

Presenças e ausências no cotidiano, nas fotografias e nos rituais a babá egún¹

Andréa Silva D'Amato (Unifesp / São Paulo)

Palavras-chave: ancestralidade, fotografias, memória

“Domingo vai ter um caruru, quer ir?”. “Você vai na saída de yaô ali no Lote?”. “Hoje tem axexê lá no Barro Branco”. “A Rosinha vai bater para caboclo no fim da tarde, aparece lá”. A experiência etnográfica em que se baseia esta pesquisa tem lugar no Alto da Bela Vista, em Itaparica (BA), envolvendo moradores do entorno do terreiro Omo Ilê Agboulá e o culto aos ancestrais. Babá egún ou egúngún é a energia primária e potencializada dos ancestrais de homens que foram importantes dentro da comunidade, enquanto egún é um termo mais abrangente que designa qualquer pessoa falecida em sua forma primitiva². Durante os cultos, o ancestre volta para sua comunidade (egbé) para dar conselhos e orientações, seu retorno sempre é celebrado com festa. Diferente do culto aos orixás, no culto a babá egún não existe o transe, os babá não são recebidos pela possessão, eles se materializam. Para aparecer, dançar e se comunicar, o egúngún precisa do axó vestimenta colorida, adornada com búzios e espelhos, é uma massa de ar que preenche o traje e transforma-se no corpo do ancestral. Isto é, a roupa sagrada canta, dança, fala e interage sem que exista um corpo humano debaixo do pano, quem habita a roupa é o próprio egúngún. A ancestralidade reverenciada nas cerimônias a babá egún desafia os limites da morte, de maneira que o cotidiano em Bela Vista é habitado por ancestrais, orixás e outras presenças em agenciamentos de que participam humanos e não-humanos, inter-relacionando diferentes mundos. Nesta apresentação, será dada ênfase a modos pelos quais as fotografias participam desses enredos. O objetivo desta reflexão é não confinar as imagens à moldura da representação, buscando potencialidades de associação entre ausências e presenças mobilizadas no cotidiano, nos rituais, nas fotografias, nas memórias, na morte e no fazer etnográfico.

¹ Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

² Definição concedida por mestre Didi em entrevista realizada por José Sant'anna Sobrinho (2015, p.166)



Figuras 1 e 3: babá egún desenhados por crianças do Alto da Bela Vista, 2019.
 Figura 2: axó em exposição no Museu Afro, em São Paulo. ©Andréa D'Amato, 2018

Cheguei a casa de Dona Zeinha com algumas fotos de Pierre Verger nas mãos. Fui para conversar sobre as imagens e ouvir as histórias que poderiam me contar. Ao ver as fotografias, Leninha (filha de D. Zeinha) logo falou: “*nossa comunidade não tem memória*”. A prosa foi avançando despretensiosa e sem pressa. “*Esse aqui é tio Izidoro. Vovó Julia aqui. Mainha é mainha, é ela sim*”. Leninha, já emocionada, se levanta, vai até o outro cômodo e volta com uma pasta preta de couro puído e zíper entreaberto. Lá dentro muitas, mas muitas fotografias, e um outro tanto de lembranças se desdobram. Provoquei Leninha: viu, quanta memória! Ela rapidamente arrematou: *pois é, a memória estava toda empoeirada na sacola*. Achei expressiva a resposta para as imagens que eu havia levado aparecerem também em imagens, essas realizadas pelos próprios retratados.

“*As pessoas, cada uma tem o seu olhar. Para falar de uma fotografia dessa requer muita observação*”, me disse “vovó” Cici quando lhe pedi que comentasse sobre as fotos de Pierre Verger. Nancy de Souza é seu nome batismo, mas gosta de ser chamada assim: Cici - duas sílabas - como costuma dizer, uma respeitada egbomi (irmã mais velha) no Ilé Axé Opô Aganju³ e griot (contadora de história e guardiã da palavra) na Fundação Pierre Verger. Já dona Zeinha, vendo as “*imagens esquecidas na sacola*”, comentou: “*Quando a gente olha as fotos parece que as pessoas estão com a gente de novo*”. E ao contemplar o conjunto de imagens (de Verger, familiares e das crianças), o Alagbá Balbino Daniel de Paula disparou: “*A gente se vê há 40 anos e a história se repetindo hoje com outros personagens. Tem coisa do tempo que a gente não pode*

³ Importante terreiro de culto à orixá localizado em Lauro de Freitas-BA.

entender, assim é a ancestralidade, ela está no passado, mas está aqui no presente. A história se repete.” Alagbá é o título do sacerdote líder do terreiro.

