



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS
CURSO DE MESTRADO EM CIÊNCIAS HUMANAS**

TALITA MORAIS DOS SANTOS

ENCRUZILHADAS IMAGÉTICAS: O SAGRADO NO TERREIRO

**ERECHIM
2021**

TALITA MORAIS DOS SANTOS

ENCRUZILHADAS IMAGÉTICAS: O SAGRADO NO TERREIRO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas sob a orientação do Prof. Dr. Cássio Brancaleone.

ERECHIM
2021

ENCRUZILHADAS IMAGÉTICAS: O SAGRADO NO TERREIRO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Para obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas, defendida em banca examinadora em 23/02/2021

Aprovado em: 23/02/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cássio Brancaleone – UFFS
Presidente da banca/orientador

Profa. Dra. Thaís Janaína Wenczenovicz – UFFS
Membro titular interno

Prof. Dr. Daniel Francisco de Bem
Membro titular interno – UFFS

Prof. Dr. Paulo Muller – UFFS
Membro titular externo

Erechim/RS, fevereiro de 2021.

Dedico esse trabalho a todas as mulheres:
mães, pesquisadoras e batuqueiras.

*“Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
E não adianta vir me detetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
Porque você mata uma e vem outra em meu
lugar”*

Raul Seixas, A mosca na sopa



Fonte: da autora 2017

Nota: Transmutação

“Eu não falo amém quando eu falo com o meu senhor

Desculpa se é em outra língua Okearô

Meu santo não faz assim, ele faz assim

Fala lorubá e não latim

Oraiêiô, Ogúnhé, Odoyá, Obá siré obá,

Cauô-Cabicíle

Esse dialeto eu sei pronunciar muleque

Infelizmente não tinha essa opção na fuveste

Macumba, só se for em de dia de santo

E eu tiver que tocar a cabaça, até de manhã, sou sim macumbeiro

Mas se você for da gira pode me chamar de Ogã

Chuta que é macumba, chuta mesmo, chuta sim até porque o Egum vai atrás de você, e não de mim

Já pensou se eu decido me vingar de você

Dá cigarro e cachaça de encruzilhada pra você fumar e beber

Já que você não acredita nada ia acontecer

Aí sim eu entender o que a esquerda pode fazer

Meu Tranca-Rua me destrancou de uma prisão

Que eles chamam de instituição, de educação

Ajudei a ocupar a minha escola sim

Parecia até que tinha baixado Exu-Mirim

Agora aguenta e recebe esse bando de infeliz

Pois quando eu inventar o meu livro de história vai ser com a minha raiz”.

KóKa (Lucas Penteado), Slam da Resistência – 1 edição.

RESUMO

O Batuque possui uma cosmologia própria e objetos sagrados característicos. Dessa forma o objetivo deste trabalho foi investigar a atribuição de sentido que se relaciona ao sagrado dado por filhos de santo aos objetos religiosos e de cunho espiritual, através da fotografia que os expressa. A utilização da imagem, isto é, da fotografia serviu de suporte imagético para a realização da pesquisa; durante a vivência no Terreiro, enquanto campo, se tenta compreender o sentido do sagrado. A pesquisa está inserida na linha de pesquisa 1, processos, saberes e práticas sociais, no programa de pós-graduação interdisciplinar em ciências humanas. As metodologias escolhidas para este trabalho foram intervenção etnográfica de pesquisa participante e inspiração etnobiográfica.

Palavras-chave: Batuque. Fotografia. Sagrado. Terreiro.

ABSTRACT

The *batuque* has its own cosmology and characteristic sacred objects. Thus, this work aims to investigate the meaning attribution which relates to the sacred given by “saint-sons” to the sacred objects of spiritual affair by means of the photography which expresses them. The use of image, i.e., photography has been used as imagetic support for this research; during the living in the *terreiro*, as field, we try to understand the meaning of the sacred. This research is included in the research line 1, processes, knowledges and social practices, in the human sciences interdisciplinary post-graduation program. The methodologies chosen were the ethnographic intervention of participant research and ethnobiographic inspiration.

Keywords: *Batuque*, photography, sacred, *Terreiro*.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Transeunte	43
Fotografia 2 – Tambor coberto pelo Alá	70
Fotografia 3 – Frente (oferenda) para Bará	78
Fotografia 4 – Festa de Ogum	79
Fotografia 5 – Ritual de assentamento (ocutá e ferramentas)	80
Fotografia 6 – Ritual da Quimbanda, oferenda para Exus, <i>Pombagira</i>	82
Fotografia 7 – Casa de Exu Lodê	94
Fotografia 8 – Fotografia do Jogo de Búzios	95
Fotografia 9 – Tabuleiro para os ancestrais	96
Fotografia 10 – Acarajé	97
Fotografia 11 – Serviço para os orixás	97
Fotografia 12 – Doação de alimentos	99
Fotografia 13 – Iemanjá	100
Fotografia 14 – Deslocamento da sala de búzios para o salão dos orixás	101
Fotografia 15 – Altar de uma filha de santo	102
Fotografia 16 – Brasão do Terreiro <i>Egbé Asé Ogum</i>	103
Fotografia 17 – <i>Ebó</i> de saúde	105
Fotografia 18 – <i>Ebó</i> para prosperidade	106
Fotografia 19 – Fotografia da fotografia: Pai Nazário e Pai Mário de Oxum	107
Fotografia 20 – Frentes para os orixás	108
Fotografia 21 – Fotografia da fotografia: Pai Pirica e Pai Tião	109
Fotografia 22 – Terreiro do Pai Nazário	110
Fotografia 23 – Milho	111
Fotografia 24 – Frente para o povo da rua	112
Fotografia 25 – Fotografia da fotografia: Baba Akinelé e Pai Nazário	113
Fotografia 26 – Fotografia da fotografia: Pai Nazário	114
Fotografia 27 – Frente para o povo da rua	115
Fotografia 28 – Yalorixá Tutti de Iansã	116
Fotografia 29 – Fotografia da fotografia: Pai Beto de Aganju	117
Fotografia 30 – Casa de Exu Lodê	118
Fotografia 31 – Representação da minha cabeça	124
Fotografia 32 – Caminho	125

Fotografia 33 – <i>Ojubó Ibá</i>	128
Fotografia 34 – <i>Ibá Ori</i>	129
Fotografia 35 – <i>Ibá de Iansã</i>	130
Fotografia 36 – Gamela de Xangô	131
Fotografia 37 – Jogo de Búzios	132
Fotografia 38 – Guias	133
Fotografia 39 – Tambor	134
Fotografia 40 – Quarto de santo	136
Fotografia 41 – Quartinha de barro	137

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 FOTOGRAFIA E CIÊNCIAS HUMANAS: ALGUMAS REFLEXÕES.....	15
2.1 Narrativa Visual e Códigos Culturais.....	30
2.2 Imaginário Fotográfico e Imaginação fotográfica.....	37
2.3 A Fotografia Contemporânea e Democratização da Imagem.....	47
3 RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA.....	52
3.1 Batuque no Rio Grande do Sul.....	67
3.2 Cenário Afro Religioso de Passo Fundo.....	73
3.3 O Terreiro <i>Egbé Asé Ogum</i>	76
4. ENCRUZILHADA DE OLHARES.....	86
4.1 Precisa fazer sacrifício quem quiser ter uma cabeça	87
4.1.1 Março	94
4.1.2 Abril	100
4.1.3 Maio	103
4.1.4 Junho	108
4.1.5 Julho	110
4.1.6 Agosto	112
4.1.7 Setembro	115
4.1.8 Fim do ano	118
4.2 Entrevistas.....	126
4.2.1 Babalorixá Akinelé – Ogum	127
4.2.2 Yalorixá Tutti de Iansã Kitala – Iansã	128
4.2.3 Yacilê – Iansã	129
4.2.4 Ojuinã – Xangô	130
4.2.5 Obadilê – Xangô	131
4.2.6 Obaladê – Obá	132
4.2.7 Oluayê – Xapanã	133
4.2.8 Osundayo – Oxum	135
4.2.9 Omibiuy – Iemanjá	136
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
7 ANEXO.....	154

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Universidade Federal da Fronteira Sul, pela Bolsa Institucional que me proporcionou dedicação exclusiva à pesquisa.

Ao meu orientador, prof. Dr. Cássio Brancalone, pela sabedoria e análise crítica; pela paciência, empatia e humanidade. Ao prof. Dr. Daniel de Bem, pelo apoio, pelos livros emprestados, pelo conhecimento e pela disposição. A todos os professores do programa de pós-graduação interdisciplinar em ciências humanas.

Ao meu pai que admiro e me incentiva a continuar estudando hoje e sempre, por todo cuidado e diligência com meu filho enquanto fazia as disciplinas do mestrado. À minha mãe (*in memoriam*) pelo gosto da leitura e pela vontade de aprender. Ao meu filho pela paciência “*daqui a pouco a mãe brinca*”. Aos avós paternos pelo zelo.

Aos amigos pela escuta e quanto escuta! E principalmente a duas amigas em especial: Ângela, Simone e Felipe. A todos que contribuíram diretamente ou indiretamente nesse processo.

Aos meus ancestrais.

Ao meu pai religioso, Babalorixá Akinele pela prontidão em abrir o Terreiro desde do início para realizar a pesquisa; pelas palavras, pelo fundamento e preceitos os quais aprendi e vivenciei. Aos orixás pelos saberes. À minha madrinha Yalorixá Tutti de Iansã, pelo acolhimento e experiência, pela sensibilidade do olhar. Um agradecimento especial aos meus irmãos de santo por destinarem seu conhecimento e seu tempo com as entrevistas. Aos irmãos que estiveram recolhidos comigo. E a todos os irmãos que fazem do asé a vitamina dos seus dias.

Ao meu pai espiritual Exu, Alupô!

Adupé! (Obrigada)

1 INTRODUÇÃO

*Exu é o orixá que mata o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje*¹

Exu² é o início de tudo, é o movimento. Exu é o presente. Orixá da observação da cura e da peste. Exu é o início, o meio e o fim; espiral do tempo. Assim começo este trabalho cortejando o primeiro orixá, pois segundo vários *itans*, nada começa sem reverenciá-lo antes de qualquer ritual. Exu caminha lado a lado com Oxalá, e tem como principal aliado *Orunmilá*, santo da sabedoria e da adivinhação; por isso Exu simboliza a intersecção do *ayê* (mundo terreno) e do *orum* (mundo espiritual). Exu é a expressão do fôlego, da coragem - um sopro no mundo.

“Todo caminho passa por uma encruzilhada” (SILVA, 2019, p. 16). A pesquisa interdisciplinar não deixa de ser uma encruzilhada com várias frentes, isto é, aderir às novas perspectivas de conhecimento, ou seja, explorar novos caminhos, novos olhares.

Esta pesquisa, portanto, parte do estudo da fotografia, da religião afro, e do sentido do sagrado. Logo o referencial bibliográfico se torna presente no trabalho de acordo com as características da pesquisa interdisciplinar, bem como as diferentes perspectivas apontadas, através do cruzamento de olhares e saberes, que resultam na concepção científica e empírica em que se tentam debater as diferentes dimensões dos saberes. Dessa forma se buscou nesta pesquisa interdisciplinar, conforme o autor:

Nesse sentido é que se faz importante refletir sobre o tratamento desses saberes, especialmente as concepções de conhecimento científico e popular de acordo com o referencial e a vertente de sua fundamentação, que, por sua vez, têm implicações para os modos pelos quais se concebe e se gesta a pesquisa de inspiração interdisciplinar. Essa discussão assume maior relevância para os educadores, tanto do ponto de vista de um exame crítico dos seus saberes quanto da forma como dialogam e estabelecem intercâmbios com os saberes dos indivíduos e grupos para/com os quais trabalham e os saberes destes (Mangini; Bianchett, 2020, p.26)

¹ Orixá Sol – Série Mãe de Santo – Lenda do Bará, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kaICjKbgsMU>> Acessado em novembro 2020

² Exu pode ter outros nomes: Legba, Eleguá, Bará. Escolho Exu, justamente pelo fato de ter sido perseguido pela Igreja Católica, por ser o Diabo. “Exu é um dos únicos (se não o único) imólè que aparece nos rituais de todos os povos da África. Chamado de Pambu Nijila entre os kimbundo de Angola e Legba entre os fon de Benin. Também chamado Elegbàrá, o senhor da vida, pelos yourubá” (SILVEIRA, p. 248, 2019)

Portanto, os saberes estão conectados de acordo com a linha de pesquisa 1 que leva o nome, Saberes, Processos e Práticas Sociais do mestrado interdisciplinar em ciências humanas pois atenta para os modos de narrativas visuais, construção de memórias e cultura

O objetivo desta pesquisa é identificar como os filhos de santo atribuem sentido que possa ser relacionado aos objetos sagrado através das fotografias produzidas por eles, bem como identificar de que forma o sagrado permeia o cotidiano dentro de um Terreiro de Batuque. Nota-se que a atribuição do sentido de sagrado está relacionado aos objetos sagrados e aos espaços, que se tornam mais relevantes dentro do universo religioso de um Terreiro de Batuque. E é através dessa relação que se dá a pesquisa em fotografia, religião afro e sentido do sagrado.

O primeiro capítulo, Fotografia e Ciências Humanas, trata sobre a história da fotografia que influenciou os *modos de ver* que servem de uma espécie de educação do olhar instaurados pelas perspectivas do renascimento, do impressionismo e da modernidade. Esses são momentos na história da arte que mensuram perspectivas técnicas. A construção desse olhar reproduz estilos culturais. Conforme o homem foi adquirindo meios, para fotografar, isso vai resultar num processo de democratização da imagem, sendo que, de certa forma, as pessoas se tornam únicas quando postam suas imagens, quando interagem com outras. O fato de estarem conectadas, faz se tornarem os referentes dessa época. Na contemporaneidade, a utilização dos *smartphones* é usual, de fácil acesso, permitindo novas formas de olhar.

As pessoas vivem, logo mostram; ou melhor: postam. É a vigilância que não descansa. Em contrapartida, as imagens produzidas por *smartphones* proporciona a construção do olhar do sujeito sobre determinado tema; sobre o cotidiano, sobre o mundo; por isso, as fotografias revelam uma cultura digital, um artefato da contemporaneidade. Vive-se em mundo rede, onde as identidades se colocam mais como protagonistas de suas histórias.

No segundo capítulo, Religião de Matriz Africana no Brasil, trata do Terreiro enquanto espaço sagrado, mas também espaço de continuação e preservação da cultura. Nesse sentido, buscam-se os primeiros Terreiros como ponta de partida ao estudo, até chegar no Terreiro Egbè Asè Ogum. Ao pesquisar a religião afro no Brasil, identifica-se como foram construídos ao longo da história os espaços; estes, que assinalam lugares de refúgio, isso é imprescindível para construir uma análise

crítica sob as diferentes formas de dominação, as quais preenchem os espaços e resultam nas formas do imaginário. Ao se pensar em religião afro, as pessoas nutrem inúmeros preconceitos e formas de racismo, porque a colonialidade demarcou os lugares, com estátuas, com Igrejas, com falas, com gestos, etc. O patrimônio material/cultural brasileiro é visto dessa forma, e por isso está presente no imaginário da população como algo valioso em detrimento da cultura africana no Brasil. Muito embora resistam Terreiros em vários lugares do país, com várias nações diferentes, constituindo-se de lugares distintos e possuindo fundamentos e preceitos próprios, enfim espaços sagrados.

Na sequência o capítulo trata da Encruzilhada de Olhares; sendo empírica, de cunho qualitativo. A vivência inspirada em elementos etnobiográficos, e a observação participante em grupo de *WhatsApp* me permitiram o acesso às fotografias, informações e entrevistas. Por isso o trabalho é uma intervenção etnográfica com pesquisa participante e inspirada na etnobiografia.

Dessa forma se compreende a atribuição do sentido de sagrado aos objetos da religião de matriz africana, da nação cabinda – Batuque, através de vários olhares. Por conta da Pandemia de COVID-19³, a observação participante foi realizada inicialmente por meio do aplicativo *WhatsApp* e, posteriormente evoluiu para a inspiração etnobiográfica, havendo, por fim, a coleta das entrevistas.

O sagrado no Terreiro, portanto, se manifesta de forma oriunda de um processo de entender as narrativas, bem como perceber a materialidade dos objetos consignados ao sagrado. Os objetos do Terreiro são a realidade pela qual o sagrado

³ Considerando a atual pandemia do novo coronavírus, e os impactos imensuráveis da COVID-19 (Coronavirus Disease) na vida e rotina dos/as Brasileiros/as, o Comitê de Ética em pesquisa com Seres Humanos da Universidade Federal da Fronteira Sul (CEP/UFFS) recomenda cautela ao/à pesquisador/a responsável e à sua equipe de pesquisa, de modo que atentem rigorosamente ao cumprimento das orientações amplamente divulgadas pelos órgãos oficiais de saúde (Ministério da Saúde e Organização Mundial de Saúde). Durante todo o desenvolvimento de sua pesquisa, sobretudo em etapas como a coleta de dados/entrada em campo e devolutiva dos resultados aos/às participantes, deve-se evitar contato físico próximo aos/às participantes e/ou aglomerações de qualquer ordem, para minimizar a elevada transmissibilidade desse vírus, bem como todos os demais impactos nos serviços de saúde e na morbimortalidade da população. Sendo assim, sugerimos que as etapas da pesquisa que envolvam estratégias interativas presenciais, que possam gerar aglomerações, e/ou que não estejam cuidadosamente alinhadas às orientações mais atuais de enfrentamento da pandemia, sejam adiadas para um momento oportuno. Por conseguinte, lembramos que para além da situação pandêmica atual, continua sendo responsabilidade ética do/a pesquisador/a e equipe de pesquisa zelar em todas as etapas pela integridade física dos/as participantes/as, não os/as expondo a riscos evitáveis e/ou não previstos em protocolo devidamente aprovado pelo sistema CEP/CONEP (Comitê de ética, UFFS, setembro 2020).

se realiza. Há uma correspondência do sagrado para com os objetos ritualísticos (quartinha de barro) e aos objetos do cotidiano *ojá* (pano branco). Desse modo, compreende-se que o sagrado tem cheiro, tem forma, tem vida, tem imaginação. O sagrado também permeia estruturas ritualísticas, isto é, as ações que ocorrem no Terreiro. O sagrado ainda, mas não somente uma, materialidade real, a qual tento trazer nas imagens produzidas. Toda essa materialidade remete a uma espiritualidade que lhe corresponde.

Depois de trazer à pesquisa uma breve história da fotografia e uma breve história de como se constitui a religião de matriz africana no Brasil, passe-se a perceber a importância dos objetos sagrados. Nesse sentido, é interessante ressaltar o trabalho da antropóloga Birgit Meyer que se baseia em uma nova perspectiva, um novo olhar sobre antropologia da religião. Meyer (2019) irá chamar de *virada material* em que ela considera mídia (mediação) todas as formas de extensão ao ato de ver, sentir; por isso, existem novas formas de se discutir religião. Meyer (2019) parte para um estudo em que a mediação está ligada às práticas de convivência, sendo que atualmente a religião está inserida em um mundo-rede, e através dessas ligações que ela irá chamar de formações sensoriais e formações estéticas. A autora (2019, p.17) parte de uma ideia de extensão de relações; acredita que a religião para se tornar concreta, palpável o faz por meio das pessoas, por meio das ideias, das práticas, das experiências e estas então implicam em uma variedade material, tais como objetos, edifícios, ornamentos, imagens, textos, vídeos; logo os corpos e o sentidos são formados dessas práticas e ideias. É dessa forma que o sentido do sagrado se manifesta também através das manifestações estéticas religiosas, não só a estética aliada à arte ou à técnica. Mas a estética como formas sensoriais, formas de sentir, e é a partir dessa estética interativa que as narrativas são contadas através dos filhos de santo, entre os quais agora estou incluída também; por isso, o meu lugar de fala é de mulher, mãe e pesquisadora de religião afro.

Lembro que ao entrevistar o pai de santo ele perguntou: - Pode ser duas fotos? Eu disse: - Não, tem que ser uma imagem que você considere sagrada. Sob a ótica de um grande detentor de saberes africanos, ele disse: o problema é que para mim tudo é sagrado.

A pesquisa, portanto, parte do estudo da fotografia que se torna relevante como forma de suporte simbólico da cultura de Terreiro, uma vez que a cultura afro,

por possuir um reconhecimento social e cultural, deve continuar sendo estudada e principalmente preservada.

2 FOTOGRAFIA E CIÊNCIAS HUMANAS: ALGUMAS REFLEXÕES

“From where i sit”⁴

Nasce, no século XIX, o experimentalismo com materiais físicos e químicos sendo que, os processos foram se aperfeiçoando, até passar a existir o que mais se aproxima de uma câmera fotográfica. A fotografia é uma imagem produzida através de um processo técnico e possuía uma estética fiel aos instrumentos da época; porém aos poucos ia agregando diferentes avanços e formas de se legitimar.

O período marca o início do Impressionismo⁵ (1860-1886) como catalisador de semelhanças, uma das características do movimento. Para os impressionistas, a cor de um objeto mudaria de acordo com a incidência da luz e com os reflexos e efeitos que poderia ocasionar. A realidade que se pintava em quadros era a mais próxima possível do que seria o real. Por isso, o propósito do movimento era retratar “sensações visuais imediatas de uma cena” (Strickland,1992 p.99) com temáticas referentes ao dia a dia: paisagens ao ar livre, beira-mar, cafés e ruas.

Tanto a fotografia quanto o Impressionismo reverberam proximidades ao cotidiano da época, tornando-se *corpus* imagéticos do período. De um lado pinturas da aristocracia e de outro a burguesia com a câmera fotográfica, conforme Achutti:

Com o surgimento da fotografia, um tipo especial de imagem veio a ser democratizada: o retrato. Ele era até então privilégio da aristocracia e dos burgueses mais ricos que podiam pintar a óleo. O daguerreotipo – retrato original único feito como uma joia em placa de cobre – e logo depois o negativo e a possibilidade de cópia em papel vieram a viabilizar a massificação do hábito de possuir a própria imagem (ACHUTTI, 1997, p.46)

⁴ “No jargão dos grupos de trabalho americanos e de outras relações sociais, profissionais, subsiste há muito uma expressão: from where i sit. E dita de modo irônico, implicando uma mudança total no ponto de vista. From where i sit, semelhante a: da minha perspectiva, no meu modo de ver” (MEAD, 1971, p. 36).

