

UMA FOTOGRAFIA DO SUTIL: A ARTE RELIGIOSA DE MARIO CRAVO NETO

Mariana de Lima e **Silva**¹

Alan Santos de **Oliveira**²

O segredo do sagrado

Ògbèrì nko mo màrìwo
O não iniciado não pode conhecer os segredos do *mariwo*.
Provérbio ioruba.



Figura 1: Mario Cravo Neto | *Laróyè* (2000).

O sistema religioso afro-brasileiro como cenário de pesquisa ou de representação artística produz-se como um todo complexo cheio de nuances e vicissitudes que vamos aqui analisar. A sua exuberância estética, tão sedutora ao olhar e aos demais sentidos, contrasta com uma complexidade de aspectos políticos, sociais e históricos que impõem aos seus registros, sejam eles fotográficos ou etnográficos, um cuidado peculiar no trato.

¹ Universidade de Brasília, Brasil.

² Universidade de Brasília, Brasil.

É por se tratar de uma religiosidade diaspórica³, ou seja, de um sistema que sobrevive na longa história em meio a um convívio tenso com relação à sociedade envolvente – esta que é majoritariamente cristã no Brasil –, que tem se tornado, o candomblé, uma religião cuja representação traz em si algumas marcas dessa forma específica e conflituosa de coexistência no espaço público. Nesse sentido, o presente artigo analisa o registro fotográfico de Mario Cravo Neto sob o tema da *vida de santo* como uma forma particular de tratamento, simultaneamente ético e estético, de imagens cujo referencial semântico se ampara e se produz na relação subentendida com o sistema de regras litúrgicas e políticas do candomblé como religião.

Ainda que secular, o domínio público, pensado como uma totalidade relativamente homogênea, é entremeado por uma moralidade hegemônica que organiza e distribui todas as práticas religiosas de formas iníquas. É por meio dessa organização moral, ou seja, dessa classificação que atribui valores e legitimidades relativas, que se produzem os diferentes grupos religiosos em dois grandes tipos:

I. As religiões públicas, ou seja, as igrejas e as comunidades predominantemente cristãs, ou aquelas que obtêm no imaginário público legitimidade (como o judaísmo, budismo, islamismo); e

II. As práticas religiosas outras que oficialmente ainda são minoritárias e que obtêm na opinião comum posição também subalterna (por vezes, são chamadas de “seitas”, por exemplo, o que marca seu caráter secundário no senso comum como subcategoria religiosa).

As diferenças políticas, ou seja, os prestígios obtidos pelos diferentes grupos de religiões no meio público são, ainda hoje, determinantes para a forma pela qual o pertencimento religioso pode se tornar público ou não. O proselitismo cristão no Brasil jamais encontrou equivalente nas religiosidades da diáspora, ainda que essas tenham sido capazes de se instaurar e produzir sentidos entremeados no meio público por meio de manifestações culturais ora tidas como nacionais, ora folclóricas. Porém, esses signos operam até o limite de se descobrirem como características de prática religiosa subalterna. Nesses casos, são prontamente repreendidos numa reafirmação de que não

³ O conceito de Stuart Hall (2006) remete-nos à elaboração de um imaginário de pertencimento étnico e racial histórico, cujo principal ponto nodal é o tráfico negreiro e o esfacelamento dos povos africanos no “Novo Mundo”. É essa síntese que simboliza a complexa reconstrução ou reelaboração de uma identidade no exterior da África que busca um ponto comum na adversidade, o hífen do Afro.

são “de Cristo”⁴. Se é possível afirmar que o candomblé foi capaz de se inscrever na história e na memória estética de um povo, faz-se também necessário compreender anteriormente de que formas sutis isso se produz como fenômeno social em um cenário que, do ponto de vista hegemônico, lhe é em tantos níveis hostil⁵.

No candomblé, de uma maneira geral, o segredo litúrgico e cosmogônico, ao que tudo indica, sempre foi seu aspecto constituinte. A bibliografia clássica, tanto em território africano quanto nas suas sobrevivências diaspóricas fazem sempre menção a esse aspecto de organização dos sistemas, ou seja, os silêncios e discrições que lhe são constituintes. Dessa forma, embora não seja possível afirmar que o segredo religioso do candomblé decorre principalmente do ambiente encontrado por esse sistema no chamado Novo Mundo (uma vez que já é sabido e confirmado pelas inúmeras etnografias realizadas na costa africana e com base nos relatos e práticas litúrgicas *in loco* que o segredo é aspecto estrutural⁶ dessas práticas religiosas), é razoável presumir que ele foi e tem sido ainda fortemente motivado também por essa convivência que, na letra da lei, chama-se de “intolerante” no Brasil. Ou seja, um aspecto que já se fazia presente na organização característica desse sistema cultural e religioso, ao aportar e conviver longamente com uma sociedade envolvente que lhe é e foi hostil, consolidou-se aqui também como um método, como um instrumento de autoproteção e de defesa no convívio em uma sociedade moralmente avessa a suas práticas e formas de pensar.

Sobre a dimensão visível da manifestação pública, faz-se importante notar, ainda, que a materialidade dos deuses candomblecistas incorpora, nesse convívio, algumas sutilezas ao mesmo tempo religiosas e políticas. Os deuses se expressam nos seus assentamentos que são objetos materiais, ou seja, imanências nas quais as divindades são “assentadas”, objetos nos quais elas são produzidas ou evocadas mediante a manipulação litúrgica de matérias votivas em práticas rituais; eis o caráter fetichista observado, por exemplo, por Bruno Latour (2002) nesse sistema de culto. Expressam-se, assim, as divindades na materialidade da natureza porque são oriundas

⁴ A esse respeito, por exemplo, pode-se ver tese de Gerlaine Martini (2007), *Baianas do acarajé: a uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira*, tese que versa sobre o acarajé e o conflito na sua moderna transformação em “bolinho de Jesus” pelos cristãos na cidade de Salvador.

⁵ A respeito da oposição que se instaura entre o cristianismo e as práticas religiosas de matrizes africanas, remetemo-nos à etnografia de Bruno Reinhardt (2007), cujo título “Espelho ante espelho: a troca e a guerra entre o neopentecostalismo e os cultos afro-brasileiros em Salvador” sintetiza o objeto de sua análise que esmiúça as formas pelas quais essas oposições não somente determinam aos respectivos grupos lugares de produção e emissão discursiva religiosas díspares, mas também se produzem enquanto identidades por meio dessas oposições.

⁶ Ver a esse respeito: Landes (2002), Elbein dos Santos (2008), Carneiro (2008) e Bastide (2001).

de suas forças – são as matas, o ar, o sol, a terra, a lama, as folhas, as seivas, o sangue e as águas -, mas expressam-se sobretudo na atividade humana, na sua invocação e manipulação, no artesanato de sua composição que permitem que elas sejam “feitas”, no duplo sentido do termo, invocadas mediante os atos litúrgicos sagrados e forjadas, materializadas e assentadas, por fim, nesses objetos, nos corpos dos adeptos e também nos seus destinos de vida.