O conjunto etnográfico de imagens que participam desta pesquisa é formado por fotografias de tempos e contextos distintos, que apresentam-se articuladas, compostas com a escrita, sem ordem de relevância ou autoria. As fotos “guardadas na sacola” de Dona Zeinha, realizadas na década de 80, aparecem entremeadas a produção de imagens realizadas por Daniele, Emidia, Gustavo, Jaciara, Jonathan, Jamile, Layane e Lorrana, crianças do Alto da Boa Vista, com as quais eu saía todas as tardes para fotografar em janeiro de 2019. Junto a estas encontram-se fotografias de Pierre Verger realizadas no período de 1948 a 1950 no Barro Vermelho, localidade onde na época estava instalado o Omo Ilê Agboulá.

A atividade de fotografar com as crianças aconteceu sem planejamento prévio ou objetivo pré-definido. Em uma das minhas primeiras tardes na comunidade, fui brincar com a meninada na rua e levei a máquina. Assim que viram o equipamento ficaram inquietas, fiz alguns cliques das traquinagens que aprontaram mirando a lente da câmera. Alguém pediu para fotografar, eu deixei e - óbvio - se agitaram ainda mais. Todos queriam fotografar, a câmera passou de mão e mão, na tentativa de acalmá-las, emprestei também o celular. A confusão estava armada, começaram a brigar, queriam a câmera ao mesmo tempo, uma pegava e não largava mais, a outra reclamava. Entrei em rebuliço, para resolver a situação, combinamos que sairíamos juntas nos fins da tarde e cada dia uma seria responsável pela máquina e outra pelo celular, assim uma a uma, poderiam fazer suas imagens tranquilamente e com o auxílio de todas. Virou compromisso diário, enquanto eu dava dicas de luz e sombras e explicações de como segurar a câmera, olhar pelo visor, pensar no enquadramento, ajustar o zoom e o foco, elas pensavam em poses, ambientes, locações, e eu as seguia por becos e vielas em busca das cenas imaginadas. A meu pedido, as crianças também fizeram alguns desenhos que junto com as fotografias constituem as imagens desse trabalho.

As fotografias de Pierre Verger foram gentilmente cedidas pela Fundação Pierre Verger para o propósito dessa pesquisa, me acompanharam durante minhas viagens de campo e foram disparadoras de histórias e conversas. Verger foi fotógrafo, etnólogo e sacerdote do culto de Ifá, dedicou grande parte de seu trabalho à registrar e estudar as vivências afro-baianas e seus entrelaces. Entre as imagens identificadas por ele e por “vovó” Cici, cerimônias religiosas e cenas do cotidiano apontam parecenças nos dois lados do Atlântico. A sede da Fundação Pierre Verger funciona no endereço onde o

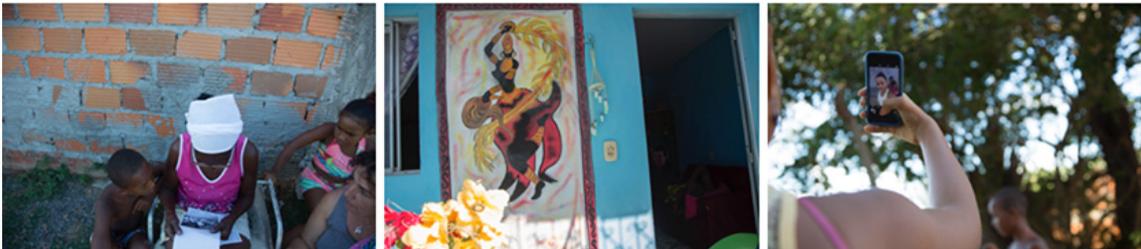
fotógrafo morou por quase 40 anos. Em julho de 2018 passei alguns dias pesquisando o acervo de imagens, encontrei trinta e três fotografias do omo ilê Agboulá e seu entorno, obtive autorização para trabalhar com doze.

