



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

KARLIANE MACEDO NUNES

IMAGENS DE EXU:

UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO MÍTICA NO LIVRO DE
FOTOGRAFIAS *LARÓYÈ*, DE MARIO CRAVO NETO

SALVADOR

2008

KARLIANE MACEDO NUNES

IMAGENS DE EXU:

UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO MÍTICA NO LIVRO DE
FOTOGRAFIAS *LARÓYÈ*, DE MARIO CRAVO NETO

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade
Federal da Bahia.

Linha de Pesquisa: Cultura e Identidade.

Orientador: Prof^a Dr^a Licia Soares de Souza.

Salvador
2008

Biblioteca Reitor Macêdo Costa - UFBA

N972 Nunes, Karliane Macedo.

Imagens de Exu : uma análise da construção mítica no livro de fotografias *Laróyé*, de Mario Cravo Neto / Karliane Macedo Nunes. - 2008.
131 f. : il.

Orientador: Profª Drª Lícia Soares de Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2008.

1. Cravo Neto, Mário, 1947- . *Laróyé*. 2. Exu (Orixá). 3. Fotografia - Interpretação. 4. Mito.
5. Cultura afro-brasileira. 6. Semiótica. I. Souza, Lícia Soares de. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 779
CDU - 77

KARLIANE MACEDO NUNES

IMAGENS DE EXU:

UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO MÍTICA NO LIVRO DE
FOTOGRAFIAS *LARÓYÈ*, DE MARIO CRAVO NETO

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em
Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Lícia Soares de Souza – Orientadora _____
Doutora pela Université du Québec à Montreal.
Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Prof. Dr. João Antônio de Santana Neto _____
Doutor pela Universidade de São Paulo.
Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

Prof^ª. Dr^ª. Ana Rosa Neves _____
Doutora pela Université de Paris III.
Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Salvador, 8 de outubro de 2008.

*Aos Exus ancestrais e atuais que habitam nossas
almas*

AGRADECIMENTOS

A Rosa Morena, por existir e por me fazer sentir o maior amor do mundo, fazendo de mim, por isso, mais feliz todos os dias.

A Renato Izidoro, que me esclarecendo para confundir e me confundindo para esclarecer, trouxe muitas contribuições ao longo de todo o processo da pesquisa que culminou nesta dissertação.

Aos meus pais João e Carla, pelo apoio de toda uma vida.

A Genaro Oliveira, pelo interesse sincero por meu trabalho e pela amizade. A Catarina Vilanova e Manoela Freire pela amizade e cumplicidade de sempre.

A Mario Cravo Neto, pela beleza de sua existência criadora, reveladora e viva. Também por ter me apresentado (mesmo sem saber) o universo do candomblé e por ter me mostrado a fotografia em uma perspectiva completamente nova. Também agradeço pela atenção sincera que sempre me dispensou e pela amizade silenciosa de irmãos de santo.

A Licia Soares de Souza, pela orientação, paciência e contribuições.

A CAPES, que através da concessão da bolsa viabilizou esta pesquisa.

NUNES, Karliane Macedo. **Imagens de Exu**: uma análise da construção mítica no livro de fotografias *Laróyè*, de Mário Cravo Neto. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

A visualização de Exu e dos seus mitos a partir da materialidade visual fotográfica construída pelo fotógrafo baiano Mario Cravo Neto em seu livro de fotografias intitulado *Laróyè* é o foco desta dissertação. Lançada no ano de 2000, a obra, que se constitui em uma homenagem declarada do fotógrafo ao deus das encruzilhadas no candomblé, reúne 141 fotografias cujos protagonistas são homens e mulheres negros em movimento por diferentes espaços da cidade de Salvador, Bahia. A obra de referência para as narrativas míticas aqui escolhida é o livro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi. A partir de uma perspectiva multidisciplinar de investigação, que evoca aspectos dirigidos tanto para a linguagem e para a técnica fotográfica quanto para as regras de composição e para a dimensão de registro da fotografia enquanto documento, buscou-se desenvolver a análise interpretativa de 15 dessas imagens, considerando as características marcantes do meio fotográfico em conjunto, a saber, os seus elementos icônicos e indiciais. A análise realizada demonstrou que, de fato, apenas a partir desse diálogo é que a dimensão do símbolo nos mitos sobre Exu pode ser atingida de modo mais profícuo. As categorias peirceanas do signo em relação ao seu objeto (ícone, índice e símbolo) também se mostraram aptas a servir como o fio condutor de uma reflexão sobre o modo de construção, no plano das fotografias, desse elo entre o plano mítico e o plano da realidade, tendo como veículo a figura de Exu.

Palavras-chave: Exu; fotografia; mito; análise multidisciplinar

NUNES, Karliane Macedo. **Images of Exu**: an analysis of the mythical construction in the photographic book *Laróyè*, from Mário Cravo Neto. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

ABSTRACT

The visualization of Exu and its myths in the photographic visual materiality built by the photographer Mario Cravo Neto, in his book *Laróyè*, is the focus of this dissertation. Released in 2000, this work is a self-declared tribute to the Candomblé God of crossroads, bringing together 141 photographs whose protagonists are black men and women moving through different areas of the city of Salvador, Bahia. The reference work chosen here for the mythic narratives is the book *Mitologia dos Oixás*, from Reginaldo Prandi. Based on a multidisciplinary research perspective, which evokes not only the photographic language and techniques but also its composition rules and the registering dimension of the photograph as a document, this dissertation pursued an interpretative analysis of 15 pictures, considering the most significant characteristics of the photographic medium, namely its iconics and indicial elements. The analysis showed that, in fact, only from this dialogue is that the symbol dimension of the myths about Exu can be achieved rewardingly. The peircean categories of the sign related to its object (icon, index and symbol) also provided the guiding principle of a reflection on the mode of construction, in terms of photographs, of this link between the mythical and reality dimensions, having the figure of Exu as a vehicle.

Key words: Exu; photography; myth; multidisciplinary analysis

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 – Tricotomia da classificação peirceana.....	43
Tabela 2 – Quadro sintético comparativo.....	115

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Homem com lágrimas de pássaro. Mario Cravo Neto, 1992.....	67
Figura 2 – Ode. Mario Cravo Neto, 1989.....	68
Figura 3 – África III. Mario Cravo Neto, 1991.....	69
Figura 4 – Deus da cabeça. Mario Cravo Neto, 1988.....	70
Figura 5 – Criança Vodou. Mario Cravo Neto, 1990.....	70
Figura 6 – Figura Vodou . Mario Cravo Neto, 1988.....	71
Figura 7 – Mário Cravo Neto (sem título).....	80
Figura 8 – Mário Cravo Neto (sem título).....	83
Figura 9 – Mário Cravo Neto (sem título).....	86
Figura 10 – Mário Cravo Neto (sem título).....	89
Figura 11 – Mário Cravo Neto (sem título).....	91
Figura 12 – Mário Cravo Neto (sem título).....	95
Figura 13 – Mário Cravo Neto (sem título).....	96
Figura 14 – Mário Cravo Neto (sem título).....	98
Figura 15 – Mário Cravo Neto (sem título).....	100
Figura 16 – Mário Cravo Neto (sem título).....	103
Figura 17 – Mário Cravo Neto (sem título).....	106
Figura 18 – Mário Cravo Neto (sem título).....	108
Figura 19 – Mário Cravo Neto (sem título).....	110
Figura 20 – Mário Cravo Neto (sem título).....	111
Figura 21 – Mário Cravo Neto (sem título).....	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 SOBRE IMAGENS FOTOGRÁFICAS.....	16
1.1 A CONVIVÊNCIA ENTRE OS CONTRÁRIOS NAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS.....	19
1.2 FOTOGRAFIA E ÍCONE.....	22
1.3 FOTOGRAFIA E ÍNDICE.....	29
1.4 POR UMA MULTI-ABORDAGEM: HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	35
1.4.1 Breves considerações sobre a semiótica peirceana.....	42
2 LARÓYÈ, EXU!.....	46
2.1 EXU NA MITOLOGIA DOS ORIXÁS.....	52
2.2 ORIGENS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA: MÚLTIPLA, AMBÍGUA, EXUZÍACA.....	57
3 MARIO CRAVO NETO: O ARTISTA E O MITO.....	65
3.1 SOBRE AS FOTOS EM PRETO E BRANCO.....	67
3.2 LARÓYÈ NA OBRA DE MARIO CRAVO NETO.....	72
3.2.1 Recortando o <i>corpus</i> para análise.....	78
3.3 ANÁLISE: EXU NAS FOTOGRAFIAS DE MARIO CRAVO NETO.....	80
3.3.1 Sobre a análise: das composições fotográficas às narrativas míticas.....	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	127

INTRODUÇÃO

Mario Cravo Neto, fotógrafo baiano contemporâneo, reuniu uma série de fotografias coloridas publicadas em 2000, em um livro intitulado *Laróyè*¹: uma homenagem explícita a Exu, divindade das encruzilhadas nas religiões afro-brasileiras.

Ao olhar pela primeira vez essas fotografias, muito além do prazer estético e do sentimento de emoção pelos quais fui tomada, deparei-me com uma pergunta inquietante que, alguns anos depois, deu origem a esta dissertação: como era possível ver Exu naquelas imagens²? Quando as olhava, a presença do orixá se fazia evidente (ainda de forma intuitiva naquele momento), mesmo sem haver qualquer índice ou sinal direto de sua presença material. Não obstante, ali estava a divindade ou traços dela.

É lógico que a informação textual que intitula o livro, *Laróyè*, já se configura como uma referência ao orixá das encruzilhadas, e, por isso mesmo, pode ser considerada, em boa medida, como um elemento prévio que assenta os olhos nesse sentido. Mas, definitivamente, não se constituía a palavra *Laróyè*, estampada na capa do livro, um elemento suficiente que me dava a ver Exu em tais imagens.

A sensação de ver Exu nas referidas fotografias chegava até mim a partir delas próprias, de sua organização interna e dos objetos fotografados, da composição utilizada, das cores, luzes, enquadramentos. Chegava-me igualmente do contexto em que estão imersas essas imagens, cujos referentes são homens e mulheres negras, em sua maioria, em diferentes locais de Salvador, cidade que é conhecida mundialmente como a “Roma Negra”, e que foram produzidas por um fotógrafo baiano, que mantém vínculos com o candomblé. As fotografias da obra de Mario Cravo Neto direcionavam o meu olhar às narrativas mitológicas iorubá, e, conseqüentemente, a aspectos culturais do candomblé praticado na Bahia, tendo o foco voltado para a figura de Exu.

Passei a considerar, então, que, em *Laróyè* (2000), o olhar do fotógrafo remete o receptor a uma espécie de universo “exuziaco”, tendo como referentes o povo baiano e como cenário as ruas de Salvador: em um primeiro olhar, o que se vê são mulheres e homens negros, com braços e torsos expostos em movimento por ruas, vielas e

¹ *Laróyè* é o modo como Exu é saudado no candomblé.

² Isso ocorreu no ano de 2001, quando a autora trabalhou como assistente de fotografia de Mario Cravo Neto.

encruzilhadas. Muito do que há nessas imagens, parece informar sobre fluxo, passagem, passarela e acidente. Esses homens aparecem trabalhando pelas feiras e descansando pelas praias. Tudo (ou quase tudo) se passando nas ruas: na casa de Exu.

A obra do fotógrafo registra a rua e a natureza; mas também o carnaval, grande manifestação de rua, e por isso mesmo local de Exu. A feira livre, instituição fundamental para a sociabilidade e a regulação do cotidiano dos iorubás tradicionais, por exemplo, também é representada nas imagens do fotógrafo, que traz um grande número de imagens clicadas na Feira de São Joaquim, a maior de Salvador: local de compra e venda, de trabalho e festa, de encontro e comunicação.

As fotografias em questão motivam a união dos signos que celebram Exu na paisagem soteropolitana que retrata os homens negros marcados pela ancestralidade africana e pelo passado de escravidão a que foram submetidos.

Assim, fica pressuposto que a singularidade dessas imagens não se encontra apenas relacionada à sua composição interna (cor, luz, textura etc.), mas que também considera a experiência, o mito, a memória cultural e histórica desse sujeito, erigindo esses elementos como signos que se projetam e se articulam no discurso fotográfico que os une e representa.

Para dar conta de uma análise que considere o complexo fotográfico que resulta em uma fotografia, e que, por sua vez, ganha um sentido (dentre muitos possíveis) a partir do momento em que é observada por um receptor, percebi a necessidade de trabalhar em uma perspectiva multidisciplinar.

A partir da leitura de diferentes autores sobre teorias da fotografia e seus possíveis efeitos para uma análise fotográfica, observei que boa parte dos trabalhos realizados até o momento, ao menos no que concerne a uma possibilidade de análise efetiva, tende a concentrar-se em apenas um dentre os diferentes aspectos constitutivos das imagens fotográficas.

Alguns estudos tendem a concentrar-se no aspecto indicial da fotografia, na conexão física que esse tipo de imagem possui com o seu referente e que a diferencia de

outros tipos de imagem. Essa característica é o que nos dá a certeza do “isso foi”³ inerente à fotografia, tornando-a um registro mais ou menos fiel de sua existência.

Outras leituras, contudo, apontaram para estudos (menos consensuais, é verdade) que buscam tratar a imagem fotográfica enquanto texto, que possui seu sentido encerrado nas suas próprias bordas e passível de ser interpretada por sua configuração interna, sem ter que recorrer a interpretações que considerem contextos históricos ou culturais de seus referentes. Nesse tipo de abordagem, são os aspectos icônicos⁴, mais especificamente a qualidade e a organização dos elementos internos constitutivos da fotografia, que ficam em evidência.

O problema verificado quanto a esse tipo de análise, quando realizada de modo exclusivo, diz respeito ao fato de as fotografias serem tratadas apenas como configuração expressiva ou manifestação artística, sem vínculo com a realidade externa, como se fotografias pudessem se constituir em um império autônomo, em um mundo fechado sem comunicação com o que a rodeia.

Esta dissertação parte do pressuposto de que a fotografia, como sugeriu Christian Metz (1973), não pode deixar de ser considerada nos jogos de sentido, nos muitos movimentos que regulam a significação no seio das sociedades.

Desse modo, para realizar a análise a que aqui me proponho, me vi compelida a buscar uma via que fosse capaz de lidar, de forma dialógica, com os dois aspectos marcantes da fotografia (o icônico e o indicial). Para tanto, propus uma metodologia de análise que aciona formulações teóricas oriundas de diferentes campos do saber, como as teorias da fotografia, semiótica, psicologia da percepção e antropologia.

A complexidade inerente ao meio fotográfico, aliada ao desafio proposto pelas imagens de Mario Cravo Neto, cuja intenção é dar a ver Exu, autoriza a adoção de uma metodologia multidisciplinar de análise, uma vez que interpretações de caráter mais isolado já se mostraram pouco aptas a dar conta da problemática que envolve a análise de imagens fotográficas.

³ Essa expressão, cunhada pelo francês Roland Barthes (1984), trata da dupla oposição conjunta de realidade e de passado inerente à fotografia, como será visto mais adiante.

⁴ De acordo com Souza (2006, p. 162), a semelhança do ícone não se dá via referente fotográfico, e sim via associação de qualidades. Por isso mesmo, o ícone funciona como um campo de indeterminação e indistinção e uma imagem icônica se caracteriza pela sua existência potencial, pela associação entre os termos postos em relação.

Assim, para lidar com a instância icônica das fotografias, foram destacados os elementos da linguagem fotográfica (luz, enquadramento, posicionamento do fotógrafo, dentre outros), de acordo com Milton Guran (1992). Também foram acionados alguns elementos básicos do processo visual, com ênfase nas formas de percepção de tais elementos, nos termos de Donis A. Dondis (1976), além da proposta de Nelson Goodman (1978), que com os seus “modos de fazer mundos” demonstra como se dá, ao nível da recepção visual, a construção de sentidos a partir de algumas regras de composição, tais como: composição e decomposição, ênfase, supressão e completção.

Esses aspectos relacionados à composição foram analisados em confluência com a singularidade que dá existência à fotografia e que considera a história e a memória cultural dos referentes fotográficos em questão. Como fio condutor do diálogo entre uma e outra dimensão, também foi mobilizada a semiótica peirceana, que põe em relação, ao nível do objeto, as dimensões icônica, indicial e simbólica como parte de um todo dinâmico e mutável.

Desse modo, o primeiro capítulo desta dissertação apresenta e problematiza algumas teorias da fotografia, explicitando a especificidade e as características do meio fotográfico e apontando para a necessidade de construção de uma metodologia multidisciplinar de análise. Também é no capítulo 1 que desenvolvo a proposta de metodologia de análise já mencionada anteriormente, que considera tanto o aspecto referencial quanto o iconismo fotográfico, com ênfase na instância da recepção.

Exu, o foco do livro de Mario Cravo Neto, é o tema do capítulo 2, o qual dividi em três momentos. Inicialmente, realizo uma breve descrição a respeito do papel do orixá mensageiro na África, no Brasil e nas mitologias de origem iorubá, descritas pelo sociólogo Reginaldo Prandi (2001) e que serviram de referência para as aproximações entre os mitos e as fotos em questão. Nessa etapa, apresento ainda as características de contradição, complexidade e multiplicidade atribuídas a Exu. Vale destacar que tais aspectos se configuram como uma justificativa extra para a utilização de uma metodologia multidisciplinar de abordagem dessas fotografias.

Em seguida, apresento os aspectos recorrentes sobre Exu no acervo de narrativas mitológicas adotado, para, em seguida, discorrer brevemente sobre as origens da cultura afro-brasileira, que compartilha de características exuzíacas.

O terceiro capítulo ficou reservado para uma apresentação do fotógrafo Mario Cravo Neto e sua relação com a Bahia, com os baianos, com o candomblé e com o Exu. Nessa parte, apresento brevemente as principais diferenças entre o seu trabalho de estúdio (em preto e branco) e de rua (em cor)⁵.

Realizar o recorte do *corpus* a ser trabalhado efetivamente nas análises não foi tarefa fácil. Diante da vastidão da obra, que dispõe de 141 fotografias, optei pela seleção de apenas 15 delas. A seleção dessas fotos buscou dar conta de um número considerável dos diferentes tipos de representação presentes em *Laróyé* (2000), considerando que as fotografias do livro possuem afinidades de configuração. Contudo, é imprescindível colocar, desde agora, que a análise realizada não se propõe a dar conta da abrangência do livro como um todo, mas apenas de uma parte dele.

A análise das 15 fotografias confirmou a pertinência da abordagem adotada – que põe em diálogo os aspectos icônicos e indiciais - como a opção mais proveitosa para se atingir a dimensão dos mitos sobre Exu a partir de uma materialidade visual. Nas imagens em questão, foi possível observar como o diálogo entre o icônico (que permite a transcendência da barreira espaço-tempo que separa o mito da realidade) e o indicial (que põe em situação de existência o registro fotográfico) possibilitou o acesso à dimensão dos símbolos de Exu.

É válido lembrar ainda a relevância da obra fotográfica *Laróyé*, por levantar questionamentos e propor reflexões sobre o universo cultural vinculado a Exu e ao candomblé, tanto no plano da ancestralidade quanto no plano do cotidiano histórico, e também por colocar a fotografia como um meio que possibilita frutíferas reflexões acerca de temas culturais.

⁵ Nesse momento, é importante dizer que entrevistas com o fotógrafo estavam previstas no roteiro de trabalho desta dissertação. Contudo, a sua saída de Salvador de modo repentino, por conta de problemas graves de saúde, inviabilizou o contato com Mario Cravo Neto, que, neste momento, reside em São Paulo, onde se trata de um câncer.

1 SOBRE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Parte integrante do cotidiano do homem contemporâneo, as imagens fotográficas introduziram uma maneira muito particular de produzir, armazenar, veicular, perceber e interpretar informações visuais. Historicamente, as imagens técnicas são resultado de um longo processo de desenvolvimento de diferentes tecnologias, cujas origens remontam à invenção da *camera obscura*⁶ no Renascimento e desembocam na invenção da fotografia propriamente dita no século XIX, com a fixação e conservação de imagens do mundo a partir da adição de reagentes químicos sensíveis à ação da luz.

Desde o primeiro daguerreótipo⁷, de característica única, até o desenvolvimento da técnica do calótipo⁸, que permitiu a possibilidade de reprodução de inúmeras cópias de uma mesma fotografia a partir da produção de um único negativo, que o homem passou a se relacionar de uma forma diferente com as imagens do mundo.

Mesmo tendo mantido certas características similares à prática pictórica, durante os primeiros anos após a sua invenção, alguns autores puderam reconhecer aspectos inovadores no que diz respeito à ação do observador em relação às imagens fotográficas. Um desses aspectos está relacionado à possibilidade que a fotografia traz de captar certas ocorrências que passam despercebidas durante o momento que uma dada ação ocorre no contexto da vida. Nas palavras de José Mamede:

(...) a potencialidade da fotografia estaria não apenas em nos mostrar, em uma imagem bidimensional, as coisas que nós vemos com a nossa percepção livre, mas em nos dar a ver os aspectos poucos perceptíveis destas coisas numa observação direta (MAMEDE, 1997, p. 33).

⁶ Do ponto de vista histórico, a *camera obscura* é um dispositivo associado à origem óptica dos processos fotográficos. Eram máquinas capazes apenas de captar e exibir uma imagem externa, tendo sido utilizadas entre os séculos XII e XVI como acessório para desenhistas e pintores, em sua maioria. Na dissertação intitulada *A realidade da imagem: um estudo da visualidade a partir da fotografia*, de José Carlos Mamede, o autor destaca que apesar de a *camera obscura* funcionar, como havia descrito Leonardo da Vinci no século XV, como um “olho artificial”, “a *camera obscura* não descortinou motivos visuais diferentes daqueles experimentados pelos olhares desprovidos deste aparelho” (MAMEDE, 1997, p. 33).

⁷ Em seu clássico ensaio intitulado *Pequena História da Fotografia*, o filósofo alemão Walter Benjamin (1987, p. 221) descreve os daguerreótipos como placas de prata sensibilizadas com iodo, colocadas sob a ação da luz na *camera obscura* e que, uma vez submetidas a exposições corretas, promoviam o aparecimento da imagem que se pretendia registrar. Por serem peças únicas, eram guardadas como peças preciosas.

⁸ O responsável pela invenção do calótipo foi William Henry Fox Talbot, que a partir da técnica do negativo-positivo, desenvolvida em 1841, forneceu as bases da fotografia moderna (BENJAMIN, 1987).

A fotografia age de modo muito específico nesse sentido, quando, por exemplo, fixa um movimento enquanto ele acontece (revelando detalhes não perceptíveis na ação propriamente dita) ou congela o deslocamento de corpos em alta velocidade.

Esse aspecto evidencia o potencial da instantaneidade fotográfica e aponta para um primeiro distanciamento entre a fotografia e outras formas de representação visual, como a pintura, ao proporcionar diferentes ângulos, enquadramentos e possibilidades de registros.

Na concepção de Walter Benjamin (1987), a novidade introduzida pela fotografia se encontra naquilo que ele denominou de “centelha do acaso”, ou seja, naquilo que aparece na fotografia sem ter sido planejado de forma intencional pelo fotógrafo e que, por isso mesmo, provoca no receptor da imagem uma curiosidade diferenciada. A esse respeito, a citação a seguir é bastante esclarecedora:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Esse comentário de Benjamin relaciona-se ao fato de a fotografia possuir uma conexão direta com a realidade fotografada, aspecto também defendido por Roland Barthes (1984) quando afirma que o noema, aquilo que diferencia a fotografia das demais imagens da comunidade visual, é justamente o fato de ela ser uma emanção direta do referente.

A invenção fotográfica acarretou em reações favoráveis ao novo meio, que se sustentaram, sobretudo, na capacidade de registro da realidade a partir de um equipamento fotográfico, aspecto este observado pelos mais ingênuos como um recorte objetivo da realidade. Contudo, também existiram reações contrárias ao novo meio, que segundo Lúcia Santaella (2005), se pautaram na evidência do caráter sógnico da fotografia, ou seja, na constatação de que se trata de uma mediação entre homem e mundo. A esse respeito, a autora afirma:

Ora, precisamente porque apresenta, numa certa medida, uma ligação direta e imediata com o mundo, porque é capaz de roçar o real, quase agarrá-lo, justamente porque chega a tocá-lo, a fotografia, pela primeira vez, põs na frente dos nossos olhos a brecha, a fenda aberta, o hiato de separação entre o mundo e o seu registro, fazendo ruir qualquer ilusão de que o existente e o fotografado, a vida e o signo possam coincidir (...). (SANTAELLA e NOTH, 2005, p. 132).

Ainda em relação ao percurso histórico trilhado pelos teóricos e críticos da fotografia no que diz respeito à impressão de realidade advinda desse novo meio de representação da realidade, sobretudo pela conexão entre imagem e referente, é válido destacar a reflexão proposta por Phillippe Dubois (1994), que colocou em seu livro *O Ato Fotográfico*, pelo menos três momentos em evidência.

De acordo com ele, inicialmente a fotografia foi observada como um “espelho do real”. Nesse discurso, marcado pela capacidade de imitação da fotografia, o efeito da realidade na imagem fotográfica era destacado pela semelhança existente entre a fotografia e o referente fotográfico (DUBOIS, 1994, p. 26).

Seguindo o pensamento do autor francês, após esse momento inicial em relação à fotografia, marcado por uma certa ingenuidade e simplificação do processo fotográfico, veio a reação. Assim, segundo Dubois (1994, p. 26), nesse segundo momento, “o princípio de realidade foi então designado como pura ‘impressão’, um simples ‘efeito’”. Nesse caso, a aposta se concentrou na idéia de que a fotografia não era algo neutro, mas um instrumento de análise, interpretação e transformação do real. Por fim, o autor propõe a observação da fotografia nem como espelho nem como transfiguração, mas enquanto traço de um real, onde encontra abrigo o discurso do índice e da referência. Ele diz:

Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração (DUBOIS, 1994, p. 27).

A lógica adotada por Dubois, que se ancora, em boa medida, nas categorias semióticas peirceanas, permite uma aproximação mais atenta e menos simplista para a atividade crítica em torno da fotografia, na medida em que reconhece a sua

essencialidade na conexão física que esta guarda com o referente em um sentido indicial, o que, por sua vez, implica o acionamento da instância icônica (ou analógica) e que pode seguir em direção a uma noção de símbolo.

Assim, com as devidas ressalvas, pode-se afirmar que uma fotografia só existe na medida em que existe algo para se fotografar (fotografia de algo), o que enfatiza a função indicial do meio. A ação do fotógrafo, a partir da utilização de um aparato tecnológico, resulta na materialização fotográfica em uma superfície plana de um dado fragmento do espaço e do tempo. Segundo Kossoy (2001), a fotografia funciona como “um artefato da realidade que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente (...)”, e que poderia conferir à fotografia um *status* documental (KOSSOY, 2001).

Por outro lado, a fotografia só existe a partir do momento em que é percebida e lida, ou seja, quando interpretada e investida de sentido pelo receptor. Na fotografia, muito dessa percepção se dá por conta da dimensão icônica da imagem, que possibilita a seleção e a ordenação de códigos de reconhecimento pertinentes em um primeiro momento.

Desse modo, a partir da consideração de que a fotografia, independentemente do ângulo em que seja observada, possui como permanência uma natureza diádica e complexa, torna-se possível destacar algumas dessas dualidades. No livro *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*, Santaella (2005) discorreu minuciosamente sobre essa convivência entre os contrários na fotografia, conforme será destacado a seguir.

1.1 A CONVIVÊNCIA ENTRE OS CONTRÁRIOS NAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Nesse item, serão abordadas as principais duplicidades existentes na imagem fotográfica de acordo com Santaella (2005, p. 125-133), que destaca: 1) o físico e o simbólico; 2) o único e o infinito; 3) o fragmento e a intensificação; 4) o real e sua transfiguração; 5) a presença e a ausência; 6) a proximidade e a separação; 7) a fusão e o corte.

A respeito do físico e do simbólico, a autora explica que mesmo a fotografia sendo resultado de uma conexão física com o referente, ela é também simbólica, na medida em que “a câmera não é uma simples máquina indiferente e neutra, mas sim

dotada de uma certa inteligência, sendo o resultado de séculos de conhecimentos óticos, assim como físicos e químicos” (SANTAELLA, 2005, p. 126).

Isso quer dizer que o aparelho impõe limites e até mesmo condições para aquilo que vai ser fotografado. Além disso, cabe ainda acrescentar que o processo fotográfico exige gestos codificados em todas as etapas, que vai desde a escolha do equipamento, lentes e filmes, até a seleção do que vai ser fotografado e o momento posterior, de revelação e distribuição desse material.

Outro aspecto citado por Santaella sobre as dualidades da fotografia refere-se ao fato de ela conciliar, por um lado, aquilo que é único e singular e, por outro lado, a sua capacidade para ser reproduzida ao infinito. Isso porque cada cópia fotográfica revelada é única e possui, assim, um valor de objeto único, mas, ao mesmo tempo, essa mesma cópia pode tornar-se desprezível pelo fato de poder ser substituída por outra cópia, infinitas vezes.

A autora, citando Barthes, afirma também que a conexão fotográfica com o referente acentua ainda mais a convivência entre a sua característica única e infinita, pois aquilo que a fotografia reproduz ao infinito aconteceu uma única vez, não podendo repetir-se existencialmente (SANTAELLA, 2005, p. 126).

Fragmento e intensificação também são características da imagem fotográfica. Nesse caso, o que se evidencia é a capacidade da fotografia em selecionar um fragmento do espaço diante da vastidão da realidade. Esse fragmento do espaço corresponde também a um instante no tempo. Santaella explica: “(...) a foto é sempre uma espécie de miniatura, uma pequena fração sobre o pano de fundo vasto do tempo e do espaço (...). Embora a fotografia tenha a natureza inegável do fragmento, trata-se de um recorte intensificador” (SANTAELLA, 2005, p. 127).

Sobre a realidade e a sua transfiguração no âmbito da imagem fotográfica, é importante colocar que se, por um lado, o real está colado à imagem fotográfica por conta da aderência do referente; por outro lado, ela também é capaz de transfigurar esse real, na medida em que é capaz de mostrar a realidade como ela não pode ser vista no fluxo cotidiano da vida. A esse respeito, Santaella comenta: “Do mesmo modo que as fotografias alteram nossa apreensão da realidade, essa apreensão alterada cria novos modos de produzir e interpretar as próprias fotos” (SANTAELLA, 2005, p. 128).

É nesse sentido que Santaella corrobora com Dubois ao criticar as interpretações que consideram imagens fotográficas meramente como “espelhos do real” ou como sua transfiguração puramente codificada.

O fato de funcionarem como réplicas não significa que as fotografias deixam de ser partes, habitantes legítimos da realidade mesma que replicam. Fotografias, assim como quaisquer outros tipos de signos imagéticos ou não, agregam-se à realidade, aumentando sua complexidade e tornando-a mais densa (SANTAELLA, 2005, p. 128).

A coexistência de outros dois termos opostos na fotografia, a saber, a presença e a ausência, relaciona-se ao fato de a imagem fotográfica funcionar como o certificado de que a coisa fotografada realmente estava lá, ao mesmo tempo em que é o certificado de um passado. Trata-se da concomitância entre realidade e passado, a qual Barthes nomeou de o “isso-foi” da fotografia.

