



SILÊNCIO: TRAMAS E VESTÍGIOS DE UM PROCESSO

Denise Conceição Ferraz de Camargo
UnB

Resumo

Este artigo discorre sobre as tramas que envolvem o processo de criação da exposição *E o silêncio nagô calou em mim*, fotografias realizadas no universo mítico-ritual do candomblé, religião brasileira, de matriz africana. Tece o caminho feito, refeito, desfeito, por meio de um breve estudo do momento de instauração à execução. Analisa o contexto em que memórias e referências se prestam ao fazer fotográfico, propondo um trânsito entre teoria e prática, entre campos conceituais e sensíveis, no entrecruzamento entre produção visual e textual e registros em caderno de processo.

Palavras-chave: Fotografia, Identidade cultural, Processo de criação, Memória.

Abstract

This article concerns about the meanderings that involve the process of creation of the exhibition *The silence nagô*, photographs taken in the universe mythical-ritual Candomblé, religion Brazilian, African matrix. It discusses the way done, redone, undone, by means of a brief study of the moment of introduction to implementation.

Keywords: Photography, Culture identity, Creation process, Memories.

1 Trama número um: memórias na pele

*“Quando eu morder a palavra,
por favor não me apressem,
quero mascar, rasgar entre os dentes,
a pele, os ossos, o tutano do verbo,
para assim versejar o âmago das coisas”
(Da calma e do silêncio, de Conceição Evaristo)*

358

No embarque forçado para a diáspora, os negros africanos capturados pela escravidão, incrédulos, marcavam a separação com o rito de circundar a “árvore do esquecimento”, com a finalidade de ali deixarem, cravadas, suas raízes. Homens deveriam dar nove voltas; mulheres, sete (BARBIERI,1998). Essa atitude emblemática, primeiro: os imunizaria do banzo¹, pois se supunha que, por meio dela, apagariam sua memória e, portanto, não sofreriam pela lembrança de um passado; e, segundo: os incapacitaria para a reação ou rebeldia precavendo-os, na cordialidade, das crueldades que, sabiam, estariam por vir.

O gesto não foi suficiente nem para apagar o passado, nem para impedir sucessivos sofrimentos e violências. As ancestralidades e tradições já haviam batido

¹ Banzo era uma espécie de moléstia que sofriam os escravos. Palavra originária do verbo banzar. Ler o artigo *Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo*, de Ana Maria Galdini Oda.



na memória daquelas peles², estavam incrustadas no corpo – o corpo com o qual atravessaram o Atlântico, com o qual deslocaram as raízes.

O próprio ato de rodear o velho, frondoso e protetor baobá, com sua imensa e reconfortante sombra, já parecia significar que era preciso gravar um mundo, ao contrário, na memória corporal. Instalar forças para que desse corpo, apenas dele, dependesse a materialização do patrimônio material/imaterial para novas terras levado. O que evidencia a contradição dos propósitos do ato, uma vez que é próprio da cultura nagô³ reforçar suas origens e sua identidade cultural.

Nesta primeira trama, o corpo é uma matriz. Ainda criança, o meu corpo foi conduzido pelo som dos atabaques que soavam nas ruas para baixo de casa. “Ih, hoje tem batuque”, sentenciava meu pai, que era exímio no pandeiro, no sambinha em caixa de fósforo, e em prato raso, do qual retirava um som agudo e sincopado, tangendo-o com uma faca, em inigualável habilidade. E era a Madrinha, sua irmã mais velha, que guiava a criançada a passos rápidos, em dia das festas de Cosme e Damião. Lá, era a sua mão que eu apertava, em um misto de apreensão e êxtase; olhos postados em tudo o que se movesse, em tudo o que silenciasse, e nos doces servidos em homenagem aos santos. Ali, começaria a crer, sem saber, em deuses que dançam.



Eu só acredito em um deus que dança. Da série Notas para uma imagética do candomblé.
Foto da autora

² Aproprio-me, aqui, da belíssima composição de João Bosco e Wally Salomão, *Memória da Pele*.

³ Nagô é o nome genérico dado aos grupos originários do sul e da região central do Daomé, e do sudeste da Nigéria. Foram os últimos a se estabelecerem no Brasil, em fins do século XVIII e início do século XIX.