Nesse artifício, que é a composição artesanal da materialidade, combinam-se, portanto, a materialização física do segredo desse complexo religioso que passa a coexistir discretamente no convívio público da vida brasileira. Dentro dessa cosmologia que, embora complexa e multifacetada, será aqui (dados os limites impostos pelo recorte) sintetizada, tudo o que existe da criação, na gênese mais conhecida candomblecista, provém de um dos 16 *odus*⁷ (ou de suas derivações). Os deuses, que como vimos são matéria nos corpos das filhas e filhos de santo, também encontram uma espécie de materialização nos cursos das suas vidas⁸. Contudo, apesar de a manifestação do sagrado ser materializada para o mundo sensível e, em certo sentido, no mundo considerado público, o seu registro, seja ele fotográfico ou etnográfico, passa a ser, em si, parte também de um problema político e epistemológico. É assim que a análise que aqui propomos, sobre a fotografia urbana de Mario Cravo Neto, é desenvolvida, ou seja, por meio da análise da complexidade semântica na qual ela se insere e por meio da qual ela se produz como uma forma de expressão pública do segredo privado dos cultos africanos no Brasil.

A “arte não produz objetos, produz sujeitos”, (Coli, 2012: 41). Para esse autor, o artista participa do fenômeno de criação de obras vivas, obras que pensam não necessariamente por meio de palavras, mas também por meio de imagens que elas mesmas falam, pensam e fazem pensar. Elas se produzem na relação dialógica com seus observadores e na capacidade de interagir com eles, por meio de feixes comunicativos relativamente compartilhados. As imagens artísticas se produzem na medida em que chamam seu telespectador a participar de um diálogo semântico que se expressa por signos que não são exatamente palavras, mas que comunicam. As imagens fotográficas,

⁷ Os Odu são caminhos, destinos sob os quais se produziu a criação inumana e humana. Esses caminhos podem ser aferidos pelos jogos de búzios e demais oráculos desse sistema religioso, e expressam características próprias a cada um deles. A respeito desse sistema recomendamos consultar Bascom (1991 e 1993), Beniste (2008), Rocha (2007) e Holbraad (2003). Todos esses autores trabalharam com o estudo e a descrição interpretativa sobre esses sistemas oraculares africanos.

⁸ A esse respeito ver tese de Lima e Silva (2013), *Omọ Mímọ, o filho do amor Um estudo sobre os filhos de Lódògùn Èdẹ*, que trata da inscrição biográfica do orixá em cada um de seus filhos.

ao serem alusivas a um determinado grupo, tornam-se um convite semântico à gramática de um povo ou a uma rede dialógica na qual se trocam sentidos, negociam-se significados, ainda que esses não sejam universais, nem mesmo estanques. Os signos negociam sua coexistência num mundo de perspectivas que são plurais – eis a definição de mundo político, o espaço no qual se expressam as diferenças e a pluralidade civilizatória característica da humanidade.

As fotografias de Mario Cravo Neto falam com seus expectadores como, por ora, também, silenciam, não só convidam a pensar, mas, às vezes, parecem gritar e aliviar uma sacralidade regida por severas normas, por rigor. Essas imagens transportam “pinturas” diversas que representam a cidade de Salvador ou a religiosidade do seu povo de santo. Os seres humanos e os animais ficam no limiar entre o mundo das ideias, dos sentidos, e a materialidade de sua imagem sublime. Arrisca-se, então, trazer à tona do discurso verbal esse lado intenso do artista analisando o imaginário do candomblé por meio do qual ele mesmo se expressa.

O mundo do santo é um universo de sutilezas, de sabedorias tradicionais e de segredos. Ele é estruturado e se organiza, em grande medida, pela forma por meio da qual esses saberes são trocados, por uma certa economia do saber sagrado e da fruição de segredos. Nessa religião, como aliás em tantas outras, a palavra é proprietária de um grande poder, ela pode ser imbuída, portanto, de denso potencial energético. Trata-se de uma força transportada no signo e que pode ser simultaneamente reificadora ou transformadora da vida, é o que se chama de *axé*. Eis uma parte da razão pela qual, no que diz respeito aos segredos religiosos (ou àquilo que é sumamente sagrado) pouco se diz. Quando muito, algumas coisas se mostram discretamente ao olhar, alguns segredos se deixam perceber, ou imaginar⁹. Essa é a dinâmica da educação tradicional dentro da vida de santo.

Nessa economia do sagrado, a religião mantém muitos níveis de segredos e prudências e cada um aprende aos poucos e na longa e discreta convivência dentre os seus, no seio de uma família de santo. Aprende-se preferencialmente na prática litúrgica cotidiana e na medida em que se vai adentrando no culto e obtendo, de forma relacional, respeito e reconhecimento dos mais velhos, guardiões do saber secreto. Tudo isso se encontra, como pretende-se demonstrar, traduzido na fotografia urbana de Mario Cravo Neto.

⁹ A respeito do aprender a ver mesmo o que não é visto, ver artigo de Miriam Rabelo (2015).

O artista, a cidade e a religião

Herdeiro de uma tradição familiar na arte brasileira, Mario Cravo Neto nasceu em Salvador em 1947, filho do escultor Mario Cravo Junior e neto do também escultor Mario Cravo. Essa herança artística naturalmente influenciou sua estética e sua carreira como fotógrafo e escultor. Tanto o pai como seu avô foram responsáveis por produzir alguns dos ícones que se tornaram marcas da cidade de Salvador. Mario Cravo Neto, assim, descende de construtores materiais da identidade artística e urbana da cidade de Salvador. Ainda muito jovem, aos 17 anos, o artista viajou à Europa para acompanhar o pai em uma residência artística na cidade de Berlim, na Alemanha, momento durante o qual ele próprio passou a obter contato com as escolas internacionais de artes plásticas. Poucos anos depois, em 1968, aos 21 anos de idade, mudou-se para Nova York metrópole na qual pôde dar início a sua própria carreira artística produzindo uma série de fotografias em cores. Seu trabalho inaugural foi intitulado de *On the subway*, título que faz menção a uma característica desse centro urbano que é o seu sistema de metrô subterrâneo.

Retornou ao Brasil em 1970 e, no ano de 1975, iniciou uma série de esculturas em fotos, com temas do candomblé e também das igrejas católicas de Salvador – até o presente momento, e apesar das várias crises identitárias vividas pelo povo de santo soteropolitano, a relação com o cristianismo como espécie de religião oficial é mantida em parte considerável da agenda litúrgica das casas de santo, dessa forma, a tematização dual que mistura candomblé e catolicismo remete a um aspecto complexo que implica a própria vida pública da cidade de Salvador. Até o ano de sua morte, em 2009, Cravo Neto produziu diversos trabalhos artísticos, muitos dos quais foram publicados e expostos também em âmbitos internacionais. Algumas de suas obras mais importantes são, nomeadamente: *Ex-Votos* (1986), *Salvador* (1999), *Laróyè* (2000), *Na Terra sob Meus Pés* (2003) e *O Tigre do Dahomey - A Serpente de Whydah* (2004).