Também fazem parte do universo fotográfico as noções de proximidade e separação da cena fotografada. Ao mesmo tempo em que observar uma fotografia transporta o observador para aquela realidade por ela veiculada, de forma quase instantânea, essa mesma aproximação se apresenta enquanto uma separação decisiva entre a fotografia e a cena fotografada, evidenciando a distância entre ambos.

Por fim, e de modo similar, pode-se citar ainda as noções de fusão e corte presentes na imagem fotográfica. Mesmo possuindo um vínculo físico com o objeto que representa, a fotografia permanece separada desse objeto. Imagem e mundo não se confundem. Nas palavras de Santaella:

Há sempre uma clivagem constitutiva, uma separação inelutável entre o aqui do signo e o ali daquilo que ele indica ou que está nele representado, e, no caso da foto, entre o agora da imagem e o então do referente. Vem daí a barreira inevitável, corte que separa, fenda que afasta a foto da realidade mesma que foi por ela capturada (SANTAELLA, 2005, p. 130).

Vale ainda destacar a consideração do filósofo e teórico da comunicação Vilém Flusser, que afirma no seu *Filosofia da Caixa Preta*, escrito em 1983, que houve duas revoluções fundamentais na estrutura cultural: a primeira refere-se à invenção da escrita

linear, que inaugurou a História; a segunda, à invenção das imagens técnicas, que inaugurou um modo de ser dificilmente definível (FLUSSER, 2002).

Flusser considera que as imagens técnicas são produtos indiretos do texto⁹, sucedendo-os historicamente. Segundo ele, a dificuldade de deciframento de fotografias está justamente no seu caráter aparentemente objetivo e não-simbólico, o que faz com que o seu observador as olhe enquanto “janelas” e não como “imagens” propriamente ditas.

É nesse sentido que o aspecto icônico da fotografia, que evoca a noção de semelhança entre mundo e imagem fotografada, deve ser considerado não como *mimese* da realidade, mas como configuração expressiva necessária para a realização de qualquer análise interpretativa de imagens fotográficas.

A seguir, serão tecidas algumas considerações e críticas acerca da fotografia enquanto ícone (ou analogia) e enquanto índice (ou referência), para que, em seguida, seja descrita uma metodologia que considera a pertinência de uma abordagem multidisciplinar para a análise fotográfica, na medida em que o que marca esse meio é justamente a complexidade e a convivência entre opostos.

1.2 FOTOGRAFIA E ÍCONE

Com a invenção do daguerreótipo e da fixação “mecânica” de cenas do mundo, que desembocou no surgimento das primeiras fotografias, passou-se a questionar a especificidade desse novo meio de representação da realidade.

Em contraponto à pintura, que configurava à época como a principal forma de representação da realidade, a fotografia, por resultar de operações mecânicas a partir de leis óticas e químicas, passou a configurar como o meio mais próximo do real. Por proporcionar essa aproximação sem igual com a realidade, alguns observadores mais apressados trataram de enquadrá-la no rol das representações “objetivas” e “neutras”.

Na fotografia, o aparecimento da imagem parecia ocorrer, ao menos em um primeiro momento, de forma mecânica e fiel, sem a presença do sujeito. De modo

⁹ O autor argumenta que imagens técnicas são produzidas por aparelhos, que resultam da técnica, que, por sua vez, é texto científico aplicado (FLUSSER, 2002, p. 13).

diferente, a pintura exigia a intervenção do pintor, suas escolhas e habilidades. Assim, a pintura se configurava como o resultado da sensibilidade de um artista, de uma interpretação individual do mundo.

Em relação ao advento da fotografia, as primeiras abordagens mais ingênuas, que apostavam em semelhanças naturais¹⁰ que ligariam a imagem e o fotografado ponto a ponto e consideravam a fotografia como ícone baseadas nas noções de “espelho do real”, “análogo perfeito” ou “duplo da realidade” foram sendo, paulatinamente, derrubadas. Essa inversão foi ocorrendo a partir da consideração de alguns aspectos fundamentais inerentes à realidade fotográfica, como, por exemplo, o fato de as fotografias serem imagens planas, enquanto a imagem natural é tridimensional.

Essa consideração, à qual podem ser acrescentadas ainda algumas características das imagens fotográficas, tais como a perda do movimento, o limite dado pela moldura, perda de cor e da estrutura granular da superfície da foto, mudança de escala e perda dos estímulos não-visuais, aponta para a contradição de uma iconicidade ótima da imagem fotográfica (GUBERN, 1974, p. 51 apud SANTAELLA, 2005, p. 109).

Ernst Gombrich (1986) também combate a idéia do olho inocente ao defender que mesmo a mais realista das imagens icônicas requer uma atividade configuradora para ser compreendida, e destaca que as fotografias podem ter diferentes graus de iconicidade, argumento também utilizado por Umberto Eco (1976). Gombrich ainda argumenta que mesmo quando a leitura de uma foto deve ser aprendida, esse processo de aprendizagem é sensivelmente mais fácil que o aprendizado de um código realmente arbitrário, como o de uma língua natural, por exemplo.

Assim, para Gombrich, a iconicidade contribui de forma decisiva para a percepção da foto e, para argumentar nesse sentido, o autor cita o fato de que o homem prefere observar o positivo de uma fotografia (que se aproxima mais do modo como o olho humano vê o mundo) do que o seu negativo, que possui um grau de correspondência menor com as relações óticas dos objetos fotografados.

¹⁰ Vale destacar que as idéias de semelhança (similaridade) e imitação (mimesis) sempre se configuraram como características clássicas das imagens em geral. Para Santaella, que toma emprestado conceitos de Peirce, imagens como semelhança dos objetos retratados pertencem à classe dos ícones (SANTAELLA, 2005, p. 37).

No que tange à questão da análise crítica da fotografia, é importante destacar, em relação à sua semelhança perceptiva global com o objeto representado, que é justamente esse estatuto analógico (ou icônico, como preferem os semioticistas norte-americanos), que se configura como a noção inicial para qualquer análise.

A esse respeito, Christian Metz (1973, p. 8) afirma: “(...) é normal que a reflexão semiológica sobre a imagem comece por colocar a noção de analogia. Mas ela não poderia ficar por aí”. Com isso, o autor quer dizer que apesar de se tratar de uma noção não apenas fundamental como primeira para o exercício interpretativo de imagens, não convém uma análise de fotografias que se prenda exclusivamente à iconicidade.

Na sua tentativa de relativizar a noção de analogia, Metz afirma que a analogia em imagens também é codificada, e, portanto, culturalmente determinada. Para ele, afirmar que uma imagem parece com o seu objeto real é afirmar que, por conta dessa semelhança, o deciframento dessa imagem pode se beneficiar de códigos que intervinham no deciframento do objeto. Ele afirma: “(...) sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos” (METZ, 1973, p. 10). E vai mais além:

A “imagem” não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens – como as palavras, como todo o resto – não poderiam deixar de ser “consideradas” nos jogos de sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades. A partir do momento em que a cultura se apodera do texto icônico – e a cultura já está presente no espírito do criador de imagens -, ele, como todos os outros textos, é oferecido à impressão da figura e do discurso (METZ, 1973, p. 10).

Isso equivale a dizer que, além das variações quantitativas referentes aos graus de iconicidade, a analogia visual admite também variações de ordem qualitativa, uma vez que a semelhança é apreciada de modos diferentes de acordo com as culturas. Além disso, também em uma mesma cultura, pode haver diferenciados graus de semelhança, conforme explica Metz (1973, p. 16): “(...) é sempre numa certa relação que dois objetos se assemelham”.

De todo modo, é imprescindível mesmo acionar a discussão que envolve o caráter icônico das imagens fotográficas, uma vez que é a partir dele que se inicia o processo de significação.

De acordo com Umberto Eco (1976), o fato de o ser humano poder comunicar não somente mediante signos verbais, mas também por meio de signos figurativos é um dado da experiência comum. O grande desafio, colocado pelo autor como o problema da semiologia das comunicações visuais, estaria em saber como algo pode parecer igual ao signo fotográfico, se nele não há elemento material comum a aquele algo.

Eco (1976, p. 103-104) explica: “Ora, se não tem elementos materiais comuns, pode suceder que o signo figurativo comunique, mediante suportes estranhos, formas relacionais iguais”. Para ele, “os signos icônicos¹¹ reproduzem algumas condições da percepção do objeto, mas depois de tê-las selecionado com base em códigos de reconhecimento e anotado com base em convenções gráficas”.

O que vale destacar nesse caso se refere aos códigos de reconhecimento. É a partir deles que se torna possível a identificação dos aspectos pertinentes para uma dada análise, e que, uma vez selecionados, vão permitir a recognoscibilidade do signo icônico. Assim, a percepção de imagens passa pelo reconhecimento, nas imagens, de certos elementos de constância entre o que é representado e os seus objetos. Nesse sentido, Greice Schneider, autora da dissertação intitulada *O Olhar Obliquo*, coloca:

(...) a semelhança icônica deve ser não o da reprodução de aspectos morfológicos dos objetos da representação, mas o de um princípio relacional de sua organização, com base na própria percepção visual. O espectador é o sujeito que opera essas relações, pautado pela sua vivência anterior (SCHNEIDER, 2005, p. 14).

Assim, por mais natural que uma imagem fotográfica possa parecer, ela só passa a existir quando percebida e investida de significado por aquele que a observa. Desse modo, o problema da interpretação das imagens – vinculado à questão da iconicidade – passa a ser situado na instância da recepção. Nas palavras de Flusser (2002):

(...) a aparente objetividade da imagem técnica é ilusória, porque são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas

¹¹ A definição peirceana de signo icônico e mobilizada por Eco (1976) é a seguinte: “aqueles signos que têm certa nativa semelhança com o objeto a que se reportam”. Além disso, Eco (1976) completa que o signo icônico pode possuir, entre as propriedades do objeto, as ópticas (visíveis), as ontológicas (pressupostas) e as convencionadas (modelizadas, sabidamente inexistentes, mas eficazmente denotantes).

por quem deseja captar-lhe o significado. Com efeito, são elas extremamente abstratas: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos (FLUSSER, 2002, p. 14).

É pertinente ainda considerar o fato de a visão humana estar conformada a esquemas prévios, determinados pela experiência. Desse modo, torna-se possível afirmar que perceber fotografias significa, em boa medida, lidar com as expectativas da ordem cultural e subjetiva de quem vê.

São essas expectativas e experiências prévias presentes no observador que fazem com que ela passe a existir, no momento mesmo em que o seu repertório passa a preencher lacunas e a criar a realidade fotográfica. Nesse sentido, Gombrich (1986) afirma que não há em uma fotografia nada idêntico a uma imagem no espelho e que para visualizá-la é necessário que a visão de quem a observa compense diferenças de escala, cores e enquadramento, por exemplo.

Sobre a percepção visual, Santaella (2005, p. 45) acrescenta que não se trata meramente de um processo de recepção, mas também de um processo de coordenação entre o percebido e aquilo que já está internalizado no receptor, o que faz da percepção visual um processo semiótico.

Ainda sobre a questão da semelhança nas imagens, vale destacar a opinião de Nelson Goodman (1978), que considera a percepção visual como uma atividade configuradora, quando afirma que a visão humana, seja na arte ou no cotidiano, não funciona como se fosse um registro passivo dos fatos, mas como um elemento verdadeiramente criador da realidade. O autor defende ainda a necessidade de conceitualização, ao enfatizar que perceber sem conceitualizar é tarefa totalmente inoperativa.

Faz-se necessário acrescentar também o argumento de Dondis (1976) que considera que, se do ponto de vista fisiológico o ato de ver é natural; por outro lado, as respostas do observador são influenciadas por seus estados psicológicos de ânimo e por condicionamentos culturais. Em resumo e nas palavras da autora: “O modo como vemos o mundo quase sempre afeta o que vemos”.

Voltando-se de modo mais específico para a forma como as imagens fotográficas comunicam, Dondis (1976) chama em causa os estudos da psicologia da Gestalt, cujo interesse reside nos princípios da organização perceptiva, do processo de constituição

do todo a partir das partes que foi desenvolvido por Rudolf Arnheim (2001) para a interpretação de imagens visuais. A proposta de Arheim busca aliar o funcionamento da percepção a partir da investigação da qualidade das unidades visuais e das estratégias de união em um todo final e completo (DONDIS, 1976).

Uma das contribuições de Barthes (1984) às teorias da fotografia está na atenção que o autor reserva à instância da recepção, quando propõe tratar a fotografia a partir do exercício interpretativo do sujeito observador que, por princípio, deve sair das concepções comuns que são dadas de imediato pelo contexto em que se inserem certas fotografias, como as jornalísticas, por exemplo. A proposta do autor é observar a imagem fotográfica como uma realidade desanimada, pois que, é tarefa do sujeito animá-la. Assim, o ato de perceber uma imagem torna-se indissociável dela, suas características intrínsecas são inferidas do efeito que ela produz no observador. É a partir dessa idéia que o autor desenvolve os famosos conceitos de *studium* e de *punctum*¹².

A essa altura, já deve estar claro que o aspecto icônico¹³ da fotografia deve ser considerado não como *mimese* da realidade, mas como configuração expressiva necessária para a realização de uma análise interpretativa de imagens fotográficas. Nesse sentido, a atenção se volta para a organização interna da imagem, para aquilo que caracteriza sua composição, a exemplo do enquadramento, profundidade e luminosidade.

Trata-se de um aspecto que tende a deslocar a atenção dos temas e assuntos fotografados para os elementos constitutivos da organização interna da imagem, que caracterizam a sua composição, muito embora experiências prévias e aspectos culturais e subjetivos sejam necessariamente – e muitas vezes inconscientemente – acessados.

Do ponto de vista da análise de fotografias propriamente dita, a instância analógica ou icônica vai se preocupar com todos os elementos que fazem parte da configuração interna das imagens, dentre os quais se destacam: 1) os elementos da linguagem fotográfica (luz, enquadramento, uso das objetivas, foco, posicionamento do

¹² O semiólogo francês dividiu a fotografia em dois níveis. O chamado *studium*, entendido como o campo objetivo, ou seja, a realidade concreta da imagem, isenta de interpretação estética (imagens jornalísticas e históricas, por exemplo), e o denominado *punctum*, idéia que pode ser entendida como o campo subjetivo da imagem, aquilo que está além da realidade concreta da foto e atinge a observação estética da imagem.

¹³ Grosso modo, a definição peirceana de ícone pode ser resumida como o signo que apresenta uma relação de similaridade com o seu referente, embora em graus diferenciados (PEIRCE, 1990).

fotógrafo), de acordo com a proposta de Milton Guran (1992); 2) os elementos básicos do processo visual (como cor e movimento), retirados da obra de Dondis (1976) e que articulados com os elementos de composição fotográfica potencializam a observação de efeitos de contrastes ou harmonia; 3) os “modos de fazer mundos” de Nelson Goodman (1978), que tratam da organização dos elementos e da construção de sentidos no âmbito da recepção. São eles: composição e decomposição, ênfase, ordenação, supressão e completção¹⁴.

Ao enfatizar esses elementos em conjunto, passa-se a considerar as estratégias de composição do ato fotográfico e a perceber que há sempre algo de codificado também na analogia, o que coloca a fotografia no papel de criadora (e não de simples cópia) da realidade. Cabe lembrar, nesse sentido, que o processo que resulta em uma fotografia exige, em todas as suas fases, intervenções e gestos inteiramente culturais e codificados, que dependem de escolhas e decisões humanas (em um primeiro momento, a escolha do aparelho, do referente, da lente; e em um segundo momento, posterior ao ato fotográfico, a revelação e a distribuição dessas imagens).

Cabe ainda acrescentar que, no modelo triádico de signo peirceano¹⁵, o signo de imagem é composto por um significante visual (*representamen* para Peirce), que remete a um objeto de referência e evoca no observador um significado (interpretante). Mais especificamente no que concerne à qualidade signica da fotografia, Peirce define o signo fotográfico, em sua relação com o objeto de referência, como ícone e como índice. Para ele, as fotos são “de certo modo, exatamente como os objetos que ela representam e, portanto, icônicas. Por outro lado, elas mantêm uma ‘ligação física’ com o seu objeto, o que as torna indexicais, pois a imagem fotográfica é obrigada fisicamente a corresponder ponto a ponto à natureza” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2005, p. 110).

De todo modo, é válido ainda destacar que, como observa Metz (1973), a imagem mecânica não possui apenas um código que lhe seja específico, mas que, ao contrário, a fotografia é informada por aspectos diversos, dos quais alguns são icônicos e outros são de outra ordem. A semelhança icônica, embora se configure enquanto o aspecto inicial

¹⁴ Esses elementos serão mais bem detalhados na seção específica sobre a metodologia de análise adotada nesta dissertação. Na ocasião, será explicada ainda a forma de aplicação dessas noções.

¹⁵ O tema das categorias semióticas peirceanas será retomado mais adiante, na seção sobre a metodologia de análise aplicada às fotografias que constituem o *corpus* desta dissertação.

de reconhecimento e de análise, não é o único aspecto que deve ser contemplado na tentativa de significação da imagem fotográfica. Há ainda o aspecto indicial¹⁶ da fotografia, que evoca a discussão em torno da emanação do real e da evidência do registro e que se constitui enquanto aspecto fundamental de distinção da fotografia das demais imagens na comunidade das representações visuais.

1.3 FOTOGRAFIA E ÍNDICE

No que se refere às imagens fotográficas, há um outro aspecto ainda mais fundamental, que deve ser posto em evidência em qualquer análise do meio em questão. Trata-se da correspondência física entre o fotografado e o objeto ou conjunto de objetos do mundo, característica esta que se constitui, ainda hoje, para muitos teóricos, na essência da fotografia, naquilo que a diferencia de qualquer outro tipo de imagem.

Essa conexão física entre o signo fotográfico e o seu referente, que caracteriza a imagem fotográfica enquanto signo indicial prioritariamente, é o que a define como a emanação de algo que “já foi”, utilizando a terminologia barthesiana. No seu clássico *A Câmara Clara*, obra que dedicou inteira ao tema da fotografia, Barthes (1984) demonstra um desejo ontológico de saber por que traço essencial a fotografia se distingue dos demais tipos de imagem:

(...) o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto (BARTHES, 1984, p. 114-115).

Para o autor francês, no caso da fotografia, jamais pode ser negado que a coisa vista esteve lá de fato, e isso acarreta em uma dupla posição conjunta de realidade e de passado. Assim, para ele, o noema da fotografia, o seu traço inimitável, que constitui a sua essência, é o “isso-foi”, ou seja, o fato de que alguém viu o referente fotográfico, de

¹⁶ Na terminologia peirceana, enquanto o ícone é o responsável pela significação analógica, o índice refere-se à significação por inferência causal (SANTAELLA, 2005).

que aquele referente esteve lá. A pintura, ao contrário, por mais realista que seja, não provoca essa sensação.

A fotografia, enquanto resultado de processos físicos e químicos, torna-se uma emanção literal do referente. Ainda de acordo com Barthes (1984, p. 121): “Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado”.

É a função indicial que permite a afirmação de que uma fotografia só existe na medida em que existe algo para fotografar. Nesse sentido, Santaella (2005), baseada nos conceitos de Peirce, considera a fotografia como o protótipo do signo indicial, uma vez que o índice liga-se existencialmente ao seu objeto referente. De acordo com ela:

(...) por uma relação temporal, espacial ou causal, que dirige a atenção do receptor diretamente e sem reflexão interpretativa do veículo do signo para o objeto. Signo e objeto se constituem, assim, um par orgânico, cuja ligação existe independente de uma interpretação (terceiridade) e é percebida pelo intérprete apenas como uma realidade já existente (SANTAELLA, 2005, p. 148).

Desse modo, e ainda de acordo com a autora, o índice mostra seu objeto e dirige a atenção do sujeito observador para esse objeto, de forma direta, embora o objeto tenha que ser singular e existente na realidade (SANTAELLA, 2005, p. 148).

Somente a fotografia preenche tais requisitos. Nela, a conexão entre imagem e objeto é existencial, já que a fotografia se origina de uma relação de causalidade a partir de leis óticas. Nas palavras de Metz (1973): “O referente real é sentido como dominante na fotografia, (...) vestígio deixado sobre uma superfície espacial pela combinação de luz e ação química”.

Foi Dubois (1994) quem primeiro lançou um olhar crítico em relação ao deslumbramento com a questão da pregnância e da presença do referente nas fotografias, tendo julgado como “excessivo” o referencialismo discutido por Barthes (1984) em *A Câmara Clara*:

Evidentemente, ao apresentar as coisas dessa maneira, Barthes é pego na armadilha não da *mimese*, mas do referencialismo. Pois aqui está o

perigo que espreita esse tipo de concepção: generalizar, ou melhor, *absolutizar*, o princípio da “transferência de realidade”, quando se adota uma atitude exclusivamente subjetiva de pretensão ontológica. Barthes está longe de ter escapado a esse culto – a essa loucura – da referência pela referência (DUBOIS, 1994, p. 49).

Na tentativa de se afastar da absolutização em direção a uma relativização do campo da referência, Dubois (1994) evoca alguns pressupostos inspirados nos conceitos semióticos de Peirce e na sua noção de índice¹⁷. Para Dubois, a grande contribuição ao aproximar essas considerações semióticas à noção de índice na fotografia está no fato de possibilitar um deslocamento da fixação na questão da referência (no fato de o objeto ter estado ali num determinado momento do tempo) para a possibilidade de realização do que ele chama de “(...) uma verdadeira análise da condição da imagem fotográfica (...)” (DUBOIS, 1994, p. 50).

Tal possibilidade não leva em consideração o produto concluído, mas todo o seu processo de produção, cujo ponto de partida seria a natureza técnica do processo fotográfico, o fato de a fotografia ser nada mais que uma impressão luminosa regida pelas leis da física e da química¹⁸. De resto, é pertinente lembrar que para que haja essa inscrição do objeto do mundo sobre a superfície sensível, é necessária a intervenção de gestos culturais e codificados, que dependem de escolhas e decisões humanas.

Como já foi assinalado, foi a partir dessas considerações que Dubois descartou as teorias que lidam com a fotografia como “espelho do real” e como “transformação do real” para localizar a sua especificidade naquilo que chamou de “traço do real”. De acordo com ele, esse vínculo com o referente enquanto signo indicial situa a fotografia enquanto portadora dos princípios de conexão física, singularidade, designação e testemunho.

Comparando as suas posições com a de Barthes (1984), a principal diferença está no fato de que Dubois, além da noção de contigüidade, introduz noções de separação e corte, conforme sugeriu Santaella:

¹⁷ Peirce já havia assinalado em 1985 a condição indicial da fotografia. “As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]”(PEIRCE apud DUBOIS, 1994, p. 49).

¹⁸ Esse aspecto, de acordo com Dubois, coloca a fotografia na mesma categoria de signos em que se encontra, por exemplo, a fumaça (indício do fogo) ou a cicatriz (indício de um ferimento).

Com isso ele (Dubois) reencontrou algumas das posições de Barthes, com a diferença de que as idéias de analogia ou semelhança da foto em relação ao referente, quer dizer, seus aspectos icônicos, foram por ele mais relativizadas e, conseqüentemente, desembaraçadas de qualquer tipo de obsessão pelo ilusionismo mimético. Em suma, além de se constituir em torno da noção de conexão física, contigüidade, o índice fotográfico, para Dubois, também envolve as noções de distância, separação e corte (SANTAELLA, 2005, p. 122).

Ao focar de modo mais específico o princípio de testemunho, aquele que faz com que as fotografias funcionem como uma espécie de prova de um acontecimento, o registro de um fato, ou melhor, de um traço desse fato, é dado o primeiro passo para o entendimento da fotografia enquanto documento.

Para fins científicos, é a natureza testemunhal da fotografia que possibilita que ela funcione como um documento, como fonte histórica, servindo de material de apoio a pesquisas históricas, etnográficas e antropológicas. De acordo com Kossoy (2001, p. 27), fotografias se constituem enquanto documentos para disciplinas como a História, por exemplo, na medida em que captam aspectos de diferentes contextos sociais e geográficos, além de preservarem aquilo que ele chama de “memória visual” de fragmentos do mundo. Nas palavras do autor:

É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura do referente: reflexos de existências/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico (KOSSOY, 2001, p. 28).

Embora a utilização da fotografia enquanto um meio de informação visual capaz de intervir na compreensão humana dos fenômenos do mundo seja inegável, ela ainda não alcançou de forma plena o *status* de documento, ao menos no sentido mais tradicional do termo, que veicula a noção de documento a registros da linguagem verbal, como manuscritos e impressos. A esse respeito, Kossoy (2001, p. 28) comenta: “(...) as múltiplas informações de seus conteúdos enquanto meios de conhecimento são timidamente empregadas no trabalho histórico”, acrescentando que “as investigações de cunho científico acerca da história da fotografia - inserida num contexto mais amplo da história da cultura - são ainda raras”.

Apesar disso, mais recentemente, começou a ser delineado um novo posicionamento no ambiente intelectual brasileiro em relação às possibilidades de utilização de imagens fotográficas enquanto documentos legítimos. Muito disso decorre por conta da chamada “revolução documental” que estende o conceito de documento para além do documento escrito, passando a englobar também informações imagéticas, ilustradas e sonoras. Indo mais além, Kossoy explica:

As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por conseqüência, da realidade que os originou (KOSSOY, 2001, p. 32).

Contudo, mais uma vez, deve-se ter cautela com absolutizações, pois se por um lado é a referencialidade que autoriza a utilização de imagens fotográficas enquanto documentos; por outro lado, é pertinente lembrar que estudos mais recentes que tratam de aproximações entre disciplinas científicas (a exemplo da Antropologia) e imagem, já consideram que elementos de ordem estética, como luz, cor e enquadramento, se configuram como elementos simbólicos importantes para esses estudos. De acordo com Barbosa e Cunha (2006, p. 56-57), em relação aos enlaces entre imagem e Antropologia: “Em um movimento espiralado estamos continuamente ordenando e, de maneira simbólica, recriando o mundo e, nesse sentido produzindo conhecimento”.

Embora o aspecto indicial seja o mais acentuado quando se trata da discussão em torno da essência da imagem fotográfica, cabe lembrar que, de acordo com o próprio Peirce (1990) uma das características que possibilitam a manifestação da indicialidade é justamente a iconicidade. Conforme será observado mais adiante, as categorias peirceanas dependem uma das outras, sendo que a única independente é a instância icônica.

Foi justamente essa indissociabilidade entre os aspectos icônicos e indexicais que fizeram com que Schaeffer definisse o signo fotográfico como um índice icônico ou um ícone indicial. Para ele, na fotografia, a indexicalidade funciona como um vestígio, uma descrição, um testemunho; enquanto a iconicidade aparece como uma lembrança, uma apresentação, uma demonstração (SHAEFFER, 1996).

Por essas razões, torna-se necessário assumir, em relação aos estudos sobre análise fotográfica, que não é recomendável trabalhar nem pela via do iconismo ingênuo nem pela via de uma arbitrariedade estrita, que gostaria de atribuir à imagem fotográfica características estruturais semelhantes à da língua verbal.

Por considerar as características tanto icônicas quanto indiciais na fotografia como características marcantes desse meio é que a presente dissertação se propõe a realizar uma análise que não se afaste dos aspectos que fazem parte do processo fotográfico, proporcionando um diálogo entre os dois modos de refletir acerca das fotografias. De certo modo, o próprio Barthes (1984) já havia tratado dessa necessidade, quando afirmou que:

Em suma, referente adere. E essa aderência singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia. Os livros que tratam dela, aliás muito menos numerosos que os relativos a qualquer outra arte, padecem dessa dificuldade. Uns são técnicos; para “ver” o significante fotográfico, são obrigados a acomodar a vista muito perto. Outros são históricos ou sociológicos; para observar o fenômeno global da Fotografia, estes são obrigados a acomodar a vista muito longe (BARTHES, 1984, p. 16-17).

É nesse sentido que se torna pertinente a tentativa de lidar tanto com as abordagens que se concentram nos assuntos fotografados, e que por isso terminam por valorizar o seu caráter indicial, quanto com as abordagens que tratam da configuração expressiva da fotografia, dando destaque à composição fotográfica. Não se trata, de modo algum, de abordagens antagônicas e se colocadas em inter-relação podem tratar de diferentes aspectos constituintes da fotografia e da experiência fotográfica, valorizando suas diferentes facetas.

Assim, a proposta desta dissertação é articular o aspecto indicial e o icônico, o documental e o expressivo, o espontâneo e o construído numa imagem fotográfica, no intuito de promover uma possibilidade diferenciada de interpretação da fotografia, esse meio que, apesar de tão antigo, ainda padece de reflexões mais precisas.

Com esse objetivo, será proposta em seguida uma metodologia de análise fotográfica que aciona formulações teóricas oriundas de diferentes áreas do conhecimento, o que inclui teorias da fotografia, semiótica, psicologia da percepção, história da arte e antropologia cultural. A complexidade que é inerente ao meio

fotográfico autoriza a utilização de uma metodologia multidisciplinar, com aproximações em diferentes campos do saber, uma vez que interpretações isoladas já se mostraram pouco aptas a dar conta da problemática que envolve a análise de imagens fotográficas.

1.4 POR UMA MULTI-ABORDAGEM: HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO

Ao assumir que a singularidade das fotografias veiculadas em *Laróyè* (2000) não se encontra apenas relacionada à sua composição interna (cor, luz, enquadramento, etc), mas que também considera a experiência, o mito, a memória cultural e histórica e o lugar social dos sujeitos referentes, torna-se viável a proposta de análise fotográfica que ora se apresenta. Trata-se de uma análise que considera tanto a função referencial quanto o iconismo fotográfico, enfatizando a instância da recepção ou interpretação como via possível para dar conta das questões que se pretende tratar.

O problema da interpretação de fotografias autoriza a reunião de diferentes aparatos metodológicos, uma vez que teorias isoladas não têm se mostrado aptas a dar conta da questão. Por conta da complexidade que é inerente ao meio fotográfico e como já foi assinalado, torna-se necessário mesmo a elaboração de critérios próprios de análise, em uma perspectiva multidisciplinar, de modo a promover aproximações e interações entre os campos do saber acionados.

Desse modo, a proposta de metodologia da análise fotográfica apresentada a seguir visa a uma interpretação de fotografias que seja capaz de dialogar permanentemente com as duas abordagens já mencionadas. Não se trata de deter-se detalhadamente em uma outra perspectiva, mas de lidar com as duas simultaneamente, observando como uma e outra converge ou diverge, reforça ou enfraquece a intenção do fotógrafo de dar a ver Exu em suas fotografias.

Para dar conta dos aspectos da composição mais diretamente relacionados à linguagem fotográfica e que, por sua vez, evoca todo o fazer fotográfico, o que inclui não apenas os procedimentos de ordem técnica como também a postura do fotógrafo (e do observador da imagem), serão acionados os instrumentos destacados por Milton Guran (1992), em seu livro *Linguagem Fotográfica e Informação*.

Trata-se de instrumentos de fundamental importância para a análise das especificidades da fotografia enquanto expressão, articulando forma e conteúdo. Ao comparar as estratégias de composição na fotografia e nas artes plásticas, por exemplo, Guran explica que enquanto na pintura a composição relaciona-se à disposição dos elementos geométricos que compõem o quadro; na fotografia, esse procedimento é “indissociável de questões como a feição da luz disponível, as soluções óticas das objetivas, o tipo de registro dos filmes, entre outras imposições técnicas que precisam ser equacionadas no momento do clique” (GURAN, 1992, p. 13). A essa lista, o autor acrescenta também o ajuste focal, o enquadramento e a escolha do momento. Para ele, é a articulação desses elementos que se configura enquanto o exercício pleno da linguagem fotográfica e que resulta em uma dada composição.