⁵ “O movimento conhecido como Impressionismo, marcou a revolução artística total desde da Renascença. Nascido na França no início de 1860, na sua forma mais pura só durou até 1886, apesar disso determinou o curso da maior parte da arte que se seguiu” (STRICKLAND, 1992, p.96)

Logo, segundo Leite e Silva (2012, p.4), a fotografia é o resultado de vários experimentos, realizados em épocas e lugares⁶ diferentes. É importante salientar o daguerreotipo que foi criado pelo pintor Louis Mandé Daguerre (1787-1851) que trocava informações com Nicéphore Niépce (1765-1833) que estava mais ligado à litografia⁷. Niépce produziu a primeira fotografia em 1826, sendo que as primeiras imagens demoravam 1h 15 min para serem produzidas. A característica principal da fotografia nesse período é que ela vislumbrava uma representação fiel da imagem. Ao longo das experimentações, conforme Fabris:

Daguerre e Niépce são confrontados diariamente com a crescente demanda social de imagens, sentem a inadequação dos modos de produção tradicionais e a elas tentam responder, dando início a uma série de experiências que culminarão na daguerreotipia (FABRIS, 1991, p. 13).

O daguerreotipo, além de traçar o retrato fiel da imagem, possui um valor mais ameno em relação à pintura feita à mão, embora, segundo Fabris (1991, p. 14) não atingia todas as camadas sociais. Então, surge Fox Talbot (1800- 1877), o primeiro a desenvolver a cópia em negativo (o calótipo) com a impressão em papel e com a possibilidade de reprodução. No entanto, o calótipo não reproduzia a mesma nitidez do daguerreotipo.

A fotografia nasce com a revolução industrial (1760-1840) em que uma boa parte da população era analfabeta; por isso, a necessidade de informação visual, que se estendia para a propaganda política e para a publicidade. Fabris (1991 p.11) discorre que com o processo industrial, se modificam os ritmos de produção da imagem fotográfica surgindo novos requisitos, devido às demandas: exatidão, rapidez, execução, baixo custo e reprodutibilidade.

O fotógrafo⁸ inicialmente era apenas um instrumentalista do processo físico-químico, isto é: não era autor de um trabalho minucioso, e sim um espectador da aparição da imagem. De acordo com Fabris (1991, p.17), na história da fotografia existem três momentos fundamentais para o aperfeiçoamento dos processos e categorização daqueles que se inclinavam ao universo fotográfico. No primeiro momento, em 1850, “o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número

⁶ “Isso explica por que a fotografia foi inventada por várias pessoas, quase ao mesmo tempo, em diferentes lugares, inclusive no Brasil, por outro francês: Hércules Florence” (KUBRUSLY, 2017, p.27).

⁷ Descoberto em 1797 por Alois Senefelder.

⁸ “Em princípio, não é necessária nenhuma habilidade especial para produzir imagens fotográficas, ao contrário do que acontece com a pintura, gravura ou desenho” (KUBRUSLY, 2017, p.11).

de amadores provenientes das classes abastadas que podem pagar os altos preços cobrados por artistas fotógrafos – Nadar, Carjat, Le Gray” (FABRIS, 1991, p. 17). Já o segundo momento é a descoberta do cartão de visita por Disdèri⁹, que possibilita o acesso de muitas pessoas à fotografia, e concede a ela uma dimensão industrial¹⁰. Por fim, o terceiro momento, em 1880, é quando a fotografia se torna um fenômeno comercial¹¹:

Se, até os anos 80 havia distinção entre fotógrafos amadores, fotógrafos profissionais e pesquisadores provenientes dos campos da óptica e da química, interessados em melhores técnicas, o fenômeno de massificação cria novas categorias. No segundo II Congresso Fotográfico Italiano (Florença 1889) torna-se patente a existência da seguinte estrutura de mercado: 1 - artistas fotográficos que seguem seu caminho com dignidade de artista, mantêm altos seus preços e tem sempre um número grande de clientes; 2 - fotógrafos propriamente ditos, que procuram com meios escassos e sem o luxo dos primeiros, manter elevado prestígio, trabalham com cuidado e mantêm tarifa decorosa; 3 - artífices fotógrafos, profissionais de baixo nível, muitas vezes itinerantes, cujos preços eram módicos; 4 - amadores. (FABRIS, 1991, p.23)

Toda a corrida para viabilizar as melhores condições para o uso do equipamento fotográfico fez com que muitos fotógrafos e antropólogos acompanhassem as grandes expedições em direção às colônias, e muitos ajudaram a reforçar estereótipos da cultura local:

Para isso serviu o registro fotográfico antropológico: como instrumento de afirmação de uma ideologia colonialista de dominação e controle, e de reafirmação de superioridade racial, comprovada a partir de isenta metodologia: a da imagem técnica, neutra por excelência, posto que obtida sem a interferência do homem (interferência essa que poderia ocorrer com a imagem pictórica), apenas pelo mecanismo óptico da câmera (KOSSOY, 2014, p. 60).

A construção do imaginário se deu também com o oriente carregado de símbolos exóticos:

Os fotógrafos não buscam em suas expedições lugares inéditos, ou desconhecido. Procuram, ao contrário, reconhecer lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes de massa, criando

⁹ “Disdèri tem a ideia de produzir imagens menores 6X9, que permitiam a tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa. Uma dúzia de cartões de visita custava vinte francos, enquanto um retrato convencional não saía por menos de cinquenta ou cem francos” (FABRIS, 1991, p.19).

¹⁰ “A industrialização tornava tudo mais barato. Cada um podia ter acesso a um número maior de bens inatingíveis. Nesse contexto, a fotografia emergiu quase como forma industrial da imagem, apoiada na misteriosa máquina de pintar” (KUBRUSLY, 2017, p.11)

¹¹ “A fotografia trazia vários aspectos democratizantes: primeiro, um número maior de pessoas poderia empreender a aventura, antes restrita a uma elite, da transformação de suas emoções, pensamentos, modos de ver em imagem passível de ser difundida, analisada, criticada” (KUBRUSLY, 2017, p.11)

arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e confirmariam a visão das gerações futuras (FABRIS, 1991, p. 18)

A imagem fotográfica também transita em outras esferas, pois sua utilização ganhou vários campos de pesquisa científica. Segundo Amar (2001, p.58) a fotografia, ao longo da sua invenção, foi utilizada em várias áreas de conhecimento. Alguns exemplos disso são por Auguste Bisson e Mante em 1833, nas ciências naturais. Alfred Donné (1801-1878) e Benjamin Dancer (1812-1887) com a fotografia microscópica em 1840 e, na astronomia, John William Draper (1811-1822) produziu imagens da Lua com o daguerreotipo, também em 1840. Além disso, a medicina e a arqueologia também utilizaram a fotografia como ferramenta “pouco tempo depois da sua invenção, os cientistas compreendem a utilidade da fotografia e o que ela lhes proporciona. Quase todas as disciplinas vão servir-se dela” (AMAR, 2001, p. 58). Portanto, a fotografia torna-se um instrumento interdisciplinar:

Continuando o percurso da história, a fotografia passou a ser ilustração científica e documental para as academias de ciências da Europa. Em 1900, a arqueologia introduz a fotografia não só como meio ilustrativo, mas como ferramenta na coleta de dados de campo (ANDRADE, 2002, p.70)

No âmbito histórico, até o século XIX a informação é totalmente voltada à linguagem escrita. Os desenhos, pinturas, autorretratos são o que se tem de mais próximos à linguagem visual, como aproximação da realidade. No entanto pintores muitas vezes, eram inquiridos no que e como pintar; por serem trabalhos por encomenda: “a sua objetividade é, portanto, rara. Os pintores de batalha raramente pintam as derrotas de seu país” (AMAR, 2001, p.60). A fotografia, portanto, será considerada objetiva e verídica, uma prova e um testemunho dos fatos, o que irá abalar as estruturas do modo de configurar a realidade, visto que “imagens são testemunhas mudas” (BURKE, 2004, p.18).

Ainda nesse século haverá um debate sobre naturalismo e pictorialismo, baseado no fato de a fotografia poderia ser considerada arte ou não. O naturalismo é evidenciado por Peter Henry Emerson (1856-1936), médico e fotógrafo que publica o livro, *Fotografia Naturalista para estudantes de arte* em 1889; “para ele, uma foto totalmente nítida não poderia representar corretamente a forma como vemos o mundo” (KUBRUSLY, 2017, p.104). Nessa esfera tenta-se criar uma linguagem fotográfica; Emerson, propunha o uso do diafragma aberto, o que ocasiona o desfoque do resto da imagem, isto é, focando apenas o assunto principal. A tentativa

era se aproximar ao olho humano, sem o uso de montagens. Segundo AMAR (2001, p.83) a teoria é fundada no abandono de retoques e de ampliações da imagem e de que a imprecisão daria mais percepção à imagem. Fora isso, recomendava-se a impressão no papel de platina, considerado com um estilo mais artístico. O naturalismo, não durou muito, mas obteve adeptos como Frank Meadow Sutcliffe (1853-1941) e Liddell Sawyer (1856-1895). Mesmo assim,

Emerson, vencido em suas teses, publica em 1891 um panfleto, tarjado de preto, intitulado 'A morte da fotografia naturalista', onde declara solenemente que a fotografia não é arte ou, na melhor das hipóteses, é apenas uma arte menor (KUBRUSLY, 2017, p.106).

Já em 1890 surge o movimento conhecido como pictorialismo em que se utilizava o uso de montagens e técnicas próximas das pinturas impressionistas. “Os pictorialistas usaram e abusaram de todos os meios disponíveis para, literalmente, degradar a imagem fotográfica” (KUBRUSLY, 2017, p.107). Pela primeira vez através de estudos científicos se tem a sensitometria¹², a base de emulsões fotográficas. A utilização de papéis rugosos para obtenção de cópias foi sendo experimentado o que permitia um maior grau de manipulação na imagem; esses resultados, portanto, se aproximavam mais das gravuras e das pinturas impressionistas em termos de temática e tratamento da imagem. Segundo Kubrusly (2107, p.109) além dos problemas estéticos, os pictorialistas começam a se preocupar com a rápida propagação de amadores, pois queriam diferenciar suas obras dos simples registros feitos por aqueles que apenas apertavam o botão. A preocupação se torna explícita já que a grande maioria que faz parte do movimento é de classe média alta; um exemplo é Robert Demachy banqueiro e fotógrafo (1859-1936). Portanto, “a história da fotografia, contada há algumas décadas apenas, na melhor das hipóteses mencionava o pictorialismo como um movimento fotográfico de amadores, sem grande importância aos rumos da verdadeira fotografia” (KUBRUSLY, 2017, p.112).

No início do século XX, em 1902, surge a *straight photography* (fotografia pura/direta), conduzida pelo fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946). Foi o primeiro fotógrafo a expor suas fotografias em galerias, e ficar a par do debate anterior sobre se a fotografia seria ou não arte; “para Stieglitz a fotografia, sempre foi, apenas, um

¹² “Ciência que trata da relação entre a quantidade de energia (luz) recebida por um material sensível e quantidade de prata nele depositada após a revelação” (KUBRUSLY, 2017, p. 107)

dos meios à disposição dos artistas, assim como a pintura, a gravura, a escultura, etc” (KUBRUSLY, 2017, p.114).

Em 1902 funda sua própria associação, a *Photo Secession* e uma revista intitulada *Camera Work* que vai dirigir até 1917. Durante estes quinze anos de existência vai publicar todas as mais importantes fotografias da época com uma qualidade de impressão jamais igualada numa revista. (AMAR, 2001, p.84).

Nesse momento, portanto, a importância do Stieglitz na história da fotografia, é o rompimento com os movimentos anteriores e ao criar o seu movimento, que se traduz em trazer à composição fotográfica um novo estilo concebido na sua globalidade,

(...) nascia ali um movimento que marcharia com passos firmes para a valorização de uma fotografia direta, sem artificios, que transformava os atributos da imagem fotográfica (tantas vezes tidos como limitações) em vantagens. Estava ali o embrião da *straight photography* (KUBRUSLY, 2017, p.116)

Já no século XX, nas décadas de 30 e 40, a fotografia está em ascendência, no sentido de haver uma circularidade maior em reproduzir imagens, o que torna o cenário mais consolidado. A fotografia serve então de conformidade, ou uma banalização¹³ das imagens. A brutalidade das guerras começa a ser retratada, o que torna o discurso fotográfico verídico aos olhos de quem não vivencia a guerra. Por outro lado o realismo fotográfico também causa dúvidas quanto a verossimilhança dos fatos, pois, “alguns fotógrafos interferiam mais do que outros para arrumar objetos e pessoas” (BURKE, 2004, p. 28). Porém, mesmo que a ideia de autenticidade seja posta em xeque, em que se sustenta que as fotografias não são evidências históricas, pois elas seriam a própria história, o autor considera a afirmação negativa. Para ele uma fotografia pode ser as duas coisas, evidência histórica e história, por ter valor, “como evidência cultural material do passado” (BURKE, p. 29). O autor Boris Kossoy, tem uma reflexão similar sobre evidência pois mesmo que os objetos, cenas ou cenários fossem arrumados ou melhor produzidos através das fotografias, ainda assim é um dado real e a evidência não pode ser questionada:

¹³ Susan Sontag, discorre sobre a dor do outro. (SONTAG, 2004, P. 37-63). As fotografias de guerra, segunda a autora remetem uma banalização da utilização das imagens.

Nosso acesso ao dado real, quando através da imagem fotográfica, será sempre um acesso à segunda realidade, aquela do documento, a da representação elaborada. Trata-se do acesso ao mundo da aparência, um mundo que preserva as formas de um objeto ou cenário ou as feições de um tempo, um mundo imaterial, mental, não importando se a imagem foi gerada por processo químico/e ou eletrônico. A aparência é a base da chamada evidência fotográfica. (KOSSOY, 2014, p. 44)

Nessa época surge a estética da fotografia documental, o que se pode chamar de um neorrealismo¹⁴ fotográfico. O autor ainda menciona uma ideia importante para a fotografia se tornar evidência na história, é primordial saber a fonte, isto é, “quem” produz a imagem.

A evidência de pinturas e fotografias também foi utilizada na década de 1930 pelo sociólogo-historiador brasileiro Gilberto Freyre (1900-1987), que descreve a si mesmo como um pintor histórico ao estilo de Ticiano e seu enfoque na história social como uma forma de impressionismo, no sentido de uma tentativa de surpreender a vida em movimento (BURKE, 2002, p.14).

Da estética da fotografia, para Muad (2008), essa nova geração de fotógrafos nos anos 30, os *concerned photographers*, identificam na linguagem fotográfica, uma forma de agenciar um discurso político, ou seja, a fotografia não servia apenas para ganhar dinheiro, mas também era um processo de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas e nacionais:

eles aspiravam exprimir, por intermédio da imagens, seus próprios sentimentos e as ideias da época. Rejeitavam a montagem e valorizavam o flagrante e o efeito da realidade, suscitado pelas tomadas não posadas, como marcas de distinção de seu estilo fotográfico. (MUAD, 2008, p.37)

Portanto, na forma de criar comunidades imaginadas em torno de aspectos visuais, se geram novos códigos de ver o mundo, “a representação ultrapassa o fato e a evidência é exacerbada nessa construção; assim se materializa o índice fotográfico; assim se materializa, a prova, o testemunho, a partir do processo de criação. Assim se criam realidades” (KOSSOY, 2014, p. 56).

¹⁴ Chamo de neorrealismo fotográfico, pois o termo se aproxima do cinema. A fotografia do século XIX nasce de um realismo incontestável. Já com os fotógrafos Lewis Hine e Jacob Riis, as denúncias da exploração do trabalho infantil sob égide do capitalismo são retratadas; a essa experiência se denomina *concerned photographs*, que são os percussores da fotografia documental nos Estados Unidos.

Para o autor Boris Kossoy, a fotografia na década de 30 no Brasil apenas reforçava a imagem como mera ilustração dos textos, pois não havia ainda o hábito da fotografia documental como o que produzia a revista *Life* de 1936, nos Estados Unidos que fazia sucesso: “o objetivo de explorar o potencial da fotografia em sua possibilidade narrativa, isto é, através de uma sucessão de imagens que narrassem histórias” (KOSSOY 2014, p.90). Cabe ressaltar a importância da fotógrafa Margareth Bourke-White (1094-1971) pois estava na linha de frente:

Na libertação do campo de Buchenwald, ela registou impavidamente a expressão aturdida dos sobreviventes. Seu trabalho para revista *Life* tanto popularizou a foto-ensaio como abriu caminho para a competição com os homens no fotojornalismo, provando que as mulheres eram física e tecnicamente capazes das exigências de trabalho. (STRICKLAND, 2002, p.184)

No Brasil é importante lembrar que as imagens que circulavam nessa época tinham um tom ufanista e passavam pela censura do Estado Novo. Porém, a fotógrafa Hildegard Rosenthal (1913-1990) inaugura com o seu olhar agudo e sensível, a fotografia documental no Brasil, tornando-se pioneira como fotojornalista.

As fotografias de Hildegard mostrando São Paulo com ares de grande metrópole não se chocavam ideologicamente com a cidade moderna idealizada pela ditadura Vargas. A leitura que ela faz dos espaços da cidade e do cotidiano paulistano é refinada do ponto de vista estético e documental. Sua formação cultural e experiência de vida aguçaram sua sensibilidade para captar as múltiplas representações de São Paulo da época. Assim seu olhar se volta para os elementos-símbolo da metrópole: os arranha-céus, o ritmo apressado do paulistano, a garoa típica, as chaminés da indústria. (KOSSOY, 2014, p.97).

Também na mesma época, outra fotógrafa, Genevieve Naylor (1915-1989), foi contratada por um órgão do estado norte americano com sede no Brasil (Office of Inter American Affairs – OIAA). Sua missão enquanto fotógrafa era retratar um Brasil amistoso, sensível e plural, referindo-se a uma política de boa vizinhança, controlada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A produção, portanto, era expressa através de uma cultura liberal, relacionando a cultura erudita com a cultura popular, “paralelamente, investia-se na produção de artefatos da cultura popular de massa, na configuração de uma nova geografia imaginária para o continente americano” (MAUAD, 2008, p.39).

Tanto Rosenthal quanto Naylor, constroem, através de suas imagens, uma ideia de cotidianidade e sociabilidade. Apesar de as duas fotógrafas que registraram

o Brasil, serem estrangeiras, Rosenthal suíça e Naylor americana, elas atribuíram, através das suas fotografias, uma nova perspectiva de documentar aspectos da realidade. Rosenthal, com uma sensibilidade aos elementos climáticos e ao mesmo tempo o olhar orgânico da sociedade e Naylor embebida na atmosfera carioca, boemia, registrando mulheres da alta sociedade; seu trabalho é de um viés analítico e proeminente. Ao mesmo tempo, tanto Rosenthal como Naylor, viajaram pelos interiores e retrataram pessoas em seus estados naturais. Possivelmente Naylor tenha contribuído mais com fotografias pelo interior do país, visto que Rosenthal trabalhava para uma agência de notícias, *Press Information*, mesmo o seu trabalho não sendo veiculado ao governo de Getúlio Vargas como o de Naylor. De certa forma Rosenthal obteve uma liberdade maior mesmo havendo o departamento de censura (DIP) para todos que efetuassem trabalhos visuais, artísticos, culturais e de cunho jornalístico. Porém, é evidente a importância dessas duas mulheres fotógrafas tendo um marco dentro da fotografia documental do Brasil.

Na década de 60, com advento da cultura *pop* conhecida também por *Art Pop* tendo como um dos principais artistas Andy Warhol, a fotografia ascende juntamente com a diversidade, “[...] no início dos anos 60, com a *Pop Art*, o apagamento do referente choca-se com o universo da cultura de massa e a arte faz um caminho de retorno ao referente externo ao quadro, às referências socioculturais” (FARINA, p. 126).

No entanto o destaque para o período é de um novo estilo chamado de instantâneo estético com fotografias de forma breve, sem poses, ao que se denominou como fotografia de rua. Daiane Arbus (1923-1971), foca seu trabalho nas pessoas marginalizadas (travestis, hermafroditas, gigantes e anões). “As fotos de Arbus solapam a política de um modo igualmente decisivo, ao sugerir um mundo em que todos os forasteiros, inapelavelmente isolados, imobilizados em identidades e relacionamentos mecânicos e estropiados” (SONTAG, 2004, p.45). O trabalho de Arbus vai de encontro com a ideia de público - tranquilo, seguro, em favor de algo privado, oculto e feio, pois “o que é seguro já não monopoliza o imaginário do público” (SONTAG, 2004, p.58).

Nos anos 70, nos Estados Unidos, surge o Fotorrealismo também conhecido como hiper-realismo influenciado pela *Art Pop* e que tem como característica a reprodução da fotografia em pintura. Artistas transformam as pinceladas no mais próximo de uma fotografia, com temas variados e técnicas diversas, “Audrey Flack

pinta natureza-mortas simbólicas, Malcon Morley retratou viajantes em cruzeiros de navio durante sua fase fotorrealista e Chuck Close pinta canecas ampliadas” (Strickland, 2002 p.187). Além desses, Richard Estes com suas pinturas de rua consegue transformar imagens com um foco único e uma profundidade de campo genuína, que nenhuma câmera fotográfica jamais pôde captar.

Ao fazer o recorte histórico da fotografia enquanto passagem do tempo, é importante destacar seus atributos, indícios e sortilégios diante do que ela representa da realidade e da fábrica de imagens postas e censuradas. Mediante as estratégias desta pesquisa, será analisada sua aplicabilidade dentro das ciências humanas.