A travessia transatlântica transportou, assim, não só escravos, mas influências para a formação cultural brasileira e contemplou este meu corpo-território com os batuques que saíam da festa, ou de um pai cheio de ritmo; trouxe também uma Madrinha, alegre frequentadora das religiões afro, com passagem por todas as outras que haviam ou que tivessem sido criadas: das missas de semana santa, à mesa branca e até o Seicho-no-Ie. Estes episódios não passariam de meros dados biográficos e anedotas de vida se não tivessem marcado, profundamente, uma memória em meu corpo, como se fora uma cicatriz tribal. Anos depois, matéria para a produção fotográfica que viria.

2 Trama número dois: um rito iniciático e fotográfico

O corpo, como receptáculo do mundo mítico-ritual, é uma unidade reconstruída na iniciação aos rituais religiosos do candomblé, que se formou no contexto cultural e social de um Brasil católico do século XIX. Na religião dos orixás, identidade e ancestralidade são revistas, e também se dão as inscrições necessárias à propagação de axé⁴ e êxtase, elementos responsáveis pela manutenção de todo um patrimônio imaterial de origem africana.

Segundo o mito da criação dos homens, por exemplo, o corpo foi moldado, escolheu sua própria cabeça, recebeu um sopro sagrado, e é preparado para os rituais e para a crença de que os deuses africanos vêm à terra celebrar ao lado de seus descendentes míticos, montados em seus próprios corpos. É um corpo que se move ao ritmo, ao chamado dos atabaques e do sagrado. Intuitivamente, vai sendo marcado pelos saberes que, ao mesmo tempo, vêm da palavra e de um silêncio.

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

⁴ Asè ou muntu, entre os iorubas, é o poder vital, a força, a energia de cada ser e de cada coisa. Energia sagrada das divindades que se revigora com sacrifícios e oferendas.



O roncó (clausura), quarto que suspende os iaôs (iniciados) do cotidiano pelo período da iniciação e das obrigações ao longo da vida religiosa, mantém o corpo recluso, deitado sobre o eni (uma esteira de palha trançada), e sobre ewé (plantas, folhas). Em um misto de repouso e ação, o corpo se entrega à grafia sagrada que sai de uma terra africana e pulsa nas veias, nas peles de pessoas daqui.

Foi esse território interno, recorte da cultura negra na transposição da religião tradicional africana para o Brasil, que inspirou este processo de criação da imagem na vivência com o cotidiano do terreiro. O contato com os territórios simbólicos de resistência e memória, como os terreiros de candomblé, permite compreender a trama cultural recriada em terras brasileiras, a partir da diáspora negra que carregou para o Brasil a cosmogonia africana, enriquecida pelos saberes locais indígenas e da colonização europeia na formação de uma identidade étnica e nacional.