Ainda em relação às diferenças de composição na pintura e na fotografia, Guran caracteriza aquela como aditiva e esta como subtrativa. Isso quer dizer que o trabalho de um pintor, diante de uma tela vazia, é introduzir os elementos constitutivos do quadro. Já o fotógrafo tem a missão de:

(...) diante de uma realidade determinada e visualmente prolixa, o fotógrafo vai eliminando os elementos não essenciais para destacar a essência de sua mensagem plástica. Eis aí o divisor de águas. E é exatamente isso que nos faz atribuir maior abrangência ao termo composição, no que se refere à fotografia (GURAN, 1992, p. 13).

Contudo, não é objetivo deste trabalho discorrer em detalhes sobre cada procedimento técnico e os efeitos gerados a partir de suas articulações, apenas sublinhar que o conhecimento prévio das técnicas faz-se fundamental para o aprofundamento de qualquer análise fotográfica e que alguns desses elementos devem ser acionados na análise propriamente dita.

Articulados aos elementos descritos por Guran, serão mobilizadas ainda algumas idéias de Dondis (1976) e de Goodman (1978) a respeito da composição. Concentrando-se na iconicidade das imagens fotográficas como aspecto primeiro a ser apreendido e acionado, sobretudo pela dimensão qualitativa do signo fotográfico, pretende-se destacar na análise o modo como se articulam alguns elementos básicos da configuração visual conforme proposto pela pedagoga Dondis (1976), que considera os signos visuais

– cada qual com suas características e condicionantes, seja a fotografia, o cinema ou a TV –, paisagem de fundo da cultura atual.

A autora acredita que as informações visuais são produto de uma inteligência altamente complexa e que evoca a compreensão da experiência visual. Embora proponha a necessidade de construção de uma gramática das formas, que “torne possível a determinação de códigos visuais aptos à intercomunicação entre os diversos setores da sociedade”, Dondis questiona a possibilidade de se estabelecer uma analogia entre a linguagem verbal que possa ser aplicada à informação visual, afirmando ser fútil a tentativa de estabelecer relações entre a linguagem verbal e a compreensão visual (DONDIS, 1976)

Ainda assim, Dondis afirma veementemente a existência de uma sintaxe visual, “de linhas gerais para a construção de composições”, que devem ser aprendidas e compartilhadas pela sociedade. Para ela, as forças perceptivas, de natureza fisiológica, exercem um papel importante nesse contexto. E afirma:

Una cosa es cierta. La alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el lenguaje. Los lenguajes son sistemas contruidos por el hombre para codificar, almacenar y descodificar informaciones. Por tanto, su estructura tiene una lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar¹⁹ (DONDIS, 1976, p. 25).

Com o intuito de revelar as diferenças que afastam a linguagem verbal de sistemas visuais, é pertinente ainda considerar algumas colocações de Caleb Gattegno acerca do visual e da transmissão de informação via imagem:

La vista, aunque todos nosotros la usemos com tanta naturalidad, todavia no há producido su própria civilización. La vista es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica y sintética. Requiere tan poca energia para funcionar, lo hace a la velocidad de la luz, que permite a nuestras mentes recibir y conservar un número infinito de unidades de información en una fracción de segundos. (...) Con la

¹⁹ “Uma coisa é certa. A alfabetização visual nunca poderá ser um sistema lógico tão nítido quanto a linguagem. As linguagens são sistemas contruidos pelo homem para codificar, armazenar e decodificar informações. Portanto, sua estrutura tem uma lógica que a alfabetização visual é incapaz de alcançar”. (Tradução nossa).

vista nos son dados infinitos de una vez²⁰ (GATTEGNO apud DONDIS, 1976).

É desse modo que se torna viável recorrer aos distintos componentes básicos do processo visual, do qual para o caso da imagem fotográfica e de acordo com Dondis, interessam mais especificamente o tom, a cor, a textura e o movimento. Ao articular esses elementos aos propostos por Guran, potencializa-se a interpretação da capacidade expressiva das imagens em questão, através da observação de efeitos de contrastes ou harmonia entre luzes e sombras, formas e cores, tensões e equilíbrios.

O processo da visão possui a multidimensionalidade e a simultaneidade como características mais notáveis. É por essa mesma justificativa que opta-se, nesse contexto, por não trabalhar com as unidades mínimas da linguagem verbal transpostas para a composição expressiva. Termos como grafemas, cronemas ou iconemas são bastante utilizados em análises fotográficas que desenvolvem sua metodologia a partir do campo epistemológico da linguagem verbal, o que não é o intuito desta metodologia.

Para a proposta da presente metodologia, faz-se necessário a mobilização dos denominados “modos de fazer mundos”, de Nelson Goodman (1978), que no seu livro intitulado *Ways of worldmaking* trata das formas como se dá a construção de sentidos no âmbito da recepção, dividindo-as em: composição e decomposição, ênfase, ordenação e supressão e completação. Trata-se de elementos de organização da composição que, embora não tenham sido pensados especificamente para análises de imagens fotográficas, podem ser utilizados como instrumental analítico, desde que se anexem a eles aspectos próprios da fotografia. Segue abaixo uma breve descrição de como cada um desses aspectos pode funcionar na construção de sentidos²¹:

1. Composição e decomposição – consiste no ato de separar ou reunir, classificar, analisar. Trata-se de ações que dão destaque à seleção dos elementos que o fotógrafo deixa dentro do quadro e que se configuram como fundamentais para o sentido da foto. A junção de dois elementos distintos em uma mesma foto, por exemplo,

²⁰ “A visão, mesmo que a utilizemos com tanta naturalidade, ainda não produziu a sua própria civilização. A visão é veloz, compreensiva e simultaneamente analítica e sintética. Requer tão pouca energia para funcionar, o faz à velocidade da luz, que permite que a nossa mente receba e conserve um número infinito de unidades de informação em uma fração de segundo (...). Com a visão nos são dados infinitos de uma vez”. (Tradução nossa).

²¹ Tais conceitos trabalhados especificamente para a análise fotográfica foram adotados por Greice Schneider (2005), na dissertação *O Olhar Obliquo: O discurso visual na Fotografia de Robert Doisneau*.

acaba criando um novo sentido. A esse respeito, Goodman explica: “Metaphorical transfer (...) may effect a double reorganization, both re-sort the new realm of application and relating it to the old one”²² (GOODMAN, 1978, p. 8). Ou seja, trata-se de um modo de criação do aspecto icônico.

2. Ênfase – nesse caso, ao contrário do anterior, não importa tanto os diferentes tipos de elementos de uma composição, mas o modo como esses elementos são organizados de forma a alguns deles serem destacados em detrimento de outros. Goodman (1978, p. 11) considera que “with changing interests and new insights, the visual weighting of features of bulk or line or stance or light alters, and yesterday’s level world seems strangely perverted (...)”.²³

Nesse sentido, Schneider destaca que um dos modos mais comuns de enfatizar elementos na fotografia relaciona-se à escolha do ponto de vista, ou seja, do local onde o fotógrafo se posiciona para realizar o clique fotográfico. A perspectiva adotada para uma mesma cena pode resultar em inúmeros sentidos (SCHNEIDER, 2005, p. 40). Mais uma vez, trata-se de uma forma de construção que evidencia o icônico.

3. Ordenação – envolve a distribuição dos elementos na foto, também essencial para a construção do significado. Relaciona-se com um padrão de organização, que vai desde a sensibilidade do filme escolhido, o que envolve uma maior ou menor definição da imagem fotográfica, até padrões de escala, que podem exibir um objeto como enorme ou muito pequeno, a depender da distância entre o fotógrafo e o objeto e do tipo de lente adotado. Inclui-se ainda como elemento de ordenação, o tempo de exposição de uma fotografia, que pode congelá-la ou registrar o movimento (SCHNEIDER, 2005, p. 42). Também nesse caso, o destaque é o iconismo.

4. Supressão e Complementação – referem-se à capacidade da memória em completar coisas que não estão nas imagens e suprimir coisas que estão lá a partir da comparação com outros mundos já existentes. De acordo com Goodman (1978, p. 14),

²² “A transferência metafórica (...) pode efetuar uma dupla reorganização, rearrumando o novo sentido da aplicação e relacionando-o ao sentido antigo”. (Tradução nossa).

²³ “(...) com mudanças de interesses e de novos *insights*, a ênfase visual de aspectos de volume, linha, postura ou luz altera-se, e o mundo de ontem parece estranhamente pervertido (...)”. (Tradução nossa).

“our capacity for overlooking is virtually unlimited, and what we do take in usually consists of significant fragments and clues that need massive supplementation”.²⁴

Em imagens fotográficas, as formas mais comuns de supressão se dão através da perda de tridimensionalidade, textura ou movimento. Já a completção normalmente é acionada quando o fotógrafo deixa dentro do quadro apenas uma parte da cena flagrada, deixando de forma mais nítida a possibilidade de completção para aquele que observa a fotografia (GOODMAN, 1978, p. 42). Já esse tipo de construção de sentido vincula-se mais à noção de índice.

Os elementos visuais destacados por Guran, Dondis e Goodman, para o desenvolvimento da análise proposta, pretendem ser analisados em confluência com a noção de códigos de reconhecimento de Umberto Eco (1976). No caso em questão, tais códigos são nomeados de “culturais”. São esses códigos culturais que, por sua vez, mobilizam conhecimentos construídos antropologicamente e também as narrativas míticas sobre Exu.

Peirce (1990) acredita que a partir da menor das nossas percepções, tudo é signo. A esse respeito Bounoux (1999 apud LIMA, 2006, p. 54) afirma: “Com efeito, o que é perceber, senão recortar uma figura de fundo, figura que tem uma forma ‘enxuta’ e já codificada para nós? Conhecer é reconhecer, segundo códigos que emergem sempre mais cedo do que acreditamos”. Ainda sobre os códigos de reconhecimento, Fábio Lima (2006) destaca:

E esse reconhecer tudo ao redor, apresenta-se como algo “natural”, quando existe na realidade um acordo coletivo, impregnado de circunstâncias e mensagens produzidas com fins bastante objetivos (e nem sempre explícitos). Para que se desse conta dessas convenções, Peirce designou uma relação entre três partes: o *interpretamen*, seu objeto e o interpretante, de tal forma que esse signo pode ser emanado de qualquer coisa e não somente das questões da linguagem (LIMA, 2006, p. 58).

Essas afirmativas indicam que, ao analisar fotografias, a percepção de determinados elementos se dá, em boa medida, a partir de um conhecimento prévio de

²⁴ “(...) a nossa capacidade para não ver é virtualmente ilimitada, e aquilo que nós vemos usualmente consiste em fragmentos significativos e pistas que precisam de completção massiva”. (Tradução nossa).

certos aspectos culturais. No caso das imagens em questão, de certas características que giram com mais recorrência em torno da figura de Exu, tema da obra fotográfica que constitui o *corpus* deste trabalho, e que estão presentes nos mitos relacionados por Reginaldo Prandi (2001), de modo mais específico, e também nos cultos religiosos afro-brasileiros, no discurso antropológico acerca do orixá mensageiro e também no imaginário coletivo, de modo mais abrangente.

Com isso, se quer dizer que a análise dos aspectos icônicos (que se referem aos aspectos qualitativos, à composição e à configuração expressiva das fotografias), será realizada tendo em vista os efeitos (esperados) de aproximação desses elementos com características de Exu, oriundas do universo cultural que o cerca.

Cabe lembrar que, antes de qualquer coisa, a fotografia é índice. Só se pode fotografar aquilo que existe. E é assim que aparece em cena o aspecto indicial, protagonizado nas imagens de Mario Cravo Neto pela população afrodescendente da cidade de Salvador, em registros fotográficos que têm por distinção essencial justamente essa ligação física com o referente. Essa conexão direta é o que pode conferir o *status* de documento a essas imagens e o que dá a certeza do “isso-foi” defendido por Barthes, autorizando a utilização dessas imagens como evidências, índices de uma dada cultura. Cultura essa que, para o caso em questão, traz à tona elementos míticos bem como traços do orixá mensageiro.

A conexão da fotografia com aspectos icônicos e indiciais permite mobilizar algumas considerações levantadas por Peirce. Para o filósofo norte-americano, os fenômenos atingem as mentes humanas em uma gradação de três, e isso se dá em uma velocidade tão rápida, que, na maior parte das vezes as pessoas não se dão conta do momento da passagem de uma instância à outra. Em relação ao pensamento e às categorias semióticas peirceanas, o único signo que é independente é o primeiro (ícone); o segundo (índice) carrega algo da iconicidade; e o terceiro (símbolo) algo de iconicidade e indicialidade (SOUZA, 2006, p. 162).

É nesse sentido que a semiótica peirceana pode contribuir com a metodologia de análise que se busca desenvolver. Isso não quer dizer que a proposta de análise aqui apresentada seja de cunho unicamente semiótico, mas que a semiótica peirceana pode se constituir em uma chave fundamental para a interpretação dessas imagens. Não apenas pelas categorias que interessam mais especificamente para a fotografia e que podem contribuir com a reflexão que propõe o *corpus* fotográfico adotado, ou seja, aquelas que

dizem respeito ao signo em relação ao seu objeto, a saber o ícone, o índice e símbolo, como também pela dinâmica e dialética que caracterizam o processo fotográfico.

Para tanto, com o objetivo de contextualizar o pensamento de Peirce, faz-se necessário discorrer brevemente sobre as principais noções que compreendem a sua semiótica e as categorias mencionadas, enfatizando que essas idéias podem contribuir para uma reflexão mais geral a respeito da análise proposta ao mesmo tempo em que funcionam como operadores de análise.

1.4.1 Breves considerações sobre a semiótica peirceana

Peirce desenvolveu uma teoria dinâmica e progressiva em torno da idéia de semiose – ou seja, da ação e atividade do signo. Para o semioticista norte-americano, dentre outras coisas, interessa saber como os signos podem atingir mentes potencialmente interpretadoras. E, segundo ele, isso é possível de ser entendido através da estrutura do signo.

O terreno sobre o qual se assenta a semiótica peirceana é o da fenomenologia²⁵ e suas categorias formais da experiência. Para Peirce, o fenômeno é toda e qualquer coisa que atinja a mente humana e existem três modos pelos quais se dá essa apreensão. Para funcionar semioticamente, os fenômenos precisam ser transformados em signos; nesse caso, em uma gradação de três. Assim, seriam três as categorias formais da experiência: primeiridade, secundidade e terceiridade, ramificação de três, que estariam presentes em todos os fenômenos do mundo (SOUZA, 2006, p. 162).

Na teoria geral peirceana, a primeiridade relaciona-se com a apreensão de qualidades (sons, cores e formas); a secundidade relaciona-se com a percepção da diferença, que singulariza; e a terceiridade com a interpretação, que se dá via experiência de mundo. É quando o signo, enquanto constituinte da linguagem, é atingido. Isso posto, torna-se possível expor o conceito de signo em Peirce, de acordo com Correia (2000): um signo é um primeiro que está em relação com um segundo, e que é capaz de determinar um terceiro. Trata-se de um entendimento de signo como função, em uma perspectiva completamente diferente da teoria estruturalista da

²⁵ Ou phaneroscopia. Vale acrescentar que o autor criou uma terminologia própria para muitas de suas idéias, tendo com isso o propósito de não criar ambigüidades no entendimento do leitor.

linguagem. Desse modo, na proposta ternária e dinâmica de signo-função de Peirce, há três signos que estão em relação de interdependência.

O primeiro signo ou *representamen* (também nomeado fundamento ou veículo) teria a função semiótica de significar. O segundo signo (objeto) refere-se àquilo que o signo representa, sendo o responsável pela função semiótica da representação. Já o terceiro ou interpretante, equivaleria ao significado na mente do intérprete, situado na instância semiótica da interpretação.

Assim, o signo peirceano não é o objeto, mas uma mediação do objeto. O signo vai ao observador e o observador vai ao signo, munido com as suas experiências de mundo, tanto psicológicas quanto culturais e sociais. Cabe acrescentar ainda que o signo não pode representar o objeto em sua totalidade, ele representa o objeto de alguma forma. E é dessa maneira que ele deixa um espaço significativo para a mente potencialmente interpretadora daquele que o recebe.

Além de dinâmica, a teoria peirceana dos signos é dialética: só existe signo na medida em que existe uma mente interpretante. A semiótica peirceana é fundamentada em duas bases: na sua teoria do signo, já sumariamente esboçada, e na sua classificação dos signos.

Também essa classificação é um reflexo de sua fenomenologia. Para ele, as classificações são formas de representação das experiências e não são puras; também foram pensadas em uma gradação de três. Segue abaixo a tricotomia da classificação peirceana:

Tabela 1 – Tricotomia da classificação peirceana.

O signo em relação a:	Primeiridade	Secundidade	Terceiridade
Si mesmo (<i>representamen</i>)	Qualisigno	Sinsigno	Legisigno
Objeto	Ícone	Índice	Símbolo
Interpretante	Rema	Dicisigno ou Dicente	Argumento

Fonte: SOUZA, 2006, p. 161

A significação, situada na primeiridade, é responsável em demonstrar as propriedades que habilitam os signos a funcionarem como tal, independentemente daquilo que eles representam e daquilo que eles podem gerar. Trata-se de sua materialidade física. Aquilo que permite que o signo possa funcionar.

No entanto, as qualidades (cores e formas, por exemplo) têm que estar corporificados numa existência, que por sua vez, só trazem informação para o intérprete quando estão formatadas em algum tipo de lei. É o exercício de tirar do singular e levar para o geral. Trata-se de um princípio de organização que permite que o signo funcione semioticamente para uma mente interpretadora.

Como já foi colocado, essas aplicações não são puras nem estáticas. O caráter icônico, vinculado à qualidade, se dá pela noção de similaridade e é o único independente da tricotomia peirceana. O índice carrega algo de iconicidade e o símbolo carrega algo de iconicidade e indicialidade.

É importante destacar ainda que essa classificação fornece um mapa lógico de possibilidade de interpretação, se colocado em relação ao interpretante: quando se está diante de um ícone, tende-se a gerar um rema (conjectura, hipótese); quando se está diante de um índice, tende-se a gerar um dicente (uma proposição); e diante de um símbolo, a tendência é a geração de um argumento.

Enquanto o ícone parece ser (não é), ou seja, é aberto para as possibilidades; o índice direto é (gera um dicente). Já o argumento diz respeito à interpretação argumentativa, que depende do conhecimento de um código.

Assim, é considerado que a semiótica peirceana deixa a linguagem falar, não formata o signo como se ele fosse uma linguagem verbal. A natureza de uma fotografia não é da mesma ordem da natureza da linguagem verbal; uma fotografia não atinge uma mente e não transmite informação do mesmo modo que a linguagem verbal (muito embora seja necessário recorrer a ela para argumentar).

Os diferentes sistemas de linguagem não possuem os mesmos princípios lógicos de interpretação, de modo que é pertinente assumir que uma imagem fotográfica não possui sintagma, por exemplo, uma vez que não existe nela uma linearidade. A forma como o signo significa é fundamental para o modo como ele será interpretado, para as chaves que serão acionadas no momento da interpretação.

E é nesse sentido que a semiótica de Peirce pode contribuir com a metodologia de análise proposta nesta dissertação: através da mobilização de suas categorias enquanto operadores de análise em conjunção com o instrumental teórico oriundo de outras disciplinas. É pertinente acrescentar ainda que Peirce nunca havia pensado a disciplina que criara em termos de uma semiótica aplicada. O seu propósito era, antes, desenvolver uma filosofia científica das linguagens, um instrumento que permitisse o diálogo com muitas áreas do conhecimento, de modo não estático e não estrutural.

2 LARÓYÈ, EXU!

Tanto nos cultos afro-brasileiros quanto na mitologia iorubá, a figura de Exu, o mensageiro dos deuses, ocupa um papel de grande complexidade, especialmente se comparado ao de outras divindades.

Tendo o papel de mensageiro, ou seja, daquele que promove a comunicação entre os deuses e os humanos e também entre os deuses em si, Exu pode ser considerado como o princípio dinâmico da interpretação. A antropóloga Stefania Capone (2004, p. 53) afirma que por operar como uma representação emblemática do *trickster*²⁶, “Exu é o mais humano dos deuses, nem completamente bom, nem completamente mau”.

A esse respeito e em consonância com o pensamento lógico africano, que trata das ações e reações entre os fenômenos como um constante processo dialético de equilíbrio e desequilíbrio, também Liana Trindade et al. interpretam (2006, p. 24) a figura de Exu enquanto um princípio dinâmico: “O princípio dinâmico da existência cósmica e humana é simbolizado, nas religiões iorubá e fon, pela divindade Exu. Exu é um princípio. Pertence e participa de todos os domínios da existência cósmica e humana”.

Os autores explicam a mobilização de aspectos do pensamento lógico africano de que se utiliza para tratar de Exu a partir da premissa que considera a necessidade do estudo da cultura africana para qualquer investigação de temas afro-brasileiros. De acordo com ela: “Só a partir do conhecimento da filosofia e religião africana podemos verificar a continuidade ou descontinuidade desta filosofia nas categorias do pensamento, na conduta religiosa e mesmo profana, dos indivíduos brasileiros (...)” (TRINDADE et al., 2006, p. 23).

Também Capone (2004, p. 53) esclarece que o papel ritual de Exu foi modelado de maneira original no território brasileiro pelo candomblé, mas que, apesar disso, não se pode deixar de considerar a constante referência à África, especialmente no momento atual, quando há um forte interesse de reafricanização dos cultos de origem africana no Brasil, sobretudo em Salvador, Bahia²⁷. Esse aspecto se configura como suficiente para que se recorra ao papel de Exu no panteão iorubá, uma vez que se pretende observar o

²⁶ *Trickster* é uma palavra inglesa que significa aquele que engana, trapaceia e faz artimanhas.

²⁷ O semiótico Floyd Merrel (2005) ainda acrescenta que esse esforço na direção de uma reafricanização dos deuses e dos cultos tornou-se mais evidente a partir da década de 70 e envolve, sobretudo, a tentativa de recuperar uma forma pura e não-sincrética das religiões de origem africana.

modo como a divindade, através de seus mitos, é representada na obra de Mario Cravo Neto que se constitui o *corpus* deste trabalho.

Em relação ao papel de Exu entre os iorubás, algumas características se fazem notáveis, a saber: o seu papel múltiplo, contraditório e paradoxal. A esse respeito, afirma Capone:

(...) Ele é o grande comunicador, o intermediário entre os deuses e os homens, o restaurador da ordem do mundo, mas, ao mesmo tempo, como senhor do acaso do destino dos homens, desfaz as abordagens conformistas do universo, ao introduzir desordem e a possibilidade de mudança. Personificação do desafio, da vontade e da irreverência, Èsù²⁸ faz com que os homens modifiquem seu destino graças às práticas mágicas que controla. Seu caráter irascível, violento e esperto, todavia, determinou também a assimilação das figuras de Èsù e Legba²⁹ ao diabo cristão (CAPONE, 2004, p. 54).

De acordo com a antropóloga, a identificação da divindade Exu com o diabo católico, relaciona-se ao seu caráter irascível e esperto, mas também ao fato de suas representações serem compostas por um grande falo, aspecto presente desde os primeiros escritos sobre as religiões da África ocidental.

A autora explica que a identificação de Exu ao diabo ficou consolidada desde os dicionários redigidos pelos missionários, nos quais o orixá mensageiro era descrito como “(...) satã, o maligno, o autor de todo o mal” e como “o infortúnio, o deus do mal”³⁰ (CAPONE, 2004, p. 55). Cabe acrescentar que durante o processo de cristianização na África, Exu era considerado a fonte de todos os males, conforme exemplifica a citação abaixo:

Entre os feitiços ruins, o Legba (...) está na primeira fila. É ele o autor de todas as brigas, de todos os acidentes, das guerras, das calamidades públicas. Ele busca tão-somente prejudicar os homens, e é preciso acalmá-lo o tempo todo com sacrifícios e presentes (CAPONE, 2004, p. 54).

²⁸ Quando se refere ao orixá no panteão africano, Capone opta em escrever a palavra Exu de acordo com a grafia iorubá (Capone, 2004).

²⁹ A autora considera Exu, Eleguá, Bará e Legba figuras míticas correspondentes e equivalentes.

³⁰ Capone (2004, p. 55) cita ainda como exemplo o dicionário de iorubá de Crowther, que traduz Exu por diabo ou o “supremo poder do mal”.

De fato, o papel de Exu implica um aspecto que difere em demasia do princípio positivo identificável com o Deus hebraico-cristão, na medida em que o mensageiro é uma espécie de executante de Ifá³¹. “É ele quem põe em movimento o sistema de Ifá, ao estabelecer o vínculo necessário entre os homens e os deuses” (CAPONE, 2004, p. 56).

Considerado o mestre do paradoxo (uma vez que para reordenar o mundo, provoca o caos e ilude para revelar) e da multiplicidade (por assumir várias formas)³², é de responsabilidade de Exu também a tarefa de regular a oferenda ritual, que simboliza a restituição das energias vitais e restabelece a harmonia na terra.

Esse poder de reorganização do universo se relaciona ainda com o caráter sexuado relacionado a Exu e que não se limita às representações fálicas que lhe são atribuídas, mas também às noções de sensualidade e fertilidade (CAPONE, 2004, p. 58).

Além desse enorme falo como símbolo da sexualidade atribuída a Exu, é dito ainda que o orixá mensageiro usa um chapéu similar a uma falo e, como lembra Capone, Exu também é representado com um boné, “cuja longa ponta lhe cai sobre os ombros, ou com os cabelos penteados em uma longa trança, às vezes esculpida em forma de falo” (CAPONE, 2004, p. 58).

Exu também assobia ou chupa o polegar, atos que ganharam conotações sexuais pelos missionários, além de carregar cabaças de gargalo comprido nas costas e segurar na mão o seu porrete, chamado *ogô*, eufemismo para pênis (CAPONE, 2004, p. 58). Vale destacar que a conotação sexual de Exu representa menos a reprodução que a “potencialidade, a energia transbordante, o sexo como força criadora, como possibilidade de realização” (CAPONE, 2004, p. 59).

Em oposição às afirmações de Capone no que tange a questão da sexualidade atribuída a Exu, o sociólogo Reginaldo Prandi (2005) afirma que o orixá mensageiro representa o princípio da continuidade garantida pela sexualidade e reprodução humana, e explica:

Para um iorubá antigo ou outro africano tradicional, nada é mais importante do que ter uma prole numerosa, e para garanti-la é preciso

³¹ Outro nome para Orunmilá, que é o orixá do oráculo (PRANDI, 2001, p. 568).

³² A quantidade de formas que Exu pode assumir é desconhecida e revela o caráter inapreensível do orixá, segundo Capone (2004).

ter muitas esposas e uma vida sexual regular e profícua. É preciso gerar muitos filhos, de modo que, nessas culturas antigas, o sexo tem um sentido social que envolve a própria idéia de garantia da sobrevivência coletiva e perpetuação das linhagens, clãs e cidades. Exu é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem. Nenhum homem ou mulher pode se sentir realizado e feliz sem uma numerosa prole, e a atividade sexual é decisiva para isso. É da relação íntima com a reprodução e a sexualidade, tão explicitadas pelos símbolos fálicos que o representam, que decorre a construção mítica do gênio libidinoso, lascivo, carnal e desregrado de Exu-Elegbara (PRANDI, 2005).

Prandi argumenta ainda que esses fatores contribuíram para a construção de uma imagem estereotipada e errônea de Exu, que o rotula como perigoso e que foi difundida pelos cristãos como demoníaca. Situando o problema da “demonização” de Exu pela religião cristã em solo brasileiro, o autor explica que quando o candomblé começou a ser praticado no Brasil no século XIX por negros que também eram católicos, o sistema cristão de pensar o mundo, dividindo-o entre o bem e o mal, foi refletido também na religião dos orixás. Nesse movimento, ainda de acordo com Prandi, sobrou para Exu ser confundido com o diabo cristão (PRANDI, 2004).

De fato, para a visão de mundo da religião católica, Exu sempre representou uma força do mal, por isso mesmo, teve sua imagem associada ao Satã. Tal oposição se assenta numa oposição entre Exu, como força maligna e o Deus hebraico-cristão, como o princípio do bem.

Contudo, no sistema adivinhatório de Ifá, como também no candomblé, a relação entre o deus da adivinhação (Ifá) e o deus mensageiro (Exu) é complexa e não pode ser reduzida a binarismos. De acordo com Capone, a relação de interdependência entre Ifá (representante na terra de Olorum, o deus supremo) e Exu (encarregado da transmissão das oferendas dos homens ao mundo dos deuses) é evidenciada em vários mitos. Assim:

(...) Èsù “trabalha” para Olórun e para Ifá: traduz a língua dos deuses na língua dos homens e castiga todos aqueles que não cumprem os sacrifícios ordenados por Ifá, tanto homens quanto deuses. Em compensação, recompensa aqueles que realizam escrupulosamente os sacrifícios prescritos. Assume, portanto, o papel de “oficial de polícia imparcial”, que castiga aqueles que perturbam a ordem do universo (ABIMBOLA, 1976, p. 186 apud PRANDI, 2005, p. 56).

Também para Merrel (2005, p. 147), a associação entre Exu e Satã é incorreta. Transformar Exu em uma força ruim em oposição a uma força benigna é transformá-lo em algo que ele não é. De acordo o autor, Exu não pode ser Satã pelo simples fato de não haver “o mal” na cosmologia do candomblé. Enfatiza ainda o fato dessas dicotomias tais como bem/mal ou verdade/falsidade pertencerem a uma lógica ocidental, analítica, linear e binária, que, segundo ele, não se aplica ao candomblé. Para ele, Exu é lembrado como o mal, de um modo particular, por sempre mostrar um elemento lúdico; mas por outro lado, ele também é ambigualmente bom. O autor argumenta:

(...) a proper sense of Exu implies a general philosophy of life, and life in its purest form is both positivity and negativity mediated by the emergence of newness. This vague qualitative rather than strictly quantitative logic of life is just what it is: process³³ (MERREL, 2005, p. 147).

Assim, para o candomblé, Exu é o mediador e o mensageiro entre os orixás e os homens, entre o *Orum* e o *Aiyê*³⁴. Representa a emergência da novidade, é um improvisador e se apresenta entre o caótico e a possibilidade de mudança.

You never know if his countenance is genuine or fake, if the twinkle in his eye reveals empathy or malice, whether the twitch of his eyelid is just that or if it is a calculated wink, whether his popping up now here, now there, is an aid or a trip-up³⁵ (MERREL, 2005, p. 148).

Ainda de acordo com Merrel (2005, p. 148), a imagem de Exu é um sinal mítico, “a supreme expression of sly conformity and conflict”³⁶. Exu nega estereótipos e desafia

³³ “(...) uma compreensão exata de Exu implica uma filosofia geral de vida, e vida em sua forma mais pura, é ao mesmo tempo positividade e negatividade mediadas pela emergência de novidades. Essa qualidade vaga ao invés de uma lógica estritamente quantitativa da vida é justamente o que ela é: processo”. (Tradução nossa).

³⁴ De acordo com Prandi, *Orum* é o Céu, o mundo sobrenatural, o mundo dos orixás; já o *Aiyê* é a Terra, o mundo dos homens (2001).

