



Poética e religiosidade na fotografia contemporânea do candomblé

Eliane Coster

O artigo apresenta algumas questões relevantes que medeiam as relações entre fotografia e candomblé. Apresenta também o trabalho de dois importantes fotógrafos que tematizam essa religião, Mario Cravo Neto e Adenor Gondim, analisando algumas de suas obras. Fotografia, candomblé, arte.

A fotografia de culturas, grupos humanos ou indivíduos, quando é consentida, passa necessariamente por uma negociação entre o fotógrafo e seu objeto. No caso dos rituais do candomblé, incluindo-se nesse campo desde festas públicas até práticas de caráter exclusivamente privado, um elemento a mais participa da negociação de interesses que autorizam – ou não – o registro fotográfico: a esfera espiritual. É unânime entre os praticantes dessa religião a crença de que a última palavra é sempre dos orixás.¹ Dificilmente um indivíduo, seja ele sacerdote ou fiel, se opõe ao que foi designado pelos orixás.

Assim, é possível dizer que as divindades têm sempre a palavra final no que se refere às autorizações para registros fotográficos de rituais do candomblé, mas essa palavra final é, em regra, o resultado de uma negociação entre os interesses dos indivíduos – em relação à apropriação da imagem – e os interesses das divindades.

A ampliação gradual dos rituais que podem ser fotografados e terreiros que autorizam os registros indica que há interesses na divulgação do culto. Alguns sacerdotes e adeptos lamentam a falta de imagens das práticas e associam a escassez do material a um déficit na constituição de uma memória visual da religião, tanto no âmbito do terreiro quanto no da coletividade.² Outra questão que norteia a relação entre o candomblé e a fotografia é a contradição entre a ampliação do conhecimento sobre a religião por parte da sociedade, desmistificando as práticas³ e minimizando o preconceito, em oposição ao “enfraquecimento” que a divulgação de imagens e informações acarreta para a estrutura hierárquica do candomblé, baseada na transmissão gradual, lenta e sólida do conhecimento por via oral e no convívio do indivíduo no interior da comunidade.⁴

O candomblé vive uma contradição em relação à produção e divulgação de imagens de seus cultos. Muitos terreiros não permitem nenhum tipo de registro de rituais e procuram articular em torno dessa ortodoxia idéias como autenticidade, seriedade e legitimidade. Dessa forma, por oposição a terreiros que permitem o registro imagético, conformam uma

Mario Cravo Neto. *Larôyé*, 2000.

1 Ancestrais divinizados.

2 “As casas tradicionais aqui na Bahia têm essa tradição de não filmar, não fotografar (...) tanto que hoje eles não têm nenhum documentário”. Depoimento de Edvaldo Araújo, alabê da Casa Branca do Engenho Velho, à pesquisadora.

3 “Eu acho que as pessoas estão muito erradas quanto ao problema da divulgação. O candomblé tem que se abrir muito mais, primeiro para não perder a tradição, que se você trava, trava, trava, acaba perdendo as coisas. Porque os velhos não passam (os conhecimentos), e a obrigação dos velhos é passar para os novos para a coisa continuar vivendo, entende? Então essa idéia dos antigos de ‘eu vou morrer e o que eu sei eu não vou passar para ninguém’ (...) é um tipo de suicídio cultural. Para mim é suicídio cultural. Não querer que a coisa cresça, que a dinâmica da religião se desenvolva, eu acho muito errado.” Mãe Gisele Ominda-reuá em depoimento à pesquisadora.

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

polaridade associada ao maior ou menor acesso à esfera espiritual e a vínculos com a África, e conclamam para si um tradicionalismo relacionado à religião.

