha, durante a iniciação ou as obrigações. O *laguidibá* é um colar específico feito de lâminas de chifre de búfafo, dedicado à divindade Omulu, ou marfim, dedicado a Oxaguiã. O *hunjebe*, um fio único, geralmente em contas de tom marrom avermelhado entremeadas por pequenas peças de coral, é recebido por ocasião da obrigação de sete anos, o *decá*, como parte desse ritual de senioridade. Identifica, portanto, os *ebômis*.

Iaôs usam *ilequês* de muitas pernas (voltas), geralmente, nas cores de seus orixás de cabeça, e branco para representar e homenagear Oxalá, além de fios com as cores dos orixás do sacerdote responsável pelo terreiro. Outros dois acessórios identificam o *iaô*: o *mokan*, feito de palha trançada, tendo nas extermidades uma espécie de vassourinha, por onde é conduzido pelos mais velhos. Deixará de usá-lo após a obrigação de sete anos, quando já será capaz de caminhar livremente e de pés calçados. Para completar o conjunto, o *iaô* usa ainda nos dois braços a *senzala*, braceletes de palha trançada, enfeitados com búzios. *Abiãs*, aqueles que ainda não passaram por rituais, usam fios

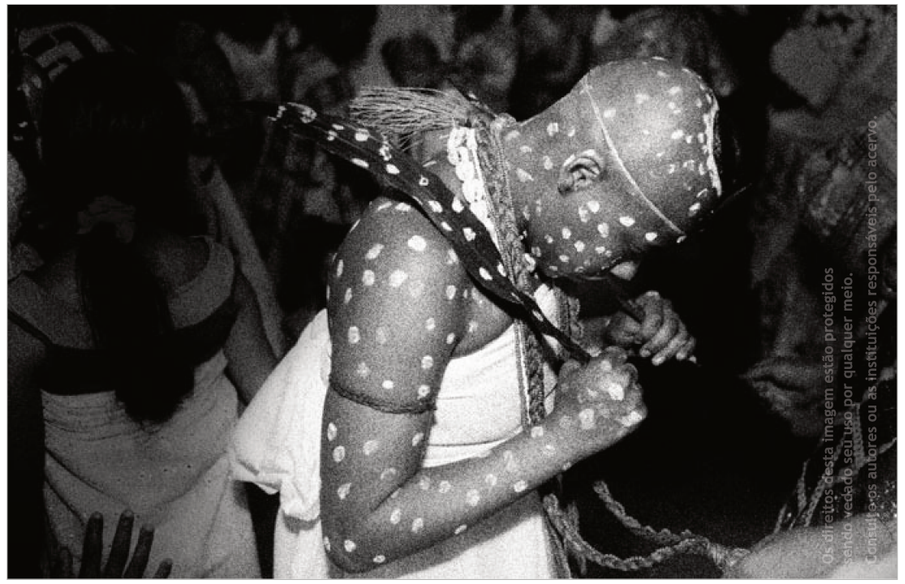
simples de apenas uma volta, desprovidos de enfeites ou contas especiais. Em geral esses fios introdutórios são mantidos como herança após a entrada efetiva do *abiã* no *axé* e, simples, adornam o traje cotidiano, a *roupa de ração*.

Esse vestir codificado é uma linguagem simbólica, uma estratégia para a compreensão de um contexto cultural mais amplo, um corpo de adereços de trabalhosa execução artesanal que empenha sua materialidade para que o mito seja constantemente revivido e celebrado. Ao mesmo tempo: ou se revela por inteiro àqueles que recebem as inscrições mítico-rituais no próprio corpo – trata-se de uma experiência vivida e, como tal, não há o que a apague, ou, ainda que, desconhecida daqueles que não a vivenciam, se deixe compreender em sua totalidade. "Um símbolo religioso transmite uma mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido conscientemente (Eliade, 2001:109)."

É o pano que cobre a cabeça, cobre o orixá quando ele chega ou quando se vai. É retirado do próprio corpo para desempenhar, em caso de necessidade, funções múltiplas: cobrir um visitante vestido inadequadamente, transformar-se em toalha de mesa para que se sirva sobre ele o alimento à comunidade, ao próprio orixá, enxugar um rosto suado. O pano é sagrado porque adere ao corpo – extensão, prótese que o esconde e o coloca à vista – um texto onde podem ser lidas a identidade social e religiosa daquele que o porta. Oferece-lhe volume e movimento – saias e saiotes rodopiam em sincronia, levantam-se elegantemente no momento de sentar-se, no abaixar-se. Da África, sabemos que os tecidos eram utilizados como mensageiros e objetos estéticos de alto valor artístico – espécie de escultura bidimensional. Africanas relatam, ainda hoje, que, ao se vestirem tradicionalmente, todos sabem que são africanas. Por fim, o pano amarra, mas permite o movimento, entrelaça tramas, enredos, mas faz que circulem livremente.

Roupas e adereços, em contato com corpos suados pelo bailar sagrado, também se sacralizam. É comum que o traje que veste o orixá seja guardado, alguns dias após o uso, sem lavar, preservando-se nele os fluidos saídos do corpo. O tecido materializa, assim, o sagrado. Sudário. Auto-inscrição espontânea do referente – imagem: "esse é o pano que cobriu a cabeça de Ogum na iniciação". Ele materializa a energia do orixá. O enredo a que me refiro é que o tal pano foi emprestado, a contragosto, a pedido do pai-de-santo, para uma *equede* já segregada pela comunidade pela sua empáfia contumaz e descompromisso com o *axé*. Ela se foi do terreiro, sem nunca retornar o pano a sua proprietária, uma *ebômi* iniciada há quase trinta anos e que ensinara a muitos filhos da casa que "*ojá* que veste orixá, não se empresta."

O corpo que recebe marcas



Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
consultar os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
O iaô é um corpo-inscrição, diferenciado por marcas, uso ritual de objetos e pintura.

O *abiã* está pronto para as cerimônias que vão inaugurar a entrada das divindades em seu corpo e farão dele *iaô*, um iniciado. Aguarda deitado sobre a esteira (*eni*). Antes passou por diversos rituais de limpeza, como *ebós* e banhos. Deu também comida à cabeça, no ritual do *bori*, pois ela, t

ambém uma entidade, deve ser cultuada, preparada para que receba o orixá. A divindade Ori foi preservada nas diásporas e, no Brasil, como o culto a Ajalá – aquele que molda as cabeças – perdeu-se, Iemanjá tornou-se sua protetora (Vallado, 2002: 57).

Descansa na esteira sob a qual foram ajeitadas, cuidadosamente, folhas frescas e sagradas, colhidas logo pela manhã e também descansadas antes do ritual de deitá-lo nas folhas. Todos os objetos, insígnias do orixá que virá, contas, pedras, ânforas (*quartinhas*), e potes onde o orixá será assentado, isto é, representado materialmente, já foram lavados nas cerimônias consagradas às folhas, a *sassaim*.

Logo, o corpo, embrulhado em um tecido chamado *pano de iniciação*, é

assentado sobre um pilão emborcado, conectando numa mesma linha o corpo com a terra dos orixás. Os pés fincados no chão parecem firmados na terra ancestral. Por sob o pilão, o corpo ali postado parece transitar – a África toda está ali, naqueles poucos metros quadrados de terreiro em solo brasileiro. A tesoura, nas mãos do sacerdote, vai derrubando o cabelo dentro de uma meia-cabaça. E depois a navalha vem rente ao couro cabeludo e torna a cabeça nua. Uma lâmina fina e afiada abre as *curas* ou *aberês*, isto é, incisões, em diversas partes do corpo. Abertas, elas, curiosamente, fecham o corpo – esta é uma expressão conhecida, mesmo fora do ambiente dos terreiros. Com esse ato, há uma espécie de imunização por meio dos elementos sagrados ali inseridos, e propiciadores da "entrada" dos deuses, pela abertura que se faz no centro da cabeça. Nas pequenas cicatrizes, a evidência da passagem pelo ritual, concentração de *axé* e equilíbrio de forças. Depois, o *iaô* recebe novamente um banho fresco, embalado por um cântico compassado que emociona [8].

De volta ao *roncó*, sobre o pilão, vai recebendo os *ilequês*, *indés*, tranças finas de palha-da-costa são amarradas nos braços, os *contra-egum*; e na altura da cintura, *ìwó*, a *umbigueira*, – cordão umbilical nesse processo de gestação de um filho para o orixá; nos tornozelos, um par de *xaorôs,* guizos, cujos sons espantarão os maus espíritos e, de quebra, denunciarão a localização do *iaô*. Recebe ainda o *mokan* e as *senzalas* e como outros adereços, significam e constroem a personalidade mítica do *iaô*. A cabeça e o corpo são pintados com pontos brancos, vermelhos, azuis, a depender do tipo de orixá.

Raspado e pintado, o *iaô* recebe o *quelê*, colar usado rente ao pescoço, que sela a unidade corpo/*corpo-orixá* e o transforma, agora sacralizado, numa entidade. Falta-lhe apenas, na testa, a pena vermelha das asas do papagaio, o *ecodidé,* que simboliza a fala. A partir daí esse corpo, preparado para a chegada da divindade à qual será consagrada sua cabeça, não mais será tocado até que termine o tempo do *quelê*. Assim, como sugere Durkheim (2003: 23), "a coisa sagrada é, por excelência, aquela que o profano não deve e não pode impunemente tocar. Claro que essa interdição não poderia chegar a ponto de tornar impossível toda comunicação entre os dois mundos, pois, se o profano não pudesse de maneira nenhuma entrar em relação com o sagrado, este de nada serviria".

Por isso, ao corpo estão determinadas obrigações eternas com esse sagrado e também inúmeras interdições que dependem da natureza de seu orixá, do *odu* de nascimento (origem, destino) e das relações mitológicas que circulam em cada *egbé*. Estarão proibidos o abraçar cotidiano, o ato sexual, determinados alimentos e comportamentos, pelo período em que durar o resguardo do nascimento.

"Colocado como representante de si, cepo de identidade manejável, torna-se manejável, torna-se afirmação de si, evidenciação de uma estética da presença [...]. Nessas diferentes representações, o corpo deixa de responder à unidade fenomenológica do homem, é um elemento material de sua presença, mas não sua identidade, pois ele só se reconhece aí num segundo tempo após efetuar um trabalho de sobre-significação que o conduz à reivindicação de si. Mudando o corpo, pretende-se mudar sua vida (Le Breton, 2009: 22)."

Com todos os rituais propiciatórios e os enfeites sagrados e identitários, já é tempo de chamar a divindade. Prepara-se o *oxu* – uma massa formada por água misturada com *obi*, a noz-de-cola, mascado pelo *babalorixá*, ervas e pós sagrados feitos com folhas e sementes, de acordo com a composição mitológica de cada cabeça, e um pouco de *banha de ori*, para dar liga à mistura. O *oxu* será moldado em forma de cone e afixado no centro do *ori*, selando para sempre a ligação do orixá com aquela cabeça. Nesse momento, o orixá toma o *iaô*. Entretanto, quando se trata da iniciação de um *ogan* ou *equede*, adeptos que não recebem o orixá em seus corpos, em geral, o orixá a que estão sendo consagrados "vira" na cabeça de um dos filhos presentes, atestando sua presença. Tudo isto se dá em meio a rezas e cantigas, ao som da orquestra ritual.

Esse corpo, que agora é o *corpo-orixá*, receberá em seguida o sangue sacrificial dos animais, o *ejé*. No *orô*, como é chamada essa cerimônia, o sangue é concretamente oferecido aos orixás, por meio do corpo do devoto. *Otás*, as pedras, entre outros elementos assentados dentro de alguidares, potes de barro e louça, ou cabaças, são concretamente o orixá. Sobre elas o sangue, energia vital, também é derramado. No momento do sacrifício as pedras são colocadas em contato com o *ori,* ato que transfere todo o corpo do *iaô* para a pedra, permitindo que, ao dar de comer à pedra se dê de comer também àquele corpo. Só assim o orixá come. Por meio de um corpo e de um *corpo-orixá* materializado. Só assim, concretamente, o orixá se alimenta da oferenda que vem acompanhada de rezas, canto, dança e muita festa.

Os animais, depois de sacrificados, são deliciosamente preparados na cozinha do terreiro, pelas mulheres. Também órgãos vitais e partes das

8 Omí l'ayó mámà
omí l'ayó mámà
Omí tá ni orí, orí, orí o
e mámà so
e mámà so omí
mo jí ni orí alá
o bèrí omom

Água dá alegria verdadeiramente
água dá alegria verdadeiramente
água ilumina a cabeça
produz verdade
sobre minha cabeça o pano branco
saúda o filho

(Vallado, 2002: 111)

carnes, depois de temperados e bem cozidos são levados aos pés do orixá materializado nos assentamentos. Também é preparada a *comida seca*, iguarias cuja base são farinhas de mandioca em diferentes espessuras, canjica, milho, feijões preto e fradinho, arroz, cebola, sal, pimentas e azeites, algumas frutas, leguminosas e legumes. Também elas vão sendo levadas aos pés dos orixás, onde são rezadas, cantadas e oferecidas.


Todos os direitos desta imagem estão protegidos
É vedado seu uso por qualquer meio.
Os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
Comidas preparadas para oferendas à cabeça, no ritual do bori: produção material de presença.

Mãos hábeis aprenderam com os mais velhos que, ao cozinhar para o orixá, a boca se enche de água. Só assim, partilhando o desejo, o preparado agradará também os deuses. Essa vontade de compartilhar da *comida-de-santo* faz que se ponha ali mais do que temperos e sabores, investindo-os de *axé* e concretude, como aqueles postos em cada *ojá* (pedaço de tecido), cada *ilequê* (colar de miçangas), cada *quartinha* (ânfora), cada *ewe* (folha), cada gota de *omí* (água).

Assim, nenhum pedido de justiça ao orixá Xangô é validado sem que com ele se apresente um belo, fumegante e perfumado *amalá*[9], irresistível ao paladar refinado do rei. Irresistíveis, também, a farofa para Exu, o *acarajé* para Iansã, o *omolocum* para Oxum, o peixe assado para Iemanjá, o milho para Oxóssi, a pipoca para Omulu, o feijão preto para Ogum, a canjica para Oxalá e assim

cada um recebe, especificamente, um determinado alimento. São formas materiais de presença, como veremos adiante.

No *roncó*, o útero onde o *iaô* é gestado pela comunidade, ele ainda ficará recluso até a festa pública em que o orixá será apresentado, receberá seu nome, dançará, celebrando seu renascimento com seus descendentes míticos, enfeitado, paramentado, em plena atualização do mito ancestral, que se repete, renova-se e devolve *axé* aos seus devotos. Ao final da festa serve-se um bom *ageum*, um cardápio do qual comungam todos os visitantes e os membros do terreiro. No dia seguinte, alguns dos *euós*, impedimentos, restrições, são atenuados por meio de um ritual que costuma divertir toda a comunidade. Assim, o *iaô* pode retornar a seu cotidiano e cumprir o seu resguardo sem tantas proibições atribuídas nos dias de reclusão. As restantes cairão com o *quelê*, em geral, vinte e um dias depois da iniciação.

Assim é feita essa travessia que, como a transatlântica, significa ruptura e incorporação – todos outra vez no mesmo barco rumo ao desconhecido, deixando em outras terras identidades, marcando a experiência no próprio corpo. Neste caso, entretanto, a travessia devolve ao *iaô* uma identidade ancestral e lhe confere um novo nome em iorubá. Por ele o conhecerão naquela comunidade. Recebe também um corpo, ritualizado e marcado com os sinais de sua "tribo". E a gestualidade que aprenderá ao longo de muitos anos o conecta com sua gente do outro continente e o coloca em contato com a ancestralidade, ligando-o às divindades que vêm de uma terra africana festejar com ele, para incorporá-lo.

9 O *amalá* é uma comida ritual dedicada a Xangô, preparada com quiabos cortados miúdos, cozidos lentamente em cebola refogada com azeite-de-dendê, água, temperados com sal, pimenta e camarões secos. É apresentada, ao final, em uma gamela, no fundo da qual se põe uma cama (base) de pirão de farinha de mandioca temperado com dendê e sal. A mistura de quiabos deve ser despejada quente e muito babante sobre o pirão, e enfeitada com quiabos inteiros ligeiramente grelhados em dendê e, muitas vezes, suprida de moedas e folha-da-costa. Para diferentes "qualidades" do orixá, alguns ingredientes são suprimidos ou acrescentados. *Acarajé* é um bolinho de feijão fradinho descascado, triturado e adicionado de cebola, sal, farinha de camarão seco, frito no azeite-de-dendê ou azeite de oliva. *Omolocum* é um refogado de feijão fradinho com cebola, sal, azeite de oliva, e servido em tigela, enfeitado com ovos cozidos e mel.

O divino e o outro divino – corpos em transe, o corpo mítico



Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores e as instituições responsáveis.

Foto: Denise Camargo
O que caracteriza o rito é a vinda dos deuses africanos, enfeitados e em êxtase.

O ritual de iniciação propiciatório constrói uma nova noção de pessoa por meio das intervenções corporais diversas que vão de limpezas por meio de oferendas e banhos de ervas aromáticas à retirada do cabelo, marcas da inserção do sagrado que vão conjugar também uma nova personalidade dada pelas próprias divindades. O ritual permite que os mitos se repitam na presença concreta das divindades e de todos os elementos que propiciam sua manifestação.

É da terra que saem os orixás para encontrar o corpo de seus filhos, transformando-os em deuses – reis e rainhas enfeitados. Um corpo que reage, em transe, e um *corpo-terreiro* para o qual são prescritas funções mítico-rituais – depositário de poderes, regras, proteções e interdições. Representado, materialmente, por objetos como potes de louça, barro, cabaças, folhas, pedras, ou mesmo a própria roupa no culto aos *eguns*, os antepassados.

São duas as formas de transe: a possessão das divindades, os orixás, e a possessão do *erê*, um estado intermediário entre a personalidade do iniciado e a personalidade mítica, com a finalidade de exercer determinados aprendizados que seriam impossíveis ao orixá. Talvez por isso, na condição de aprendiz, essa entidade venha infantilizada, com aspectos comportamentais de uma criança – brincam, clamam por guloseimas, fazem travessuras. Para Bastide (1973: 322) "a tradição africana explica o lugar do *erê* na iniciação. Trata-se de uma transposição psicológica de um rito banal, característico das iniciações tribais [...] mas neste nosso caso, não se trata de uma iniciação tribal e sim religiosa". Assim, das origens a sua transposição para o ritual do candomblé, há uma condição duplamente sociológica, segundo o autor.

Essa cosmogonia, da qual faz parte o candomblé brasileiro, baseia-se na ancestralidade, a concepção de que ancestrais mitológicos, os orixás, vêm para a terra divinizados para serem celebrados por seus descendentes míticos – o que é sempre uma experiência corporal criadora de uma particular visão de mundo e uma peculiar expressão de todo um universo simbólico de valores e saberes, cujo ápice se dá no transe. "O núcleo das religiões afro-brasileiras é, pois, esta entrada dos orixás no organismo, na cabeça, nos músculos; é a 'queda dos Santos' vindos da África ancestral até os santuários [...] (Bastide, 1973: 293)". O corpo, assim, é capaz de permitir a (re)ligação entre homens e divindades. Nesse *religare*, considera-se o que Bastide chama de método dedutivo, "que consiste em partir dos mitos para compreender por meio deles a natureza (2001: 187)".

Nos ritos de iniciação o transe é legitimado como uma importante matriz cultural. Bastide (2001: 189) reitera sua argumentação quanto ao caráter da possessão. Dessa forma, não se trata de um fenômeno psicológico e sim ritual. Regulada segundo modelos míticos, desloca-se completamente dos distúrbios psiquiátricos. "O que designamos como fenômeno de possessão seria, pois, mais bem definido como um fenômeno de metamorfose da personalidade: o rosto se transforma, o corpo inteiro se torna um simulacro da divindade." Os aspectos da divindade se mostram por meio de uma identidade de gestos. Se a estrutura do êxtase é igual à estrutura do mito, segundo Bastide, pode-se partir da "análise do êxtase para penetrar no conhecimento do mundo mítico".

O momento em que o transe ocorre não é um acaso. Palavras específicas e cantigas trazem os deuses à terra em catarse. E não há transe sem a música, a percussão dos atabaques, o tilintar dos *adjás*, instrumento em forma de sineta estridente, utilizado para trazer os orixás. "O negro não aceita o transe místico isolado, que não se enquadra numa moldura sociológica; ele só tem valor na medida em que faz parte de um conjunto ritual. Isto é, desde que

sofra um controle social. O deus não é mais 'boçal' [10] , é um deus 'batizado' (Bastide, 1973: 297)."

Pode começar com uma espécie de estado de embriaguez, de descontrole de movimentos: são olhos que se postam fixos em pontos únicos, ou que se fecham, ou que se abrem exageradamente; são gestos que se percebem muito mais rápidos ou muito mais lentos; são passagens do descompasso do indivíduo que se deixa incorporar por uma nova personalidade que vai surgindo aos poucos, sobretudo no caso dos *ebômis*, iniciados cujo transe não costuma ser tão abrupto quanto o dos recém-iniciados, os *iaôs*, em virtude da experiência ritual, em anos de iniciação à prática religiosa.

Costuma-se dizer do momento em que o orixá chega (o "santo baixa", se diz popularmente, fazendo menção à idéia de santidade do catolicismo), isto é, quando todas as características da divindade se instalam, que o adepto está "virado": sem dúvida uma transformação visível, essa que conecta o mundo dos homens e o mundo sagrado. Assim, o corpo do adepto se transforma em templo. Esse corpo sagrado é agora coberto, protegido por insígnias, panos igualmente sacralizados, sacralizadores. Outras tantas palavras retiram-no do transe, ao final. "Todo transe místico se transforma, então, em festa. Reciprocamente, toda festa termina em transe místico (Bastide, 1973: 299)." Em todos esses momentos trata-se, exclusivamente, de uma experiência, que é da comunidade, do *egbé*, mas que é também extremamente individual.

10 "Boçal era o nome que se dava ao africano não integrado à vida brasileira (reconhecido por fatores de língua, hábitos, etc.). O termo, que se tornaria pejorativo no idioma brasileiro, aplicava-se ao escravo recém-chegado ou àquele que recusava a integração, tanto pregando o retorno à África como simplesmente rejeitando a submissão à ideologia vigente (...) "Boçalidade" (ou a "africanidade") era uma garantia da persistência de valores tradicionais – comunitários, míticos. E são africanos ou próximos a africanos aqueles que fundaram, em data imprecisa do século XIX, o primeiro terreiro nagô (*egbé*) na Bahia (Sodré, 2005: 94)."

O corpo-orixá, receptáculo da natureza que o circunda


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
O sistema ritual do candomblé é fundado, também, nas relações míticas com a natureza.

Orixás foram homens e mulheres que enfrentaram cotidianos diversos, viveram guerras, conflitos, defenderam-se, atacaram seus inimigos, trabalharam na agricultura, ceifando, pilando grãos, criando instrumentos e técnicas de plantio e uso dos alimentos, caçaram, mataram, cantaram e dançaram, beberam e se alimentaram. Seus atributos os transformaram em deuses e os imortalizaram na memória de seu povo.

No *corpo-orixá* roupas e objetos diversos instauram uma personalidade mítica, contam histórias do tempo em que deuses eram mortais – "contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos, são deuses", nos diz Mircea Eliade (2001: 84). Segundo o autor (2001: 17,64): "Toda festa religiosa, todo Tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico [...] É um tempo ontológico, por excelência."

Os homens desenvolvem o arquétipo dos guerreiros viris. Força e suavidade, rigidez e maleabilidade são pólos opostos e complementares, encontrados nas relações matriarcais, típicas das comunidades de matriz africana. As

mulheres, ao mesmo tempo vaidosas e guerreiras, são responsáveis pela transmissão oral dos conhecimentos e pelo registro corporal de mensagens. Em uma das mãos podem carregar o leque, o espelho e esconder, na outra, lanças, facas, adagas pontiagudas e venenosas. O próprio espelho lhes serve de instrumento de guerra, na tentativa de imobilizar o inimigo que, olhando para seu próprio reflexo especular se volta contra si mesmo – feitiço quase narcísico. São ao mesmo tempo responsáveis pela maternidade, pelo cuidado com a prole e podem, porém, em uma luta, transformar a natureza a seu favor.

A relação com a natureza se traduz em um dos aspectos do candomblé: água, terra e seus minerais e vegetais, fogo, folhas, rios, raios, árvores, tempestades, trovões, ventanias, animais são representações míticas retratadas nos gestos cotidianos e nas danças, como veremos adiante. Entre eles, há que ressaltar o valor simbólico e marcante da água na memória do negro escravizado – a aflição da travessia marítima, a menção a perigos, dores e medos diversos, a evocação das divindades a ela relacionadas (Martins, 1997: 65).

Vallado (2002: 27, 33) explica a simbologia da água na construção da mitologia de Iemanjá, que é identificada com o mar. Segundo um dos mitos da criação é do seu ventre que nasceram os orixás: Ogum, divindade do ferro e da guerra, associado aos minerais; Xangô, divindade do trovão e do fogo, senhor da justiça; Oyá ou Iansã, divindade do rio Níger, da condução dos mortos (*egunguns*), senhora dos ventos e das tempestades; Obá, divindade do rio Obá e ligada à organização familiar e à fidelidade conjugal; Oxóssi, divindade da caça e dos alimentos, provedor do cio das fêmeas; Omulu, Xapanã, Obaluaê ou Sapatá, divindade da varíola e das doenças de pele; Oxum, divindade do rio Oxum, senhora da beleza e dos feitiços, das correntezas das águas doces e cachoeiras; Olocum, que acolhe todos os rios e se transforma em mar; Olossá, dos lagos; Orixá Ocô, da agricultura; Oquê, dos montes; Orum, o Sol; Oxu, a Lua.