No campo das ciências humanas, o uso da fotografia como constituição da coleta de dados, ainda provoca uma tendência incessante de averiguação, pois o documento (objeto) fotográfico se apresenta um tanto versátil, por não ter um único significado. Porém, essa averiguação suscita várias formas de identificar a fotografia como um dado visual, já que, ao interpretar uma fotografia, ela pode representar/indicar/referenciar vários significados; e também a fotografia não sendo passiva, carrega dualidades: o ilusório e o verossímil, a morte e a vida, a ausência e a presença, fantasia e a realidade.

A fotografia é uma espécie de encruzilhada. Por isso, selecionar qual caminho seguir, é uma forma de configurar uma estrutura de pesquisa utilizando a imagem. De que forma a encruzilhada - o território - em que se insere a fotografia pode se apossar do conhecimento nas ciências humanas? A fotografia não somente em forma de reflexão (teoria), mas, também, para se tornar materialidade objeto/ferramenta na pesquisa em ciências humanas. Logo, a encruzilhada, vem ao encontro para conceder novas formas de fazer ciência, quebrando barreiras da ciência convencional.

O homem necessita do caos para criar ordem, e isso merece uma pesquisa aprofundada na questão da gênese do olhar, tanto para arte como para a ciência. A loucura do olhar, o olhar inconsciente, o olhar que sacraliza mereciam ser objetos de pesquisa futuras (ANDRADE, 2002, p.31).

As ciências humanas se debruçam no estudo dos processos sociais e culturais. A fotografia em si é uma linguagem e por isso torna-se uma engrenagem de pesquisa no campo das ciências humanas, permitindo movimentos de

ressignificação sociocultural; isto é, deixa de ser apenas um aparato de registro para se transformar em uma linguagem que informa atributos de uma convencionalidade cultural. A fotografia apresenta, concomitantemente, características subjetivas e objetivas. É difícil imaginar um mundo sem imagens e, ao mesmo tempo, há cem imagens que podem representar esse mundo, assim por mais que a dualidade seja confusa, a fotografia nasce para representar um certo entendimento do que é o mundo. Por isso, conforme o autor,

a fotografia, de fato, ao se disseminar como meio popular de expressão visual criou e estendeu ao cotidiano, a classificação daquilo que se vê. Criou uma seletividade de focos ao transformar os cenários da vida de todo dia em imagem fotográfica (MARTINS, 2008, p.40).

Nas ciências humanas, a antropologia, de certa maneira, foi a pioneira no uso de imagens/fotografias para relatar o campo, ou, ainda, para abarcar a construção de um discurso antropológico. Tanto que há semelhanças, entre a antropologia e a fotografia, que resultam na forma de olhar. O estado do olhar é que conduz as direções desse para a cultura ou para o outro. A observação é item indispensável para a construção do olhar, tanto do fotógrafo como do antropólogo, “assim como a antropologia, a fotografia tem um observador participante que escava detalhes e fareja com seu olhar o alvo e objeto de suas lentes e de sua interpretação” (ANDRADE, 2002, p. 31).

Na antropologia clássica, o uso da linguagem fotográfica em campo foi adotada por Malinoviski. O livro *Argonautas*, de 1914, inaugurou a antropologia visual. Ele incluiu no seu método de pesquisa a câmera fotográfica. Foi o pioneiro na utilização da imagem como “prova” presente da estrutura social da comunidade que estava pesquisando. Para ele, a importância de estabelecer conhecimento era entender o funcionamento daquela cultura com a observação participante, isto é, saber como aquele determinado grupo social convivia, fazia seus ritos, se alimentava, quais eram suas crenças e seus parentescos, ou seja, tudo que envolve uma estrutura cultural de um povo.

Não há um código de leis escrito ou explícito de qualquer outra forma, e toda a tradição tribal, toda a estrutura da sociedade está inscrita no mais escorregadio de todos os materiais: o ser humano. E nem mesmo na mente ou memória humana estas leis se encontram definitivamente formuladas (MALINOVISKI, 1984, p.25).

Já Margareth Mead e Gregort Bateson, casal de antropólogos, foram mais a fundo ao utilizar a fotografia na pesquisa de campo, pois selecionaram em um rolo de três mil fotos, setecentas e cinquenta e nove fotos. Mead e seu marido Bateson juntos elaboram um método fotográfico de análise, por exemplo, “as clássicas fotos de Gregory Bateson em Bali, que junto com Margaret Mead procurava analisar a infância, a socialização e o desenvolvimento da criança e de sua personalidade” (NOVAES, 2012, p.13). O livro que aborda esse método fotográfico foi publicado em 1942, e se chama; A personalidade balinesa: uma análise fotográfica. “Este livro constitui uma autêntica revolução metodológica nas técnicas de coletas de dados e consolidará o *status* de fotografia como investigação cultural” (ANDRADE, 2002, p.71). Cabe ressaltar que tanto Malinovski como Mead alertam para o fato de que o estudo no campo etnográfico é com pessoas, e não há como ter algo determinante, pronto e ensaiado nesse aspecto, porque pessoas são singulares, com subjetividades próprias e percepções de mundo diferente.

Os antropólogos aprendem, pelo trabalho de campo, a pensar muitas coisas ao mesmo tempo, como não acostumados a fazer muito estudiosos da conduta humana. Este modo de pensar faz a referência de toda uma série de atos aparentemente disparatados - a maneira pela qual uma criança é alimentada, a maneira como é esculpido um totem residencial, como se faz uma oração, como se compõe um poema ou como se persegue um veado – a uma totalidade, que é o modo de vida de um povo. Este é o hábito mental que levamos para nosso trabalho, mesmo que em nossas próprias culturas (MEAD, 1946 p.37).

Os primeiros antropólogos a fazerem uso da fotografia no Brasil se preocuparam com o resgate da memória, para que o trabalho permanecesse de registro e que a cultura determinada não se perdesse (NOVAES, 2012, p.13). Já no âmbito fotográfico, Augusto Sthal, paisagista, retratou o século XIX, além de documentar o cotidiano da sociedade escravocrata. Já Marc Ferrez, fotógrafo brasileiro, descendente de franceses, foi mais específico em seus registros ao fotografar a escravidão e a pós escravidão no Brasil, criando um trabalho de grande importância para compreender o país no século XIX e XX. Pierre Verger¹⁵, também fotógrafo, passou trinta anos fotografando culturas africanas e baianas, tornando

¹⁵ “O essencial da fotografia de Verger está na compreensão da diversidade étnica e social da origem dos negros espalhados na África e na América, e seu travejamento tanto através da unicidade mercantil do trabalho cativo nas razões do tráfico quanto através da procedência social, imaginária e simbólica da religião do sacrifício e da ancestralidade, da intenção cotidiano entre mortos e vivos” (MARTINS, 2008, p.160).

legítimo o intercâmbio das culturas iorubás, tanto que seu nome religioso atribuído a ele foi Fatumbi, o renascido de Ifá¹⁶. Verger se tornou célebre com os seus registros: “o valor da fotografia, nesta circunstância, é que ela oferece modos singulares de observar e descrever a cultura, o que pode fornecer novas indicações para a significância das variáveis” (COLLIER, 1973, p.34).

Na antropologia visual,

importa perceber o quanto a fotografia aparece como recurso estratégico que se alia ao caderno de campo, permitindo registrar o que dificilmente conseguimos descrever em palavras, seja pela densidade visual daquilo que registramos, seja por seu aspecto mais sensível e emocional” (NOVAES, 2012 p.13).

A fotografia, de certa maneira, ajuda a legitimar a *mise-em-scène*¹⁷ de um ritual em que participam os atores sociais envolvidos: “todos los objetos deben ser fotografiados, preferentemente sin poses” (MAUSS, 2006, p.36). É preciso, ter cautela no “assunto¹⁸” fotográfico e de que forma será apresentado:

A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto — qualquer foto — parece ter uma relação mais inocente e, portanto, mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos. (SONTAG, 2004, p. 9)

Desse modo é que o uso da fotografia contribuiu para pesquisas de campo. Segundo Machado (2001, p 26.), a fotografia foi usada por antropólogos e sociólogos como metodologia adicional. No entanto, nesta pesquisa, a proposta é de que a fotografia não seja apenas um subsídio ilustrativo e sim um objeto de investigação, de interpretação e um artefato cultural. Por isso, é importante exemplificar o uso da fotografia como instrumento em algumas pesquisas.

Ainda na antropologia visual cabe ressaltar o método da *fotoetnografia*, que se utiliza de fotos como documentos de pesquisa. Esse método é composto pela

¹⁶ “A relação de Verger com a cultura negra aos poucos ultrapassa o interesse intelectual. Mais que um observador participante, segue os passos os passos de seu amigo e também etnógrafo Roger Bastide; envolve-se no candomblé, em que é aceito e iniciado, passando a exercer funções não mais como um olhar para fora, mas como participar por dentro. Em Ketu (Daomé), é iniciado babalaô (pai do segredo), sacerdote de Ifá (dono da adivinhação e do destino). Ele se torna Fatumbi – renascido pelo Ifá: Pierre Fatumbi Verger”. (ANDRADE, 2002, p. 83)

¹⁷ Forma de estruturar atores nos lugares, objetos de cena, etc.

¹⁸ “Assunto” é um termo da fotografia profissional para designar o tema que será fotografado.

descrição imagética, isto é, fotografias de um determinado grupo social. O trabalho de Fotoetnografia: Um estudo de Antropologia Visual sobre o cotidiano, lixo e trabalho, de Achutti, apresenta um estudo produzido através da observação participante e do diário de campo. Através das fotografias são “mostradas” as relações humanas, as singularidades e o cotidiano dos moradores da Vila Dique em Porto Alegre - RS.

Um bom trabalho de documentação fotográfica pressupõe o conhecimento do universo a ser investigado e demanda respeito pelas determinantes culturais. Para viabilizar um trabalho de antropologia visual com a utilização da fotografia, é necessário que antropólogo domine a especificidade da linguagem fotográfica e que o fotógrafo tem o substrato do olhar do antropólogo, com suas interrogações e formas específicas de olhar o outro (ACHUTTI, 1997, p.37).

O autor Kossoy (2014, p.25) investiga a trajetória da fotografia sob aspectos de memória e documento. Ademais destaca o aumento de pesquisadores de diferentes áreas das ciências humanas encontrando possibilidades no estudo fotográfico enquanto instrumento de conhecimento, análise e reflexão:

E, nesse sentido avaliar seu alcance e potencialidades enquanto instrumento de pesquisa, análise e interpretação da vida histórica, sua importância enquanto documento histórico e social, como produto cultural, como objeto de arte, entre seus múltiplos usos e aplicações. (KOSSOY, 2014, p.26).

Além disso Kossoy (2014, p.35) enfatiza também a fotografia como documentação iconográfica e considera que os contextos presentes em uma imagem devem abarcar culturalmente os estudos da história da fotografia, portanto a interdisciplinaridade deve ser considerada:

A iconografia fotográfica de um país diz respeito a partes ou ao todo do patrimônio fotodocumental sob a custódia pública ou privada; uma documentação que abrange um largo espectro temático produzida em lugares e períodos determinados. As fontes que a compõem são meios de conhecimento: registro visuais que gravam microaspectos dos cenários, dos personagens e fatos; e trazem indícios sobre o lugar e época que foram produzidos, daí sua força documental e expressiva, prestando-se como instrumentos de identificação, análise e reflexão. (KOSSOY, 2014, p.34-35)

A fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências humanas, faz-se necessária pela possibilidade de compreender novos índices visuais. Nesse sentido serão pontuados mais exemplos.

Paula Biazus (2006) realiza uma etnografia com duas oficinas de *pinhole*, e participa delas como pesquisadora e produtora técnica das oficinas. Seu estudo aponta para o ato fotográfico através dos olhares dos sujeitos. A confecção do próprio equipamento de forma mais artesanal do que a câmera fotográfica faz com que o estudo imprima relações com a imagem construída enquanto objeto de apropriações sociais, afirmando trajetórias de vida e visões de mundo, evocando o trabalho da memória. O olhar possibilita a reflexão dos sujeitos sobre o espaço urbano, a ligação aos locais de espaço vivido e as pessoas que fotografaram. A autora articula linguagens com efeito de restituir o fenômeno social para transpor uma subjetivação da realidade.

Outra pesquisa sobre a fotografia como instrumento de análise, é de Luciana Bintencourt (1994). O método apresentado é inspirado na investigação colaborativa, modo de inventário visual que é proposto pela autora Cadarola: “esse método enfatiza a interpretação de imagens e de ideias transmitidas pelo sujeito da imagem. As pessoas são estimuladas a dar opiniões sobre o processo de criação de imagens” (BINTECOURT, 1994 p.237). Nessa perspectiva, o método é de reciprocidade, expondo também o critério reflexivo de elucidação fotográfica inspirado em Harper: “restaura a mutualidade do reconhecimento entre o sujeito e a imagem e o arcabouço original da referência da imagem. Nesse sentido, fotografias são utilizadas como modos interpretativos. Fotografias são resultados de subjetividade do fotógrafo e seus significados são consequências de interpretações dadas pelo espectador (BINTECOURT, 1994, p.237).

No estudo A fotografia como prática dialógica de conhecimento, os autores Borges e Linhares (2008) se utilizaram das fotografias sob a perspectiva de quatro mulheres de Goiânia, que lhes foi solicitado fotografar como viam o mundo. Através da mediação de entrevistas e das fotos produzidas, é que se estabelece indicadores para análise:

Nesse estudo, a fotografia tornou-se uma prática dialógica de conhecimento sobre o evento registrado e aparece como uma forma específica na construção de dados de uma pesquisa. A análise de três situações vividas e enriquecidas por entrevista permitiu a construção de processos dialógicos que ocorrem a partir da interação verbal entre os interlocutores, pesquisador e entrevistado. Nesse processo, as entrevistas se constituem com uma alternativa entre os instrumentos para a construção de dados que trouxeram impactos nas análises dos resultados, a partir do momento em que estabeleceram alguns indicadores importantes para a sua análise. (BORGES; LINHARES, 2008, p.146).

Portanto, a fotografia pode identificar uma memória presente e/ou uma evidência de que algo aconteceu, ou a tentativa de uma interpretação de uma realidade (contexto social) e ainda referenciar uma época. A fotografia também pode representar alguma coisa, uma cena, um objeto, um artefato cultural. Logo é mister sua importância como um dado visual, coletado dentro de uma pesquisa em ciências humanas. A cultura material que pode ser produzida em uma pesquisa de campo é de extrema profundidade e imersão, para que as fotos não sejam apenas mero registros: “portanto, a relevância sociológica da fotografia não está nela mesma, e sim no desencontro entre o imaginado, a imagem e seus elementos perturbadores” (MARTINS, 2008, p. 162).

1.1 NARRATIVA VISUAL E CÓDIGOS CULTURAIS

Isso que chamam de imagens transformam o assassinato do presente. O presente é um animal estranho. Godard, Adeus à linguagem¹⁹

Toda a fotografia conta uma história através dos álbuns de fotos, no jornal impresso e, ainda, antes da invenção da televisão, era ela quem “contava” uma espécie de história do mundo. Logo a fotografia enquanto narrativa visual é uma espécie de contar, mostrar algo, ou ainda de representar alguma coisa. Porém, toda narrativa necessita de uma linguagem e, “[...] para que haja narrativa, é necessário a representação de uma sucessão temporal de ações”. (CHARDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 342). Ou seja, a história contada que se apropria de um determinado conteúdo. Amplamente, o sistema de como o mundo opera é o que constrói cada narrativa: o espaço e o tempo, os eventos, os atos, as palavras e os pensamentos/ações dos personagens, sujeitos, atores sociais. É por meio da narrativa que se pode sinalizar uma gama de significados. Nesse caso, portanto, poderiam se fazer as seguintes perguntas: onde? Quando? Como? Por quê? O que irá delimitar de que forma a história/ação/ritual será contada(o).

Muitas narrativas, histórias e mitos serviram de alicerce para a cultura como forma de contar/registrar. Nesse sentido, toma-se como exemplo o terreiro enquanto espaço e tempo, essas narrativas são essenciais para legitimar as formas de atuar,

¹⁹ Em uma entrevista Godard, explica que adeus pode significar também “olá”.

logo os fundamentos são repassados de filho para filho de acordo com o progresso dele dentro do terreiro. As ações que acontecem no terreiro são uma forma de vivenciar o axé (asè) e se familiarizar com os preceitos inerentes à religião. Pode-se dizer que toda a narrativa religiosa africana está ligada, portanto, a uma história oral. “Toda a representação é relacionada por seu espectador – ou melhor, por seus espectadores históricos e sucessivos – a enunciados ideológicos, culturais, em todo caso simbólicos, sem os quais ela não tem sentido” (AUMONT, 2018, p. 259).

Para Aumont (2018, p. 258), toda imagem narrada é uma imagem representada. Ainda, o autor (2018, p. 260) discorre sob a óptica dos problemas de sentido que a imagem pode revelar. Isto é, para ele não há imagem pura e que para uma compreensão é necessário entender a linguagem verbal. Já Cusicanqui, nesse caso específico cita o exemplo da linguagem audiovisual (2015, p.20), *“eso nos convenció de que los medios audiovisuales tocan la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita y esa contestación fue una de las bases para retirarme por un tiempo de la escritura y explorar el mundo de la imagen”*. Ora, Aumont (2018, p. 259) relata que toda a narração é uma espécie de construção ordenada por uma estrutura social, convenções e tradições, isto é, códigos e símbolos de uma sociedade. Porém, Cusicanqui (2015, p. 20), ao introduzir o estudo da imagem, considera a necessidade das pessoas se sentirem representadas:

“[...] organizamos una Velada Cultural y una exposición de documentos, fotografías y objetos que habían pertenecido a la Federación Obrera Feminina y la Federación Agraria Departamental. La expocion, que habia sido programada para quince días, tuvo alagarse a un mes, por la enorme afluencia de público que demandaba verla. Era um publico popular de artesanos, cholos, albañiles, muchxs de ellxs com sus padres o madres ancianxs, a quienes acercaban a las fotos que se reconocieran” (CUSICANQUI, 2015, p. 20).

Para o espectador, para o cenário da foto, a imagem em si reflete a cena, ou seja, aspectos do mundo real. Por isso, no que se refere à imagem, o critério mais determinante será o da narratividade: “a imagem narra antes de tudo quando ordena acontecimentos representados, quer essa representação seja feita no modo do instantâneo fotográfico, quer do modo mais fabricado e mais sintético” (AUMONT, 2018, p. 257). Portanto, mesmo a imagem sendo escopo do real, ainda assim o real é carregado de símbolos e signos que dão sentido.

Para Cusicanqui (2015, p. 74), portanto, existe uma ampla pluralidade de significados quando se trata de *histórias alternativas*, por estarem ligadas pelo

sujeito que narra ou sofre a história. E as imagens vêm fazendo um papel fundamental na comunicação intercultural²⁰, que busca compreender os complexos modos de narração e representação.

Para Stuart Hall (2016, p. 20), o conceito de representação está ligado à cultura e ancorado na ideia de sentido; logo, o conjunto de práticas a serem compartilhadas por um grupo de pessoas, as quais se sentem representadas, por fim produzem sentido. Portanto, o conceito de representação por Stuart Hall (2016, p. 31) está ligado à ideia de manifestar algo sobre o mundo através da linguagem, ou ainda, por uma rede de compartilhamentos que dão sentido a uma cultura, “representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31). O autor ainda promove três abordagens para estudar a representação (reflexiva, intencional e construtivista). Porém, a que ele aborda no desenvolvimento do conceito de representação é a construtivista, que possui duas correntes: semiótica e discursiva. Nesse sentido, para o desenvolvimento desta pesquisa, o interesse não é se apropriar da semiologia nem da semiótica, porém apenas elucidar como a representação causa sentido. Em outra parte, concede-se sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos.

Nossos interlocutores precisam falar o suficiente da mesma língua para serem capazes de traduzir o que o “outro” fala em algo que “eu” possa entender e vice-versa. Eles precisam estar familiarizados com os mesmos modos genéricos de elaborar ruídos para produzir o que reconheceriam como música. Precisam também interpretar expressões faciais e linguagem corporal de modo semelhante, além de, é claro, saber transpor seus sentimentos, ideias para esses códigos. O sentido é um diálogo – sempre parcialmente compreendido, sempre uma troca desigual. (HALL, 2016, p. 23)

Se a ideia de representação perpassa a ideia de que há sentido em uma linguagem que expressa o mundo, ou que representação é uma forma de produzir sentido pela linguagem, logo, as pessoas elaboram sentido através do pensamento

²⁰ *Son un lenguaje ploriferante y mensajes tácitos que se despliegan em múltiplos sentidos, sin formar rectilíneo o unodimensional (CUSICANQUI, 2015, p. 73).*

em que a imagem se constrói, sendo o objeto algo material ou imaterial como os sentimentos que são abstratos. Dessa forma as pessoas, através das práticas que são compartilhadas, é que produzem sentido, são os *sistemas de representação*. Stuart Hall (2016, p. 35) considera que a elaboração do conceito se reitera na similaridade e na diferença, para que as coisas/objetos possam ser distinguidas. Barthes (2012, p. 49) aborda a ideia da existência de sentido através da semiologia, pois as palavras do campo só adquirem seu sentido por oposição de umas às outras (ordinariamente por par).

O signo, portanto, é a complementação do significante e do significado; “o plano dos significantes constitui o plano de expressão e dos significados o plano de conteúdo” (BARTHES, 2012, p. 49). Essa espécie de axioma é que pode dar sentido ao que a linguagem representa. Para que algo seja representado e que faça sentido, portanto, é através do significante e do significado, mas também do compartilhamento cultural.

Portanto, o signo é união do significante que está no plano da expressão e do significado que está no plano do conteúdo. Ao formular um exemplo, em que utilizarei dessa lógica, pode-se afirmar que filhos de santo²¹ são praticantes da religião afro (significado), porque estes se ligam ao sentido do real. São filhos de santo que praticam a religião, ou ainda, são uma representação do sagrado. Filhos de santo não são apenas filhos de santo; eles representam um significado ou um conceito do que é estar ligado ao rito dos orixás. Já os significantes seriam as expressões ligadas aos compartilhamentos culturais que filhos de santo vivenciam dentro de um terreiro. As expressões estão mais ligadas aos objetos sagrados, por exemplo. Os significantes servem de mediação entre o que é real com a imagem construída do real; servem de mediação entre uma coisa e outra.