Uma tarde, como de costume, dona Tereza estava aproveitando o sol e observando o tempo passar sentada em uma cadeira no passeio, me aproximei, pedi sua bênção e sentei ao seu lado, começamos a papear e lhe mostrei as fotografias. Dona Roxa, sentada próxima a nós, logo se interessou e quis ver também, reconheceram alguém e falaram para eu mostrar à Dona Nina. No dia seguinte lá estava eu batendo na porta de mãe Nina, que por sua vez perguntou se Dona Domingas já tinha visto aquilo tudo. Desse modo eu e as imagens de Verger fomos nos introduzindo e visitando as pessoas em suas casas. Certa vez, caminhando entre as ruelas do vilarejo com as crianças, que carregavam animadamente a minha máquina em suas mãos, dona Toinha me chamou: *“Ei, moça, não é você que tem umas fotografias para me mostrar?”*, quando viu sua mãe retratada no pedaço de papel se enterneceu com alegria e beijou a fotografia. Aos poucos fui ganhando confiança e junto com as fotografias, comecei levar também a câmera em minhas visitas e assim gravei alguns depoimentos que foram editados em um vídeo, disponível no link: <https://www.andreadamato.com.br/caderno-de-campo/>.

As falas, ao se referir as imagens observadas, aludiam não exatamente a memórias de um tempo distante, mas sim a diferentes perspectivas sobre determinadas noções de tempo. Dona Tereza e Dona Roxa se referiam ao passado como um tempo feio : *“o povo tudo do tempo antigo”, “naquele tempo era tudo feio”*. Já para Claudinho, filho de Dona Tereza, que tinha olhado as mesmas fotos antes, se tratava de um tempo bonito e bom. *“Que tempo bonito. Que maravilha. A gente viaja no tempo, né? Tempo bom, tempo bom”*. Para Dona Alaíde: *“o povo diz que aquele tempo era ruim, mas aquele tempo é que era bom, o tempo bom que tinha era lá no Barro Vermelho, até hoje eu queria que voltasse aquele tempo”*. Já Lorrana confidenciou bem baixinho no meu ouvido, quase não querendo falar: *“meu pai disse que não é bom a gente ficar falando dessas coisas do tempo antigo”*. Enquanto Mãe Nina e Piedade pareciam felizes. Piedade comentou que dava alegria olhar para o passado e Mãe Nina afirmou que *“Babá egún é a presença, mas só para quem tem o poder”*. A ancestralidade reverenciada nas cerimônias a babá egún parece negar a morte como instauração de um tempo passado.







figuras 4 a 29: cotidiano no Alto do Bela Vista em diferentes períodos.

Fotografias realizadas pelas crianças, da Fundação Pierre Verger © Pierre Verger e do acervo familiar de Dona Zeinha

“Eu não alcancei este tempo”. Escutei essa frase repetidas vezes. Uma maneira de me contarem que ainda não eram nascidos quando a foto foi realizada. A oração, geralmente proferida pelos mais novos, parece trazer à tona uma certa astúcia contra uma razão linear. A ação do verbo remete ao futuro mas o contexto nos direciona para o passado e tensiona o limiar entre as bordas do tempo. Nessa gramática encontramos uma temporalidade outra, afetiva e não sequencial. *“Este é precisamente o movimento através do qual o candomblé busca conduzir seus adeptos – em direção ao futuro que volta ou reassume o passado”* (Rabelo: 2014, pag. 77).

As temporalidades não são absolutas. Um òwe (provérbio) atribuído a exu diz que ele *“matou o pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje”*. Essa frase sempre

me intrigou, procurando entendê-la, para o contexto de um outro trabalho, pedi o auxílio de minhas irmãs e irmãos de santo em uma conversa via “*whatsapp*”⁴. Algumas das respostas mencionaram que: “*Exu não tem início, meio ou fim*”. “*Exu e suas ações são infinitas*”. “*Para exu o tempo não é linear, não é cronológico*”. “*Exu protege o seu futuro*”. Ou seja, o pensamento de um presente, passado e futuro encadeados a narrativas com começos e finais demarcados não se adequam a este modo de ser, estar e habitar o mundo. O tempo no candomblé não segue uma linha reta, e apesar de ser um tempo cíclico, não é circular, é um tempo que retorna, mas é sempre outro, não se fecha em si, sempre se abre a novas possibilidades, é em espiral.