Mario Cravo Neto, além da referência estética que se fez muito presente desde o retorno ao Brasil, tornou-se também devoto do candomblé, o que certamente impactou de forma decisiva não somente na sua estética, mas também na forma ética com que passou a conduzir por meio de sua fotografia a relação com a narrativa religiosa. Mesmo os aspectos urbanos que passaram a se manifestar nos seus trabalhos, eram tratados frequentemente por meio de alusões à experiência mitológica ou religiosa do

candomblé baiano. As ruas, os corpos e o contexto urbano de forma geral são capturados por meio de lentes polissêmicas que convidam a significar seus registros por meio de um fundo de ancestralidade e africanismo que são, também, marcas soteropolitanas, mas que, requerem uma certa vinculação cognitiva para dialogar.

Assim, por meio de uma fotografia que convida a agir na memória da cidade, ele constantemente remete seus observadores a sentir a força de seu povo e de sua fé, estimulando os sentidos de quem lê suas imagens a ponto de fazer sentir o cheiro das ruas fotografadas, dos corpos humanos em seus contornos, texturas, peles, dos bichos e do mercado suado. Mario Cravo Neto gera por meio dessas imagens um diálogo cosmológico que parece querer reinserir a cidade de Salvador como parte da África e, por meio desse ato, desse registro, remete-se o fotógrafo à posição de devoto fiel dessa ancestralidade, o que passa a ser tão mais religioso em seu trabalho na medida em que se compreende o caráter alusivo de suas imagens como modo estético de expressão de uma ética com relação ao seu credo e seu povo.

Conflito e paz na coexistência do espaço público

No que diz respeito a essa espiritualidade, faz-se necessário saber que o candomblé é uma religião brasileira de origens africanas e, por conseguinte, suas práticas religiosas são herdeiras diretas¹⁰ dos costumes das populações originárias de territórios que atualmente correspondem a países como: Angola, Benin, Congo, Costa do Marfim, Nigéria, Togo e tantos outros. Foram as populações dessas regiões que, extraídas para o trabalho escravo nas colônias, contribuíram de forma decisiva com a formação cultural e identitária brasileira. Esses africanos que aqui aportaram para o trabalho escravo chegaram, sobreviveram e sobrevivem como descendentes, tanto no Brasil, como em outras regiões das Américas e do Caribe, tendo sido submetidos a incontáveis situações de repressões e silenciamentos. Essas situações de violências, físicas e morais, foram naturalmente capazes de moldar as histórias em seus corpos, em suas fisionomias e hábitos, gestos, modos de expressão, bem como suas vidas no sentido mais amplo, ou seja, seu sistema religioso, sua liturgia e, ainda, a morfologia desses cultos com o cenário envolvente – cujo pano de fundo, resta dizer, foi-lhe hostil

¹⁰ Está claro que toda relação dialógica e diaspórica produz uma síntese particular, local e histórica. Duas análises mais densas a respeito do complexo de formação e a identidade cultural do candomblé brasileiro podem ser encontradas em Stefania Capone (2004) e Luis Nicolau Parés (2007).

mesmo por meio da letra fria das leis, amparadas num cristianismo prosélita¹¹ que, ao contrário de ceder espaço para o convívio plural, produz-se incisiva e insistentemente como veículo da salvação em oposição àquilo que não é de Cristo, nomeadamente, a chamada macumba, entre todas as outras formas religiosas que não obtêm condições materiais e formais de se estabelecer com igualdade no universo político e, portanto, na regulação de sua existência no mundo público.

Mas não foi somente no Brasil que o fenômeno de surgimento dessa religiosidade difusa aconteceu. Simultaneamente, em virtude da colonização em outras partes do continente americano, prosseguiu o que se desenvolvia em solos africanos sendo recriado em novas formas de práticas diásporas. Em Cuba, por exemplo, têm-se o Lucumi, a Santeria; no Haiti, o Vodou; e neles a salsa, o merengue, a zumba – isso apenas para nomear apenas alguns dos fenômenos culturais sistematizados e reconhecidos publicamente. A influência cultural africana na diáspora prescinde de condições de mensurar impactos e alcance. A presença africana nas Américas pode ser encontrada no vocabulário, nos costumes, nos gestos, na própria expressão corporal dos povos do novo mundo, na melodia das línguas europeias como são enunciadas aqui.

No Brasil, o candomblé, em seu processo de formação, adotou diversos nomes em regiões de norte a sul do país, devido aos diferentes processos históricos e culturais, e também ao processo histórico de colonização que envolveu levas de populações africanas de origens diferentes, bem como processos de entradas diversas no território brasileiro, implicando no uso de estratégias específicas e, portanto, diferentes de sobrevivência. Embora “candomblé” seja o nome mais comum, encontramos em São Luís do Maranhão o Tambor de Mina, no Rio Grande do Sul ele é conhecido como Batuque e em Pernambuco o culto afro-brasileiro recebe o nome de Xangô, este último homenageia diretamente um orixá muito popular cultuado em diversas regiões da África e também no Brasil. Assim, essas poucas designações permitem entender que o “Candomblé incorpora, funde e resume as várias religiões do negro africano”, conforme análise clássica de Edison Carneiro¹². As artes e culturas populares diaspóricas expressam, além disso, esse que é já em si um complexo religioso, o próprio “candomblé”.

¹¹ A respeito da contraposição produtiva entre cristianismo e candomblé, ver tese de Bruno Reinhardt (2007).

¹² Ver: Carneiro, 2008: 33.

O candomblé no Brasil tem sido dividido em três grandes grupos principais, a saber: Angola, Jeje e Nagô e em diversos cultos onde se integraram outros elementos de cultos indígenas e outras formas de religiosidade, como o cristianismo e também o islamismo e o judaísmo, além de crenças de origens diversas. Angola, Jeje e Nagô seguem sendo, contudo, as chamadas nações dos principais terreiros¹³ distribuídos e praticados no país.

O longo e denso convívio social que se constituiu por meio da diáspora africana encontrou no Brasil condições, não menos complexas, que deram origem a toda uma série de fenômenos culturais cujas determinações e gêneses não são facilmente isoláveis. Os fenômenos culturais de matrizes africanas perpassam dimensões diversas de expressão simbólica. Tome-se, por exemplo, a linha tênue que divide a expressão corporal da capoeira por um lado da dança ou da arte marcial, por outro, da liturgia sagrada de herança diaspórica. Ou mesmo o samba que, num misto de lamúria com manifesto crítico, é rítmica e melódica expressão de uma rede de fés e afetos africanos no Brasil.

Para o antropólogo Raul Lody, por exemplo:

[...] a instituição do Candomblé, centenária e fortalecida, polariza não apenas a vida religiosa, mas também a vida social, a hierárquica, a ética, a moral, a tradição verbal e não verbal, o lúdico e tudo, enfim, que o espaço da defesa conseguiu manter e preservar da cultura do homem africano no Brasil. (Lody, 1987: 10).