Por outro lado, muitos terreiros em que o registro visual é permitido formaram-se de filhos e filhas-de-santo dos primeiros, os terreiros “ditos tradicionais”, e mantêm com eles vínculos estreitos, permeados por obrigações e direitos. Esses vínculos religiosos fazem do candomblé uma religião fortemente socializada, apesar da relativa autonomia que cada casa tem para decidir, junto aos orixás, seus próprios desígnios. Normalmente são esses terreiros mais “jovens” que absorvem o registro visual e deixam-se “contaminar” pela pressão da modernidade, mas, por outro lado, são eles também que funcionam como uma espécie de barreira em torno dos terreiros ortodoxos, preservando-os de um desgaste nas relações com a sociedade e mantendo-os como o lócus de resistência das práticas “originais”. Contudo, são justamente esses terreiros ortodoxos que legitimam os terreiros jovens de seus filhos e filhas-de-santo através do conjunto de vínculos e obrigações que os unem. Como se nota, as relações são ambivalentes.

Além das questões já levantadas existe ainda importante mediação na relação do candomblé com a imagem: o grau de intimidade que o agente produtor da imagem possui com a religião. Quanto maior o envolvimento desse agente com o candomblé, mais acesso aos “segredos” ele possui e maior confiança da comunidade desfruta. Por outro lado, menor é seu interesse em realizar os registros, pois, uma vez que os procedimentos se revelam a seu olhar, o que antes era mistério passa a ser conhecimento e vivência. À medida que seu envolvimento religioso aumenta, maior também será o compromisso em manter certas informações e procedimentos longe de olhos e ouvidos leigos ou de indivíduos em graus inferiores na hierarquia do candomblé. Além disso, o ato fotográfico demanda uma boa dose de alteridade em relação ao sujeito ou ação a ser registrada. Quando o profissional está envolvido com seu objeto no momento do registro, dificilmente ele consegue exercer outras atividades. Assim, quanto maior o envolvimento do fotógrafo com o candomblé, em regra, menos fotografias haverá dos ritos, cultos e festas. O fotógrafo Mario Cravo Neto diz que: “No momento em que eu “fiz santo”,⁵ eu parei de fotografar o culto. Talvez porque não exista em mim a vontade de descobrir coisas, elas já estão descobertas”.

5 Fazer o santo é o mesmo que se iniciar no candomblé.

Cravo Neto é um dos mais conceituados fotógrafos do candomblé. Em depoimento à pesquisadora ele comentou que o candomblé sempre esteve próximo de sua vida, como está da maioria dos habitantes de Salvador, cidade natal do fotógrafo. Contudo, foi só há poucos anos que ele se tornou um praticante regular da religião, participando das dinâmicas litúrgicas. Seu trabalho fotográfico compreende as várias fases de seu relacionamento com o candomblé e apresenta contornos alegóricos, simbólicos e até mesmo documentais.

Cravo Neto não trabalha com temas, mas produz imagens orientadas pelos sentimentos, idéias, concepções existenciais ou filosóficas que posteriormente são agrupadas em livros,

exposições, catálogos, *site* e etc., ganhando novos significados. O *candomblé* de Cravo Neto pode ser encontrado em momentos sagrados e profanos: está tanto em rituais quanto nos afazeres diários das pessoas pelas ruas de Salvador.

A fotografia que abre este artigo faz parte livro *Laróyè*, que para os Yorubá é a saudação a Exu. Segundo o autor, esse livro é uma homenagem, uma oferenda para esse orixá. Devido à dimensão simbólica e estética que a obra desse autor possui, as fotos emocionam um público amplo e não apenas indivíduos com conhecimentos religiosos, justamente porque possuem elementos que dialogam com múltiplas sensibilidades: artística, existencial, racional e outras mais.

Nessa fotografia, observa-se um homem negro com o torso nu em primeiro plano, na contraluz, de costas para o espectador, diante de uma espécie de quadro em que se vê uma escultura de São Francisco de Assis, que se identifica porque pende de sua mão um flagelo com o qual ele se martiriza, e ele possui a cintura e o braço feridos, além de estar acompanhado de um cachorro. À direita do quadro há outra escultura de uma figura humana segurando um coração e um objeto religioso, a “Sagrada Eucaristia”. A cabeça do homem negro está apoiada em uma das mãos, e a massa corpórea do indivíduo ocupa a metade direita da fotografia.