A dicotomia presente na semiótica coloca a ideia de opostos para explicar a ideia de sentido; por exemplo, o masculino e feminino (sagrado/profano), o que daria sentido seria uma espécie de existência dos dois para que *um* haja sentido. Porém, sabe-se que a linguagem não precisa só de fome e saciedade para existir ou coexistir culturalmente. A procedência do que é cultura pode ter multi significados em torno de um sentido. A existência do binarismo que codifica sentido através da semiótica trouxe também para a cultura e para a ciência um traço europeu positivista

²¹ Indivíduos que fazem parte de um grupo social religioso de matriz africana.

essencialista. Por muito tempo a igreja se utilizou da supremacia dos opostos (bem/mal) para afirmar seu sentido enquanto religião. Logo, um religioso católico possui valores que se intensificam nas circunstâncias de ser um religioso (significado) e a cruz e a bíblia são objetos que expressam a sua cultura religiosa (significante).

A forma como agregam-se semelhanças e diferenças que produzem dissidências cognitivas faz com que cada um interprete o mundo à sua maneira, ou seja, quando a forma como o outro vê o mundo for semelhante podemos chamar de cultura ou de representação daquela cultura. Segundo Stuart Hall (2016, p. 38), portanto, três aspectos se ligam para a construção da representação: são as relações das coisas, conceitos e signos que produzem um sentido para a linguagem; logo, a união desses elementos é o que ele chama de representação.

A imagem é carregada de sentido, mas também envolta de processos técnicos para ser fabricada – a noção da fotografia em si. No entanto, ao pensar a questão da linguagem como linguagem visual, logo a imagem torna-se um signo, “semelhança demais provocaria confusão entre imagem e objeto representado. Semelhança de menos, uma ilegibilidade perturbadora e inútil” (JOLY, 2018, p.39).

Segundo Barthes (2012, p.20), há três intenções presentes na fotografia: *fazer*, *suportar*, *olhar*, em que ele contextualiza em uma ideia de saber fotográfico. O autor ainda estipula dois elementos para análise das fotografias, *studium* e *punctum*. O primeiro está relacionado com o real, com a consciência, com o objeto em si, contexto social/cultural, o interesse histórico e técnico da fotografia. Já o *punctum* teria um caráter mais subjetivo, emocional que a imagem pode carregar, o que punge, “em outras palavras, o *punctum*, é o elemento figurante que torna possível a existência da fotografia para o observador” (ÉMERITO, 2010, p.3). A parte que toca/atinge a pessoa que olha a fotografia, por isso ele argumenta que existe a necessidade do referente para que exista a fotografia, “a relação referencial se dá, principalmente, pelo processo de produção da foto – a captação de raios luminosos que imprimem a imagem” (ÉMERITO, 2010, p.3)

Barthes (p.141), irá entender que o referente é o que torna a fotografia presente, o tempo como espécie de *punctum* (isso-foi), a fotografia como representação pura, “esse *punctum*, mais ou menos apagado sob abundância e a disparidade das fotos de atualidade, pode ser lido abertamente na fotografia

histórica: nela sempre há o esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, p.142).

A fotografia é polissêmica e diante dos aspectos duais que ela pode conter, e suas dicotomias expressas na sua realidade, apresenta uma espécie de analogia com a psicanálise. Em 1900 Freud publica *Interpretação dos Sonhos*²²; ele irá fazer uma analogia do aparato psíquico com uma metáfora óptica:

Não obstante, considero conveniente e justificável continuar a fazer o uso da imagem figurada de dois sistemas. Podemos evitar qualquer possível abuso desse método de figuração lembrando que as representações, os pensamentos e as estruturas psíquicas em geral nunca devem ser encarados como localizados em elementos orgânicos do sistema nervoso, mas antes, por assim dizer, entre eles, onde as resistências e facilitações fornecem correlatos correspondentes. Tudo o que pode ser objeto de nossa percepção interna é virtual, tal como a imagem produzida num telescópio pela passagem de raios luminosos. Mas temos motivos para presumir a existência dos sistemas (que de modo algum são entidades psíquicas e nunca podem ser acessíveis a nossa percepção psíquica), semelhante à das lentes do telescópio que projetam a imagem. E, a continuarmos com essa analogia, podemos comparar a censura entre dois sistemas com a refração que ocorre quando o raio de luz passa para um novo meio (FREUD, 2001, p.583).

O psiquismo é uma espécie de aparato que possuiu duas partes: a perceptiva e a motora. É através dessa passagem que se contata a realidade. A captura da realidade nem sempre é apenas reproduzida, mas também recriada, preenchendo novas realidades. “É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, algo de fabricado. O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa nova construção fotográfica” (BENJAMIN, p.106, 1987).

Cabe citar um exemplo de um filme que foi produzido através de sonhos, de Luis Buñuel e de Salvador Dalí, *Um cão andaluz*, e que teve como característica imagens sem sentido algum, “esse amor louco pelo sonho, pelo prazer de sonhar totalmente desprovido de qualquer tentativa de explicação, é uma das atrações profundas que me aproximam do surrealismo” (BUÑUEL, 1982, p.127). No filme há uma cena em que uma navalha corta o olho. Esse cortar nos dimensiona a pensar que o obstáculo maior é a consistência de olhares, de como se olha, ou o que se

²² Talvez seja uma coincidência o fato de as instituições do cinema e da psicanálise terem nascido praticamente ao mesmo tempo. O fato é que, em 1900, no mesmo ano em que Méliès lança *Cendrillon*, sua primeira féerie em forma de narrativa fantástica, Freud publica sua *Die Traumdeutung* (*Interpretação dos sonhos*), na qual investiga a simbologia onírica (MACHADO, 2007, P.36).

olha. O corte também pode representar o rompimento da linearidade enquanto narrativa.

Dizem que durante o sono, o cérebro se protege do mundo exterior, é que muito mais sensível aos ruídos, aos odores, à luz. Em compensação parece que é bombardeado do interior por uma verdadeira tempestade de sonhos que se desencadeia por ondas. Milhares e milhares de imagens surgem assim cada noite, para dissipar-se quase imediatamente, envolvendo a terra num manto de sonhos perdidos. Tudo, absolutamente tudo, uma noite ou outra, foi imaginado por tal ou qual cérebro, e esquecido (BUÑUEL, 1982, p. 127-128).

A fotografia enquanto estado de experiência, como já foi visto, é também um instrumento interdisciplinar, e também nasce de um fenômeno,

se admitirmos que a imagem (toda a imagem) é um fenômeno, isto é, algo que vem à luz (*phanein*), algo que advém, um acontecimento (um advento como melhor se dizia outrora), entender-se-ia que ela é, ainda uma epifania, uma aparição (*epihanein*), uma revelação, no sentido até fotográfico do termo (SAMAIN, 2012, p.157).

Da mesma forma que Freud faz analogia do aparato psíquico com o aparato óptico, a fotografia, portanto, nasce de uma experiência do olhar juntamente com uma estética apropriada:

A fenomenologia pensa a estética pelo viés da percepção e da experiência. O conceito de experiência estética, com ênfase na experiência, coloca o espectador como participante do processo, por isso colaborador na construção da imagem e, por conta disso, da experiência. Perceber uma fotografia, um filme ou uma pintura são obviamente experiências distintas, todavia, a construção de um universo estético, de um espaço pictórico (POZZA, 2015, p.644).

Por isso a ideia de fenômeno perpassa por um material ótico de acordo com a captura que se dá pela experiência humana, “assim, para a fenomenologia, a construção bilateral da obra passa pela captura e exibição da imagem, por um lado, mas, principalmente, pela absorção da mensagem pelo espectador e sua resposta estética frente a ela” (POZZA, 2015, p.645).

1.2 IMAGINÁRIO FOTOGRÁFICO E IMAGINAÇÃO FOTOGRÁFICA

“Imagens são palavras que nos faltaram” Manoel de Barros

O imaginário está ligado à forma de ver/pensar, à forma de olhar, conectado ao estético, ao verossímil, sendo que esses elementos fazem parte de uma função social. Uma forma estética ou ideológica de olhar²³, ou ainda uma forma estética-ideológica que se constitui o imaginário fotográfico e a imaginação fotográfica, os valores sociais, culturais e estéticos formam uma ideologia, seguido de um imaginário.

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual (MAFFESOLI, 2001, p.3).

Dessa forma, “equivocado ou não, o imaginário reveste de sentido o que sentido tem e o que não tem, e é o que permite a cada um de nós viver e sobreviver socialmente” (MARTINS, 2008, p.19). Para Aumont (2018):

A noção de imaginário manifesta claramente esse encontro de duas concepções da imagística mental. No sentido correto da palavra, o imaginário é domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis (2018, p.120).

Há um imaginário global; por exemplo, imaginamos uma cidade específica ou um tempo ou uma sociedade, uma cultura. Existem formas de pensar as decorações, as arquiteturas, os espaços, toda construção histórica permeia uma atmosfera particular ao mesmo tempo coletiva. Nesse sentido, “o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional” (MAFFESOLI, 2001, p.7).

²³ Entrevista de Maffesoli concedida a Juremir Machado da Silva. Maffesoli considera a ideologia como uma característica racional do ser, para ele o imaginário mesmo sendo também racional, há também elementos imbuídos como a fantasia, o lúdico, o sonho, o imaginativo, o afeto, “o imaginário é também a aura de uma ideologia, pois, além do racional que a compõe, envolve uma sensibilidade, o sentimento, o afetivo” (MAFFESOLI, 2001, p.4). Segundo Maffesoli, quando se tem a construção de um argumento, a interação das pessoas que ouvem, essas todas são envolvidas por essa aura, o autor acredita na partilha, na vibração, “o imaginário, certamente, funciona pela interação. Por isso, a palavra interatividade faz tanto sentido na ordem imaginária (MAFFESOLI, 2001, p.4).

Por isso, o imaginário se liga à fotografia enquanto modo de ver através da estética. A estética se consolida no Renascimento, com a ideia do olho único, imóvel; logo projeta a forma de olhar, através da perspectiva europeia:

A câmera fotográfica é antes de tudo, um aparelho que visa reproduzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva como efeito do real e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica (MACHADO, 2019, p.76).

Ao fotografar, nutrimos um imaginário e possuímos a nossa imaginação para realizar determinada foto. O imaginário na forma estética limita-se ao olhar do que já está acostumado a olhar, o olhar fabricado; porém, mesmo que esse olhar seja fabricado cada qual que olha possui uma imaginação fotográfica, no entanto, “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo” (MAFFESOLI, 2001, p.3).

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora. Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens (MAFFESOLI, 2001, p.3).

A imaginação fotográfica está ligada ao funcionamento social do sujeito que fotografa, a fotografia como uma extensão do sujeito. O ato fotográfico em si: “o fotógrafo é também protagonista da fotografia, mesmo da fotografia documental” (MARTINS, 2008, p.51). De certa forma, o que existe é uma polifonia de construções do sujeito enquanto fotógrafo realizador de uma fotografia, “o enredo é precedido por uma vinheta metafórica que nos propõe que o ver é o que se quer ver e que a consistência da imagem é imaginária” (MARTINS, 2008, p.38). Ainda, “a imagem sempre incomodou por ser artefato, criação humana, representação artificial gerada pelo homem. A fonte da imagem é tecnológica. Quando há exacerbação tecnológica, há profusão de imagens. Logo, de artefatos” (MAFFESOLI, 2001, p.8).

A fotografia do século XIX trazia uma analogia com o Impressionismo, “[...] a emoção visual que motivara a pintura impressionista” (2008, p.149). Nesse aspecto o imaginário fotográfico, leva em conta as fotografias do cotidiano, enquanto relato da vida comum, “ (...) o elo entre a cotidianidade e a fotografia, a fotografia como

representação social e memória do fragmentário, que o modo próprio de ser da sociedade contemporânea” (MARTINS, 2008, p.36).

Martins (2008, p.152) irá discorrer que antes a fotografia servia como uma espécie de documento visual, com os elementos únicos de função social. Do realismo fotográfico que se tornava similar à verdade imposta na imagem, que o autor coloca como “necessidade de vigilância”. Fabris (2008, p.15) analisa sobre um caso de adultério, em que opinião pública ao ver cenas do cadáver (amante), antes da fotografia revelada a absolvição seria certa, porém a fotografia transformou a sentença de morte:

A fotografia incide de vários modos no imaginário social. Em suas memórias, Nadar dedica um capítulo à fotografia homicida, narrando um assassinato e um julgamento que teria tido um desfecho diferente se não fosse pela força da documentação fotográfica (FABRIS, 2008, p.15).

A fotografia acaba influenciando o terreno das relações de poder e modos de dominação social e política, “tanto que meio século depois da sua invenção, o retrato fotográfico já era utilizado como documento de identificação, nas fichas policiais e nos passaportes” (MARTINS, 2008, p. 152). A fotografia se encarrega de certa forma de proporcionar uma espécie de imaginário envolto na sociedade, e presente no coletivo, mas cabe lembrar que “o imaginário é uma sensibilidade, não uma instituição” (SILVA, M., 2001, p.7).

Para o autor José de Souza Martins (2008, p.153), a fotografia como registro de informação acaba se tornando uma espécie de elemento documental, e também no âmbito antropológico por ser apenas um apoio ao diário de campo e às entrevistas, porque a antropologia e sociologia se utilizam da fotografia como ferramenta visual apenas como material das narrativas etnográficas. Ainda Martins (2008, p.153), cita por exemplo, a pintura de artefatos indígenas que agrega valores tribais e estéticos, a imagem ao se tornar documental, produz o sentido das técnicas utilizadas na feitura, a identificação da autoria, a história social dos antepassados, “o visual é aí mais do que documento: é representação integrante tanto da memória tribal quanto da estrutura social da tribo” (2008, p.153). Por isso, a fotografia ao longo da história abarca sentidos imagéticos essenciais à construção social, além de possuir um sentido técnico de construção, “na base, só há imagem pela técnica. Uma escultura é um objeto técnico. Um totem é o resultado da utilização de

materiais segundo uma técnica de construção. A técnica é o artefato” (MAFFESOLI, 2001, p.7)

Logo, o imaginário fotográfico age de forma além de um documento visual, mas como representante do imaginário:

A imagem fotográfica nessa reação, revela-se como suporte inesperado de um imaginário poderoso, vivo, na função do imagético no imaginado e na memória, como documento interior de pertencimento, e não como documento exterior da ciência e de uma modalidade objetiva de conhecimento social (MARTINS, 2008, p.154).

Ao abordar o imaginário fotográfico e remeter ao Impressionismo, a aproximação se dá pelo fato de que as pinturas impressionistas expressavam uma ideia de cotidianidade; por isso, tiveram um impacto no imaginário da época. E ainda, a modernidade trouxe para a fotografia a ideia de exatidão, em que a nitidez fosse atributo da veracidade fotográfica, “se a pintura optou pela liberdade da busca, a fotografia optou residualmente pela servidão ao supostamente documental” (MARTINS, 2008, p.159). Para Maffesoli (2001, p.1), o real é acionado pela eficácia do imaginário, efetivando construções do espírito.

Toda fotografia, porém, tem um algo a mais para ser revelado, nenhum fotógrafo mesmo que amador é passivo diante da cena que produz, “de certo modo, há aí o reconhecimento da pessoa como corpo e imagem ao mesmo tempo, em que a imagem é que contém o corpo e não o corpo, factual, documental, como um mero suporte da imagem” (MARTINS, 2008, p.154).

A fotografia expressa e conjuga de certa maneira ao Impressionismo, através de códigos visuais, novas formas de ver o homem comum, uma espécie de código de inversão e da deformação.

Do mesmo modo que as impressões dos impressionistas produziram um novo código do ver estético e transferiram para arte de modo espontâneo de ver o homem comum, posso supor legitimamente que a fotografia intencionalmente documental como cópia do real, foge dos riscos dessas revelações (MARTINS, 2008. p.164).

Cabe a crítica de Aumont sobre as pinturas impressionistas, principalmente a Lumière, um entusiasta e comerciante que iniciou o processo do cinema:

Há, por exemplo, toda uma ala de pintura acadêmica, que voltada para a Idade Média, para Antiguidade ou para o Oriente, põe em cena, dramaticamente, episódios ficcionais, a excomunhão de Roberto, o piedoso, ou o muezim chamado para a reza; as leis dessa *mise em scène* são simples, estereotipadas, mas eficazes, e tais quadros vêm de maneira

extrema, quase excessiva, de uma definição de pintura como momento sintético que o cinema justamente desloca. Até mesmo quando se interessa, fora da ficção, pelo típico ou pelo exótico, pelos jogos infantis ou pelos indígenas das colônias francesas. Lumière só encontra a pintura *pompier* em um plano ideológico geral, o dos lugares-comuns sobre as raças, os povos e as profissões. (AUMONT, 2004, p.29)

O borrão ou a falta de nitidez contida na fotografia de quem começa a fotografar, pode remeter muito mais à uma perspectiva, do que uma foto esteticamente produzida por um fotógrafo profissional. Por exemplo, os impressionistas pincelavam a mesma cena em vários horários do dia, a luz incidente produzia reflexos e borrões. É através do não nítido que também se pode construir uma forma de ver o que foi produzido, ou ainda incluir novos códigos visuais que se fixam mais nas relações humanas.

No entanto muito se perde por isso na própria compreensão sociológica, já que imprecisão, a incerteza, o irrelevante do mundo cotidiano, é o que domina as relações sociais e a consciência que baliza e orienta o interacionismo do tateio que é a própria cotidianidade. Na vida cotidiana, a relação social é uma construção que envolve reciprocidades (MARTINS, 2008, p.165).

Martins (2008, p.174), reflete sobre a maneira como o dado visual pode ser constituído para que sirva de compreensão para a sociologia e a antropologia visual, para que haja legitimidade, portanto, precisa haver o reconhecimento da fotografia enquanto documento do imaginário social e não apenas um documento de factualidade social:

Minha tendência, portanto, é a de, numa primeira interpretação, ver na composição fotográfica, profissional ou popular, a presença de conteúdos impressionistas essenciais à interpretação sociológica da fotografia, como documento que é de um imaginário que não pode ser tratado como desprovido de intenções estéticas e de linguagens não documentais (MARTINS, 2008, p.169).

O imaginário fotográfico também se dá através da representação social que se materializa em memória visual:

O lugar da fotografia na Sociologia Visual e na Antropologia Visual depende da compreensão prévia, por parte do fotógrafo, do código de visualidade que está diante dele no ato de fotografar e que não é o mesmo em diferentes lugares e nem mesmo em diferentes momentos (MARTINS, 2008, p.173).

Portanto, o imaginário fotográfico se aproxima do Impressionismo enquanto pintura, pelos efeitos da cotidianidade que o Impressionismo se detalhou a pintar e a absorção de elementos muitas vezes não dispostos ao ver no primeiro olhar, e também porque se apropriou de um tempo estético que condiciona as formas de ver inculcadas em um coletivo, o que torna a proximidade do real (MAFFESOLI, 2001, p.7).

A fotografia moderna refletia como espelhos aspectos do real. Por isso, a fotografia enquanto documento serviu apenas para o realismo do fato; já o que contém o Impressionismo é o reflexo, o borrão, uma espécie de segundo olhar para a ideia de imaginário que não está posto apenas para mostrar, mas para amparar as relações sociais e culturais, isto é, situações interacionais, entre o mundo e o referente que registra esse mundo.

Justamente por isso, o mero caminhar pelas ruas da cidade moderna põe o transeunte continuamente em face de uma sociedade, simultaneamente, de pessoas, e de simulacros de pessoas: fotografias publicitárias, vidros, espelhos, labirintos em que o falso e o verdadeiro estão juntos (MARTINS, 2008, p.167).

A foto abaixo representa uma espécie de imaginário fotográfico, em termos estéticos técnicos, pois a fotografia é realizada com filme fotográfico e possui o borrão proporcionado pela lente, e também demonstra o andar de uma senhora em uma avenida movimentada, tema esse, que é exatamente um retrato da vida comum, e que, de certa forma, em termos estéticos remete às fotografias impressionistas. A possibilidade de realizar a foto, da forma como foi feita, é inerente ao fotógrafo, ou seja, sua imaginação fotográfica. Portanto, o sujeito que fotografa carrega na sua imaginação a forma de como será registrado o objeto:

Na estética fotográfica, a fotografia propõe a simplicidade das coisas e pessoas fotografadas das situações sociais que são o objeto do ato fotográfico, como imagens que têm sentido, o sentido do belo, do dramático, do trágico, do poético que efetivamente há no que parece banal, repetitivo e cotidiano (MARTINS, 2008, p.61).

Fotografia 1 - Transeunte



Fonte: Elaborado pela autora (2010)

Nota: Rua Mario Tourinho, Curitiba PR

A imaginação fotográfica coincide com a possibilidade de escolha no assunto fotográfico. O ato de fotografar nasce do desencontro do ter e não ter e que revela o ser humano,

a imaginação fotográfica envolve um modo de produção de imagens fotográficas, a composição, a perspectiva, o apelo a recursos técnicos para escolher e definir a profundidade de campo, enfim um modo de construir a fotografia, de juntar no espaço fotográfico o que da fotografia deve fazer parte (MARTINS, 2008, p.65).

A dificuldade para trabalhar com um dado visual é a de se questionar o que pode ser visto daquilo que *não* pode ser visto por outros meios, por isso, a fotografia é a pressão da ocultação e da revelação. A fotografia é intencional, normalmente há um propósito e é através de um aparelho que o referente faz uma espécie de auto identificação e produz imagens da realidade em que está inserido. Mesmo na fotografia por traz de uma intenção documental, há a imaginação fotográfica que são modos de ver, pois é a inserção do fotógrafo no âmbito social, (MARTINS, 2001, p.63).

Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados, escreveu Lichtwark, em 1907, removendo assim a investigação da esfera das distinções estéticas e transpondo-a para das funções sociais” (BENJAMIN, 1987, p.103).

Na contemporaneidade, portanto, imagina-se a seguinte cena: duas pessoas conversando, e um fotógrafo registrando a cena. O olhar do fotógrafo sobre o que está acontecendo é um recorte da realidade dele, o seu repertório de observação é

que indica o que ele transformará em um quadro imagético ou não. As imagens que não ficam registradas também serão um recorte, mas da memória de cada uma das pessoas que estão presentes. A verdade, é que existiu a cena e foi registrada. A falsa realidade é que a cena completa do real nunca será totalmente real. Por mais que tenha existido, o todo é pertinente apenas a quem de fato viveu a cena, no sentido em estar presente; por isso o todo, pode não ser o todo para outra pessoa. Por isso, a fotografia carrega essa dualidade de existir e não existir. O que torna o visível, invisível ou vice-versa. E ainda, a importância do repertório de quem cria a imagem, é o que dá o valor da imagem capturada. Conforme Martins (2008, p.20) a imagem educa o homem a cada época, “os fotografados também imaginam, e se imaginam, e são agentes e personificações das estruturas e dos processos sociais de que têm apenas uma compreensão imaginária, ou simplesmente, ideológica” (MARTINS, 2008, p.65). Logo, a importância da imaginação fotográfica informa a fotografia como personagem do tempo e ao se transformar, encontra um lugar plausível. Através da fotografia é que se caracteriza um tempo, um sujeito de acordo com as ordenações sociais. Atualmente, a imagem é mais consumida, mais vista, do olho que se educa.

Nesse sentido, a fotografia é um dos componentes do funcionamento desta sociedade intensamente visual e dependente da imagem. Mas obviamente, não é ela o melhor retrato da sociedade. É nessa perspectiva que se pode encontrar o elo entre a cotidianidade e a fotografia, a fotografia como representação social e memória do fragmentário, que é o modo próprio de ser da sociedade contemporânea. Mesmo que tenha tido uma origem difusa e funções inespecíficas, a fotografia vai se difundindo, no contemporâneo, como suporte de necessidade de vínculos entre os momentos desconectados de todo impossível, como documento de tensão entre ocultação e revelação, tão característica da cotidianidade (MARTINS, 2008, p.36).

Já Sontag (2004, p.13) contextualiza com a premissa “o que vale a pena ver e sobre o que temos direito de observar”. A autora parte da ideia que há códigos visuais que informam, que ela categoriza como ética do ver. Ainda discorre que uma foto é uma espécie de fatia do tempo, uma forma também de democratizar experiências, “as fotos são apreciadas porque dão informações” (SONTAG, p.32). Logo, uma fotografia carrega uma rede de informações, “por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*” (SONTAG, p. 33). A forma de como a imagem pode ser produzida e no seu contexto social pode dizer,

informar, evidenciar; “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (SONTAG, p.26).

Por outro lado, a relevância da fotografia enquanto artefato é importante para a história cultural, “as fotos foram vistas como um modo de dar informação a pessoas que não tem facilidade para ler” (SONTAG, 2004, p.32). E também se torna importante porque representa uma cultura; o retrato do cotidiano constitui um tempo presente daquele espaço, do sentimento, do objeto. Pode-se, então, através de uma imagem, contar, documentar a presente cena:

além do que, a cultura popular da imagem é uma cultura que considera lícita a transformação de certos momentos de vida e certas situações em imagem fotográfica e que considera que outros momentos e situações devem ser interditados à invasão e à visão do fotográfico e dos bisbilhoteiros (MARTINS, 2008, p.16).

A fotografia retrata uma história, representa uma cultura, informa uma época, evidencia um acontecimento, “imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas ao fazê-lo entropõem-se entre o mundo e homem” (FLUSSER, 2018, p.17). Portanto, a fotografia acaba transpondo conhecimento a quem vê. Da mesma forma, por mais que a fotografia carregue dualidades, ela é importante para o fato social e principalmente pela visão de mundo:

A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito de natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas ideias mais abrangentes sobre a ordem. A crença religiosa e o ritual confrontam e confirmam-se mutuamente; o *ethos* torna-se intelectualmente razoável porque é levado a representar um tipo de vida implícito no estado de coisas real que a visão de mundo descreve, e a visão de mundo torna-se emocionalmente aceitável por se apresentar como imagem de um verdadeiro estado de coisas do qual esse tipo de vida é expressão autêntica (GEERTZ, 1989 p.144).

As imagens na contemporaneidade conquistam um baluarte expressivo, principalmente cultural, pois através das imagens é que há um contato com uma realidade em que às vezes não é vista. Servem de aparato material da memória. O uso da imagem principia discussões inesgotáveis das possíveis interpretações do mundo. A realidade então permissiva de uma história que se apropriou da imagem para rotular a realidade. Mesmo que haja uma reprodutibilidade incansável de imagens, ainda assim se tornam importantes pelo fato social e pelas idiosincrasias dos indivíduos. Portanto, por mais que não se tenha a certeza que determinada imagem foi produzida e/ou reproduzida em uma edição ou “arrumada” para ser

fotografada não significa que não contenha verdade, ou simule sobre algo que de fato aconteceu. Ainda, a imagem, carrega a visão do mundo do sujeito que a retrata, “eu tinha à minha disposição apenas duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (BARTHES, 1980 p.22).

Mesmo que as diferentes formas de olhar sejam impostas de acordo com o ambiente histórico e de acordo com modelos dispostos a se tornar únicos, isto é, a forma por exemplo como o Renascimento perpetuou a forma de olhar de acordo com a estética (perspectiva) própria, mais tarde com o olhar impressionista e depois com o olhar moderno. A estética é uma forma de técnica; a fotografia também é um aparato técnico, se torna materialidade cultural e social, ao mesmo tempo, pois, também existem inúmeros acontecimentos e realidades; por isso a imagem fotográfica é um artefato cultural. Senso assim, “vejo uma valorização da técnica na existência. O imaginário é alimentado por tecnologias. A técnica é um fator de estimulação imaginal” (MAFFESOLI, 2001, p.7). Dessa forma, a estética esteve ligada à técnica, às multifacetadas do tempo, dos momentos históricos, porém hoje a estética²⁴ está ligada à interatividade, à movimentação, à tecnologia.

Não é por acaso que o termo imaginário encontra tanta repercussão neste momento histórico de intenso desenvolvimento tecnológico, ainda mais nas tecnologias de comunicação, pois o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação. Internet é uma tecnologia da interatividade que alimenta e é alimentada por imaginários. (MAFFESOLI, 2001, p.7)

Por isso, se a fotografia congela um tempo, “se a fotografia aparentemente congela um momento, sociologicamente, de fato, descongela esse momento ao remetê-lo para dimensão histórica, da cultura e das relações sociais” (MARTINS, 2008, p.65). Nesse sentido, “ora, a verdadeira revolução pela imagem é a indiferença em relação ao conteúdo, a valorização da forma. Atualmente, a forma recebe a poderosa ajuda da tecnologia para multiplicar-se” (MAFFESOLI, 2001, p.8).

²⁴ “Na sequência da virada pictórica ou icônica, a ênfase mudou de foco a estética das obras para as práticas imagéticas em todas as esferas da vida. A cultura visual engloba um conjunto de artefatos visuais (incluindo edifícios, pinturas, cartazes, fotografias, filmes, vídeos), seus produtores, seus espectadores; práticas de figuração e imaginação; modos de estágios de envolvimento sensorial (incluindo, mas não limitando o olhar) e regimes visuais que governam práticas de exposição e revelação” (MEYER, 2019, p.212).

1.3 A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E A DEMOCRATIZAÇÃO DA IMAGEM

And how the camera can reply? I hate Camera, The Bird and Bee

Qual o lugar que a fotografia ocupa no mundo contemporâneo? Arlindo Machado discorre sobre a fase pós-fotográfica, “querendo dizer com isso uma fase em que a imagem – e sobretudo a imagem tecnicamente produzida – libera-se finalmente do seu referente, do seu modelo ou daquilo que chamamos um tanto impropriamente de a realidade” (MACHADO, 2007, p. 244) O autor observa, também, que as fotografias no mundo da tecnologia são retocadas na pós-produção, o que ele considera como algo positivo no sentido de a fotografia perder a intenção de objetividade e de *mimese* para caracterizar novos recursos expressivos na fotografia.

À medida que o público for se acostumando às imagens digitalmente alteradas, à medida que essas alterações se tornarem cada vez mais sensíveis, até como uma forma estética, e que os próprios instrumentos dessas alterações estiverem ao alcance de um número cada vez maior de pessoas, também para a manipulação no plano doméstico, o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia mais saudável da imagem como construção e como discurso visual. (MACHADO, 2007,246)

As novas formas de expressar o mundo, estão aliadas a novas formas de representar o mundo; por isso, a edição/técnica se torna parte de uma narrativa também. Já a sociedade digital não está preocupada com a imagem estética da época do Renascimento e do Impressionismo; estes instituíram valores estéticos anteriormente, mas com a informação que imagem pode destinar, ou ainda com o compartilhamento de sensações que a imagem pode produzir. Na verdade, há uma preocupação técnica estética, mas que atualmente se preocupa com outra estética técnica que são as formas de protagonismo, os discursos visuais, pois, a estética fotográfica hoje está ligada à interatividade e a pulsão que a internet proporciona, bem como uma “democracia visual”.

A *internet* é um suporte do imaginário coletivo que permeia o imaginário fotográfico e a imaginação fotográfica, e por fim se materializa em uma fotografia, que alimenta uma estética tecnológica. Birgit Meyer (2019) intitula o processo de imagens mediadas na imaginação que são produzidas pelo nosso corpo, sendo ele

instrumento para experiências, de formação sensorial. Logo, a estética não está mais ligada na forma de como criar tecnicamente cada imagem, mas sim está ligada em interagir com as pessoas, provocar sensações.

As mídias, nesse sentido amplo, referem-se a todos os instrumentos histórica e culturalmente situados – como pinturas, esculturas, fotografia, filmes ou wbsites – que tornam *image* visível e tangível sob as condições de suas potencialidades e propriedades tecnológicas particulares. *Images* requerem mídias para que assumam uma presença física como imagens. Além disso também, essa também é a condição sob a qual elas podem ser compartilhadas. Em jogo aqui está a compreensão de imagens como interfaces entre o mental e o material, assim como entre o pessoal e o social. Nesse sentido, as imagens originam e otimizam a maneira como e o que as pessoas imaginam em um mundo específico de experiência vivida. Gostaria de enfatizar que essa é uma questão de poder. Imagens autorizadas que examinadas e abordadas no contexto de práticas políticas e estéticas estabelecidas são centrais para a criação e manutenção de imaginações e imaginários compartilhados. (MEYER, 2019, p.222)

A multiplicidade e a interatividade de informações compartilhadas pela internet e redes sociais inaugura uma reestruturação visual e cultural. *“Por eso la democratización visual y los aprendizajes visuales ayudan a dar contexto y transmitir conocimiento por medio de ellas”* (SANTARÉM, 2005, p.2).

Palavras que suscitam o poder de comunicação visual contemporânea: rapidez, agilidade, fugacidade, interatividade, metamorfose, autonomia. Machado irá fazer analogia com o estilo *neobarraco* que tem como característica: ritmo e repetição, limite e excesso, artifício e simulacro, fugacidade da vida e banalização da morte.

A multiplicidade praticada em trabalhos como esse nos coloca cara a cara com o que se convencionou chamar de segundo barroco ou neobarroco, tendência geral da arte contemporânea caracterizada pela recusa das formas unitárias ou sistemáticas e pela aceitação deliberada da pluridimensionalidade, da instabilidade e da mutabilidade como categorias produtivas do universo da cultura (MACHADO, 2007, p.239).

Júnior (p. 4, 2012) irá destacar momentos, o primeiro nos meados dos anos 1990, “fotografias eram impressas em publicações, publicidades, calendários, jornais e, em escala de valor e visibilidade diferenciadas, nas paredes de galerias e museus” (JÚNIOR, 2012, p.4). Logo, era uma comunicação passiva e sem interatividade. Nos anos 1990 até 2010 formas simbólicas como o audiovisual, a música e o texto adquirem uma independência. A fase da digitalização altera a base de operacionalização, isto é, tornando-a mais dinâmica do que o analógico. E ainda

o segundo momento com a *internet* pública, que leva às transformações que são vistas, a autonomia do uso das imagens.

É importante apontar que compreendemos a própria forma de construir a fotografia, manipulá-la, transformá-la e alterá-la proveniente dos meios tecnológicos da atualidade, parece ter oportunizado novos sujeitos que se tornam evidentes pelas potencialidades das manipulações tecnológicas que são oferecidas (RECUERO; REBS 2013, p.160).

As múltiplas plataformas de acesso foram instituídas principalmente pelo aparato tecnológico e pela acessibilidade dos *smartphones*. A fotografia que antes demorava várias horas para se obter uma cópia, com um aparelho de celular é possível captar em segundos uma foto, fazer o *upload* e postar nas redes sociais.

Tudo se passa como se, estimulados pela atividade desses fotógrafos de plantão em que se tornaram os usuários comuns de smartphones, associada com a reverberação dos produtos dessa atividade nas redes sociais, estivessemos de pouco em pouco e sem alarde, reinventando o cotidiano (SANTOS, 2016, p.5).

A *internet* juntamente com os *smartphones* possibilita a criação de novos espaços de interação e sociabilidade através das inúmeras plataformas digitais: *facebook*, *instagram*, *flickr*, *trumbl*, *twitter*, e ainda aplicativos como *WhatsApp*.

Processos de especialização são relações sociotécnicas na constituição de territórios, lugares e espaços. A ação humana, através de símbolos e artefatos, cria formas de controle (território) que, em dinâmica extensiva temporal constituem os lugares. Estes, por associações, produzem o espaço. A ação humana é intrinsecamente espacializante. As mídias como artefatos de ação da presença humana, no espaço e no tempo, permitem formas de leitura e escrita do espaço, inscrevendo relações sociais. (LEMOS; PASTOR, 2018, p.17).

A sociedade que se configura está muito mais ligada às postagens como meio de interação do que formas antigas de comunicação, “a expressão cultura participativa contrasta com noções mais antigas sobre passividade dos espectadores dos meios de comunicação” (JEKINS, 2009, p.30). Os usuários de *smartphones* se tornam protagonistas da utilização das fotos produzidas por eles, tornando democratização da imagem uma experiência de vida, um projeto social e cultural, “como toda a imagem, é também mágica, e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (FLUSSER, 2018, p. 24).

A cultura digital dá acesso a inúmeras pessoas e diferentes pessoas a se introduzirem nela, a construírem uma noção de pertencimento a uma determinada

esfera, grupo social ou apenas uma relação de interação com o outro. E as imagens fotográficas acabam se tornando objeto de comunicação,

as fotografias são invariavelmente criadas a partir de motivos: indivíduos, ações, monumentos, situações, assim por diante. Autorretratos fotográficos não fogem a essa regra. No caso da fotografia social, entretanto, o motivo principal é o próprio produtor da imagem (SANTOS, 2016, p. 5).

Fotografias são uma extensão da vida em sociedade; o ambiente virtual promove um espaço de sociabilidade; logo a fotografia social nasce com o acesso tecnológico que a internet proporciona através das redes sociais, ou ainda a imagem estética do agora se relaciona com o ambiente virtual; cabe lembrar a frase do Will Smith²⁵, “o racismo não está piorando, está sendo filmado”,

por isso fotografar é gesto diferente conforme ocorra em selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, em sala de estar ou campo cultivado. Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas (FLUSSER, 2018, p.43).

A fotografia presente no ambiente digital e principalmente em redes sociais assume três concepções: Fotografia- forma (JÚNIOR, 2012, p.5), ator-rede (LEMOS; PASTOR, 2018, p.12) e Hipervisualidade (SANTARÉN, 2005, p.3). O primeiro diz respeito a experiência do observador e do objeto que está ligado ao modo de produção e síntese através de estratégias tecnológicas que irão determinar o suporte específico da imagem e a perspectiva de observação que envolve os costumes de acesso. O ator-rede “as fotografias em redes sociais se torna um ator-rede pautada pela performatividade algorítmica de produção de dados” (LEMOS; PASTOR, 2018, p.13). A fotografia é uma produtora de narrativas e uma catalisadora de memória social. Já hipervisualidade se origina de uma nova sociedade de informação, em que há a multiplicação de imagens e são intensificadas pelos meios de comunicação de massa. O debate sobre a fotografia enquanto reflexo da realidade se modifica para o contexto da nova *hipervisualidade* que se dá através de novos fotógrafos como narradores, “*que nos explican comportamientos sobre lo social o sobre nosotros mismos, a través de símbolos, obsesiones e ideologías*” (SANTARÉN, 2005, p.5).

²⁵ Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/will-smith-racismo-nao-esta-piorando-esta-sendo-filmado/>> Acessado em: Agosto de 2020

Diferentemente do mundo físico, o virtual é um mundo artificial, um mundo de dados constituídos por informações numéricas e binária. Assim, o virtual é um mundo totalmente diverso daquele das tecnologias ópticas, como a fotografia, o cinema, o vídeo, já que não apresenta nenhuma adesão à realidade física. Ao mesmo tempo, os mundos virtuais e sintéticos são um instrumento perfeito para explorar novos espaços que não obedeçam às regras do mundo físico, presas à geometria euclidiana” (ARANTES, 2005, p.111).

Dessa forma pode se dizer que a fotografia nada no tempo e na memória, o tempo no sentido cronológico, mas também do instantâneo. A memória se torna a balança do tempo. A memória é o arquivamento de que algo aconteceu; o que se vive hoje, é memória do amanhã. O *flashback* que acompanha o cenário de vida, “a fotografia transforma o mundo num arquivo de imagens” (BELTING, 2014, p.273).

Logo, as implicações da disseminação da internet e dos *smartphones* produzem um novo espaço de trocas, “esse novo ambiente fotográfico possibilita aos usuários a criação de um discurso/narrativa e de uma prática sobre espaço através de uma ampla rede de agências humanas e não humanas” (LEMOS; PASTOR apud LATOUR, 2018 p.20). Ou seja, o sujeito é produtor da sua própria narrativa conduzido pela prática fotográfica; o mundo contemporâneo atribui ao sujeito possibilidades de ser protagonista da sua realidade, como uma espécie de artesanato da vida e de uma sociabilidade autônoma. Sendo assim “o fotógrafo amador apenas obedece a modos de usar, cada vez mais simples, inscritos ao lado externo do aparelho. Democracia é isso” (FLUSSER, 2018, p.73).

Sem demora o que vigora em termos de regime da visualidade contemporânea é a integração da tecnologia e do acesso ao sujeito em participar de forma única do mundo-rede. Ou ainda uma presentificação do sujeito através da fotografia, “a partir da digitalização do mundo e da sua interconexão global, os dispositivos técnicos como smartphones permitem a construção de memórias coletivas e visuais” (GOVEIA; HONORATO; SOUZA; HAACKE, 2016, p.1).

A fotografia, portanto, nas suas principais características agrega: caráter de documento, evidência histórica, aparato da memória, capacidade de informar, representa uma determinada cultura, possui uma presentificação, possui caráter codificador e decodificador da realidade. E ainda assim o *approach* de visão de mundo.

A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata do mundo feita de imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade (SONTAG, 2004, p.34).

Porém, “o olhar contemporâneo vira-se mais para o imaginário e, não tardará muito, para o mundo virtual, para o qual o mundo real não passa de uma entrave” (BELTING, 2014, p.270). Importante lembrar também que a fotografia digital com *smartphones* ao mesmo tempo que democratiza experiências, existe a utilização das imagens nas redes de compartilhamento que estão associadas aos algoritmos que são ritmos matemáticos que preferenciam o que será mais “visto” e influência de certa forma a democracia digital.

A fotografia quando assume uma função social, não se distancia da cultura e sim torna-se uma ferramenta estético-ideológica; na prática, por exemplo, a importância do referente, isto é, quem produz a imagem, o contexto que essa imagem está sendo produzida e compartilhada. O compartilhamento é também uma ferramenta estética, porque o compartilhamento é a interatividade sujeita a sensações. A estética nada mais é que uma sensação de algo ou alguma coisa que vemos em uma imagem. Por isso, a fotografia é um artefato cultural localizada em um tempo e que se desloca nos espaços.

Portanto, da mesma forma que a fotografia ao longo do tempo ocupou espaços, as religiões de matriz africana, também se constituem através dos espaços que foram se materializando ao longo da história. O Terreiro enquanto espaço social e também enquanto propulsor das narrativas sagradas e culturais. Por isso, o segundo capítulo tratará de um breve histórico dos Terreiros no Brasil, até chegar no estudo do Terreiro *Egbé Asé Ogum*, localizado na cidade de Passo Fundo/RS.

3 RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA

Em Ouidah, onde ficavam um dos grandes portos de embarque de escravos. Os negros percorriam um caminho de cinco quilômetros da cidade até o porto. Nesse percurso, todo o escravo que seria embarcado, era obrigado a dar voltas em torno de uma árvore. A árvore do esquecimento: - Os escravos homens deveriam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete voltas. Depois disso suponham-se que os escravos perdiam a memória, e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada no seu coração? (Atlântico Negro – Na Rota dos Orixás, BARBIERI, Renato, Brasília, 1988. Filme documentário).

As religiões de matrizes africanas no Brasil começam a se organizar através dos espaços de opressão e depois de resistência, os quais oportunizaram as formas de expressão cultural étnica. Os espaços foram mudando ao longo da história e da trajetória que se configurava no período escravocrata e pós-escravocrata. Primeiramente, dentro dos navios, posteriormente nas senzalas e nos quilombos. E, por fim, nos barracões, roças e terreiros. Os espaços que foram destinados aos negros tornaram-se lugares de trocas e, principalmente, de solidariedade. Nos navios, quando viajavam juntos, mesmo sendo de etnias diferentes, chamavam-se de malungos, como exemplifica Bastide, “os negros chamavam de malungo aqueles que tinham viajado no mesmo navio infernal, no mesmo cubículo imundo, cheio de excrementos, sujo de urina ou que tinha que dançar na coberta sob o látego de seus guardas” (BASTIDE, 1985, p.66). Esse nome significava um reconhecimento ao passarem pela mesma situação juntos dentro dos navios.