Em contrapartida à longa história de violências e usurpações (mentais, físicas, biológicas e culturais), os povos da diáspora foram capazes de se reconstituir e reestabelecer laços de parentescos que lhes permitiram manter e resguardar conhecimentos pertencentes as suas crenças e as suas relações espirituais entre si e com a natureza que, no mundo do candomblé são dimensões ontológicas que se misturam. O Candomblé tornou-se, assim, muito mais do que apenas uma religião, pois é um sistema cosmológico que integra comunidades, perspectivas, e propicia um verdadeiro enriquecimento simbólico de tudo aquilo que seu axé, sua força vital, vieram tocando. O candomblé enquanto sistema religioso se relaciona direta ou indiretamente, portanto, com a sociedade que o circunda e que por sua vez o envolve e o repreende.

¹³ Segundo Muniz Sodré, a respeito da terminologia afro-brasileira: “Terreiros constituem comunidades litúrgicas de culto” (1988: 17).

Nas comunidades candomblecistas, como foi observado, além da fé e da devoção, desenvolvem-se também formas particulares e heranças culturais que se expressam na musicalidade, na arquitetura, na indumentária, na culinária, nos gestos, no teatro, na *hexis* corporal que, conforme a definição clássica, diz respeito às técnicas e aos modos pelos quais os indivíduos fazem usos culturalmente mediados dos seus corpos.

É importante observar que os inúmeros casos de perseguições religiosas não foram capazes de silenciar e apagar definitivamente todas as marcas expressivas dos povos africanos nas Américas, mas seguramente os impactaram, geraram nelas novas formas de manifestações, por vezes, religiosamente mais sutis. Ao invés de um apagamento de tradições, houve um contágio tácito como estratégia (consciente ou não) de sobrevivência. Além da mera sobrevivência urbana que, como um ipê que no inverno da seca floresce, tão mais agressiva foi a ação repressiva (da aparelhagem ideológica do Estado e do cristianismo que aqui se fortalecem), tão mais disseminada em todas as esferas da identidade nacional foi se tornando a presença massiva, e por vezes discreta, africana.

Desde o início do século XX, o Candomblé consolidou-se cada vez mais como uma tradição afro-brasileira, afirmando-se como religião e não meramente como um culto ou uma seita, conceitos bem menos prestigiosos que o de religião e que, entre outras consequências, dificultam reconhecer crimes de intolerância religiosa que sempre fizeram parte da sua existência no contexto brasileiro. O candomblé, como amplamente reportado ao longo de praticamente toda a bibliografia de referência indicada, sofreu e segue sofrendo persistente intolerância religiosa tendo sido perseguido historicamente por seguimentos políticos e sociais bem como, de forma consideravelmente perene, encontrado apoio e resguardo neles.

Em contrapartida às perseguições sofridas, o Candomblé em sua trajetória histórica tem sido também objeto de interesse de diversos pesquisadores, intelectuais e artistas, sendo a cidade de Salvador o principal reduto em que o Candomblé será focalizado na literatura por escritores como Jorge Amado, retratado e esculpido por artistas diversos, homenageado pela música popular brasileira, inclusive alguns memoráveis compositores baianos tais como Maria Bethânia, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Ederaldo Gentil, Gilberto Gil, e finalmente visto pelas fotografias de Ruth Landes, Pierre Verger, José Medeiros e, mais recentemente, Mario Cravo Neto, entre

tantas outras expressões. Todos eles, emblemas de um convívio urbano e nacional com elementos importantes da religiosidade afro-brasileira que se resguarda de forma mais declarada dentro dos terreiros de candomblé, mas que se expressam também nas ruas, na cultura popular e nos seus produtores.

Sendo assim, Salvador é considerada uma espécie de cidade sagrada, lugar símbolo, para os devotos dos santos nagô. Aspectos culturais das religiosidades católicas e afro-brasileiras marcam fortemente essa cidade na qual se celebram festas populares famosas e comemorativas como a Lavagem do Bomfim e a Festa de Iemanjá. Assim, tem-se, por exemplo, a consideração da geógrafa Zeny Rosendahl que sintetiza: “pelo símbolo religioso que esses locais possuem e pelo caráter sagrado atribuído ao espaço, podemos chamar esses locais de hierópolis ou cidades-santuário” (Rosendahl, 1996: 45). Nessa organização urbana, encontram-se diversas formas da expansão e influência da experiência sagrada afro-brasileira no próprio espaço público, sejam elas ordinariamente reconhecidas ou não.

Quem visita ou transita pela cidade de Salvador cruza regularmente pelos caminhos com as baianas do acarajé, oferendas nas ruas, feiras e mercados que comercializam todo o tipo de produtos votivos utilizados em cultos de tradição africana, entre outros elementos que passam como folclóricos e que, porém, contêm em si o axé, ou seja, a energia sagrada que transita e mantém a integração e o fluxo do povo de santo simultaneamente intermeado pelas expressões cristãs na cidade. Aliás, considerar as distinções ontológicas entre o axé e os símbolos religiosos é tema que propiciaria todo um outro trabalho de investigação, esboçado aqui apenas como menção a uma das dimensões da experiência pública e política do candomblé no cenário soteropolitano. Conforme Rosendahl, vale dizer ainda que “critérios socio-culturais podem ser muito mais importantes do que fatores, como o clima e tecnologia, para afetar a construção do espaço.” (Rosendahl, 1996: 38).

Nesse panorama de registros simbólicos da vida de santo e, num sentido amplo, da vida religiosa na cidade-santuário, sua fotografia começou a ganhar reconhecimento. Mario Cravo Neto pesquisou e desenvolveu uma estética própria aparentemente interessada em fazer reconhecer toda essa rede simbólica de convivência religiosa na hierópolis soteropolitana. Muito da fotografia produzida em Salvador por meio dos signos originários do candomblé, de suas práticas religiosas, marchava de forma muito caracterizada pela estética de Pierre Verger, na qual cada espaço parecia permanecer em

seu habitat determinado. Pierre Verger havia produzido, por meio de suas fotografias, uma correlação estética e etnográfica entre as semelhanças e dessemelhanças da África para o Novo Mundo.

A fotografia precursora de Pierre Verger

Quando nos dirigimos às considerações sobre o trabalho fotográfico de Mario Cravo Neto, é constante a alusão à obra do fotógrafo franco-brasileiro Pierre Verger (1902-1996). Esse é um dos nomes mais citados quando se tratam tanto de imagens e fotografias quanto de teoria etnológica sobre o candomblé. Ele foi um dos pioneiros no que diz respeito ao registro documental ou fotográfico de autoridades, práticas e espaços religiosos de um modo geral, tanto no Brasil como na África, no que diz respeito às tradições dessa ascendência. Tendo viajado o mundo como jornalista e fotógrafo baixou definitivamente a âncora na Bahia, cidade pela qual se apaixonou mesmo antes de aportar.