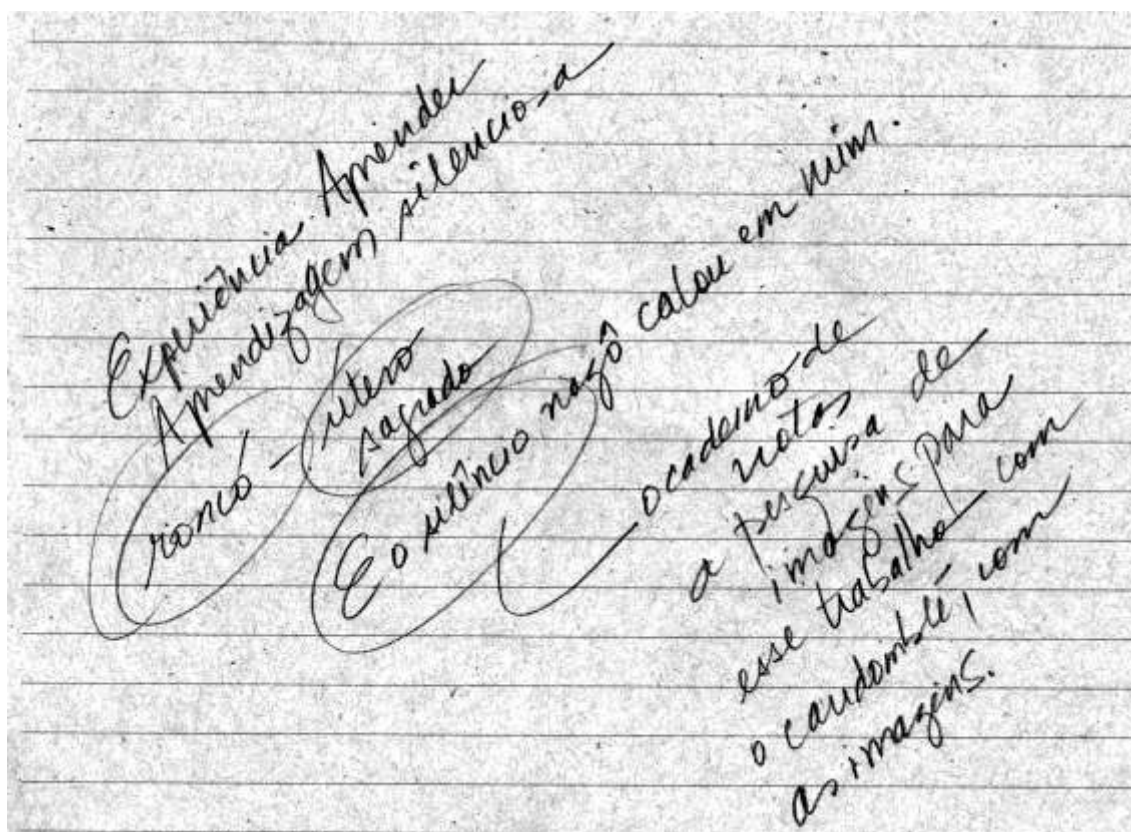
Messageiro. Da série Notas para uma imagética do candomblé.
Foto da autora

O resultado desta aproximação foi o desejo de sistematizar conhecimentos acerca das matrizes do universo mítico e ritual da tradição afro-brasileira, por meio de constructos visuais. Para isso, o uso de um substrato teórico interdisciplinar para configurar a relação entre o rito contemporâneo e o mito ancestral, evidenciado pelo processo fotográfico. A metodologia adotada considerou as naturezas do próprio objeto cultural e da produção de imagens fotográficas, transitando entre teoria e prática, baseando-se, assim, em alternativas metodológicas para a discussão do processo de criação.

3 Trama número três: poéticas do suporte

Durante a realização do trabalho a canção, Yáyá Maseмба, de Roberto Mendes/José Carlos Capinan, interpretada por Bethânia, insistentemente se instalou: “É o semba do mundo calunga batendo samba em meu peito”. Ela e outros tantos excertos foram registrados no caderno de notas e, posteriormente, transportados para o ambiente expositivo.

Os textos, escritos a mão, inscrevem o próprio gesto do (no) fazer artístico. São como imagens no jogo da edição e constituem uma poética de dinâmica própria, como as narrativas que caracterizam a oralidade das comunidades de terreiro. Não são textos “explicativos” ou legendas. Dotadas das peculiaridades de cada meio, palavra e imagem são, aqui, parte de um mesmo processo e colocam, justapostos, os limites do que se convencionaria designar como regiões do visual e do verbal (BASBAUM, 2007, p. 23).



Página inicial do caderno Notas para uma imagética do candomblé.
Reprodução

O caderno de notas é um suporte poético tanto para apontamentos quanto para a instauração do objeto. Pode conter o processo de trabalho ou ser, muitas vezes, a própria obra. É parte do processo de criação, abrigando elementos sensíveis cuja



ferramenta expressiva está, justamente, na capacidade de estabelecer conexões com plataformas híbridas.

É um espaço de interlocuções, geralmente, apresentado por meio de escrituras e transcrições textuais e visuais diversas. São registros que tentam organizar fora a inquietação que parte de dentro, do meio, “do meio de um processo”⁵. É um campo de investigação e preparação, onde é possível experimentar e gravar percursos da criação, para a criação.

Em *Redes da Criação* Cecília Almeida Salles (2006) situa um campo conceitual para pensar a rede de conexões na construção do objeto artístico a partir de processos de investigação de determinados documentos privados, preparadores, em rascunhos, roteiros, correspondências, notas, anotações, autocomandos, transcrições, coletas diversas, tudo, em geral, compilado e descrito no suporte que se convencionou chamar de caderno de esboço, caderno de anotações, caderno de processo, caderno de notas, caderno de criação e que podem gerar, por exemplo, um livro-objeto.