Ao pesquisar os modos de cuidado e as dimensões de vida e da convivência no candomblé, Miriam Rabelo substancia:

“Não há dúvida que o reconhecimento do passado funda-se na memória. Mas recuperar o passado, trazê-lo de novo, não equivale a reproduzi-lo. Reapossar-se do passado é redescobri-lo e reativá-lo para o presente. Embora seja reencontrar o que já existe e está dado, está longe de ser uma experiência de mera confirmação ... Quando não é acompanhada de um trabalho de criação, a retomada do passado é inoperante porque não conta com um futuro imaginado para direcioná-la” (2014, pag. 179)

Em certa medida, o tempo das fotografias, ou ao menos o tempo das fotografias entrelaçadas neste trabalho, por vezes, parece se aproximar do tempo do candomblé e acionam algumas questões: O que pode uma foto? Qual é o lugar da imagem como conhecimento? Como podemos questionar as imagens? Quais presenças carregam as fotografias? Quais ausências carregam as fotografias? Como imaginar futuros com as imagens? Quais aproximações e distanciamentos possíveis entre as fotografias e a roupa que faz visíveis os babá egún? E entre estas e o encontro e a escrita etnográfica?

⁴ Trabalho disponível em: <https://www.andreadamato.com.br/encruzilhadas/>, acesso em 04/04/2020.





Figuras 30 a 32: Fotografias de babá egún do acervo familiar de Dona Zeinha.

Ao ver pela primeira vez as fotos da sacola de Dona Zeinha fiquei maravilhada, tanto que na viagem seguinte retornei para reproduzir as imagens que fazem parte dessa escrita. Neste segundo encontro com tais fotografias, uma - em especial - me chamou a atenção (figura 31). A cena acontece dentro de uma casa, o fotógrafo está na sala, na parede de tijolos à vista podemos observar um quadro, um retrato com algumas pessoas em algum momento de descontração, logo abaixo, no sofá coberto com um tecido amarelo brilhante, uma mulher segura um bebê em pé no seu colo, ao lado desta, duas crianças posam olhando para a câmera, uma outra criança parece estar adentrando ao ambiente pela porta que encontra-se aberta, na extremidade oposta, um tecido azul escuro com bordados vermelhos de detalhes amarelo mesclado a um tecido florido preenchem o canto esquerdo da imagem, é um babá egún. Não tive dúvidas, era uma sobreposição. A foto, provavelmente, foi realizada com uma câmera analógica na década de 90, este efeito faz com que o mesmo fotograma seja exposto duas (ou mais) vezes, é uma técnica, mas para muitos amadores era percebido como um erro, o filme não girava dentro da máquina e duas cenas diferentes, realizadas em momentos distintos, apareciam sobrepostas. Mesmo com a certeza da sobreposição, não deixei de ser sensibilizada pela força da imagem. Depois de algum tempo, mostrei essa fotografia para Claudinho, amigo e interlocutor, ele rapidamente reconheceu os retratados: “*Se eu*

não me engano aqui é Natalice, acho que é, pronto, já reconheci as quatro, Natalice, minha tia Zeinha segurando Camila e Dulcimar”, pausou por alguns segundos e completou: “E ainda tem um egúngún que não sei como foi parar nessa foto”.

Em um outro episódio, em uma entre as tantas conversas que tive com o Alagbá Balbino Daniel de Paula, mostrei as fotos do arquivo de Dona Zeinha. Ao passar por esta mesma imagem não escondi a minha admiração com o efeito produzido, parecia que o babá egún estava ali, junto daquelas pessoas, e isto me deixava impressionada, mesmo com a consciência da dupla exposição. A percepção do Alagbá foi surpreendente, completamente diferente da minha, e me desordenou: *“Pode até parecer uma sobreposição, sei lá, eu não creio, a máquina pega muita coisa, quando babá diz: ‘eu estava lá, você me viu? Eu lhe vi fazendo isso e isso, não foi? Não é verdade? Pois é, você não me viu, mas eu estava te vendo”.* Desconfiado me perguntou: *será que tem outra foto desse mesmo egúngún?* E, ainda intrigado, continuou olhando as fotografias pela tela do meu computador. Na sequência o babá egún parecia flutuar na imagem (figura 32), a parte debaixo estava muito escura, e não era possível perceber seu axó (roupa) tocando o chão e o seguinte diálogo se estabeleceu:

Alagbá (Balbino): *É esse movimento aqui, esse movimento de egúngún que impressiona*