Conduzido pela prosa sedutora de Jorge Amado em seu clássico *Jubiabá*, Pierre Verger decidiu visitar a chamada “Roma Negra” brasileira e optou por nela residir até o ano da sua morte. Desde muito jovem, Pierre Verger empreendeu diversas viagens e projetos imagéticos entre países da África, Ásia e América Latina. Sua curiosidade e seu investimento etnográfico permitiram-lhe conhecer melhor as relações do candomblé com suas origens históricas de maneira que, usualmente, suas fotografias são acompanhadas de artigos e ensaios etnográficos que posteriormente lhe renderão o reconhecimento etnológico recebendo, já maduro, título de doutor pela Sorbonne. “Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo” (2002) traz, por exemplo, fotografias produzidas para um estudo comparativo entre a religiosidade yorubá em países africanos e sua correspondência no Brasil, principalmente no candomblé da cidade de Salvador.

O próprio Mario Cravo Neto se dizia um seguidor de Pierre Verger (Camargo, 2010) e estes são criadores de uma escola que perdura continuamente. Podemos perceber a presença das representações imagéticas de inspiração na fotografia e estética de Pierre Verger, por exemplo, através da recente mostra intitulada “Corpo Imagem dos Terreiros” (2014). Tal exposição faz parte do projeto da curadora, pesquisadora e também fotógrafa Denise Camargo. As imagens, embora não encerrem as criatividade

individuais de cada artista, sugerem uma continuidade estética entre eles. Além disso, é possível ainda interpretá-la de forma análoga aos valores estruturantes que fazem parte da própria vida religiosa no candomblé, uma constante reverência aos precursores, aos ancestrais, desta vez, exposta por cuidadosa curadoria que valoriza precisamente as relações entre eles. De fato, quem vê as fotografias em preto e branco de Mario Cravo Neto, vê um brilho contemporâneo numa estética já consagrada por Pierre Verger – mas não se pode reduzi-lo exclusivamente a esse aspecto ancestral de seu trabalho. Mario Cravo Neto propõe um intenso diálogo ético e estético com Pierre Verger e sua tradição como procuraremos demonstrar.

Nas pesquisas no campo das imagens e da antropologia visual, artistas e intelectuais evocam constantemente, de forma direta ou indireta, o trabalho desses dois fotógrafos. Podemos citar os trabalhos de Denise Camargo intitulado a “Imagética do Candomblé” (2010), a fotógrafa Roberta Guimarães com o catálogo “O Sagrado, A pessoa e o Orixá” (2013) sobre o Xangô pernambucano e as performances em Salvador do artista brasileiro, radicado em Goiânia, Dalton Paula (2015) com suas intervenções urbanas sob o título de “Lata incendiária” (2013) realizada na cidade de Salvador. Esses artistas realizaram investigações, produções fotográficas e outras interlocuções por meio de uma apropriação-produtiva de elementos do candomblé mediadas de referências tácitas a imagens fotográficas dos dois principais antecessores Verger e Neto. Em relação às artes plásticas, podem-se apontar ainda duas outras importantes referências soteropolitanas fortemente influenciadas pelo candomblé e sua apresentação soteropolitana. A primeira delas, Mestre Didi que, além de artista plástico reconhecido pelo seu trabalho peculiar que mistura elementos tradicionais à expressão plástica, foi sumo sacerdote do culto a Egungun no Brasil, culto que faz parte da tradição religiosa afro-brasileira; a segunda, Héctor Bernabó, mais conhecido por Carybé, que embora desenvolvesse técnicas modernistas, foi um artista plástico argentino que, como Verger, tornou-se soteropolitano por opção e passou sua vida produtiva retratando em várias séries de desenhos e pinturas o espaço urbano de Salvador e, dele, em particular o Candomblé, religiosidade com a qual se envolveu também pessoalmente. O imaginário do santo, da religiosidade afro-brasileira, como se pode observar, foi capaz de seduzir tanto estética quanto pessoalmente o investimento de importantes nomes de artistas plásticos no território brasileiro, definindo em cada um deles não somente um tema comum, mas uma abordagem marcadamente adequada aos valores do culto cujos

elementos retratam. E é sobre esse aspecto que gostaríamos de chamar a atenção dos nossos gentis leitores no trabalho de Mario Cravo Neto.

A estética do sagrado

Ao longo de sua trajetória como artista visual, Mario Cravo Neto produziu diversas séries fotográficas com formas esculturais, dentro ou fora de estúdio. O uso que fez dos elementos religiosos trouxe-lhe uma caracterização própria no campo da fotografia brasileira e o recurso à iluminação e o trabalho com os corpos o colocam numa relação de conhecida filiação escolar, qual seja, aquela que o vincula ao seu predecessor franco-soteropolitano Pierre Fatumbi Verger. A comunicação imagética é simultaneamente um ato de contemplação que, tanto na arte, quanto na religiosidade, Mario Cravo Neto desejou tematizar. Suas fotografias são um convite a apreciar, apropriar e unir duas ou mais formas contemplativas dentro de um só quadro expressivo. A relação com a iluminação e os temas da fotografia tradicional de Verger é iniludível, porém, certamente não resume a importância de seu brilho próprio, de sua própria abordagem e contribuições à arte fotográfica brasileira. Neto criou um capítulo particular nessa história.

O símbolo religioso evocado é indireto, combinando ao mesmo tempo a referência direta com a alusão indireta e discreta. Ainda que o tema do santo esteja lá, ele é insinuado de forma coerente com a inserção do artista, mais que no seu nicho fotográfico de referência, na sua experiência religiosa na vida de santo. Mario Cravo Neto tem nas suas fotografias tematizadas pelo candomblé a ética sutil de mostrar escondendo, fazendo a localização da sua prática religiosa de maneira coerente não somente com as regras de regulação do segredo no mundo do santo, mas também com a forma expressiva pela qual a população afrodescendente veio marcando seu pertencimento cultural no convívio com a urbanidade cristã que se constitui como o suposto universal brasileiro. É esse jogo da sutileza que atravessa as várias dimensões de expressão artística de sua fotografia e que o insere comprometendo-o com o universo que opta por representar.



Figura 2: Mario Cravo Neto | *Criança Voodoo* (1989).

É por essa característica que insistimos que – ainda que se reconheça o inquestionável vínculo com a fotografia de Pierre Verger – ele se inscreve na fotografia com uma assinatura sua que é própria, trazendo para a expressão fotográfica tanto a estética da vida de santo como o compromisso com a sua ética específica, ou seja, com o disfarce e com o sugestivo que, por meio de uma postergação do deliberado, promove um engajamento político com o povo de santo que constitui o tema do que registra, e com relação ao qual se sente parte comprometida. Mario Cravo Neto é, conforme insistimos, um artista engajado. Sobre sua obra, Georgia Quintas diz, por exemplo:

[...] não é fácil. Prima por uma elegância retórica não verbal. A profusão de suas imagens é um mar de significados. Precisa-se de tempo para contemplá-la, estreitar laços de percepção, digeri-la e encontrá-la. Afinal, Mario Cravo Neto rompe com a ontologia da imagem fotográfica. Faz das idéias seu vôo rasante pela realidade comum, mas surpreendentemente consegue com sua estética mitificá-la e, portanto, reconduz o tal índice, em fragilidade documental. A essência da fotografia é signo enquanto fio condutor de narrativas simbólicas que dialogam com outros grandes artistas que “bebiam” da fonte religiosa africana da Bahia. Tem sim, elementos do Candomblé, mas de um Candomblé singular, ressignificado pelo interesse e respeito de Cravo Neto pelo tema. (Quintas, 2009).