A diáspora africana trasladou uma infinidade de seres humanos para o chamado Novo Mundo. Durante séculos o colonialismo investiu em uma das maiores migrações forçadas da história. Nas travessias, experiências de morte física e simbólica, os corpos negros trasladados reinventaram-se, recriando práticas e modos de vida nas bandas de cá do Atlântico (SIMAS; RUFINO, 2018, p.41).

A travessia dos navios que deportava escravizados da África para o Brasil Colônia aportava nos principais portos brasileiros (Salvador, Recife e Rio de Janeiro). Sendo assim:

Os navios negreiros transportavam através do Atlântico, durante mais de trezentos e cinquenta anos, não apenas o contingente de cativos destinados aos trabalhos de mineração, canaviais, plantação de fumos localizados no Novo Mundo, como também a sua personalidade, a sua maneira de ser e de se comportar, as suas crenças” (VERGER, 2002, p.23).

Os espaços são essências para que se compreenda o momento histórico; por isso, trago o relato de Mohommah Gardo Baquaqua, escritor e missionário, 1854:

Quando estávamos prontos para embarcar, fomos acorrentados uns aos outros e amarrados com cordas pelo pescoço e assim arrastados para beira-mar. O navio negreiro ninguém pode retratar esse horror, só o pobre desventurado, o miserável desgraçado que tido sido confundido lá. E fomos arremessados nus no porão, homens apinhados de um lado mulheres de outro. O porão era tão baixo que não dava para ficar de pé. A repugnância e a imundice daquele lugar horrível nunca sairão da minha memória. E meu coração até fica doente de lembrar disso. A única comida que tivemos durante a viagem foi milho velho cozido. Sofríamos muito por falta de água.

Um quartilho por dia para cada um, era tudo que tínhamos e nada mais. Muitos escravos morreram no percurso. Quando qualquer um de nós se tornava rebelde, sua carne era cortada com uma faca e o corte era esfregado com vinagre e pimenta para que o escravo se tornasse pacífico. Durante a minha viagem no porão, eu consegui aprender um pouco de português. Como o meu senhor, era português, eu conseguia compreender muito bem o que ele queria e ainda dei entender que eu faria tudo que ele precisava, tão bem quanto me fosse possível. Nada pode satisfazer um tirano. Eu prefiro morrer do que viver sendo escravo. Eu tentei me afogar, aí depois desse triste atentado contra a minha vida, me levaram para casa do meu senhor. Ele amarrou minhas mãos, colocou meus pés juntos, me deu chibatadas sem misericórdia. As marcas desse tratamento selvagem são visíveis até hoje, imagino que só exista um lugar pior que um porão de navio negreiro, o lugar para onde vão todos os donos de escravos um dia. (Falas Negras, RAMOS, Lazáro, Rio de Janeiro, 2020, especial em TV Aberta)

Aportavam várias etnias diferentes, e sem nenhum traço de solidariedade de quem adquiria os africanos; se preocupavam apenas com aspectos da força física e da saúde, além disso famílias eram separadas. Nesse sentido, “o fato de todas as etnias serem assim niveladas pela escravidão constituía ainda uma condição desfavorável à perpetuação das civilizações africanas em suas originalidades e em suas diferenças” (BASTIDE, 1985, p.66). Logo, as etnias que se concentraram no Brasil foram:

- 1 As civilizações sudanesas representadas especialmente pelos ioruba (nagô, ijexá, egbá, ketu, etc.), pelos daomeanos do grupo gêgê (ewe, fon...) e pelo grupo fanti-axanti chamado na época colonial de mina, enfim grupos menores dos Krumans, agni, zema, timini;
- 2 As civilizações islamizadas representadas sobretudo pelos peuhls, pelos mandigás, pelos haussa e em menor número pelos tapa, bornu,grunusi;
- 3 As civilizações bantos do grupo angola-congolês representados pelos ambundas de anAnagola (cassangues, bangalas, inbangalas, dembos), os congos ou cabindas do estuário do Zaira, os benguela dos quais Martius cita numerosas tribos escravizadas no Brasil;
- 4 Por fim as civilizações bantos da Contra-Costa representadas pelo moçambiques (macuas e angicos) (BASTIDE, 1985, p.67)

A presença das etnias configura como os povos originários da África se fixaram nas regiões brasileiras, pois é por meio delas que houve a conservação das religiões africanas. Segundo Prandi (2000), não se tratava de um povo, mas sim de uma multiplicidade de etnias, nações, línguas e culturas diferentes que estava ligado a prosperidade econômica das províncias com uma grande intensidade de mão de obra. A origem dos africanos trazidos dependia dos acordos entre Brasil, Portugal e Inglaterra e ao longo do período as estratégias foram mudando, por isso e dois grandes grupos linguísticos que se pode classificar são: os sudaneses e os bantos.

(...) No Brasil conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários povos de língua e cultura iorubá, entre os

quais os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc.), os fon-jejes (que agregam os fon-jejes-daomeanos e os mahi, entre outros), os haussás, famosos, mesmo na Bahia, por sua civilização islamizada, mais outros grupos que tiveram importância menor na formação de nossa cultura, como os grúncis, tapas, mandingos, fântis, achântis e outros não significativos para nossa história. Frequentemente tais grupos foram chamados simplesmente de minas (PRANDI, 2000, p.53)

Os bantos, segundo Prandi (2000), eram africanos vindos da África Meridional que falavam entre setecentos e duas mil línguas e dialetos. Em estudos linguísticos nota-se a presença do *quicongo*, *quimbundo* e *umbundo* o que demonstra uma superioridade demográfica entre bantos no Brasil, de africanos provenientes do Congo e da Angola onde essas línguas são faladas.

Desde de muito cedo, ainda no século XVI, constata-se na Bahia a presença de negros *bantu*, que deixaram a sua influência no vocabulário brasileiro. Em seguida verifica-se a chegada de numeroso contingente de africanos, provenientes de regiões habitadas pelos daomeanos (gegês) e pelos iorubás (nagôs), cujos rituais de adoração aos deuses parecem ter servido de modelo às etnias já instaladas na Bahia (VERGER, 2002, p.23).

Já nas senzalas, os senhores percebiam que o trabalho desempenhado pelos escravos era mais satisfatório quando eles tocavam tambores e faziam festas. Que pode ser exemplificado, dessa forma:

Ora, os negros das plantações comungaram também em festas, renovaram a força dos seus símbolos, de seus valores, de seus ideais na reunião regular e em datas determinadas ao redor do fogo e ao som de atabaques. A primeira razão que levou os senhores a permitir aos escravos, ou na tarde de domingo ou nos dias feriados e santificados por Nossa Muito Santa Madre Igreja, divertirem-se à moda de sua nação, era de ordem puramente econômica, tinham notado que os escravos trabalhavam melhor quando exigiam deles um trabalho contínuo, um esforço sem interrupção, dia após dia (BASTIDE, 1985, p.72).

Logo, a cultura africana introduzida nas senzalas é partilhada através das danças e das músicas que entoavam,

a música dos tambores abolia as distâncias, enchia a superfície dos oceanos, fazia reviver um momento a África e permitia, numa exaltação ao mesmo tempo frenética e regulada, a comunhão dos homens numa mesma consciência coletiva (BASTIDE, 1985, p.72)

Em contrapartida nos quilombos, “(...) Fenômeno de resistência cultural, de regressão tribal, um esforço dos africanos para reconstituir as antigas organizações bantos, contra a desagregação de seus costumes em contato com os brancos” (BASTIDE, 1960, p. 129). Essas manifestações tornaram-se uma forma de

compartilhar um universo étnico que vinha sendo construído, nesse processo é “(..) que há união dos negros vindos de várias regiões da África, que se associam pelo mesmo propósito de resistir, sendo cada qual com sua cultura particular. Dessa forma, os quilombos possuem músicas, ritmos e danças próprias do seu reduto” (SANTOS, T., 2019 p. 269). Da mesma forma que a senzala se torna um espaço de convivência, os quilombos também se edificam como um espaço de convivência e resistência cultural.

Veja-se o caso do quilombo: não foi apenas o grande espaço de resistência guerreira. Ao longo da vida brasileira, os quilombos representavam recursos radicais de sobrevivência grupal, com uma forma comunal de vida e de modos próprios de organização. Na verdade, quilombo, era uma designação de fora (do jargão da Colônia): os negros preferiam chamar de agrupamentos de cerca ou mocambo. (SODRÉ, p.66, 2019)

Segundo Verger (2002, p.26), as primeiras menções sobre religiões africanas ocorrem em 1680 por meio de denúncias do Santo Ofício da Inquisição. Essas denúncias descreviam os rituais realizados pelos escravos de forma pejorativa. Pode-se observar esse fato na seguinte denúncia registrada em 1780:

Pretas da Costa da Mina que faziam bailes às escondidas, com uma preta mestra e com altar de ídolos, adorando bodes vivos, untando seus corpos com diversos óleos, sangue de galinha e dando a comer bolos de milho depois de diversas bênçãos supersticiosas. (VERGER apud RIBEIRO, 2002, p.26).

Os terreiros começam a surgir na Bahia no início do século XIX; no entanto não há uma precisão, pois a religião católica era a única que tinha licença para atuar no campo religioso.

Não se sabe com precisão a data de todos esses acontecimentos, pois, no início do século XIX, a religião católica era ainda a única autorizada. As reuniões de protestantes eram toleradas só para estrangeiros; o islamismo, que provocara uma série de revolta dos escravos entre 1808 e 1835, era fortemente proibido e perseguido com extremo rigor; os cultos aos deuses africanos eram ignorados e passavam por práticas supersticiosas. Tais cultos tinham um caráter clandestino e as pessoas que neles tomavam parte eram perseguidas pelas autoridades (VERGER, 2002, p.29).

Os primeiros terreiros eram chefiados por mulheres, segundo Verger (2002, p.28), as mulheres eram originárias do Kêto, senhoras escravas libertas e que pertenciam à Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha e tomaram a iniciativa de criar um terreiro de Candomblé, chamado *Ìyá Omi Àxé Àirá*

Intilè, próxima a Igreja da Barroquinha, as versões variam, porém acredita-se que “a primeira mãe de santo teria sido Iyá Akalá (distinta de Iyanassô), que, tendo regressado à África, aí mesmo veio a falecer. A segunda mãe de santo teria sido Iyanassô Oká (e não Akalá)” (VERGER, 1996, p.29).

Os terreiros, as esquinas, as rodas, os barracões são expressões do caráter inventivo e das sabedorias das populações afetadas pela experiência da dispersão e do não retorno. Na perspectiva da epistemologia das macumbas a noção de terreiro configura-se como tempo/espaço onde o saber é praticado (SIMAS; RUFINO, 2018, p.41)

Com a urbanização²⁶ das cidades, há um aumento no número dos terreiros, não esquecendo de que muitos ainda poderiam estar em zonas rurais (roças), isso dependerá de cada região específica do Brasil. Porém, com a industrialização se tem a necessidade de organização. Esses aspectos serviram de espaço e de constituição das religiões africanas, visto que “o território aparece, assim, como um dado necessário à formação de identidade grupal/individual, ao reconhecimento de si por outros” (SODRÉ, 2019, p.16).

Ora, como o afastamento de escravos e ex-escravos afigurava-se fundamental a uma sociedade que no final do século dezanove, sonhava em romper social, econômica e ideologicamente com as formas de organização herdadas da Colônia - e que já excluía o negro dos privilégios de cidadania – intensificaram-se as regras de segregação territorial tradicionais na organização dos espaços brasileiros. A abolição – vinda de cima para baixo, sem reforma agrária nem indenização aos negros – deixara intocado esse aspecto de poder (SODRÉ, 2019, p. 39).

Já em meados dos anos sessenta do século XX, de acordo com Verger (2002, p.30), com o desaparecimento da Mãe Senhora, duas mães de santo lhe sucedem à frente do *Axé Opô Afonjá* com a mãe de santo Maria Estella Azevedo Santos conhecida pelo nome religioso de Odekayòdé. O terreiro nasce na Barroquinha (Bahia) mas sucede à formação de gerações de famílias de candomblé como por exemplo, *Axé Opô Aganju*, de Balbinéo Daniel de Paula, Obaraim. Inclusive a geração de terreiros que se estendem em outros estados brasileiros.

No Estado do Rio de Janeiro instalaram-se numerosos candomblés, originários dos três terreiros Kêto na Bahia. Citemos, entre os mais

²⁶ A urbanização ocorre de forma diferente em cada região do Brasil. Por esse motivo, em alguns lugares os terreiros continuaram afastados do centro, enquanto outros foram englobados com o crescimento das cidades. Exemplo disto é o terreiro baiano da Barroquinha que acabou tornando-se central.

prestigiados, o Axé Opô Afonjá, em Coelho da Rocha, ligado àquele do mesmo nome, estabelecido na Bahia pela célebre Aninha; em Miguel Couto, o terreiro de Nossa Senhora das Candeias, fundado por Nitinha de Oxum, filha de santo de tia Massi da Casa Branca da Bahia. Tudo isso mostra a vitalidade, o crescimento e a multiplicação dos terreiros de candomblé originários da Barroquinha (VERGER, 2002, p. 31).

Terreiro significa porção de terra larga e plana. A etimologia da palavra terreiro (terr+eiro) traz uma noção do que significou esse espaço: o prefixo *terr* vem de terra; já o sufixo *eiro* possui no português vários significados, porém nesse caso significa lugar e também noção de coletivo. Logo, o Terreiro denomina-se também como espaço coletivo, no qual se cultua religiões de matriz africana. Muniz Sodré (2019, p.50) discorre que através dos terreiros se constituiu uma memória coletiva cultural comum a um grupo; diante disso, o espaço religioso, ele denomina também de lugar social e patrimônio enquanto território: “é a lei desse grupo, e não qualquer critério de caráter universal, que determina a transmissão de bens econômicos ou de recursos (técnicos, simbólicos), no interior de uma comunidade específica, com traços autônomos” (SODRE, 2019, p.52). Portanto, Sodré (2019) divide a constituição dos Terreiros em três aspectos: modelo *semiótico cultural*; os *suportes simbólicos* e a *cosmovisão exilada*.

Para Muniz Sodré (2019), a constituição dos terreiros passa primeiro pelo modelo *semiótico cultural*, no qual o processo de urbanização das cidades tenta maquiar e higienizar a população negra ao olhar do progresso. Dessa forma, aspectos culturais, como a estética das construções das casas, são inspirados em culturas europeias. Por outro lado, a construção dos Terreiros é baseada no que existe no Brasil, conservando a paisagem local, sendo uma espécie de ecologia cultural: “a visão qualitativa e sagrada do espaço gera uma consciência ecológica, no sentido que o indivíduo se faz simbolicamente parceiro da paisagem” (SODRÉ, 2019, p.65). Como exemplo a esse pensamento, Lélia Gonzalez deu o seguinte depoimento para O Pasquim, em 1986:

(...) eu estou muito ligada ao candomblé. Não é misticismo, é um código cultural, misticismo é uma coisa muito ocidental. O candomblé é uma coisa muito mais ecológica, você faz comida, você faz oferenda, você vai pra floresta, minha religiosidade está muito mais africanizada do que ocidentalizada (RATTS; RIOS, 2010, p. 65).

Além disso, terreiros servem de *suporte simbólicos*, isto é, os deuses cultuados servem de condutores de troca social para que haja uma continuidade cultural, visto que “zelar por um orixá, ou seja cultuá-lo nos termos da tradição,

implica aderir a um sistema de pensamento, uma filosofia, capaz de responder a questões essenciais sobre o sentido da existência do grupo” (SODRÉ, 2019, p.57). Já a *cosmovisão exilada* serve como amparo à cultura e à manifestação da identidade negra brasileira. Nesse sentido, não há a exclusão de brancos nem da paisagem local, mas a prática de uma reconstrução vitalista das coisas que acontecem naquele momento e não a prática de um mundo idealizado.

De certa forma, a conexão que se pode fazer sobre como a religião africana se desenvolve no Brasil é retomando os conceitos de Sodré (2019). A *cosmovisão exilada* é a solidariedade histórica²⁷, cria-se uma identidade e uma representatividade ao se chamarem de Malungo quando os navios desembarcavam. Já a *semiótica cultural* está ligada aos espaços ocupados historicamente, navios, senzalas, quilombos e Terreiros, pois sinalizam (mostram) as produções de funcionamento social. Já o *suporte simbólico* que irá de fato constituir o *locus* cultural, o terreiro, assume as denominações de: *Ilê*²⁸, *Egbé*²⁹, Casa de Religião e, por fim, Terreiro. Então, há uma síntese que deriva dos navios (etnias) que está para a *cosmovisão exilada*, da senzala e quilombos (espaços de convivência e resistência) está para a *semiótica cultural* e a identidade enquanto grupo (terreiro) está para o *suporte simbólico*.

Os Terreiros, portanto, enquanto espaço de universo étnico de sociabilidade, resistência e identidade, permitem que a cultura africana, de forma simbólica e técnica, exista ainda nos dias de hoje, mesmo com as mudanças espaciais e sociais. Além de ter importância como difusor se estendendo em vários espaços geográficos das cidades brasileiras.

Do lado dos ex-escravos, o terreiro (de candomblé) afigura-se como forma social por excelência, porque, além da diversidade existencial e cultural que engendra, é um lugar originário de força e potência social para uma etnia que experimenta a cidadania em condições desiguais. Através do terreiro e da sua originalidade diante do espaço europeu, obtêm-se traços fortes da subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil. (SODRÉ, 2019, p.21)

²⁷ Lélia Gonzales chama de solidariedade histórica, de acordo com a identidade negra.

²⁸ “Casa. Edifício. Moradia” (NAPOLEÃO, 2018, p.112)

²⁹ “Sociedade. Associação. Comunidade. Terreiro. Classe. Espécie. Grupo” (NAPOLEÃO, 2018, p.79).

Cabe ressaltar, também, que com o processo de urbanização³⁰ nascem outras formas de cultuar os orixás chamadas de macumbas. Mais tarde serão denominadas Umbandas, dessa forma:

O nascimento da religião umbandista deve ser apreendido neste movimento de transformação global da sociedade. A umbanda não é uma religião do tipo messiânico, que tem uma origem bem determinada na pessoa do messias, pelo contrário, ela é fruto das mudanças sociais que se efetuam numa direção determinada. Ela exprime assim, através do seu universo religioso, esse movimento de consolidação de uma sociedade urbano-industrial (ORTIZ, 2011, p.32).

Logo, as umbandas seriam uma espécie de modelo, com a ritualística diferente dos rituais de religiões de matriz africana, na umbanda há um universo de misturas e de inúmeras referências. Por isso,

A macumba, em primeiro momento, seria aquilo que apresentaria as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção do estereótipo. Encruzada a esta perspectiva, está a macumba como uma potência híbrida que escorre para um não lugar, transita como um corpo estranho no processo civilizatório, não se ajustando à política colonial e ao mesmo tempo o reinventando (SIMAS; RUFINO, 2018, p.15).

Trazer Bastide e Verger, autores brancos, franceses, para amparar a primeira parte da pesquisa se dá pelo fato histórico e por serem clássicos. No entanto a própria epistemologia deve ser descolonizadora, pois o discurso de certa forma subalterniza e objetifica a cultura.

Para trabalhar com as tradições religiosas de matriz africana é preciso despir-se de um imaginário branco, ocidental e cristão, e abrir-se para outra dimensão na qual a subjetivação, a crença e a política, enquanto colocar-se como sujeito político no mundo, são umbilicais. E partindo desse pressuposto, despir-se também da ideia essencialista – também um discurso branco de legitimação da cultura negra – de que para ser religião afro-brasileira precisa refletir ou transcender uma África no Brasil, ou seja, é importante pensar nessas religiões como não estáticas, mas como dinâmicas e claramente mutáveis com o passar do tempo, imensurável, por nossa tradição cristã e materialista (RAMOS, 2018, p. 21).

Portanto, o imaginário que foi construído na sociedade brasileira remonta trajetórias oriundas de um sistema escravista. Ademais, o período pós-escravidão sujeitou ainda mais a cultura africana como uma cultura subalterna. Ao mesmo

³⁰ É válido lembrar também que nesse processo de urbanização houve o processo de imigração, no qual os imigrantes vieram ocupar espaços de trabalho em fábricas e indústrias. Portanto, houve também uma segregação dos espaços.

tempo em que as comunidades africanas possuíam sua organização de forma coletiva, pois o Terreiro sempre foi um espaço de acolhimento e resistência.