³⁵ “Você nunca sabe se o seu semblante é genuíno ou falso; se o brilho nos seus olhos revela empatia ou malícia; ou quando a contração de sua pálpebra é apenas aquilo ou é uma piscadela calculada; ou se suas aparições ora aqui ora acolá são uma ajuda ou uma traição.” (Tradução nossa).

³⁶ “(...) a expressão suprema de uma maliciosa conformidade e conflito”. (Tradução nossa).

códigos rígidos e formais que possam ser impostos pelos estados neocoloniais ou pós-coloniais.

Se Exu é como a vida, é também paradoxo, processo e semiose. E, por isso mesmo, pode assumir o papel de mediador, moderador, fonte de complementaridade entre múltiplas tendências. Exu recusa-se a se submeter a características pré-estabelecidas e transmuta-se ao mesmo tempo em que resiste aos rótulos que pretendem relacionar a ele. Exu é dinâmico e corajoso, e tem a capacidade de manter a harmonia onde governa o caos aparente. Incorpora tanto a ordem quanto a desordem (MERREL, 2005, p. 150).

Em relação à figura de Exu no candomblé brasileiro, pesquisas realizadas por Capone apontam para a conservação da maioria das características africanas. De acordo com ela, qualquer iniciado no candomblé afirma que Exu é o mensageiro dos orixás e o patrono das encruzilhadas.

Personificação do paradoxo, Exu é considerado, ao mesmo tempo, o primogênito da humanidade e o caçula. É, a um só tempo, o “Pai-ancestral” e o primeiro descendente e essa contradição é explicada por Capone como expressão da possibilidade cognitiva do universo (CAPONE, 2004, p.57).

A Exu se relacionam ainda todos os lugares ligados às trocas e às transações, tais como mercados, encruzilhadas e as portas das casas, o que reforça a sua posição de mediador. Muitos autores concordam sobre a existência de imagens masculinas e femininas de Exu, que, independentemente do gênero, habitam todos os lugares em que mundos separados entram em contato. Exu possui essa habilidade de passar de um lado ao outro, promovendo a comunicação entre os mesmos.

Prandi (2005) coloca ainda que Exu é, antes de tudo, movimento. Assim, nada pode acontecer sem a interferência do orixá mensageiro. Essa é a justificativa do autor para o fato de Exu ser o primeiro a ser homenageado em qualquer cerimônia do candomblé, pois é ele que permite o movimento para que se dê a realização do evento. Vale enfatizar que esse movimento não pode ser dotado de moralidade. “A vida é um pulsar permanente, e em cada passo, em cada avanço ou retrocesso, em cada mudança, enfim, Exu está presente. Tudo começa por ele; por isso ele será sempre o primeiro” (PRANDI, 2005).

2.1 EXU NA MITOLOGIA DOS ORIXÁS

É através de um mito de Exu que o sociólogo Reginaldo Prandi (2001) inicia o prólogo de sua compilação dos mitos iorubás, intitulada *Mitologia dos orixás*. Conta esse mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo das terras africanas todas as histórias vividas tanto pelos humanos quanto pelas divindades. Tudo que dissesse respeito aos fatos do cotidiano, às providências tomadas e às oferendas feitas aos deuses para se chegar às soluções dos desafios enfrentados deveriam ser consideradas por Exu. E foi desse modo que o orixá mensageiro conseguiu reunir um total de 301 histórias, que para o sistema de numeração dos antigos iorubás, significava um número incontável de histórias.

Esse saber reunido por Exu foi passado a um adivinho chamado Orunmilá (também conhecido como Ifá), que o transmitiu a seus seguidores, ou seja, os babalaôs ou os atuais pais e mães-de-santo, no caso brasileiro. Desse modo, de acordo com os iorubás antigos, “nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular”. Assim, pode-se afirmar que a tarefa que cabe ao babalaô é perceber em qual mito ou parte do mito se encontra a história do seu consulente no momento presente. “Ele acredita que as soluções estão lá e então joga os dezesseis búzios, ou outro instrumento de adivinhação, que lhe indica qual é o *odu*³⁷ e, dentro deste, qual é o mito que procura” (PRANDI, 2001, p. 18).

Considerando esse sistema mitológico, Exu ocupa um lugar central no jogo da adivinhação que marca as religiões afro-brasileiras, já que é o mensageiro responsável pela comunicação entre o adivinho (pai ou mãe-de-santo) e Orunmilá, deus do oráculo.

Prandi indica ainda que essa arte da adivinhação sobrevive tanto entre os iorubás seguidores da religião tradicional dos orixás, na África, quanto entre participantes do candomblé brasileiro e da santeria cubana. Apesar das transformações ocorridas nas religiões dos orixás no Brasil, sobretudo no que diz respeito à simplificação desses mitos na prática divinatória, é possível afirmar, que, em boa medida, preservam-se os

³⁷ De acordo com Prandi (2001, p. 567), *odu* “são os signos do oráculo iorubano, formados por mitos que dão indicações sobre a origem e o destino do consulente”.

nomes dos *odus*, as previsões e os *ebós*³⁸ ou oferendas propiciatórias, além do nome dos orixás que eram os protagonistas das histórias originais de cada *odu*.

(...) Os mitos (...) continuaram presentes nas explicações da Criação, na composição dos atributos dos orixás, na justificativa religiosa dos tabus, que são muito presentes no cotidiano do candomblé, no sentido das danças rituais, etc. Tudo porém, muito difuso, embutido nos ritos, sem organização alguma” (PRANDI, 2001, p. 18-19).

É através dos mitos que se justificam os papéis e atributos dos orixás e que se explica a ocorrência de fatos do cotidiano. Nas palavras de Prandi, os mitos “(...) legitimam as práticas rituais, desde as fórmulas iniciáticas, oraculares e sacrificiais até a coreografia das danças sagradas, definindo cores, objetos, etc. A associação de alguns desses aspectos é que dá vida ao mito, é sua prova de sentido” (PRANDI, 2001, p. 32). A partir dessa consideração, é possível pensar que, de maneira mais ou menos difusa, mais ou menos organizada, mais ou menos consciente, esses mitos continuam sendo partes integrantes dos valores que compõem as religiões afro-brasileiras.

E esse ponto é fundamental para a proposta de análise fotográfica em questão: o fato de os mitos dos orixás fazerem parte dos sistemas de valores das religiões afrodescendentes e de serem considerados “histórias primordiais que relatam fatos do passado e que se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres” (PRANDI, 2001, p. 18).

Dentre as 301 narrativas mitológicas compiladas e narradas por Prandi na referida obra, trinta se remetem à figura de Exu. São narrativas que tratam, essencialmente, do modo como o orixá mensageiro passou a ser o patrono das encruzilhadas e de como, ao respeitar os tabus impostos, passou a ter a primazia nas oferendas e nas refeições, sendo o primeiro a ser homenageado antes do início de qualquer ação e o primeiro a receber as oferendas.

Grande parte dessas narrativas se passa em estradas ou em mercados, locais onde as ações protagonizadas por Exu apontam para a sua capacidade de observação e de trabalho. Essa presença recorrente dos mercados nas narrativas aponta para a importância da instituição na sociabilidade dos antigos iorubás. Nesse sentido, Capone

³⁸ “Sacrifício, oferenda, despacho”, segundo Prandi (2001, p. 565).

(2004) explica que Exu reina nos lugares de encontro, de mediação, de troca e que, por se tratarem de locais de transição e interseção, são também locais carregados de tensão e perigo.

O mercado é a representação por excelência desse perigo, o lugar em que as transações entre os homens podem engendrar conflito e desarmonia. Só Èsù-Legba, com seu poder de transformação, pode metamorfosear o conflito em harmonia (CAPONE, 2004, p. 61).

Também o senso de generosidade do orixá mensageiro é bastante destacado, a exemplo da narrativa em que salva um homem doente. Conta essa história que um homem que possuía muitos discípulos havia sido abandonado por todos depois de ficar doente. Exu, que havia recebido um *ebó* enviado pelo homem, disse-lhe: “Levanta-te e segue adiante de mim, que vou te escorando por detrás, até chegar aos pés de quem te salve nesta emergência”. Assim, Exu levou-o até Orunmilá, que o curou (PRANDI, 2001, p. 57-58)³⁹.

Com frequência, Exu é descrito por seus traços de esperteza e de coragem e também pelo seu gosto em causar confusão, a partir da emergência do acaso e da novidade. Apesar da sua coragem, conta um mito que, certa vez, Exu aceitou um desafio da própria morte.

Na narrativa intitulada *Exu não consegue vencer a Morte*, é contado que Icu, como era conhecida a Morte, não temia Exu e o convidou para uma batalha. Ninguém era corajoso para enfrentar a Morte, mas Exu aceitou o desafio, dizendo a Orunmilá: “Quem pode lutar com Exu?”. Uma multidão foi assistir à batalha e no momento em que Icu ergueu o porrete para matar Exu, Orunmilá correu e tomou o porrete das mãos da Morte, salvando o amigo da destruição. Exu só não morreu porque foi salvo por Orunmilá (PRANDI, 2001, p. 65).

Grande ênfase pode ser percebida ainda na capacidade de Exu para romper com as normas e provocar mudanças. Nas palavras de Capone:

³⁹ Traços de generosidade atribuídos a Exu podem ser encontrados ainda no mito de número 17, intitulado *Exu come antes dos demais na festa de Iemanjá* e no mito de número 29, cujo título é: *Exu ajuda mendigo a enriquecer*.

(...) a maioria dos mitos relativos a Èsù-Legba são mitos de inversão da ordem social. Assim, Èsù tem duplo papel: por um lado, é o transgressor das regras, o contestatário da ordem estabelecida; por outro lado, representa o símbolo da mudança nessa mesma ordem, ao explorar as possibilidades inerentes ao *status quo* (CAPONE, 2004, p. 62).

É esse caráter paradoxal que faz de Exu o mais humano dos orixás. Sua faceta transformadora e seu caráter dinâmico e ambivalente podem ser apreendidos, nos mitos descritos por Prandi, a partir de sua capacidade de passar de uma condição à outra com agilidade e velocidade, em diferentes situações, além de aproximar domínios distintos. Alguns exemplos: casa e rua; dentro e fora; vida e morte; diversão e trabalho; jovialidade e velhice. Em diversas narrativas, Exu se mostra capaz de passar de uma condição de miséria à de grande favorecimento; da falta ao excesso; da fome à fartura, dentre outros.

Um exemplo dessa passagem de uma condição à outra pode ser observada no mito *Exu provoca a rivalidade entre duas esposas*, que conta a história de um homem que era casado com duas mulheres que se davam muito bem. “Exu não gostava dessa vida tranqüila e tratou de armar uma confusão”, conta o mito. A partir da intervenção de Exu, a vida doméstica de outrora se transformara em ciúmes e brigas entre as esposas (PRANDI, 2001, p. 75).

Trindade et al. (2006, p. 29) explica que Exu introduz confusões e brigas entre os homens e os deuses porque a desordem, no pensamento africano, se coloca a serviço da ordem social. A autora afirma: “(...) a continuidade do sistema implica na necessidade de mobilidade e manipulação. Exu mantém a continuidade da ordem submetendo-a a esta dinâmica”. É esse sistema de trocas, essa dialética entre ordem e desordem que mobiliza a reciprocidade entre os homens e promove o equilíbrio na natureza e na sociedade. Trindade vai mais além:

Enquanto princípio de desordem, Exu se mobiliza em situações de desordem e de perigos extremos para restaurar a ordem social e cósmica (...). Ele transgredir a ordem para que ela se restabeleça. Conduz os homens por caminhos tortos para que eles cumpram os seus destinos, prescritos nos jogos de adivinhação (TRINDADE, 2006, p. 30).

A fome insaciável de Exu também é tema recorrente nos mitos em questão. Conta um desses mitos que Elegbara, como também é conhecido Exu, já nascera falando e comendo tudo o que encontrasse.

Comeu tudo quando era bicho de quatro pés, comeu todas as aves, comeu os inhames e as farofas. Engolia tudo com garrafas e garrafas de aguardente e vinho. Comeu as frutas, os potes de mel e os de azeite-de-palma, quantidades impensadas de pimenta e noz-de-cola. (...) Já não tendo como saciar a medonha fome, Elegbara acabou por devorar a própria mãe (PRANDI, 2001, p. 74).

Depois de comer a mãe, Exu teve que fazer um acordo através do qual foi obrigado a devolver tudo o que havia devorado, inclusive a mãe. Em troca, passou a ser saudado, em qualquer ritual, antes dos demais; e sempre que um orixá recebesse um sacrifício, Exu teria o direito de comer primeiro (PRANDI, 2001, p. 75).

O elemento fogo aparece com frequência nas ocasiões em que Exu se mostra astuto e malicioso. Muitas vezes, o orixá aparece nas entradas das cidades e nas portas das casas, por ser delas o guardião.

No que se refere à cabeça, Exu é descrito em algumas situações usando um boné pontudo ou um pano torcido para carregar uma panela. Em outro mito, ele nada usa em respeito a um tabu. Por conta disso, Exu tornou-se o mensageiro. Olodumaré⁴⁰ disse no mito *Exu respeita o tabu e é feito decano dos orixás*:

Doravante será meu mensageiro, pois respeitou o *euó*⁴¹. Tudo o que quiserem de mim, que me seja mandado dizer por intermédio de Exu. E então por isso, por sua missão, que ele seja homenageado antes dos mais velhos, porque ele é aquele que usou o *ecodidé*⁴² e não levou o carregó na cabeça em sinal de respeito e submissão (PRANDI, 2001, p. 43).

Em relação à idade de Exu, alguns mitos o descreve como o decano ou o primogênito, enquanto outros o coloca como o caçula ou “criança marota”. Outro

⁴⁰ De acordo com Prandi (2001, p. 568): “Deus Supremo. Criou os orixás e deu a eles as atribuições de criar e controlar o mundo”.

⁴¹ Interdição religiosa; tabu; quizila (PRANDI, 2001, p. 565).

⁴² Pena vermelha de um papagaio africano (PRANDI, 2001, p. 568).

aspecto observado a partir da leitura dos mitos diz respeito à perspicácia de Exu de fazer algo parecer ser aquilo que não é, através, sobretudo, de suas estratégias e artimanhas para conseguir realizar seus feitos. Aparece sempre como uma espécie de provocador, de mediador, que se movimenta para que as coisas aconteçam. Seu espírito subversivo e volátil também se faz notar.

Quando posto em um dado mito em oposição a Orunmilá, Exu é descrito como “quente como o fogo”, uma espécie de “acidente”, que “sempre se esforçou para criar mal-entendidos e rupturas” (PRANDI, 2001, p. 76). Por fazer a ligação entre os homens e os orixás, Exu também é caracterizado nos mitos veiculados por Prandi como aquele que estabelece o vínculo com os antepassados.

2.2 ORIGENS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA: MÚLTIPLA, AMBÍGUA, EXUZÍACA

Na segunda metade do século XVI, o tráfico de negros que abasteceu a Bahia especificamente foi alimentado por africanos trazidos da costa oeste (ciclo da Guiné). Com a reordenação da rota do tráfico, imposta, entre outros motivos, por intervenções holandesas no processo, no século XVII passaram a ser trazidos africanos do atual Congo e de Angola. No começo do século XVIII, novos arranjos comerciais passaram a trazer negros de quatro portos da costa do Daomé. Em fins do século XVIII, começou o quarto e último ciclo de tráfico, dessa vez em direção ao atual Golfo do Benin, trazendo em sua maioria africanos nagôs-iorubás e também os jejes para a Bahia.

Constituindo-se em atividade altamente lucrativa para os colonizadores e senhores de engenho, os africanos foram arrancados de suas terras de origem para trabalhar em terras do chamado Novo Mundo no campo e nas casas, no cultivo do açúcar, fumo e algodão, como artesãos, carregadores, vendedores, dentre outras atividades. A travessia África-Brasil foi feita em navios negreiros e uma vez dentro deles, os negros oriundos das mais diferentes regiões e etnias, perdiam, aos olhos dos colonizadores, suas subjetividades, para se tornarem mercadorias. Como tais, eram carimbados e marcados a ferro em seus corpos. Coisificados por seus “donos”, passaram a ser considerados como seres destituídos de alma.

De fato, a escravidão destruiu as estruturas familiares dos africanos trazidos como escravos, submeteu-os ao trabalho compulsório e impôs um novo modo de vida que

pressupunha uma outra maneira de existir e viver suas crenças. Para manter vivas suas expressões culturais, os povos africanos vivenciaram um modo muito particular de adequações, transformações e influências, resultantes da interação com os outros elementos constitutivos dessa nova realidade – o branco europeu e o indígena americano.

Ao analisar o nascimento da cultura afro-americana pelo viés antropológico, Sidney Mintz et al. (2003) criticam a persistente tendência de muitos estudiosos em tentar conferir uma homogeneidade cultural inicial entre os escravos de uma dada colônia de qualquer lugar do Novo Mundo. Para esses autores, há algo de enganoso no modelo simplista que postula a existência de duas “culturas” no contexto em questão, a saber, uma africana e uma européia, como se os africanos que foram transportados como escravos para a América fizessem parte de uma única cultura coletiva. Mintz et al. (2003) consideram que essa perspectiva trata a cultura como uma espécie de todo indiferenciado.

(...) Considerando-se o contexto social das primeiras colônias do Novo Mundo, os encontros de africanos de vinte ou mais sociedades diferentes uns com os outros e com seus dominadores europeus não podem ser interpretados em termos de dois (ou até muitos) “corpos” (diferentes) de crenças e valores, cada um deles coerente, funcional e intacto. Os africanos que chegaram ao Novo Mundo não compuseram *grupos* logo de saída. Na verdade, na maioria dos casos, talvez fosse até mais exato vê-los como *multidões*, aliás, multidões muito heterogêneas (MINTZ et al., 2003, p. 37).

O que os autores destacam como relevante é o fato de os africanos só terem tornado-se comunidades de pessoas através de um processo de mudança cultural, e não de imediato, como muitos estudiosos, que defendem uma “pureza” cultural africana, costumam afirmar.

Nesse sentido, o que os africanos teriam compartilhado no começo de suas jornadas para o solo americano nada mais seria do que a sua condição de escravos;

“todo – ou quase todo – o resto teve que ser criado por eles, o que pressupõe formas de interação social tanto entre eles quanto entre os europeus⁴³”.

Embora imensas quantidades de conhecimento, informações e crenças devam ter sido transportadas na mente dos escravos, estes não puderam transpor o complemento humano de suas instituições⁴⁴ tradicionais para o Novo Mundo. Membros de grupos étnicos de *status* diferente, sim, mas sistemas de *status* diferentes, não (MINTZ et al., 2003, 38).

Isso quer dizer que puderam ser desenvolvidas pelos escravos apenas as instituições que se restringiam ao grupo escravizado ou as que serviam de vínculo entre os escravos e os homens livres. Em poucas palavras, o que os autores enfatizam é a visão de que “os processos de formação cultural não foram unilaterais – uma imposição de formas européias a receptores africanos passivos – nem homogêneos”.

Para eles, o nascimento de uma cultura afro-americana data dessas primeiras interações dos homens e mulheres escravizados no próprio continente africano⁴⁵. E “(...) assim como o desenvolvimento de novos vínculos sociais marcou a experiência inicial da escravização, novos sistemas culturais também começaram a ganhar forma” (MINTZ et al., 2003, p. 68).

O que é válido destacar é que essa heterogeneidade cultural, que logo de saída fez com que africanos de diferentes regiões e etnias desenvolvessem modos de interação próprios, obrigou-os desde o começo a uma “reorientação cultural”.

(...) Diríamos que essa aceitação das diferenças culturais combinou-se com a pressão exercida sobre o estilo pessoal, produzindo nas primeiras culturas afro-americanas um dinamismo fundamental, uma

⁴³ Nessa perspectiva, os autores consideram que a cultura não deve ser tratada como um “rol de traços, objetos ou palavras. Isso seria perder de vista a maneira como as relações sociais são conduzidas através da cultura e ignorar a maneira mais importante pela qual ela pode modificar ou ser modificada” (MINTZ et al., 2003, p. 41)

⁴⁴ Os autores definem “instituição” como qualquer interação social regular ou ordeira que adquira um caráter normativo e, por conseguinte, possa ser empregada para atender a necessidades reiteradas (2003, p. 45).

⁴⁵ Os autores preferem pensar a cultura menos em categorizações de grandes tópicos (economia, política, etc) do que em termos de “relações interpessoais que faziam a mediação dos materiais culturais” (2003, p. 53). Destacam ainda exemplos de relações que se construíram baseadas em cooperação, por exemplo, e que deram origem a termos como “parceiro de bordo” ou “*shipmate*”, que existem ainda hoje na Jamaica e no Suriname (2003, p. 65-67).

expectativa de mudança cultural como aspecto integrante desses sistemas. (...) Desde o começo, portanto, o compromisso dos afro-americanos com uma nova cultura, em determinado lugar, incluiu a expectativa de um dinamismo contínuo, de mudança, elaboração e criatividade (MINTZ et al., 2003, p. 75-76).

Já Henry Louis Gates Jr (1989), ao analisar a cultura negra na América, prefere afirmar que esta se constitui de dupla voz. O autor afirma que a experiência da escravidão exigiu dos negros a formulação de uma técnica de sobrevivência de duplo sentido. Essa duplicidade, segundo ele, reflete-se na formulação do sentido e na elaboração de formações discursivas e comportamentais de dupla referência. Em outras palavras, isso significa dizer que ora os escravos agiam de acordo com os padrões europeus que predominavam no novo contexto; ora agiam segundo a lógica de suas próprias expressões culturais, ao mesmo tempo em que essas formas comportamentais e expressivas iam se mesclando tanto entre os negros de diferentes etnias quanto entre negros e brancos.

A consequência disso foi o estabelecimento de um diálogo intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais, tendo tornado-se justamente o artifício dialógico que integra a manifestação do *ethos* africano nas Américas (GATES, 1989, apud MARTINS, 1995, p. 53).

Ao se voltar mais especificamente para a análise da cultura negra no Brasil, Muniz Sodré (1983) também destaca a presença imanente de um jogo duplo na formação social brasileira. E vai dizer que “nos espaços permitidos pelos brancos, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário, numa estratégia africana de jogar com as ambigüidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência lógica”.

Em outras palavras, isso quer dizer que, de acordo com o autor, para manter vivas tradições culturais de diferença simbólica, a cultura negra no Brasil tornou-se uma cultura de dupla referência. É essa aparência que traduz um modo de “relacionamento com o real”, e que difere da busca ocidental de uma verdade “universal e profunda” (SODRÉ, 1983). Modo de relacionamento esse, vale ressaltar, fluido, dinâmico e criativo.

Desse modo, quando a religião dos orixás⁴⁶ (uma das esferas da cultura africana) foi reinventada em solo brasileiro, certos aspectos e conceitos da antiga cultura africana deixaram de fazer sentido e/ou desapareceram. Mas, por outro lado, muito das velhas idéias e noções se reproduziram na cultura religiosa dos terreiros de candomblé e de outras religiões dedicadas aos orixás iorubás, voduns fons e inquices bantos, ao mesmo tempo em que muita coisa se conservou, em maior ou menor escala, em aspectos não religiosos da cultura popular de influência africana (SODRÉ, 1983).

Na Bahia, essa reinvenção cultural no plano religioso recebeu o nome de candomblé, uma religião que, para os seus adeptos, ou povo-de-santo, como são conhecidos, ultrapassa as fronteiras do terreiro e dos cultos porque envolve a tríade corpo-mente-espírito como um todo. Nas palavras de Merrel (2005, p. 103-104), o “candomble incorporates a coherent world vision; it is a holistic way of life; it is practicing philosophy in the broadest sense”⁴⁷.

De acordo com Merrel, em terras brasileiras, os colonizadores portugueses fizeram o possível para impedir o desenvolvimento de um espírito de comunidade entre os afro-brasileiros, e um dos recursos mais evidentes disso foi o fato de terem forçado a convivência de diferentes “nações” africanas. Assim, a comunicação seria limitada pelas fronteiras da língua, da diversidade étnica e religiosa.

What the slave owners didn't take into account was the Africans ability to cope. They coped by bringing their ethnic differences together and organizing them into a vibrant, dynamic, perpetually changing cultural whole capable of making do with whatever resources might be at hand. They made do through intensive, often clandestine, and always cunning, imagination, invention, and improvisation⁴⁸ (MERREL, 2005, p. 105).

⁴⁶ A religião dos orixás formada na Bahia é o candomblé, que se constituiu no século XIX a partir de tradições de povos iorubás ou nagôs, com influências de costumes trazidos por grupos fons, aqui denominados jejes, e residualmente por grupos africanos minoritários. O candomblé iorubá ou jeje-nagô, como costuma ser designado, congregou, desde o início, aspectos culturais originários de diferentes cidades iorubanas, originando aqui diferentes ritos, ou nações de candomblé, predominando em cada nação tradições das cidades ou região que acabou lhe emprestando o nome: queto, ijexá, efã (SODRÉ, 1983).

⁴⁷ “(...) o candomblé incorpora uma coerente visão de mundo; é um modo de vida holístico; é prática de filosofia no seu sentido amplo”. (Tradução nossa).

⁴⁸ “O que os senhores de escravos não levaram em conta foi a habilidade dos africanos de enfrentar. Eles enfrentaram reunindo as diferenças étnicas e organizando-as num vibrante, dinâmico e permanentemente

Desse modo, a interação entre diferentes etnias africanas deu lugar a um efervescente e contraditório fluxo cultural, carimbado com a marca da heterogeneidade (MERREL, 2005, p.105). Para o autor, uma das principais facetas dessa heterogeneidade foi o surgimento do candomblé, que resultou da combinação das práticas de diferentes grupos africanos, a saber: Ketu-Nagô (iorubá), Ijexá (iorubá), Jeje (fon), Angola (bantu), Congo (bantu), além do caboclo (indígenas americanos).

Para o autor, foi também uma aparente conformidade que permitiu a resistência africana que se sustenta numa coesão social cujas origens se encontram no período colonial. É desse modo que se pode afirmar que a natureza do candomblé possui uma identidade, de certa maneira, ambígua, e que a escravidão no Brasil legou uma multiplicidade de práticas culturais maior do que em outros locais da América.

Merrel (2005) completa que foi essa multiplicidade que criou uma imagem ambígua. Se por um lado, na superfície, os negros tornaram-se os tipos de escravos que seus senhores desejavam; por outro lado, eles alimentavam seus próprios rituais sempre que fosse possível. Assim, emergem os contrastes presentes na formação da cultura afro-brasileira: conformidade x resistência; aparente submissão x subterfúgio. É desse modo que se afirma que os padrões culturais dos escravos tornaram-se ambíguos e fluidos, já que não havia um guia fixo para suas atitudes e reações.

This is to say that in a strictly defined sense of fixed identity, the slaves seemed to have no identity, because, given the nature of their constant improvisation for survival purposes, they were always becoming something other than what they were becoming⁴⁹ (MERREL, 2005, p. 116).

Essa convivência entre contrastes, também chamada por Leda Martins de “código da duplicidade”, instaura o jogo de aparência e representação, que é também o jogo de olhar e sedução, o jogo dos sentidos na tradução da diferença, “em que não se

mutável todo cultural capaz de compor com quaisquer ferramentas ao alcance de suas mãos. Eles compuseram através de uma intensa, frequentemente clandestina, e sempre astuciosa, imaginativa, inventiva improvisação.” (Tradução nossa).

⁴⁹ “Isso quer dizer que numa definição no sentido estrito de uma identidade fixa, os escravos pareciam não ter identidade, porque, de acordo com a natureza de sua constante improvisação com propósitos de sobrevivência, eles sempre se tornavam algo diferente do que eles tinham se tornado.” (Tradução nossa).

crystalizam verdades absolutas, mas, sim, práticas de fala, jogos discursivos, espaços ritualísticos de linguagem” (MARTINS, 1995).

Esse processo marcado pela multiplicidade e ambigüidade encontra uma imagem que o sintetiza: Exu, único orixá que preservou seu nome próprio no exercício de renomeação dos deuses africanos imposto pelo sistema político-religioso Ocidental, mesmo que seja frequentemente confundido com o diabo, como já foi explicado.

Orixá sempre presente, na mitologia iorubá, Exu é o mensageiro, o princípio dinâmico de comunicação e interpretação. Martins (1995) afirma sobre Exu: “Seu caráter de ambivalência, multiplicidade, e sua função, no panteão dos orixás, como elemento de mediação entre o universo humano e o divino e como instância propulsora e promulgadora de interpretação fazem dele um *topos* discursivo e figurativo que intervém na formulação do sentido da cultura negra”.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que Exu funciona como um operador semântico da alteridade africana na sua interseção com a cultura brasileira, tornando-se jogo e símbolo.

Para Trindade et al. (2006, p. 28), Exu é, ele próprio, a expressão de um simbolismo cujo sentido ultrapassa os limites do imaginário, atingindo o real. “Expressa simbolicamente as incertezas humanas frente ao debate com os limites do tempo, com as condições sociais estabelecidas, afirmando sua liberdade frente às imposições”.

Também de acordo com Gates (1989), a imagem de Exu pode ser usada para a atividade crítica da interpretação, na medida em que, em si mesma, sua figura, no panteão iorubá e afro-baiano, representa um eixo de indeterminação e interpretação.

Como já foi observado, no discurso da mitologia dos orixás, base de sustentação das religiões africanas, Exu existe não apenas como um personagem em uma narrativa, mas principalmente como um veículo da própria narrativa, como meio. Metamórfico e original, parece tornar-se o próprio veículo do processo de instauração de sentido.

Merrel (2005) lembra que Exu não faz parte do círculo fechado composto pelos orixás do candomblé, de mais ou menos dezesseis divindades. O mensageiro seria uma espécie de acidente. Traz o inesperado, a desordem, a potência para o caos. Seu papel cria uma perplexa combinação de linguagens e etnicidades em torno das práticas religiosas afro-brasileiras.

Ainda de acordo com ele, quando se trata do candomblé, o termo “múltiplo” é mais preciso que “dual”. Seu argumento baseia-se na idéia de que, no candomblé, entre um lado e outro de uma oposição binária, há sempre um terceiro termo, mediador, como propõe Peirce em suas categorias semióticas⁵⁰. A partir disso, não seria absurdo considerar que Exu se configura como possibilidade, atualidade e necessidade numa dada contingência, “(...) he is fusing and confusing voracious swirl of Firstness, Secondness and Thirdness; he is porter that which makes life life”⁵¹.

Essas últimas colocações talvez expliquem um pouco o fato de nos últimos anos a atenção de diversos intelectuais e artistas ter se voltado para a figura de Exu. Em um campo de estudos onde tudo já parece ter sido dito, novas produções, cujos focos se concentram, de uma maneira ou de outra, em Exu - no seu papel, atribuições e possibilidades -, parecem ser capazes de lançar luzes diferentes sobre temas já bastante discutidos e explorados pela antropologia religiosa e áreas afins⁵².

⁵⁰ Como já foi assinalado, todo e qualquer fenômeno, para Peirce, aparece à consciência através de três modos categoriais, os quais chamou de primeiridade, secundidade e terceiridade, que não são entidades mentais, mas modos de operação do pensamento-signo que se processa na mente. Ver Soares (2006, p. 159).

⁵¹ “(...) ele é um redemoinho voraz de fusão e confusão da primeiridade, secundidade e terceiridade; ele é o carregador que faz da vida vida”. (Tradução nossa).

⁵² Para citar algumas dessas produções: *Exu: o homem e o mito. Estudo de Antropologia Psicológica*, de Liana Trindade e Lucia Coelho (2006); *Capoeira and Candomblé. Conformity and Resistance through Afro-brazilian Experience*, de Floyd Merrel (2005); *A busca da África no candomblé. Tradição e Poder no Brasil*, de Stefania Capone (2004).

