

# A POÉTICA DE EXU EM MARIO CRAVO NETO: Luz e sombra em Laróyè

Euriclesio Barreto Sodré \*

Os estudos das artes visuais vêm crescendo, tanto através da Sociologia da Arte, dos Estudos Culturais como também no campo da Semiótica. A busca pela produção de trabalhos teóricos, independentemente das diversas abordagens, deve trazer um elo com os contextos em que esses trabalhos são produzidos e como tais estudos podem continuar alimentando novas produções artísticas. Assim é que se vê o seu papel transformador, entendendo a complexidade das relações entre arte, cultura e produção de conhecimento. Concebendo o papel da cultura, dos mitos aí construídos e das formas de expressão artística é que promovemos um olhar sobre a arte de Mario Cravo Neto, um artista que traduz, através das suas fotografias, um pouco das sombras da cidade de Salvador. Trazemos neste trabalho um recorte da dissertação intitulada *Laróyè: uma poética de Exu em Mario Cravo Neto*, defendida no Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFBA em julho de 2006. Tratamos das questões que envolvem a luz e sombra na composição de 3 imagens do livro de fotografias *Laróyè* de Mario Cravo Neto.

*Laróyè*<sup>1</sup> é composto de 143 fotografias captadas da cidade de Salvador, realizadas entre os anos de 1977 a 1999 e publicadas no ano de 2000. O formato do livro dá prioridade às imagens que ocupam a totalidade das páginas. Vale ressaltar que as fotografias não foram datadas pelo autor e que não há títulos específicos para nenhuma delas. Nas obras escolhidas para análise, é possível perceber uma diversidade de representações que criam uma poética sobre Exu<sup>2</sup>. Nelas as pessoas mostram seus rostos ou, como em alguns casos encontram-se totalmente na sombra, contraluz, posadas ou em movimento. Conforme declara o artista em entrevista, algumas imagens em poses foram previamente planejadas. Porém, a maioria delas foram feitas sem planejamentos prévios, numa maior espontaneidade e no encontro casual com as pessoas.

Para desenvolver este trabalho, utilizamos de uma metodologia com base na Semiótica, conhecimentos sobre história da arte contemporânea

e teorias da imagem fotográfica, como os princípios *de segunda e primeira realidades* de Boris Kossoy (2002). Assim é que se compreende a fotografia, como resultante de uma relação com a realidade, através de suas concepções técnicas, e que constrói uma representação fruto de uma série de fatores e conceitos oriundos deste processo de construção da imagem. Entende-se aqui a fotografia como linguagem visual, procurando perceber sua natureza constitutiva, seus códigos e os conceitos que promovem a discussão sobre a arte aqui em estudo.

A existência do que Kossoy chama de *primeira realidade* é aquela em que está incluída a imagem selecionada, como sendo o espaço vivido pelas pessoas, o ambiente em que elas estão, as circunstâncias, a história particular na qual aconteceu o assunto de que a imagem trata, dentro de um espaço-tempo ocorrido, esta realidade é o próprio passado. A *primeira realidade* também está ligada “às ações e técnicas levantadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema - fatos que ocorrem ao longo do seu processo de criação” (KOSSOY, 2002, p.36). É exemplificando tal situação, a *primeira realidade* em Laróye é o espaço da cidade de Salvador, os lugares específicos dentro desta mesma cidade, assim como a paisagem urbana e natural, com o contexto da vida das pessoas ali encontrado pelo fotógrafo. Toda e qualquer imagem contém uma história interna, *uma realidade interior*, ou seja, o conjunto de circunstâncias e motivações implícitas no momento congelado; esta *realidade interior* é inacessível e se confunde com a *primeira realidade*, diz o autor.

A *segunda realidade* é aquela resultante do registro criativo, da escolha e do corte, uma realidade fixa e imutável, que é o objeto em análise nesta abordagem. Para a construção desta segunda realidade, é necessário um conjunto de ações e técnicas que favoreçam a construção da imagem. Antes que a imagem se concretize, é necessário que o fotógrafo escolha o assunto, selecione os equipamentos, se posicione diante de uma determinada situação e recorte uma determinada cena, um ângulo e um momento determinado, as condições de luz etc. Depois que aperta o botão da máquina, ele parte para um segunda etapa, que é a seleção de produtos e suportes para fixação, como também a técnica que vai dar a “atmosfera” almejada, decorrente destas ações e escolhas dentro do laboratório. A imagem é, assim, o resultado da capacidade como também das motivações e conhecimentos que o fotógrafo tem sobre estética, suas intenções, sua visão em relação às coisas, sua ideologia. É contando com o repertório técnico e estético do fotógrafo que se obtém uma determinada imagem, uma *segunda realidade*.