Outros elementos da natureza são associados aos orixás Oxumarê, o arco-íris, deus em forma de serpente que controla as chuvas; Ossaim, as folhas; Nanã, a lama do fundo das águas, as terras úmidas – Nanã e seus filhos Omulu e Oxumarê fazem parte do panteão dos orixás da terra, voduns, deuses dos fons do Daomé, foram incorporados ao panteão dos orixás do candomblé – ; Euá, que se transforma em fonte para saciar a sede de seus filhos, é a senhora do horizonte, do encontro entre céu e terra; Erinlé, ou Ibualama, Logum Edé, e Otim, que são donos da vegetação e da fauna;

Iroco, uma árvore centenária que atrai mulheres-pássaros ameaçadoras por sua capacidade de realizar feitiços; Onilé, que governa a Terra; Orô, o espírito das florestas; Odudua, Ajalá, Oxalá e Obatalá, também chamado de Orixanlá e Oxalufã, relacionados à criação dos homens e da Terra; Oxaguiã ou Ajagunã, criador da cultura material, inventor do pilão, que processa os alimentos, rege os conflitos entre os homens. Nem todos esses orixás são cultuados no Brasil, uma vez que parte de seus cultos se perderam na transposição da religião.

Cada um deles usa uma base de calçolão, saquinhos para cobrir o peito dos orixás femininos, e panos diversos, acompanhados de um conjunto de adereços para enfeitar o corpo, de acordo com os mitos[11] que protagonizam. A seguir vou limitar a breve descrição dos elementos que os compõem apenas aos orixás que aparecem com mais frequência no candomblé brasileiro, a partir de minha própria observação dos rituais e dos autores estudados (Carybé, 1980; Elbein dos Santos, 1998; Hernández, 1994; Prandi, 2001; Ricardo de Souza, 2007; Vallado, 2002; Verger, 1997, 1999).

Nas cerimônias internas para celebrá-los e alimentá-los vestem variações da *roupa de ração* e poucos adereços. Para as celebrações públicas vestem amarrações de tecidos em cores que revelam as relações simbólicas de seus feitos ou da natureza que os circunda e os representa. Os trajes seguem protocolos de gênero. Orixás masculinos, em geral, vestem calçolão e cobrem a parte superior do corpo com um pano largo amarrado em um só ombro; ou um pano estreito e longo amarrado no meio do peito terminado por um laço nas costas; ou dois panos estreitos e longos cruzados à frente e amarrados dos lados do corpo por dois grandes laços. São as variações mais comuns. Orixás femininos vestem a base da roupa de baiana, as saias muito armadas por saiotes, o calçolão, o *pano-da-costa*; incluem o pano amarrado no peito com o laço fechando à frente. Obá e Oyá (Iansã) costumam levar o laço amarrado nas costas como os orixás masculinos.

São paramentados com suas insígnias rituais, ferramentas, *adês* (coroas), capacete, espadas, adagas, leques – extensões de um corpo projetado, em transe – que contam sua história mítica. E se enfeitam com braceletes, pulseiras (*indés*), anéis, os mesmos *ilequês*, *senzalas* e *mokans* de seus descendentes míticos. Usam, ainda, emblemas da realeza africana como o eruquerê (espanta-moscas), uma espécie de cetro cuja parte inferior é recoberta com couro e, na extremidade, pêlos de rabo de cavalo e o *filá*, franja de miçangas e canutilhos, entremeados por pedras, pérolas, búzios.

11 Na tradição iorubá acredita-se que os homens sejam descendentes dos orixás, não havendo uma origem restrita a todos eles, como no catolicismo, por exemplo. Em *Mitologia dos orixás* Prandi (2001) reúne os poemas oraculares que relatam o cotidiano dessa sociedade, seus destinos. Orunmilá, Ifá, seria o responsável por eles, transmitindo-os a seus seguidores, os *babalaôs*, ou pais do segredo. Com essas histórias se poderiam desvendar todos os mistérios, os atributos dos orixás, os tabus e diferentes sentidos das ações praticadas no cotidiano dos terreiros, propondo explicações para o uso de determinados objetos, cânticos, movimentos, uso de cores em roupas e colares, danças, até a organização espacial.

Usado rente ao *adê*, o *filá* cai sobre o rosto do orixá, cobrindo-o como um véu – para que a realeza impregnada nesse corpo seja preservada da vista dos mortais (Ricardo de Souza, 2007: 98 apud Munanga & Manzochi, 1987: 36; Thompson, 1970, Neyt & Vanderhaeghe, 2000).



Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
A franja de canutilhos e miçangas é uma referência à realeza africana.

Em geral levam na cabeça mais um pano longo e estreito, amarrado por um laço na nuca. Sobre esse pano, o *ojá ori*, o *adê* com a franja de miçangas, substituída por um capacete, em geral feito de palha trançada e búzios, para orixás guerreiros como Ogum e Oxaguiã, ou Erinlé; ou ainda por uma espécie de capuz cujos fios de palha se estendem até o tronco, para o orixá Omulu.

Exu é caracterizado por objetos fálicos que dizem respeito a sua atuação no mundo mítico. Pequenas cabaças, *adôiran*, comportam objetos secretos e simbolizam o dinamismo da divindade. Costuma portar também um *apô*, uma sacola de couro. Nas mãos carrega o *ogó*, cetro de madeira em cujas extremidades são adicionadas duas cabaças, os testículos, e fios recobertos por búzios, o sêmen, remetendo à sexualidade.

Ogum vem em azul ou verde escuros. Guerreiro, traz na cabeça um capacete e nas mãos, uma faca com a qual costuma triscar o solo, mostrando seu poder aos inimigos.

Oxóssi, em azul turquesa, azuis e verdes mais claros. Caçador, ele carrega um *ofá*, ferramenta que une em uma única peça um arco e uma flecha onde lhe cabe justa a mão; *eruquerê*, o espanta-mosca; um par de *ogês*, chifres; a *bilala*, um chicote; chapéu adornado com penas e plumas de caça; e o *adô*, que usa para carregar objetos.



Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
Ferramentas diversas enfeitam e significam o corpo-orixá.

Logum Edé, em azul turquesa e tons de amarelo e dourado, leva objetos de seus pais míticos Erinlé e Oxum: *idá, ofá, bilala, adô* e *abebé*, um espelho, usado por Oxum. Na cabeça usa capacete enfeitado com penas, ou *adê* e *filá*.

Ossaim, em branco, verde, cobre o corpo de folhas. Usa ferramentas como a mão de pilão, com a qual macera as folhas sagradas; *atós*, cabaças, nas quais carrega os pós que prepara com as folhas, e uma bolsa na qual transporta as folhas de todos os orixás; costuma ter ainda um bastão em cuja extremidade há um pequeno pássaro, circundado por um feixe de seis lanças.

Iroco usa combinações de juta, palha e búzios e tecidos em tonalidades verdes, geralmente vem de saia mais curta. Na cabeça, um capacete. Raro nos terreiros brasileiros, é associado à gameleira branca.

Omulu veste um *azê*, espécie de capacete de palha desfiada, enfeitado com búzios e pequenas cabaças, que desce tronco e, ao se juntar a uma saia também feita de palha, faz desse conjunto uma cobertura completa para

seu corpo, que não deve ficar à mostra. Sua ferramenta é o *xaxará*, uma espécie de vassoura recoberta de palha-da-costa, nervuras das folhas do dendezeiro, presas com tecido ou couro e decorada com búzios e contas, com o qual varre as pestes e todos os males. Porta também um *esim-ocô*, que é uma lança de ferro, e uma bengala de madeira chamada *kumon* que costuma trazer na extremidade um rosto entalhado. E sendo um orixá já idoso, precisa dela como apoio para caminhar.


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
As vestes em palha-da-costa encobrem o corpo do orixá, em cuja mitologia aparecem as doenças, como a varíola.

Oxumarê usa estampados e tons de dourado e capacete em palha bordado com búzios e guizos, que lembram os sons das serpentes. Dele sai uma longa trança de palha-da-costa, adornada com búzios e guizos, cuja ponta é presa no braço, ou enrolada no dedo médio. Suas ferramentas são *alfanje*, cobras de metal, e uma espécie de cetro em forma de meia-lua, atravessado por uma flecha com a qual ele provoca a chuva, pois com ele fura as nuvens.

Nanã traja tons de lilás e adereços em palha e búzios. A franja sob o *adê* é de palha também. Suas ferramentas são uma espada de cabo curto e o *ibiri*, cetro em formato de "J" bem fechado na curva, confeccionado com as nervuras de folhas do dendezeiro, presas com tecido ou couro e enfeitadas com búzios e miçangas. Esse instrumento é também uma arma.

Euá veste dourado-escuro e vermelho intenso. Usa o *pano-da-costa* preso à cintura ao invés de amarrá-lo no peito como os outros orixás femininos. Seu

adê é feito em palha-da-costa, geralmente tingida de vermelho e bordado com búzios. Sobre ele, a franja também de palha. Suas ferramentas são uma espada e *ofá* que caem sobre suas vestes e o *aracolé*, um chocalho de cabaça coberto por búzios que leva em cima uma lança e que contém os seus segredos.

Xangô veste, dependendo da qualidade, vermelho ou branco. Suas ferramentas são o *oxé*, machado de lâminas duplas, e o *xere*, um chocalho de metal, cujo som imita uma chuva forte. Rei de Oió, ele usa coroa em cobre, lembrando sua realeza.

Oyá, ou Iansã, veste variações do vermelho ao marrom, às vezes branco dependendo da qualidade, e detalhes em tons de cobre. Um par de *ogês*, chifres de búfalo, é pendurado dos dois lados do corpo. Suas ferramentas são espada, *idá*, um punhal, e *eruexim,* um espanta-moscas semelhante àquele utilizado por Oxóssi. Usa pulseiras, braceletes e coroa, todos em cobre ou metal branco, dependendo da qualidade.

Obá usa vermelhos e cobres brilhantes. É comum proteger-se com um escudo de cobre, envolvendo o peito. Como todas as *aiabás*, orixás femininos, usa pulseiras, braceletes e coroa, todos em cobre.

Oxum veste amarelos e dourados que vão dos claros aos escuros, ou branco, rosas e verdes clarinhos também são usados, a depender da sua qualidade. As roupas são preparadas com mais laços e o *pano-da-costa* vai cobrindo a região do ventre, uma menção à maternidade e feminilidade. Rainha, utiliza na cabeça *adê* em metal dourado ou prateado, acompanhado das franjas em dourados diversos ou branco, sinônimo de sua realeza. Muitas pulseiras, braceletes e enfeites, como peixes de metal que vão pendurados a sua roupa. Sua ferramenta é o *abebé,* um leque arredondado ou ovalado em metal que costuma conter no centro um espelho.

Iemanjá veste uma variedade de tons de azul-claro, verdes dos claros aos escuros, brancos, às vezes rosas a depender de sua qualidade. A coroa é prateada com a franja em miçangas e canutilhos transparentes, pérolas, verdes claros e azuis. Suas ferramentas são o *abebé* prateado e uma faca pequena, geralmente de lâmina curvada. Pode usar seu espelho para se mirar, enfeitar-se ou guerrear.

Oxalá, e todas as suas variações, como Oxaguiã e Oxalufã são conhecidos como orixá *funfum* (brancos). Vestem branco. A Oxaguiã são permitidas

combinações de azuis claros. Jovem guerreiro, é caracterizado por um escudo de metal branco, uma mão de pilão também em metal e *adê* prateado e franja de canutilhos brancos que lhe cobre parte do rosto, ou capacete, e usa também uma espada. Usa braceletes e vambraços, espécie de armadura para o antebraço, em metal prateado. Oxalufã, o velho Oxalá, ou Obatalá, senhor da criação, vem com *adê* revestido, geralmente, em tecido bordado de miçangas ou canutilhos prateados, franja de miçangas pequenas e brancas ou prateadas e o *opaxorô*, cajado prateado com pingentes em forma de sinos e pequenos pássaros pendurados.

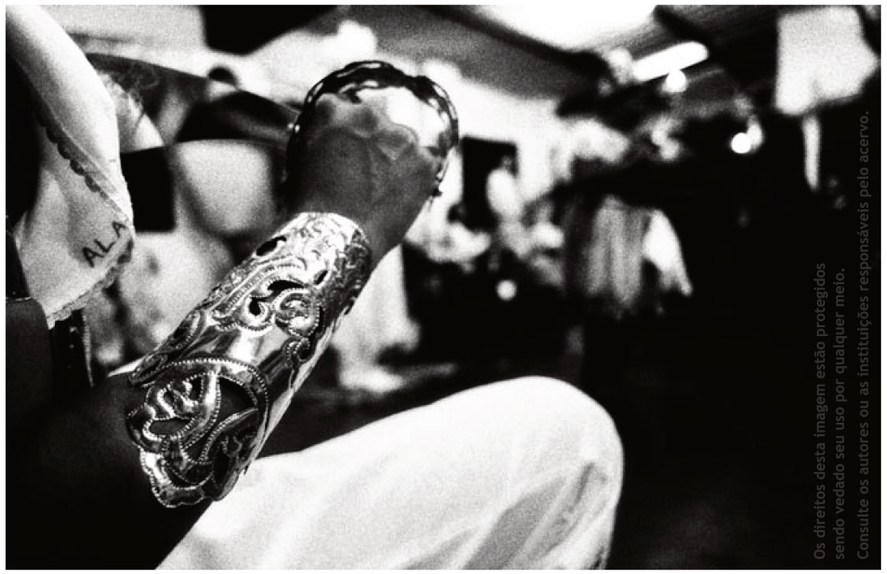

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
Orixás guerreiros portam espadas e adereços que lembram armaduras.

São todos deuses de pés descalços. Assim nus, os pés se conectam diretamente com a terra, facilitando a circulação do *axé* no corpo divinizado e, com ele, para toda a comunidade. São esses pés que recebem as ressonâncias e vibração dos tambores e põem a dançar todo um *corpo-terreiro*.

O corpo que solta a voz em louvações, e a polifonia dos tambores


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
No candomblé o batá, tocado horizontalmente, é substituído pelos três atabaques rum, rumpi e lê, com afinações diferentes.

Os atabaques, ou *ilús*, também são corpos, *corpos-entidades* que se alimentam de oferendas e sacrifícios. A origem da corporalidade desse instrumento pode estar relacionada à ancestralidade mitológica do *Batá*, "deificado e cultuado como orixá depois de sua morte" (Falcão dos Santos, 2002: 48 apud Adedeji, 1981). A música concentra a comunidade em torno do tambor. Ele estabelece a comunicação entre os homens – este é o seu significado, do som que ressoa, convoca, reanima e pede presença.

A orquestra *batá*, formada por diversos tambores, foi substituída no candomblé brasileiro por três atabaques, o *rum*, *rumpi* e *lê*. "O *Batá* vai sobreviver nos terreiros Nagô, no Brasil, como um ritmo específico [...]. A dança do orixá Xangô, no entanto, vai recuperar com os atabaques a qualidade rítmica do tambor *Batá* de origem através do *alujá*, dança e ritmo considerados como o momento do auge das danças de Xangô [...]" (Falcão dos Santos, 2002: 50).

A cabeça dos atabaques é forrada com a pele de cabras, bodes, cabritos, geralmente sacrificados no próprio terreiro. Esse couro pode ser amaciado vertendo-se sobre ele algumas gotas de azeite-de-dendê. Seu tamanho,

largura, parafusos e tarraxas que regulam a membrana percussiva oferecem ajustes tonais e afinações diferenciados. Pintados em motivos diversos ou envernizados, durante as cerimônias são enfeitados com laços brancos ou coloridos nas cores dos orixás protagonistas das festas. Posicionam-se sempre em local de destaque e são saudados por toda a comunidade, que tenta nunca lhes dar as costas (Falcão dos Santos, 2002: 50), e pelos próprios orixás em diversos momentos do *xirê*.

Segundo Jones (apud Martins, 2002: 122-126) o que mais fortemente sobreviveu da música africana foram os ritmos. Isto se deve aos tambores. Eles reproduzem a fonética das próprias palavras, resultando em um "sentido rítmico" rico e complexo, sobretudo pelo uso de instrumentos de timbres diferentes. A "inflexão significante" das línguas africanas, isto é, "a combinação de tom e timbre", a possibilidade de alterar o sentido de uma palavra pela mudança de tom com o qual é pronunciada, ou pela modificação de seu acento, impacta a "diversidade melódica" desses instrumentos. O canto "antifonal" é comandado por cantador (*babatebexê* ou *iyatebexê*) de voz forte, firme, decidida que dê conta da singularidade das cantigas-rezas, realizadas em idioma iorubá e respostas do coro, sempre ao som do atabaque, em seus toques, composições sonoras específicas com as quais cada divindade é recebida para executar o seu baile sagrado e mitológico[12].

O *alabê*, *ogan* iniciado, é o tocador. Outros instrumentos compõem a orquestra, como o *agogô* e o *xequerê*. O *agogô* são dois cones de ferro unidos, percutidos por uma baqueta também de ferro. Este som ardido e muito alto mantém o ritmo básico dos diferentes toques. O *xequerê* é uma cabaça enfeitada com contas de rosário e miçangas grandes, que, quando chacoalhada, promove um som muito característico. Os atabaques são tocados, nos rituais ketu-nagô por varinhas, os *aguidavis*. Ritmos *ijexá* são tocados com as mãos diretamente no couro.

A musicalidade de origem africana é vocal e baseada nas narrativas míticas – "principal meio de educação dos africanos". Saberes dos mais velhos são transmitidos oralmente aos mais novos. Assim também no candomblé. É, portanto, uma "música puramente funcional" e com "tendência para a obliquidade e elipse", características de uma linguagem que preza a "circunlocução". Com isso, também a música nega a regularidade (de tom, tempo, timbre e vibrato).

Cantos ressoam pela casa, invadem o ambiente cotidiano e a festa, e se adensam no coletivo, durante os rituais. A voz no canto e na palavra evoca

12 Em *Ayom Lonan.O caminho dos tambores,* mestre Obashanan compila os toques ritualísticos comuns na tradição keto-nagô e descreve seus usos, funções e significados: *foribalé*, *igbim*, *barravento*, *kakaká-umbó*, *avamunha/arrebate*, *sató*, *alujá*, *okelê*, *batá*, *opanijé*, *adarrum*, *ilú* ou *daró*, também chamado de *quebra-pratos*, *adabi*, *tonibobé*, *ijexá*, *aguerê*, *bravum*, *korin ewé*, além de *runtó* e *bravum*, ritmos de tradição fon, *toruá*, de tradição indígena, *cabula* e *congo de ouro*, de tradição banto.

a memória de uma África que, não raras vezes, nem se sabe ao certo, mas se reflete nos conjuntos sígnicos que fazem transitar deuses e espelhar os homens das diásporas. Todas as tarefas domésticas são acompanhadas por um cantarolar constante. Muitas vezes animadas cantigas de outras tradições, como os chamados pontos de umbanda, muito conhecidos da comunidade que já passou por esses cultos antes de migrar para o candomblé. Ou são cantigas e rezas para as folhas, para as divindades, para as cabeças, para as comidas, de acordo com a atividade que se esteja exercendo no momento. Há que se louvar continuamente, renovando o *axé* das formas de presença. Os balbucios desses cantos de trabalho retomam também uma espécie de memória de lamentos – banzo que se fez sagrado, pulsação que vibra no corpo, e depois no verbo, na palavra, que tantas vezes foi calada e, por isso, aprendeu que poderia manifestar sua força nos espaços transformados em divinos.

Cantigas (*orin*), poemas originados do sistema divinatório oracular (*oriki*), e histórias sobre os mitos (*itan*) louvam as divindades, expressam o poder da palavra. Como o movimento, ela mobiliza ações. "Pronunciadas no contexto e lugar adequados, as palavras [cantadas, faladas] têm a força de trazer consigo os seres e entidades míticos e sagrados (Santos, 1993: 45). " Leda Martins (1997: 146-147) afirma, a respeito das Congadas, manifestação ritual de origem banto, que: "a palavra adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva [...] muito similar à sua investidura nos rituais nagô".

"Nesse mundo de sons, os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados determinados pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade, através da dramatização dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos (Barros, 2000)."

A boca, por meio da fala, organiza o mundo – um legado dos ancestrais, movimento que mobiliza, atua e faz atuar. A palavra, proferida em todos esses momentos, e no mais banal cotidiano, tem força de realidade. Se não for lançada às alturas, não será ouvida. Da boca, também saem o hálito e a saliva, como vimos no "mito da criação dos homens". Esses elementos integradores fazem a ligação direta com os deuses, compondo o *oxu*, como vimos. Ritmos e timbres do canto mostram que "o que no corpo e na voz se repete é uma episteme (Martins, 2002: 72)".

O corpo que se move no tempo cíclico


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
As danças reproduzem posturas e movimentos do cotidiano mítico.

O corpo, tomado de gestuais específicos e marcas rituais, dá origem a um novo modo de viver. Não se coloca um orixá no próprio corpo em vão. O que se devolve ao grupo a partir disso deve ser disciplina, rigor, atenção com as obrigações do terreiro, com a reprodução e difusão do *axé* do qual é constituída a *arkhé*[13] negra. O corpo "é um altar, no sentido de que reivindica a presença concreta do indivíduo e do deus, para que ele se realimente e se transmita a força necessária à expansão da pessoa e do grupo (Sodré, 1997: 33)".

13 Muniz Sodré, em *A verdade seduzida* define a *arkhé* negra. [Para os filósofos pré-socráticos, a *arché* (ἀρχή ; origem), seria um princípio que deveria estar presente em todos os momentos da existência de todas as coisas; no início, no desenvolvimento e no fim de tudo].

Todo o sistema gestual e corporal do candomblé é codificado, de modo a tornar sagrados os movimentos mais banais e cotidianos – que é uma movimentação no tempo do mito, o tempo cíclico. O ritual se repete, pois reviver o mito é cuidar de sua manutenção. Os gestos se repetem e vão integrando o próprio corpo. E como diz Deleuze (1988): "não existe repetição, toda repetição é diferença. A repetição é a presença do que foi".

Lembro-me de alguns episódios com *abiãs* recém-chegados ao terreiro que escolhiam para se sentar justamente as cadeiras destinadas ao *babalorixá*, ou os assentos reservados ao descanso dos orixás. Imediatamente, algum filho ou filha-de-santo com título de senioridade era automaticamente acionado para explicar que *abiã* se senta no chão ou, pelo menos, em posições espacialmente inferiores com relação às dos mais velhos. Esse gesto vai sendo aos poucos integrado ao cotidiano da comunidade, de modo que quando são elevados à categoria de *iaô*s, escolhem naturalmente bancos baixinhos, ou esteiras para se sentar. E se abaixam todos quando o *babalorixá* ou a *iyalorixá* estiver se pronunciando. E se curvam à troca de cumprimentos. E impõem as mãos enquanto as divindades dançam. E reproduzem gestos de integração, saudação e afetividade. E um gesto quase conjunto é realizado à entrada dos deuses, em especial, se forem os orixás do *babalorixá* ou da *iyalorixá*: pés se põem imediatamente descalçados, cabeças vão ao solo em sinal de resignação, respeito, contemplação. Em outras ocasiões, muitas vezes lançam a cabeça ao chão sem saber por quê, copiando o gesto de determinados filhos e filhas da casa, em reverência a seus orixás de cabeça ou às folhas que lhe são consagradas. O corpo recluso no *roncó* para as obrigações aprende a girar sob o batente das portas ao atravessá-las, para que sempre saia de frente do local que deixa. E, na postura do *corpo-orixá*, a encarnação de reis, rainhas, guerreiros e guerreiras de cabeças erguidas, peitos projetados, pernas abertas mantendo os pés firmes no território conquistado, ou suaves passagens na fluidez do ar, das águas. Com o tempo, o gesto apenas reproduzido se traduz em experiência dividida com a comunidade.

A dança no terreiro é exercitada no trânsito permanente entre construção-desconstrução, isto é, instabilidade. Como aquela existente na irregularidade, que é condição para a estabilidade das culturas de origem negro-africana. Isto é interessante notar porque é no espaço criado pela "irregularidade"

da linguagem e, por consequência, da música que se dão as explorações da gramática do movimento nessa cultura. Há, portanto, o diálogo com um repertório de movimentos que remetem a matrizes corporais e vocais, transformando o corpo em uma unidade coesa.

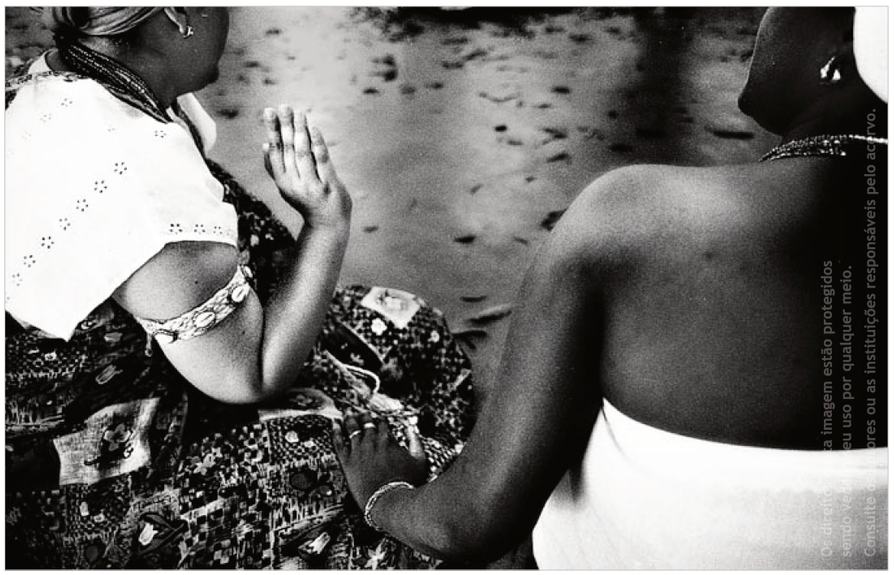


Foto: Denise Camargo
Gestos e inscrições corporais: na imposição das mãos, a reverência às divindades em terra.

Nas danças, o movimento conjunto parece ensaiado e coreografado, realizado em torno do pilar central que conecta o *ariaxé* à *cumeeira*. No *ariaxé* estão enterrados símbolos materiais sacralizados que representam aquele território e os orixás que ali vivem, em geral marcado, geograficamente, por um quadrado recortado no chão e tampado. No espaço da *cumeeira*, simbolicamente, se dá a sustentação do *ilê axé*.

Vão em roda, formada por ordem hierárquica e de idade de santo. Assim, novatos tentam que tentam coordenar o gesto, olhando atentamente para os que estão a sua frente, os mais velhos. E em sentido anti-horário, simbolizando o tempo cíclico, como a ativar as energias do passado para eternizar o tempo, seguem o tempo do mito. No limite do círculo, símbolo do eterno, pois não tem começo nem fim, acontece o encontro fundamental entre a condução musical e a expressão corporal.