Todos os registros, vestígios do processo de trabalho, oferecem informações sobre o ato criador, que se pretende “des-funcionalizado”. É um fazer “inútil”, como o define a artista plástica Edith Derdyk (2001: 28), isto é, ultrapassa a funcionalidade das artes gráficas ao propiciar novas narrativas e novos desdobramentos que, provavelmente, não teriam utilidade na finalização de uma obra.

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

As imagens fotográficas criam uma unidade, em geral, na edição. Derdyk (2001: 66) refere-se assim ao processo: “Escolher e selecionar significa reconhecer, organizar, nomear, categorizar, capturando valores que em cada imagem são depositados, ou dela extraídos. Haveria uma ordem anterior ou um saber prévio orientando estas articulações manhosas dos sentidos da mente, inventora de analogias e correspondências [...]”

⁵ Ler *O meio como ponto zero*: “Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio [...] De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância [...]”



No caderno *E o silêncio nagô calou em mim, notas para uma imagética do candomblé* são utilizados recursos como: memórias, anotações transcritas de um diário de 1996, trechos de textos estudados, imagens liminares tomadas de épocas e cotidianos diversos, inquietações visuais sobre o fotográfico, diálogos internos e externos. É nele, composto de referências textuais e imagéticas, que registro o percurso poético, apoiado em reflexões e na pesquisa visual, em contato com os terreiros.

A instalação reproduz os percursos registrados nesse caderno e resgata memórias, cujo ponto de partida (ou chegada?) foram os rituais, os mitos, a criação mediada pelo espaço mítico-ritual. Dessa maneira, contribuiu para a sistematização do conhecimento sobre as matrizes ancestrais africanas no Brasil.

Esta elaboração pretendeu acentuar o importante papel do sistema religioso das tradições afro-brasileiras, promovendo o entrelaçamento das matrizes ancestrais das culturas de origem africana, transcendendo-as por meio da criação de modelos de realidade. Procurou-se, então, buscar a ancestralidade africana em uma construção tipicamente brasileira, o candomblé, como forma de recriar o universo mítico-ritual, ao apresentá-lo.

O projeto expográfico⁶, particularmente beneficiado pelo desenho cenográfico, acentua o fenômeno de observação do universo da cultura afro-brasileira. Impõe o paradoxo de um silêncio que cala, que entra, que penetra, mas ao mesmo tempo se expressa prene de significados, dando voz a raízes e crenças. Este conceito materializa-se na criação do ambiente para oferecer ao visitante uma experiência sobre o território sagrado dos ritos, em torno da visualidade, da sinestesia e das possibilidades advindas de um programa de interação dos visitantes com a obra.