3 MARIO CRAVO NETO: O ARTISTA E O MITO

O baiano Mario Cravo Neto inicia sua carreira artística produzindo vídeos e instalações. Nascido no ano de 1947, na cidade de Salvador, o fotógrafo, filho do artista plástico Mario Cravo Júnior, recebeu do pai as primeiras orientações artísticas na área do desenho e da escultura. No ano de 1964, viajaram pai e filho para Berlim, cidade onde Mario Cravo Neto conheceu e estreitou laços com o fotógrafo Max Jakob.

Já interessado na linguagem fotográfica, Mario Cravo Neto segue, em 1968, para Nova York, onde estuda na *Arts Students League*, sob a orientação de Jack Krueger, um dos pioneiros da arte conceitual. É desse período a sua primeira série de fotografias em cores, intitulada *On the Subway*, atividade que desenvolveu paralelamente à produção de esculturas em acrílico.

De volta ao Brasil no início da década de 70, o então meio fotógrafo, meio artista plástico continua a produzir instalações, mas também a se dedicar à atividade fotográfica, a partir de dois eixos: produzindo fotografias em preto e branco em estúdio e fotografias coloridas através de registros da vida cotidiana em sua cidade natal.

As fotografias de estúdio - que renderam, inicialmente, projeção internacional ao fotógrafo - possuem um forte vínculo com o conceito de esculturas e se tornaram uma espécie de “marca” do autor. Já as fotografias coloridas, embora se aproximem mais do conceito de fotografia documental, não podem ser observadas apenas a partir dessa perspectiva, como será demonstrado mais adiante.

Nascido e criado em Salvador, cidade conhecida como a “Roma Negra”, Mario Cravo Neto declara fazer parte da cultura sincrética que caracteriza a vida na capital baiana, possuindo estreitos vínculos com o universo mítico do candomblé. Essa aproximação do fotógrafo com o povo baiano e com a cultura do candomblé constitui-se em uma informação fundamental não apenas para contextualizar, mas para compreender com maior profundidade a obra do fotógrafo.

O próprio Mario Cravo Neto descreve o seu trabalho como resultado de laços estreitos com os temas que escolhe para fotografar: “Sou intensamente conectado com a minha própria existência, a minha família, o meu entorno e com a minha relação com a Bahia. (...) Com a nossa cultura, que é afro-brasileira com raízes iorubá e angola que originam do século XVI” (MENDENHALL, 1994, p. 8).

Nos dois tipos de fotografia desenvolvidos pelo fotógrafo (estúdio e de rua), cada qual com suas distinções e especificidades, é evidente a cumplicidade afetiva de Mario Cravo Neto com aquilo que fotografa. De acordo com a curadora Solange Farkas⁵³, “é o profundo conhecimento do universo que retrata que permite a ele criar imagens que combinam rigor técnico e formal a uma forte carga emocional”.

É a união de um conhecimento preciso da técnica fotográfica com a sensibilidade oriunda do universo pessoal do fotógrafo – que leva em consideração a origem mítica vinculada às religiões afro-brasileiras, e, por extensão, à cultura sincrética afrodescendente da cidade onde cresceu – que fazem do trabalho fotográfico de Mario Cravo Neto um registro singular na história da fotografia baiana e brasileira.

O resultado dessa união entre rigor formal e pertencimento cultural é projetado nas fotografias de Mario Cravo Neto, nas palavras de Peter Weiermair⁵⁴ (1994), como “a expressão de um estado de espírito permanente”, que se deve, segundo ele, “a uma percepção religiosa do mundo” e que tem suas raízes no mito⁵⁵.

É nesse sentido que os críticos de arte tendem a propor que a obra do fotógrafo funcione como uma forma de recuperação para o tempo contemporâneo daquilo que seriam as palavras, o pensamento e as ações humanas primordiais, numa constante junção entre arte e mito.

Sobre esse aspecto, a curadora Ligia Canongia (2003, p. 9) escreveu no texto de abertura do catálogo da exposição *Na terra sob meus pés*, de 2003⁵⁶: “A arte sempre estabeleceu um diálogo estreito com o mito. Sociedades arcaicas e modernas, do Oriente e do Ocidente, ritualizam e revigoram seus mitos, na busca pela explicação original do mundo e seu processo cósmico”.

A curadora considera ainda, tomando por base a obra de Mircea Eliade (1991), a capacidade humana de reatualizar a história de origem de um mito, resgatando-o sempre

⁵³ Em matéria publicada no site da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea, que ocorreu entre os dias 18 de março e 17 de abril de 2005. Acesso realizado no dia 15 de abril de 2008: http://www.videobrasil.org.br/pan_africana/mcn.html.

⁵⁴ Peter Weiermair foi curador e editor do livro Mario Cravo Neto, da Editora Stemmler, 1994.

⁵⁵ Retirado de um texto escrito por Weiermair (1994) sobre a obra em preto e branco de Mario Cravo Neto, através do site <http://www.craoneto.com.br/pb/stemmler/po/texto.htm>. Acessado em 14 de abril de 2008.

⁵⁶ Trata-se de um trabalho posterior a *Laróyé*, no qual o fotógrafo reuniu imagens datadas da época dos registros do livro objeto desta dissertação, além de outras mais recentes com o foco nos cultos propriamente ditos. A exposição, patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, conta ainda com algumas imagens em preto e branco e algumas instalações.

para o momento contemporâneo, ao que ela conclui: “Então, o mito é sempre ancestral e atual” (CANONGIA, 2003, p. 10).

Essa “expressão mítica” faz-se presente no trabalho de estúdio e em cor do fotógrafo, mas a partir de estratégias de composição diferenciadas, o que confere graus distintos de aproximação com o universo mítico que parece ser a proposta de Mario Cravo Neto. De todo modo, vale enfatizar, tanto as fotos de estúdio quanto as de rua buscam destacar o enlace entre o homem (enquanto ser cultural) e a natureza (em uma aproximação com o sagrado).

3.1 SOBRE AS FOTOS EM PRETO E BRANCO

Já foi observado que as fotografias de estúdio refletem uma forte influência do princípio da escultura, como sugeriu Margarida Medeiros (1992)⁵⁷: “As imagens que produz são quase esculturas vivas. Resultam de um interesse pelo sincretismo simbólico da sua cultura de origem”. Essas imagens, todas feitas em preto e branco, se concentram essencialmente no registro de formas humanas (cabeça, pescoço, torso, costas) sozinhas ou justapostas a objetos e animais. Um destaque especial é dado a orifícios, como orelhas, bocas e olhos (figuras 1 e 2).



⁵⁷ No texto *Da imagem como símbolo*, publicado em 17 de abril de 1992 e disponível no site do fotógrafo: www.cravaneto.com.br.

Figura 1. Homem com lágrimas de pássaro. Mario Cravo Neto, 1992.
(Fonte: <http://www.cravoneto.com.br/pb/enow/po/pag_60.htm>)



Figura 2. Ode. Mario Cravo Neto, 1989
(Fonte: http://www.cravoneto.com.br/pb/stemmlle/po/pag_03.htm)

Trata-se de fotografias que possuem um componente icônico acentuado, o que permite a afirmação de que, nessas imagens, o elemento regular são as qualidades, que se combinam através de justaposições, simetrias e harmonias.

Além disso, são imagens que exigem uma participação cúmplice dos modelos, como assinalou Peter Weiermair (1994): “os modelos praticam auto-imersão meditativa para o fotógrafo e assim como os objetos cuidadosamente escolhidos com os quais eles entram numa relação de diálogo, eles aparecem totalmente únicos e fundamentalmente autênticos”⁵⁸.

Esses referentes fotográficos são capturados, geralmente, em *close-up*⁵⁹, o que os colocam muito próximos ao observador. Mario Cravo Neto foca o essencial, usando o espaço e o enquadramento como elementos que reforçam o detalhe, construindo assim as metáforas⁶⁰ que remetem ao conflito e à harmonia, ou seja, às complexidades da

⁵⁸ Disponível em: <http://www.cravoneto.com.br/pb/stemmlle/po/texto.htm>. Acesso realizado em: 07 de setembro de 2008.

⁵⁹ Lícia Souza (2006, p. 267) explica que o *close up* funciona como um guia metafórico.

⁶⁰ A autora explica ainda que metáforas são hipoícones que colocam em relevo a relação de construção da imagem; põem em relação os caracteres representativos de dois termos. “As metáforas representam o

cultura afro-brasileira. Nesse sentido, vale destacar ainda a seguinte citação de Peter Weiermair:

Frequentemente a dualidade entre objetos inanimados e representantes do mundo animado é sublinhada. A identidade do sujeito é sempre obscurecida por algo – uma pedra, uma tartaruga, um pássaro, um ídolo africano diante de suas cabeças. O trabalho nunca sugere alienação facial, mas sim o oposto: uma sublime união do homem e natureza. E estes objetos podem ser vistos num contexto arcaico e cósmico e contra um fundo da misturada religião afro-brasileira (WEIERMAIR, 1994)⁶¹.

Para Weiermair, a mobilização de figuras de origem étnica está presente nas imagens do fotógrafo através da utilização de animais - como o cágado e a galinha de Angola -, mas também através de recursos como pintura sobre os corpos e posições de rituais africanos (figuras 3, 4, 5 e 6).



Figura 3 . África III. Mario Cravo Neto, 1991.
(Fonte: http://www.cravoneto.com.br/pb/stemmler/po/pag_02.htm)

caráter representativo de um signo, revelando que tipo de relação existe entre os *representamens* e seus objetos” (SOUZA, 2006, p. 167).

⁶¹ Disponível em: <http://www.cravoneto.com.br/pb/stemmler/po/texto.htm>. Acesso realizado em: 07 de setembro de 2008.

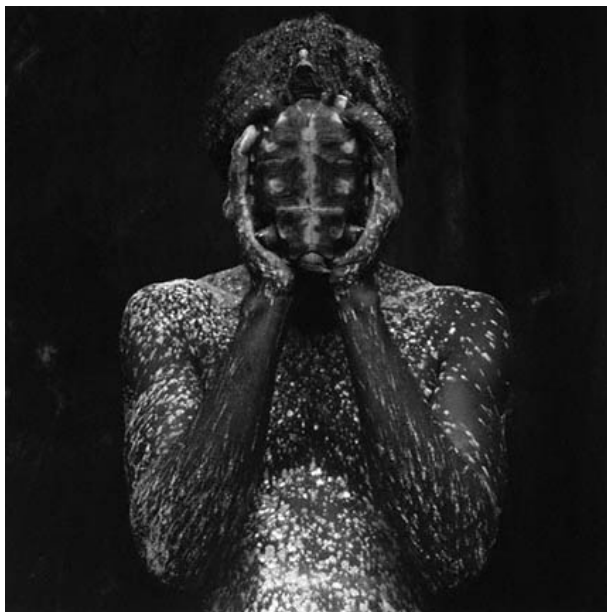


Figura 4 . Deus da cabeça. Mario Cravo Neto, 1988.
(Fonte: http://www.cravoneto.com.br/pb/enow/po/pag_54.htm)



Figura 5. Criança Vodou. Mario Cravo Neto, 1990.
(Fonte: http://www.cravoneto.com.br/pb/stemmler/po/pag_12.htm)



Figura 6. Figura Vodou. Mario Cravo Neto, 1988.
(Fonte: http://www.cravoneto.com.br/pb/stemmler/po/pag_07.htm)

Contudo, há algo fundamental que separa essas fotografias de estúdio daquelas que são o foco deste trabalho: as primeiras se afastam de qualquer perspectiva documental ou etnográfica – num sentido estrito – na medida em que se aproximam mais de uma construção poética e pessoal, a partir da memória do autor. Sobre isso, Mario Cravo Neto explicou em entrevista cedida a Medeiros (1992)⁶²:

São elementos de caráter poético, mas têm uma relação muito grande com a minha cultura, com o povo brasileiro e sua relação com os trópicos. A maioria das imagens é de seres humanos. Algumas estão relacionadas com elementos simbólicos do componente africano da nossa cultura como, por exemplo, essa imagem da galinha de Angola. Mas todo esse trabalho poético de recriação não é de caráter antropológico nem etnográfico: é a recriação do espaço que o homem ocupa no momento em que é fotografado (NETO apud MEDEIROS, 1992)

Por outro lado, a preocupação de Mario Cravo Neto em documentar a cidade de Salvador e os seus habitantes, em suas manifestações e no seu cotidiano, torna-se evidente no trabalho em cor que desenvolveu ao longo da vida, desde a década de 70 até

⁶² Entrevista cedida ao jornal *Público Domingo* e publicada em 12 de abril de 1992. A matéria com a entrevista, de autoria de Margarida Medeiros, leva o seguinte título: *Fotógrafo Brasileiro Mario Cravo Neto tem exposição em Lisboa*.

os dias atuais. Não deve ter sido em vão que essas fotos, que possuem um vínculo mais nítido com o aspecto documental, tenham sido feitas em cor, em oposição à abstração do preto e branco utilizado nas fotos de estúdio.

As fotografias coloridas de Mario Cravo Neto evidenciam uma capacidade singular de trazer à tona, através do cotidiano do povo baiano e de uma apurada utilização da técnica fotográfica, aspectos míticos que fazem parte do candomblé e, por isso mesmo, da cultura afro-baiana. Como já foi colocado, o pertencimento e envolvimento do fotógrafo com esses aspectos culturais também funcionam como elemento fundamental, que reflete no resultado fotográfico: imagens ancestrais e atuais ao mesmo tempo. Nas palavras de Peter Weiermair (1994): “Ele se vê com parte de sua cultura e suas fotos mostram um forte *insight* na herança cultural, étnica e religiosa do povo que lá vive”.

O trabalho em cor de Mario Cravo Neto, composto por fotografias tanto de rituais realizados nos terreiros de candomblé quanto da vida cotidiana em Salvador, foram publicados nos seguintes livros: *Ex-Votos* (1986), *Salvador* (1999), *Laróyé* (2000), *Na terra sob meus pés* (2003) e *O tigre de Dahomey A serpente de Whydah* (2004). Ao propósito da análise que se segue, interessa o livro *Laróyé*, foco desta dissertação.

3.2 LARÓYÈ NA OBRA DE MARIO CRAVO NETO

Publicado em 2000, o livro *Laróyé* veicula 141 fotografias coloridas, todas sem data e sem título, registradas na cidade de Salvador entre os anos de 1977 e 1999. Para o registro dessas fotos, Mario Cravo Neto usou câmeras Leica e filmes Kodak Ektachrome EPR, EPP e 400X. Produzidas no formato de 35 mm, as fotos foram publicadas sem a intervenção de tipo de corte algum, informação que o fotógrafo fez questão de reforçar durante uma conversa no início de 2006⁶³.

Laróyé é um livro de fotografias que dispõe, além das próprias fotografias, de outros recursos, que, de modo complementar, funcionam como signos de remissão aos

⁶³ As fotografias de *Laróyé* foram impressas na mesma proporção dos *slides* (24x36 mm), em papel *couché* fosco BVS 200 gramas, com tinta Kohl Madden, usando chapas pré-sensibilizadas Kodak P5S em máquina Heidelberg Speedmaster SM 102, de acordo com informações publicadas nos créditos finais do livro, da Áries Editora.

mitos de Exu e que contribuem para reforçar o sentido desejado pelo fotógrafo ao reunir essas imagens sob a égide do orixá mensageiro.

Trata-se de informações complementares que ajudam na aproximação do olhar do observador com a intenção do fotógrafo de tentar a dar ver Exu através de suas fotografias (ou seja, ver o símbolo Exu através de uma materialidade visual), que têm como referentes o povo negro baiano, herdeiro de uma ancestralidade africana, com uma história de escravidão e de adequação a uma nova realidade em comum, que também implicou numa construção cultural comum.

Essa colocação é importante uma vez que se considera o repertório cultural dos receptores da obra como elemento fundamental para a construção de sentidos, sobretudo quando se trata de fotografias e de sua abertura para interpretações múltiplas.

Já estampado na capa do livro aparece o título *Laróyè*, saudação para Exu no candomblé. Em seguida, uma folha texturizada vermelha, cor do orixá, cor do sangue. Mario Cravo Neto lembra que Exu é o administrador, é aquele quem comanda o corpo e a sua dinâmica no espaço externo, mas também interno, através do fluxo sanguíneo⁶⁴.

Dedicado a Exu Maragbo, considerado o Exu da roda em dia *xirê*⁶⁵, o livro traz, ainda nas primeiras páginas, uma frase em iorubá: “*Sonso abè kò erù*”, cuja tradução é fornecida na página subsequente: “Exu é o companheiro oculto das pessoas”. Trata-se, assim, de uma abertura que já apresenta uma convenção cultural específica.

Em seguida, acompanhando as primeiras imagens do livro, uma apresentação do crítico de arte Edward Leffingwell (2002). Somente após essas informações iniciais é que o livro se transforma em um trabalho exclusivamente fotográfico, para ao final, reencontrar a linguagem verbal, através de um poema sobre Exu, de autoria do pai do fotógrafo e artista plástico Mario Cravo Júnior.

Após a última foto do livro, ainda uma última frase, do artista renascentista Michelangelo, em italiano e sem tradução⁶⁶. Depois disso, finalmente, uma pequena biografia do fotógrafo, seguida dos créditos finais. O livro não é paginado e as

⁶⁴ Em entrevista concedida a Euriclésio Sodré e publicada na dissertação *Laróyè: Uma Poética de Exu em Mario Cravo Neto*, de 2006.

⁶⁵ De acordo com Prandi, no candomblé, *xirê* é o ritual no qual filhos e filhas de santo cantam e dançam em uma roda para todos os orixás (PRANDI, 2001, p. 570).

⁶⁶ A frase é a seguinte: *Questo sol m'arde, e questo m'innamore*.

fotografias jamais dividem a sua página de veiculação com qualquer outro tipo de informação, ocupando-a por inteiro.

Mario Cravo Neto considera *Laróyè* um de seus trabalhos mais bem executados, fato que ele atribui, principalmente, à disponibilidade de tempo que teve para produzi-lo. A abrangência do período que as fotos veiculadas abarca compreende mais de duas décadas e funciona como um reforço ao caráter mitológico que o fotógrafo pretendeu construir com o livro, uma vez que o conceito de mito evoca ancestralidade e atualidade simultaneamente.

A descrição do livro realizada acima é pertinente tanto para situar o observador e contextualizar o modo de veiculação das fotos quanto pelo fato de trazer elementos que se somam à instauração do sentido proposto pelo autor da coleção. Contudo, indubitavelmente, o foco de *Laróyè* são as fotografias. É através delas que o observador acessa as informações imprescindíveis para a construção do sentido e são elas que fazem do trabalho de Mario Cravo Neto algo singular e revelador de elementos da cultura afro-brasileira contemporânea conectada com uma ancestralidade mitológica.

As 141 fotografias de *Laróyè* foram clicadas na cidade de Salvador, em diferentes locais: feiras livres, praias, mares, ruas, fortes, fachadas de igrejas, festas; e possuem como protagonistas o povo baiano: homens, mulheres e crianças negras, em momentos de solidão ou em cumplicidade coletiva, contemplativos ou extasiados, de corpo inteiro ou em fragmentos. “Eventuais passantes, barraqueiros da festa de largo, feirantes de São Joaquim, filhos e filhas-de-santo em sua forma humanizada ou divinizada”, como observou o fotógrafo nos agradecimentos de *Laróyè*, nas páginas iniciais do livro (NETO, 2000).

Apesar de ser um homem do candomblé⁶⁷, Mario Cravo Neto sempre defendeu a necessidade de considerar a abrangência da figura de Exu para além dos cultos e das descrições antropológicas. “Hoje o personagem tem uma outra abrangência contemporânea.”, disse à autora durante uma conversa casual em seu estúdio em Salvador, no ano de 2006. É essa abrangência, manifestada muitas vezes inconscientemente, a partir de traços da cultura de um povo, que permite a associação que Mario Cravo Neto realiza com os mitos iorubás, através do que vê no cotidiano de

⁶⁷ Mario Cravo Neto foi iniciado pelo babalorixá Balbino Daniel de Paula, no *Ilê Axé Opô Aganju*, em Lauro de Freitas (Bahia), no dia 27 de setembro de 2003.

Salvador e recria através de suas fotografias. Como observa Ligia Canongia (2003, p. 15):

Mario Cravo Neto (...) encara o homem baiano como um “possuído” de nascença, filtrado no caldeirão híbrido de várias etnias e culturas, de vários cristos e exus, costurado em partes, mas inteiro. (...) É mais ou menos como sua tarefa heróica de juntar o céu à terra. Tarefa que ele cumpre com a eterna presença espiritual da entidade propulsora do universo, catalisadora dos opostos, múltipla e una (CANONGIA, 2003, p. 15).

A eterna presença espiritual a que a autora se refere na citação acima é Exu, que Mario Cravo Neto vê como um elemento dinâmico, “cujo lugar de origem é impreciso, o pesadelo divinizado, baía do corpo, navio solitário, atracado em todos nós”⁶⁸ (NETO, 2004, p. 10). O fotógrafo acredita em Exu enquanto um elemento provocador e catalisador do conhecimento humano, que, por isso mesmo, não caberia em uma definição precisa, mas em idéias que com o tempo vão se depurando.

O livro *Laróyé* não se originou, segundo o próprio Mario Cravo Neto, de uma idéia pré-fixada. O fotógrafo foi clicando as fotos ao longo de anos, e só depois decidiu reuni-las considerando a conexão entre elas e Exu. A partir daí foi que surgiu a idéia do livro, que levou seis anos para ser decupado⁶⁹. O fotógrafo possui ainda no seu acervo pessoal centenas de imagens do mesmo período, que não foram publicadas em *Laróyé*.

Para Mario Cravo Neto, o seu trabalho se configura como a utilização de uma linguagem criativa aplicada à sua própria cultura. “Estamos falando de Exu porque estamos falando da nossa cultura, das influências que recebemos, desse sincretismo religioso, que também inclui o ameríndio”.

Nesse sentido, faz-se importante destacar que Mario Cravo Neto não se posiciona – e isso fica evidenciado nas suas fotografias - enquanto um homem branco que está fora dessa cultura. Ao contrário, o fotógrafo ultrapassa as barreiras que dividem o “nós” dos “outros” e explora a conexão entre ele e os assuntos que fotografa.

⁶⁸ Do catálogo *O tigre do Dahomey_A serpente de Whydah*, de 2004. Áries Editora.

⁶⁹ Informações resultantes de conversas com o fotógrafo no período em que a autora, pela segunda vez e já com o projeto que originou esta dissertação escrito, trabalhou no acervo fotográfico de Mario Cravo Neto, como sua assistente. Isso ocorreu ao longo do segundo semestre de 2006.

A intimidade e a aproximação com aquilo que se fotografa se configuram, aliás, como uma espécie de *a priori* defendido por diversos fotógrafos, a exemplo do brasileiro Sebastião Salgado⁷⁰ e do húngaro Robert Capa⁷¹, que morreu com sua câmara em punho ao fotografar a primeira guerra da Indochina, em 1954. Sobre o ato fotográfico em si, Mario Cravo Neto afirma:

Minhas fotos são diretas, de frente. Disseram-me uma vez: “Ah, Mario, você tem que mimetizar?”. Você tem que ter um certo tipo de capacidade, um jeito que não provoque as pessoas que estão por ali. E que elas estejam com você e você com elas. Então eu sou capaz de chegar no carnaval com a minha máquina. Nunca tive problema nenhum durante vinte anos. Curtindo, tomando cerveja, encontro um grupo e bato uma foto e os caras posam numa boa, ou então não posam, olhando assim...Você tem que estar dentro do negócio. Se você fica longe, não adianta (NETO apud SODRÉ, 2006, p. 127).

Essa citação é reveladora do método de Mario Cravo Neto, que se baseia, em boa medida, na relação entre ele e aqueles que fotografa⁷². O fotógrafo acredita ainda que os assuntos que fotografa – com seus espaços e referentes humanos – são partes de uma experiência cultural mais ampla, da qual a fotografia resultante se configura apenas como uma parte. Em outras palavras, a imagem capturada funciona como uma representação da dinâmica mutável da cultura, da qual tanto o fotógrafo quanto aquilo que é fotografado fazem parte.

Ou seja, trata-se de uma espécie de jogo entre o contemporâneo e o ancestral. No caso dessas fotos, há de se considerar que também faz parte da cultura do fotógrafo o imaginário, a memória coletiva de onde se origina um universo mítico vinculado às

⁷⁰ Sobre o fato de ser branco, Salgado afirmou que a sua origem étnica é menos significativa que a sua realidade cultural. “Eu venho do terceiro mundo e estou ligado a essas pessoas. A minha visão é terceiro-mundista”, disse, acrescentando ainda que “uma fotografia não é feita pelo fotógrafo, ela é feita (...) em função da relação que você tem com as pessoas que fotografa”. Ver Roseblum, Naomi. *A World History of Photography*. Abeville Press. New York. 1984, p. 476.

⁷¹ Já Robert Capa, conhecido mundialmente por suas fotos de guerra, sobretudo da Guerra Civil Espanhola e da II Guerra Mundial, afirmou: “If your pictures aren’t good enough you’re not close enough”. Tradução nossa: “Se suas fotos não estão boas o suficiente é porque você não está próximo o suficiente” (GURAN, 1992, p. 28).

⁷² Algumas vezes, esse aspecto fica evidente através da própria imagem, outras vezes a participação do fotógrafo é mais sutil. Há ainda casos em que o fotógrafo flagra o momento, sem ser percebido pelo sujeito fotografado, como é o caso de muitas fotos em que os referentes aparecem de costas. Mas esses aspectos serão mais bem trabalhados mais adiante, na análise das fotografias propriamente dita.

origens do candomblé e proporcionada, em boa medida, por Exu, o mais humano dos orixás.

O modo como Mario Cravo Neto articula os elementos para compor suas fotografias, a partir de sua visão de mundo, suas influências, seu imaginário, para dar a ver Exu, exige também um conhecimento apurado da técnica fotográfica e de modos de composição (em termos mais semióticos, um conhecimento da construção da iconicidade), embora ele faça questão de frisar que “a fotografia é uma coisa muito mais vasta do que aquilo que a sua técnica específica designa” (1992)⁷³. Para explicar do que, na sua visão, constitui-se essa coisa mais vasta, o fotógrafo toma emprestado as palavras de William Faulkner (CANONGIA apud NETO, 2003, p. 13).

O objetivo de todo artista é deter o movimento, que é vida, por meios artificiais, e conservá-lo fixo, de modo que, cem anos depois, quando um estranho o fitar, ele se mova novamente, já que é vida. Como o homem é mortal, a única imortalidade possível para ele é deixar atrás de si algo que seja imortal, já que sempre se moverá (CANONGIA, 2003, p. 13).

O trecho acima descrito pode remeter-se, a um só tempo, às duplicidades inerentes ao meio fotográfico (tais como realidade e transfiguração, o físico e o simbólico, a presença e a ausência) e o caráter polissêmico que abre múltiplas possibilidades interpretativas para a fotografia. Nesse sentido, Mario Cravo Neto, dessa vez com suas próprias palavras, afirma: “(...) mas o que resiste mesmo para mim é que a obra fala por si própria, que dá oportunidade para os outros interpretarem do seu modo, em relação ao seu caráter, de sua maneira de ver a vida e de suas emoções. Esta é a minha ordem” (NETO apud SODRÉ, 2006).

Com isso, o fotógrafo corrobora a idéia de que a percepção humana é marcada por subjetividade e cultura, e que o nível de acesso às suas fotos, de acordo com o olhar que ele propõe, pode acontecer de modo mais ou menos intenso, a depender do vínculo cultural de cada um com os elementos culturais veiculados.

Da citação de Faulkner, depreende-se ainda uma aproximação com o conceito de mito, que supõe circularidade do tempo e que propõe para a contemporaneidade a

⁷³ Entrevista cedida a Margarida Medeiros para o jornal *Público Domingo* e publicada em 12 de abril de 1992.

recuperação de ações contidas nas narrativas primordiais. Mircea Eliade explica que com o mito “sai-se do tempo (...) cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo sagrado, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 1991).

O olhar de Mario Cravo Neto é impregnado, no plano simbólico, dessas raízes mitológicas norteadoras e presentes no candomblé e que fazem de suas fotos uma espécie de ponte entre as culturas iorubá ancestral e baiana contemporânea, cujo veículo é Exu, o mais humano dos orixás, que compartilha tanto do universo profano quanto do sagrado na existência.

É essa conexão com a vida mundana um dos elementos que viabiliza a vinculação do povo afro-baiano a Exu, através do registro fotográfico dos corpos negros e mestiços e dos cenários de Salvador, ambos marcados por uma história cultural associada à África.

Para Mario Cravo Neto (2003), a fotografia sempre possui um elemento indicial. “Isso quer dizer que a fotografia é uma versão bidimensional de algo retirado da vida”, afirma. Ao mesmo tempo em que suas imagens possuem um valor testemunhal, projeta uma interpretação própria desse mundo externo do qual ele também participa.

Nesse tipo de fotografia, o índice e o ícone (ou, se preferir, o documento e a representação) são aspectos indissociáveis. Contudo, é necessário ressaltar que o fotógrafo trabalha a partir da reunião de símbolos compartilhados coletivamente e não com apropriações individualistas. De uma atitude fotográfica íntima, cuidadosa e engajada com os seus referentes fotográficos é que nasce a fotografia como possibilitadora do encontro entre mundos opostos.

3.2.1 Recortando o *corpus* para análise

Laróyè é uma homenagem de Mario Cravo Neto a Exu. As 141 fotografias dispostas ao longo do livro trazem uma diversidade de representações do orixá mensageiro, que direcionam o olhar do observador às narrativas mitológicas iorubá, base de sustentação das religiões afro-brasileiras.

O cenário são as ruas de Salvador e os protagonistas homens negros baianos, em sua maioria. O olhar do fotógrafo remete o receptor de suas fotografias a um universo

“exuziaco” protagonizado por afro-baianos e tendo como cenário as ruas e praias de Salvador: são homens negros, com braços e torsos expostos por ruas, vielas, encruzilhadas. Trabalham pelas feiras e descansam pelas praias. E tudo isso acontece nas ruas: na casa de Exu.

Para analisar essas fotografias de modo a destacar a assunção de traços de Exu e das narrativas mitológicas que à divindade se relacionam não é suficiente realizar apenas uma análise mais icônica, concentrada na utilização da técnica fotográfica de modo a revelar as cores, o jogo de luzes e sombras, focos, enquadramentos e texturas, por exemplo.

Essas qualidades, pertencentes à instância icônica, são fundamentais na apreciação de qualquer fotografia, mas não com exclusividade, sobretudo nas imagens em questão. Nesse caso, a contextualização dos referentes fotográficos, tanto humanos quanto espaciais, se configura como necessária para a veiculação das fotografias às narrativas ancestrais, que, de modo mais ou menos intenso, ainda se fazem presentes no universo do candomblé, que considera a vivência religiosa para além dos cultos, dos ritos e dos terreiros.

É o caráter indicial do signo fotográfico, ou seja, a garantia de que as imagens foram retiradas de um instante do fluxo da vida na cidade de Salvador que permite que essas fotos sejam situadas em um dado contexto sócio-histórico originário da constituição da cultura afrodescendente em Salvador.