Assim, os terreiros por aqui inventados apontam para uma vasta ecologia de pertencimentos e para a dimensão de uma cosmopolítica das populações negras no Novo Mundo. Além disso, ressaltam a tramas das identidades negras, compreendidas como processos históricos e políticos, que sob as orientações do conceito de diáspora são levadas a contingência, a indeterminação e ao conflito. (SIMAS RUFINO; 2018, p.45)

De certa forma, comunidades não ocidentais sofreram mais a questão do sentido, pois culturas coloniais herdaram um substrato ocidental e um *modus operandi* disseminado pela igreja católica e pelo ideal de nação. E também ao *trompe-l'oeil*³¹ (engana olho). “O *trompe-l'oeil* é na verdade uma simulação do real (e não sua representação), os objetos pintados são verdadeiros simulacros” (SODRÉ, 2019, p.42). A desfaçatez de articular novas formas de olhar está presente no projeto de nação, aliado à uma cultura do outro (europeia). O “engana olho” designa uma realidade moderna; de certa forma o Brasil é um país, inventado, articulado, imaginado. O projeto de nação, ampliou o genocídio de povos originários e também proporcionou a morte simbólica da cultura. O engana olho, e/ou o espelho europeu, remete à ideia da forma como se olha; logo o ambiente é camuflado, forjando o ambiente hostil e equiparando a um requinte de bons ares. Toda essa forma de forjar aspectos do ver a cultura que é instruída desde a monarquia, que perpassa pela urbanização, é a semiótica cultural cunhada no *trompe-oeil*.³²

Por registros escritos, iconográficos ou sonoros – como relatos de viajantes, missionários e literaturas coloniais; gravuras, fotografias, filmes ou gravações rítmicas; expressões artísticas e religiosas; provérbios, contos e mitos; rituais, danças e festas -, podemos contestar discursos imaginários de tempos modernos que negaram historicidade às Áfricas e suas culturas, como a reinvenções na diáspora Atlântica. (ANTONACCI, 2009, p.48)

³¹ Vale lembrar um capítulo específico de Boris Kossoy: A construção do Nacional na Fotografia Brasileira, o espelho europeu: “Civilização e Natureza são os componentes da formulação ideológica da nação, dicotomia que, segundo Ricardo Salles, era traduzida em dois elementos construtivos da nova nacionalidade que interagem: o Estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material desse Estado. Tratava-se de incorporar e dominar a natureza visando a edificação de uma nação civilizada (europeia) nos trópicos. Uma nação que só poderia obrigar o homem branco, no seu corpo social sendo a força motriz dessa obra, massa escrava, mal necessário à concretização do projeto imperial” (KOSSOY, 20146, p. 72).

³² Vale ressaltar também de como esse conceito de semiótica cultural se aproxima ao conceito de Susan Sontag, ética do ver que ela traz a premissa do que vale a pena ver e o que temos direito de observar.

Logo, ao se deparar com uma cultura de múltiplos significados e símbolos que para os ocidentais não havia sentido, inúmeras formas de proibição e preconceito foram geradas. Dessa forma, o diabo ligado às religiões de matriz africana, pode ser exemplificado da seguinte forma,

A estrutura social do Brasil escravista, separando as cores em classes superpostas, cada qual com a sua civilização própria, levou naturalmente a uma falsificação de seus respectivos valores. O branco não podendo compreender uma religião tão diferente da sua, julgava-a “demoníaca” já que não era cristã. O dualismo social se prolongou, por conseguinte - justificando-se também – pela oposição entre as forças do Bem, que iam de Deus ao senhor do engenho, e as forças do Mal, que iam de Satã até seus sequazes das senzalas e dos mocambos. Assim, ele recuperou a boa consciência e as danças místicas dos negros, ao redor de suas pedras lavadas de sangue de animais sacrificados, tornavam válida, aos seus olhos, a distância social que mantinham entre si e eles. A definição de civilizações africanas como diabólicas foi uma racionalização da brutalidade e da falta de humanidade da escravidão (BASTIDE, 1985, p. 199).

Ao tratar do imaginário proeminente na textura social, isto é, de como os fatores históricos e sociais têm relevância ao aspecto conjuntural e de como a sociedade luso-brasileira e brasileira atribui valores contraproducentes às religiões que não fossem o catolicismo, em que haveria a existência de um só deus, forja e se estabelece no imaginário algo que submete a cultura afro a uma espécie de silêncio e ausência: “o grande desafio das religiões de matriz africana do processo de construção pós-colonial é pensar nos limites e possibilidades da abertura cultural e do processo de hibridização” (RAMOS, 2018, p. 35).

A resistência e a existência das religiões africanas também acontece por uma política inclusiva do Candomblé, a qual incluiu a população branca à tradição africana. Segato (2005, p.3) defende que de certa forma foi uma estratégia decisiva das lideranças para garantir a sobrevivência: “crescer as expensas do Branco significou sobreviver”. Observa-se que em grande número de terreiros existem muitos brancos praticantes da religião, bem como *babalorixás* e *yalorixás*. Da mesma forma que a religião inclui brancos, há também a inclusão de qualquer pessoa, independentemente de classe ou gênero.

Por outro lado, a estrutura do Estado não concedeu, mesmo aos negros libertos, proteção ou engajamento para que houvesse uma integração à sociedade: “mesmo liberto, o negro não podia encontrar na lei proteção e amparo para a livre manifestação das suas crenças, durante o regime da escravidão, porque a lei tinha missão de manter o regime” (RODRIGUES, 2006, p. 30).

Munidos de resistência é que se aporta o que se convencionou a chamar de religião de matriz africana, a qual tem como princípio o ritual aos orixás. Orixás são deuses cultuados que possuem significados característicos.

A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba vivos e os mortos. O Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, às águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda adquirindo conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder do asé do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de deus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada (VERGER, 1996, p.18).

Gonzales (1986) discorre sobre a importância da família dentro da religião africana, visto que as referências aos laços com os ancestrais como mediação possibilitou aos adeptos fortes vínculos sociais e culturais, modificando as referências de família.

Em relação ao processo cultural, a religião afro-brasileira é linha de frente e dinamizadora de um *ethos*, indicadora de comportamento, hábitos, enfim, uma maneira de ser. Estabelecendo e proporcionando uma ética própria, vem imprimindo formas de relações sociais, estipulando meios próprios de organização e hierarquias, estimulando a vida comunal e estabelecendo padrões estéticos próprios e formas específicas de comunicação ou o acesso ao riquíssimo sistema simbólico – pleno de conhecimentos e sabedoria – que vai caracterizar a pedagogia negra iniciática (GONZALES, 1986. p.75-94).

Logo, todo grupo social possui um entendimento comum para compartilhar de uma mesma cultura. Enquanto na religião católica há a preocupação de fazer o bem para ir para o céu, na religião de matriz africana, o importante é estar ligado à terra, isto é, ao *aiyé* (mundo), pois o *orum* (céu) está ligado aos mortos. Por isso, enquanto o catolicismo se liga a ideia do pecado para que a pessoa não padeça no inferno, a religião afro está ligada à vida, ao *axé* que é uma força vital. Assim, a religião africana está baseada mais no estar vivo, do que em uma conduta voltada à morte.

Portanto, na religião afro existem as condutas dentro do terreiro. Tais condutas não são apenas experiências com o sagrado, mas também uma forma étnico-política africana que faz com que a diversidade cultural permaneça. Ao estar inserido na religião, perpetua-se um caminho através da sua ligação com seu orixá de cabeça. Essa profunda coexistência do seu corpo ao sagrado se materializa também em

atuação no espaço religioso – *suporte simbólico*. Dessa forma o corpo também pode ser visto como território.

Traço peculiar desse homem africano é que uma certa conquista de espaço acompanha toda a operação sua de acesso ao conhecimento. Por meio da iniciação o corpo do indivíduo torna-se lugar do Invisível. Deslocar-se pela casa ou por seus espaços naturais de habitação é, a partir daí, ampliar o território físico-interacional próprio às mais elevadas dimensões cósmicas (SODRÉ, 2019, p. 62).

Sendo assim, a formação de um corpo neutro para um corpo carregado de sentidos simbólicos transformado em algo divino, faz com que o desdobramento dessas características mais orgânicas da matéria se fundam ao pacto com o sagrado. Tanto Eliade (1992) quanto Mauss (1975) usam os termos de habitar e *habitus*, respectivamente. Eliade (1992, p.85) traz a noção de “habitar-se” angariando novos valores, crenças. Já para Mauss (1975, p.214) “*habitus*” tem o sentido de “adquirido”, “hábito”, ou seja, a convivência de um grupo social irá se moldando ao cotidiano. O corpo assume uma nova moradia.

Suas narrativas gestuais e rítmicas de corpos negros, constituem bases para pensar acervos de cultura material africana no Brasil, evidenciado que o corpo, música e memória articulam-se, indissociavelmente, entre povos organizados em vivências de unidade cósmica (ANTONACCI, 2009, p.54)

Segundo Bastide (p.85-112), os orixás são divindades da natureza que estavam presentes na prosperidade das plantações e na fertilidade das mulheres. Porém, como se cultuaria um deus das lavouras, se enquanto escravizado tudo era destinado à prosperidade do senhor que o açoitava? Ou, como evocar o deus da fertilidade para nascer outro escravizado? Para, então, lutar e resistir contra a exploração, os feitiços eram usados para benefícios pessoais como, por exemplo, filtros do amor para as mulheres negras não sofrerem represálias pelas mulheres dos senhores. Outra forma de uso dos feitiços consistia no preparo de venenos para os homens morrerem lentamente, além do uso de abortivos para não aumentar o número de escravizados.

As formas de estruturas sociais dos escravizados e ex-escravizados atuarem está ligado, portanto, ao que a sociedade destina de espaço, este que pode ser o corpo, o local de estar, de trabalho todas as formas de espaço estão conectadas ao *quem* é dentro da sociedade.

Cada orixá possui características e símbolos próprios. Um exemplo disso são os *ocutás* (pedras) que simbolizam o orixá. Essas pedras possuem formas, cores e tamanhos diferentes, pois cada orixá possui uma característica específica manifestada na dança, nos gestos, nas roupas, nas cores, no brado, no colar, na saudação e nos fenômenos naturais. “Os sacerdotes de Ogum benzem o ferro dos instrumentos agrícolas antes de seu uso e os de Shangô protegem as casas dos homens justos contra os raios” (BASTIDE, 1985, p. 339). Logo, essas técnicas corporais aliadas aos símbolos se tornaram evidentes na identificação do orixá de cada filho de santo; “não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral” (MAUSS, 1974, p. 217). Em vista disso, os rituais religiosos africanos são passados oralmente de pessoa para pessoa conforme sua hierarquia dentro da religião e divergem de acordo com a sua origem étnica.

Algumas religiões consideradas de matriz africana- por possuírem tradições africanas- são: Candomblé, Batuque, Xangô de Pernambuco, Tambor de Mina. Já as religiões que mesclam tradições africanas com tradições brasileiras são: Jurema, Omolocô, Xambá, Umbanda e Quimbanda. Algumas religiões são mais sincréticas, enquanto outras cultuam mais tradições africanas. Porém, todas, de alguma forma sentiram, a colonialidade portuguesa. Para Baçan, “são consideradas religiões afro-brasileiras, todas as religiões que tiveram origem nas Religiões tradicionais africanas, que foram trazidas para o Brasil pelos negros africanos, na condição de escravos. Ou religiões que absorveram ou adotaram costumes e rituais africanos” (BAÇAN, p.3, 2012).

As práticas religiosas trazidas pela África se reformularam e disseminaram pelo país tomando feição regional segundo a influência do grupo africano. Daí a diversidade de nomes pelos quais são conhecidas: Candomblé na Bahia, Xangô em Pernambuco, Alagoas e Paraíba, tambor do Maranhão, batuque e babaçuê na Amazônia, batuque no Rio Grande do Sul, macumba em São Paulo, umbanda e quimbanda no Rio de Janeiro. (GONZALEZ, 1986, p.75-94)

Silva (1993) e Goldman (2011) fazem um apanhado sobre pesquisadores da religião africana desde Nina Rodrigues e Artur Ramos, até o mais renomado Roger Bastide. A crítica fundamental desses autores é de que Bastide só considerava a religião pura -religiões tradicionais africanas- aquelas que eram essencialmente

africanizadas como o Candomblé (nagô) da Bahia, o Tambor de Mina, no Maranhão, o Xangô de Pernambuco e o Batuque no Rio Grande do Sul. Mesmo, que por exemplo, no Rio Grande do Sul tenha apenas visitado Terreiros de Batuque.

Em outros termos, a resistência demonstrada em maior ou menor grau, por essas religiões desperta a admiração do autor pela disposição em manter, recriar e expandir a vida em situações absolutamente adversas, resistência esta que se manifesta, concretamente, na capacidade de organizar formas sociais onde a vida em princípio, transborda suas dimensões estritamente religiosas: os terreiros (GOLDMAN, 2011, p.413)

A *cosmovisão exilada* permite que no Brasil se tenha um grande número de religiões que descendem dos povos africanos. Será citadas algumas religiões de forma sucinta. O Candomblé é uma religião tradicional africana, cultuada em várias partes do Brasil, mas tendo sua maior concentração na Bahia e no Rio Janeiro,

Antes da abolição da escravatura em 1888, os negros escravizados fugidos das fazendas reuniam-se em lugares afastados nas florestas em agrupamentos ou comunidades chamadas quilombos. Depois da libertação, os africanos libertos reuniam-se em comunidades nas cidades que passaram a chamar de candomblé. Candomblé é o nome genérico que se dá para todas as casas de candomblé independente da nação (BAÇAN, p. 4, 2012).

Já a Jurema está associada à pajelança indígena,

o culto do catimbó é de difícil definição e abrange um conjunto de atividades místicas que envolvem desde a pajelança indígena a elementos do catolicismo popular; com origem do Nordeste. Tem seus fundamentos mais gerais a crença no poder da bebida sagrada Jurema e no transe de possessão, em que mestres trabalham tomando o corpo dos catimbozeiros (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 81).

A umbanda mistura outras religiões para cultuar suas entidades e possui inúmeras linhas.

A religião umbandista fundamenta-se no culto dos espíritos e é pela manifestação destes, no corpo do adepto, que ela funciona e faz viver suas divindades; através do transe, realiza-se assim a passagem do mundo sagrado dos deuses e o mundo profano dos homens” (ORTIZ, 2011, p.69).

Segundo Birman (1985, p.38) a noção de Umbanda está ligada às entidades de acordo com seus espaços: a natureza é o espaço dos caboclos (selvagens e orgulhosos, independentes do branco), o mundo dos civilizados está ligado aos

pretos velhos e crianças (domesticados, humildes, irreverentes, dependentes do homem branco) e o mundo marginal aos exus (avessos à ordem, desobedientes e marginais). “A representação que os Umbandistas fazem dos espíritos de índios está expressa nos nomes que lhe atribuem. Geralmente são nomes que indicam como estes são e a que lugar perecem” (BIRMAN, 1985, p.39).

A quimbanda também chamada de Linha Cruzada está associada ao povo da rua, *pombagiras* e exus, possuindo inúmeras falanges, a saber:

- 1.Exu 7 encruzilhadas
 2. Exu Pomba-Gira
 - 3- Exu Tiriri
 - 4- Exu Vira mundo
 - 5- Exu Tranca-Ruas
 - 6- Exu Marabô
 - 7- Exu Pinga Fogo
- (ORTIZ, 2011, p.88)

A quimbanda está ligada ao povo da rua, possui uma proximidade maior dos humanos. Segundo Ortiz (2011), Exu teria sido um sobrevivente, conservando traços do seu passado negro, e mantendo sua tradição afro-brasileira.

A quimbanda continua no firme propósito de manter as antigas tradições de seus descendentes africanos ao passo que a Umbanda procura, pelo contrário, afastar completamente esse sentido incivilizado de suas práticas, devendo-se a influência do homem branco, cujo grau de instrução não se admite. Neste enunciado observa-se de um lado a oposição entre o tradicional e moderno, de outro o contraste entre cultura negra e cultura branca. (ORTIZ, 2011, p.133)

2.1 BATUQUE NO RIO GRANDE DO SUL

Como em boa parte do Brasil, a vinda de escravos se funde ao espaço geográfico. Por esse motivo, regiões portuárias eram as que tinham o maior número de escravizados. No Rio Grande do Sul, as primeiras cidades a receber escravos foram Pelotas e Rio Grande. Posteriormente, com o crescimento dos municípios, Porto Alegre também se torna uma cidade com grande número de escravizados: “a partir de 1860, Porto Alegre começou a registrar maiores índices de crescimento do que nas cidades de Pelotas e Rio Grande, aumentando a demanda por trabalhadores” (TADVALD, 2016, p.54).

Possivelmente os primeiros templos teriam sido fundados em Rio Grande e Pelotas graças a concentração de negros, entre os quais sudaneses,

naquelas regiões. O posterior declínio das charqueadas, por volta de 1850, provoca a desocupação de sua mão de obra que é deslocada para outros lugares. Vimos como no período que vai de 1833 a 1859, aproximadamente - a época mais remota na qual, pode-se supor, poderia ter sido fundado o primeiro terreiro de Batuque no Rio Grande do Sul – há referências a uma grande concentração de escravos naquelas cidades. Nelas também é significativo o número de sudaneses, inclusive baianos e pernambucanos. (CORRÊA, 2006, p.49)

Porém, Tadvald (2016, p.53-54) acrescenta que há duas versões que podem ter fundado o Batuque no Rio Grande do Sul. Uma das versões é que teria sido trazido por uma escravizada vinda de Pernambuco. Já outra hipótese seria a estruturação no campo religioso de diferentes etnias africanas como forma de resistência cultural e simbólica perante à escravidão. É possível que a primeira casa de Batuque de Porto Alegre tenha sido a Casa da Mãe Rita, de acordo com Côrrea, “é de supor, que a primeira chefe seria uma mulher, pois até hoje elas estão na proporção 2:1 em relação aos homens” (CORRÊA, 2006, p.49).

Segundo Prandi (2000) e Tadvald (2016) “a maioria dos escravizados que que aportaram nas cidades, desde os períodos anteriores, era de origem banto³³, constituindo-se como o grupo dominante nessa onda de colonização forçada ao Estado” (2016, p.53). Para o autor, isso se explica pela quantidade de palavras originárias da língua quimbundo e que foram incorporadas à língua portuguesa:

Do samba à fala incrivelmente permeada de termos originários principalmente do quimbundo; do gesto ao pensamento, do cafuné à umbanda; São Benedito e da Nossa Senhora do Rosário ao dendê e ao angu de fubá; do cachimbo à mochila; da tanga à capanga, da lenda à umbigada; da muamba ao catimbó; do quilombo ao cubango (LOPES, 2014, p.39)

³³O nome genérico banto foi dado por W.H. Bleck em 1860 a um grupo de cerca de duas mil línguas africanas que estudou. Analisando essas línguas Bleck chegou a essa conclusão de que a palavra *muNTO* existia em todas elas o mesmo significado (gente, indivíduo, pessoa) e de que vocábulos se dividiam em classes diferenciadas entre si por prefixos. Assim, banto é o plural de muito, porque nas línguas bantas os nomes que se designam tribos, línguas e regiões são sempre anteceditos de prefixos que distinguem o indivíduo (mu, um, am, mo, m, Ki, tchi, ka, muxi, mukua), o grupo étnico a que ele pertence (ba, wa, ua, ova, a, li, di, lu, etc). Dessa forma, um indivíduo nKongo (Congo), por exemplo, pertence ao povo bakongo (bacongo), e fala idioma Kigongo (quicongo) (NASCIMENTO; LOPES, p.39, 2014)

O Batuque, além disso, possui “lados” que podem ser compreendidos como “grupos tribais africanos os quais o afilhado atribui sua origem étnica” (CÔRREA, 2006, p.50). Os lados são diferenciados por algumas características distintas, tais como o ritmo dos tambores, alimentos preparados para rituais e melodias. Existem cinco lados no Batuque: *Oió*, *Jexá*, *Jêjo (Jeje)*, *Nagô*, e *Cabinda*. O Terreiro no qual esta pesquisa foi realizada é do lado da *Cabinda*. São eles, a saber:

Oyó: As especificidades da nação Oyó residiam, sobretudo, na ordem das rezas, uma vez que chamavam primeiro os orixás masculinos e a seguir os femininos, encerrando-se com as de Yansã (Oiá), Xangô e finalmente Oxalá, o destaque para os dois orixás resultando do fato de serem o Rei e a Rainha de Oyó. Também era próprio da nação Oyó os orixás conduzirem em suas bocas, ao término das obrigações, as cabeças dos animais oferecidos em sacrifício já em estado de decomposição; finalmente segundo os mais antigos, no Oyó os ocutás eram enterrados, em vez de colocados em prateleiras.

Ijexá: Trata-se da nação predominante no estado. Os deuses invocados são os orixás e a língua ritualística é o iorubá. Renomados babalorixás históricos (já falecidos) como Manoelzinho do Xapanã e Tati do Bará, ambos iniciados na Cabinda, passaram mais tarde para o jeje e deus descendentes ingressaram todos no Ijexá, dizendo-se então Jeje-Ijexá.

Jeje: No dizer de Pernambuco Nogueira, foi durante muito tempo, a Nação que predominou no Rio Grande do Sul, em que pese o fato de jamais termos ouvido falar em voduns a exemplo dos cultuados em São Luis do Maranhão. Sempre ouvimos dos que se dizem jeje puros falar e invocar os orixás nagô. Dada a complexidade dos seus toques, a morosidade dos mesmos e a dificuldade na preparação dos tamboreiros que, inclusive, deviam usar os oguidavis, de difícil manejo, foram adotando rezas do Ijexá.

Cabinda: Trata-se de uma nação Banto, originalmente de fala Kimbundo. O cemitério é o início da nação religiosa de Cabinda, diz um pai de santo e estudioso no Batuque. Segundo ele, o culto aos Eguns nesta Nação é tão forte que dificilmente se encontrará uma casa-de-religião sem que tenha o devido assentamento de Balé (culto aos egunguns), ou Igbalé (casa dos mortos).

Nagô: Diferentemente dos demais terreiros neste, a chegada dos orixás se faz como no Candomblé (linha por linha, trabalhando e desincorporando) e a matança é procedida com o animal no chão e não suspenso. (ORO, 2002, p.353-355)

A Cabinda, portanto, possui origem no povo banto. Segundo Côrrea (2006), quem teria trazido à Porto Alegre foi Gululú, africano que morava no Beco do Poço. Pernambuco (2019) afirma que no culto Cabinda mesmo sendo de origem banto, cultuam-se os orixás de origem iorubá, tendo como destaque o chefe religioso Waldemar de Xangô Kamucá,

Segundo afirmam, quem trouxe o culto do cabinda para o Rio Grande do Sul foi um negro africano que era conhecido por Gululu e de suas mãos devem ter saído o Waldemar, a sua filha Palmira, a Madalena, que foi mãe do Romário de Oxalá e o Henrique da Oxum. Hoje todos falecidos (PERNAMBUCO, 2019, p.45).

Um das características dessa nação é o *Aressum* (culto aos ancestrais), que é um ritual dos *eguns* (espíritos dos mortos). Todo terreiro de nação Cabinda possui o *balé* (local consagrado aos mortos).