O artista conseguiu, de forma única, tocar na profundidade do que registra dos elementos do candomblé para uma abordagem que, embora visual e, portanto explícita, trabalha com a sugestão implícita da representação – a arte de ver e de imaginar como muito bem identificada na conduta dentro dos terreiros proposta por Miriam Rabelo (2015), como dissemos, ou seja, aprender a ver num regime de controle do segredo está intimamente relacionado com *aprender sem ver* que é parte do que caracteriza a narrativa do grupo cultural que Neto aborda e registra. Nesse sentido, sua fotografia é uma etnografia visual.

Ao optar por uma abordagem gramaticalmente semelhante às práticas usuais de auto preservação e de formação das pessoas e dos corpos na vida de santo, a representação dessa temática em seus registros ganha num adensamento ímpar porque pelo artifício congelado da tomada ele captura o movimento dialógico próprio da comunicação interpessoal dentro da própria vida de santo. Sua fotografia ganha a arte da vida e passa a se comprometer com ela num lindo jogo de mostrar escondendo, seduzindo o olhar de quem aprecia a também se comprometer com significar aquilo que não se vê. Aprofunda-se no que é visto para uma dimensão do suposto amparado por um sistema de sentidos. Esse jogo proposto por sua fotografia angaria para dentro de si a articulação entre, pelo menos, três dimensões: aquela aludida pela fotografia, a materializada nela e as condições de significar da observadora ou observador que é convidada ou convidado a se comprometer também com os pressupostos tácitos para participar ativamente da imagem no registro.

Nessa elaboração semântica da imagem, o fotógrafo logra em preservar em sua estética uma apreciação ética da religiosidade que foi, como dissemos, historicamente perseguida e hostilizada para conviver na sociedade envolvente. Esconder e sugerir, se coaduna ainda em mais uma dimensão insuspeita à expressão política constituinte do longo histórico de preservação dessa religiosidade em solo brasileiro. Dessa forma, Mario Cravo Neto não somente recorre à religiosidade e aos corpos dos seres vivos que registra e expõe, mas se compromete aos intercâmbios entre corpo-imagem-sentidos sem denunciar aspectos sagrados inconvenientes de serem tornados públicos, num compromisso tácito com a ética própria que permite a esses cultos sobreviver historicamente em ambiente que lhes tem sido hostil. É neste aspecto “a fotografia guarda seus segredos até o momento em que tem que se abrir como uma concha e

aparecer no mundo” (Filho, 2014: 10) e, então, pode aflorar como objeto de arte por meio de linguagem que extrapola a mera apropriação do símbolo religioso.

A linguagem, que chamamos de engajada, de Mario Cravo Neto foi, portanto, profícua não simplesmente no registro contínuo de uma determinada abordagem fotográfica e de se instaurar na marca dessa linhagem - porque se uniu a uma tradição longamente atribuída a Pierre Verger -, mas permitiu que uma sutileza, aliás, muito pouco sutil inscrevesse nas suas fotografias a sua marca pessoal, uma marca ética, estética e política, um verdadeiro compromisso tácito com o seu povo de santo. Por meio dessa forma de narrativa, portanto, Mario Cravo Neto ensina a construir novos olhares contemporâneos para a própria expressão pública da religiosidade tradicional, reconvidando-a a compor com o mundo público sem se perder nele, sem ceder ao apelo de expor sem compromissos, sem sucumbir ao apelo curioso da exposição. Sua fotografia toca em seu aparato simbólico sem ferir, sem ofender, convidando à apreciação que é o modo, aliás, baiano de trazer para dentro de si o outro sem a pressa do mundo dos negócios. Ele parece ter, assim, buscado mostrar que essa religiosidade tem, além dos já conhecidos força, cor, luzes e corpos, sua forma de expressão também por meio do belo e, talvez, sobretudo nele.

Em caráter sintético, Susan Sontag diz: “as fotos são talvez, o mais misterioso de todos os objetos que compõe e adensam o ambiente que identificamos como moderno” (Sontag, 2004:14). Esse mistério está relacionado à magia de transformação pela imagem fotográfica que é comunicação visual por meio da qual se estabelece uma sincronia de poderes em relação: a arte, a religiosidade, a ciência e, como temos dito, o ético e o político.

Tomemos como exemplo uma de suas principais obras, que é *Laróyè*, “trabalho feito” em homenagem a Exu, divindade *yorubana* que rege o movimento, as trocas, o sexo e, portanto, a comunicação. Segundo o artista a divindade Exu é “baía do corpo, navio solitário, atracado em todos nós.” (Neto, 2000: 01). Essa coleção é particularmente importante na linguagem proposta por Mario Cravo Neto que é precisamente o que faz dele um artista comprometido com a religiosidade que registra. Ele sugere, por meio dos elementos simbólicos registrados, mas não declara. Usa elementos sutis que agem de uma forma politicamente inteligente requerendo dos seus apreciadores uma parcela de adesão comunicativa com o signo representado de maneira que entender o que está sugerido é diferente de explicitamente demonstrá-lo e isso faz

de sua arte uma arte profundamente dialógica, quase não ostensiva do que é sagrado embora, por outro lado, explicitamente ostensiva do belo, dos corpos, da pele, do jogo de luz e brilho que são explorados em todas elas.

Exu é um “Orixá primordial, é uma das divindades que participa da criação do mundo e desempenha papel fundamental no jogo das forças cósmicas” (Sálami; Ribeiro, 2011: 211). Exu tem sua colaboração tal qual um organismo progenitor do mundo, sendo detentor e criador de diversos espaços, especialmente daquele que é urbano, os mercados e as encruzilhadas de uma maneira geral. Em *Laróyè*, Mario Cravo Neto percorre a cidade de Salvador, transitando entre o sagrado e o profano das ruas, experimentando um novo olhar sobre a religiosidade do candomblé. O fotógrafo criou também uma estética ao buscar uma nova direção sobre esta potência de Exu longe dos imaginários maléficos criados pelas missões cristãs na África e pelo sincretismo religioso do Brasil que o confundem com o diabo cristão. Mario Cravo Neto mostra que Exu está presente em nosso meio, na vida cotidiana em um mundo de símbolos e significados que são generalizados, que constituem o mundo público. As imagens do catálogo exprimem diversos fenômenos da cidade de Salvador, de corpos negros a todo vapor, em atividades de trabalho, lazer, sensualidade, descanso, abrigo, que intimamente pertencem a Exu e, logo, percebe-se a extensão dos ritos do candomblé na vida urbana da cidade.