Nessa roda, espaço transmissor de uma infinidade de códigos de comunicação e sociabilidade, de individualidade e coletividade, os membros do *egbé* dançam, em diálogo rítmico com os atabaques,

passagens das histórias de cada orixá. Executam de modo vibrante, porém contido, as danças que cada orixá louvado naquela festa apresentará, energicamente, – são representações do cotidiano dos deuses: pilar, socar, ceifar, guerrear, ninar um filho. É preciso compreender que a dança na África e nas tradições da diáspora produz conhecimento por meio da experiência (Barbara, 2002: 133).

Baseados na dança africana, os movimentos empurram o corpo para um plano médio, forçando a conexão com a terra, joelhos ligeiramente fletidos, pés inteiros calcados no chão, cotovelos ligeiramente dobrados e o tronco inclinado para frente, levando a movimentos amplos e fortes, mas deixando a coluna flexível e o quadril solto para quebrar. Mas cada "intérprete" procura na sua percepção sensoriomotora lembranças de movimento, que atualiza pelas novas possibilidades dos gestos, agora incorporados ao repertório mítico-ritual. A memória coletiva ganha continuidades no corpo de cada um, parecendo haver uma memória do movimento constantemente acionada nesse corpo que dança o *xirê*, sobretudo no *corpo-orixá*.

O circuito se abre com o *padê* de Exu no qual essa divindade é louvada antes de qualquer outra. Ogum simula a guerra. Ossaim coleta folhas. Oxóssi, Erinlé e Logum Edé movimentam-se como em caçada. Euá, muito leve, movimenta os braços como se enrolasse algo entre as mãos e o jogasse para fora. Xangô lembra estar de posse de seu machado de dupla lâmina. Oxum e Iemanjá executam movimentos delicados e arredondados, lembrando as correntezas, as ondas. Oyá é lasciva, ágil, o próprio vento marcado no movimento se seus braços, no gingar das cadeiras, no uso belicoso da espada. Orixás mais velhos como Nanã, Omulu e Oxalufã dançam com o tronco ligeiramente arqueado e em ritmos mais lentos. Determinada qualidade de Iemanjá e Nanã também se posicionam assim em suas danças. Oxaguiã bate energicamente para os lados a mão de pilão que carrega. Nanã parece ninar seu *ibiri*. Oxumarê serpenteia. Obá lembra, no gesto da mão levantada próxima do rosto, que Oxum lhe cortou a orelha. Em vários momentos o *corpo-orixá* quebra num *jincá*, movimento característico de tremer brevemente os ombros e acompanhado de seu *ilá*, grito que o identifica, desvendando seu nome.

Em depoimento no documentário *Maria Duschenes – o espaço em movimento*, a bailarina e coreógrafa afirma que a dança é um religar do homem a sua essência. "Há um equilíbrio entre a entrega e o domínio, entre estados acordados e oníricos, conscientes e inconscientes. [...] A prática da dança

consegue, pelo seu poder de libertação, que as pessoas fiquem mais conscientes de si e dos outros, com autenticidade", ela diz.

Esse corpo que dança apresenta não uma variação ou combinação de passos e movimentos, mas variações de configurações de estados corporais, e o movimento como um processo constante de atualização, gerador de outras possibilidades de organização. Somos traspassados pelo mundo que nos cerca, e no corpo se operam as transformações e percepções da cultura. "O mundo fenomenológico é, não o do ser puro, mas o sentido que transcende à intersecção das minhas experiências com as do outro, pela engrenagem de umas sobre as outras, ele é pois inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que fazem sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (Merleau-Ponty, 1971)."

O corpo-terreiro e produção de presença



Foto: Denise Camargo
Assentamentos compostos por ferramentas, pedras, búzios e outros elementos são, materialmente, o orixá.

Na religião negro-africana o corpo concretiza a mensagem mitológica primordial – da moldagem em barro, à escolha das cabeças, delega a cada indivíduo a responsabilidade por sua condução. É também o altar onde outros corpos sutis e nada silentes se abrigam – as marcas, os gestos, as

roupas, o movimento. É um território, o único suporte que foi possível ao negro escravisado perpetuar.

Cada corpo se organiza em uma lógica própria que resgata elementos míticos e simbólicos, procedentes das comunidades tradicionais, ou armazena os índices de expressão de uma memória ancestral, muitas vezes impregnados por seu próprio acervo "pessoal", composto por objetos que o rodeiam, com os quais interage, pessoas que o influenciaram em seu viver, que o tocam, o emocionam, pela vivência dos lugares por onde passou, de onde levou pistas, onde deixou rastros.

E não são meras representações que envolvem toda sua prática ritual e sim produções de presença. "Presença é aquilo que é palpável, concreto, evidente, e tem um impacto corporal", nos diz Michael Manfred Hanke[14]. "Produções de presença", conceito formulado por Marcio Carneiro, durante aula ministrada por Hans Ulrich Gumbrecht no programa de pós-graduação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, em meados dos anos 90, designa os efeitos da materialidade da comunicação, aperfeiçoando seu conceito.

Gumbrecht, cuja formação era medievalista, traz desse campo a experiência para formular a questão, apropriando-se de um contexto de ouvintes e não de leitores. No momento histórico estudado por ele a narração estava, assim, atrelada à gestualidade corporal do narrador. É assim que o corpo se torna ferramenta de materialidade para a reflexão sobre atitudes comunicacionais.

Qualquer comunicação precisa de um componente de materialidade. A materialidade se refere às condições, ao lugar, ao suporte e às modalidades de produção de sentido que, por si, são isentos de sentido. Karl Ludwig Pfeiffer define um dos mais importantes princípios dessa teoria: "a comunicação é encarada menos como uma troca de significados, de ideias sobre [algo], e mais como uma performance posta em movimento por meio de vários significantes materializados (Felinto, 2001 apud Pfeiffer, 1994: 6)".

Embora Gumbrecht situe o conceito nos estudos literários, ele é interdisciplinar e não recorta especificamente um determinado objeto pois, segundo Felinto (2001), "todo objeto cultural aparece como passível de investigação do ponto de vista de sua materialidade expressiva [...]. O que importa aqui não é essencialmente a natureza, o

[14] Michael Manfred Hanke, no artigo *Materialidade da comunicação – um conceito para a Ciência da Comunicação?* discute a materialidade, tendo como perspectiva o estudo de Hans Ulrich Gumbrecht em parceria com Karl-Ludwig Pfeiffer que deu origem ao livro *Materialität der Kommunikation* (1988) e, posteriormente, ao *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* (2004), cujo título traduzido para o inglês é *Production of Presence. What meaning cannot convey.*

estatuto ontológico do objeto, mas sim a busca de um novo modo de encarar objetos culturais".

Dentre as premissas da teoria de Gumbrecht, a que nos interessa sobremaneira é a proposta de retirada do campo hermenêutico, em que o corpo é um coadjuvante da construção de sentidos para a entrada em um campo não-hermenêutico em que o corpo produz sentido. "O gesto hermenêutico se baseia na ideia de que uma superfície (corpo, texto, materialidades) atua como simples instrumento de expressão de um sentido que deve ser encontrado na profundidade (espírito, significado, imaterialidade) de um ente espiritual. No campo não-hermenêutico a atenção está focada "não na busca pelo sentido [...] mas como o sentido pode constituir-se a partir do não-sentido (Felinto, 2001)". É na materialidade do meio de transmissão que se estrutura a mensagem, isto é: "a emergência do sentido somente ocorre através do concurso de formas materiais (Felinto, 2001 apud Gumbrecht, 1988: 17-18)".

Sabendo-se que o conceito de materialidade pode ser apropriado por qualquer fenômeno que trabalhe com alguma noção de suporte material, pode-se sequestrar a materialidade desse seu escopo teórico e torná-la uma metáfora para estudar a corporalidade dos rituais religiosos brasileiros de origem negro-africana.

Ao adotar esse campo teórico para explicitar o corpo nessa cultura, cabe conceber o rito como sendo essencialmente um ato de comunicação. Todo o sistema de inscrição mitológica nos rituais negro-africanos permite olhar para o suporte corpo como uma produção de presença capaz de transcender os limites de sua interpretação e as performances que se passam no tempo cíclico, o tempo do mito.

Impossível separar a materialidade do sentido produzido por ela. Bernadette Lyra[15], ao comentar o artigo de Hanke, chama a atenção para a ideia de Marcio Carneiro: "quando se considera o dado material na produção de presença é como se estivéssemos, de pronto, instituindo um outro circuito interpretativo que foge ao que continua latente. Ou seja, se eu descrevo o impacto que uma imagem [ou que uma inscrição: um transe, um *otá*, um *ojá*, um *ilequê*, uma folha, o sangue] tem sobre meu corpo (a experiência sensorial), esse impacto é uma outra espécie de interpretação que deixou de lado a interpretação propriamente e tradicionalmente dita que levaria apenas em conta o que aquela imagem representa".

A ontologia do sistema cultural do candomblé, portanto, valida as "formas materiais de presença" que, consideradas num campo imagético, aquele criador de visualidades múltiplas, persegue e acentua as materialidades. E, "nessas diferentes representações, o corpo deixa de responder à unidade fenomenológica do homem, é um elemento material de sua presença, mas não sua identidade, pois ele só se reconhece aí num segundo tempo após efetuar um trabalho de sobre-significação que o conduz à reivindicação de si (Le Breton, 2009: 22)".

15 *Algumas considerações sobre o percurso da teoria das materialidades na comunicação* trata-se de um conjunto de treze notas, organizadas por Bernadette Lyra para os alunos da disciplina Metodologias de Análises em Imagem e Som, baseadas no artigo de Michael Manfred Hanke, professor da Universidade Federal de Minas Gerais, no NP Teorias da Comunicação – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom.

EVOÉ:
MOJUBÁ-SARAVÁ-MUCUIÚ-MOTUMBÁ-KOLOFÉ[1]

1 É um costume nos terreiros, principalmente os de origem banto, as pessoas se cumprimentarem dizendo: "A bênção pra quem é de bênção, *kolofé* pra quem é de *kolofé, mucuiú* pra quem é de *mucuiú* e *motumbá* pra quem é de *motumbá*". As expressões são saudações, nas diferentes nações dos cultos de origem negro-africana no Brasil. Ditas, assim, todas juntas, denotam a universalização das tradições e o respeito a todas elas.
É importante lembrar que são os mais novos, em idade de iniciação, que saúdam os mais velhos, curvando-se primeiro. Essa atitude ressalta que a experiência iniciática supera a cronológica e, portanto, deverá ser respeitada. Nesse sentido, "respeitem as minhas idades", muitas vezes em tom debochado, também se diz.

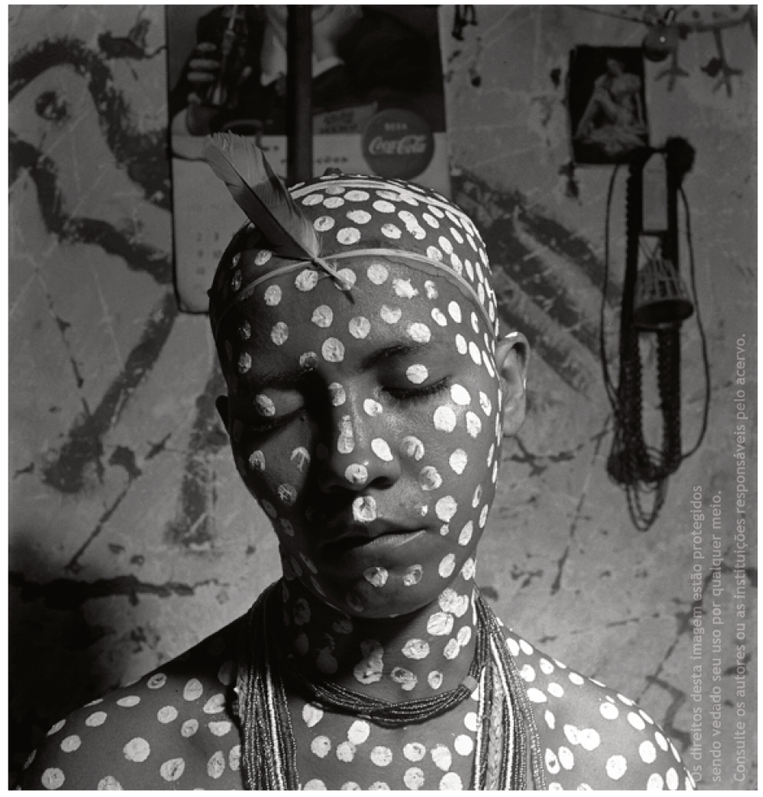

Todos os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: José Medeiros/Acervo Instituto Moreira Salles
"Iaô, noviça que passa pelo ritual de iniciação para se tornar filha-de-santo." Salvador – BA, 1951."

"Vem ver, vem ver
Vem que é pra ouvir tambor bater
Pra cantar canto de iorubá, malê
Vem ver, vem ver
Que onde cada tambor se ouviu
Negro que chamou pro Brasil se ver, vem ver"

(Vem Ver, de Sérgio Santos*)*

**As legendas das fotografias de José Medeiros, neste capítulo, foram publicadas em Candomblé (1957), livro reeditado pelo Instituto Moreira Salles em 2009.*

Os cultos do candomblé, realizados ainda em certo segredo, afastados dos grandes centros e disfarçados de espiritismo – socialmente, assim, aceitos – nos recenseamentos, nas conversas e nas pesquisas, têm seu universo retratado em uma intensa produção de imagens que vai se firmando na contramão desse processo. Do simples registro das festas públicas, feito pelos próprios religiosos, às possibilidades expressivas e documentais, criadas por fotógrafos, as imagens realizadas dentro dos rituais ou que, visualmente, os constroem, enfrentam a ocultação dessa matriz de origem negro-africana em séculos de história brasileira, desvendando-a e, muitas vezes, recriando seu espaço mítico-ritual.

Os adeptos buscam, nos elementos da vida cotidiana dos terreiros, e levam para fora deles, o reconhecimento dos seus iguais. Para isso estrutura-se o corpo ao longo da vida religiosa. Para isso tantos sinais o marcam. Enquanto isso, os fotógrafos reforçam a materialidade dos rituais, um importante aspecto dessa cultura, por meio de um pensamento plástico[2] que carrega determinadas especificidades, ou seja, uma visualidade produtora de presença.

A produção fotográfica alimenta a imagética do candomblé para si mesmo. De que modo a imagem provoca impactos no próprio ritual? Esta é uma investigação ainda por fazer. De qualquer forma, o que posso adiantar, neste momento, é que a imagem fotográfica cria um canal diferenciado de transmissão do conhecimento sobre o próprio candomblé, que se vale da difusão de suas próprias imagens para se recriar.

Fotografias de objetos, de roupas, da organização espacial dos terreiros, da decoração dos ambientes são utilizadas como fonte de informação e inspiração para pais e mães-de-santo na livre criação de novas formas de presença dentro da religião – a tradição é invadida por criatividades diversas. Mas, como afirma Mariano Carneiro da Cunha (1983), em seu ensaio sobre a arte afro-brasileira, "o essencial da mensagem religiosa continua africano, isto é, a cosmologia ordenadora do real é capaz ao mesmo tempo de incorporar novos elementos e permanecer africana".

Os fotógrafos Pierre Verger (1902 – 1996), José Medeiros (1921 – 1990) e Mario Cravo Neto (1947 – 2009) se destacam, nesse sentido, pela relevância da contribuição que seus trabalhos fotográficos deram à temática. Além da evidente importância no cenário crítico da Fotografia Brasileira, reúnem em suas obras um conjunto significativo de imagens cuja base é a religião dos orixás. Trazem diferentes estratégias da produção fotográfica e todos eles retiram dessa cultura elementos que, transformados em visualidade, são devolvidos a ela, nutrindo a produção de presença sobre os rituais. São trabalhos que sistematizam um conhecimento acerca do mítico-ritual, comunicando sentidos, mobilizando-os, por meio de sua visualidade material, imagética.

Medeiros, em sua documentação jornalística, contempla apenas, pontualmente, uma inserção no ambiente dos terreiros suficiente para destampar a panela do segredo. Sua profanação do ritual leva a escândalos e descobertas próprios ao contexto histórico-social daquele Brasil, que começava um processo de familiarização e reconhecimento, ainda que velado, de suas próprias origens. Medeiros revela, faz despontar a imagem do ritual no interior de um *roncó*, até então excluído, estigmatizado, um "corpo estranho" na sociedade da época. Ele é um "de fora", como a presença de sua fotografia nesse local.

Verger procura explicar, por comparação com a estética vigente, o quanto o ritual está ligado a raízes mais profundas e autênticas que justificam a legitimidade social da religião dos orixás. E não está sozinho nessa defesa, mas acompanhado do antropólogo Roger Bastide. Suas imagens propõem uma espécie de interlocução com o Brasil que registra de suas lentes, mas ele não utiliza a sua religiosidade para se expressar. Ao contrário, produziu conhecimento para alimentar a religiosidade alheia e, por muitas vezes, demonstrou sua descrença no estatuto religioso do candomblé. Verger aposta em uma sacralização intensa, entretanto. Com isso se coloca dentro e fora do ritual, ao mesmo tempo, trazendo os valores do candomblé à luz da sociedade.

Quando Mario Cravo Neto inicia sua produção fotográfica nesse tema, a religião dos orixás já se integrara à cultura brasileira. Naquele momento, é o candomblé que ele recria em suas imagens que explica a sociedade. Faz, assim, o caminho inverso de Verger, embora tenha sempre se declarado como uma espécie de seu seguidor. Sua obra como um todo ultrapassa essas fronteiras, uma vez que ele localiza seu objeto em si mesmo, uma produção artística autoral e caracterizada pelo drama e pela performance, pela atuação. Mas não suporta o candomblé por muito tempo, e o abandona assim que a fascinação pela produção de imagens ali se esgota. E haverá, certamente, uma explicação simbólica para isso. O fato é que esteve fora do ritual, mas

2 Sobre isso ver Francastel (1982).

gostaria de permanecer dentro dele para legitimar a construção de suas imagens. Assim o fez e, posteriormente, pegou um caminho de volta.

Proponho um recorte para estudar a obra desses fotógrafos, no contexto do candomblé, analisando-a sob a égide da própria manifestação ritual em seus desdobramentos sociais e culturais internos, ou seja, "de dentro". Considero também que, ontologicamente, uma das funções da imagem fotográfica ainda é recuperar o que está ausente, estando exatamente no não-visto, na ausência, boa parte de seu "significado". E, ao contrário da concepção de que para pensar o discurso fotográfico em uma narrativa, uma publicação, um conjunto de imagens, ou mesmo uma imagem isolada, é necessário emprestar expedientes das mais diversas disciplinas, como a psicologia, a semiótica, entre outras – que fazem excelente serviço como instrumentos possíveis para a análise de imagens, mas inespecíficos[3] –, a prerrogativa do olhar é deter-se em uma espécie de organização também interna das próprias imagens, privilegiando a teoria fotográfica e a interlocução com as questões artístico-sociais por elas, e nelas, tratadas.

Beceyro (1978: 88) menciona a altura da câmera, a sua posição em relação à incidência de luz e uma rede de olhares que o fotógrafo consegue organizar na imagem como alguns dos elementos que encerram a análise na própria fotografia em sua temática e sua estruturação. Outros autores ressaltam diferentes expedientes para a análise das imagens. Mas é ele que explicita, a meu ver, o que pode ser o principal método para olhar as imagens fotográficas e analisá-las. Beceyro diz que cada fotografia, uma vez tomada de modo muito particular, também exige análises particularizadas, não existindo um modelo de análise que possa ser aplicado, indistintamente, a toda e qualquer fotografia. Flusser (1985: 13), com o conceito de *scanning*, propõe percorrer os fatos sociais em varredura, ato fundamental para o "decifra mento de imagens", pois é o vaguear que impõe uma certa circularidade do retorno, pelas relações temporais contidas no quadro.

Flusser (op.cit: 14) diz que "o tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia [...] no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis".

Beceyro e Flusser facilitam, com suas propostas, o alcance a camadas de leitura em Medeiros, Verger e Cravo Neto, de onde um discurso teórico-visual possa emergir e, por meio dele, dar-se a ver a manifestação cultural da religião dos orixás. Aqui, elas estão apresentadas em eixos de análise

3 Para essa discussão, que será tratada mais profundamente no terceiro capítulo, conferir *Deter-se: os percursos de uma pesquisa visual em fotografia*, trabalho apresentado no GP Fotografia – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom. Nesse artigo pergunto: "Por que não olhar diretamente para as imagens e seus contextos de produção, isto é, seu processo criativo, ou ainda sua "construção e desmontagem", como propõe Boris Kossoy (2007)? Não seria isso suficiente para encontrarmos um caminho próprio às imagens para sua produção e análise crítica?"

que remetem aos conceitos de tabu, renascimento e oferenda. Afinal, eles – fotógrafos e conceitos – parecem comprovar, cada um a seu modo, que ninguém entra em vão em um *roncó*.

José Medeiros e a imagem-tabu


Os direitos desta imagem estão protegidos por lei e seu uso por qualquer meio sem autorização prévia e sem os créditos do acervo.
Consulte os autores ou as instituições detentoras.

Foto: José Medeiros/Acervo Instituto Moreira Salles
"Desprovidos da cabeça e dos órgãos genitais, os animais são colocados trás das iaôs. " Serão depois servidos em banquete." Salvador – BA, 1951.

De dentro do *roncó*, útero gerador do sagrado nos terreiros de candomblé, o fotógrafo José Araújo de Medeiros compõe um dos mais significativos relatos visuais da iniciação. As imagens, tomadas para a reportagem *As noivas dos deuses sanguinários*, publicada pela revista *O Cruzeiro*, em 1951, trouxe a público o sacrifício de animais que Verger também fotografara e achara inadequado mostrar.

Acompanhados do texto de Arlindo Silva, os registros em preto-e-branco da sequência do ritual transformam José Medeiros no primeiro repórter-fotográfico brasileiro a publicar o ritual secreto completo. Os desafios de

cumprir a pauta e colocar o candomblé em lugar mais privilegiado do que aquele oferecido pela reportagem sensacionalista de Henri-George Clouzot, intitulada *Les possédées de Bahia, As possuídas da Bahia*, publicada no mesmo ano pela revista francesa *Paris Match*, causam polêmica entre os intelectuais e no interior do próprio candomblé, mas fazem sucesso junto ao público.

O fotojornalismo brasileiro da época queria dissolver a dependência das revistas estrangeiras, como a *Paris Match* e a *Time Life*. E *O Cruzeiro* teve um papel inovador por seu projeto editorial que pretendia revelar uma certa brasilidade pouco conhecida dos seus leitores. Embora entre 1951 e 1961, rituais religiosos de umbanda e candomblé tenham sido tema de, pelo menos, seis reportagens (Romanello, 2009) com abordagens que iam do simples folclore à editoria de polícia, geralmente, com tratamento editorial pejorativo e sensacionalista.

De qualquer forma, fundava também uma escola de fotojornalismo baseada na importância da imagem como notícia, com ênfase na qualidade técnica, propiciada pelas câmeras de médio formato, num primeiro momento, priorizando o registro documental. Por isso também a riqueza de detalhes das imagens de Medeiros. *O Cruzeiro* pretendia superar a publicação francesa, ao encomendar a pauta a Medeiros e Arlindo Silva. Nesse embate, de outro modo, aproxima-se da concepção de Verger de ressaltar, positivamente, a cultura brasileira de origem negra, embora o resultado prático dessa intenção tenha sido distinto.

Fernando de Tacca, em *Imagens do Sagrado. Entre Paris Match e O Cruzeiro* (2009) publica seus muitos anos de estudo sobre os impactos provocados pelas reportagens *As noivas dos deuses sanguinários* (*O Cruzeiro*) e *Les possédeés de Bahia* (*Paris Match*), ambas publicadas em 1951. Elas deixam, de modo geral, entrever o distanciamento com o qual a sociedade da época olhava para os cultos do candomblé e seus adeptos. De qualquer forma, as reportagens envolveram uma polêmica disputa por espaço jornalístico, valendo-se, principalmente, do ineditismo das imagens dos rituais secretos de iniciação dos *iaôs*.

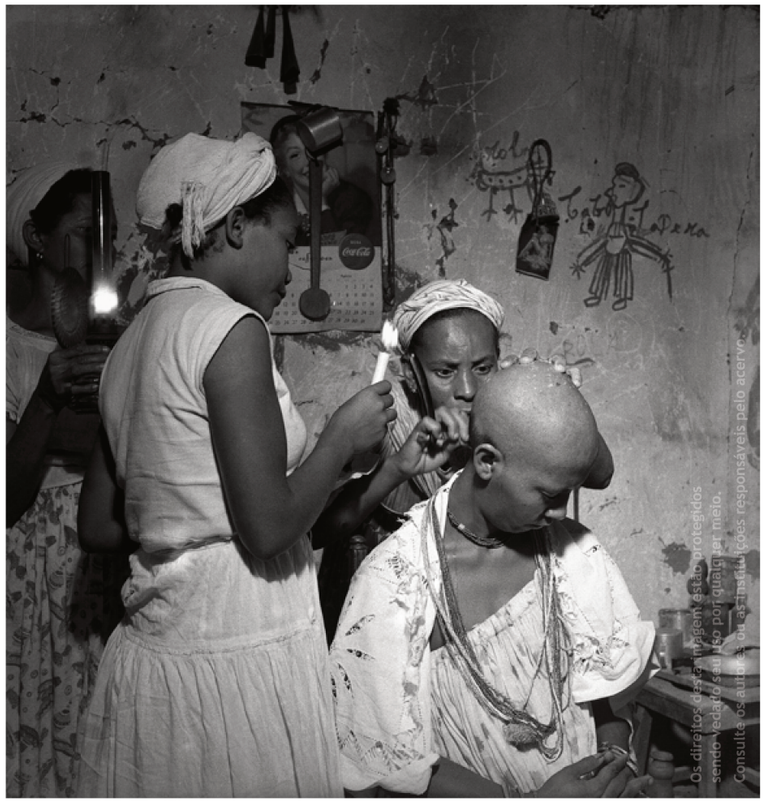
Quase que para sua redenção, José Medeiros edita, em 1957, pela editora da revista *O Cruzeiro*, o livro fotográfico *Candomblé*, ampliando o número de imagens da reportagem publicada em 1951. Tacca (2009: 17) ressalta sua impressão sobre essas imagens, quando entrou em contato com elas pela primeira vez, em 1984: "Elementos intangíveis pelo olhar leigo, espaços e temporalidades da liminaridade, detalhes do sagrado, impenetráveis ao olhar de um não-iniciado, eram explicitados pela fotografia e mostravam imagens nunca antes vistas, em recortes detalhistas de todo o conjunto de cerimônias que envolvem os ritos de iniciação no candomblé."