Ao captar cenas de Salvador, Mario Cravo Neto transforma a realidade da cidade numa *segunda realidade* através do seu caráter estético. É a partir dessa hipótese que se realizaram as análises das imagens fotográficas. Como é possível que tais representações fotográficas apontem para a simbologia de Exu? Como reconhecê-lo nos rostos, corpos e olhares

em meio a um jogo de luz e sombra? Cravo Neto busca suas imagens no acontecer diário da vida, ou naquelas situações de festa e conflitos, como no carnaval, imagens que revelam expressões e olhares, que, mesmo na sua ambigüidade possibilitam uma interpretação poética de Exu.

A leitura das imagens se processou, sobretudo, pelo entendimento do mito de Exu, suas origens no Candomblé e sua ligação com o acontecer cotidiano, das festas, da livre expressão do corpo, que se dá no que se considera o lado profano. Busca-se, então, problematizar as relações entre contexto cultural e as impressões visuais das imagens fotográficas, entendendo como elas podem expressar a dialética presente entre a realidade e a imaginação. Nesse sentido, pensamos a fotografia como construtora de realidades e de signos imagéticos, a partir dos quais se podem realizar novas descobertas estéticas, oriundas do trabalho do artista.

A dualidade do sagrado e do profano vem respaldar determinados aspectos existentes na obra de Cravo Neto, através do jogo interpretativo da imagem de Exu. Pois mesmo que suas identificações venham do Candomblé, as imagens analisadas nesta pesquisa têm um teor profano, pois foram feitas fora do espaço religioso. Os limites do sagrado e do profano são visíveis no momento em que a divindade de Exu é entendida nesta ambigüidade mundana, o orixá que está na fronteira, tanto do lado religioso quanto do lado profano.

## **LUZ E SOMBRA**

Testamos a luz e sombra como signos visuais que se fazem presentes na compreensão do trabalho de Cravo Neto. É por causa da luz que podemos ter acesso ao mundo visível. O “ver” e o “saber” foram muito associados ao longo da história, no qual os olhos se tornam mediadores para o intelecto, os sentimentos e o espírito com certo destaque em relação aos outros sentidos. Fala-se muito em “luz reveladora”. Assim, se relaciona a luz como conhecimento e a sombra é comumente associada ao lado desconhecido, lado que não se pode ver e por isso temido. Ao tomar estas questões para iniciar a discussão das relações entre luz e sombra nas fotografias, podemos entender a indissociabilidade entre luz e sombra e suas implicações perceptivas e estéticas e como elas podem contribuir para o processo de fruição das obras em destaque.

A fotografia se apresenta como uma forma de expressão que tem relações estreitas com a questão da luz, que se tornou a base para a captação e revelação das imagens. A articulação dos efeitos de luz e sombra determina o resultado estético na fotografia. Ao mesmo tempo que depende das condições de exposição na hora da captação, ainda sofre as conseqüências do processo de revelação. É importante salientar que o

espaço de trabalho do fotógrafo no momento de revelação é totalmente escuro, qualquer feixe de luz pode interferir no resultado final, por isso que se diz que a fotografia é uma forma de se “escrever” com a luz. É este “escrever” que está aliado a maneira como o fotógrafo ver a realidade e expressa uma determinada imagem, uma “idéia do mundo”.

Para análise das imagens tomamos como ponto de partida a impressão luminosa que atrai, percebendo os pontos em comum das imagens, contemplando, discriminando e generalizando os aspectos identificados, como se dá numa leitura semiótica. Trataremos inicialmente dos aspectos compositivos e os elementos da imagem, buscando seus efeitos plásticos e simbólicos. Em algumas imagens, o jogo de luz e sombra está mais evidente do que em outras. Assim é que a interpretação dá-se num nível mais apurado. Mesmo que apresentem este aspecto em comum, as imagens serão analisadas em separado, para que sejam destacadas outras peculiaridades de cada uma delas no sentido de respeitar suas diferenças compositivas e os elementos que as fazem distintas no conjunto da obra.