Andréa: *porque impressiona? em que sentido?*

Alagbá (Balbino): *Porque é um movimento diferente do comportamento humano. Não é isso o que vemos. Você vê isso a olho nú? Mas a câmera pega. Olha o que a câmera pegou. Aquela coisa difusa de algo. A câmera não consegue entender, ela captura mas não consegue entender. A gente vê essa imagem lá, é uma imagem normal, mas não é a imagem da câmera, olha aí, veja ... e se meta com esse negócio... Você viu o movimento daquele egúngún lá? Ele andando? Nós olhamos e não conseguimos enxergar aquilo, está certo? Parece que está flutuando, entendeu? Na verdade os panos estão indo sozinho, só que quando estamos na visão, não enxergamos isso. Olhamos para algo sólido, mas quando você bate na câmera, nunca é algo sólido que enxergamos, sempre é algo estranho, porque a câmera pega como é, e não como nós vemos. Percebeu, Andréa? O nosso olhar é um, mas o da câmera não é ... é? Você sabe disso, né? O nosso olhar, eles conseguem fazer com que a gente mude o nosso olhar,*

mas o da câmera eles não conseguem, captura aquilo que é. Você já tinha tido esse olhar antes?

Este encontro com Alagbá me deixou atônita, o teor dessa conversa continuou (e ainda continua) ressoando em mim, a percepção de pai Balbino desmonta todo e qualquer entendimento, ou crenças, que eu mantinha sobre fotografia, abrangendo tanto a técnica, como as formas de uso e produção. Ao apresentar essas inquietações no VISURB, grupos de estudos em pesquisas visuais e urbanas da Unifesp, do qual faço parte, um amigo – Felipe Figueiredo – provocou: *Onde está a Andréa adepta do candomblé? Existe um conflito, e me parece um conflito ontológico, cadê a Andréa que compartilha essa visão de mundo?* A princípio não me importei e nem dei a devida atenção ao questionamento de meu amigo. Porém, no ato dessa escrita, a fenda entre a minha percepção e a percepção do Alagbá foi ficando cada vez mais evidente. Eu compreendo o que pai Balbino diz, porém, enquanto para mim a câmera é apenas um aparato técnico, para ele a máquina fotográfica pode ser também um objeto sensível. Portanto, mesmo não descartando a suposta verdade da sobreposição, as reflexões que gostaria de aprofundar são sobre as possibilidades da imagem e do fazer fotográfico em universos não pautados pelas certezas impostas pela visão, incluindo a câmera como uma agente ativo.

Neste sentido, uma imersão mais vagarosa e atenta nas palavras articuladas acima podem transparecer pistas e singrar acessos de pensamentos sobre e com a fotografia, orientados por uma perspectiva não ocidental, incluindo uma cosmovisão de universos múltiplos, baseadas em epistemologias e ontologias ancestrais. Importante salientar que as premissas aqui desenvolvidas são um exercício de livre imaginação inspirado nas vivências e aprendizados que tive a oportunidade de experienciar junto a ancestralidade e as pessoas que tão bem me receberam no Alto da Bela Vista. Portanto, a intenção deste mergulho é abrir questões, não necessariamente para respondê-las, mas sim para pontuá-las.

Com descrédito o alagbá enuncia: *“Pode até parecer uma sobreposição, sei lá, eu não creio, a máquina pega muita coisa”*, e nos remete a uma fala pronunciada pelos Babá: *“quando Babá diz: ‘eu estava lá, você me viu? Eu lhe vi fazendo isso e isso, não foi? Não é verdade? Pois é, você não me viu, mas eu estava te vendo”*. Ou seja, a presença dos egúngún independe da materialidade, a roupa é um recurso de visibilidade. O axó traz a materialidade de um corpo, mas eles existem para além da roupa, estão presentes mesmo quando não estão visíveis. Porém, mais do que tornar visível, o axó

parece acionar também algumas potências. Durante as festas, com a aparição dos babás, a comunicação se estabelece, eles chegam dançando e pedindo ayó (alegria), o tempo todo pedem alegria. Assim, poderíamos pensar o axó, esse corpo-roupa-sagrado, como um devir humano ou um devir-presente, se tornam materialmente presentes. Além disso, o axó estabelece o limite entre o humano e o não humano, entre vida e morte que não se confundem e não se misturam, afinal são várias as temporalidades que os compõem.