Em Salvador, durante o carnaval, blocos afro e afoxés desfilam nas avenidas, mas nunca sem antes realizar uma oferenda a Exu, o dono das ruas. Para as crenças candomblecistas, as feiras, por exemplo, não existiriam sem a sua permissão. É ele quem determina o sucesso dos trânsitos comerciais, dos movimentos, dos estancamentos, das trocas e toda a sorte de relação entre partes. Em suma, é ele quem abre os caminhos e é ele quem os fecha. Ele é o corpo ante e diante do corpo, “ele está no meio de nós”, ou ainda, é ele quem produz e que permite o “algo entre nós”. De certo modo as imagens parecem caminhar só, mas não só, Exu é o processo da continuidade e da comunicação, é ele, portanto, quem permite o próprio caminhar e o desenvolvimento de elos, diálogos, coitos, interação entre as partes. Sem Exu não há nada, ele é o meteorito, o primogênito da criação divina.

Assim, pode-se observar que fotografia de Mario Cravo Neto também se expressa poeticamente por meio desse imaginário e desse convite – é preciso aceitar Exu para adentrar nessa comunicação. Muito embora Exu se faça necessariamente presente em qualquer lugar do mundo, Salvador parece emitir uma força enigmática desse orixá primevo a todo o panteão, tal como nos sugere a leitura de Jorge Amado:

Quem guarda os caminhos da cidade do Salvador da Bahia é Exu, orixá dos mais importantes na liturgia dos candomblés, orixá do movimento, por muitos confundido com o diabo no sincretismo com a religião católica, pois ele é malicioso e arrelento, não sabe estar quieto, gosta de confusão e de aperreio. Postado nas encruzilhadas de todos os caminhos, escondido na meia-luz da aurora ou do crepúsculo, na barra da manhã, no cair da tarde, no escuro da noite, Exu guarda sua cidade bem-amada. Ai de quem aqui desembarcar com malévolas intenções, com o coração de ódio ou de inveja, ou para aqui se dirigir tangido pela violência ou pelo azedume: o povo dessa cidade é doce e cordial e Exu tranca seus caminhos ao falso e ao perverso. (Amado, 2012: 21).



Figura 3: Mario Cravo Neto | *Laróyè* (2000).

A citação de Jorge Amado, embora poética e literária, expressa um imaginário que se torna evidente sobre a cidade de Salvador. Esse imaginário estimula a pensar o cenário para o qual as imagens de Mario Cravo Neto foram compostas na obra *Laróyè*. Tome-se a figura acima, de número 3, por exemplo. Nela, pode-se observar a contemplação sagrada do homem cujo corpo negro está cristianizado na igreja católica. O homem olha sofrido, apaixonado, para a face misericordiosa de São Lázaro, santo que, por sua vez, com seu rosto voltado às alturas manifesta o apelo sentimental como se fosse ele próprio, o santo branco, um reflexo dos sentimentos do homem negro que

sofre em prostração sob sua coroa simbólica de cabelos crespos, a dor e a delícia de ser o que se é, naquele ambiente cristão: um preto, forte com brinco de ouro na orelha. A cena composta por Mário Cravo Neto é o retrato do misto complexo de Jesus Cristo com Exu e essa síntese, expressão da capital da Bahia. Mario Cravo Neto sai de cena e a sua imagem encontra o plano sagrado e parece caminhar a sós, ela faz dialogar, como se fossem uma mesma ordem sacra, um conjunto que convive na lei da boa vizinhança de saberes religiosos de tradições tão discrepantes.

Conclusão



Figura 4: Lord of Head (1988).

A articulação entre os conhecimentos sagrados e o discurso público imagético que se operam por meio da fotografia de Mario Cravo Neto o colocam numa relação com a história da fotografia religiosa afro-brasileira no que diz respeito a uma certa linguagem subjacente que atravessa sua principal ascendência, num duplo sentido imaterial. Se se pode localizar Pierre Verger como seu mais velho no sentido de uma iluminação peculiar de uma certa temática e o uso do preto e branco, por outro lado, é em Neto que vemos um precioso resguardo do signo sagrado. O artista parece ter tido

um cuidado político e iniciático na elaboração de sua própria linguagem fotográfica. Sua imagem é feita para o grande público e traz para essa arena, que é política por definição – ou seja, do espaço social compartilhado – os signos identitários dos povos de santo, mas com um cuidado, todavia, inédito de sugerir sem explicitar, de convidar sem apelar.

Nesse sentido, é com ampla fluência linguística que ele é capaz de traduzir para a sua fotografia o modo característico por meio do qual acontece a aprendizagem no próprio sistema religioso do candomblé, ou seja, aquele aprendizado que privilegia a discricção, a sugestão, a indicação por oposição ao apontamento deliberado. Isso, como viemos dizendo, é uma marca da pedagogia vivida por uma oralidade de sobrevivência dentro de contexto social muitas vezes deliberadamente hostil àquilo que não é cristão.

Discutiu-se neste artigo sobre as contribuições fotográficas de Mario Cravo Neto no contexto da expressão soteropolitana da vida religiosa. A cidade de Salvador funciona constantemente entre o sagrado e o profano, levando ela própria o nome que remete ao messias cristão e sendo simultaneamente tida como o legítimo berço dos cultos africanos no Brasil. É por meio das interconexões entre sagrado e profano que Mario Cravo Neto parece querer produzir sua própria linguagem fotográfica, em uma espécie de movimento de interlocução entre o fotógrafo e o observador, por meio das imagens que transformam este último em sujeito dialógico, cujo investimento semântico o fotógrafo reivindica para ser observado, lido. Argumentou-se que o fotógrafo propôs ao longo de seu trabalho imagético um constante convite à participação engajada com os signos que tematiza, engajamento não somente seu, mas dos próprios observadores de sua obra.

Com maior ou menos familiaridade às temáticas do santo, seus observadores investem e negociam entre os signos oferecidos e sua própria condição de entendimento sagrado, *modus* muito adequado a um sistema litúrgico que convida a todos, mas que opera seu aprendizado por meio da constância e da permanência no vínculo. São duas linguagens convidativas, porém, não impositivas. Para o mundo sagrado da religiosidade afro-brasileira, o que é divino está na natureza e o que se trabalha fundamentalmente nos seus adeptos é a relação que se é capaz de estabelecer com os indícios de uma comunicação transcendental, porque sagrada, contudo, imanente porque manifesta nas coisas reais. É o contato dos adeptos com o mundo que o envolve que se aprende a aguçar na vida de santo.

Em Mario Cravo Neto, quem tem pressa e sede não vê, não recebe o axé que é ofertado a todos. Os índices semânticos que se oferecem, são dados somente a todos aqueles que se dispõem a, ao invés de querer consumir de forma apressada e, potencialmente utilitária, permite-se, ao invés de simplesmente consumir o registro, relacionar-se a ele e a todo o campo semântico subentendido em suas fotos. A fotografia de Mario Cravo Neto é, diferentemente de seus predecessores, não uma exposição, mas um convite a uma relação, a um envolvimento. Por essas razões, parece-nos ainda cedo para concluir a respeito do artista que, embora no Orun, o mundo dos céus que nos transcende, seja ainda tão vivo e ativo aqui no Ilê Aiye, na Terra, por meio de suas obras vivas como Mario Cravo Neto as deixou.