Deslocadas dos textos de Arlindo Silva, as imagens ficam valorizadas, embora tragam alguns problemas de interpretação do ritual nas legendas descritas, provavelmente, pelo próprio José Medeiros. Em 2009, o Instituto Moreira Salles, que detém o acervo de 20 mil fotogramas de Medeiros, reedita esse volume e amplia ainda mais a edição, incluindo outras imagens do arquivo e um capítulo destinado à revisão das legendas, elaborado pelo antropólogo Vagner Gonçalves da Silva, da Universidade de São Paulo.

O Terreiro de Oxóssi, que autorizou a reportagem, ficava numa área de Salvador afastada do centro, conhecida como Plataforma, próximo à Ilha Amarela. Risolina Eleontina dos Santos, a Mãe Riso da Plataforma, conduzia o *axé* e ensinou aos jornalistas que ninguém passa despercebido por uma encruzilhada. Medeiros, ao que parece, arcou financeiramente com o ritual, para, em troca, realizar o trabalho, "pagando o chão", como se diz no sotaque de terreiro, para ter trânsito ali. Solucionada a autorização, a epopeia não terminaria aí.

Em depoimento a Fernando de Tacca (2007: 20), em 1988, o fotógrafo conta que uma avaria no cabo que sincroniza o *flash* à câmera e permite sua operação convencional impediu, em um primeiro momento, seu uso. A saída técnica foi ajustar o obturador da câmera em B, uma posição que permite a entrada de luz pelo tempo em que o fotógrafo determinar, e sincronizar o *flash* manualmente. Com isso, o resultado das imagens poderia amalgamar, portanto, a luz do ambiente, pela longa exposição, com a do *flash*. Desse modo, faria o efeito de uma fonte de luz adicional àquelas que iluminavam a cena.

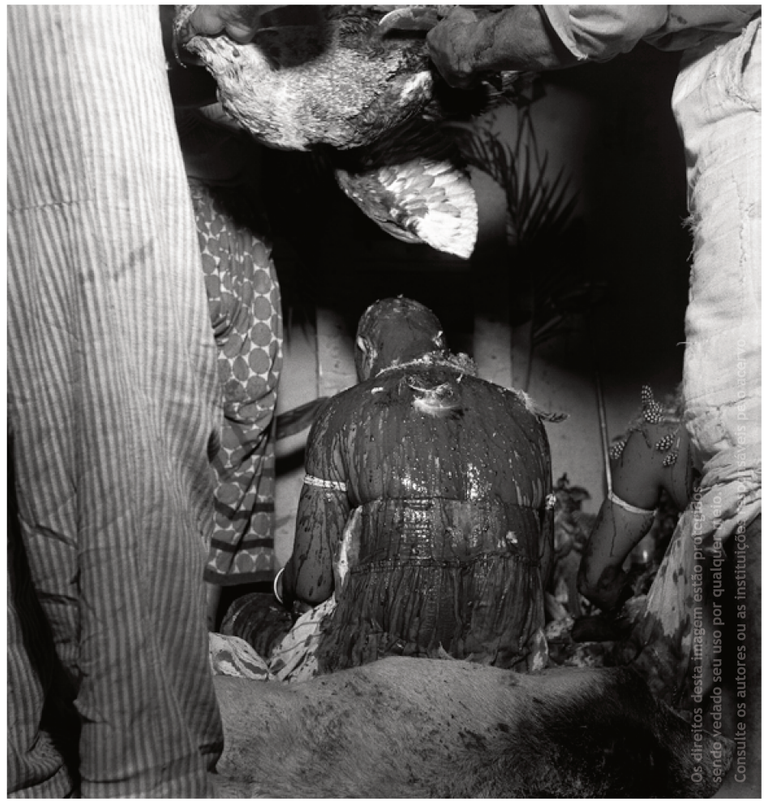
O imprevisto resultou em uma imagem que não seria muito diferente daquela realizada se o cabo do *flash* estivesse funcionando perfeitamente, já que não se nota uma composição de luzes – a luz do *flash* somada à luz do ambiente. Mesmo nas situações em que a vela consta da cena, é o *flash* que a protagoniza. Um uso até comum no fotojornalismo.



Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: José Medeiros/Acervo Instituto Moreira Salles
"A mãe-de-santo, no interior da camarinha iluminada pela luz de uma vela, conclui a raspagem da cabeça da iaô." Salvador – BA, 1951.

Se continuarmos pensando tecnicamente, já sabemos que a sincronização do *flash* com uma exposição longa permite visualizar combinações da luz ambiente com a do *flash*. Em cenas com movimento o *flash* congelará a ação no instante em que ele é disparado. Tudo aquilo que aconteceu antes ou depois ficará borrado. Nota-se, por exemplo, a repetição da chama da vela. O que parece curioso é que em outras cenas de movimento não haja borrões, nem pareça haver a luz ambiente – sabemos que uma vela e um lampião, ao menos, iluminavam o quarto. Isto pode ser visto na imagem em que o sangue do animal sacrificado é derramado na cabeça da *iaô*. Há uma inércia geral e um apagamento das luzes do ambiente pela luz disparada artificialmente que, inclusive, projeta suas próprias sombras em partes da cena. De qualquer forma, acredito que esse episódio seja mencionado em toda a literatura sobre essas imagens apenas para ressaltar os degraus da dinâmica mágica na conquista do espaço sagrado, por Medeiros.



Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: José Medeiros/Acervo Instituto Moreira Salles
"Ritual de iniciação do candomblé." Salvador – BA, 1951.

À parte disso, Tacca (2009: 18) avalia que a série fotográfica de Medeiros, tomada com "proximidade e consentimento [...] objetividade no enquadramento com contextualização dos momentos importantes do ritual condensa, principalmente, os detalhes sobre o corpo como suporte ritualístico".

A navalha fixa nas mãos de Mãe Riso retira da *iaô* todo o cabelo. Seus olhos postos em um único ponto mostram que a tarefa exige concentração. Depois, os animais são sacrificados e o sangue, sagrado, é derramado sobre a cabeça sacralizada das *iaôs*, encharcando os corpos, as roupas, os objetos rituais – pedras, assentamentos e colares de contas, materializando a presença viva dos deuses nos corpos a eles destinados. Bem poucas pessoas vão se revezando nas cenas fotografadas, o que pode demonstrar a restrição do ritual feito em simbólicos isolamento e escuridão – o nascimento.

A posição das *iaôs* é de respeito, inclinadas sempre. O ponto de vista de Medeiros é cúmplice, ao mesmo tempo distanciado e presente, em busca do

melhor ângulo das tomadas, que trazem folhas esparsas no chão, o *xaorô,* os *ilequês,* o *quelê, mokan* e *senzalas,* o *ecodidé*, e a forte e, ao mesmo tempo, doce expressão dos rostos em transe. Suspeito que o fato de não compreender muito bem o que estava se passando causou-lhe potencial interesse e, por isso, está muito atento e envolvido pelas cenas, fechado no quarto e muito fechado no quadro. Uma imagem muito semelhante àquela das *iaôs*, cabeças no solo, feita por Verger, que veremos a seguir, põe o ponto de vista rente ao chão, sinal da possível localização espacial do fotógrafo de reverência ao ritual a que assistia e fotografava, abaixado, no quarto estreito, disputando espaço, optando por certa discrição nas suas interferências – mas um olhar curioso, sem dúvida.

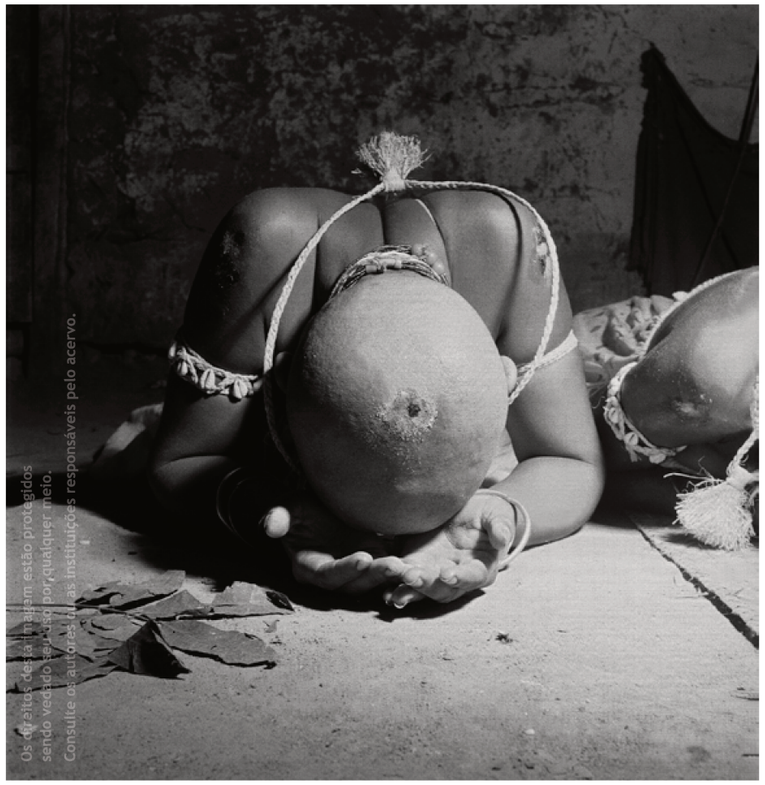

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: José Medeiros/Acervo Instituto Moreira Salles
" Deitada no chão, após a raspagem dos cabelos e feitas as diversas incisões, a iaô aguarda, em estado de prostração, as ordens da mãe-de-santo, autoridade absoluta do candomblé." Salvador – BA, 1951.

A despeito da curiosidade jornalística, a atitude coloca Medeiros, mesmo não sendo um iniciado, "da porteira para dentro". Esta expressão, cunhada por Elbein dos Santos (1986: 16-25), identifica um lugar de autoridade, legítimo, de onde se pode contemplar a religião dos orixás, embora a presença do fotógrafo ali seja, paradoxalmente, uma nota acentuada fora do lugar. Com o consentimento da mãe-de-santo para estar ali, a fotografia de Medeiros estaria, cosmogonicamente, reinserida. O que não seria o suficiente para dotá-lo de experiência e vivência rituais.

É por essa brecha, no descompasso entre a consciência da cosmogonia e o cumprimento da pauta jornalística, que Medeiros teria entrado no *roncó*, ocupando-o com sua fotografia. À parte da sabida importância dessas imagens na contexto histórico do fotojornalismo brasileiro, elas parecem ter assediado muito mais o sistema ritual do que o fotográfico e sua linguagem. Sequer a referência à condição técnica, ou à falta dela, sustentar-se-ia sem o apoio do fenômeno mágico que se tentou criar em torno dela.


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: José Medeiros/Acervo Instituto Moreira Salles
"O peji, altar das divindades, após o sacrifício aos orixás." Salvador – BA, 1951.

As imagens do ritual sagrado e restrito a determinados membros do terreiro tiveram a força de um tabu. Por isso as respostas intolerantes das comunidades à reportagem. Terreiros tradicionais não permitiram a entrada de Medeiros. Provavelmente, cientes da historicidade do surgimento do

candomblé, esses terreiros da época temiam a descontextualização das cenas rituais. Muito menos, creio, a difusão do segredo do que a invasão e ruptura da experiência. Talvez por isso, Mãe Riso da Plataforma tenha sido julgada com tanta severidade pela Federação dos Cultos Afro-Brasileiros, recebendo ameaças e a desconfiança das casas tradicionais da Bahia. As *iaôs* iniciadas tiveram suas iniciações questionadas. José Medeiros se escondeu por algum tempo, temendo algum feitiço.


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado o seu uso por qualquer meio.
Consulte os arquivos e/ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: José Medeiros/Acervo Instituto Moreira Salles
"As penas das oferendas são espalhadas pela cabeça das noviças." Salvador – BA, 1951.

Ao entrar no ritual ele primeiro: cria uma visualidade específica para dar conta da pauta jornalística que tem em mãos; segundo: reinsere as imagens no ciclo, colocando-as a serviço da constatação do ritual, pela apresentação da sequência completa da iniciação; terceiro: reforça, ainda, o próprio sistema de crenças e interdições. Curiosamente, suas imagens acentuam, é bem verdade, as regras da religião, mas desvirtuam-nas, fatalmente. Pois, apesar de disponíveis, elas são a própria interdição. É que, ao entrar no ritual, as imagens de Medeiros invadem um silêncio. E, ao contrário

do que parece, produzem a presença de um vazio, porque vão além da experiência, do vivido, do instante: imagem que também é um processo ritual. Ao imiscuir-se no segredo sem cooptar suas regras, José Medeiros não se enreda em sua teia, apenas perturba, desestabiliza a ordem. Afinal, são ritos iniciáticos e fotográficos que revivem seus mitos.

Pierre Verger e a imagem-renascimento


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os arquivos e/ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto Mario Cravo Neto
Verger na sua mesa de trabalho, 1992.

E Mario Cravo Neto diz: "Quem dá tônus para a fotografia é o tempo. É como Verger, que eu conhecia desde criança, ele saía com a máquina fotográfica para fazer o que gostava" [...] Me recordo de um quarto escuro onde morava minha babá Lindaura. Embaixo da cama dela ele guardava um baú de anotações, fotos, negativos [feitos] durante algumas de suas viagens. Nessa época eu deveria ter dez anos de idade.

"Por que eu estou contando tudo isso para você? Exu é que nos une, pois, como sabemos, ele é o elemento catalisador e propulsor

> das emoções. O comunicador que altera nosso estágio letárgico no ato de comunicar." E, mencionando a citação de Nietzsche, de memória: Não a voz de Deus nos homens, mas a voz de certos homens no homem.[4]

A túnica curta de algodão em estamparia africana tatuaria, com seu colorido festivo, a africanidade propagada por Pierre Verger em toda uma vida viajante, fotográfica e etnológica. Vestido assim por onde estivesse, Verger parecia reforçar, com o rigor e a despretensão do traje, o imaginário social formado a seu respeito: um francês, iniciado na África ao culto de Ifá, onde recebeu o nome Fatumbi (o renascido), adepto da cultura negra da África e do Brasil, que abandonou seu local de origem e uma vida, relativamente, confortável em Paris para viver, modestamente, desde os anos 1940, em Salvador, na Baía de Todos-os-Santos, onde conquistou, em 1948, um *oiê* (cargo, título) de Ojuobá (os olhos do rei), das mãos de Mãe Senhora, *iyalorixá* do Ilê Axé Opô Afonjá.

Sua casa, no bairro de Vasco da Gama, transformou-se após sua morte, em 1996, na sede da Fundação que leva o seu nome. Criada em 1988 por ele, a instituição detém os direitos sobre todo seu acervo fotográfico, estimado em 62 mil imagens, além de outros documentos, sua preservação e difusão. Nesse local imprimiu referências à religiosidade negro-aficana. Nas paredes externas, de um vermelho muito vivo, a cor de Xangô, orixá ao qual sua cabeça foi consagrada; nas cercas de bambu, planta que "pertence" a Oyá, esposa desse deus; nas esteiras espalhadas pelo chão; nas insígnias rituais, como o machado duplo de seu orixá e as estatuetas diversas – todas compondo o ambiente simples e revelador da materialidade negro-africana que, no uso desses objetos, ele propunha evidenciar.

Observador atento, Verger construiu de forma positiva e significativa a imagem do negro e seu cotidiano. Por 50 anos dedicou-se ao estudo das diásporas negras religiosas: o candomblé em Salvador, Bahia; o xangô do Recife, Pernambuco; o tambor de mina em São Luís, Maranhão; *a santería* em Cuba; o *vodu* no Haiti. Na África, durante 15 anos, fotografou no Benin, Nigéria, Congo, principais localidades que foram objeto de seu trabalho.

Arriscaria dizer que seu interesse por essa cultura deveu-se, em parte, a uma atração pelo exotismo encontrado nos trópicos – magníficos corpos negros suados na estivaria e no arrastar das redes de pesca, podem ser alguns exemplos – e, em parte, por compartilhar com ela formas pessoais de resistência e que teriam auxiliado na composição do mito Pierre Fatumbi Verger[5], indissociável das imagens fotográficas e dos escritos que ele produziu ou que o produziram. Como os negros escravizados, ele teria encontrado enfrentamentos à cultura imposta pelo dominante: "Abandonei a existência burguesa na Europa quando percebi que não suportaria passar o resto da minha vida num meio social no qual as pessoas passam o tempo tentando causar impressão umas às outras [...] (Marcondes de Moura, 2002: 21)."

A narrativa sobre sua vida se confunde com a de um mito: mudanças abruptas, constantes ações do insuspeito destino, atos quase heróicos, "estudante indisciplinado, dândi parisiense, viajante solitário, fotógrafo, babalaô, 'mensageiro entre dois mundos', etnólogo e historiador, entre outras – parecem expressar o leitmotiv do "renascimento" contínuo [...] a tônica da religião na qual Verger encontrou seu porto seguro: o candomblé (Amaral e Gonçalves da Silva, 2002: 30)", no qual ele dizia simplesmente não acreditar.

A busca, para ele, não era pela religiosidade e sim pelo conhecimento. Afirmava que durante sua vida se dedicara a contemplar e tentar entender "esse espetáculo único [...] que é a manifestação plena da verdade que habita a pessoa humana. A verdade profunda que é representada pelo orixá"[6]. E dizia não saber de onde partia a escolha por esse modo de viver: "Talvez se trate simplesmente de uma troca de necessidades. O filho precisa do orixá para se tornar quem ele realmente é. O orixá precisa do filho para que sua existência se torne real (Pellegrini, 2002: 15)."

Entretanto, flagrou sua "descrença" com imagens que propiciaram, por si mesmas, contato com o complexo sistema de crença na materialidade dos deuses africanos e sua valorização, desvencilhando-se das representações de caráter antropométrico classificador dos sujeitos[7], aproximando-se, fotograficamente, de seu objeto, mediando sua relação com o outro por meio da imagem. Sua fotografia dialoga com a etnologia. É carregada de um saber próprio e não se pretende um instrumento de pesquisa, simplesmente.

Ela se ocupa da dinâmica das ações ao invés da pose de seus personagens. É provável que esse efeito, quase inconsciente, seja justificado pelo equipamento usado – uma câmera que permite ao fotógrafo manter o contato visual com o objeto enquanto fotografa – que não esconde a própria face diante do fotografado. A recompensa é uma manipulação

4 Comentários de Mario Cravo Neto em conversas regulares que mantive após a entrevista, realizada em 2000, que originou a análise de seu trabalho, a seguir.

5 Sobre o mito Pierre Verger, ver *Fatumbi: o destino de Pierre Verger*, texto de Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva, em Marcondes de Moura (2002).

6 *O último encontro com Pierre Verger*, entrevista concedida a Luis Pellegrini, em 1995 (Pellegrini, 2002: 27).

7 Para ampliar esta abordagem pode-se verificar: Kossoy (2002), entre outros autores, e *Representação imagética das africanidades no Brasil*, projeto contemplado pelo Programa Cultura e Pensamento 2007, publicado pela revista *Studium*. Conferir, especialmente, as falas de Maria Helena Pereira Toledo Machado, sobre apropriação da imagem do negro, no debate *on line Interterritorialidades*, disponível em http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/debates/debate_28_11.pdf.

mais direta do fotográfico, em detrimento da mediação do equipamento. Os corpos estão, frequentemente, em movimento, apesar da ação congeladora da técnica utilizada, denunciando a lida, o transe, a dança das comunidades sempre em festa. E é recorrente um interesse plástico pela modelagem dos corpos e das ações que deles emanam, sujeitos autônomos durante a tomada, completamente inseridos no universo cultural que os envolve.

Em *Dieux d'Afrique* (1954) e sua versão brasileira *Orixás* (1981) Verger, metodicamente, comparou os rituais nas duas culturas, numa tentativa de descrevê-los visualmente. O trânsito das imagens dos rituais entre Brasil e África constituiu importante ferramenta para a confirmação dos laços de parentesco mítico entre africanos e brasileiros, aproximando-os de maneira inédita, permitindo que, simbolicamente, brasileiros descendentes de africanos recuperassem suas origens e que africanos fossem convocados a outorgar a permanência das africanidades no Brasil. Nelas, Verger vai traçando sua capacidade de retribuir, fortemente, os elementos que figuram um uso da "rede de olhares" e de uma "descrição etnográfica densa"[8], reveladoras do domínio que adquire com o tema, como na imagem realizada no Daomé, em 1954, que julgo exemplar para as reflexões propostas aqui.

A cabeça de *iaôs*, pintadinhas como as galinhas-d'angola, lembra o mito segundo o qual deuses e homens foram separados depois que um deles sujou o Orum, tocando-o com suas mãos. Os deuses, inconformados, queriam estar com os humanos novamente. Assim, pediram a Olodumare para que os deixassem retornar à terra. Olodumare consentiu desde que os homens fossem montados por eles, em transe. Os deuses-orixás só entrariam em corpos preparados, cujas cabeças estivessem raspadas. Oxum, escolhida para diferenciá-los, inspirou-se na estética da galinha-d'angola. Desenhou-lhes pintas brancas, apanhou a castanha da angola e a cobriu com ervas, manteiga e cores e instalou um *oxu* no topo de suas cabeças, para que, desequilibrados, cambaleassem o andar; deu-lhes laços e panos e pôs em suas testas o *ecodidé*, uma pena, para sempre se lembrarem da realeza de Oxalá e para que os orixás, incorporados nos corpos de seus filhos, recebessem o dom de gritar seus nomes, difundindo-os, como o trinado que a angola emite. (Prandi, 2001: 526-528; Vallado, 2002: 112-113; Prandi, 2005: 178-180).

Esses *oris*, prostrados em reverência, abrem a edição do livro *Dieux D'Afrique*. Cabeças iniciadas são uma espécie de marco teórico das religiões negro-africanas. Imagem-síntese, não por acaso, ela figura também na capa de *Candomblé*, de Medeiros. Elas desenham e silenciam um gesto universal – mescla de respeito e submissão. A ideia de "bater cabeça", isto é, o cumprimento tradicional das religiões de origem africana, que foi nomeado, coloquialmente, no Brasil dessa forma, parece dar conta de uma espécie de universalidade que leva à compreensão desse movimento. Tanto nas tradições de origem nagô quanto banto toca, sutilmente, no imaginário brasileiro, colonizado e subserviente da época da escravidão, dos senhores de terras, do beija-mão.

Tomada de cima para baixo, "como deve ser" – *iaôs*, em última instância, são submissos – esta imagem coloca seu autor, Verger, em um "extra campo sutil". Ele conhece, exatamente, o lugar de onde esses personagens são olhados e assim os olha. Interferência direta do equipamento utilizado nessa construção visual? Certamente, mas a escolha desse ponto de vista não é acaso.

8 O conceito de descrição densa foi definido por Geertz (1989) no ensaio *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura.*



Foto: Pierre Verger/Fundação Pierre Verger
Ifahin, Dahomey, 1954.

Primeiro. A cabeça é uma entidade em si. É tocada, continuamente, abençoada, protegida por panos, rezada, cantada, lacerada para a entrada dos deuses, na iniciação. Diz-se também para esse procedimento "fazer cabeça". Em linguagem náutica a expressão significa desviar a proa para um ou outro bordo. O que pode dar a entender que, ao fazer a cabeça para o orixá, há uma movimentação, uma transformação – travessia para uma outra vida. É possível que daí venha o termo usado, corriqueiramente, entre adeptos do candomblé.

Segundo. *Iaôs* iniciados em conjunto pertencem a um mesmo barco. Matricial, essa imagem retoma a "travessia da calunga grande" aqui consentida como metáfora para o processo de iniciação. Que é o que me faz julgar essa imagem tão "especial" no conjunto de imagens de Verger. Metáfora para o processo, um *barco de iniciação* reconduz a travessia para o renascimento em que negros africanos se fizeram irmãos e passaram pelos mesmos sacrifícios juntos. É bem provável que a repetição desse momento tenha feito e ainda faça outros barcos surgirem.

Nada simples, mas de uma força indescritível, é a relação que se estabelece ali, num mareado, num desconforto, no medo, numa acomodação, compartilhando a resistência de redefinir um território, enfim, num corpo que está ali resgatado para o desconhecido da travessia que se faz junto. O candomblé é junto. Ninguém o faz sozinho. Por isso o sentido de comunidade inflama: porque devolve as pessoas juntas para seus lugares de origem (que muitas vezes elas nem sabem bem quais são). É adverso. Alguns são incapazes de permanecer, de sobreviver à adversidade e caem do barco, indispostos. Sem as africanidades inscritas no corpo é difícil mesmo enfrentar esse território. Há casos, no entanto, em que apenas se troca a embarcação, transferindo-se para outro território, outro *ilê*. Em barco diferente, outro *axé*, a travessia às vezes continua. Sucessivamente, outros barcos sempre virão, muitas cabeças *iaôs* serão raspadas, feitas, ao longo do tempo, na manutenção da ancestralidade africana, no reviver e no atualizar dos mitos.

Sobre a esteira, as cabeças desse barco dispõem-se em diagonal. Comum seria que estivessem alinhadas, supõe-se, aos pés de um mesmo sacerdote, ou da mesma mesa de oferendas, ou de personalidades, hierarquicamente, qualificadas dentro do terreiro, para o que se formariam uma ao lado da outra. Não se explicaria a funcionalidade ritual dessa disposição que se desenha no espaço de forma escultórica – estatuetas, máscaras sob a luz

que faz brilhar pontos estratégicos dos corpos envolvidos apenas em tecido branco e atados por tiras de coloridos diversos –, a menos que ela fosse ordenadora visual da cena. E isso parece bastar. É o que ocorre.