Como Guran (1992) assinala, “a imagem fotográfica expressa um caráter intervalar e polissêmico entre o conceito e o imaginário social, o sensível e o inteligível, o inconstante e o permanente. A fotografia realiza este papel no instante em que seu caráter articulador de sentidos alimenta interpretações”.

Tanto a fotografia singularizada enquanto meio quanto a intenção de Mario Cravo Neto com as suas fotografias apontam para unidades que só ganham existência a partir da reunião de elementos aparentemente contraditórios. Por isso, a análise que se segue busca realizar uma interpretação das fotografias que seja capaz de dialogar permanentemente com a abordagem mais técnica e mais vinculada à configuração expressiva das fotografias – destacando suas qualidades e iconicidade – e com a abordagem que considera a indicialidade como algo fundamental na imagem

fotográfica, e que, nesse sentido, vai ser situado de acordo com a origem cultural dos referentes em questão.

É essa contextualização em conjunção com elementos da configuração que permite a transposição metafórica do momento do clique fotográfico para um tempo ancestral. E isso só é possível porque o veículo condutor da imagem é Exu, orixá que por suas características próprias favorece a associação.

Desse modo, a análise leva em conta as duas abordagens de modo simultâneo, observando como uma e outra reforça ou enfraquece a aproximação dessas representações com as narrativas mitológicas acerca de Exu. Cabe colocar ainda que imagens fotográficas não se referem apenas àquilo que é apresentado imediatamente pelo olhar fotográfico, mas se constituem como pano de fundo de um panorama cultural consciente e inconsciente em que estão inseridas.

A análise a seguir realiza a interpretação de 15 fotografias. Diante da vastidão da obra, a redução do *corpus* para os fins desta dissertação tornou-se inevitável. Desse modo, a seleção das fotografias buscou dar conta de um número razoável de tipos de representação veiculados em *Laróyè*, uma vez que muitas dessas fotografias possuem afinidades de configuração expressiva e de conteúdo. De todo modo, é importante ressaltar que a análise desenvolvida não dá conta do livro como um todo, mas de uma parte significativa dele.

3.3 ANÁLISE: EXU NAS FOTOGRAFIAS DE MARIO CRAVO NETO



Figura 7. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_02.htm>)

Na primeira fotografia do livro *Laróyè* (figura 7), vê-se um homem negro saindo do mar. Ao fechar o enquadramento de modo que a fotografia seja preenchida apenas com água e com o homem, localizado no centro da moldura, Mario Cravo Neto já sinaliza para o sentido que pretende construir para essa imagem: algo concentrado no mar e no homem como veículos do mundo (e, portanto, indiciais) para a representação dos mitos.

No texto de abertura de *Laróyè*, o crítico de arte norte-americano Edward Leffingwell (2000) explica que Exu, o mais humano dos orixás, é filho de Iemanjá, a mãe das águas, que possui um papel importante nesse contexto. Sobre o episódio do nascimento de Exu, coloca:

(...) ela [Iemanjá] caiu de costas do chão. Seu corpo se inchou, dos seus seios brotaram dois cursos d'água, que se encontraram formando um lago e de seu ventre aberto saíram os *òrisà* que governam as direções do mundo. O primeiro desses foi *Èsù*. Não é de admirar que seja chamado de “o travesso”. O lugar sagrado da morte de *Yemoja* e nascimento dos *òrisà* tornou-se a cidade santa dos povos de língua *yorùbá*. É localizada ainda hoje, como em Salvador, onde a água encontra a terra (LEFFINGWELL apud NETO, 2000).

A partir dessas considerações, é possível afirmar que a fotografia 7, que abre o livro, se apresenta como uma referência ao nascimento de Exu, mensageiro entre o céu e a terra e orixá das encruzilhadas, do encontro do mar com a terra.

Nesta foto, o homem negro encontra-se em posição de saída do mar, com o tronco encurvado para frente e as mãos – visualizadas apenas em parte – espalmadas e paralelas às pernas, tocando a água.

A horizontalidade da foto amplia a sensação de grandeza do mar. A posição do homem e a luz difusa que compõem a imagem conferem mais nitidez às costas do que ao rosto do personagem. Os cabelos apontam para cima em trancinhas que parecem formar uma coroa. Os olhos, embora visíveis, aparecem fechados, o que tira a possibilidade de que eles venham a funcionar como vetor de leitura e diminui a emotividade tão comum às expressões faciais.

Assim, o observador é conduzido a outros elementos da imagem, a exemplo da posição escultural do corpo, que parece formar um arco. Também o fato de ele estar à beira do mar, como se estivesse saindo da água, é um elemento que se destaca na composição. O interessante aqui é que, embora a areia não esteja dentro do enquadramento, a foto oferece pistas de sua proximidade: tanto pelas espumas na água, características do contato da água com a areia, quanto pelas pernas do homem bem fincadas, que sugerem a proximidade da terra. A onda que se forma ao fundo, na linha superior da fotografia, parece estar a empurrar o homem para fora da água, se configurando como outro elemento simbólico da descrição de Leffingwell e também de um dos mitos relacionados a Iemanjá descrito por Prandi (2001) e intitulado *Iemanjá é violentada pelo filho e dá à luz os orixás*. A diferença desse mito para a explicação do crítico de arte é que naquele Exu é o último dos filhos a nascer, e não o primeiro:

(...) Iemanjá caiu desfalecida e cresceu-lhe desmesuradamente o corpo, como se suas formas se transformassem em vales, montes, serras. De seus seios enormes como duas montanhas nasceram dois rios, que adiante se reuniram numa só lagoa, originando adiante o mar. O ventre descomunal de Iemanjá se rompeu e dele nasceram os orixás: Dadá, deusa dos vegetais, Xangô, deus do trovão, Ogum, deus do ferro e da guerra (...). E outros e mais outros orixás nasceram do ventre violado de Iemanjá. E por fim nasceu Exu, o mensageiro. Cada filho de Iemanjá tem suas história, cada um tem seus poderes. (PRANDI, 2001, p. 382-383).

Em um outro mito atribuído a Exu, também registrado na obra de Prandi, há a narração de que, certa vez, em defesa de Oxum (orixá das águas doces, dos rios), Eleguá – como também é nomeado Exu, surgiu das águas.

São diferentes versões que tratam de um mesmo aspecto: o nascimento de Exu pela água, que parece ser a principal referência desta fotografia. Referência essa reforçada por se tratar da primeira imagem veiculada no livro, o que destaca a sensação de início e de nascimento.

Há ainda a questão da cabeça e dos cabelos espetados para cima. Em algumas narrações míticas, Exu é descrito usando um boné pontudo; em outras usando um pano torcido e em outras, nada usando em respeito aos tabus. Capone (2004, p. 58) observa que Exu também é representado com um boné “cuja longa ponta lhe cai sobre os ombros, ou com os cabelos penteados em uma longa trança, às vezes esculpida em

forma de fala”. De modo que o cabelo do homem também funciona como elemento que enfatiza a referência à figura de Exu.



Figura 8. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_10.htm>)

Um homem de costas, sentado em uma cadeira à entrada de um estabelecimento é o elemento que se distingue no primeiro plano da figura 8. Destacado pelo foco diferencial e pelo ponto de vista frontal do fotógrafo (que se encontra no interior do estabelecimento e o flagra de costas), é esse homem que sugere o ponto de partida para a observação da fotografia.

Muito da composição da cena de uma imagem fotográfica se realiza a partir das relações que os seus personagens estabelecem entre si e com o espaço onde estão inseridos. Nesse sentido, também a direção do olhar funciona como um elemento que permite a interação entre os elementos do quadro e sua produção de sentido (SOUZA, 2006, p. 116).

Do protagonista desta fotografia, é possível ver, com detalhes e nitidez, suas costas e parte de sua cabeça, cuja inclinação permite ao observador da imagem inferir direção ao seu campo de visão, embora os seus olhos não apareçam (tampouco o seu campo de visão). O olhar do homem negro dirige-se para o lado esquerdo da cena, em um sentido oposto ao da leitura na cultura ocidental.

O conteúdo da visão desse homem escapa ao observador, pois da perspectiva em que a fotografia foi construída, essa zona externa encontra-se encoberta pela pilastra que se ergue de um balcão azul, no qual o homem apóia uma das mãos. Essa informação faltante contribui para a instauração de um dos sentidos da foto, como propõe Goodman (1978) com os seus “modos de fazer mundos”.

Como no jogo de esconde-esconde das narrações mitológicas, que ao mesmo tempo mostram e ocultam, essa composição fotográfica constrói seu sentido a partir dessa dicotomia entre o que se vê e o que não pode ser visto. Ao observador, fica evidenciado que o homem olha para algo, mas não lhe é permitido ter acesso a esse algo. De acordo com as mitologias, é desse jogo de mostra e esconde que também se constitui Exu, que ao mesmo tempo em que se faz presente, é o companheiro oculto das pessoas.

Já desse primeiro plano da composição fotográfica é possível destacar a primeira referência ao mito de Exu. Trata-se do fato de o orixá mensageiro deter o atributo de ser o guardião da casa, aquele que se posiciona à porta, mas não entra, como fica evidenciado no seguinte trecho da obra de Prandi (2001): “Ficou sentado à porta. Ficou sendo o guardião da casa”.

Apesar de ter sido clicada num contraluz, a luz difusa que compõe a imagem confere uma certa homogeneidade à iluminação da fotografia, ao mesmo tempo em que, aliada ao enquadramento, ao tipo de lente e à perspectiva do fotógrafo, valoriza os elementos do primeiro plano, conferindo nitidez e realçando aspectos de textura e volume, o que permite, por exemplo, a percepção de que um pano foi passado no balcão azul (que ainda se encontra levemente molhado), a visualização da irregularidade da pilastra (já bastante gasta) e a sensação de volume das costas do homem.

No plano secundário, vê-se de perfil e apoiado numa viga de pau, um outro homem, cujo olhar converge para a zona “escondida” da foto, reforçando o sentido inicial de leitura da fotografia. Nesse sentido, é importante mobilizar as variáveis proxêmicas sugeridas por Souza (2006, p. 117). De acordo com a autora, no que se relaciona à postura e à distância, o perfil instaura a ambigüidade. Nesse caso, o personagem, carregado de interrogação, é situado mais próximo do convite do que da intimação.

Os últimos planos, menos nítidos, permitem localizar a cena: notam-se detalhes de cestos (um deles com espigas de milho), partes de um caminhão, fragmentos de outros homens. A essa altura, já é sabido que a cena foi flagrada em uma feira livre, ambiente muito comum nas narrativas mitológicas, como já foi demonstrado, por se constituir uma instituição de fundamental importância para a sociabilidade dos antigos iorubás.

Pode-se inferir da composição ainda um encontro entre uma situação de tranquilidade (sugerida pelo protagonista da imagem, que está sentado e olhando a cena, mas de quem não se tem acesso ao olhar; e pelo segundo homem, que olha calmamente para esse algo que ao observador não é permitido o acesso) e uma situação de inquietude sugerida pelo último plano da imagem, cuja disposição desordenada dos elementos passa a impressão de ação e movimento. Mais uma vez, manifesta-se Exu, orixá que tem a capacidade de manter a harmonia onde governa o caos aparente.

Há ainda um detalhe na extrema esquerda do quadro, uma pessoa vestida com uma blusa no tom vermelho, vista de corpo inteiro, que parece estar prestes a entrar na cena. Do ponto de vista da instauração de sentido, essa pessoa possibilita a mudança do vetor da leitura, que retornaria da esquerda para a direita, sentido contrário do sugerido inicialmente pelo protagonista da imagem.

Desse modo, torna-se possível elencar ao menos cinco referências a Exu na figura 8. Algumas delas são visualizadas de maneira mais direta, por conta, sobretudo, da referencialidade da composição fotográfica, que mostra nitidamente o homem negro de costas, sentado à porta, de quem não se pode ver os olhos, além do segundo homem que reforça essa direção. A cena se desenrola numa feira livre, recorte espacial que permite a segunda associação com os mitos de Exu.

Os outros elementos são resultados de articulações mais sutis e que exigem um grau maior de conhecimento do universo simbólico a que os mitos se remetem. A direção do olhar (oculto) do personagem principal da foto é o elemento catalisador dessa terceira referência. Apesar de o observador não ter acesso ao seu olhar, a direção deste é evidente: leva o leitor a uma cena “escondida” e permite a assunção de um aspecto fundamental das narrativas mitológicas, que é o jogo entre clareza e escuridão, entre o que se mostra e o que esconde. Essa conjunção de aspectos icônicos requer a experiência dos símbolos. Nas palavras do crítico de arte Peter Weiermair, é desse modo que as imagens de Mario Cravo Neto “permanecem crípticas e elípticas, sendo

que o observador – não como um turista testemunhando rituais (...) de uma cultura que não é a sua - observe a forma sem penetrar o mistério”.

Embora esse sentido seja construído de modo menos indexado, sua instauração só se torna possível por conta do modo como os elementos internos da fotografia (seus aspectos icônicos) são ordenados, organização esta que também permite interpretar a cena a partir de uma tensão entre tranquilidade e confusão, como já foi mencionado.

É a partir desse encontro entre os elementos referenciais (homens negros que possuem uma ancestralidade comum, localizados numa feira livre, na cidade de Salvador, como se sabe), flagrados e congelados num instante do tempo, aliados às escolhas do fotógrafo no momento do clique, que realçam as qualidades pertinentes, que permitem a aproximação com os mitos em questão. Cabe lembrar que o índice possui algo do icônico e que essas duas instâncias se inter-relacionam em dinâmica permanente, podendo, inclusive levar o observador até os símbolos presentes nas mitologias, que, por sua vez, podem retornar às categorias iniciais e reconfigurá-las.

Como último detalhe, há ainda a pessoa do canto esquerdo do quadro, que permite subverter o sentido da leitura da fotografia sugerido num primeiro momento, destacando o caráter subversivo e arredio a esquemas estabelecidos de Exu.



Figura 9. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/en/pag_26.htm>)

A fome incontrolável de Exu é um aspecto marcante das narrativas mitológicas que o envolve. Narra um dos mitos que “Quanto mais comia, mais fome sentia”

(PRANDI, 2001, p. 45), e nem mesmo a morte foi capaz de controlar o seu apetite voraz. Foi quando Orunmilá obedeceu ao oráculo e ordenou: “Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes, sempre que fizerem oferendas aos orixás deverão em primeiro lugar servir comida a ele” (PRANDI, 2001, p. 46).

Esta fotografia (figura 9), diferentemente da anterior, não localiza a cena espacialmente. Seu foco reside no prato de comida e na interação entre os personagens. É a sua construção a partir de um jogo de luz e sombras que reforça os contrastes e confere, em boa medida, a dramaticidade plástica da imagem.

Ao adotar como ponto de partida para a observação da figura 9 o prato de comida, percebe-se a possibilidade de uma leitura circular em torno do mesmo, pois é para ele que os três personagens da cena convergem. E por conta dessa circularidade não importa tanto se observador der prosseguimento à sua leitura a partir do menino, da mulher ou da criança.

No que tange ao aspecto mais referencial, nessa fotografia vê-se um homem, que sorri exageradamente e se encontra com o rosto voltado em direção ao prato e aos demais personagens. Seus olhos estão fechados. Há uma mulher, que tende a capturar de modo mais acentuado a atenção do observador no primeiro momento, tanto por sua expressão mais séria quanto pela idade mais avançada, mas fundamentalmente pelo fato de ser ela quem segura o prato e está mais próxima a ele. Além disso, ela segura também uma garrafa de bebida, localizada abaixo do prato, porém praticamente imperceptível por conta do jogo de luz e sombras da fotografia.

Ao lado da mulher, é possível visualizar parte do rosto de uma criança, a partir do qual se pode inferir uma expressão mais serena. Seus olhos, contudo, estão escondidos, fazem parte da região sombreada da fotografia.

Do contraste entre luzes e sombras a partir do qual a foto foi construída, faz-se necessário tecer alguns comentários. É possível dividir a imagem em duas partes, imaginando uma linha diagonal que cortaria o prato de comida ao meio.

A partir do corte diagonal imaginado, a fotografia pode ser visualizada a partir de uma zona escura e outra iluminada. Contudo, é importante destacar que ambas as zonas não aparecem iluminadas de modo homogêneo. Na região escura, penetram brechas de luz (tecido branco, mãos de alguém); enquanto a região clara também é contaminada pelo jogo de sombras (que escondem os olhos do menino, por exemplo). Vale observar

que é justamente o prato que se constitui no elemento mais bem definido da composição, por ser o mais homoganeamente iluminado e, por conseguinte, por não fazer parte nem da zona escura nem da clara.

A iluminação é um vetor fundamental para conferir o sentido dessa imagem. “A intensidade, o tipo e a direção da luz são fatores determinantes para o resultado de uma foto. A luz é o que dá clima (atmosfera) de uma foto e isso já é informação” (GURAN, 1992, p. 33).

Isso posto, pode-se partir para as aproximações entre a composição e o universo mítico de Exu. De modo mais direto, é possível sublinhar as seguintes referências aos mitos: 1) o destaque dado ao prato de comida, que por seu lugar na composição imagética, torna-se o primeiro elemento a atrair o olhar do observador e funciona como uma referência à fome voraz de Exu, que se tornou o primeiro a comer; 2) a mulher, pelas razões já citadas, também está posicionada em um lugar de destaque, podendo se constituir, depois do prato, no elemento catalisador da observação da imagem. A partir disso, pode-se afirmar que ela parece ser a primeira, aquela que está no “comando” da comida, assim como Exu. Além disso, ela é a mais velha da imagem. Há um mito que trata do modo como Exu se tornou o decano dos orixás. “Assim o mais novo dos orixás, o que era saudado em último lugar, passou a ser o primeiro a receber os cumprimentos. O mais novo foi feito o mais velho. Exu é o mais velho, é o decano dos orixás” (PRANDI, 2001, p. 43-44); 3) há ainda o aspecto interessante de que cada personagem que compõe a imagem representa uma faixa etária diferente, além de representar os dois gêneros: há uma criança (de quem não se pode identificar o sexo), um jovem e a mulher, mais idosa. Essa diversidade pode funcionar como um elemento que vem a reforçar a idéia de passagem da jovialidade à velhice sugerida no mito; além do fato de Exu poder representar tanto a força masculina quanto a feminina; 4) é válido notar que uma das mãos da mulher está posicionada diante do prato, em um gesto que pode sugerir tanto reverência quanto proteção a este. A sua expressão facial, ao mesmo tempo em que revela certa sisudez, parece envolvida por um ar de satisfação. Essa característica pode ser interpretada como uma referência à ambigüidade comum a Exu; 5) por fim, cabe destacar ainda a presença sutil da bebida e o sorriso exagerado do rapaz, também marcas do orixá mensageiro.

Do ponto de vista da iconicidade e a partir de uma leitura mais implícita, a divisão entre zonas de sombra e luz, a partir do corte diagonal já sugerido, aponta para uma

formulação visual provocadora, com significado subversivo (relacionado à ruptura com hierarquias sociais e etárias) e instaurador de instabilidade, que é reforçado pela possibilidade de leitura circular, que surge a partir do prato.

Também a proximidade e a interação entre os personagens da imagem apontam para uma possibilidade de ação, sugerem movimento, marca de Exu. Essa possibilidade, que funciona como uma espécie de predicação sem predicados fixos é o que marca o aspecto icônico, que a cada movimento, mostra-se apto a novas interpretações. O movimento circular entre as zonas clara e escura também enfatizam a idéia de unidade paradoxal entre clareza e escuridão sugeridas nos mitos.

Há ainda o detalhe de o prato, elemento alavancador da análise, dividir-se entre um lado e outro do quadro, sem necessariamente incluir-se em nenhum desses lados (é o único elemento homogeneamente iluminado): assim como Exu, que circula no claro e no escuro, no mundo dos homens e dos orixás.

Em suma, as características que se atinge a partir dos elementos que compõem a fotografia coincidem com atributos recorrentes de Exu: movimento, paradoxo, ambigüidade, possibilidade de mudança.



Figura 10. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_05.htm)

A silhueta de um homem sentado em uma mureta à beira-mar é o elemento central da figura 10, que se vale dos efeitos do contraluz como elemento fundamental para a instauração de boa parte de seu sentido. É esse delinear praticamente esquemático do

homem negro que - a partir da supressão de sua expressão fisionômica, de detalhes e de texturas -, faz emergir a ambigüidade perceptiva da cena, propiciando algumas aproximações com o universo exuziaco.

Sabe-se que o contraluz favorece a sutileza e o mistério. Nesta composição, esses atributos são reforçados pela aproximação construída entre o homem (de quem só se vê o contorno e de quem não se tem acesso ao olhar) e a natureza em volta (representada pelo mar e pelo céu azul), que, por sua vez, e ao contrário da figura humana, são visualizadas a partir de aproximação mais nítida com a referencialidade.

No jogo de sombras e luzes, que nas imagens de Mario Cravo Neto parecem sempre conduzir à luta entre luz e trevas tão comum aos mitos dos orixás, é justamente a capacidade de esconder (a partir da supressão de elementos) que possibilita a visualização de Exu. Na figura 10, a indefinição de traços físicos e do olhar dá início ao jogo ambíguo do ocultar e do revelar.

Do ponto de vista da composição plástica (dos aspectos qualitativos), essa ambigüidade se revela através da já mencionada supressão das definições fisionômicas e do mistério advindo do contraluz, mas, sobretudo, da capacidade do fotógrafo de ordenar esses elementos, de colocá-los em diálogo, por exemplo, com aspectos da natureza, como o céu e o mar azul ao fundo, que se apresentam com cores, formas e texturas bastante definidos e que, por isso mesmo, colocam em evidência o caráter indicial dessa fotografia. São esses elementos que permitem ao observador constatar que se trata de uma fotografia, de um registro de algo que possui uma conexão física com o mundo que representa.

A capacidade do fotógrafo em (a partir de suas escolhas para o momento do clique, tendo em vista um fim específico) fazer dialogar o caráter icônico (evidenciado pela silhueta do homem) e o caráter indicial (visível de maneira mais enfática pelos elementos do segundo plano da imagem) é que aciona os signos que se movimentam em direção às narrativas míticas de Exu.

Exu, como símbolo de uma cultura, surge nessa imagem justamente a partir dessa dialética, da passagem das qualidades a um vínculo físico, com contextos localizados e temporalizados. É essa contextualização histórica e social, que vinculada a um dado discurso acerca dos homens negros (referentes desta e das outras imagens do livro),

permite a assunção da simbologia de Exu via esses referentes fotográficos, através dos cenários e através dos homens em questão.

Posto de outro modo, o que se observa nesta fotografia é a sua divisão em duas áreas: uma iluminada, natural e instaurada no plano da existência, justaposta a uma área imersa na sombra, humana e configurada na instância da possibilidade. Exu emerge desse encontro. Embora o início mais previsível de observação desta imagem esteja situado na figura do homem, a direção do seu rosto - inclinado para a esquerda, parecendo sugerir como roteiro de leitura a saída do quadro - rompe com qualquer determinação prévia de observação. Esta parece ser mais uma estratégia do fotógrafo no sentido de revelar o caráter dinâmico de Exu em suas composições.

Em um breve giro pela fotografia, faz-se notar ainda o barco na extrema direita da composição, situado ao fundo, quase na linha do horizonte. Esse é um elemento que pode evocar a idéia de passagem, característica de Exu, além de, do ponto de vista histórico, remontar à questão da escravidão, momento que legou ao imaginário do afro-baiano um vínculo com o mar e com os navios, por conta da travessia dos escravos da África para a América.

A ponta da quina da mureta na qual o homem está sentado sugere ainda a idéia de encruzilhada, de ponto de encontro, que em Exu, é muito marcado, como se sabe, pela noção de ligação entre homens e orixás, terra e céu.



Figura 11. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_56.htm>)

Diferentemente da imagem anterior, a figura 11 se utiliza de estratégias de composição mais diretas, favorecidas pela disposição dos elementos no quadro, pela interação entre os personagens e pelo recorte mais convencional, que enfatiza um registro mais literal dos referentes fotográficos. A adoção do ponto de vista frontal reforça ainda mais essa impressão. Nas palavras de Guran (1992): “Não há nada que separe o leitor da cena: esta se apresenta como seria vista ao vivo. A transição plástica é, por assim dizer, literal”.

O acesso às características de Exu nessa imagem se dá pelo modo como os elementos são aproximados e na administração das informações que são disponibilizadas para o espectador.

Embora desfavorecido pelo foco – uma vez que aparece trêmulo em relação aos demais personagens, que compartilham de um foco mais preciso -, o homem situado ao meio do quadro é o que mais se destaca na composição, tanto pela sua posição central quanto pelo seu gesto (com os braços abertos, ele ocupa praticamente toda a região frontal da fotografia). Contudo, esses aspectos, por si só, não se configuram como suficientes para determiná-lo como ponto de partida da observação da fotografia. Há ainda dois aspectos fundamentais que contribuem para essa afirmação: a sua posição em relação ao caminhão amarelo, situado no plano ao fundo (que o põe em destaque) e, principalmente, o fato de ele olhar para a câmera fotográfica.

Como se sabe, o olhar coloca o fotografado em comunicação direta com o observador da imagem, além de denunciar a presença do fotógrafo (SCHNEIDER, 2005, p. 101). A esse respeito, ela afirma ainda que: “Quando alguém olha para a câmera, há o reconhecimento do externo, o reconhecimento de alguém que espia aquilo acontecendo”.

Na foto 11, esse olhar promove um movimento interessante e contraditório em relação ao percurso da leitura. Ao mesmo tempo em que, ao capturar a atenção para si, o personagem central convida o espectador a penetrar na fotografia; lança-o para “fora do quadro”, para que este volte, em um segundo momento, para vislumbrar os demais elementos da composição, que, por sua vez, concentram também no olhar as suas possibilidades de leitura. Somente essa sugestão de roteiro já se configura como uma aproximação à figura de Exu, conhecido por seus movimentos e contradições.

No lado esquerdo da imagem, vê-se, em primeiro plano, um menino sorridente, com o rosto voltado para o lado direito do quadro, e um outro homem, mais atrás, dono de uma expressão também leve. Já no lado direito, vê-se dois homens, com expressões mais sisudas. Um deles encontra-se com o rosto voltado para o lado esquerdo da foto. Embora ele (nem o menino do outro lado) não estejam olhando para o personagem principal da fotografia, a direção dos seus olhares faz com que o olhar do receptor da imagem passe pelo protagonista para dar prosseguimento à leitura.

Mas as orientações desses olhares também indicam uma interação entre as duas zonas mencionadas. Se o sorriso do menino que se encontra mais à frente e o tom leve do rosto do homem que está atrás dele deixa a impressão de brincadeira; o gesto da mão fechada do homem que se encontra do lado direito do quadro e a seriedade do que está localizado atrás dele passa a impressão de que um conflito pode se instaurar a qualquer momento. Essa sensação simultânea de brincadeira e de conflito instaurada pela fotografia é percebida pelos gestos e expressões dos personagens e pelo modo como eles interagem no quadro.

Já o personagem central da imagem, com suas pernas e braços abertos - e encarando atrevidamente o espectador da imagem -, parece partilhar de ambas as zonas da fotografia. Ou seja, pode participar da brincadeira e pode fazer confusão, assim como Exu.

A expressão facial do protagonista também se mostra ambígua e esse efeito pode ser percebido a partir de dois elementos: o foco impreciso e a iluminação irregular no seu rosto. O lado mais bem iluminado se encontra na metade esquerda da imagem, aliado à zona da brincadeira; enquanto o lado menos iluminado se encontra do lado direito, justamente na área que passa a impressão de confusão eminente.

Ao tomar essa fotografia de uma só vez, considerando-a no todo, o observador depara-se com um sentimento de curiosidade em relação ao acontecimento congelado pelo clique fotográfico. Fica o desejo de extrapolar os limites do quadro e saber o desenrolar daquele fragmento de ação congelado no tempo.

Em relação ao protagonista há ainda um detalhe, mais sutil, a ser notado: trata-se de uma ilusão da forma fálica visível por trás dele, no centro da imagem, e que é construída a partir da perna do homem que se encontra atrás deste.

Esse aspecto traz à tona o símbolo fálico que representa Exu. Nesse sentido, é válido destacar que nas trinta narrativas relacionadas a Exu e descritas por Prandi (2001) em sua compilação, não aparece uma vez sequer a referência à palavra sexo ou sensualidade. Mas é da relação íntima de Exu com a sexualidade e com a reprodução, segundo o próprio Prandi, que se justifica o fato de a divindade ser representada por um grande falo. Além do fato de portar um porrete em formato fálico, chamado *ogó*, como descrito nos mitos.

Há um outro aspecto ainda mais interessante, resultante do jogo de luz e sombra tão peculiar às composições do fotógrafo. Nota-se, do lado direito da imagem, projetada no homem mais ao fundo (de bermuda azul), a sombra de uma pessoa com uma mão espalmada prestes a encostar em sua cabeça. Isso pode ser observado como uma referência também a Exu, o companheiro oculto das pessoas, em um clássico exemplo daquilo que Benjamim denominou de “centelha do acaso”.

Pelo posicionamento dos personagens na foto, a sombra projetada parece ser a do menino que sorri, enquanto a mão espalmada remonta ao homem com a expressão mais séria no outro extremo do quadro. A sombra, assim, seria o resultado do encontro entre as duas zonas opostas que parecem compor a cena já referidas acima: o lado brincalhão e o lado briguento. Pode ser interpretada como uma referência a Exu como sugestão, encontro, comunicação, na encruzilhada dos aspectos icônicos e indiciais.

Em suma, pode-se interpretar que essa sombra remete-se, a um só tempo, ao Exu companheiro oculto das pessoas e ao Exu ambíguo e sugestivo, capaz de experimentar características e situações aparentemente contraditórias simultaneamente.



Figura 12. Mario Cravo Neto, sem data.
(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_22.htm>)

Crianças a brincar, em diferentes movimentos, num ladrilho em frente a uma igreja é o que se vê na foto 12. Os movimentos espontâneos de uma brincadeira infantil podem conectar-se ao mito que trata de Exu Bara, menino esperto, cheio de artimanhas e traquinagens, que terminou sendo amarrado pela mãe no portão da casa, onde se divertia e fazia arte. O fato de as crianças estarem situadas fora da igreja, no espaço aberto e ao ar livre (e não dentro) também se configura como elemento que remete a Exu.

Dentro do contexto em que o livro foi produzido, com a intenção de dar a ver Exu, também a sunga vermelha do garoto em primeiro plano funciona como uma forma, no plano da qualidade, de acessar a figura de Exu, detentor das cores vermelha, branca e preta no candomblé. As cores são signos que veiculam sentidos a partir das sensações que produzem e dos efeitos simbólicos que podem causar a partir do contexto cultural em que estão inseridas. Nas religiões afro-brasileiras, as cores são verdadeiras formas de acesso ao sistema religioso e cultural do povo-de-santo.

Mario Cravo Neto se utiliza bem desse aspecto de lei relacionado às cores no candomblé e à mitologia de Exu. No caso da imagem 12, essa utilização se dá a partir do destaque conferido à cor vermelha – quente e brilhante - da sunga do menino em primeiro plano, que se diferencia e chama a atenção, sobretudo se comparada com os tons pastéis e a opacidade que preenche o restante da fotografia.

Esses são vínculos básicos quando a fotografia é tomada de uma só vez, na sua simultaneidade. Ao se deter em aspectos mais específicos, tornam-se mais evidentes para o observador as estratégias de produção do sentido almejado por Mario Cravo Neto.