Esse homem negro parece meditar diante do altar, e, como ele está na contraluz, o espectador só o percebe pelo contraste que existe com a luz que emana das imagens sacras. É a luz do ambiente sacro e cristão que o emoldura. Uma série de simbologias e analogias, idéias e sensações surge dessa construção: o recorte do corpo do homem negro produzido pela luminosidade do ambiente sacro indica as trevas ocupadas pelo *candomblé* e a opressão, de que foi alvo, pela Igreja católica. Por outro lado a foto também identifica o homem negro com o torso nu ao torso nu fustigado e em chagas de São Francisco, que é o mais popular representante das populações oprimidas e defensor da natureza. O cristianismo pode também ser pensado como o arcabouço, o terreno sobre o qual se erigiu o *candomblé* brasileiro, pois foi mediante esforço de resistência cultural e religiosa, esforço dinâmico e pautado por trocas que incluíram forte sincretismo religioso e cultural, que o *candomblé* foi recriado no Brasil. Nesse sentido a fotografia amalgama os dois mundos em um mesmo espaço, espelhando-os.

E mais ainda: do lado direito da fotografia pode-se ver que um santo carrega na mão o coração de Jesus. O homem negro está também diante do coração de Cristo, o coração que simboliza a anulação do indivíduo em favor da constituição de uma coletividade, de um povo. Uma morte necessária para erigir o mito, a ressurreição do novo indivíduo, da nova sociedade. Mas o *candomblé* também é assim, a morte ritualizada do indivíduo social e o renascimento de outro indivíduo, transformado, vinculado a novos códigos morais, pertencente a um novo universo cultural e social. A fotografia cria, ainda, um espaço circularmente fechado ao qual o espectador não tem acesso, pois um está virado para o outro, o homem negro para as esculturas sacras. Trata-se de uma comunicação entre

dois mundos, e esse é o espaço ocupado por Exu, um espaço de comunicação. Exu está na relação entre esses dois mundos, o profano e o sagrado, mas está também na relação entre duas religiões o catolicismo e o candomblé, e está ainda na relação entre passado e presente, mundo espiritual – Orum – e material – Aiê.

É preciso notar, por fim, que o jogo de luz e sombra da fotografia remete à própria constituição da fotografia: negativo e positivo (a cópia). Só é dado ver a cópia porque há um negativo que existe, mas que está sempre subjacente à imagem visível. Cravo Neto faz refletirem seus questionamentos existenciais também na ontologia da imagem, e assim é possível desfrutar sua obra recorrendo-se a múltiplos sentidos.

O livro *Laróyé* foi editado de uma maneira singular. As fotografias sangram a página (sem margem) e estão dispostas em duplas, o que sugere um diálogo binário. O livro, editado nesse formato, leva o leitor a uma percepção espacial vertiginosa, em que as duplas de páginas sucedem-se sem intervalos, criando assim um universo complexo de cores movimentos, luzes, sombras e objetos.

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

Mario Cravo Neto. *Laróyé*, 2000.





Adenor Gondim. *Mãe Filhinha*, 2005.

6 Depoimento pessoal de Gondim à pesquisadora.

7 Idem.

Adenor Gondim é outro importante fotógrafo que tem o candomblé como tema de sua obra. Ele se dedica há mais de uma década ao registro das práticas da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, na Bahia. Apesar de Gondim não ser um fotógrafo iniciado, sua proximidade espiritual e afetiva com o candomblé e a Irmandade da Boa Morte é grande e faz com que ele próprio determine (ou sinta a determinação) os limites que não podem ser ultrapassados para que ele continue a desfrutar o convívio dessas pessoas e ter direito a registrar certos atos. O próprio fotógrafo, interpretando os desejos e receios dessa comunidade em relação à fotografia, impõe-se certas restrições. Para ele, o mais importante é retratar a beleza dos cultos, das roupas, dos objetos, dos movimentos. “O que me interessa é a beleza. Eu deliro com os pontinhos brancos e pretos da galinha-d’-angola, com seu *design*. Eu acho que o que é segredo deve ser respeitado. Colocar isso em evidência (matanças de animais, por exemplo) pode ser interpretado de várias formas, nem sempre positivas”.⁶

Gondim se define como retratista: “eu fotografo como há um século: retrato. Não invento, não faço fusão”.⁷ Suas fotografias possuem a potência da documentação realista e o lirismo de um olhar particular, cunhado ao longo de anos de vivência com o candomblé e a religiosidade popular brasileira.