No trecho: *“Porque é um movimento diferente do comportamento humano. Não é isso o que vemos. Você vê isso a olho nú? Mas a câmera pega. Olha o que a câmera pegou. Aquela coisa difusa de algo. A câmera não consegue entender, ela captura mas não consegue entender. A gente vê essa imagem lá, é uma imagem normal, mas não é a imagem da câmera, olha aí, veja ...”*, no contexto exposto pelo alagbá a câmera teria a competência de captar uma realidade não visível aos nossos olhos sem este aparato. O axó é um recurso de visibilidade e a câmera seria uma produtora de imagens, um objeto encantado / mágico, capaz de vislumbrar existências não disponíveis aos nossos olhos, mesmo sem entender, ou talvez, justamente por não entender é capaz de captar tal imagem. Assim se torna significativo destacar o uso da frase *“olho nú”*, são frequentes as analogias da máquina fotográfica ao olho humano, órgão central nesta disciplina, é certo que o advento da fotografia e a *“era reprodutibilidade técnica”*⁵ imputou para as imagens uma hierarquização de sentidos com a evidente predominância da visão. A princípio, tanto em uma perspectiva como na outra (minha e do alagbá), o olho aparece como órgão único, deslocado do corpo, não conjugado a uma corporeidade.

Porém, ao questionar: *Você viu o movimento daquele egúngún lá? Ele andando? Nós olhamos e não conseguimos enxergar aquilo, está certo? Parece que está flutuando, entendeu? Na verdade os panos estão indo sozinho, só que quando estamos na visão, não enxergamos isso. Olhamos para algo sólido, mas quando você bate na câmera, nunca é algo sólido que enxergamos, sempre é algo estranho, porque a câmera pega como é, e não como nós vemos. Percebeu, Andréa? O nosso olhar é um, mas o da câmera não é ... é? Você sabe disso, né?* Quando diz que *“estamos na visão”*, ou seja, imersos e inteiros na atmosfera do ritual, começa a se delinear uma torsão na contraposição dessas duas perspectivas, nos espaços sagrados podemos ver a corporeidade do Babá e, por intermédio do axó, enxergamos essa presença como algo

⁵ Referência aos textos de Walter Benjamin, escritos em xxxx, que continuam a insuflar pensamentos acerca das imagens e baseiam as teorias sobre fotografia.

sólido, enquanto que na realidade revelada pela câmera este movimento é fluido. A aparição acontece tanto nos rituais quanto no clique fotográfico, porém em uma é sólida e na outra é fluida.

No artigo “*aprender a ver no candomblé*”, Mirian Rabelo discute o aprendizado de práticas visuais no candomblé e procura mostrar que o aprender a ver está relacionado ao modo de construção da pessoa, e o quanto deste processo envolve também a experiência do não ver. A autora destaca que “entre nós”, no modo de ser ocidental, o verbo ver é frequentemente usado como sinônimo de conhecer, enquanto que nas práticas do candomblé o corpo é mobilizado em suas tarefas no foco da percepção, desta maneira os praticantes são treinados a ver além do que é imediatamente dado aos olhos, formando pessoas atentas a presença do invisível (2015). De acordo com o que nos diz o Alagbá, no ritual estamos imersos na visão e enxergamos algo sólido, enquanto que a olho nú, olho separado do corpo, ou seja, fora dos rituais, a máquina enxerga diferente de nós e é capaz de mostrar uma realidade que é fluida e não visível aos nossos olhos. Sob estes preceitos a máquina não seria mais uma extensão do próprio corpo⁶ e sim um objeto alheio a este, porém sensível e atuante. E ao concluir: *O nosso olhar, eles conseguem fazer com que a gente mude o nosso olhar, mas o da câmera eles não conseguem, captura aquilo que é. Você já tinha tido esse olhar antes?* O alagbá desafia o meu ponto de vista propondo uma inversão e ressalta o notório poder de atuação do Babás colocando a máquina em um feixe relacional incluindo humanos e não-humanos. Proponho aqui o empréstimo do conceito de mediadores e intermediários de Latour (2005) que Mirian Rabelo se apoia em “*Enredos, feitura e modos de cuidado*” (pag. 191) para, nesta pesquisa, pensar a câmera e o fazer fotográfico. Enquanto para mim a máquina até então era percebida como um aparato técnico, portanto como intermediária entre eu e o mundo, para o alagbá a máquina é um objeto de afecção e afeição, porém não consagrada em rituais, mesmo assim mediadora, tal como o babá egún, fotógrafo e os fotografados, todos implicados em um mesmo eixo de conexões.