Verger realizou alguns outros fotogramas dessa mesma cena, até chegar a ela, alterando a posição da câmera, o ponto de vista, a visualização. A cena "original", sem o "golpe de corte", é mais aberta e nos mostra um barco de dez ou mais *iaôs*. A partir dela, ele percorre o espaço em busca do local exato onde a disposição irregular das cabeças na esteira criaria um outro sentido e uma outra visualidade, provavelmente, entre troncos, um deles visível na tomada mais lateral. São excluídas desse corte frontal, exatamente, onde as esteiras desunidas, deslocadas da junção lado a lado, geram uma certa deformidade na organização "lógica" das cabeças – de onde ele obtém a formação em diagonal que, à luz, sustém a composição

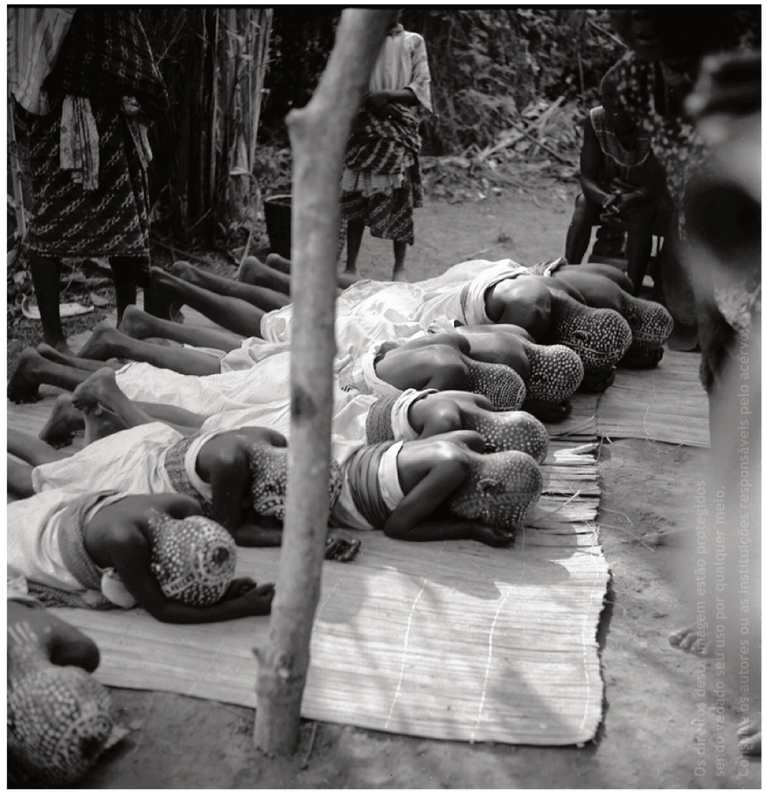


Foto: Pierre Verger/Fundação Pierre Verger
Ifabin, Dahomey, 1954.

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Isentos os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Ao discorrer sobre um pensamento plástico, no processo de construção dessa imagem, Verger aponta para uma dimensão também plástica e etnográfica mas, curiosamente, não se trata de uma imagem religiosa. Entretanto, em contato com ela, reconhecemos sabedorias e densidades "etnofotográficas" na voz-olhar desse mais velho. Mesmo assim, ele se desculpa por sua condição: "Nunca alcancei aquele estado privilegiado de consciência que a experiência verdadeira do transe acarreta. Tenho muita dificuldade de me entregar. Acho que este é o preço pago pela minha educação cartesiana branca e europeia (Pellegrini, 2002: 27)."

A despeito do transe, esse homem branco europeu, destinado a renascer nos trópicos e a dar fluxo ao entrelaçamento das matrizes religiosas africanas, firmou compromissos com o mistério, melhor dizendo, o segredo (*auô*). É provável que esse tenha sido o motivo pelo qual achou inconveniente publicar imagens dos sacrifícios, deixando proibição expressa da divulgação dessa parte de seu acervo. Tem acesso ao ritual brasileiro, fotografa-o e prefere confiná-lo no sagrado dos arquivos.



Foto: Pierre Verger/Fundação Pierre Verger
Ifahin, Dahomey, 1954.

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Suas imagens dos rituais, mesmo os sacrifícios, se tomadas na África, acontecem ao ar livre, diante de uma multidão. Nada comparável ao culto brasileiro, tradicionalmente, aprisionado nas distâncias, nos fundos, na tentativa de escapar da repressão social. Ele sabia disso muito bem.

Os escritos de Pierre Fatumbi Verger tocam nas relações de segredo que suas imagens tentam não tanger. Eles decifram os usos, os costumes, as folhas sagradas. Elas reconstroem a cosmografia africana a partir de seu próprio discurso visual, fazendo de Verger um personagem cultural brasileiro e africano, moldado a partir de sua própria visualidade. Talvez pela ciência de que esse discurso produtor de presença é o que vai impactar a materialidade do próprio ritual, ele faz a ponte com a África, transportando não só imagens, mas raros objetos para o culto. À moda de Exu, comunica, transfere mensagens, religa dois mundos, põe à vista a imagem-renascimento, mito de si mesma, que é pura presença.

Laróyè, a imagem-oferenda em Mario Cravo Neto


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
O símbolo de Exu é um ogó. É representado por objetos fálicos.

O fotógrafo Mario Cravo Neto acabara de voltar de Nova York quando atendeu meu pedido de entrevista, em outubro de 2000, para o site *Fotopro*, onde esta conversa foi publicada, originalmente. O conteúdo foi, posteriormente, ampliado e deu origem ao artigo intitulado *Laróyè: das ruas ao terreiro, duas representações fotográficas da divindade Exu* [9]. Naquele momento, ele estava de passagem por São Paulo para acompanhar o processamento das cópias para a exposição de lançamento de seu décimo primeiro livro.

"Sabe que eu ampliei as fotos da última exposição do Pierre Verger e depois disso eu nunca mais copiei", ele contou. É, mas agora você tem o seu menino (referia-me ao filho, Christian Cravo, na época com 26 anos, também fotógrafo, que costumava ampliar com primor o trabalho do pai). "Você sabe das coisas", ele se riu. "Mas esse menino cobra caro pra ampliar", riu-se mais uma vez, debochando. Se havia algo de místico no fato de nunca mais ter entrado em laboratório? "Bom, as coisas acontecem ou não", sentenciou sem precisar se explicar, e mudou de assunto, malemolente e divertido – como sua gente da Bahia que ele conhecia tão bem, como os corpos que tudo querem e tudo podem.

Do livro. A transparência do acetato veste as entranhas das 160 páginas. Sobre ela, apenas a palavra *Laróyè*, grafada em dourado, uma saudação. Nas duas páginas seguintes, um vermelho corre vivo. Uma página mais e descobrimos que o livro é dedicado a Exu Maragbó.

Sonso abé kó lóri erù é a frase na página seguinte, cujo original em iorubá é "Ṣónṣó ọbẹ , ṣónṣó ọbẹ Qdára kò l'orí ẹrù, Laróyè." , que se traduz por "A lâmina sobre a cabeça é afiada, ele não tem, pois, cabeça para carregar fardos" – é o trecho de uma das cantigas de reverência à divindade. Com esta informação, podemos ler a imagem do carregador que leva uma saca sobre a cabeça.


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"Ṣónṣó ọbẹ , ṣónṣó ọbẹ Qdára kò l'orí ẹrù, Laróyè."

Surge, então, um negro, cabelo espetado no alto da cabeça, tronco fletido, à beira-mar, esperando que algo lhe venha às mãos. A representação mitológica da divindade explica a imagem que vemos – seus cabelos são presos numa longa trança, que cai para trás e forma, em cima, uma crista para esconder, já sabemos, a lâmina de faca no alto do crânio. Outras imagens similares aparecem em todo o livro – uma referência direta ao mito. Das relações míticas também vem sua postura à espera da devolução das oferendas que Iemanjá não aceitou de seus devotos. O texto na literatura sobre o mito diz: "Iemanjá mergulha rapidamente no rio, Exu do Fogo, não". Para isso traz a imagem em que uma mulher está submergindo nas águas da baía.

[9] Trabalho apresentado ao NP Fotografia: Comunicação e Cultura, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa – XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. A primeira parte desse trabalho identifica a construção imagética de Exu, em um conjunto de fotografias editadas no livro *Laróyè* (2000), de Mario Cravo Neto. A segunda parte analisa fotografias extraídas de uma sequência de imagens realizada por mim, em 1997, em um terreiro localizado na cidade de São Paulo, com a finalidade de explorar, visualmente, a dinâmica de um transe da divindade, considerada pelas religiões afro-brasileiras como o mensageiro entre os deuses e os homens. Ambas as partes, assim, acentuam o importante papel da imagem fotográfica como elemento que permite a compreensão da cultura, neste caso, do sistema religioso do candomblé: das ruas – espaço profano –, ao terreiro, onde ocorrem os rituais sagrados.


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"A lâmina sobre a cabeça é afiada."

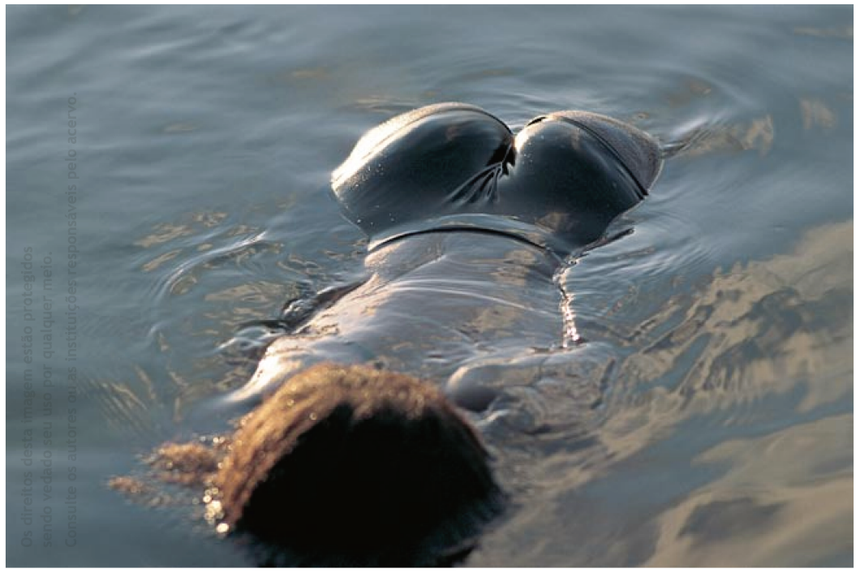

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"Iemanjá mergulha rapidamente no rio, Exu do Fogo, não".

Pronto. Estamos preparados para entrar no universo de Exu que nos oferece Cravo Neto. "Toda vez que alguém falar do livro estará saudando Exu", avisou, ou melhor, recomendou. Aqui, o fotógrafo reforça a importância

da palavra, da oralidade, e a sua também produção de presença na cultura dos terreiros de candomblé.

Assim, não há nenhum mistério a contemplar. É Exu mesmo e Mario Cravo Neto o reconhece entre nós e, embora não faça referências diretas à prática religiosa, o fotógrafo constrói, imageticamente, a figura de Exu. *Laróyè* contém, mesmo, as imagens do homem baiano, integrado às manifestações populares e religiosas, "eventuais passantes, malucos de rua, barraqueiros das festas de largo, feirantes de São Joaquim", em registros colhidos desde a década de 1970. "Essas imagens foram se agrupando em uma mesma temática: o corpo, a sexualidade, a sensualidade", ele explicou. Não é documentação e, sim, interpretação da mítica baiana.

Foi concebido, inicialmente, para um formato pequeno. Mas Mario Cravo Neto agiu como os sacerdotes que buscam o melhor animal para servir de oferenda ao orixá nos *orôs*, a cerimônia em que se fazem os sacrifícios. "Precisava ser grande e poderoso, é o livro para meu Exu".


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"Devia providenciar um galo preto."

Mario Cravo Neto pareceu em transe nas baixas luzes, luzes e sombras, o foco no limite, a apropriação dos volumes – provável herança de sua passagem artística pela escultura – e um olhar háptico[10] . As imagens o mostram muito próximo dos fotografados em todas as cenas tomadas com grande angular, mas seus personagens sequer se dão conta disso. "As pessoas

[10] A palavra háptico, derivada do grego, é definida por Alöis Riegl como um termo que indica um tipo de visão mais do que óptica. O tato combina-se com os outros sentidos, e pode até mesmo tocar o intocável – um novo modelo perceptivo.

não me vêem, não se sabe quem fotografa quem", ele revelou com simplicidade.

Fazia tempo que a idéia de materializar Exu rondava sua cabeça. Basta lembrar Carlinhos Brown na capa de *Alfagamabetizado*, de 1996, quase sem face, o braço se posicionando ereto diante do corpo, como um falo. Há também a foto *Belisco, diálogo com Exu*, de 1985, e o vídeo *Exu dos ventos*, de 1992, só para citar algumas referências em sua obra – talvez herança "do velho", como ele se referia, carinhosamente, ao pai, o escultor Mario Cravo Júnior, autor de muitas esculturas em homenagem à divindade. Uma delas, por exemplo, ilustra o livro *Orixás*, de Pierre Verger (1997: 85).

Mas a publicação recebeu outros títulos durante a produção. Um deles usou como inspiração uma cena vista em Nova York: "Eu passeava em companhia da minha mulher quando vi uma mexicana (ou era uma cubana?) levando um buquê de cravos vermelhos. Aí eu pensei, esse livro vai se chamar *Carnation*". A tradução alude ao Cravo do sobrenome e expressa a encarnação, a carnação. "A gente anda pela vida vendo só um fragmento das coisas", refletiu. E desistiu da ideia depois de uma conversa na mesa do jogo de búzios de pai Balbino. "Eu não fico contando essas coisas, não", sorriu meio matreiro. "Mas pra você eu vou contar. Resolvi dedicar o livro a meu Exu [...] Sabe, eu tenho um Exu assentado".

Filho de Omulu, Mario Cravo Neto recebeu um cargo na família do Ilê Axé Opô Aganju, terreiro baiano de Balbino Daniel de Paula. Aqui ainda era um *abiã*, isto é, tinha vínculo com o terreiro, mas não passara pelos rituais de iniciação. "Não se separa o homem da natureza, eu não fui pra lá procurar, estava dentro de mim. Essas coisas, você herda."

Quem espera encontrar o mundo folclórico ou uma documentação fotográfica do candomblé pode se decepcionar. São pequenas as referências diretas a elementos do ritual, como os galos pretos e pombos usados para os sacrifícios, as flores jogadas para a deusa do mar, um adepto prostrado no chão em sinal de respeito, ou um *alabê* tocando o atabaque. Não há as *aiabás*, as mulheres, com suas saias rodadas, nem santos com seus paramentos de festa virados na cabeça de seus filhos. "Isso faz parte de um outro trabalho que eu estou fazendo lá no Opô Aganju."

Mario Cravo Neto se dedicou a fotografar o cotidiano e os rituais dos terreiros de candomblé durante sete anos consecutivos. Ele se referia, aqui, ao trabalho em progresso, projetado pela primeira vez no final de 2002, por ocasião da divulgação do livro. Contou que estava trabalhando com essa temática para discutir como a fotografia é proibida dentro do culto e revelou que recebeu permissão dos deuses para dar continuidade ao trabalho iniciado por Pierre Verger, nesse mesmo terreiro.

Segundo os mitos compilados por Prandi (2001), em cujo texto me apoio para analisar as imagens de *Laróyè* e para legendá-las aqui, sem Exu orixás e humanos não podem se comunicar. Assim, todos devem obrigações a ele que, indistintamente, diverte-se com todos e para todos trabalha. Costuma causar confusão, pois inverte a ordem do mundo. Também chamado de Legbá, Bará, Eleguá foi identificado pelos europeus com o diabo, em virtude de seu caráter "suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente" (Verger, 1998: 119). Apesar disso tem, igualmente, seu lado bom.

Exu é o companheiro oculto das pessoas. Por isso vem representado também em sombras e projeções, em diferentes imagens do livro, sendo quase imperceptível sua presença. Dono das encruzilhadas, sua morada é a rua – pode estar representado, assim, nas coisas mais prosaicas, mais cotidianas, como as festas.

Mensageiro dos orixás, é sempre o primeiro a comer e a ser louvado. Come de tudo e deve ser servido de tudo o que for feito. Sendo sempre o primeiro, ele é o guardião, "ele está de pé na entrada, sobre os gonzos da porta". Daí estar assentado à porta de entrada dos terreiros, daí ser cantado no início dos *xirês*, a cerimônia pública dos candomblés em que os orixás são festejados. Daí Cravo Neto compilar imagens relativas à divindade para essa sua primeira publicação com foco na religião dos orixás.



Foto: Mario Cravo Neto
"Ele é o companheiro oculto das pessoas."


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"Ele está de pé na entrada, sobre os gonzos da porta."

Para ele, Exu catalisa o inconsciente coletivo e está ligado às coisas mais profanas, à rua, às festas. Assim, é possível entender o contexto em que aparecem imagens como: as meninas de shortinhos coloridos, imagem que remete ao mito da briga entre dois amigos, provocada por Exu, as seis crianças dormindo amontoadas na grama, a cena


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"Para um, o desconhecido usava um boné branco, para o outro, um boné vermelho"


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"Odara sobe no fogo que ele próprio acendeu."

em que uma mulher está, deliciosamente, espremida entre rapazes na pipoca do trio elétrico, a imagem de uma carne assando ("Ódara sobe no fogo que ele próprio acendeu."), homens travestidos, corpos nus: "Exu do corpo, senhor dos caminhos, nos dê licença".


Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Mario Cravo Neto
"Exu do corpo, senhor dos caminhos, nos dê licença."



Foto: Mario Cravo Neto
"E não permitais que nossas cabeças vejam a vossa briga."

O falo, que o representa simbolicamente e o materializa nos objetos rituais como o *ogó* (uma espécie de porrete em forma de pênis), é trazido em várias imagens do livro, explicitamente, ou neste exemplar exercício de construção imagética: por trás do protagonista da cena, no centro da imagem, a perna do personagem ao fundo cria a ilusão da forma fálica que pertenceria ao personagem central da cena. Nossa atenção se dispersa em virtude da ação prestes a se desenrolar – referência direta à bagunça, à confusão na qual reina Exu ("E não permitais que nossas cabeças vejam a vossa briga."). O falo, isto é, Exu, não é observado imediatamente, portanto. Mais uma vez ele surge como um "companheiro oculto".

A imagem que encerra o livro é de um negro exposto ao Sol, pernas abertas, sexo à vista, preguiçoso, lascivo. O pano vermelho, sua cor ritual, faz-lhe uma reverência velada. A irreverência explícita também. "O pessoal do santo vai ver tudo isso, e vai entender, é a minha vida, é a minha visão de mundo", explicou Cravo Neto.

Ao final da entrevista de 2000, o desejo foi de reverenciar Mario Cravo Neto e sua desconcertante produção de presença, quem sabe, com um cumprimento típico para os iniciados no candomblé – o ato de pôr o *ori*, a cabeça, no chão em sinal de respeito. Quanto à Exu: não é preciso ter medo.

Mas convém saudá-lo: *Laróyè*!



Foto: Mario Cravo Neto
"Exu nos olha no culto e reconhece."

Sua temática ligada ao candomblé perpassa, de certa forma, toda sua produção durante décadas, em Salvador, e tem origem na influência africana e no sincretismo religioso. Nos trabalhos que se sucederam, impregnados da convivência ritual no terreiro, Mario Cravo Neto compôs uma visualidade muito própria do espaço sagrado, publicada em: *Na terra. Sob meus pés* (2003); *Trance. Territories* (2004); *O tigre do Dahomey. A serpente de Whydah* (2004); *A flecha em repouso* (2008), praticamente seu último trabalho.

Ijí Lodé foi o nome que Cravo Neto recebeu ao ser iniciado em 2003. Pouco tempo depois abandonou o candomblé. Informalmente, revelou que "entrou só para depois sair". Parece pouco provável, para uma personalidade complexa como a dele, que a desistência tenha sido apenas em virtude de uma inadaptação às hierarquias a que deveria render submissão, que é o que corre. Nunca saberemos exatamente o que ocorreu.

Há indícios de que nesse momento tenha sido premente finalizar o projeto poético dentro da religião que já durava sete anos. Faço disso uma metáfora para suspeitar da simbologia instaurada em sua atitude: segundo o sistema ritual do candomblé, aos sete anos da iniciação, atinge-se a senioridade. Sete anos depois do início desse projeto, ele não mais precisou dos vínculos que o mantinham no interior do ritual. Diógenes Moura[11] revela a fala do artista: "que depois de sete anos de pronfundo envolvimento com o candomblé, as 'coisas' haviam se tornado turvas, como um tempo de espera". A isto

[11] *Uma flecha em repouso e o número 7*, disponível em http://www.cravoneto.com.br/aflechaemrepouso/port/pag02.htm

pode-se associar também todo o processo da doença que o levou à morte, em 2009. Em uma entrevista, por ocasião da exposição *A flecha em repouso*, ele diz:

"O que está acontecendo com o nosso culto hoje em dia é um certo tipo de evangelização nos moldes políticos dos outros cultos. A vaidade de certos dirigentes não é mais uma utopia. No fundo usam o seu poder de sacerdotes, escondidos nas brechas de associações religiosas [...]. Mesmo assim, ainda na nossa sociedade, nos espaços sagrados dos terreiros residem os verdadeiros devotos e guardiões dos encantados. Mas estes personagens são poucos e estão acabando. Conheci de perto vários deles, alguns até já se foram, Odé Faromin, a velha Mãe Rosa, ainda ativa, guarda o segredo. Creio estar me excedendo neste assunto"[12].

12 Mario Cravo Neto em entrevista publicada pela Galeria Paulo Darzé, por ocasião da abertura da exposição *Flecha em Repouso*, em 2008, disponível em http://www.paulodarzegaleria.com.br/expo_mariocravoneto2008.htm.

FOTOGRAFIA, UMA NOTA ACENTUADA FORA DO LUGAR

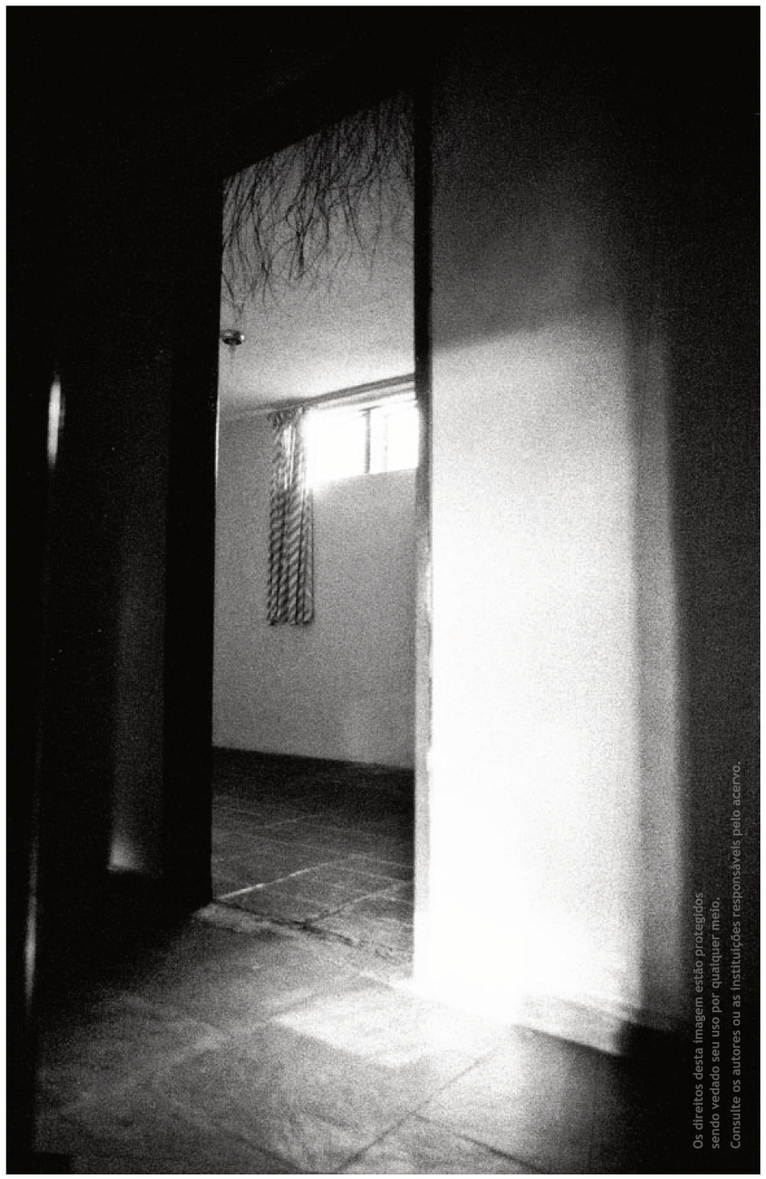

Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
Roncó, útero sagrado gerador de crenças e emoções.

"não, ninguém faz samba só porque prefere"

(Poder da criação, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro)

O ritual fotográfico se situa em um território próprio e difere, conceitualmente, de todas as outras formas de expressão artística que têm na imagem o produto final, ao registrar o instante e transformar "conceitos em cenas" (Flusser, 1985: 45), sendo inúmeras as suas possibilidades, seus usos e suas funções para a sociedade. Ao conter uma perspectiva do fotógrafo, aponta para um modo de ver que o insere no mundo social. Segundo José de Souza Martins (2008: 65) "se a fotografia aparentemente 'congela' um momento, sociologicamente, de fato, ela 'descongela' esse momento ao remetê-lo para a dimensão da história, da cultura, das relações sociais". E, "apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem (Benjamin, 1987: 94)".

Esse modo de conceber as imagens é, para Susan Sontag, em *Contra a interpretação* (1997), a persistência da teoria mimética, fundadora do discurso fotográfico. O apelo à representação da realidade exterior se mantém, ainda que figure uma teoria da arte como expressão subjetiva. "Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como a afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar."

E, segundo Carvalho (1989), "os primeiros fotógrafos são ofuscados pelo chamado registro da realidade, estão fascinados em poder captar o real. Pouco a pouco, o espírito da arte vai abandonar a objetividade da natureza para encarnar a subjetividade do artista [...] tentarão trazer a fotografia para a subjetividade, dando a entender que por trás da câmera haveria uma autoria [...] A fotografia tornou-se uma imagem subjetiva, criada, mental [...]". Entretanto, o problema que parece se impor é de que maneira ela vai se incorporar às diferentes formas de atividade social que, segundo Geertz (2001: 146), é sempre um saber local, isto é, "o processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural".