Mãe Filhinha é uma das pessoas mais retratadas pelo fotógrafo. A ialorixá possui um dos mais altos graus dentro da hierarquia da Irmandade da Boa Morte em Cachoeira, na Bahia, e Gondim nutre por ela especial admiração.

O retrato acima, tirado em seu terreiro faz clara associação de Mãe Filhinha e Iemanjá, pintada na parede do fundo do barracão. O que se nota é uma composição não usual, pois as duas figuras olham para o mesmo lado, indicando intimidade entre ambas. Além disso a cabeça de Mãe Filhinha, perfeitamente ornamentada com lenço, brincos e colares, ocupa todo o centro da imagem de Iemanjá, mas não a ofusca, pois o orixá está acima de Mãe Filhinha. Dessa forma, Gondim qualifica perfeitamente as duas figuras e determina a exata relação entre elas.

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



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

Adenor Gondim. *Santa Bárbara, Jesus e Iansã*, 2005.

O que a fotografia de Gondim apresenta é um ambiente sem nítida separação entre profano e sagrado, e um ambiente sincrético em relação às várias crenças populares brasileiras: são momentos de preparação de rituais, detalhes da fabricação dos objetos litúrgicos, retratos de pessoas nos ambientes religiosos e objetos religiosos em locais profanos. Assim, o trabalho de Gondim apresenta imagens que são a um só tempo líricas e realistas, documentais e poéticas, antropológicas e sensoriais; essa mistura de características diversas e até mesmo contraditórias é o que torna seu trabalho precioso.

O candomblé é religião hierarquicamente rígida, com cânones bem definidos, mas que contém em sua estrutura uma série de ferramentas que possibilitam a incorporação do “novo” e do “moderno”. Prova disso é o fato de essa religião ter-se estabelecido no Brasil,

a despeito da grande fragmentação e heterogeneidade que sempre houve em sua chegada à colônia, trazida pelos escravos negros oriundos de diversas etnias e cultos africanos.

Não foi e não está sendo sem sofrimento que a modernidade é incorporada pelo candomblé. Existe um medo sub-reptício de que seus significados culturais, sociais, simbólicos e espirituais sejam destruídos com a ampliação da divulgação dos cultos, o que não deixa de ter fundamento ao se olhar retrospectivamente para outras manifestações de caráter cultural e religioso que foram submetidas a processos de massificação pelas mídias de massa e pela indústria cultural.

O esforço por manter os princípios básicos das tradições fomenta debates em torno das forças que pressionam a religião no sentido da mudança. Esses debates são realizados por todo o conjunto de indivíduos que participa das relações com o candomblé: povo-de-santo, simpatizantes, pesquisadores e instituições de caráter político e cultural. A fotografia participa do candomblé também como mediadora dos debates em torno da necessidade ou não de o candomblé se modernizar. Debates que versam sobre a pertinência de se documentar “etnograficamente” os cultos para que informações e características estéticas e simbólicas sejam preservadas; ou sobre a posição que se deve ter diante de apropriações indevidas de imagens dos rituais que eventualmente ocorrem; ou, ainda, sobre a ampliação dos sentidos do candomblé, ao se constatar que determinadas fotografias têm a capacidade de colocar em evidência pensamentos e percepções relativos à vida e à espiritualidade, revelando elementos, movimentos, combinações e dinâmicas – como é o caso da fotografia artística de Cravo Neto e Gondim – que podem ser apropriados pela religião.

Adenor Gondim. *Monte Santo*, 1999.



Eliane Coster é graduada em Cinema pela Escola de Comunicação e Artes da USP, em 1994, e mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UERJ, em 2007, com a dissertação *Fotografia e candomblé: modernidade incorporada?*. Realizou as exposições *Entre o céu e a terra*, na Estação Clínicas do Metrô, em São Paulo, em 2007; *Caixa Populi*, no Conjunto Cultural da Caixa, em São Paulo, em 2001; *Copan*, no Centro Cultural São Paulo, em 2000. Dirigiu o curta *Correspondência*, de 1996.