Figura 1 - Autor: Mario Cravo Neto

Para iniciar esta análise, observamos que na figura 1, o momento de festejo focado na cena se destaca também pela comunicação entre as pessoas visíveis na imagem. O fotógrafo fecha o ângulo em três pessoas que realizam gestos de interação em torno do prato de caruru, centro das atenções. Os efeitos luminosos acentuam a teatralidade da cena que valoriza o fato. O clima propício a exageros fica evidente no sorriso de uma das pessoas ou na careta que a outra pessoa esboça – uma cena que parece conflitante, mas de realização dos prazeres da comida e da bebida, de excentricidade e comilanças, os excessos da gastronomia, da gordura e da pimenta como acontece na culinária baiana. Parafraseando Sant’Ana (2000, p.213), que fala da literatura de Jorge Amado, a representação que aqui se dá é também da gula erótica e a paixão

gastronômica. A figura 1 faz parte de um contexto de festa, com bebida e na roupa de rendas que uma das pessoas está vestindo, comem pratos à base de gordura e pimenta; ingere-se álcool, numa liberdade comum em festas profanas.

É em contextos como esses que se evidenciam alguns aspectos relevantes do simbolismo do Exu brincalhão, comilão. A gula é atributo desse Orixá conta Barcelos (2002, p. 48). Como conta o mito relatado, Exu era muito faminto, queria devorar tudo que encontrava, ao consultar o oráculo de Ifá, descobriu-se que ele deveria ser agradado em primeiro lugar, para que não houvesse catástrofes, para que ele não devorasse tudo que existia, conta Prandi (2001, p.45). A comida é algo vital para os seres vivos, motivo pela qual em momentos de necessidade se lute e brigue para que adquira seu alimento.

Mesmo que não haja um conflito propriamente dito na figura 1, percebe-se que a pessoa que está com o prato parece se esquivar e se proteger, defender sua comida. Exu está simbolicamente presente no sagrado da comida e do processo de digestão como também no profano prazer, de entusiasmo e excessos.

São os efeitos de luz e sombra que acentuam a dramaticidade da cena. Os aspectos de Exu que serão mais destacados neste trabalho têm ligações com este traço de ser este um orixá que “desfaz as abordagens conformistas do universo, ao introduzir a desordem e a possibilidade de mudança” como afirma Stefania Capone (2000, p. 54). Algumas características como estas e da sexualidade foram segundo a autora atenuadas pelas religiões tradicionais pelo fato da sociedade brasileira associa-las ao Diabo cristão.

A figura humana em algumas imagens passa a ser representada contraluz, ou seja, totalmente na sombra. Há uma sensação de mistério, uma vez que grande parte da imagem não está aparente. Apenas algumas partes do corpo sugerem a forma humana, como se dá na figura 2. A presença de outra forma situada na fotografia, à altura do rosto, forma uma textura diferente da pele humana, pois se trata de uma ave, também pouco definida, além da folha situada no canto inferior esquerdo. É neste contexto que se compreende o comentário de Sant’Ana (2000, p. 219), em que “o que faz a luz irradiar, contrastivamente, é sua inserção na treva. As trevas são partes da luz, como a melancolia é parte das festas barrocas”. Assim também como diria Sant’Ana (idem) que nas obras de Rembrandt e Caravaggio “a escuridão é apenas a contraface da luz, a luz negativa”. Nestas imagens fotográficas as observações trazidas por esse autor, pela exposição do negativo da fotografia é que faz o acender das luzes, numa dualidade constante, como se da escuridão nascesse a luz e as formas encontradas na imagem.



Figura 2 - Autor: Mario Cravo Neto

A frontalidade da cena na figura 2 e as zonas de total preto criam uma situação em que se pode perceber o rosto da pessoa; há uma ambigüidade sobre sua identidade, não se sabe, ao certo se é homem ou mulher. Sobre a questão do simbolismo da luz Arnheim (1980, p.318) relata que “o antigo jogo de luz e obscuridade é feito para prender o objeto único, no qual o conflito entre unidade e dualidade cria um alto nível de tensão dramática e o conflito de dois opostos, numa união não consumada”. São estas comparações ao longo da história da arte que faz com que se possa entender a importância da luz nas artes visuais. As questões da luz nas artes foram muito exploradas em períodos anteriores ao surgimento da fotografia, como por exemplo, na pintura barroca. Conforme afirma o autor, a luz “estimula o sentido da visão desfigurando jocosamente a configuração familiar e o estimula por meio de contraste violento”. Desse modo Arnheim analisa o resultado da utilização das luzes e sombras na pintura de Caravaggio, pintor barroco. São apenas algumas réstias de luz que puderam passar entre as folhagens. Pouco aparente o homem e a ave se camuflam num espaço impreciso e misterioso. É uma relação unilateral, ao mesmo tempo em que o homem pode estar olhando para o espectador, o espectador só pode supor, não há um sentido aparente na expressão, fica a dúvida.