O rosto funciona como um forte canal de expressão das emoções, e como parte dele, o olhar. Na foto 12, a ausência do olhar, por exemplo, torna-se um elemento fundamental da composição na medida em que transfere o vetor de observação da imagem para outras partes do corpo, a partir dos quais se torna possível a percepção do “clima” da fotografia.

Nesse caso, o destaque da composição se situa no fato de o movimento da fotografia ter sido congelado numa velocidade baixa, o que faz com que parte dos corpos fotografados apareça de forma tremida e sem nitidez. A opção do fotógrafo tanto em suprimir o olhar quanto em deixar claro para o espectador que o movimento foi capturado em manchas (e que por isso mesmo se trata de uma fotografia) pode ser analisada como uma referência plástica ao caráter indeterminado de Exu e também à sua capacidade de movimento, à sua volatilidade.

O fato de essas pequenas traquinagens estarem sendo realizadas em frente a uma igreja faz aflorar o caráter subversivo de Exu. No que tange ao movimento dos meninos, nota-se uma independência de *performance*, mas deixa-se entrever uma comunicação entre eles, a partir do modo como estão situados uns em relação aos outros: em semi-círculo.



Figura 13. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto < http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_03.htm>)

A foto 13 desperta a atenção de quem a olha a partir da imensidão da fachada da igreja conjugada com o menino no seu topo, tão pequeno em relação a ela quanto fundamental para o entendimento da imagem. O local onde o garoto está posicionado, que parece unir o plano da igreja (uma construção em ruína, vinculada ao homem) ao plano do céu (morada dos deuses), configura-se como o elemento que permite uma primeira referência a Exu: no candomblé, Exu é o mensageiro, o ponto de encontro que

possibilita a comunicação entre os homens e os orixás, entre a esfera da terra (*Ayiê*) e a esfera celeste (*Orum*).

No plano mítico, a posição do garoto pode relacionar-se ainda ao Exu guardião das entradas, ao Exu porteiro, que não entra e tudo observa. O fato de ser um garoto o protagonista da imagem ainda evoca a presença do Exu menino, levado e traquino, que subverte a ordem natural das coisas. Assim, o fato de ele estar localizado no alto de uma igreja fundamenta-se como elemento que remete à agilidade, vivacidade e dinâmica.

Há ainda o detalhe da bermuda vermelha, que reforça o acesso à simbologia de Exu. Também o outro garoto, que se encontra logo abaixo dele, do lado direito da imagem, veste uma camisa vermelha. A lateral da torre barra a entrada de luz, fazendo com que o segundo garoto fique escondido na sombra. Além disso, o fato de se situar abaixo do protagonista se configura como elemento que o coloca em plano secundário, se tornando difícil, inclusive, de ser visualizado no caso de um olhar menos atento.

Contudo, é esse garoto que, a partir das características evocadas acima, lembra ao observador que Exu dificilmente se conforma em um lado das coisas apenas. Ele é quem fornece na fotografia o acesso ao Exu que se esconde, que se oculta.

A distância e o ponto de vista do fotógrafo, que flagrou a cena de baixo para cima (um *contre plongée*), ajudam a suprimir os detalhes da fisionomia dos garotos, já bastante comprometidos por conta de a principal fonte de luz, escassa e vinda de cima, achatar e tirar a impressão de volume.

O fato de o observador não ter acesso à fisionomia dos personagens transfere o ordenamento da imagem, em boa medida, para a interação entre os elementos da cena, bem como para o posicionamento de cada um deles, além dos detalhes.

Ao mesmo tempo em que a ausência do olhar tem como consequência a impossibilidade de ele se constituir enquanto vetor de leitura, promove, a partir da própria composição, a assunção de uma característica fundamental de Exu: a sua ambigüidade, o seu não enquadramento em rótulos pré-estabelecidos. A ausência de um rosto definido e de um olhar deixa aberta a possibilidade para que essa ausência aponte para uma variedade e diversidade de formas, assim como Exu.

A partir da cruz, no centro da igreja, inicia-se um movimento diagonal decrescente, que passa pelo menino mais nítido até alcançar o menino menos evidente. Desse detalhe, torna-se possível realizar uma leitura que se aproxima do caráter

sincrético atribuído aos negros que chegaram à Bahia como escravos e que tiveram, por uma questão de sobrevivência cultural e religiosa, não apenas que conviver com a cultura religiosa do catolicismo e seus símbolos, mas também participar de um jogo de aproximações, que mesclou conformidade (aparente) e resistência, nos termos de Floyd Merrel (2005).

Fechar o enquadramento na fachada da igreja (vista de sua metade superior para cima) e o céu, deixando apenas uma pequena zona das laterais em seu derredor à vista (parte de uma árvore de um lado e fragmentos de edifícios do outro) é outra estratégia do fotógrafo no seu empenho de fazer emergir um sentido veiculado à mitologia de Exu.

A igreja da Barroquinha, localizada no bairro de mesmo nome e povoado por negros no século XVIII, desempenhou naquele período um papel de relevância estratégica, de apoio e disfarce para a fundação do candomblé⁷⁴. O foco da fotografia na igreja de arquitetura colonial em ruínas, ao mesmo tempo em que se remete a uma Salvador antiga, funciona como uma comunhão entre o velho (representado pela igreja e por sua história) e o novo (evocado pelos meninos). São traços de uma cidade antiga habitada por novos moradores. Ou seja, promove o encontro entre o antigo e a sua atualização.



Figura 14. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_15.htm>)

⁷⁴ Para mais detalhes, ver a reportagem *Mães de santo*, de Agnes Mariano, publicada na revista eletrônica *Soterópolis*, cujo link de acesso é: <http://soteropolitanosculturaafro.wordpress.com/2007/11/08/maes-de-santo/>. Acessado em 02 de maio de 2008.

Um homem sentado de costas em uma pedra à beira-mar é o elemento humano da foto em questão. A luz dura, ao mesmo tempo em que confere nitidez à figura humana, ao mar e ao céu – elementos que compõem a zona bem iluminada da foto -, deixa a outra metade da fotografia no escuro, porém visível. Isso se dá por conta do ponto de vista do fotógrafo, que flagrou a imagem por trás da cena e ao lado da grande parede de pedra que bloqueia a entrada de luz nessa zona da fotografia.

Mais uma vez, Mario Cravo Neto opta pela divisão da fotografia em uma zona clara e outra escura, evocando a referência à estrutura da narrativa mítica, como já foi demonstrado em análises anteriores. A diferença aqui é que a parte clara aparece, de fato, bem iluminada, permitindo uma leitura mais direta dos seus elementos constitutivos, e a parte escura também é acessível.

A supressão do olhar transfere o vetor de leitura para a figura do homem, que se encontra no ponto de cruzamento entre o mar e o céu (plano imaterial) e as pedras (organizadas a partir da intervenção humana, plano material). É o Exu que não mostra uma face (por possuir muitas) e que se situa no ponto de encontro entre mundos distintos. A cabeça que nada carrega também se configura como uma referência ao mito no qual Exu respeita o tabu e é feito decano dos orixás: “Sua cabeça estava descoberta, não tinha gorro, nem coroa, nem chapéu, nem carga” (PRANDI, 2001, p. 43).

O corte diagonal que atravessa a fotografia, como é proposto por Dondis (1976), sugere instabilidade e uma formulação visual provocadora. Para acessar esse sentido, pode-se evocar a noção de completação de Nelson Goodman (1978), cujo foco é a possibilidade de se completar coisas que não estão nas imagens, mas que vêm à tona a partir de contextualizações. No ato da recepção, o observador muitas vezes completa certas lacunas faltantes a partir de suas expectativas. É como se o fora-de-campo também pudesse fazer parte do mundo da fotografia.

Nessa perspectiva, pode-se interpretar que o homem negro da fotografia 14 se situa em um entrelugar, pois está sentado na rocha situada entre a cidade (de Salvador, como se sabe) e o mar. A cidade de Salvador que se encontra atrás do sujeito e que não aparece na imagem é o local onde vive, anda e trabalha; é também onde se encontram as ruas, as vielas, as encruzilhadas. Onde se encontram as feiras e de onde se vai para a praia; é a casa de Exu.

Do outro lado e diante dele, há a saída para o mar, que também representa possibilidade de fluxo e movimento e se configura como um possível canal de comunicação entre a África ancestral e mítica (no plano do imaginário) e a atualidade soteropolitana. Pode ser interpretado como o vínculo entre a tradição e contemporâneo, o passado e o presente; como o caminho que liga a matriz africana arcaica à matriz afro-brasileira do momento do clique; é também local de Exu.

Assim, o sujeito da fotografia encontra-se no meio termo, entre uma possibilidade e outra. A decisão do movimento é dele mesmo, que pode subir o rochedo e retornar à cidade, ou tomar um barco e chegar à África. Essa interpretação, a partir de um exercício de completação imaginativa, evoca assim, os aspectos de movimento, de caminho a ser seguido, de escolha.

Essa afirmação é reforçada também através do discurso da mitologia dos orixás, que considera Exu não apenas como um personagem em uma narrativa, mas principalmente como o veículo da própria narrativa, como meio. Metamórfico e original, Exu torna-se o próprio veículo do processo de instauração de sentido, sendo estruturante da enunciação do negro no Brasil e da cultura afro-brasileira, caracterizada pela marca da multiplicidade.

Sobre Exu, escreveu o artista plástico Mario Cravo Júnior, pai de Mario Cravo Neto, ao final do livro *Laróyè*: “Sou nuvem, vento e poeira. Quando quero, homem e mulher. Sou das praias e da maré. Ocupo todos os cantos. Sou menino, avô, maluco até. Posso ser João, Maria ou José. Sou do ponto do cruzamento” (JÚNIOR apud NETO, 2000).



Figura 15. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_57.htm>)

O flagrante de um momento lúdico e sensual que envolve três personagens localizados próximos à lateral de um trio elétrico - símbolo maior da festa carnavalesca que acontece na Bahia – é o resultado do registro fotográfico representado na fotografia 15.

Trata-se de uma composição que captura o instantâneo fotográfico, o que faz com que ela se configure como uma imagem mais espontânea e sincera. Diferentemente de outras situações, nesse caso, o fotógrafo não atua como coadjuvante da foto, mas como um espectador. Guran descreveria essa situação do seguinte modo: “Esse tipo de foto faz do fotógrafo – e do leitor da foto – um simples espectador da cena fotografada, libertando-o da incômoda posição de coadjuvante, como ocorre na foto parada” (Guran, 1992, p. 43). Contudo, a proximidade do fotógrafo em relação à cena não pode deixar de ser mencionada.

É a sensualidade e o teor mais ligado ao sexo que se fazem como elementos mais notáveis da fotografia em questão. No que concerne ao tema, os discursos que envolvem Exu não são idênticos. Se, por um lado, nas narrativas míticas descritas por Prandi e adotadas como referenciais para esta análise não há menção à palavra sexo ou qualquer outra conotação sexual; por outro lado, o discurso veiculado por muitos antropólogos não deixam de vislumbrar essa perspectiva.

A antropóloga Stefania Capone (2004) explica que o caráter fortemente sexuado atribuído a Exu está ligado ao seu poder de reorganização do universo e que o seu falo representa a potencialidade, a energia transbordante, o sexo como força criadora e possibilidade de realização. Sentido completamente diferente àquela atribuída pelos missionários que chegaram à África no século XVIII e interpretavam o falo presente nas efígies de Exu de modo pejorativo, descrevendo-o como “enorme e exagerado em relação à proporção do restante do corpo” (VERGER, 2002, p. 133).

Ao se concentrar no contexto social e cultural em que a foto foi flagrada, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre o carnaval como um local para se pensar em questões identitárias e simbólicas, como Michel Agier (2003) propõe:

(...) é o lugar por excelência da máscara, do disfarce, o lugar onde se pode encenar imagens de si, ou imagens de um “nós”, utilizando um material simbólico disponível e cuidadosamente escolhido: roupas, cores, ritmos musicais, passos de dança, letras de canções e poesias, personagens míticos locais ou não, espíritos e deuses. Todo esse material simbólico é mostrado – está em representação – como sinais de uma identidade produzida (...). Ela quer “dizer” alguma coisa, mostrando assim uma relação que muitas vezes é implícita, escondida: aquela que vincula um sentido social e uma criação artística, estética, cultural (AGIER, 2003, p. 43).

O material simbólico da imagem de Mario Cravo Neto aponta para a evidência de uma *performance* diferente dos padrões de comportamento adotados pelos blocos afro, que desde a década de 70 vêm propondo uma espécie de reafricanização da festa carnavalesca.

De acordo com Agier (2003, p. 50), o padrão que condiciona o sucesso estético da representação no Ilê Ayiê, por exemplo, é “rigidamente controlado pelos membros do grupo por ocasião da festa: limpeza, ‘postura’ correta, ausência de drogas ou de excesso de álcool, nada de violência etc”. Para o autor, esses padrões refletem um desejo de homogeneidade na aparência que seria cumprido através da representação dessa “boa aparência” social dos negros.

Ora, a fotografia em questão, ao contrário de referenciar um carnaval institucionalizado e organizado, traz à tona uma outra cena: são negros dançando aberta e livremente, vestidos de forma diferenciada, de modo que a pouca roupa se faz evidente. Os personagens, despojados de qualquer senso moral, não parecem estar preocupados com o modo como se apresentam. Deixam-se tomar pelo momento de prazer e pelo êxtase do carnaval, entregando-se ao esfregar dos corpos ao lado do trio elétrico. Ou seja, esses personagens não cumprem em nada com a “boa aparência” reivindicada pelos membros do Ilê Ayiê, projetando outras possibilidades de interpretação veiculadas a Exu.

Se na representação de Mario Cravo Neto o acesso à figura de Exu conectado aos referentes fotográficos cujos movimentos e exposição dos corpos se aproximam da noção de “Exu do corpo”; nos ritos do Ilê Ayiê, o Exu é evocado no momento liminar, de passagem da casa para a rua, ou seja, na saída para o desfile. É nesse momento que Exu é posto em destaque através de gestos, oferendas e cânticos, pela sua capacidade de abrir caminhos (AGIER, 2003, p. 50).

Essas duas visões em torno da representação de Exu no contexto do carnaval podem funcionar como mais uma demonstração da multiplicidade dos discursos acerca de Exu e do seu caráter inapreensível.

Para Agier, o carnaval é uma situação ritual, que cria o seu próprio espaço-tempo fora do ritmo comum da vida diária, o que permitiria “apreender a identidade como fato empírico, como *performance* da identidade observável em seu contexto (...)” (AGIER, 2003, p. 50).

Ao atentar para os elementos da composição fotográfica propriamente ditos, é importante destacar o enquadramento, que ao mesmo tempo em que situa os protagonistas da imagem na extrema direita do quadro, propicia o exercício de completção do quadro a partir dos fragmentos de outros corpos da esquerda da moldura (o pedaço da cabeça de um homem mais abaixo, parte do rosto e do braço de um outro mais atrás, e ainda uma mão no último plano, que toca no trio elétrico).

Esses fragmentos são importantes para a interpretação da foto, uma vez que servem para situar o observador em relação ao espaço onde foi clicada a cena, trazendo à tona o extra-campo da fotografia. Em outras palavras, o conhecimento de que há mais gente ao redor dos personagens centrais, ajuda a localizar o contexto da cena: uma festa carnavalesca. De resto, não se trata de uma fotografia que conte com sofisticções da linguagem fotográfica, a cena se revela nitidamente, permitindo uma leitura mais direta.



Figura 16. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_24.htm>)

A fotografia 16 é uma das que mais destoa, do ponto de vista da configuração da imagem, do conjunto apresentado até o momento. A começar pelo fato de ter sido registrada em um ambiente interno, identificação feita sobretudo a partir da estatueta do santo e das pilastras verticais, que ocupam a região esquerda da foto.

Na ausência da expressão facial e do olhar do elemento humano da foto, um aspecto se sobressai: a aproximação de elementos improváveis, em uma estratégia que Goodman (1978) chamaria de justaposição.

Nesse sentido, é importante destacar que esses elementos só podem ser analisados enquanto uma aproximação inusitada se se leva em conta o objetivo da obra em que a fotografia se insere como um todo, o que traz à tona a intenção do fotógrafo de representar Exu via imagens fotográficas.

A partir disso, pode-se afirmar que a fotografia está dividida em uma zona mais clara, onde estão localizados o santo e a pilastra da igreja, iluminados pela luz que incide lateralmente; e a outra parte composta pelo homem negro, de costas, com uma das mãos na cabeça e nos cabelos trançados, em uma posição aparentemente contemplativa.

O inusitado está no fato de o personagem da foto estar sem camisa, o que evoca a possibilidade de aproximação entre ele e a figura de Exu. O corpo à mostra em uma igreja, ambiente a priori sagrado, instaura o clima desafiador proposto pela cena.

Esse detalhe aproxima-se do caráter subversivo e provocador de Exu, ao mesmo tempo em que remete à emergência das contradições. Até então, Mario Cravo Neto vinha construindo representações de Exu a partir da ligação do orixá mensageiro com o mundo, fora do espaço sagrado. A foto 16 subverte essa lógica e evidencia a presença de Exu também em espaços sagrados, e nesse caso, vale ressaltar, não se trata de qualquer espaço, mas do interior de uma igreja católica, instituição religiosa cristã.

O sentido vinculado a Exu nessa imagem emerge a partir da junção de elementos opostos, de diferente valor e carga moral como ordenadores da foto. É a tensão oriunda do encontro entre os diferentes elementos da imagem (um santo católico, branco e um homem negro, sem camisa) que promove, em boa medida, a carga dramática da fotografia. Do ponto de vista da composição, a foto horizontal preenchida com os

elementos opostos dispostos mais verticalmente funciona como forma de ressaltar a diferença.

Considerando a origem da cultura afro-brasileira, a fotografia 16 evoca ainda a idéia de convivência entre contrastes mencionada por estudiosos como Merrel (2005), Martins (1985), Gates (1989), Sodré (1983). Nas palavras de Merrel (2005), trata-se de um jogo entre conformidade e resistência. Para Martins (1985), foi a convivência entre os contrastes que, a partir da emergência de um código duplo, teria instaurado a aparência e a representação.

Os limites entre representação e realidade também se configuram em um elemento importante nesta fotografia, que parece ter sido posada, o que, contudo, não é possível afirmar com precisão. Além disso, o fato de a interação ocorrer entre um homem e uma estátua também se configura como um elemento de composição importante. Sobre isso, postula Schneider (2005):

Fixar o instante faz com que os objetos inanimados se equiparem aos animados, visto que o congelamento do instante coloca ambos na mesma condição (...). Para dar vida a esculturas, por exemplo, é importante que a fotografia não tenha movimento já que é o aspecto estático o que mais diferencia aparentemente uma pessoa e uma estátua. Como a foto congela tudo, fica mais difícil notar quem se mexe e quem não se mexe (SCHNEIDER, 2005, p. 121).

Assim, a ambigüidade se instaura a partir da postura do homem, que, parado, se coloca no mesmo patamar da estátua, reforçando a tensão entre mundo espiritual e material. De todo modo, trata-se de uma foto que instaura o seu sentido a partir de um jogo tensivo e que, por se tratar de um jogo, não se cristaliza enquanto verdade absoluta e pode sempre recomeçar. É desse modo que a ambígua imagem de Exu, como Gates (1989) afirmou, pode ser usada para atividade interpretativa. Cabe acrescentar ainda que esta imagem não encontra um correspondente mais direto nos mitos descritos por Prandi (2001).



Figura 17. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_12.htm>)

Contrariando a estratégia de composição subjacente à maior parte das fotografias analisadas até aqui, que consistia em sonegar ao observador o acesso aos rostos e aos olhares dos personagens, a fotografia 17 veicula, em primeiro plano, o rosto de um homem negro, em parte visível e em parte encoberto por uma touca vermelha.

A localização do ambiente torna-se difícil na medida em que o fundo da fotografia aparece desfocado em detrimento do foco no homem central da imagem, que ocupa praticamente toda a moldura da foto. Para quem possui o conhecimento prévio dos locais onde foram feitas as imagens do livro, arrisca-se indicar a Feira de São Joaquim como locação da fotografia, o que é confirmado por Mario Cravo Neto: “Um *boxeur* na Feira de São Joaquim”.

O olhar do homem encara a câmera e o coloca em comunicação direta com o observador da imagem. Esse tipo de olhar, dirigido ao espectador, constitui-se num traço enunciativo típico do retrato e indica que o personagem tem consciência de que está sendo fotografado (SOUZA, 2006, p. 117).

De acordo com Cleide Campelo, na cultura ocidental o rosto é a parte do corpo mais permitida de ser mostrada. “(...) Sendo sobre o rosto que as interdições aparentemente atuam menos, no sentido de que é uma área aparentemente para ser exibida, e por isso mesmo o rosto é uma área absolutamente demarcada pela cultura” (CAMPELO, 1997, p. 69). Para ela, o rosto é um importante canal para a expressão das emoções.

A pouca iluminação da fotografia, que não valoriza os contrastes e faz com que o rosto do homem perca em nitidez, sugere que a tomada foi feita ao anoitecer. O tom escuro que prevalece na imagem faz emergir um aspecto paradoxal: ao mesmo tempo em que o rosto se mostra (o que potencializa as suas possibilidades de informação), pouco se pode afirmar sobre os efeitos advindos da expressão facial do sujeito em questão, por conta da pouca iluminação.

É um olhar envolto em mistério e desafiador, que não pode ser restringido a um ou dois adjetivos, mas que chama a atenção do observador pela sutileza e abertura que evoca. Esses já se configuram como atributos necessários para que a fotografia realize uma remissão inicial a Exu.

Nesse caso, o acesso à figura de Exu se dá através de convergências com características do orixá presentes de modo mais ou menos enfático ao longo dos mitos em questão, e não com episódios representados em ações específicas. Assim, pode-se dizer que a relação com os mitos se dá mais através do efeito instaurado do que das ações representadas de forma direta.

O fato de o homem olhar para a câmera aponta para a sua consciência de que está sendo fotografado, o que implica, inevitavelmente, em uma certa encenação frente à lente que o registra. Esse conhecimento aponta ainda para a interação entre fotografado e fotógrafo, o que pode indicar cumplicidade.

Contudo, há ainda uma referência qualitativa mais direta que funciona como aproximação ao orixá mensageiro: a cor da touca e da luva, cujo vermelho promove a instauração de uma atmosfera quente na fotografia, reforçada pelos pontos de luz amarelos ao fundo, em contraste com o tom mais escuro que predomina na imagem.

Exu também é conhecido por chupar o polegar, aspecto que ganhou conotação sexual e que vem à tona a partir desta fotografia, uma vez que o homem se encontra com o seu polegar nos lábios e à mostra.



Figura 18. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_16.htm>)

A construção da cena a partir das qualidades oriundas, sobretudo, do emprego da luz, é o que mais se destaca na fotografia 18, que, em contrapartida, recorre minimamente aos vestígios de referencialidade fotográfica.

A luz, elemento fundamental para qualquer fotografia, configura-se enquanto uma fonte de informação, servindo tanto para veiculá-las de forma nítida e detalhada quanto para ocultá-las a partir de jogos de luz e sombras. O modo como a luz incide e é capturada pelo fotógrafo é fundamental para a instauração do sentido de uma fotografia. Objetos iluminados tendem a exercer um poder de atração maior do que aqueles ficam na penumbra.

Também é a partir da incidência da luz que se interpreta uma fotografia em termos de ênfase na fidedignidade ou na ilusão. A luz também é responsável, em boa medida, pelas sensações que alcançam o observador quando da recepção de uma fotografia.

Tirada num contraluz, a foto 18 projeta a silhueta praticamente esquemática de um homem que olha em direção ao céu. Sua silhueta, que compreende o perfil do rosto e de parte do corpo, encontra-se com um objeto situado na parte superior da fotografia, algo que parece uma telha, e que se funde com a cabeça do personagem.

Além de uma pequena lâmpada verde situada na ponta superior direita do quadro, o restante da imagem completa-se com o céu, de onde irradia a luz que incide e constrói a fotografia. O ponto de vista do fotógrafo, que clicou a imagem de cima para baixo, contribui para a potencialização das formas geométricas da foto: entre o fotógrafo e a

luz do céu estão o protagonista da cena e a telha. Essa confluência entre a luz e a disposição dos elementos da cena promove ainda a assunção de uma forma geométrica arredondada, visível apenas em parte, lembrando um arco.

É sabido que a luz tem poder de transformação sobre as formas, criando ilusões de geometria. Além disso, é o contraste entre luz e sombra um dos principais responsáveis pela carga dramática de uma cena, tão maior será quanto for esse contraste.

É esse jogo de luz e sombra que pode, no plano da apreciação, tornar imprecisos os limites entre realidade e fantasia, por exemplo. Como afirmou Mario Cravo Neto em entrevista: “Trata-se da linguagem criativa aplicada à nossa cultura. O Exu é um certo tipo de mediador entre os homens” (SODRÉ, 2006).

Esse tipo de registro fotográfico, no qual se sobressai o aspecto icônico e que favorece a sutileza e o mistério a partir da luz e da sombra, é bastante recorrente nas fotos de Mario Cravo Neto e é potencializado nessa fotografia em especial. Cabe acrescentar que a forte carga icônica em detrimento da referencialidade faz com que esta imagem se distancie bastante da idéia de foto documental.

De modo isolado, seria uma tarefa complicada conferir indicialidade a esta foto. A sua inscrição num contexto específico e sua conexão com o seu referente fotográfico só fazem sentido se ela for tomada no conjunto da obra. No entanto, se se toma a qualidade como informação na perspectiva peirceana, é necessário evocar a existência do objeto ao qual essa qualidade se refere. E, de acordo com Solange Moreira (2006), “se temos consciência da existência deste objeto, deste ‘outro’, já não mais nos encontramos na esfera da primeiridade”.

Moreira postula ainda, tomando como base o pensamento peirceano, que os signos de primeiridade, cujas qualidades significantes provêm de suas qualidades, funcionam como possibilidades. Nesse contexto, ela afirma. “(...) os ícones puros não podem veicular informação. Em vista disso, este tipo de signo não é comunicável, não operando, portanto, na realidade semiótica cotidiana. Na realidade cotidiana operam os hipó-ícones, signos que participam da secundidade e da terceiridade” (MOREIRA, 2006). Contudo, também eles não transmitem informação. Como possibilidade, deles se pode apenas derivar informação.

De todo modo, mesmo se tratando de uma das imagens mais icônicas do livro, há presente, nela própria, traços indiciais (lâmpada, fio). Somente ao associar a fotografia

18 ao contexto da obra como um todo, ou, dito de modo mais semiótico, ao tomar consciência do objeto que possibilitou a geração dessas qualidades, é que o jogo de luz e sombras destacado permite acessar sentidos ligados a Exu.

Nesse contexto, a referência essencial possível é mais uma vez a habilidade de unir o plano da luz e das trevas, de chamar em causa o jogo do revela-desvela comum às mitologias dos orixás como um todo. O objeto sobre a cabeça do homem pode ser interpretado ainda como o elemento que conecta os dois planos da fotografia: o celestial e o mundano.



Figura 19. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_16.htm>)

Outro recurso utilizado pelo fotógrafo no sentido de sair de uma primeiridade para se aproximar da secundidade foi o modo pelo qual editou algumas imagens do livro. Exemplo disso é a seqüência entre as fotografias 18 e 19, dispostas lado a lado em *Laróyè*.

A composição 19, cuja iluminação se distribui de modo mais uniforme no quadro, mostra, com nitidez, um homem negro de costas e diante de uma muralha de pedra. Tanto o rosto quanto o olhar da fotografia, mais uma vez, não estão disponíveis para o observador.

Os cabelos espetados para cima se constituem em uma referência a Exu, como já foi demonstrado em análise anterior. Além disso, a partir do contexto de produção do livro e da afirmação de Campelo (1997) de que a identidade cultural de um indivíduo se

inscreve no corpo, tornando-o visível aos outros através de gestos, indumentárias, músculos, dentre outras, é possível concluir que, além dos cabelos, a ausência do olhar, a falta de roupa e os músculos bem definidos apontam para a representação de um Exu jovial e desenvolto. De acordo com um dos mitos, o jovem Exu almejava a senioridade e para alcançá-la, teve que, durante um período, não usar nada na cabeça (PRANDI, 2001, p. 42).

A foto aponta ainda para a habilidade de observação atribuída a Exu, descrita nos mitos que enfatizam a sua alta capacidade de contemplação e de aprendizado (PRANDI, 2001, p. 40). O muro de pedra, em segundo plano e flagrado de modo fragmentado, sugere um forte, pela magnitude e pelas formas geométricas do lado esquerdo. É o Exu das portas, que ao lado do forte (que durante muito tempo teve a função de defesa da cidade) cumpre o papel de guardar as entradas e tudo observar.

Vale acrescentar que Mario Cravo Neto edita seus livros propondo um diálogo entre as imagens que aparecem lado a lado, o que reforça a conexão dessa fotografia com a anterior (foto 18). “Coloco uma fotografia ao lado de outra, para criar uma terceira imagem”, disse. Com as devidas ressalvas no que concerne às especificidades de cada uma, é possível afirmar que ambas veiculam um homem, cujo rosto não aparece, em uma paisagem solitária. A foto 18 concentrando-se na qualidade e na possibilidade, a foto 19 na referencialidade e na existência.



Figura 20. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_26.htm)

Uma estatueta de Exu, talhada em madeira, é o elemento em torno do qual se desenrola a ação no momento do clique fotográfico que resultou na fotografia 20. A estatueta, que exhibe um enorme falo, está sendo segurada por dois homens, que interagem com ela. Um deles, destacado em primeiro plano, ao mesmo tempo em que está com o falo de Exu na boca, introduz um pedaço de cana (que lembra o formato fálico) na boca da estatueta, que foi esculpida com chifres⁷⁵, boca aberta e dentes enormes.

A estatueta encontra-se inclinada pelos dois homens que a seguram de tal modo que parece estar olhando levemente para cima. Um detalhe importante é que um de seus olhos (o direito) aparece apagado, talvez gasto pelo tempo, enquanto o outro está aberto. O protagonista da imagem, de modo semelhante, encontra-se também com a cabeça inclinada para cima e só torna visível ao espectador um de seus olhos, por conta do ângulo em que foi clicado. Sua boca também está aberta, deixando entrever a sua língua e os seus dentes, assim como a estatueta de Exu. Essas semelhanças formais entre os dois elementos que compõem a imagem promovem a instauração de um sentido relacionado à aproximação e comunicação entre homem e orixá, sugerindo uma transferência direta entre realidade e símbolo no plano da composição da imagem.

Como nas demais fotografias, os sentidos vinculados às narrativas míticas de Exu são instaurados a partir do modo como interagem os elementos do quadro, associando as características de qualidade e a contextualização da cena. Contudo, a foto 20 apresenta uma diferença notável em relação às demais fotografias: a estatueta de Exu parece concentrar sobre ela boa parte da referência ao orixá mensageiro, funcionando como se fosse o ícone (por conta da composição em si) e o símbolo de Exu (representado materialmente na estueta), dados de uma só vez.

Homem e estatueta posicionados frente a frente e em interação evocam a idéia de diálogo entre homem e orixá, ou seja, a própria essência de Exu, dessa vez, via indicialidade. O fato de o homem estar com o falo da estatueta na boca também se configura enquanto uma atitude ousada e corajosa se se leva em consideração os padrões morais da sociedade atual. Também esse aspecto impetuoso e provocador é característica de Exu.