Importante salientar que Rabelo utiliza o conceito de mediadores e intermediários para tratar da relação entre mãe de santo, filho de santo, orixás e seus assentamentos que reúnem uma série de objetos consagrados. Obviamente este não é o caso da máquina fotográfica, ainda assim, na lógica do raciocínio aqui proposto, a

⁶ Uma das máximas de Henri Cartier-Bresson (1908/2004), conceituado fotógrafo francês, considerado o pai do fotojornalismo.

câmera seria um objeto profano, mas que torna-se também uma mediadora na relação entre a ancestralidade, fotógrafos e retratados. *“Mas se as coisas – estas coisas ao menos – têm uma voz própria, como fazer para deixa-las falar, para restituir-lhes a voz nos nossos encontros com e nas nossas narrativas sobre elas? ... Como fazer aparecer os mediadores, ou melhor, como tornar visíveis os efeitos de entidades silenciosas? Como abrir uma caixa-preta?”* (Rabelo: 2014, pag. 193/ 194).

Aqui vale considerar que algumas perguntas, inclusive acadêmicas, carecem ser respondidas com outros comportamentos que não o humano. Porque se interdita as imagens no candomblé? Porque em certas ocasiões as fotografias são permitidas? E em outras não? Quais são os limites e regras para se obter uma autorização? Não são raras as histórias de profissionais que a câmera travou⁷ ou o cartão falhou. Não deveríamos considerar também que muitas vezes a interdição não é meramente humana?

Geralmente, os babás não gostam quando fixamos nosso olhar neles, este é o primeiro aviso que recebemos quando vamos a uma festa de egúngún, *“não olhe diretamente para o babá”* ou *“abaixe a cabeça quando o babá se aproximar”*. Em diversas situações presenciei o egúngún parando uma cantoria irritado ordenando que determinada pessoa desviasse o olhar e fora prontamente obedecido. Nessas situações torna-se evidente o medo, o respeito e a seriedade com que os membros do culto frequentam o ritual. Os iniciados no candomblé sabem e obedecem a relevância do não ver. A prática no candomblé *“ensina a ver um mundo não acessível ao olhar, ou melhor, ensina a ver além do que está imediatamente acessível. Como o olhar de soslaio, ensina a ver o que nossa perspectiva – localizada, temporal e humana – não nos permite ver em sua inteireza ou completude.”* (Rabelo:2015).

As visibilidades, invisibilidades, segredos e aparições constituem a dinâmica do candomblé. O corpo-roupa do babá o torna visível, sua aparição instaura a não representação e exige a presença de nossos próprios corpos para que a comunicação se estabeleça. Assim também funciona a câmera fotográfica na perspectiva do Alagbá,

⁷ Em conversa com uma amiga, Ravena Sena Maia, ela contou o seguinte caso: quando eu estava gravando os depoimentos do documentário com a mãe de santo do terreiro, tinha vezes que a câmera travava do nada, sabe, eu lembro de uma vez que era uma mulher cantando, inclusive tinha Alzheimer e tava bem difícil entrevistar, ela não falava coisa com coisa, mas chegou uma hora que ela começou a cantar uma reza de Angola, ela cantou a reza todinha, a memória perfeita para cantar a reza, e chegou uma hora que a minha câmera parou, não gravou mais nada, então tem umas coisas que acontecem nesse plano, e a câmera também é um objeto que está ali imerso numa magia e também um objeto que pode ser mágico, eu acho que não dá para descartar essas outras justificativas, mas é bem plausível, inclusive, para todo mundo que já teve uma experiência de fotografar alguma coisa nesse outro campo, com certeza tem relatos assim, que a câmera travou na hora, que você fez a foto e a foto não saiu ...

capta o que é e não o que foi, a sobreposição seria o que foi. A aparição tanto da imagem revelada pela câmera quanto dos babás nos coloca diante de um tempo presente que carrega consigo diversas temporalidades. Recapitulando, nas epistemologias ocidentais a câmera fotográfica seria uma extensão do corpo, uma espécie de olho que tudo vê que captura em um instante único um presente que já se foi e o congela para o futuro, com as teorias do candomblé poderíamos pensar a máquina como um objeto, um corpo sensível, independente e em relação, capaz de captar uma realidade não visível e um presente em relação a múltiplos mundos como continuidades.

Referências bibliográficas

RABELO, Miriam C. M.

2014. Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé. Salvador: EDUFBA.

2015. Aprender a ver no candomblé. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 229-251, jul./dez.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200010> .

Acesso em: 17 de agosto de 2020.