Apenas se percebe que é, aparentemente mestiço. Trata-se de um rosto a esconder, no qual o óbvio é substituído pelo escondido e velado como fala Hauser (1994, p.447). As pessoas não são vistas na sua completude, pois sempre há um ponto de vista que delimita as fronteiras. Não há uma objetividade estabelecida e sim uma sugestão de formas, estimulando à dúvida e o questionamento. Dubois (1993, p.79) traz uma afirmação que problematiza essa questão: “o que uma fotografia não

mostra é tão importante quanto o que ela revela” (1993, p. 79). É neste enigma que as fotografias incitam a curiosidade e arremata o olhar para aquilo que está ali na cena, mas não se mostra, traz a dúvida sobre ele, faz pensar também sobre o que não é óbvio, pois é pelos exagerados efeitos de luz e sombra, no que observa Hauser (1994, p. 452) que tudo é expressão de um anseio irresistível e insaciável de infinito.

Ainda é possível completar tal interpretação na figura 2, em relação à ave, com a cabeça cortada pelo jogo de sombras. Opera-se um corte simbólico, uma vez que a imagem não apresenta a cabeça da ave, numa relação às aves decepadas em sacrifício, realizado no Candomblé, quando se homenageia ou despacha Exu. O fotógrafo sabe que a cabeça da ave está sendo cortada pela sombra. Assim a simbologia do Exu começa abrir este campo poético de jogos de sentido, do que é permitido ver e do que não é. Do sacrifício? Do corte que a sombra ou o ângulo de visão proporciona como um mistério latente na imagem.

As fotografias são metáforas visuais que participam desses jogos de sentido, desta “encruzilhada entre o claro e escuro”, no momento de intersecção entre o dia e a noite. O discurso que se faz sobre a fotografia de Cravo Neto está associado à ligação do artista com o candomblé; tal ligação ativa o sentido da fé e das bases míticas que motivaram o artista a compor tais imagens, parte desta dualidade sagrado e profano.

O jogo de luzes e sombras que aparecem nestas imagens é o principal artifício utilizado pelo fotógrafo para construir essas representações simbólicas, da escuridão, como num drama noturno, ou mesmo do mistério no Candomblé. Exu faz parte também dessa representação pelo sentido da abertura dos caminhos, de transposição de mensagens.

Um exemplo dos diversos cenários fotografados em Salvador por Cravo Neto é o local onde hoje se encontra a Igreja da Barroquinha (figura 3), umas das primeiras imagens do livro. São estes efeitos pictóricos da ruína, das formas quebradas da igreja que a torna um pouco barroca na sua aparência. Seus contornos inquietos, como diria Wolfllin, as “ordenações geométricas desaparecem, o edifício se une em um conjunto pictórico”. Este foi considerado o primeiro ponto de concentrações na Bahia para os cultos de Candomblé. A igreja aparece na fotografia abandonada, escura e deserta, lugar onde guarda as referências da religião cristã. Tempos atuais em que estas ruínas são mesmo um canto desolador de fé, em a opulência da religião em épocas remotas davam toda uma significação de pensamentos e condutas, no qual o conflito barroco fez ecoar as vozes sufocadas da incerteza e medo do inexplicável. Hoje revive pelas mesmas incertezas do homem no mundo, em que de tanto conquistar espaços e abrir fronteiras, ainda busca se encontrar consigo mesmo. A vegetação, numa sombra de fim de tarde, projeta-se sobre o espaço e se integra à arquitetura religiosa. A imagem do menino atento e observador confunde-

se com a representação de Exu enquanto um soldado alerta protegendo o local.



Figura 3 -Autor: Mario Cravo Neto

A natureza pictórica dos jogos de luz e sombra que é identificada nessas obras fotográficas integra a composição nos diversos exemplos apresentados anteriormente. As imagens apresentam este diluimento da linha em virtude da massa que as formas representam. Para Wolfflin (2000, p. 30), o estilo pictórico representa o mundo da forma como ele é visto. Pois como ele ainda relata, é no sentido de que o que mais importa são os olhos e não os objetos, o modo como eles podem ser percebidos de forma pictórica ou não. A cidade e o homem aparecem e se escondem, no ângulo e no corte mostra uma face, um toque de luz e de sombra, não aquilo que ele realmente é, mas o que aparenta ser.