A fotografia pode repercutir, favoravelmente, as diversidades, como nos diz Canclini (1981): "A adoção metafórica de mecanismos ópticos e fotográficos para explicar o funcionamento da ideologia e, em contrapartida, a elaboração de concepções aberrantes sobre a fotografia, baseadas numa reflexão ingênua sobre os processos de conhecimento e de representação do real,

contribuíram com esses erros. Acreditamos que a crítica a tais estereótipos é indispensável para se repensar a estrutura do trabalho fotográfico e seu papel nas transformações sociais"e as intervenções artísticas, evidenciadas por ele.

A imagem fotográfica, nesse contexto, pode ser produtora de conhecimentos e capaz de dialogar com a cosmogonia presente na visão de mundo da diáspora africana, e fundamental para a compreensão da cultura negra no Brasil. Ao preservarem-se vínculos (corpo e território) na manutenção das ancestralidades, reforça-se o debate contemporâneo brasileiro sobre a diversidade étnica e cultural. É desse lugar, então, que as estratégias das imagens podem ser contempladas, levando, de qualquer forma, à expressão artística de seus autores.

Essa imagem reforça a fortuna das influências africanas como um patrimônio cultural para desconstruir visões errôneas e estereotipadas, tão recorrentes, sobre a realidade negro-brasileira. Quando trabalhamos no campo das ideias expressas verbalmente ou por escrito essa tarefa já é difícil, tanto pela falta de espaço para o debate como pela tradição construída em séculos de folclorização e preconceito.

Sabemos que esse processo se torna mais complexo quando lidamos com imagens: menos divulgadas, menos discutidas, e com a produção e circulação, no mais das vezes, definidas pelos donos do poder, ou pela necessidade de demonstrar para públicos interno e externo apenas a coexistência pacífica, ou um mito de felicidade cotidiana, sem grandes problematizações, que afete a construção de uma identidade nacional homogênea e sem conflitos.

Esse problema se amplia quando se trata de comunidades tradicionais e de suas vivências, suas culturas ancestrais e cotidianas. Por um lado, quanto à questão da permanência – gestos, falares, dança, música, crenças – procede-se quase sempre de maneira a criar um tempo estático, o que gera enganos quanto ao que se deseja e ao que não se deseja encontrar nessas comunidades.

Sobre isso cabe lembrar mais uma vez a perspectiva "de dentro". De uma forma ou de outra, nega-se a evolução dentro de uma tradição, muitas vezes se esquecendo de que os símbolos verificados possuem valor cotidiano,

e não apenas antropológico ou sociológico – este carrega consigo idéias preliminares de história, política, cultura e religião, concepções pré-existentes à análise de dados, e é condição imanente do pesquisador e do fotógrafo. Mas o processo de interpretação artística e, muitas vezes, o mero registro fotográfico com intenção documental possuem características próprias, geram outras visões possíveis e carregam a tradição para o momento, para o acaso programado, abrindo brechas para a compreensão dessa permanência no tempo, mostrando o valor do gesto no presente, tornando, assim, mais dinâmica a discussão sobre culturas tradicionais, seus mitos e ritos.

É inegável a contribuição da fotografia para a difusão dos conhecimentos gerados no interior dos rituais, ainda que seja essa sua condição paradoxal. Em muitas situações o registro fotográfico, que pode ser também etnográfico, artístico, guarda uma certa ambiguidade. Ao mesmo tempo em que é utilizado "livremente", é altamente proibido. O que me faz suspeitar que sejam duas as influências para a interdição visual aos sacrifícios e rituais de iniciação no candomblé, tanto à fotografia quanto às comunidades.

Primeira. A lembrança de um passado de violências, preconceitos e desprestígios pelos quais passaram os escravizados e seus descendentes obrigou que a prática religiosa herdada se mantivesse em recônditos. Ainda que se considerem as relações internas de poder nas quais o candomblé é fundamentado – o que poderia dar margem a um entendimento das restrições visuais apenas como forma de preservar escalas hierárquicas[1]. Pierre Verger parece ter levado esse sistema às últimas consequências.

Não se pode negar, entretanto, que parte do distanciamento dos antigos candomblés dos grandes centros se deveu à necessidade de águas correntes, matas, estradas que pudessem se refletir no ambiente africano de onde os cultos foram trazidos, preservando-se a proximidade aos recursos naturais – do uso que se faz de seus elementos: os bichos, as folhas, as pedras e ao apelo às relações míticas dos orixás com a natureza.

Ainda tem sido assim. Como os quilombos, refúgios, também seguiram a mesma orientação geográfica e conceitual – natureza favorável, acesso difícil e a clausura perpetuadora das tradições. Contudo, essa certamente não foi a única razão para que as melhores "macumbas" fossem as mais distantes e que o bom mesmo seria nunca se aproximar delas. Leia-se aqui: as mais tradicionais, as mais legítimas, as mais compromissadas com as

1 Lisa Louise Earl Castilho, em *Entre a oralidade e a escrita: percepções e usos do discurso etno-gráfico no candomblé da Bahia*, tese de doutorado defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2005, discute a epistemologia dessa questão. Ela se refere à resistência a registros etnográficos e fotográficos como relacionada a) à preservação das tradições num contexto social opressivo; b) "à aquisição do saber religioso concebido por um processo multissensorial, experiencial, *embodied*, no qual os canais analíticos, verbais e até visuais são considerados não necessariamente inapropriados, mas inadequados, *per se*, para representarem a riqueza e a complexidade da experiência religiosa"; c) "transgridem os espaços discursivos de um corpo secreto de conhecimento [...] chama-do de 'fundamento', às vezes de 'segredo'[...] relacionado a três fatores: hierarquia interna formal, a concorrência interna pelo poder e o contexto social externo."

africanidades e que, portanto, cativariam para sempre seus frequentadores.

Segunda. Condições impostas pela cosmogonia africana, a priori, fazem um forte apelo à produção de presença e à experiência. No candomblé todo o sistema ritual e a própria noção de pessoa são assentados nesse alicerce, colocando-se na presença física de objetos e do próprio corpo os elementos que os constituem.

É o que faz, por exemplo, um adepto lutar para retomar seus objetos rituais se deixar o *egbé* por algum motivo, atitude vista com muito maus olhos pelos sacerdotes, que tentam mantê-los para, assim, ou perpetuar as relações que representam, ou despachá-los a seu bel-prazer, em sinal de poder hierárquico e religioso. A suspeita é de que, caso não o faça, perderá o controle sobre a própria experiência religiosa ali vivida, o que pode ocasionar, segundo a dinâmica dos terreiros, problemas para o filho ou filha-de-santo que agir dessa forma. Devolvê-los, raramente. Ao menos dificultar, em muito, esse processo. O gesto de compreensão com o afastamento de um membro do *ilê* deslocaria o sentido que impregna também a devoção ao *corpo-terreiro* e à produção de presença que ele próprio representa. O acontecimento relatado a seguir ajuda a exemplificar, aqui.

Dois anos após a iniciação, decidi não permanecer naquela comunidade. A *iyalorixá*, então, exige desta dissidente uma carta assinada com a qual deveria justificar a deserção para reaver objetos, roupas, colares, *ibás* e paramentos dos orixás aos quais eu fora consagrada. Os trechos, transcritos do documento formalmente elaborado, revelam de que forma a materialidade, e uma certa irracionalidade, colam-se a serviço desse ato e agem, poderosamente, em função da preservação dos espaços sagrados e do contexto que os materializam.

> "Há cinco anos quando entrei pela primeira vez nessa Casa imaginei que tivesse encontrado o lugar que abrigaria para sempre todo o envolvimento cultural e emocional que me encantam na tradição dos cultos africanos [...] Entretanto, sabendo que é sempre possível, e preciso, recomeçar é que faço a solicitação que se segue.
>
> Por acreditar que seria possível o aprendizado sobre a religião dos Orixás entreguei a essa Casa e, sobretudo à sua zeladora, minha "cabeça" para todos os rituais iniciatórios e, imbuída de dedicação e respeito, tive minha vida incorporada à da Casa [...]. Entretanto, desde minha Iniciação, em janeiro de 1996, não me sinto mais confortável [...]

> Dessa maneira, por saber que é possível estar em contato com os Orixás mesmo fora desse Ilê Axé comunico, neste documento, a pedido de sua zeladora, [...] meu desligamento oficial a partir desta data e solicito todos os objetos rituais pertencentes a meu Orixá.
>
> Atenciosamente, e certa de que estou tomando uma atitude consciente e coerente com minha maneira de encarar a vida, solicito, ainda, que minha saída seja comunicada a quem possa interessar e, principalmente, aos irmãos que acompanharam minha trajetória dentro da Casa; à Iyá, por quem tenho extremo carinho [...]".

Nunca foram devolvidos, evidentemente. Como prosseguir a vida religiosa, então, sabendo-se que todos aqueles objetos, para sempre perdidos e, mais, impregnados da própria pessoa, de seu sangue, pertenceriam à fúria, daí em diante, daquela zeladora de terreiro? Que espécie de *ajé* (feitiço) poderia ser preparado, em consequência?

A alternativa para o adepto do candomblé nessas ocasiões é "retirar a mão" de sua cabeça. O ritual, realizado assim que se fixar em um novo *egbé*, torna impotente a mão que consagrou aquela cabeça, destituindo-a de qualquer ligação entre ambas. É comum que ocorra à morte do pai ou mãe-de-santo que o iniciou e é denominado, originalmente, "tirar a mão de vumbe", mas serve como expediente de alta eficácia simbólica, em casos como esses.

Como a cabeça está representada por meio dos objetos rituais rompe-se também com eles, que podem permanecer no terreiro de origem, ou serem eliminados, despachados, como se diz, sem prejuízos para a continuidade da vida religiosa e do *axé*. A cabeça é lavada com determinadas ervas e outros elementos. A cerimônia é acompanhada de cânticos e rezas específicos, ao som insistente do *adjá*. Arrisco dizer que, ao lavar a cabeça, também são lavadas, virtualmente, as mãos do passado que foram postas sobre ela. Todos saem limpos, então, para uma nova vida.

O terreiro é, assim, um organismo vivo em que todos os elementos que o constituem têm razão de ser e importância simbólica. Orixás, vimos, comem "de verdade", precisam receber alimentos rezados, cultuados, "de verdade". Também é verdade que pedras, conchas, pedaços de ferro são orixás assentados em potes de barro e cabaças. É materializável, também, a energia que se sente corporalmente. Por isso, ferir *ibás*, jogá-los fora de qualquer maneira é uma atitude, nem sempre exemplar, é certo, mas compreensível, nesse sistema ritual que valoriza o indizível.

É da cultura nagô o respeito à experiência, à vivência, e à produção de presença que decorre delas. Não é acaso a extrema importância da produção artística de máscaras e estatuetas na cultura africana, sempre uma experiência ritual. Kabengele Munanga (2000) descreve: "a forma ou o estilo; as cores e seu simbolismo; a temática; a iconografia e as fontes de inspiração, todos harmoniosamente articulados através do domínio de uma técnica capaz de dar corpo e existência a uma obra de arte autêntica". Os objetos artísticos relatam a trajetória de antepassados. Este conceito, discutido por Munanga, é reforçado pela antropóloga Maria Lúcia Montes[2]: "A arte africana é uma arte conceitual, reducionista, não mimese do real. Um exemplo típico é o dos 'retratos' de figuras da nobreza Akan em Gana. Depois de morto são representados por esculturas de cabeças denominadas *mma*. Aos olhos ocidentais, elas seriam tudo menos 'retratos' de pessoas reais que um dia viveram."

Preservam, traduzem e recriam especificidades das raízes culturais em uma produção artística e identitária vigorosas. Não uma identidade estática, mas, como as tradições, em constante renovação. Mestre Didi (1989) já nos esclarece que a tradição se refere: "[...] não a algo congelado, estático que aponta à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais, constitutivos e condutores de identidade, memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitam renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores". E não seria diferente com a imagem fotográfica.

Verger, Medeiros e Cravo Neto constroem sólidas referências visuais sobre o candomblé. Inéditos e fomentadores de uma visualidade desta religião, eles reforçam seus trabalhos pela "simples" produção de presença que criam. Seria esta a função da fotografia que se pretende tomar desses rituais, valorizadora da manifestação cultural, da preservação dos saberes? Verger, em seu olhar do intelectual e apoiado pelo discurso etnográfico, interdita, visualmente, os rituais sagrados ainda hoje, enquanto José Medeiros, em sua fotografia aplicada à reportagem, escancara-os, e o artista Mario Cravo Neto os insere em seu cotidiano, mobilizando os sentidos do culto também com imagens exteriores a ele, como se a religião dos orixás se expandisse para fora do ambiente do terreiro, operando com conteúdos ao mesmo tempo

2 *Estética do candomblé*, texto de arguição da tese *Axós e ilequês. Rito mito e estética do candomblé*, de Patrícia Ricardo de Souza, no departamento de Sociologia da FFLCH – USP, em abril de 2007, sob orientação do prof. dr. Reginaldo Prandi.

religiosos e sociais, já que "toda menina baiana tem um santo que deus dá", como diz a canção de Gilberto Gil.

Mas quando são extraídos da performance ritual a cena, o cenário e a corporalidade um fluxo se dissiparia. Por isso o interdito visual não está localizado nos cânones imagéticos e, sim, nas próprias matrizes ancestrais. Como se houvesse aí um aniquilamento da função da fotografia de dar a ver, dar a conhecer. Susan Sontag já se refere a isso em seu *Ensaios sobre a fotografia* (1983): o que se sabe pode ser separado do que se vivencia. Na cultura nagô, não! Se, nela, é a experiência que leva ao conhecimento, parece natural não se julgar o registro fotográfico (mesmo a escrita) apropriado para potencializar as ações e oferecer conhecimentos sobre elas. A imagem, dissociada da experiência ritual, descontextualiza-os, já que em sua natureza perversa ela roubaria momentos e os perpetuaria no quadro. Parece ser esse, justamente, o temor dos adeptos de todas as épocas, além das aproximações muitas vezes indesejadas.

Assim, apesar de haver um culto ao segredo, por meio de um sistema de crenças e interdições, o candomblé se apresenta como uma religião que parece propiciar o visível, tamanha a sua fortuna visual, as visualidades que emprega e, portanto, geradoras de produção de presença. Esta diversidade de pensamento visual decorre de experiências distintas com a visualidade do objeto.

O fato é que religiosos olham, ressabiados, para a produção de imagens dos rituais e dos orixás incorporados. Mas se sabe que o limite de desconfiança, perplexidade e proibição na fatura imagética é diferente de terreiro para terreiro até porque, numa espécie de flexibilidade implícita, não há consenso sobre o que é, de fato, segredo e sobre que fronteira a fotografia pode atravessar.

Das crenças. Segredo vem do latim *secretum*, do verbo *secernere*, que significa separar, colocar à parte. Quem sabe um segredo está hierarquicamente separado daquele que não o sabe. Mas segredo é algo difícil de manter, e é instável em cada terreiro, de acordo com inúmeras variáves. Portanto, está condicionado a determinadas regras. Companheiros de um mesmo barco, por exemplo, dividem determinados segredos, sob determinadas regras. O que é dito ao orixá ou ao *erê* pelos sacerdotes, o que se estabelece como *fundamento*[3], o que sente um corpo em transe, o nome dado a um orixá,

[3] Sempre me chamou a atenção o uso da expressão *fundamento*. Muitas vezes também se usa como sinônimo: enredo – esta, provavelmente, como menção direta às narrativas mitológicas. *Fundamento* parece significar o complexo da energia vital, o *axé*. De qualquer forma, tenho a impressão de que se usa esta palavra para evitar o termo segredo. Inventou-se um eufemismo para, na prática, não disseminar o segredo como algo concreto e legitimado por determinadas interdições e silêncios.

fazem parte do enredo secreto cuja regra é manter o Outro na subserviência dessa rede, para que o segredo permaneça e, com ele, a tradição, a cultura, o terreiro, os *iaôs* em muitos novos barcos, os ritos e os mitos.

Sodré (2005: 104) nos diz novamente: "Quando o segredo é institucionalizado – como é o caso do *auô* na cultura negra –, a comunicação é o próprio processo iniciático, constituído por um conjunto de atos ritualísticos, pelos quais se transmitem gradualmente, ao longo dos tempos, conteúdos secretos. A tensão é mantida viva em todo o grupo, graças à aparência, do segredo, exibida por meio tanto de sinais de ritos secretos quanto de ritualização pública (por meio das "festas" de terreiro) das vicissitudes míticas dos orixás ou de ancestrais. A própria dinâmica do segredo estrutura as relações no interior do grupo."

Das interdições. Os *euós* (tabus) em geral restringem determinados alimentos e comportamentos aos adeptos, de acordo com a mitologia de cada divindade, durante a vida religiosa e, sobretudo, no processo de iniciação e no período de resguardo. Entretanto, algumas ações se transformam em tabus, mesmo não encontrando explicações na cosmogonia negro-africana. Uma delas é a interdição visual às imagens da iniciação. É costume proibir ao *iaô* recém-feito o acesso a qualquer referência sobre os trabalhos no *roncó*, incluindo comentários, ou as saídas públicas no barracão que, ao contrário dos rituais internos, costumam ser fotografadas à exaustão. É comum a familiares, amigos e filhos do próprio *axé* posarem ao lado dos orixás incorporados. Imagens que só poderão ser vistas pelo iniciado após a queda do *quelê*, às vezes, uma proibição que persiste por mais tempo.

Leda Martins consagra em *Afrografias da memória* (1997) a expressão "a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas" para ressaltar uma noção marcante: "ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação (op.cit, p.26). Ligação, fusão, interseção, confluência, fronteira e ao mesmo tempo desvio, ruptura, divergência, fazem desse local uma metáfora "operadora de linguagens e discursos [...] um lugar terceiro [...] geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos" (op.cit. p.28), terreno de passagem que dá lugar a um sujeito em movimento constante.

A encruzilhada, como uma variação geográfica da síncopa, uma nota acentuada fora de lugar, é um intervalo na passagem que promove um

silêncio gerador de movimentos. Este não-lugar auxilia a construção de um conceito para a produção de imagens cujo tema é a religião dos orixás, cultura que se firmou nas brechas, nos intervalos, que conseguiu um modo espetacular de preservar o culto aos seus deuses, mantê-los vivos e ainda influenciar todas as culturas com as quais ficou em contato.

Fotógrafos, por razões diversas, são capazes de operar como guardiães da cultura – como Exu, o verdadeiro proprietário desse espaço sagrado – donos dos umbrais das portas que se abrem para a visualidade, limites que tocam em caminhos expressivos diversos. A imagem fotográfica dos rituais parece se situar nesse mesmo lugar, metáfora para os pontos de contato entre relações paradoxais que envolvem crenças e interdições e o registro visual que se faz delas. É na interdição, curiosamente, que se obtém acesso ao cruzamento das fronteiras.

Cravo Neto, por exemplo, afirma ter recebido "permissão" para imergir fotograficamente no terreiro e continuar o trabalho iniciado por Verger. Mas como esta permissão será proficiente? Na elaboração de um processo criativo, mediado pelas reflexões sobre aspectos da cultura, supõem-se. Seria a fotografia de certo modo proibida, como afirmou o fotógrafo? Haveria alguma fotografia que não o seria?

Vallado (2003, 2009) explicita a "tradição" e o sistema de tabus nessas manifestações culturais de origem africana. Acontece que incorporá-lo ao fazer artístico é também propor uma religação entre o rito contemporâneo e a mitologia ancestral. A questão que este contexto de produção fotográfica parece solicitar é: se não se construiria uma visualidade peculiar às matrizes religiosas por meio das imagens tomadas desse universo, justamente, pela apropriação do sistema de tabus.

O fato é que a produção de imagens dos rituais do candomblé é um assunto com acesso difícil. Mas resgata a fortuna cultural e visual dos rituais nos terreiros como um patrimônio brasileiro, e promove uma reflexão crítica sobre a permanência e atualização de suas matrizes, ainda que a convivência entre rituais sagrados do candomblé e as imagens fotográficas que se tomam deles seja de extremo desconforto. É o que leva os zeladores dos *ilês* à proibição da tomada e circulação das imagens, geralmente delegando ao próprio sistema institucional dos terreiros sua salvaguarda.

São evidentes os impedimentos aos não iniciados. Já os iniciados parecem sofrer de impossibilidades até mais contundentes, pois muitas vezes parecem censurados por si mesmos no duplo papel de pertencer ao ritual e de realizar suas fotografias – um processo altamente autorreferente, seja no "mero" documentar, seja no ato criativo e toda sua pós-produção. A todo o momento, soam incompatíveis essas duas posições que parecem exigir de um mesmo indivíduo atuações distintas. O resultado pode ser uma imagem que sentencia um olhar dicotômico sobre o fotógrafo e o fotográfico, nessa condição.

A construção da visualidade também põe em conflito a elaboração estética diante dos conteúdos de realidade. Dos terreiros, assentados em terra batida e natureza exuberante, aos elementos artificiais que invadem o ambiente, chega-se a uma espécie de simbologia do banal. São cerâmicas, ladrilhos coloridos, objetos que não pertencem à estrutura ritual, a proximidade com aspectos trazidos pela urbanidade, a plastificação dos objetos de uso cotidiano como vasilhas, toalhas, flores, até, parece não combinar com a fortuna visual e estética peculiares aos rituais, originalmente mais primitivos, para usar uma expressão, nem sei se adequada, mas do senso comum.

Essas referências, muito presentes, parecem não se encaixar na construção imagética, ainda que estereotipada, reconheço, que se faz da transcendência, da espiritualidade, do belo que o tema propõe por si, seu apreço pelo que chamei de plasticidade. Como se não bastasse, há de haver, ainda, um drible do fotógrafo no dispositivo, para se livrar de uma iluminação muitas vezes insuficiente, ou pouco fotogênica como as fluorescentes, por exemplo.

Não posso deixar de pensar nas condições de execução das minhas próprias fotografias, realizadas durante alguns anos dentro de um terreiro de candomblé. Este processo é estudado a seguir na edição do caderno *E o silêncio nagô calou em mim*, criado no dentro-fora do espaço sagrado, uma poética visual. Mergulho em um universo sacralizado, no qual também não entrei em vão, e consciente da relação de amor e ódio do candomblé pela imagem fotográfica.

A rigor, também invado o proibido. Sem a intenção de revelá-lo, no entanto, mas de criar um novo espaço de experiência mítico-ritual, uma poética

nem por isso menos invasora, reconheço. O que se estabelece é, de certa forma, um olhar que, religiosamente, se dá conta do saber local. De dentro, procuro na fotografia o que é estar dentro do processo, que é iniciático e fotográfico. Assim, reverencio, ainda com mais vigor o aprendizado. E, na postura teórico-metodológica do *religare*, a busca é por conectar o dentro e o fora, tendo o silêncio como mediação.

Tacca (2009: 161) nos diz: "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". O tempo mágico do ritual é marcado por separação e agregação que submetem os iniciados à obediência, silêncio, ausência de sexualidade e anonímia, em um episódio de transição. Na sucessão de quartos escuros envolvidos no processo – da câmera aos laboratórios analógicos ou digitais – Tomas (1982, 1983 e 1988) encontra no conceito de ritual de passagem uma comparação precisa com o processo fotográfico – dá-se uma alternância entre luz e escuridão. "O fato é que todo o processo fotográfico aglutina um conjunto de decisões técnicas e estéticas [...]. Tomadas a partir de uma sucessão de caixas escuras às quais sobrevêm os claros – as decisões revelam a alternância, mobilização e desmobilização da luz; este protocolo é inerente ao processo (Camargo, 2002)".

Com desenvoltura, todos profanaram o sagrado. Haveria outro modo de realizar? Suspeito que não. Este pode ser um ponto de partida e tanto. O sentido deste conjunto pode ser encontrado nas relações mitológicas, nas matrizes africanas, transcendendo os espaços rituais, permitindo a recriação, o *religare*, permitindo a revelação de um rito fotográfico e criador. A imagem fotográfica pretenderá dialogar, assim, conceitualmente, com esta definição, incorporando-a, deslocando-se de um valor de testemunho e prova, colocando por trás da fotografia um sujeito, seus muitos jeitos de corpo, em uma cultura que viveu da ginga, do contratempo, do "extra campo sutil", do silêncio, da ocupação dos intervalos – (in)corporação.

RELIGARE:
UM RITO INICIÁTICO E FOTOGRÁFICO



Foto: Denise Camargo
da série Latejar Inquietudes, 1992.

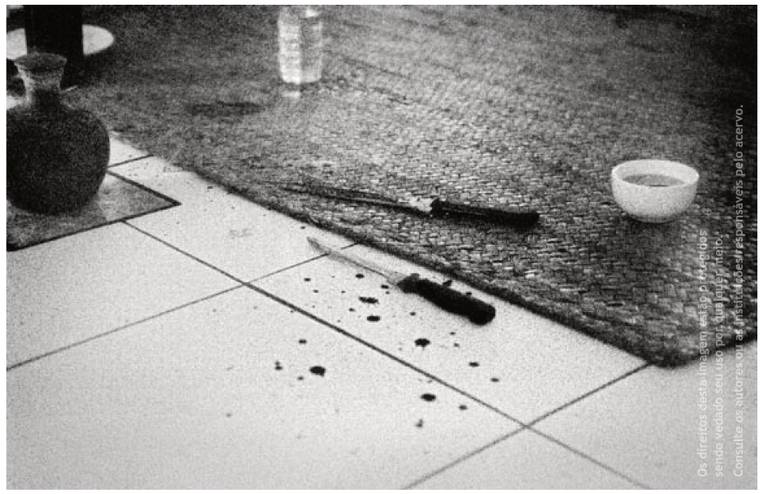


Foto: Denise Camargo
Casa das Águas, Itapevi – SP, 2009.