Na arte, sua importância já foi amplamente reconhecida, cabe saber se na religiosidade do Candomblé suas fotografias têm efeito correspondente. Foi o papel que nos propusemos aqui, qual seja, provocar direções que em princípio poderiam incidir no diálogo das artes com as comunidades tradicionais de terreiros e delas com o mundo público, produzindo um fluxo de conhecimento multidirecional que sintetiza e representa precisamente a complexidade dessa longa convivência histórica dos povos no Brasil. E por meio dessa análise, finalmente, fazendo-se compreender o que não é pura apropriação artística de imagem, mas um trabalho dialógico profundamente engajado com o tema a ponto de ser capaz de ampliar sua linguagem caracteristicamente religiosa para o mundo das artes.

Algumas das fotografias produzidas no interior de seu terreiro, Mario Cravo Neto parece ter ousado um pouco mais ou as próprias fotografias avançaram nesse caminho, porém, ainda assim, pode-se observar que o artista optou por manter uma postura de resguardo e sensibilidade religiosos. As imagens retratam uma forma pessoal de agradecer e enaltecer o candomblé, e assim ele mesmo diz: “a todas as coisas que atravessam intempestivamente o meu caminho voluntário – apropriação é fenômeno poético, somente a ele devo responder na terra sob meus pés.” (Neto, 2003: 01). É a África presente no Brasil, são imagens que ainda precisamos conhecer desse universo praticamente desconhecido e generalizado que, não obstante, constitui e determina toda a expressão cultural no Brasil contemporâneo. Eis a riqueza de buscar entender os significados complexos dessa herança que se expressa nas diversas formas de linguagens dos artistas brasileiros e que, muito mais antiga que tudo isso, pode ter sido a

fonte de todos os pensamentos que se formaram na história da humanidade e ainda são preservadas em nossa cultura.

E, a despeito da riqueza de linguagens que se pôde atestar na sua fotografia, não se pode considerar que sua obra é hermética, ou que requereria uma observação esotérica, porque como viemos argumentando, ela alude sem determinar uma maneira exclusiva de ver. Sua obra fotográfica alcança mesmo o observador leigo, capturando-o por signos que podem ou não remeter a um certo imaginário ou a uma rede de conexões semânticas. Cravo Neto fotografa para todos, o seu belo trabalho pode ser contemplado da Alemanha ao Benin e, em cada um desses contextos, poderá ser semantizado dentro dos seus limites e amplitudes conceituais de seus observadores. Mario Cravo Neto parece ter, enfim, intencionado convidar o mundo por meio da força religiosa que lhe era sagrada, convidando por suas luzes, corpos, cores e até cheiros a admirar todo um povo que existe na política da vida urbana, mas também no belo e, talvez, principalmente nele. Assim permanecerá também registrada essa religiosidade na imagem fotográfica pela magia comunicativa que ele opera e pela renovação artística proposta.



Figura 5: Mario Cravo Neto | *Laróyè* (1997).

Referências

- AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BASCOM, William. *Ifa Divination: Communication between Gods and Men in West Africa*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991 (1969).
- _____. *Sixteen Cowries: Yoruba divinations from Africa to the New World*. Indiana University Press, 1993 (1980).
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras. 2001 (1957).
- BENISTE, José. *O jogo de búzios: um encontro com o desconhecido*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008 (1999).
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / Pallas. 2004.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (1948).
- CAMARGO, Denise C. F. *Imagética do Candomblé: uma criação no espaço mítico-ritual*. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: < <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778948>>. Acesso em: 02 jul. 2016.
- COLI, Jorge. A obra ausente. In: *Samain, Etienne. Como pensam as Imagens*. (Org.) Campinas: Unicamp, 2012.
- COSTER, Eliane. *Fotografia e Candomblé: modernidade incorporada?* Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: < <http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/discentes/elianecoster.html>>. Acesso em 04 jul. 2014.
- FILHO, Ciro Marcondes. *A arte de envenenar dinossauros*. Brasília: Casa das Musas. 2014.
- GUIMARÃES, Roberta. *O sagrado, a pessoa e Orixá*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 2013.
- HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006 (2003).
- HOLBRAAD, Martin. *Estimando a necessidade: os oráculos de Ifá e a verdade em Havana*. *Mana* 9(2): 39-77, 2003.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002(1947).
- LATOURE, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru: EdUSC, 2002.
- LIMA E SILVA, Mariana de. *Omo Mímó, o filho do amor: um estudo sobre os filhos de Lóògùn Ede*. 2013. 276 pp. Tese de doutorado em Antropologia. Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- LODY, Raul. *Candomblé – Religião e resistência cultural*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- MARTINI, Gerlaine Torres. *Baianas do acarajé: a uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira*. 2007. 291 pp. Tese de doutorado em Antropologia. Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. (1934). In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. 2003.
- NETO, Mario Cravo. *Laróyè*. Salvador, 2000. Disponível em: <<http://www.cravoneto.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2014.
- NETO, Mario Cravo. *The eternal now*. Salvador, Áries Editora, 2002.
- _____. *Na terra sob meus pés*. Salvador, Áries Editora, 2003.
- _____. *Os tigres do Dahomey – A serpente de Wyidah*. Salvador Áries Editora, 2004.
- _____. *Flecha em Repouso*. Salvador Áries Editora, 2008.
- PAULA, Dalton. *Lata incendiária*. Disponível em: < <http://daltonpaula.blogspot.com.br/search/label/performance>. > Acesso em: 21 jan. 2015.

- PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- QUINTAS, Georgia. *Mundo feérico, imaterial, orgânico, sublime*. Olhavê. São Paulo, 09 de Agosto de 2009. Disponível em: <<http://olhave.com.br/blog>>. Acesso em 03 ago. 2014.
- RABELO, Miriam. Aprender a ver no candomblé. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 229-251, jul./dez. 2015.
- REINHARDT, Bruno. *Espelho ante espelho: a troca e a guerra entre o neopentecostalismo e os cultos afro-brasileiros em Salvador*. São Paulo: Attar, 2007. 240 p.
- ROCHA, Agenor Miranda. *Caminhos de Odu*. Organização de Reginaldo Prandi. 4ª edição, Rio de Janeiro: Pallas, 2007 (1928, 1998).
- ROSENDAHL, Zeny. *Espaço e Religião – uma abordagem geográfica*. Rio de Janeiro: EdUERJ. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. 1996.
- SÀLÁMI, Síkiru. RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Ed. Oduwa, 2011.
- SAMAIN, Etienne. *Como pensam as Imagens* (Org.). Campinas: Unicamp, 2012.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a Morte*. Petrópolis. Vozes. 2008 [1977].
- SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade*. Petrópolis: Editora Vozes. 1988.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás – Deuses Yorubas na África e no Novo Mundo*. 6ª ed. Salvador: Editora Corrúpio. 2002.

Recebido em: 30/01/2017.
Aprovado em: 03/04/2017.