A visão que se tem, como relata Arlindo Machado, é do “mundo como um lugar intrinsecamente escuro, iluminado aqui ou ali por alguns réstias de luz” (1984, p. 126). Traduzindo de forma metafórica o sentido poético que Cravo Neto manifesta em tais imagens. Há outras imagens em que este aspecto se faz presente, estas exemplificam o que pode estar presente em outras fotografias. Como diz Machado (1984, p.129), “aquele que chamamos de fotógrafo deveria ser chamado de iluminador, por que é na iluminação que está a ciência mais difícil do ato de fotografar, aquela que nenhum expediente técnico jamais logrará automatizar”.

Na complexidade dual do mundo enquanto algumas coisas aparecem outras ficam escondidas. A imagem mostra pelas luzes contrastantes e

através de seus diversos ângulos um outro mundo, tenso de relatividades e incertezas assim é que se mostram também suas diferenças, injustiças, o lado da sombra, para haver o equilíbrio no mundo. Só se sabe da sombra se a luz fizer presença – é aí que aparecem o questionamento e o conflito, a encruzilhada como fala Cravo Neto.

Os jogos de luz e sombra com que o fotógrafo se depara são constitutivos de uma percepção do contexto que se apresenta como vínculo da sua interpretação. Assim, considera Machado (1984, p.146) que “na verdade, o que realmente fixa ou registra é o que existe de mais instável e efêmero no mundo visível: a absorção e reflexão da luz pelos objetos”. A luz e a sombra são mesma ferramenta que escreve este espaço recriado pela fotografia, faz formas se tornarem poesia a partir dos contrastes que a vida oferece, do efêmero que o artista capta.

Considerando o jogo de luz e sombra como o passaporte para se entender visualmente o mundo, e receber suas mensagens, é que se faz importante compreender estes elementos como suporte metafórico para a revelação desta poética e desta dualidade que é Exu. Ele está solto e na escuridão se faz presente, mas não se revela. Luz e sombra se fazem na representação como opostos que vivem no mesmo espaço, uma coisa está totalmente ligada à outra.

O universo poético de Cravo Neto participa do processo de criação de realidades, que arrematam e motivam a interpretação que o fotógrafo faz de Exu, Orixá controverso, que ilumina ou escurece as relações do mundo com os orixás, com os seres humanos, abrindo perspectivas criativas a partir das imagens da cidade de Salvador. O caráter inapreensível de Exu, observado por Capone (2004, p. 57) pode ser exemplificado na indissociabilidade destes aspectos apresentados anteriormente. Exu revela as coisas, mas jamais é revelado. Exu, mestre da multiplicidade; é ao mesmo tempo velho e criança, homem e mulher, é o próprio mistério da cultura africana, da negritude, das sombras como também das luzes que se instalaram nesta cidade. Se entender que onde há sombra também há luz, então que seja estes signos visuais, da luz como revelação, que pode ser mesmo resultado desta parte obscura que as imagens revelam.

## NOTAS

\* Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Metodologia do Ensino Superior pelo Centro de Estudos e Pós-graduação Olga Mettig (CEPOM), graduado em Artes Plásticas e Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFBA. É professor substituto do Departamento de História da Arte e Pintura da UFBA.

<sup>1</sup> Saudação na língua ioruba ao Orixá Exu, utilizado como título por Cravo Neto para seu livro de fotografias.

<sup>2</sup> Segundo o dicionário de cultos afro-brasileiros (CACCIATORE, 1988,118) Exu “é a figura mais controversa do panteão afro-brasileiro. No candomblé tradicional é o mensageiro entre os deuses e os homens. É o elemento dinâmico de tudo o que existe e o princípio de comunicação e expansão. É também

o princípio da vida individual. Embora de categoria diferente dos orixás, é importantíssimo, pois sem ele nada se pode fazer: leva os pedidos, traz as respostas dos deuses, faz com que sejam aceitas as oferendas, abrindo os caminhos ao relacionamento do mundo natural com o sobrenatural. No jogo do oráculo de Ifá é ele quem traz as respostas. Tanto protege, como castiga quem não faz as oferendas devidas. Cada orixá tem seu Exu servidor particular que toma nome especial. Cada ser também tem seu Exu que impulsiona seu desenvolvimento”

## REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2001.

BARCELOS, Mario César. *Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia*. 4ª ed. –Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

CACCCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: como uma indicação de origem das palavras*. –Rio de Janeiro, Florense-Universitária, 3 ed. Revista, 1988.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Conra Cpa Livraria / Pallas, 2004.

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

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

HAUSER Arnold. *A arte e a sociedade*. Tradução. Maria Margarida Morgano. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

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

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Barroco: do quadrado a elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recentes*. Tradução de João Arsenha Júnior. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.