"é o semba do mundo calunga batendo samba em meu peito"

(*Yayá Massemba*, de Roberto Mendes/Capinam)

Dava um medinho. Mas o de que gostávamos mesmo era as balas, os doces e brinquedos distribuídos à profusão. Foram assim muitos setembros. O batuque corria alto. Chegávamos lá e já estavam todos. Fluxo contínuo, tudo acontecendo ao mesmo tempo. Não entendia bem. Mas lembro meu olhos pousados em tudo o que se movesse. Sabia que eram as festas de Cosme e Damião da casa do Tote, irmão da Matilde, amigos da Madrinha. Madrinha era irmã do meu pai, sobrou solteira, pessoa boa e que ajudou a nos criar. Fora cantora da rádio em Bragança Paulista, animadinha, miúda, unhas longas, resistentes, gritando no esmalte vermelho, terninhos justos, saias curtas. Um escândalo, sentenciava vez ou outra, meu pai, de soslaio. Dizia-se "pra frente". Era ela que me apresentava as procissões, as cinzas da quarta-feira, os primeiros bailes e a oração a São Brás, numa versão toda especial: "São Brás, São Brás, dois pra frente, dois pra tras", num ritmo cantadinho que me fazia rir e engasgar ainda mais – devoção divertida ao santo a quem deveria render graças para que se afastassem todos os males de uma garganta que me perturbou a infância. Benzia minha cabeça para tudo o que fosse patologia. Íamos à missa das dez juntas e atrasadas, a passos rápidos. E ministrava o Johrei, militava no Seicho-no-ie, vendia *Avon* e *Tupperware*, queimava palmas de Santa Bárbara bentas no "domingo de ramos" a todo ameaço de temporal, gritando por Iansã a cada raio. E não faltava às festas de Cosme e Damião. Era sua mão que eu apertava, pequena – misto de interesse e aflição. Muitas vezes foi ela que me escondeu da fúria de meu pai. Ao final da vida, cândida, incorporava Elis Regina e cantava de arrepiar. E fazia um peixe grelhado no limão, provavelmente, evocando uma cozinheira boa das antigas. Que saudade!

Desse tempo, duas dramaturgias nunca saíram da minha cabeça. A Verônica na *via crucis*, e eu brilhando no coro – "Minha voz aos céus remonte, pra cantar em seu louvor. Essa coroa em sua fronte, seja o nosso eterno penhor. Seja o nosso eterno penhor" – , repetindo a última frase, rima "rica", asas brancas e flutuantes de papel crepom, a bata longa e alva, engomada e passada de esturricar, ou seria de cetim escorregadio, e umas pluminhas debruando a barra – não sei ao certo, os pés descalços em arriscada peripécia no alto do altar da Paróquia Nossa Senhora da Livração, Jardim Brasil, bairro onde fomos morar, em 1968. Tinha, eu, quatro anos. Nesse dia, podia passar maquiagem, um *rouge* coloridinho nas bochechas e têmporas, rímel e sobrancelhas rigorosamente penteadas por suas mãos suaves de toque delicado e disposto. Minha mãe preparava as tranças que deveriam

desviar de algum adereço na cabeça – também não sei ao certo. Era o último domingo de maio, a contecia a cerimônia de coroação de Nossa Senhora. E eu seguia a performance no coro – "Em tuas mãos floresça, essa palma da vitória. Um hino de amor resplandeça, ó minha mãe, a tua glória" – , repetindo o final do último verso, afinada, segura, sob a madeira barulhenta do altar. Não podíamos nos mexer nos degraus estreitos. Dona Dulce, dos agudos agudíssimos, é que nos ensaiava. Sua filha, no mesmo timbre, era a solista. Da plateia, Madrinha punha olhos fixos, orgulhosa muito mais dos meus pendores artísticos do que de nossa convicção religiosa.

Vez ou outra, batuques. Fora do peito e dentro dele.

Já mais velha, um colega de trabalho me convida: "vá lá em casa hoje à noite, vá", gostoso e arrastado sotaque cearense. Não éramos íntimos, mas não perguntei por quê. Apenas fui. Logo a sala foi ficando lotada. Carla chegou. Lembro-me apenas de ter saído dali sem os males que me afligiam. Madrinha não demorou a me acompanhar aos rituais dessa Umbanda distante. "Macumba boa é macumba longe", já me disse alguém. Lá, ela continuava performando Elis Regina e toda sorte de mães-pretas, curandeiras, rezadeiras, benzedeiras. Vez ou outra, ela ouvia vozes e desatava em profecias.

A distância e o tempo nos perturbaram. Viajei. A "macumba" deve ter ido para ainda mais longe. Madrinha adoeceu. Nos perdemos uns dos outros e alguns anos depois, um jogo de búzios me disse que era preciso "descansar a cabeça" – elemento sagrado a ser, cuidadosamente, preparado.

Era um terreiro lá na Cidade Tiradentes, zona Leste da cidade de São Paulo. Foi a primeira vez, para um ritual de *bori*. Não dá para sair de uma experiência dessas e ser a mesma pessoa. O ritual, a limpeza, o sangue, o sono, as percepções, o comer com a mão, os banhos quase frios com palha e sabão, águas perfumadas pela seiva das folhas sagradas, o resguardo posterior. Observei tudo, observei-me. Seria raspada.

E três anos após: estou recolhida há apenas três dias. A orientação é para "descansar a cabeça". Há mesmo um sono incontornável neste espaço de silêncio e brancura [...] insisto em pensar algo. Não vem, indisposição para o mundo lá de fora. Muito se tem falado do povo-de-santo, como alguns se referem aos religiosos do candomblé, mas pouco se diz sobre como as pessoas entram para religião – um relato em primeira pessoa.

Eu vinha desencantada com a fé. O catolicismo nunca me emocionou – à exceção dos dois dramas particularmente expressivos: a cenografia da semana santa e a encenação da coroação de Nossa Senhora. Embora, por formação – eram meio beatas minha mãe e minha avó – tenha sido impelida aos seus critérios de bondade, amor ao próximo e, principalmente, pecado. Tive, como todos os católicos, que confessar pecados nos quais minha cabeça livre nunca acreditou. Vieram primeira comunhão, crisma, e tudo abandonaria. Teria cometido aí um grande pecado. Não cheguei a confessá-lo, que não houve tempo. E o próximo, nunca mais perdão: raspar a cabeça para o orixá. Fui capturada por um universo simbólico desconhecido e emocionante. Eu que sempre precisei de algo que me tirasse o solo. Pés direto no chão, o couro comendo solto, os corpos num mover-se contínuo, tudo ao redor é expressão. Acho que foi Muniz Sodré que disse, em uma entrevista de 2001, que, como Nietzsche, só acredita em um deus que dança e, acrescenta, não acredita em fiel que não se mexa[1]. Foi isso. Foi o que já estava em mim, desde as festas do Tote, dos tempos distantes – "Quem me pariu foi o ventre de um navio. Quem me ouviu foi o vento no vazio. Do ventre escuro de um porão, vou baixar no seu terreiro"[2]. E pronto.

Minha ligação com o mundo exterior parou aqui [...] O mundo para quem se recolhe é contemplativo [...] A vida corre lá fora. A paisagem aqui é de cuidadosa rotina. Banho pela manhã com um sabão preto que não cheira a nada, palha ao invés de esponjas e buchas, água quase fria, nenhum perfume, nenhum adereço. Um retorno a algo que não se conhece propriamente, mas que parece, de algum modo, muito familiar. Comida e bebida em pratos e canecas brancos de ágata. Dorme-se, desperta-se. Um burburinho constante lá fora. Panelas no fogo, chinelos que se arrastam, gente que chega, gente que fala, gente que se cala, gente que manda calar. *Aiabás*, as mulheres, cuidam da comida, dos afazeres de orixá e põem a casa para funcionar. Roupa que se lava. Comida que se faz. Água que flui, que lava o chão. Ao longe, bichos esganiçam o grito em algum sacrifício. E a vida segue. Todas essas pessoas já passaram por esse chão e têm uma história saudosa pra contar. Ninguém se arrependeu da entrega. Sacrifício. Na noite anterior houve um *xirê*. A *equede* ensinou os passos [...] Cada um que entra aqui tem algo para ensinar, tem algo para dar, que aprendeu do mesmo jeito, recebendo, observando, em silêncio. "A chuva cedeu e venta muito. Passei a manhã enfiando contas coloridas num fio. Enquanto isso, tentava reproduzir a difícil reza da madrugada, em iorubá, e atordoada com a experiência de nada poder controlar – horários, tarefas, alimentação, ações – o grande sacrifício da obediência. Passei a manhã enfiando contas coloridas num fio e nada mais. A Iyá põe sua carinha meiga na porta, só para dar um alô, desafiando o compromisso de isolamento imposto ao *iaô*. Ouço sons, sinto cheiros. Uma defumação cheirosa, cravo, eu acho. Sentidos apurados quando só o que se tem a fazer é descansar. "Fecha a porta", diz a mãe-de-santo, de cara quase também fechada. "Põe um pano aí pra impedir que alguém olhe. Aí dentro tem esse bebê que acabou de nascer." Vedada a luz, cerrada a porta. Cabelos curtos já, *ori* preparado para ser raspado. Bonita a cerimônia de lavagem da cabeça, o corte dos cabelos caindo naquela meia-cabaça, a água de cachoeira correndo. Depois, as oferendas à cabeça. É hora de dançar e celebrar. Forte emoção, o corpo em movimentos. Gente pela casa e, longe, o grito dos bichos. Vi tudo. Não sei se tinha de ver. A navalha foi deixando a cabeça nua, cortes pequenos e rasos por todo o corpo. Dói. Tudo arde. Deu-se um ritual de nascimento: o sangue espesso que envolve o corpo, a existência de uma figura materna, seja pai ou mãe-de-santo, relativa proteção. Repouso na esteira. Sob ela, as folhas sagradas. Agora, o lugar cheira a sangue e bichos cozidos. Noite já. O preceito reza luz para o *iaô* feito – a chama fraquinha da vela projeta sombras, duplos espetaculares. Tenho meu caderno, mas não meu equipamento fotográfico. Para quê? Um rato se aproveita da mesa posta. Quase não dormi, velando seus movimentos. Lá fora, lá longe, a voz de uma criança: "tá gravando"? O que seria? Espero o que fazer, o que comer, o que houver. Os sinais estão no corpo coberto apenas por um pano branco: a cabeça raspada, um pequeno guizo amarrado ao tornozelo, as marcas rituais feitas nos pés, ombros, braços, peito, costas e língua – para que o orixá fale quando precisar. No pescoço, o *quelê*, o *mokan*, *ilequês* e, nos braços, a *senzala*. Atando a cintura, um cordão de palha trançada, a *umbigueira*. Seria um cordão umbilical? "Pelo cordão perdido/Te recolher pra sempre/À escuridão do ventre, curuminha/De onde não deverias/Nunca ter saído."[3] Iyá sussurra ao meu ouvido: "abaixa bem... olha a voltinha na porta"[4]. Nessa noite sonho que vou longe buscar umas crianças. Dia lindo. Dormi. Fiz contas. E à tardinha foi chegando o *erê*. Chorava copiosamente, sabia-se lá por quê. Silêncio na casa. Pouca gente por perto. Acorda-se. Reza-se. Banho. Dormir. Saudade de casa. "Sem santo não tem festa", diz Iyá. Dei de ombros. Como interferir? Dor nas costas, isso, sim. O corpo denuncia a esteira por sobre as folhas – paisagem mais irregular para deitar alguém. Faz calor. Passei a tarde meio bestamente, entre *erê* e a saudade de uma vida normal. Mais que recolhida, agora, me sinto presa. A verdade é que "com o *orô*, acabou", diz a mãe-pequena. "O resto é folclore pro povo [...] mas você conhece

1 Este trecho foi incorporado à transcrição durante a redação deste capítulo. A entrevista está disponível em http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista9/entrevista%209-1.htm. Acesso em 04/01/2010.

2 *Yáyá Massemba*, de Roberto Mendes e Capinam, gravada por Maria Bethania, em *Brasileirinho* (2003). Este trecho foi incorporado ao original durante a redação deste capítulo.

3 *Uma canção desnaturada*, de Chico Buarque, gravada por Chico Buarque e Alcione em *Ópera do Malandro* (1979). Este trecho também foi incorporado ao original, durante a redação deste capítulo.

4 O gesto codificado faz que o *iaô*, ou qualquer adepto em obrigação, circule sob o batente das portas, de modo a nunca dar as costas para o ambiente de onde saiu.

a mãe exibida que você tem, vai ter de fazer bonito no barracão, senão o orixá vai deixar a gente com a cara no chão". Horas de *adjá* tocando e nada de santo vir. Vem quando quer, resta-nos insistir? "Melhor seria enfrentar um trabalho duro", diz Iyá. Depois me joguei num sono profundo por outras tantas horas. Ela, boa mãe-criadeira na vigília, traz alimento e colo, promove pequenas fugas ao barracão, lugar mais fresco do que este quarto onde persistem os cheiros de sangue e bicho no dendê e boas conversas cheias de simplicidade e sabedoria. Saída. Foram dias difíceis. Sacrifício. Fim de tarde. Aguardo no *roncó* já limpo, de onde foram levantadas as folhas, as aves sacrificadas e a poeira. Lá fora lavam, engomam, ouço o barulho do ferro exalando seu vapor, sinto o cheiro de roupa limpa. As crianças se encarregam de enfeitar o barracão para a festa. Hora de mostrar o orixá nascido na cabeça de um filho. Certa tensão. O toque terminou às seis da manhã. Amigos muito próximos apareceram e, antes de partirem, puseram a cara na fresta da porta do *roncó*. A família não fora avisada. Tarde já. Aos poucos a casa silencia. Lembro. Fechei os olhos de manhãzinha, tentando dormir, e avistei duas pedras. Levo mais uns dias fechada aqui. Dois anos depois, deixei esse *egbé*.

Anos mais tarde recebo um novo nome em outro *axé*, a *Casa das Águas*. Precisei mudar de barco para encontrar minha tribo mítica. Lá, sigo traçando um olhar em primeira pessoa. O corpo que foi moldado, escolheu sua própria cabeça, recebeu um sopro sagrado, veste-se, ouve, canta, dança, entrando no ritmo dos tambores, no ritmo do sagrado, preenche um vazio, "garimpa" a falta, completando o que lhe faltou. Intuitivamente, vai sendo marcado pelo conhecimento que, ao mesmo tempo, vem da palavra e de um silêncio – esse da falta, que oferece o aprendizado na própria pele com marcas indeléveis. Iniciado, esse corpo compreende a própria ancestralidade, o arquetípico, passando para sua própria individualidade, sua própria identidade nesse fluxo contínuo em que os saberes entram pelos poros. Esse corpo recluso, deitado sobre o *eni*, sobre as folhas, é um misto de repouso e ação, entrega-se e roda no barracão, um outro que é ele mesmo. Para permitir a grafia sagrada que sai de uma terra distante, pulsa nas veias e, pensamento, compõe o *corpo-terreiro*. Ninguém é o mesmo depois do silêncio.

O fato é que me reconheço nos tambores de crioula, nas danças do coco, na capoeira, no jongo, no maculelê, na ginga, nos terreiros de candomblé, na circularidade de todas essas rodas, com a crença de que não é possível fazer "feitiço sem farofa"[5]. São matrizes capazes de oferecer a artistas diversos

[5] Cito *Feitiço da Vila*, composição de Noel Rosa, de 1934.

a possibilidade de transcender os espaços rituais, permitindo a recriação, ou seja, outra espécie de interpretação, cuja preocupação não é reproduzir ou interpretar, é religar. E minha fotografia está marcada por meus reconhecimentos e pertencimentos – como separar o sujeito de seu projeto poético? Mesmo que o objeto tratado artisticamente conserve as caracteristas de seu referente, como muitas vezes a fotografia o faz, estaremos diante de subjetividades diversas e criação de modelos de realidade, no processo de sua elaboração, que pertencem a seu autor e, portanto, à obra.

Feitas as imagens, a incerteza. Que narrativa se constituiria com elas? Uma unidade visual se estabeleceria, ou o tema que as condensa bastaria? Aqui talvez a "mística como método" possa auxiliar. Refiro-me a um conceito criado por Ivana Bentes no texto *Arthur Omar: o êxtase da imagem* (Omar, 1997). Nele, ela dialoga com o fotógrafo, na tentativa de entrar em contato com reflexões sobre o processo de criação das imagens, publicadas em *Antropologia da Face Gloriosa*.

Segundo ela, a questão que o fotógrafo se coloca é: "Como detectar esses infinitésimos de tempo facial, a embriaguez, a comoção, o desvario do rosto, se o próprio olho desarmado não é capaz de registrá-los e fixá-los na mente, tamanha é a fugacidade de suas aparições? Como atingir a alma e o rosto glorioso através do instante fotográfico?" A que ele dá uma resposta simples e profunda: "sendo glorioso também [...] juntando no interior da câmera glória com glória, luz exterior e luz interior. Colocando ambas em fase vibratória, sem o que não haveria percepção possível [...]. Fazendo um só corpo com o seu objeto."

O caderno de notas: relação sensível com o suporte



Os direitos desta imagem estão protegidos
sendo vedado seu uso por qualquer meio.
Consulte os autores ou as instituições responsáveis pelo acervo.

Foto: Denise Camargo
Casa das Águas, Itapevi – SP, 2000.

O caderno de notas, no contexto dos estudos do processo criativo, pareceu-me bastante significativo e sedutor como suporte para o conjunto de imagens sobre o candomblé que venho trabalhando. Como estou considerando a experiência do ritual e, logo, daquele que o pratica, pareceu-me oportuno compreender o processo dessas imagens também como uma experiência visual. O caderno traz apontamentos para a instauração das imagens.

O caderno de notas é um suporte poético que se pretende "des-funcionalizado", é um fazer "inútil", como o define a artista plástica Edith Derdyk (2001: 28), isto é, que ultrapassa a funcionalidade das artes gráficas ao propiciar novas narrativas e desdobramentos que, provavelmente, não teriam utilidade na finalização de uma obra. Entretanto, como parte do processo de criação, abriga elementos sensíveis cuja ferramenta expressiva está, justamente, na capacidade de estabelecer conexões com plataformas híbridas. Nesse sentido, não se pode esquecer que uma das características da cultura de origem nagô é circular em torno dos objetos, das situações, relatar histórias. Aqui, ela é o mote para a construção de referências, memórias e o uso de imagens geradoras.

Em *Redes da Criação* (2006) Cecília Almeida Salles situa um campo conceitual para pensar a rede de conexões na construção do objeto artístico por meio de processos de investigação de determinados documentos privados preparadores em rascunhos, roteiros, correspondências, notas, anotações, autocomandos, transcrições, coletas de materiais diversos. Tudo, em geral, compilado e descrito no que se convencionou chamar de caderno de esboço, caderno de anotações, caderno de processo ou caderno de criação. Todos os registros, vestígios do processo de trabalho, oferecem informações sobre o ato criador. Embora a discussão, fundada na Crítica Genética (Salles, 1998, 2000 e 2006), considere as artes plásticas, a literatura, a dança e o audiovisual, o conjunto de recursos usados para a construção dessas obras é similar na gestação de determinadas imagens fotográficas, especialmente se elas se organizarem, isto é, forem editadas, para compor o que se convencionou chamar ensaio fotográfico.

A construção do objeto artístico de qualquer natureza não é um processo linear. Além disso, são evidentes os impactos causados pelas relações do sujeito criador com a cultura, o espaço e tempo, a memória, a percepção, o pensamento plástico, e os próprios recursos escolhidos para a criação que, em geral, revelam forte embate entre o cotidiano a que está submetido, os sentimentos e as experiências. Enfim, uma multiplicidade de referências que não se descolam do sujeito e constituirão seu projeto poético. São histórias de vida, sua formação pessoal e intelectual, suas atitudes frente aos golpes cotidianos, seus gostos, desgostos. Um sistema que opera uma infinidade de relações e, como um sudário, impregna-se de marcas, contextos, repertórios singulares.

Nessa perspectiva, cabe o interesse por ferramentas que não são a obra, mas também não deixam de sê-la, como o caderno de notas que registra um processo de trabalho, e onde é possível conferir aspectos da experimentação e do percurso feito. É um espaço de interlocuções, geralmente, apresentado por meio de escrituras e transcrições textuais e visuais diversas. São registros que tentam organizar fora a inquietação que parte de dentro, do meio, "do meio de um processo". É um campo de investigação e preparação.

É um recorte, um fragmento que contribui com a formulação de um pensamento plástico. É carregado de modulações e modelagens constantes. É uma síntese, apenas, mas ofertada por meio de uma materialidade expressiva cuja marca são os cortes, as substituições, as adições, os

delocamentos. (Salles, 2006: 19). Não é o definitivo, o acabado. Embora o inacabamento, paradoxalmente, possa levar à conclusão da obra. Lélia Wanick Salgado, sobre a produção dos livros do fotógrafo Sebastião Salgado, explicou que para ela uma edição fotográfica nunca termina, é abandonada, afirmação que nos permite dessacralizar a obra final sem, no entanto, desvalorizá-la, já que algo no seu movimento interno permite que o que se apresente no final não seja a única forma possível. "O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido (Salles, 2006: 21-22). A artista plástica Edith Derdyk (2001: 66) refere-se assim ao processo de edição: "Escolher e selecionar significa reconhecer, organizar, nomear, categorizar, capturando valores que em cada imagem são depositados, ou dela extraídos. Haveria uma ordem anterior ou um saber prévio orientando estas articulações manhosas dos sentidos da mente, inventora de analogias e correspondências [...]".

Para Cecília Almeida Salles (2006: 119) é preciso "observar os modos como as redes do pensamento em criação se desenvolvem, ou seja, de que são feitas as inferências responsáveis pelo desenvolvimento da obra" e continua (Salles, 2006:07): "O artista espera, pacientemente, aquilo que pode ser impensável hoje, podendo ser pensado amanhã em um processo de maturação que exige total dedicação. A criação é assumida em sua natureza de busca constante: seleções, escolhas, avanços, retornos."

O ato criador é também uma experiência interativa. A interatividade [6] permite demarcar a fronteira entre o caos e a ordem (Arata, 2003: 219). Sua atuação nos processos cognitivos firma a existência de uma multiplicidade de pontos de vista, celebra o papel criativo do jogo, catalisa a emergência e é, em última instância, pragmática. O lúdico do jogo é uma estratégia de interação. Estudos culturais, como *Homo Ludens*, de Huizinga (1980), demonstram ser esta uma importante estratégia cognitiva a ser instalada em situações de grande novidade, quando se está diante de um novo campo de possibilidades, como o momento de criar. A presença do lúdico na arte surge para atender a demanda por exploração das novas situações com as quais nossa trajetória evolutiva nos confronta [7]. No ato criador, passa-se da intenção à realização por uma cadeia de reações totalmente subjetiva. A luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (Duchamp, 1975).

Quando Cecília Salles propõe o exame do caderno de notas como uma das principais ferramentas para o estudo do processo e da obra, particularmente, fico pensando se não seria pertinente uma espécie de inversão da lógica dessa metodologia ou, pelo menos, sua aplicação às avessas. Explico. Cadernos de notas têm sido analisados para que se compreendam processos e obras acabadas. Cadernos de notas podem ser elaborados à luz dessas análises. Assim foi pensado o caderno *E o silêncio nagô calou em mim*. Na construção dos livros-objeto, vários aspectos do objeto livro são explorados, plasticamente, como o fato de proporcionar prazer intelectual por meio de seu texto, mas também prazer táctil e visual.

A fotografia, inserida nos processos artísticos e regida por metodologias de análise próprias, torna relevante sua relação com o suporte, integrando-se com o campo das artes e do design, uma vez que também remonta a seu caráter de impressão, como nos diz Silveira (2004: 145): "Talvez a fotografia encontre o seu melhor espaço na página impressa, o que proporcionaria a atenção e o contato muito próximos (que as paredes das galerias raramente conseguem oferecer) [...] existe uma profusão de livros [...] em que a concepção do todo iguala ou ultrapassa as unidades fotográficas que o formam."

São notas para uma imagética do candomblé. Para compô-lo, recursos como: memórias, anotações transcritas do diário de iniciação, de 1996, trechos dos textos estudados para a reflexão proposta nos primeiros capítulos deste trabalho, imagens liminares tomadas de cotidianos e épocas diversas, inquietações visuais sobre o fotográfico, diálogos internos e externos. É nele, dotado de referências textuais e imagéticas, que registro o projeto poético, apoiado em reflexões e na pesquisa visual [8]. Ele encontra na análise da imagem e no estudo do processo de criação elementos essenciais nas etapas de pesquisa, produção e edição do material fotográfico, produzido em contato com a religião dos orixás.

Neste trabalho observa-se, assim um fenômeno fotográfico, visual, artístico (o processo) e pretende-se construir um olhar sobre o fazer. "O fazer [...] requer uma dimensão reflexiva que permita o estabelecimento de relações precisas [...] (Naves, 2006)". À experiência, então, que "a intimidade da criação guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades de obras" [9]. Trata-se, portanto, de uma busca constante. Ela toca em memórias, segredos que agora exponho, afinal, meu silêncio é um processo de maturação.

6 Estudos específicos sobre interatividade e imagem fotográfica podem ser encontrados no artigo *Fotografia, interatividade, interações: a construção das realidades*, trabalho apresentado por Fernando Fogliano e Denise Camargo, no NP Fotografia: Comunicação e Cultura – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom.

7 *Fotografia, interatividade, interações: a aceleração cultural*, mesa temática apresentada no III Colóquio Multitemáticos em Comunicação – Multicom, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, por Fernando Fogliano, Denise Camargo e Paulo Rossi.

8 Sílvio Zamboni (2001), entre outros autores, ilumina esse campo disciplinar discorrendo sobre a pesquisa em linguagens visuais, cujas aproximações com a produção fotográfica nos permite olhar por meio de uma teoria própria ao campo das imagens para sua análise e interpretação.

Os pressupostos desta discussão estão formulados no artigo *Deter-se: os percursos de uma pesquisa visual em Fotografia*. Trabalho apresentado no GP Fotografia – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom.

9 Cecília Almeida Salles, *A intimidade da criação*. Apresentação do livro Edith Derdyk, Linha de Horizonte: por uma poética do ato criador, São Paulo, Escuta, 2001, p. 05.

CONCLUSÃO

É preciso rezar bem o fradinho pra fazer um bom acarajé



Foto: Denise Camargo
da série Privilégio do objeto, 1992.

"do ventre escuro de um porão
vou baixar no seu terreiro"

(*Yayá Massemba,* de Roberto Mendes/Capinam)

O *roncó*, clausura, quarto que suspende os *iaôs* do cotidiano pelo período da iniciação e das obrigações ao longo da vida religiosa, é um grande útero. Ali se gesta sempre um nascimento. Uma personalidade mítica desvela. É um lugar de intrincada relação entre experiências, crenças, resistências e emoção. Desse território interno, recorte da cultura negra na transposição da religião tradicional africana para o Brasil, ocorre-me estabelecer um processo de criação da imagem na experiência com o ritual.