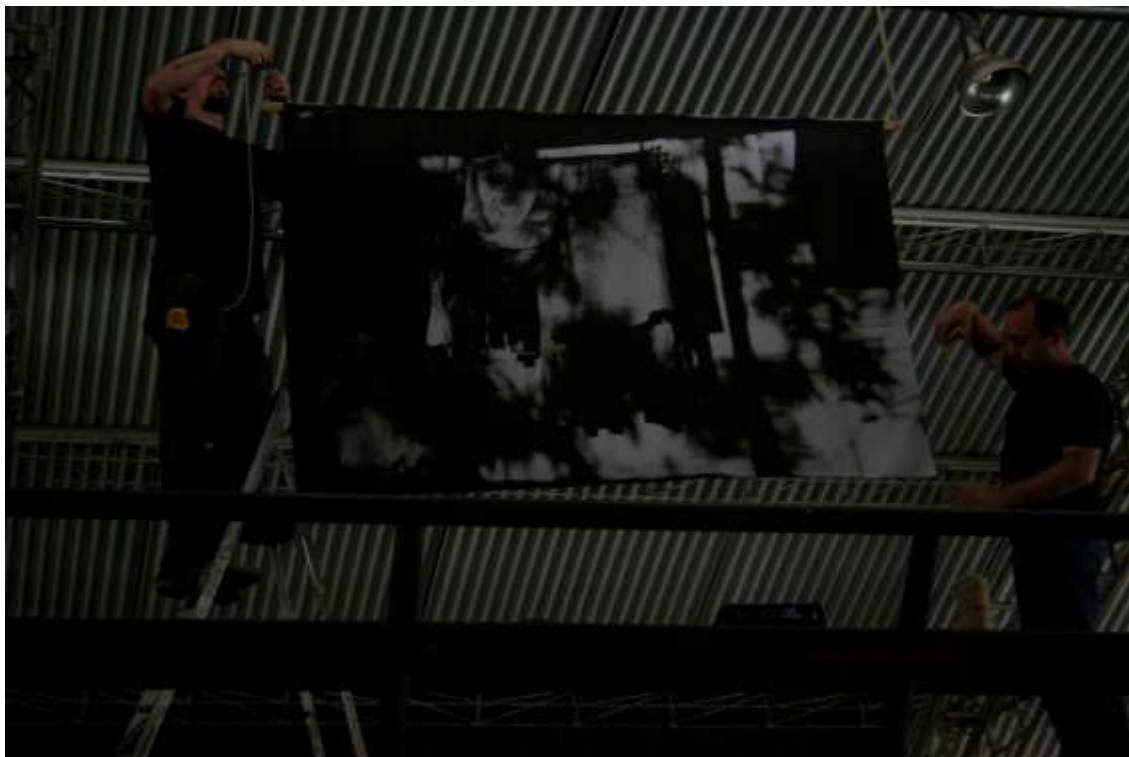
Aspectos da estrutura ritual são articulados de modo a interpretar, de maneira plástica, o universo dos terreiros, mas sem reproduzi-lo, com vistas a aproximar o visitante da experiência na criação das imagens e na vivência dos rituais. Isso também é evidenciado nos textos que acompanham as imagens.

A disposição circular das obras faz menção explícita e sensorial à circularidade presente nas rodas, nas quais as divindades dançam nas festas públicas dos terreiros, e ao tempo cíclico dos mitos e das narrativas, na oralidade característica das comunidades. Mitos comportam toda a complexidade do real. Monique Augras (1983: 17) diz: “Decifrar o mito é decifrar-se”. São semicírculos cujas aberturas se alternam,

⁶ A exposição *E o silêncio nagô calou em mim* já itinerou desde 2013 pelas cidades Brasília – DF e Salvador – BA, Florianópolis – SC, com curadoria de Diógenes Moura e cenografia de Juliana Augusta Vieira o que modificou o projeto expográfico e curatorial, de 2010, apresentado neste texto. Informações sobre o projeto atual podem ser encontradas no site www.oju.net.br.



delimitados por um marco central. Uma sala reservada contém um tríptico que faz menção a momentos do sacrifício e impressões fotográficas de grande formato, impressas em tecido, pendem do teto.



Montagem da exposição.
Foto da autora

A organização do espaço pretende levar o visitante a dois movimentos: um externo, pela variedade de planos; outro interno, para o interior das próprias cenas registradas – do trabalho cotidiano, dos vestígios dos rituais e dos sacrifícios, da presença/ausência dos segredos próprios a esse universo cultural.

O exercício plástico e o texto “de artista” procuram decifrar o olhar sobre o fazer. É importante ressaltar, assim que: “em se tratando do texto do artista, parece-nos que a principal determinante é a presença de uma proximidade máxima deste texto com a obra, de modo a enunciá-la quase que pela primeira vez (BASBAUM, 2007: 86). É evidente que se dá, em consequência dos textos, um “novo” processo de criação. Neste texto, por exemplo, um dos muitos produzidos a partir do caderno de notas e da instalação, optou-se pela abordagem das “tramas”, para que se faça a tessitura. A busca é constante.



“O que você está buscando? [...] Busco essa fotografia fora dentro, dentro fora [...]”⁷. A fotografia configura-se, assim, em meu movimento pessoal de circundar a “árvore do esquecimento”, retomando esse território simbólico e trazendo-o para o campo de memórias e imagens, estas que agora exponho, pois todo o meu silêncio foi só um tempo para madurar tramas, segredos, vestígios.

4 Trama número quatro: religare


Teriam todas as imagens se combinado à revelia? Em parte, sim. Em parte, evidentemente, não. São reflexos das cenas de antigamente, das imagens produzidas dentro do acaso programado, de uma nem sempre consciência do processo de criação, mas que se associam, na construção, por exemplo, a uma mesma luz. E se convertem, assim, a um mesmo programa visual. Uma rede complexa se estabelece. Para Cecília Almeida Salles (2006, p.119) é preciso “observar os modos como as redes do pensamento em criação se desenvolvem, ou seja, de que são feitas as inferências responsáveis pelo desenvolvimento da obra”.