⁷⁵ No candomblé, os chifres remetem-se à idéia de potencialidade (PRANDI, 2005)

O orixá das encruzilhadas pode ser evocado ainda a partir da folha, que está presa ao falo da estatueta que o simboliza. De acordo com um dos mitos, Exu possui o poder da cura através das plantas, tendo inclusive, certa feita, curado Olofim (PRANDI, 2001, p. 44).

Essa imagem parece ter sido motivada, informação confirmada por Mario Cravo Neto (NETO apud Sodré, 2006)⁷⁶, o que reforça a sua postura de não agir como observador oculto de suas imagens, mas como coadjuvante, como alguém que está implicado com a cultura que pretende tornar visível. De acordo com o fotógrafo, como já foi sinalizado, a aproximação com as situações que flagra é fundamental, caso contrário, não teria trabalho.

O ponto de vista adotado por Mario Cravo Neto nesta imagem promove um ângulo que fecha o enquadramento no homem da esquerda de tal modo que permite uma leitura circular da fotografia. O último plano da imagem é preenchido com um balcão e um recipiente de vidros para lanches, o que situa o clique na Feira de São Joaquim. A luz, mais evidente no homem do que na estatueta, também evoca, de modo menos enfático do que em alguns casos já analisados, a idéia de luz e sombra comum ao trabalho do fotógrafo.



Figura 21. Mario Cravo Neto, sem data.

(Fonte: Mario Cravo Neto <http://www.cravoneto.com.br/laroye/po/pag_41.htm>)

⁷⁶ Em entrevista concedida a Euriclésio Sodré e divulgada na dissertação do autor, de 2006.

Não há sofisticação de linguagem na fotografia 21. Não é a partir de estratégias do ponto de vista técnico, a exemplo de enquadramentos perfeitos ou contrastes incomuns, que emerge algum sentido que possa direcioná-la a Exu. O vínculo ao orixá mensageiro, nesse caso, associa-se mais à contextualização do registro da cena e aos conceitos dele advindos, muito embora a composição em si, inevitavelmente, sempre faça parte da instância da apreciação, com graus de importância variados no que diz respeito ao sentido que se pretende conferir à obra.

O que se vê, na foto 21, são crianças dormindo no chão, cobertas apenas por uma manta vermelha e branca. Em sentido horário, aparece um menino clicado no momento em que se espreguiça (vestido com *short* vermelho e blusa com listras vermelhas), seguido de outro garoto (vestido de branco e azul escuro), que antecede o terceiro menino, mais novo que os demais, completamente nu, e que, por sua vez, dorme ao lado de uma garota, enrolada em um cobertor vermelho, de onde foi fechado o enquadramento.




Além dos panos maltrapilhos, sacos e lixos espalhados no chão (na esquerda superior do quadro) sugerem um ambiente inóspito para crianças e que apontam para as desigualdades sociais existentes nas grandes cidades no mundo contemporâneo, inclusive Salvador. Nesse caso, eles utilizam o espaço da rua como se fosse o espaço da casa.




As mantas vermelhas e a nudez do menino se configuram como alguns elementos que indicam uma referência a Exu. Mas é ao acessar o contexto em que a cena foi registrada que outros sentidos se tornam evidentes.

De acordo com Mario Cravo Neto, a foto foi clicada durante o carnaval e flagra as contradições da festa: nas margens da alegria e da beleza, há trabalho duro e miséria. São os paradoxos tão comuns a Exu lado a lado: festa e trabalho, abundância e miséria. Há mitos que tratam dessa capacidade de movimento de Exu, de sua habilidade de passar da miséria à prosperidade, por exemplo. “Ele [Exu] conhecia a miséria e o desprezo de todos”, narra um mito (PRANDI, 2001). É daí que nasce o Exu improvisador, que se apresenta entre o caótico e a possibilidade de mudança. Contudo, para acessar esse sentido vinculado à passagem e ao paradoxo, é necessário evocar o contexto específico do carnaval (que não está evidente na imagem em questão) e realizar o exercício de completção proposto por Goodman (1978).






3.3.1 Sobre a análise: das composições fotográficas às narrativas míticas



Tabela 2 – Quadro sintético comparativo.

Foto	Composição (icônica e indicial)	Convenção nas narrativas míticas	Significado simbólico
<p>7</p> 	Homem saindo do mar	Mito 6: Exu guarda o portão de Aganju	Nascimento de Exu pela água
<p>8</p> 	Homem de costas	Mito 6: Exu guarda o portão de Aganju Mito 11: Elegua ganha a primazia nas oferendas Mito 12: Bará aprende a trabalhar com Ogum Mito 14: Eleguá espanta a clientela das adivinhas Mito 25: Elegbara devora até a própria mãe Mito 26: Exu provoca a rivalidade entre duas esposas	Exu como o guardião das entradas, de caráter ambíguo e subversivo
<p>9</p> 	Contraste entre luzes e sombras; corte diagonal; prato de comida	Mito 2: Exu respeita o tabu e é feito o decano dos orixás Mito 4: Exu come tudo e ganha o privilégio de comer primeiro Mito 6: Eleguá guarda o portão de Aganju Mito 11: Eleguá ganha a primazia nas oferendas Mito 14: Eleguá	Fome voraz de Exu, que é o primeiro a comer; Exu homem e mulher. Exu criança, adulto e ancião

		<p>espanta a clientela das adivinhas</p> <p>Mito 17: Exu come antes dos demais na festa de Iemanjá</p> <p>Mito 25: Elegbara devora até a própria mãe</p> <p>Mito 30: Exu vingá-se e exige o privilégio das primeiras homenagens</p>	
<p>10</p> 	<p>Contraluz; fisionomia em silhueta; supressão do olhar</p>	<p>Mito 1: Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas</p> <p>Mito 18: Elegua ajuda Orunmilá a conseguir o cargo de adivinho</p> <p>Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras</p> <p>Mito 23: Exu põe Orunmilá em perigo e depois o salva</p>	<p>Jogo do mostrar e esconder característico das narrativas míticas; Exu como canal de comunicação entre o <i>Orum</i> e o <i>Ayiê</i>; Capacidade de observação de Exu</p>
<p>11</p> 	<p>Homens em frente ao caminhão</p>	<p>Mito 2: Exu respeita o tabu e é feito o decano dos orixás</p> <p>Mito 5: Exu põe fogo na casa e vira rei</p> <p>Mito 10: Exu promove uma guerra em família</p> <p>Mito 11: Eleguá ganha a primazia nas oferendas</p> <p>Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras</p>	<p>Exu ambíguo e multifacetado; Exu como companheiro oculto das pessoas</p>
<p>12</p> 	<p>Meninos brincando em frente à igreja; supressão do olhar</p>	<p>Mito 6: Eleguá guarda o portão de Aganju</p> <p>Mito 10: Exu promove uma guerra em família</p> <p>Mito 11: Eleguá</p>	<p>Exu menino e travesso; Indeterminação de Exu</p>

		<p>ganha a primazia nas oferendas</p> <p>Mito 12: Bara aprende a trabalhar com Ogum</p> <p>Mito 19: Exu tenta trocar a morada dos deuses</p> <p>Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras</p>	
<p>13</p> 	<p>Meninos na fachada da igreja em ruínas; supressão do olhar</p>	<p>Mito 2: Exu respeita o tabu e é feito decano dos orixás</p> <p>Mito 6: Eleguá guarda o portão de Aganju</p> <p>Mito 10: Exu promove uma guerra em família</p> <p>Mito 11: Eleguá ganha a primazia nas oferendas</p> <p>Mito 12: Exu aprende a trabalhar com Ogum</p> <p>Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras</p>	<p>Exu mensageiro e guardião; Ambigüidade.</p>
<p>14</p> 	<p>Homem de costas entre o mar e as pedras</p>	<p>Mito 1: Exu ganha o poder sobre a encruzilhada</p> <p>Mito 2: Exu respeita o tabu e é feito o decano dos orixás</p> <p>Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras</p> <p>Mito 23: Exu põe Orunmilá em perigo e depois o salva</p> <p>Mito 24: Exu instaura o conflito entre Iemanjá, Oiá e Oxum</p>	<p>Encontro entre o <i>Orum</i> e o <i>Ayiê</i>; Exu como o mensageiro entre esses mundos; Capacidade de observação de Exu</p>
<p>15</p>	<p>Pessoas dançando ao lado do trio;</p>	<p>Mito 10: Exu promove uma</p>	<p>Exu múltiplo e de caráter</p>

	carnaval	guerra em família Mito 19: Exu tenta trocar a morada dos deuses Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras Mito 26: Exu provoca a rivalidade entre duas pessoas	inapreensível; Quebra de regras sociais
16 	Homem dentro de igreja	Não há mito direto vinculado a esta fotografia	Exu subversivo e provocador; Ambigüidade
17 	Retrato de boxeador	Mito 2: Exu respeita o tabu e é feito o decano dos orixás Mito 7: Exu leva dois amigos a uma luta de morte Mito 8: Legba carrega uma panela que se transforma em sua cabeça Mito 20: Exu corta o nariz do artesão que não fez o ebó prometido Mito 21: Exu não consegue vencer a morte	Exu indeterminado; Destaque à cor vermelha, chupa o polegar
18 	Silhueta de homem com rosto voltado para o céu; jogo de luz e sombra	Não há mito direto vinculado a esta fotografia	Jogo do revela-desvela das mitologias; Limite entre realidade e mitologia; Mistério e sutileza de Exu
19 	Homem de costas diante de muralha de pedra	Mito 1: Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas Mito 2: Exu respeita o tabu e é feito o decano dos	Exu como guardião das entradas; Aquele que nada usa na cabeça.

		<p>orixás</p> <p>Mito 6: Eleguá guarda o portão de Aganju</p> <p>Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras</p> <p>Mito 25: Elegbara devora até a própria mãe</p>	
<p>20</p> 	<p>Homens com estatueta de Exu</p>	<p>Mito 2: Exu respeita o tabu e é feito o decano dos orixás</p> <p>Mito 12: Bará aprende a trabalhar com Ogum</p> <p>Mito 18: Eleguá ajuda Orunmilá a ganhar o cargo de adivinho</p> <p>Mito 22: Exu atrapalha-se com as palavras</p> <p>Mito 24: Exu instaura o conflito entre Iemanjá, Oiá e Oxum</p>	<p>Comunicação entre homem e orixá; Aproximação entre as esferas do <i>Orum</i> (mundo dos orixás) e do <i>Ayiê</i> (mundo dos homens).</p>
<p>21</p> 	<p>Meninos dormindo no chão</p>	<p>Mito 6: Eleguá guarda o portão de Aganju</p> <p>Mito 11: Eleguá ganha a primazia nas oferendas</p> <p>Mito 12: Bará aprende a trabalhar com Ogum</p> <p>Mito 13: Exu vinga-se por causa de ebó feito com displicência</p> <p>Mito 16: Exu provoca a ruína da vendedora do mercado</p>	<p>Habilidade de Exu para passar de uma condição à outra; Exu como improvisador, como aquele que se situa entre o caótico e a possibilidade de mudança.</p>

O quadro acima é bastante revelador da pertinência da abordagem adotada neste trabalho - que considera a composição fotográfica na conjunção entre os seus traços

indiciais e icônicos – como a opção mais profícua para se atingir a dimensão dos mitos sobre o orixá mensageiro.

Algumas das fotografias que se caracterizam por um aspecto mais indicial remetem-se a episódios específicos das narrativas míticas, ou seja, trata-se de imagens que se aproximam mais de eventos e situações vividas por Exu, a exemplo das fotografias 7, 8 e 19. Isso não quer dizer que os aspectos qualitativos da composição não contribuam para reforçar essa idéia. Ao contrário, a dimensão icônica destas fotografias, embora menos evidente que em outros casos, acrescenta-lhes justamente as características de Exu de um modo mais abrangente e que estão, de uma forma ou de outra, presentes em todos os mitos sobre o orixá da comunicação, como o seu caráter ambíguo, por exemplo.

Talvez o exemplo máximo de reunião entre elementos de ordem icônica e indicial na composição mesma da fotografia seja a imagem de número 9. Não deve ter sido à toa que se trata da imagem que rendeu uma das análises mais ricas, tanto por representar episódios específicos quanto por mobilizar diferenciados aspectos de Exu.

As imagens de caráter mais icônico, por sua vez, são mais abertas e não se reconhecem de forma mais direta em episódios específicos das narrativas. A conexão com os mitos de Exu, se dá, nesse sentido, através de aproximações com características mais genéricas do orixá. Talvez por isso mesmo, muitas dessas características também façam parte das mitologias como um todo, como o jogo do revela-desvela. Exemplo disso são as fotos de número 10 e 18.

Já as fotografias 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 20, como pôde ser observado, demonstram de modo mais evidente que o indicial é composto, também, pelo icônico. Embora de forma mais imediata se caracterizem enquanto imagens mais indiciais, um olhar mais atento desperta imediatamente para os aspectos icônicos - mais sutis -, porém fundamentais para o vínculo entre imagem fotográfica contemporânea e narrativa mítica sobre Exu.

De um modo geral, as fotografias analisadas confirmam a hipótese de que, em se tratando das imagens fotográficas em questão, torna-se imprescindível uma análise que considere, em concomitância, os aspectos icônicos e indiciais inerentes à fotografia.

No caso específico dessas fotografias, ficou demonstrado que é o diálogo entre a dimensão icônica (que abre possibilidades interpretativas e permite o movimento que

transcende as barreiras do espaço-tempo que separa mito e realidade) e a dimensão indicial (que contextualiza historicamente, através da singularização espaço-temporal de uma realidade contemporânea) que possibilita, no plano da interpretação, que se atinja a dimensão simbólica de Exu, justamente através da aproximação criada entre narrativa mítica e registro atual.

Uma análise que focalizasse apenas a dimensão icônica, por exemplo, não alcançaria as narrativas de modo mais pontual e não atingiria episódios míticos de forma mais direta. Por outro lado, uma análise meramente indicial não contaria com a abertura icônica que permite a aproximação necessária entre atualidade e mito para que se atinja a dimensão simbólica (das narrativas míticas e do cotidiano registrado, conectados a uma cultura contemporânea) que, por sua vez, viabiliza a visualização de Exu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo fundamental deste trabalho foi realizar uma análise interpretativa de uma parte das fotografias de Mario Cravo Neto, publicadas em *Laróyè* (2000), tendo em vista a relação que essas imagens contemporâneas mantêm com as narrativas míticas sobre o orixá mensageiro Exu, descritas pelo sociólogo Reginaldo Prandi (2001).

Para dar conta desse objetivo, foi desenvolvida uma metodologia de análise fotográfica de caráter multidisciplinar que, através de diferentes teorias e formas de percepção do meio fotográfico, pudesse dar conta da intenção do fotógrafo de fazer vir à tona, a partir de uma materialidade visual, elementos simbólicos presentes nos mitos sobre Exu e na cultura do candomblé.

Para isso, foram acionadas teorias cujo foco são as técnicas fotográficas e que mobilizam um conhecimento das regras de composição, além de teorias que problematizam as possibilidades e o alcance da fotografia, situando-a enquanto uma técnica fundamentalmente indicial, e por isso mesmo (na perspectiva peirceana), ao mesmo tempo, icônica.

As categorias semióticas peirceanas que dizem respeito ao objeto (ícone, índice e símbolo), utilizadas como operadores de análise, se mostraram produtivas no sentido de promover uma reflexão mais abrangente sobre as passagens de uma instância à outra e por corresponderem, de modo mais específico, a aspectos essenciais da fotografia. Vale destacar ainda que essas categorias não subordinam a especificidade da linguagem fotográfica às características da linguagem verbal, como vêm sendo feito com frequência em diversos trabalhos que se dedicam à análise de fotografias.

O conhecimento das técnicas fotográficas, que culminam na percepção da composição com qualidades próprias (caráter icônico) que, por sua vez, ganham existência em um produto espacialmente localizado, como a fotografia (caráter indicial), observados em confluência, veiculam representações dos mitos sobre Exu, a partir do conhecimento do seu universo simbólico, ligado a contextos culturais dados, sejam eles ancestrais (como nos mitos) ou atuais (como no cotidiano contemporâneo flagrado pelo autor).

Essa passagem do icônico ao indicial ao simbólico no meio fotográfico é favorecida também pelas características de Exu (dinâmico) e dos mitos (atemporais),

permitindo a inscrição dessas fotografias na fenomenologia peirceana e viabilizando o deslize (necessário à interpretação) de uma primeiridade icônica a uma secundidade existencial a uma terceiridade simbólica, por isso, argumentativa e marcada por convenções culturais.

Nesse caso, vale destacar, foram justamente os aspectos icônicos que acionaram aspectos mais abrangentes ligados a Exu e aos mitos, a exemplo do dinamismo, da capacidade de transmutação e da abertura às novas possibilidades inerentes ao orixá mensageiro.

Como foi observado nas análises, o icônico, por não se situar em uma singularidade específica, permite a abertura infinita da semiose peirceana, possibilitando argumentações que não se prendem a discursos pré-construídos, propondo um exercício de atualização dos mitos sobre Exu a partir da realidade contemporânea. É o aspecto icônico que, do ponto de vista visual, enriquece e subverte as possibilidades de leitura, fazendo com que essas imagens não fixem Exu em características permanentes, mas, ao contrário, possibilitam que o orixá mensageiro seja visualizado justamente pelo que tem de dinâmico, mutável e ambivalente, assim como é a cultura.

Como informa Souza (2006), são justamente as relações dos signos com os seus objetos dinâmicos, ou seja, com os discursos presentes e passados, que configuram a memória de uma formação social, seja de forma consciente ou inconsciente. A autora acrescenta ainda que o ícone, dentro de uma concepção peirceana, no seio da categoria da primeiridade, de sentidos virtuais, é capaz de promover o acesso a novos mundos possíveis ou o encontro entre mundos distintos.

Ao mesmo tempo, essas qualidades potencialmente subvertoras só funcionam de forma coerente, do ponto de vista da reflexão científica sobre os mitos de Exu e sobre o alcance da fotografia, por se tratarem, no caso em questão, de signos indiciais que veiculam (de modo não objetivo, mas cultural, e por isso também simbólico) os referentes que compartilham de um espaço geográfico e de uma história comuns.

Cabe lembrar que as fotografias de *Laróyé*, embora não sejam datadas individualmente, abrangem um período de três décadas (de 70 a 90). Esse dado reforça o conceito de mito que faz parte das religiões afro-brasileiras apresentado por autores como Prandi (2001) e Eliade (1991). Ambos os autores afirmam que o mito, enquanto um sistema cultural vivo, cujas origens se situam num passado histórico longínquo,

funciona para aqueles que compartilham desse sistema (seja de forma consciente, como no caso dos adeptos do candomblé; seja de modo inconsciente, como no caso dos referentes fotográficos em questão) como histórias exemplares do cotidiano que se perpetuam e se repetem *ad infinitum*.

Assim, é pertinente enfatizar a relevância da obra de Mario Cravo Neto, que ao se debruçar sobre o tema proposto, promovendo a conexão entre mito e atualidade através de Exu, levanta questionamentos e promove reflexões sobre o universo cultural e mítico do candomblé e do orixá mensageiro, seja no plano da ancestralidade, seja no plano do cotidiano histórico.

Ao sugerir essa relação viva entre mito e atualidade, o fotógrafo apresenta a fotografia enquanto um meio profícuo para lidar com a construção e a conexão entre mundos (existentes ou imaginários), trazendo à tona também elementos presentes no contexto cultural do povo de santo, que possui um passado histórico comum relacionado à escravidão.

Como já foi posto, as mitologias fazem parte, de um modo ou de outro, da realidade cotidiana da religião dos orixás e só o fato de evocar o vínculo entre mito e realidade já se constitui em motivo suficiente para debruçar-se sobre a sua obra, uma vez que esta propõe a reflexão a respeito de possíveis atualizações das narrativas míticas. Essa perspectiva faz com que essas imagens funcionem enquanto um veículo que possibilita, de alguma maneira, a continuação de uma memória cultural assentada nas mitologias sobre Exu.

A análise realizada apontou para a construção de fotografias que apresentam, com recorrência, elementos de remissão a Exu e seus mitos, seja no plano indicial, seja no plano icônico, mas, sobretudo, na confluência entre os dois, como ficou demonstrando na argumentação que segue o quadro sintético da análise. A interpretação realizada permitiu observar ainda as formas pelas quais o discurso visual do fotógrafo se aproxima do discurso das narrativas míticas e do discurso antropológico acerca de Exu.

A metodologia de análise fotográfica multidisciplinar adotada mostrou-se profícuo na medida em que trata o tema da fotografia com a sua devida complexidade (o que envolve o universo cultural do fotógrafo, seus conhecimentos sobre as técnicas fotográficas, o aparato tecnológico utilizado, o assunto fotografado e contexto de veiculação dessas imagens). Isso não quer dizer que o método proposto tenha esgotado

as possibilidades de interpretação das fotografias, apenas que buscou complexizar a forma de abordagem, promovendo uma aproximação mais original com as especificidades da linguagem fotográfica.

Além disso, ficou demonstrando que, de fato, para dar conta do desafio proposto nesta dissertação, apenas essa perspectiva viabilizaria o processo de análise de forma mais contundente. Isso não quer dizer que análises exclusivamente de caráter indiciais ou exclusivamente icônicas não permitam aproximações com os mitos representados, mas que apenas a partir do diálogo entre as duas instâncias tornou-se possível o nível de aproximação entre representação visual e universo mítico alcançado pela análise.

A partir do resultado da análise, é possível afirmar que imagens meramente icônicas tratariam das características de Exu de forma muito abrangente e não veicularia informações mais específicas sobre os episódios narrados nos mitos. Por sua vez, uma análise meramente indicial, veicularia elementos singulares que fazem parte de uma existência da cidade de Salvador, mas não permitiria a transposição espaço-temporal necessária para que se atingisse as narrativas míticas. Além disso, tratariam Exu de forma estanque e limitada, pois não acionaria as dimensões qualitativas necessárias para evocar seus aspectos de ambigüidade e dinamismo, e ainda restringiria a abertura para outras possibilidades interpretativas.

Se o índice singulariza culturalmente, também a iconicidade requer a experiência do símbolo e desconstrói discursos prontos, abrindo outras formas de percepção sobre Exu, *ad infinitum*, assim como ele é. É o ícone que sensibiliza o intérprete para os significados transcendentais propostos pela dimensão indicial.

Assim, apenas desse modo, com o entrelaçamento entre índice e ícone, ou, se preferir, informação e estética, é que se torna possível atingir a dimensão simbólica que marca a memória cultural em questão.

É importante colocar que, embora essa metodologia tenha sido desenvolvida especificamente para a análise das fotografias de *Laróyè*, ela oferece indícios de que pode se constituir em um terreno fértil para os estudos que propõem o diálogo entre linguagem fotográfica e temas culturais. Desse modo, é possível apresentar como um possível desdobramento para esta pesquisa a aplicação e a verificação da pertinência do método utilizado em outros tipos de fotografia.

Por fim, é necessário destacar a precisa habilidade (além da sensibilidade e do sentimento de pertencimento) de Mario Cravo Neto, que fazendo parte da cultura do candomblé, conseguiu reunir todos os conhecimentos necessários (técnicos, culturais e míticos) para produzir uma obra fotográfica capaz de, a partir de uma interpretação específica (como a que se buscou realizar aqui), criar elos entre o plano mítico e o plano da realidade, tendo como veículo a figura de Exu.

Fotografias essas, que, através de suas composições, mostraram-se capazes de revelar o orixá mensageiro, e ao mesmo tempo, subverter essa revelação - ao modo de Exu e dos mitos - para construir caminhos sempre novos e possíveis, a partir dos trilhos do pensamento e das existências onde as dimensões icônicas, indiciais e simbólicas se encontram, transmutam-se e reatualizam-se permanentemente, assim como na dinâmica da vida. *Laróyè, Exu!*

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. Exu e o diabo em ruas de carnaval: as identidades negras em questão (Brasil, Colômbia). In: BIRMAN, P. (Org.). **Religião e espaço público**. São Paulo: Attar Editorial, 2003. p. 41-62. (Coleção de Antropologia).
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. **Mais definições em trânsito**. Salvador: Ritos Produções, 2007. CD-ROM.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2001.
- BABO, Maria Augusta. **Para uma semiótica do corpo**. In: BABO, M. A.; MOURÃO, J. A. (Org.). **Revista de Comunicação e Linguagens: o campo da semiótica**, Lisboa, n. 29, p. 255 – 269, mai. 2001.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia da imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. (Passo a Passo).
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. A mensagem fotográfica. In: _____ **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Lea Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. A retórica da imagem. In: _____ **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Lea Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: AnnaBlume, 1997.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CANONGIA, Lígia. Mario Cravo Neto. Na terra sob meus pés. In: NETO, Mário Cravo. **Na terra sob meus pés**. Curadoria de Lígia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

- CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil.** Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: Pallas, 2004.
- CORREIA, Cláudio Manoel. Estudos sobre o desenvolvimento do conceito de signo: semiose, crescimento e evolução. **Revista Univap.** São José dos Campos. São Paulo, v. 7, n. 11, p. 80-84, 2000.
- COSSETTE, Claude. **Les images démaquillées: approche scientifique de la communication par l'image.** 2ª ed. Québec: Les Éditions Riguil Internationales, 1985.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais.** 2ª ed. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- DONDIS, Donis. A. **La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- ECO, Humberto. **Como se faz uma tese.** 14ª ed. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- _____. **O olhar discreto: semiologia das mensagens visuais.** In: _____ **A estrutura ausente.** 3ª ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Semiótica e Filosofia da Linguagem.** Tradução de Maria Rosaria Fabris e José Luis Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991. (Série Fundamentos).
- ELIADE, Micea. **Mito e realidade.** 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. (Debates).
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Tradução do autor. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2002. (Conexões).
- GAMBINI, Roberto; DIAS, Lucy. **Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira.** São Paulo: Editora Senac, 1999.
- GATES, Henry Louis. **The signifying monkey: the theory of African american literary criticism.** New York: Oxford Usa Trade, 1989.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. **La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica.** Madrid: Alianza, 1991.

- GOODMAN, Nelson. **Ways of worldmaking**. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1978.
- GUERREIRO, Goli. **A mestiça realidade brasileira**. Cultural. A Tarde. Salvador, 12/1/2008. p. 8.
- GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- HERNANDES, Nilton. Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo. In: LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (Org.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo. Ateliê Editoria, 1999.
- LEFFINGWELL, Edward. ...O eterno agora. In: NETO, Mario Cravo. **The eternal now**. Salvador: Mario Cravo Neto e Áries Editora, 2002.
- LIMA, Fábio Ferreira de. **Sentidos Fluidos: uma abordagem semiótica dos videoclipes de Chris Cunningham**. 2006. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Instituto de Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnais Veiga. **Manual de estímulos acadêmicos: monografias, dissertações e teses**. 4ªed. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. A física mística do corpo. **Revista de Comunicação e Linguagens: corpo o nome a escrita**, Lisboa, n. 10-11, p. 33-40, 1990.
- MAMEDE, José Carlos. **A realidade da imagem: um estudo da visualidade a partir da fotografia**. 1997. 127 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MARIANO, Agnes. Mães de santo. **Soteropolitanos**, Salvador, 8 de novembro de 2007. Disponível em:
<<http://soteropolitanosculturaafro.wordpress.com/2007/11/08/maes-de-santo/>>. Acesso em: 02 de maio 2008.
- MARTINS, Leda. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MEDEIROS, Margarida. **Da imagem como símbolo**. Lisboa: Público, 1992.
- MENDENHALL, Lauri. Mario Cravo Neto: at the Core of the Soul, **Costa Mesa Daily Pilot**, Newport Beach, Costa e Mesa, sat., October 22, 1994, p. A8.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos).
- MERREL, Floyd. **Capoeira and candomblé: conformity and resistance through afro-brazilian experience**. Princenton: Markus Wiener Publishers, 2005.

METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. **A análise das imagens**. Seleção de Ensaios da revista Communications. Novas Perspectivas em Comunicação, 8. Petrópolis, Rio de Janeiro: editora Vozes, 1973.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana**: uma perspectiva antropológica. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas Editora: Universidade Cândido Mendes, 2003.

MOREIRA, Solange. O ícone e a possibilidade de informação. **Enc. Bibli: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf.**, Florianópolis, 2º sem. 2006. Edição especial.

MÜLLER, Mary Stela; CORNELSEN, Julce Mary. **Normas e padrões para teses, dissertações e monografias**. 5ªed. Londrina: EDUEL, 2003.

NASCIMENTO, Edna Maria F. dos Santos. A leitura como processo: figura, texto e imaginário. In: FARIAS, I. R. (Org.). **Trans-Formar a educação**: semiótica, psicologia e psicanálise. Rio de Janeiro: Faculdade de Educação da UFRJ, 2004. p. 68-83.

NETO, Mario Cravo. **Espaço Cravo**: Parque Metropolitano do Pituauçu. Salvador: Mario Cravo Neto e Espaço Cravo, 1998.

_____. **Laróyè**. Salvador: Editora Áries, 2000.

_____. **Laróyè**. Salvador: Editora Áries, 2000. Disponível em: <<http://www.cravoneto.com.br/>>. Acesso em: 31 ago. 2008.

_____. **Na terra sob meus pés**. Curadoria de Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. **O tigre do Dahomey_A serpente de Whydah**. Salvador: Mario Cravo Neto e Áries Editora, 2004.

_____. **The eternal now**. Curadoria de Edward Leffingwell. Salvador: Mario Cravo Neto e Áries Editora, 2002.

NUNES, Karliane Macedo. A fotografia entre o índice e o ícone. In: FÓRUM DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 9, 2007, Rio de Janeiro. **Atas do IX FELIN**, Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. p. 1-9.

NUNES, Karliane Macedo. Representações míticas de Exu no livro de fotografias *Laróyè*, de Mario Cravo Neto. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008, Salvador. **Anais IV ENECULT**. Salvador: Ritos Produções, 2008. p. 1-15.

OLIVEROS, Ricardo. Mario Cravo Neto reinventa séries em exposição no Rio de Janeiro. **UOL**, São Paulo, 20 set. 2006, Diversão e Arte. Disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/arte/ultnot/2006/09/20/ult988u731.jhtm>>. Acesso em 31 ago. 2008.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. 3ª ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Estudos)

PIETROFORTE, Antonio Vicente. A nudez e o olhar. In: _____ **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Editora Contexto, 2004. p. 25-48.

PINHO, Patricia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

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

_____. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROCHA, Wilson. **Artes plásticas em questão**. Salvador: Omar G., 2001.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfried. **Imagem: semiótica, cognição, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SCHAEFFER, Jean Marie. **A imagem precária**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SCHNEIDER, Greice. **O olhar oblíquo: o discurso visual na fotografia de Robert Doisneau**. 2005. 148 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SODRÉ BARRETO, Euriclésio. **Laróyé: uma poética de Exu em Mario Cravo Neto**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Licia Soares de. **Introdução às teorias semióticas**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2006.

_____. **Televisão e cultura: análise semiótica da ficção seriada**. Salvador: SCT, FUNCEB, 2003.

TRINDADE, Liana; COELHO, Lucia. **O homem e o mito: estudo de antropologia psicológica sobre o mito de Exu**. São Paulo: Terceira margem, 2006.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX**. 4ª ed. Tradução de Tasso Gadzanis. Salvador: Corrupio, 2002.

_____. **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.

WEIERMAIR, Peter. **Mario Cravo Neto**. Exhibition Catalogue. Frankfurt: Stemmler, 1994.