Sobre o ritual Sodré (1998: 108) diz: "Esse momento é importante, vital para a comunidade, porque ele, e só ele, é capaz de operar as trocas, de realizar os contatos imprescindíveis à continuidade simbólica. A repetição ritualística extenua as veleidades de esencialização de qualquer real, pois este só aparece na singularidade de cada ato reiterado. [...] porque o ato ritualístico só vale no aqui e no agora, na temporalidade do instante [...]".

Reconheço esse espaço sagrado e a experiência oferecida pela cultura nagô como uma interface entre o universo mítico-ritual do candomblé e sua criação no espaço imagético. Mas convém lembrar a impossibilidade de separar a materialidade do sentido produzido por ela.

A imagem fotográfica, ainda que proibida no contexto do ritual, tem grande força na circulação do conhecimento sobre o candomblé e no entrelaçamento das influências africanas, mesmo sendo ele, hoje em dia, um domínio de diversidades étnicas e sociais. A circulação de imagens dessa manifestação religiosa e cultural dá voz a uma pluralidade de discursos visuais sobre seus principais pilares: a estrutura ritual, a sacralidade dos espaços, a hierarquia religiosa, o sacrifício, a noção de pessoa, o transe, todos tendo no *corpo-terreiro* uma referência, pela qual mitos e ritos se expressam e se mantêm no que eu poderia denominar *corpo-imagem*.

As manifestações de origem negra no Brasil se preservaram, em grande parte, pela sua treta de se disfarçar e calar. "A História da cultura afro-brasileira é, principalmente, a história de seu silêncio, das circunstâncias de sua repressão", aponta Muniz Sodré, no prefácio do livro *Contos crioulos da Bahia, narrados por Mestre Didi* (1976). Sodré (1997: 32) também nos diz: "Na atitude africana o silêncio não é um simples ato deliberado, a decisão voluntária de uma consciência, mas uma espécie de pudor ontológico de um tipo de homem que, ciente da insuficiência da fala ou dos limites da comunicação discursiva, dá lugar a outra realidade, a do corpo. Silêncio não é falta de algo, mas outra realidade, situada antes e depois da palavra."

Esse expediente, ao preservar o patrimônio imaterial da cultura negra no Brasil, pode ter sido o responsável pelo profundo desconhecimento que os brasileiros têm de suas origens, sem negarmos, evidentemente, a histórica desconstrução do território africano e suas religiões no imaginário nacional, ainda que se exaltem determinadas "paixões nacionais" que deles advêm.

A começar pela quase ausência de estudos sobre a África, já na educação básica. A Lei 10.639/03 pretende fazer essa reparação ao exigir das escolas o ensino da história e cultura africanas. Complementada pela Lei 11.465/08, inclui também a cultura indígena. É importante lembrar que a palavra negro adquiriu, por isso mesmo, um significado pejorativo. Ao tratar os negros como mercadoria deu-se origem a um engano secular chamado "raça negra", como nos lembra o geógrafo Rafael Sanzio Araújo dos Anjos, entre outros autores que tratam desta questão.

Abordo o objeto candomblé de modo semelhante àquele que me deslocou para ele: pela experiência corporal. O corpo, receptáculo dos batuques internos que me conduziram, ainda criança, tanto para a imagem fotográfica, quanto para o próprio candomblé, encontra ressonância na tradição nagô, em que é uma matriz ancestral, que revela uma liturgia essencialmente corporal (Sodré, 1997: 33).

Trabalho em um projeto poético, "entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho" (Brites, 2002), empreendendo a busca pela retomada de uma experiência, em um processo que é fotográfico e também iniciático, por meio de memórias e imagens geradoras e de um campo conceitual capaz de propiciar um olhar preocupado com a cultura. Uma cultura em que a experiência do instante e a cooptação do segredo nela inserto colocam a todos em mesmo barco, relembrando a travessia transatlântica.

No momento em que retomo batuques, aqueles que construíram em mim a identidade que me levou para dentro do candomblé, é possível que se estabeleça uma grande contradição entre fotografá-lo e pertencer a ele. Esta pode ter sido a mais potente armadilha, prefiro a palavra fronteira, que este trabalho pareceu propiciar. Por isso, a opção pelo estudo do processo de criação, para legitimar uma fotografia que se dá nas autorreferências, no latejar das inquietudes.

Com o mesmo silêncio[1] e a mesma nota acentuada fora do lugar contida, simbolicamente, no intervalo propiciado pela síncopa dá-se uma prenhez

[1] O domínio do silêncio nas artes é estudado por diversos autores e artistas. Para esta abordagem, conferir os ensaios *O poeta e o silêncio* e *O repúdio à palavra* (Steiner 1988), e *A estética do silêncio* (Sontag,1987).

de sonoridades, reverberações, ressonâncias. É o silêncio devolvido em aprendizado que se dá em uma observação silente, atenta, interna, solitária, que impressiona o corpo, os sentidos. É o silêncio de quem cala diante dos ancestres e dos mais velhos, para deles apreender tecnologias sociais e saberes. É o silêncio que produz presença. E também o silêncio da falta.

Por isso, a elaboração do caderno: *E o silêncio nagô calou em mim*, feito de notas imagéticas, para uma possível construção de visualidade sobre o candomblé, pautado por uma experiência localizada dentro-fora. O próximo passo é um "indispensável mergulho", que, como comentou o fotógrafo Antonio Saggese, "não se dá quando a gente quer, o santo vem quando bem quer. Resta-nos insistir."

Insisto. A crença é de que esta fotógrafa possa aprender a imagem por meio dos processos nos quais está inserida. Parecem, assim, existir dois modos de conviver com o ritual. De dentro: pés no chão, saias e saiotes engomados das mulheres, a comida que sai cheirosa e pelando da cozinha, o batuque das mãos dos instrumentistas, o transe do povo-de-santo. De fora: gente chegando para a festa – são os *abiãs*. É sempre assim para quem se aproxima do candomblé. Foi assim que meus olhos se achegaram. Depois entraram para o *xirê* – para a dança, para os espaços sagrados. Do canto do barracão assisto às festas, câmera em riste. Do centro da roda, participo dela. As imagens, às vezes, elas escapam ao ver consciente – inconsciência como a do transe, para além da cena religiosa. Imagens, resgate de uma expressão ancestral, que religa, conecta, aquela que só conhece quem sabe que é preciso rezar bem o feijão fradinho para fazer um bom *acarajé*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Foto: Denise Camargo
da série Heranças compartilhadas, 2005.

Cultura afro-brasileira e candomblé

AMARAL, Rita. *Povo-de-santo, povo de festa. Estudo antropológico do estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1992.

AMARAL, Rita. **Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

AMARAL, Rita e SILVA, Vagner Gonçalves da. *Fatumbi: o destino de Pierre Verger*. In: MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio (org.). **Saída de iaô. Cinco ensaios sobre a religião dos orixás. Fotos de Pierre Verger**. São Paulo: Axis Mundi, 2002. p. 29–48 .

ARAÚJO, Emanoel (org). **A mão afro-brasileira**. São Paulo: Tenege, 1988.

ARAÚJO, Emanoel e JOLLY, André. (curadoria) *Benin. Está vivo ainda lá. Ancestralidade e contemporaneidade*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.

ARAÚJO, Emanoel e MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio. **Arte e religiosidade afro-brasileira**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô**. Petrópolis: Vozes, 1983.

BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **A fogueira de Xangô, o orixá do fogo**. **Uma introdução à música sacra afro-brasileira**. São Paulo: Pallas, 2005.

BARROS, José Flávio Pessoa de e TEIXEIRA, Maria Lina Leão. *O código do corpo: inscrições e marcas dos orixás*. In: MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio. **Meu sinal está no teu corpo**. São Paulo: Edusp, 1989, p. 36–62.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *Xangô no Brasil: a música sacra e suas relações com mito, memória e história*. In: Cultura Vozes nº 05, set/out, 2000. p. 95–112.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Martins Editora, 1945.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.

BASTIDE, Roger. *Cavalos dos santos*. In: BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BASTIDE, Roger. **Images du nordeste mystique en noir et blanc**. Paris: Acts Sud, 1995.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia. Rito Nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRAGA, Julio Santana. **O jogo de búzios. Um estudo da adivinhação no candomblé**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAMARGO, Denise. *Identidade negra e mestiçagem no Brasil. Uma reflexão sobre o processo da fotografia das heranças compartilhadas*. Disponível em http://www.intercom.org.be/papers/nacionais/2006/resumos/R1500-1.pdf. Acesso em 18/10/2006.

CAMARGO, Denise. *Laróyè: das ruas ao terreiro, duas representações fotográficas da divindade Exu*. Disponível em http://www.studium.iar.unicamp.br/2206.html. Acesso em 20/08/2008.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé. Tradição e poder no Brasil**. São Paulo: Pallas, 2004.

CARVALHO, Marco. **Feijoada no paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CASTILHO, Lisa Louise Earl. *Entre a oralidade e a escrita: percepções e usos do discurso etnográfico no candomblé da Bahia*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

CARYBÉ. **Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. *Beleza por um fio*. Disponível em: http://www.studium.iar.unicamp.br/10/2b.html?studium10=beleza.html. Acesso em 02/02/2009.

CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte afro-brasileira*. In: ZANINI, Valter (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. vol. 2, p. 974 – 1033.

DOS SANTOS, Deoscoredes M. **Contos crioulos da Bahia, narrados por Mestre Didi.** Petrópolis: Vozes, 1976.

DOS SANTOS, Deoscoredes M. *Tradição e contemporaneidade*. In: Colóquio Nagiciens de la terre. Paris: Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, 1989.

DOS SANTOS, Deoscoredes M. e ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *A cultura nagô no Brasil*. In: Revista da USP. Dossiê Brasil/África. USP: CCS. nº18, 1993.

DOS SANTOS, Deoscoredes M.; ELBEIN DOS SANTOS, Juana.; SENA, Orlando. *Ajaká: Iniciação para a liberdade*. Salvador: SECNEB, 1990.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Bimestre Didi: tradição e contemporaneidade*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 1998.

GOLDMAN, Márcio. *A construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé*. In: MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio (org.). **Candomblé: desvendando identidades**. São Paulo: EMW Editores, 1987.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HERANÇA COMPARTILHADA. *A influência da cultura africana no Brasil e nos Estados Unidos* (catálogo da exposição). São Paulo: s/ed, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *A pedra de raio de Rubem Valentim, obá-pintor da Casa de Mãe Senhora*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

HEYWOOD, Linda M. **Diáspora negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003

LOPES, Nei. **Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos**. Rio de Janeiro: Senac, 2005.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá. Dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2003.

MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio. **Meu sinal está no teu corpo**. São Paulo: Edusp, 1989.

MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio (org.). **Saída de iaô. Cinco ensaios sobre a religião dos orixás. Fotos de Pierre Verger**. São Paulo: Axis Mundi, 2002.

MARTINS, Leda. **Afrografias da Memória**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar.* In: **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). Belo Horizonte: Fale, 2002.

MONTES, Maria Lúcia. *Estética do candomblé* [arguição para *Axós e ilequês. Rito, mito e a estética do candomblé.* Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.] (mineo).

MUNANGA, Kabengele e MANZOCHI, Helmy Mansur. *Símbolos, poder e autoridade nas sociedades negro-africanas.* Dédalo. Museu de Arqueologia e Etnologia/USP, São Paulo, nº 25, p. 23–38, 1987.

MUNANGA, Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é afinal?*. In: AGUILAR, Nelson (org). **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

NEYT, François e VANDERHAEGHE, Catherine. *A arte das cortes da África negra no Brasil.* In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. *Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo.* In: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental vol.11, nº 04. São Paulo, 2008.

PELLEGRINI, Luis. O último encontro com Pierre Verger. In: MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio (org.). **Saída de iaô. Cinco ensaios sobre a religião dos orixás. Fotos de Pierre Verger**. São Paulo: Axis Mundi, 2002. p. 15–27.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do axé: sociologia das religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 1996.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. São Paulo: Hucitec, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Popular expressions of faith*. In: O'HANLON, Michael (org.). **Acts of faith in contemporary Brazil**. Oxford: Pitt Rivers Museum/University of Oxford, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados. Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RICARDO DE SOUZA, Patrícia. *Axós e ilequês. Rito, mito e a estética do candomblé.* Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROCHA, Agenor Miranda. **Caminhos de odu: os odus do jogo de búzios, com seus caminhos, ebós, mitos, e significados, conforme ensinamentos escritos por Agenor Miranda da Rocha em 1928 e por ele mesmo revistos em 1998**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. *Cem anos de arte afro-brasileira.* In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira**. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2000.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz e SOUSA REIS, Letícia Vidor (orgs.). **Negras imagens. Ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Segredos do escrever e o escrever dos segredos*. In: BARRETTI FILHO, Aulo. **Dos yorùbá ao candomblé kétu. Origens, tradições e continuidade**. São Paulo: Edusp, 2010.

SOCIEDADE RELIGIOSA E CULTURAL ILÊ ASIPÁ, 25 anos. Evento realizado em Salvador – BA, 19 e 21 de maio de 2006 (folder).

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida. Por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP & A, 2005. 3ª.ed.

SODRÉ, Muniz. *Corporalidade e liturgia negra.* In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Negro brasileiro negro, nº 25, p.29 –33, 1997.

SODRÉ, Muniz et al. **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Junior**. São Paulo: Ex-libris, 1988.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. *As representações do corpo no universo afro-brasileiro.* In: Projeto História nº 25, São Paulo, dez.2002. p.125–143.

VALLADO, Armando. **Iemanjá. A grande mãe africana no Brasil**. São Paulo: Pallas, 2002.

VALLADO, Armando. *Lei do santo: poder e conflito no candomblé*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

VALLADO, Armando. **Lei do santo: poder e conflito no candomblé**. São Paulo: Pallas, 2010.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. São Paulo: EDUSP, 1999.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre. **Dieux d'Afrique. Culte des orishas et vodouns à l'ancienne côte des esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil**. Paris: Paul Hartmann,1954 (reed., Paris: Revue Noire, 1996).

VERGER, Pierre. **Retratos da Bahia, 1946 – 1952**. Salvador: Corrupio, 1981.

Antropologia, Sociologia

CALVINO, Italo et al. **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Pallas, 1992.

CANCLINI, Néstor García. **A produção simbólica**. **Teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

DAWSEY, John C. *Turner, Benjamin e antropologia da performance*: *o lugar olhado (e ouvido) das coisas*. Disponível em http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/viewFile/7322/5249. Acesso em 15/10/2009.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRARI, Florencia; SZTUTMAN, Renato; MARRAS, Stélio. *Maria Lúcia Montes, fragmentos de uma entrevista jamais realizada*. In: Revista Sexta-Feira. Antropologia, Artes e Humanidades. Tempo vol. 05, p.121 – 139.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa. Elementos estruturais de Sociologia da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GEERTZ, Clifford. *A arte como um sistema cultural*. In: GEERTZ, Clifford. **O saber local**. São Paulo: Vozes, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

KOURY, Mauro Guilherme (org). **Imagem e memória. Ensaios em antropologia visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias. Antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais*. In: ArteUnesp. São Paulo, vol. 12, p. 23–42, 1996.

MOHAMMED, Elhajji. *Memória coletiva e espacialidade étnica*. In: Galaxia nº 04, 2002, p. 177–191.

MONTES, Maria Lúcia. *O belo e o sagrado*. Disponível em www.uol.com.br/pinasp/africa/texto/texto.htm. Acesso em 28/08/1999.

MÜLLER, Polo Regina. *Ritual, Schechner e performance*. In: Horizontes Antropológicos vol.11 nº24. Porto Alegre, jul/dez.2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200004. Acesso em 15/10/2009.

PEIRANO, Mariza. *Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance*. In: Série Antropologia. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2006.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *A produção artística do ponto de vista sociológico*. In: ArteUnesp. São Paulo, vol. 12, p. 11–23, 1996.

SERRES, Michel. *O que é identidade*. In: Le Monde de l'Éducation, de la Culture et de la Formation, jan.1997. Trad. Sílvio Barini Pinto.

TURNER, Victor W. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

Processo de criação

ARATA, Luis O. *Reflections on Interactivity*. In: THORBURN, David e JENKINS, Henry. **Rethinking media change: the aesthetics of transition**. Cambridge: MIT Press, 2003.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BALLY, Gustav. **El juego como expression de libertad**. Mexico D.F: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora FAURGS, 2002.

CAMARGO, Denise. *Deter-se: os percursos de uma pesquisa visual em fotografia*. Disponível em: http://www.intercom.org.be/papers/nacionais/2009/resumos/R2495-1.pdf. Acesso em 16/10/2009.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Editora 34, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. La logique de la sensation**. Paris: Éditions de la Difference, 1991. p.79–99.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

DOCTORS, Marcio. **A fronteira dos vazios**. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Barros, 1971.

NAVES, Rodrigo. *Prefácio*. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Teatros do silêncio*. Revista sala Sala Preta: 69 –77. Disponível em http://www.eca.usp.br/departam/cac/salapreta/PDFO5_06.pdf. Acesso em 15/01/2010.

REINERT, Leila. *Ações e reações de um gesto criativo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

SALLES, Cecília Almeida . **Crítica Genética. Uma nova introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação. Construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SILVEIRA, Paulo. *A fotografia e o livro de artista*. In: SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TESSLER, Elida. *A arte de encontrar aquilo que não estamos procurando*. Disponível em http://www.casthalia.com.br/periscope/elidatessler/texto2elida.htm. Acesso em 11/08/2003.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados, 2001.

Materialidade da comunicação

FELINTO, Erick. *"Materialidades da comunicação": Por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação.* In: Ciberlegenda nº 05, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich e PFEIFFER, Ludwig. **Materialities of communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação.* Rio de Janeiro: UERJ, Cadernos do Mestrado, nº 5, 1993.

HANKE, Michael Manfred. *Materialidade da comunicação – um conceito para a Ciência da Comunicação?* Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0680-1.pdf. Acesso em 15/10/2009.

LYRA, Bernadette. *Algumas considerações sobre o percurso da teoria das materialidades na comunicação*, *notas organizadas para os alunos da disciplina Metodologias de Análises em Imagem e Som*, (mineo) 2004.

Corpo

ALEXANDRE, Marcos Antonio. **Representações performáticas brasileiras. Teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ALVES DA SILVA, Rubens. *Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. In: Horizontes Antropológicos. vol.11 nº 24. Porto Alegre, jul/dez.2005. Disponível em http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/viewFile/7322/5249. Acesso em 15/10/2009.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

FALCÃO DOS SANTOS, Inaicyra. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (org). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.

GREINER, Christine. **O Corpo**. **Pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

LINS, Daniel. *Prefácio.* In: LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

LYRA, Bernadette e GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo e cultura**. São Paulo: Xamã, 2001.

LYRA, Bernadette e GARCIA, Wilton (orgs.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2002.

ROYCE, Anya Peterson.*The Dance* In: **The anthropology of dance**. Bloomington and London: Indiana University Press, 1977.

Fotografia

ALPHONSUS, Luiz [et al.]; curadoria de CANONGIA, Ligia. **Arte foto**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre la fotografia.** Buenos Ayres: Editorial Artes y Libros, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia.* In: BENJAMIN,Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

CAMARGO, Denise. *Rito dígito. A fotografia sob impacto da tecnologia digital.* Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CANCLINI, Néstor García. *Fotografia e ideologia: seus pontos em comum.* In: **Feito na América Latina**. **II Colóquio Latino-americano de fotografia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARVALHO, Bernardo. *A técnica de fazer arte.* In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 06/08/1989.

CARVALHO, Victa de. *Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea*. Disponível em http://www.studium.unicamp.br/27/01.htm. Acesso 25/10/ 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **Identidade/Não-Identidade. Sobre a fotografia brasileira hoje**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo [catálogo], 1997.

COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade na revista O Cruzeiro*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

COSTA, Helouise. *Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon*. In: Fotografia: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN – Ministério da Cultura: Rio de Janeiro, 1997.

CRAVO NETO, Mario. **A flecha em repouso**. Salvador: Áries Editora, 2008.

CRAVO NETO, Mario. **Laróyè**. Salvador: Áries Editora, 2000.

CRAVO NETO, Mario. **Na terra. Sob meus pés**. Salvador: Áries Editora, 2003.

CRAVO NETO, Mario. **O tigre do Dahomey. A serpente de Whydah**. Salvador: Áries Editora, 2004.

CRAVO NETO, Mario. **Trance territories**. Verlag Das Wunderhorn: Heidelgerg, 2004.

FABRIS, Annateresa. *A fotografia e o sistema das artes plásticas*. In: FABRIS, Annateresa. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006.

FABRIS, Annateresa. *Redefinindo o conceito de imagem*. In: Revista Brasileira de História vol.18 nº 35, São Paulo, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUIBERT, Hervé. *O único rosto*. In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 23/10/1987.

KOSSOY, Boris. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1994.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio. **Travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637 – 1889)**. São Paulo: EDUSP, 2000.

MARTINS, José de Souza. *A imagem incomum : a fotografia dos atos de fé no Brasil*. In: Estudos Avançados. São Paulo, vol. 16, n° 45, p. 223–249, mai/ago, 2002.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MEDEIROS, José. **Candomblé**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

MOURA, Diógenes. *A flecha e o número 7*. Disponível em http://www.cravoneto.com.br/aflechaemrepouso/port/pag04.htm. Acesso em 15/01/2010.

OMAR, ARTHUR. **Antropologia da face gloriosa**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

REVUE NOIRE. **Antologia da fotografia africana e do oceano Índico (séculos XIX e XX)**. Paris: Èditions Revue Noire, 1998.

ROMANELLO, Jorge Luiz. *A natureza no discurso fotográfico da revista O Cruzeiro: paisagens e imaginários no Brasil desenvolvimentista*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

ROMANELLO, Jorge Luiz. *Considerações sobre a representação de um "bárbaro ritual" em uma capa da Revista O Cruzeiro*. Disponível em http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Romanello_Jorge.pdf. Acesso em 15/01/2010.

ROUILLÉ, André. **A fotografia. Entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

ROUILLÉ. André. *Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas* em: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1998. p. 302–311. trad. Patrice C. Willaume.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUTY, Jérôme. *A representação do negro nas fotos de Pierre Verger (1902-1996)*. Disponível em http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome/index.html. Acesso em 02/12/2007.

TACCA, Fernando de. **Imagens do sagrado. Entre Paris Match e O Cruzeiro**. São Paulo: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

WILLIS, Deborah**. Picturing us. African American identity in photography**. New York: The New Press, 1994.

Documento sonoro

BOSCO, João e SALOMÃO, Wally. *Memória da pele*. Intérprete: João Bosco. In: **Na esquina**.[S.I]: Sony, 2000. 1 CD. Faixa 7.

BUARQUE, CHICO. *Uma canção desnaturada*. Intérpretes: Chico Buarque e Alcione. In: **Ópera do Malandro**. [SI]: Universal,1979. vol. I Faixa 4.

GIL, GILBERTO. *Toda menina baiana*. Intérprete: Gilberto Gil. In: **Gilberto Gil Unplugged**. [S.I]: Warner Music, 1994. Faixa 15.

LOPES, Nei e MOREIRA, Wilson. *Coisa da antiga*. Intérprete: Clara Nunes. In: **Guerreira**. [S.I]: EMI, 2009. 2 CDs. Faixa 5.

LOPES, Nei. *Samba de Eleguá*. Intérprete: Nei Lopes. In: **Partido ao cubo**. [S.I]: Rob Digital, 2004. 1 CD. Faixa 1.

MENDES, Roberto e CAPINAM, José Carlos. *Yáyá Massemba*. Intérprete: Maria Bethania. In: **Brasileirinho**. [S.I]: Biscoito fino, 2003. 1 CD, Faixa 2.

MORAES, Vinícius de e POWELL, Baden. *Samba da bênção*. Interprete: Vinícius de Moraes. In: **Tarde em Itapoã**. [S.I]: Universal, 2006. 1 CD. Faixa 2.

NOGUEIRA, João e PINHEIRO, Paulo César. *Poder da criação*. Intérprete: João Nogueira. In: **A arte de João Nogueira**. [S.I]: Universal, 2005. 1 CD. Faixa 7.

OBASHANAN, Mestre. **Ayom Lonan. O caminho dos tambores: os 22 toques ritualísticos**. [S.I]: Ayom Records, 2005.

RODRIGUES, Virgínia. *Verônica* (DP). Intérprete: adaptação de Virgínia Rodrigues. In: **Sol negro**. [S.I]: Natasha Records, 1997. Faxa 1.

ROSA, Noel. *Feitiço da Vila*. Intérprete: Noel Rosa. In: Noel Rosa. **Pela primeira vez – box.** [S.I]: Velas, 2002. 14 CDs. Vol. 14. Faixa 3.

SANTOS, Sérgio. *Vem Ver*. Intérprete: Sérgio Santos. In: **África. Quando o Brasil resolveu cantar**. [S.I]: Biscoito Fino, 2001. 1 CD. Faixa 1.

VELOSO, Caetano. *Eu sou neguinha*. Intérprete: Caetano Veloso. In: **Caetano Veloso.** [S.I]: PolyGram, 1987. 1 CD. Faixa 2.

Imagem em movimento

Atlântico negro. Na rota dos orixás. Direção: Renato Barbieri. Filme-documentário. Produtora: Videografia, 1988, 54 min, color, 35 mm.

Besouro. Da capoeira nasce um herói. Direção: João Daniel Tikhamiroff. Ficção. Produtora: Mixer, Miravista, Globo Filmes, Teleimage, 2009, 95 min, color, 35mm.

Maria Duschenes – o espaço em movimento. Direção: Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit. Filme-documentário. Produtora: Miração filmes, 17 min, color, 35 mm.

Pierre Verger. Mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque de Hollanda; Jorge Amado; Maurice Baquet. Filme-documentário. Produtora: Europa Filmes, 2000, 83 min, color, 35mm.

IMAGÉTICA DO CANDOMBLÉ.
Uma criação no espaço mítico-ritual

Fotografias: Denise Camargo

Projeto gráfico e diagramação: Manoel Lorena

Tratamento digital de imagens: Fernando Fogliano

Capa e contracapa:
Màrìwò (mariô) é a folha desfiada da palmeira do dendezeiro. Forma uma franja que, colocada sobre portas e janelas, enfeita e protege os locais sagrados, como à entrada do *roncó*. É a folha dos iniciados ao culto dos *egunguns*, que protegem o segredo. É também um dos elementos dos orixás Iansã e Ogum.