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

Criança, eu gostava do cheiro do sabão cor-de-rosa, espuma espessa, que a vizinha utilizava – tirava água de um poço fundo. Escuro e fundo, sempre pensei, eu, ao vê-la ali debruçada, meio corpo voltado para a escuridão, as mãos na manivela, a corda rangendo, rangendo, até que o balde subisse – água limpa naquele fim de mundo em que a rua foi de terra, lama, discórdias e muitos medos.

Minha mãe, criança, brincava de lavar, passar, engomar, possuída por um ferrinho a carvão – que funcionava “de verdade”. Essa narrativa formou outra imagem

⁷ De um diálogo com o pesquisador Ronaldo Entler, durante o exame de qualificação para o doutorado, registrado no caderno *Notas para uma imagética do candomblé* e transformado em importante reflexão para o processo criativo desse trabalho.



em mim, reforçada por Clara Nunes, às alturas, na vitrola daqueles tempos: “na tina vovó lavou a roupa que mamãe vestiu quando foi batizada, e mamãe quando era menina teve que passar muita fumaça e calor no ferro de engomar.” Bons eram os doces que a avó fazia. Herdei o ferro. Herdei o movimento de lavar no tanque, toda vez que preciso criar.




Memórias da Espuma Rosa, Da série Notas para uma imagética do candomblé.
Foto da autora

As imagens da instalação fotográfica trazem uma experiência com os ritos iniciático e fotográfico, ainda que a fotografia pareça ser uma nota acentuada fora de lugar nos rituais⁸. De qualquer forma, parecem existir dois modos de conviver com eles.

De dentro: pés no chão, saias e saiotes engomados das mulheres, a comida que sai cheirosa e pelando da cozinha, o batuque das mãos dos instrumentistas, o transe do povo de santo. De fora: gente chegando para a festa – são os abiãs. É sempre assim para quem se aproxima dos terreiros. Foi assim que meus olhos se achegaram. Depois entraram para o xirê – para a dança, para os espaços sagrados. Do canto do barracão assisto às festas, câmera em riste. Do centro da roda, participo dela.

⁸ Ver *Fotografia, uma nota acentuada fora de lugar*, capítulo da tese *Imagética do candomblé, uma criação no espaço mítico-ritual*.



As imagens, às vezes, elas escapam ao ver consciente – inconsciência como a do transe, para além da cena. Imagens, resgate de uma expressão ancestral, que religa, conecta, aquela que só conhece quem sabe que é preciso rezar bem o feijão fradinho pra fazer um bom acarajé. Com elas, tento “versejar o âmago das coisas”.

Referências Bibliográficas

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

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

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

AUTORA DO ARTIGO. **Imagética do candomblé**: uma criação no espaço mítico-ritual. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

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

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

EVARISTO, Conceição. Da calma e do silêncio In: **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008, p.70.

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


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

MENDES, Roberto e CAPINAN, José Carlos. **Yáyá Massemba**. Intérprete: Maria Bethânia. In: Brasileirinho. [S.l]: Biscoito Fino, 2003. 1CD, Faixa 2.

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

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

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



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

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

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

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

Minicurrículo

Denise é fotógrafa, doutora em Artes (Unicamp), mestre em Ciências da Comunicação (ECA-USP), pós-graduada na Faculdade de Ciências da Informação (Universidade de Navarra, Espanha), e graduada em Jornalismo (ECA-USP). Tem experiência profissional em fotojornalismo. Foi editora de veículos especializados na difusão artística, crítica e cultural da fotografia brasileira. Suas pesquisas se concentram nos estudos relativos à teoria e crítica fotográfica, com ênfase em cultura brasileira, especialmente, a imagem nas manifestações culturais afro-brasileiras e estudos em arte, ciência e tecnologia. É professora-colaboradora da Pós-graduação em Fotografia da Universidade do Vale do Itajaí, Campus Balneário Camboriú - SC. É professora-adjunta do Instituto de Artes/Departamento de Artes Visuais, da Universidade de Brasília.