Conhecendo a estrutura filosófica do pensamento Banto, vimos então que, se houvesse alguma diferença notável entre suas concepções e as dos povos sudaneses que deram cativos escravizados ao Brasil (iorubas também privilegiam a força vital, o conhecido *axé*), ela residiria apenas na importância maior que os povos bantos talvez atribuíam à ancestralidade (mítica, real, familiar), como atestam a estatuária e a escultura, manifestações mais características da arte banta na África (LOPES, 2014, p. 39).

A fotografia abaixo mostra o tambor coberto com o *alá* (pano branco) em sinal de resguardo (reservado) até o momento de ser usado. A fotografia foi elaborada em um *Aressum* (culto aos ancestrais). Nesse ritual se reza o *axexê* ao som do *ateté*. O canto entoado é pausado e o ritmo do tambor tem um tom de lamentação. A foto representa também o sinal de respeito aos ancestrais, atrás do tambor, estão várias oferendas que são destinadas a eles.

Fotografia 2 – Tambor coberto pelo Alá



Fonte: Elaborado pela autora, arquivo pessoal (2017)

Independente das nações, no Batuque do Rio Grande do Sul, cultua-se doze orixás. Os orixás, portanto, são divindades que atribuem um aspecto da natureza enquanto lugar (mares, rios, pedreiras); além disso, sua cor enquanto símbolo está presente nas guias (colar), no *axós* (roupas) e comidas específicas para os santos.

Assim, o pensamento afro-religioso se organiza em relação à paisagem; seus rituais demandam o deslocamento até esses sítios naturais ou humanos e/ou sua emulação dentro do terreiro. Cada entidade, em qualquer

linha ritual, está relacionada a uma paisagem e deve, ao menos eventualmente receber ritos específicos nesse lugar (BEM, 2012, p.48)

Então, são cultuados orixás femininos e masculinos. Os orixás femininos são, Iansã, Obá, Iemanjá e Oxum. Já os masculinos são, Bará, Ogum, Xangô, Ossanha, Xapanã e Oxalá. Existe também o orixá que é um casal e não se separa: Odé e Otím. E também o Bêji que são orixás crianças, estes apenas são cultuados e não tomam à cabeça dos filhos. Algumas características desses orixás, a saber:

Bará: dono dos caminhos e das encruzilhadas, simbolizando o movimento. Seus símbolos são a chave, a foice, a corrente de ferro; em suas oferendas colocam-se moedinhas. Sua cor é o vermelho e sua saudação é Alu-pô.

Ogum: é o santo da guerra, do ferro e das artes manuais. Orixá considerado violento, representa na dança, esta característica. Seus símbolos: espada e lança, além dos instrumentos dos ferreiros, martelo, bigorna, esquadro, compasso, tenazes, e implementos de cavalo, ferradura e cravos. Sua cor é o vermelho e o verde. Sua saudação é Ogú-nhê.

Iansã ou Oiá: é uma mulher guerreira, é a dona dos raios e dos ventos, tempestade e redemoinho. Seus símbolos são a espada, taça, esteira. Sua cor é o vermelho e o branco. Sua saudação é êpa-eiô.

Xangô: é um orixá considerado poderoso, brabo, impulsivo e facilmente irritável. Seus símbolos são machado e balança. Sua cor é o vermelho e branco. Sua saudação é Cauô-Cabecile.

Ode-Otím: O Odé e a Otím são um casal que nunca se separa, são unidos e comem a mesma comida e sua representação é sempre em casal. Seus símbolos, odé o coqueiro de ferro, arco e flecha e Otím o cântaro. Suas cores são o azul marinho e o branco, e preto e branco para outros. Sua saudação é ô-quê; o-quê-bâmo.

Ossanha: Também chamado de Ossae, Ossãim ou Ossãne, é considerado o orixá médico da Nação e dono das folhas. Seus símbolos são a muleta e a folha. Sua cor é o verde e o amarelo. Sua saudação é êu-êu.

Obá: é associada a Santa Catarina, cuja representação católica mostra uma mulher com a mãe na roda cheia de lâminas aguçadas, suplício ao qual teria sido submetida. Seus símbolos são o facão e a navalha. Sua cor é a rosa. Sua saudação é êxo-ínho, ê-xo.

Xapanã: orixá dono da varíola e das doenças em geral. Considerado velho, impertinente, razinza e vingativo. Seus símbolos são a vassoura e o pilão. Suas cores são o preto combinado com o vermelho, lilás, bordô, solferino, grená ou rosa. Sua saudação é abáu.

Oxum: é a dona das águas doces. Seus símbolos são o leque, espelho, ouro, dinheiro e o barco. Suas cores são o amarelo e o amarelo e o branco. Sua saudação é iê-iêu.

Iemanjá: é a mãe de todos os orixás. Seus símbolos são a âncora, barco, peixe e o remo. Suas cores são o azul, azul e branco e o verde mar. Sua saudação é omí-odô, odô, odô xererê.

Oxalá: é o orixá supremo, o mais velho deles é considerado o pai de todos, sendo sempre o último que é chamado e chega nas festas. Seus símbolos são o bastão, olho e pomba. Sua cor é o branco. Sua saudação é êpa-ô, obocú-olôssa, êpa-babá. (CORRÊA, p.181-195)

Os orixás são importantes para que a ritualística seja ocasionada, são divindades que se ocupam dos corpos humanos, mas principalmente porque asseguram uma continuidade da religião, por isso,

Fatos dessa ordem são importantes para a compressão da cultura negro-brasileira, porque demonstram que os orixás ou voduns ou inquices (bantos) não são entidades apenas religiosas, mais principalmente suporte simbólicos, isto é, condutores de regras de trocas sociais para continuidade de um grupo determinado (SODRÉ, 2019, p.57).

As práticas religiosas dentro de uma casa de Batuque começam pela lavagem de cabeça³⁴ com ervas (*mieró*), depois o *borí*³⁵(aves) e, por fim, o aprontamento³⁶(quatro-pé). Conforme o filho de santo vai se inserido dentro da casa de religião, participando das atividades diárias, seja limpando a casa, doando materiais de limpeza ou suprimentos, estando presente em outras obrigações que a casa promove, isto é, tem que estar dentro para aprender a ritualística, até chegar o momento de fazer o aprontamento de Bará a Oxalá, que é o maior grau de feitura, o que tornará o filho de santo babalorixá. E, por fim, pode-se ou não ter o axé de facas; segundo Corrêa:

Ganha o axé de faca quem, ou vai auxiliar diretamente nas cerimônias da matança, quanto poderá segurar a cabeça do animal e, ocasionalmente, completar o corte iniciado pela mãe de santo; ou terminou o aprontamento e deseja ser chefe. No primeiro caso é preciso sentar o Ogum, pois ele é o dono da faca, o que corta. Segurar a cabeça do animal representa uma função de prestígio numa casa de Batuque” (CORRÊA, 2002, p.99).

E o axé de búzios, exemplificado por Corrêa:

O axé de búzios é dado a quem já tem aprontamento completo e prepara-se para ser chefe. É muito raro, nas casas mais ortodoxas, alguém receber os búzios antes de cerca de 10, 12 anos religião, no mínimo. Este axé está relacionado com o Oxalá Oromiláia, o mais velho de todos, cego, associado a Santa Luzia” (CORRÊA, 2002, p.99).

³⁴ “Debruçado sobre uma bacia, o iniciado tem sua cabeça lavada e pernas (estas representam seu corpo) lavados, após o que, conforme a tradição do iniciador, coloca-se ou não o mel no alto do crânio, que é enxaguado e seco” (CORRÊA, 1992, p. 91)

³⁵ O borí, é uma firmeza dentro da religião, sendo assim a representação da cabeça do indivíduo. São consagrados pombos, na cabeça do indivíduo de acordo com o seu ajuntó (corpo e cabeça).

³⁶ “O aprontamento compreende a consagração do indivíduo no mínimo a seus orixás pessoais, o da cabeça e o do corpo, além de Bará, que sempre os acompanha. (...) O aprontamento corresponde ao estabelecimento oficial do pacto místico entre indivíduo/orixá” (CORRÊA, 1992, p.95).

2.1.1 CENÁRIO AFRO RELIGIOSO DE PASSO FUNDO

Dentro da perspectiva de urbanização, as cidades foram sendo construídas com a estrutura moderna advinda de um olhar ocidental. Sobre a história de Passo Fundo, segundo o autor Nascimento (2014) três grupos ocuparam a cidade:

No início do século XIX, três grupos sociais ocuparam o território de Passo Fundo, que já era ocupado pelos indígenas: o fazendeiro, o caboclo, o negro. O primeiro ocupou terras de campo, conseguiu aumentar suas posses, porque detinha o poder. Por isso tomava os bons pedaços de terra e sua economia básica era a criação de gado. O caboclo, mistura do português pobre com o índio e o negro, ficou à margem do processo de ocupação. Sobrevivia da exploração dos ervais em áreas de mato. O negro, atingido pela legislação, como o índio, vagava pelos campos e povoados, pois não tinha acesso à propriedade da terra. (NASCIMENTO, 2014, p. 20).

Importante lembrar que o patrimônio que traz uma figura negra em Passo Fundo é uma praça chamada de Mãe Preta; seu nome tem origem em uma lenda que envolve a cidade; há quem diga que quem bebe as águas da Mãe Preta, jamais consegue sair da cidade. É válido lembrar que há duas menções sobre a lenda da Mãe Preta em duas praças distintas. Em que uma há a Mãe Preta com uma fonte, chamada de Chafariz da Mãe Preta e numa outra praça apenas a estátua da Mãe Preta com os filhos.

Ainda hoje é popular na cidade, e não apenas entre a população negra, a lenda da Mãe Preta. A lenda narra a triste história de uma escrava de Cabo Neves que atendia pelo nome de Mariana. A história de Mãe Preta materializa-se numa fonte d'água (conta a lenda que oriunda das lágrimas da mulher aflita ao perder seu filho). O chamado Chafariz da Mãe Preta recebia diariamente as lavadeiras, sobretudo, mulheres negras que dali tiravam seu sustento após a abolição da escravatura. (CANDATEN, 2018, p.32).

Segundo Jeferson Candaten, pesquisador e historiador (2018), quase não há registros sobre as primeiras casas de Batuque em Passo Fundo. Um dos raros registros é uma notícia do Jornal Nacional do dia 12 de maio de 1928:

Passo Fundo é incontestavelmente uma cidade progressista; tudo que é bom aqui aparece. Mas, como aparece o bem, também aparece o mau; foi assim que apareceu por aqui o Batuque. Quarta-feira à noite ainda houve na Rua Independência lá para os lados do quartel da Polícia uma rumorosa batucada. Chovia torrencialmente, mas quem andava naquelas zonas ouvia o batido monótono do tambor de folha, e, contam que dentro da casa, onde o tambor batia, um negro de quatro pés fazia esconjuros acompanhado por uma toada de ladainhas. O tal negro veio há pouco de Porto Alegre, onde a polícia perseguiu os adivinhadores, quiromantes, professores etc.

Contaram-me que o negro é estupendo no seu batuque; entre outras façanhas faz concorrência aos advogados, consegue fazer qualquer cobrança de dívidas por mais difícil que seja. Numa roda alguém disse que o Delegado já deu uma batida nos batuqueiros, tendo proibido a sua continuação, vamos ver se ele continua. (CANDATEN, 2018, p.34)

Ao tratar dos espaços. Passo Fundo é uma cidade do Norte do Estado do Rio Grande do Sul com estimativa populacional de 203.275, censo de 2019. De acordo com o IBGE, no censo por amostra de religião (2010) consta os seguintes dados:

Sem Religião	3.961	Islamismo	159
Budismo	62	Judaísmo	30
Candomblé	101	Não Determinada e Múltiplo Pertencimento	512
Católica Apostólica Brasileira	74	Novas Religiões Orientações	170
Católica Apostólica Romana	144.573	Testemunhas Jeová	584
Católica Ortodoxa	161	Umbanda	786
Espírita	4.345	Umbanda e Candomblé	888
Espiritualista	31	Outras Religiosidades Cristãs	397
Evangélica	27.638	Não Sabe	35
Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias	1.117		

Fonte: IBGE

O cenário afro religioso em Passo Fundo é de difícil acesso. Nota-se que na pesquisa do IBGE não é mencionado o Batuque enquanto religião, porém sabe-se que é a religião próxima ao Candomblé, isto demonstra o *baiocentrismo*, pois segundo de Bem (2012, p.17) mesmo o Batuque no Rio Grande do Sul, sendo símbolo de uma cultura africana, a Bahia sempre acaba sendo referenciada como tradição religiosa afro-brasileira. E se percebe que não há nenhum projeto por parte da administração pública em mapear os terreiros presentes na cidade. Vale lembrar que durante a pesquisa também foram acionadas duas entidades Afrobrás

(Federação das Religiões Afro-Brasileiras) e Afroconesul (Conselho dos Cultos Umbandistas do Conesul) no intuito de angariar dados. Nenhum dos dois respondeu³⁷ ao telefone e aos e-mails.

Por isso, a importância da história oral para conservação da cultura; conversando com o Baba Akinelé, ele citou pais de santo que ele conhece, a saber:

Rafael do Bará, Claudia do Bará, Andrei de Ogum, Maria da Graça de Iansã, Iara de Iansã, Marlene de Iansã, Lurdes do Bará, Valdomiro de Oyá, Zeca de Iansã, Jessica de Iansã, Dionísio de Xangô, Isabel de Iemanjá, Badi de Oxum, Sonia de Xango, Magno de Oxalá, Cesar de Oxalá, Simone de Oxum, Margarete de Iemanjá, Sheila de Oxum, Uli de Oxum, Eduardo de Oxalá, Elaine de Iemanjá, Denise de Oxum, André de Xangô, Cenuto de Odé, Wagner de Xangô, Gabriel de Xangô, Gabriel de Oxalá, Cida de Iansã, Deco de Oxum, Marcelo de Iemanjá, Denis de Aganju, Neto de Xangô, Carlito de Oxalá, Tek de Xapanã, Carmargo de Xangô, Marcio de Oxum, Ipácio do Bará, Alex de Ogum, Cesar de Oxalá (fonte oral, Baba Akinelé, 2020)

É relevante salientar a importância de introduzir produções de autores regionais sobre religião de matriz africana, valorizando histórias locais e envolvimento dos pesquisadores. O historiador Jeferson Cataden, já mencionado acima, e na busca por outras pesquisas, feitas em Passo Fundo nos Terreiros foi encontrado:

Bertocho, com seu TCC fez uma pesquisa no campo de religioso em Passo Fundo:

O centro Africano Oxum Demum e casa de Umbanda de Ogum Beira Mar se localiza na cidade de Passo Fundo – RS, bairro Vila Fátima, sendo uma casa muito simples de tijolos a vista, pintada de vermelho, composta por seis cômodos, e é nesta casa que o fundador e pai de santo, Jair da Silva Vieira reside, a maioria dos rituais religiosos são realizados em uma garagem que foi ressignificada e transformada em um salão. Logo ao entrarmos nesse recinto vemos ao fundo o congá (altar) da umbanda e nossa direita em um pequeno canto que a maior parte do tempo está fechado em cortinas temos os orixás do batuque, sendo estes pontos de força consagrados a Orixás em específico (BERTOCHO, 2019, p.22).

Além das pesquisas e dados mencionados anteriormente, Ingra Costa e Silva realizou uma pesquisa em um terreiro de Umbanda Pai Xangô e Iansã, localizado no Bairro Boqueirão na cidade.

³⁷ O fato de não responderem pode ser devido à pandemia.

Passo Fundo é numericamente composta por descendentes de imigrantes alemães e italianos, declaradamente praticantes de religiões judaico-cristãs e preceitos conservadores. Tais posturas se tornam evidentes em anos eleitorais, por exemplo, quando as lideranças com votação mais expressiva são as que pregam uma postura conservadora quanto às liberdades individuais, incluindo a prática religiosa. Mesmo com inúmeros terreiros de umbanda e batuque (ou nação) espalhados pelas periferias da cidade, ainda é precário o desenvolvimento de estudos que busquem desmitificar apontamentos equivocados que envolvem as religiões afro-brasileiras (SILVA, 2018, p.22).

Portanto, retomo aqui o conceito de Muniz Sodré da semiótica cultural que inscreve os espaços originários a determinados grupos sociais em que a constituição se fixa aos acessos permitidos. Toda as pesquisas mencionadas acima foram realizadas em terreiros³⁸ que não estão no centro da cidade. Por isso, a pesquisa do IBGE é fundamental para salientar as estruturas sociais, pois, sabe-se que há inúmeros terreiros na cidade de Passo Fundo, mas mesmo assim, ainda há aspectos que fazem filhos de santos não comentarem sobre sua religião, por causa do preconceito religioso, que ainda existe.

3.3 O terreiro *Egbé Asé Ogum*

Em 2104, por intermédio da especialização em Ciências Sociais, conheci o terreiro *Egbé Asé Ogum*, que tem como etnia, “lado”, a Cabinda. O terreiro está localizado no bairro Vera Cruz em Passo Fundo/RS. A pesquisa, então, foi uma etnografia sobre o ritual do *Eguns*³⁹.

Em 1997, Pai Duda muda-se para Passo Fundo/RS e adquire uma casa no bairro Santa Maria. Mais tarde muda-se para o bairro Vera Cruz, onde fixa seu terreiro: *Egbé Asé Ogum*; este atualmente possui 50 filhos. De acordo com Pai Duda de Ogum, ele conhece mais dez terreiros da nação Cabinda e mais de 30 das outras nações, isto é, “lados”, localizados em Passo Fundo. Nota-se que no Batuque há uma pulverização de terreiros. Além disso, normalmente quando o pai de santo morre, o terreiro é fechado, ao contrário do que ocorre nos terreiros na Bahia, por exemplo, já que lá há uma continuação da linhagem.

³⁸ Lembrando que a pesquisa do Bertocho e da Ingra foram em terreiros de Umbanda.

³⁹ Espírito dos Mortos.

De acordo com o Babalorixá Akinelé⁴⁰ (conhecido também por pai Duda de Ogum), no dia 27 de janeiro de 1994 ele é legitimado como pai de santo. O seu primeiro terreiro foi fundado em outubro de 1994, na cidade de Carazinho/RS. Ele foi iniciado na década de 80 com o Babalorixá Paulete de Oxum, hoje Yalorixá Nicole de Oxum da nação Jejê/Ijexá, em Porto Alegre/RS. Mais tarde acaba seguindo outro caminho: em 1998, torna-se filho de santo do Babalorixá Beto de Aganju na cidade de Cachoeirinha/RS, também da mesma nação Jejê/Ijexá. Em 2004, com o falecimento do Pai Beto de Aganju, Pai Duda de Ogum migra, em 2005, para a casa do Babalorixá Vladimir Nazário da Rocha, conhecido por Pai Nazário de Exu Daré, que é da nação Cabinda. Pai Duda torna-se filho de santo do Pai Nazário e fica em sua casa até dezembro de 2013; quando então Nazário falece, pai Duda de Ogum se auto governa, isto é, não possui mais pai de santo vivo.

Neste terreiro onde foi realizada a pesquisa são cultuados dois ritos: Batuque da Nação Cabinda que é pautado ao culto dos orixás, e a Quimbanda, culto do povo da rua, *pombagira* e exus. Todo os espaços do terreiro são importantes: o salão de entrada (onde ocorrem giras de exu e pomba-gira) juntamente com uma pequena parte destinado ao Exu, onde se acendem velas, o exu de dentro de casa. A cozinha, o salão dos orixás, o quarto-santo, a sala dos Búzios e o *balé*. Como se vê a relação de espaços é muito presente dentro da religião afro. A cozinha dentro de um terreiro é de extrema importância; nada pode sair errado, pois é nesse espaço que são preparados os alimentos que se tornam oferendas, isto é: as comidas para os orixás. Os alimentos são itens sagrados dentro da religião. Para cada orixá se prepara uma espécie diferente de prato/oferenda.

A culinária Batuqueira conta com ingredientes como sal, açúcar, pimenta, vinagre, mel, óleos comestíveis, água, hortaliças, frutas, ervas e folhos diversas e mesmo cachaça oferecida à alma dos mortos e aos vivos nas cerimônias fúnebres. Para os seres sobrenaturais, porém, o alimento de maior valor é o sangue dos animais sacrificados nos rituais. (CORRÊA, 2017, p. 118)

A fotografia abaixo representa a oferenda de Bará; nela estão as batatas e o milho, itens que são destinados ao Bará. A maioria dos pratos oferecidos para ele, contém batatas inglesas cozidas e o milho torrado. No Batuque, há 5 tipos de Bará

⁴⁰ É Orukô de iniciação, quando se inicia na religião “ganha-se” um nome, Akinele significa, aquele que traz riqueza para sua casa.

⁴¹(Elegbá, Lodê, Adague, Lanã e Agelú), e a forma da feitura vai depender da qualidade do Bará. No entanto, é importante ressaltar que Elegbá é um vodum, e que de certa forma o Batuque o incorpora como orixá. A nação Cabinda é a única que cultua essa qualidade de orixá, que é Elegbá. Por isso as relações entre orixás e homens se materializam, ou ainda, se expressam na oferenda como mostra a foto abaixo, para Augé (1988, p.12), “dios símbolo, dios cuerpo, dios matéria: si tratamos de definir mejor estas dimensiones acaso captemos com mayor claidad algo de la relación que hay entre hombres y dioses”.

Fotografia 3 – Frente (Oferenda) para Bará



Fonte: Elaborado pela autora, arquivo pessoal (2017)

O salão dos orixás em que os ritos performáticos acontecem são tão importantes quanto o trabalho na cozinha, pois é no salão que o orixá nasce, ou seja, desce à terra para acalantar os seus filhos. O orixá é evocado através da dança ao som do tambor. No Batuque, portanto, existe um ciclo de rituais. No dia da Festa do pai da casa, o filho ou os filhos que foram aprontados serão apresentados ao povo do terreiro como filhos aptos e prontos para um dia, caso queiram,

⁴¹ É importante lembrar que a ordem citada de Elegbá, Lodê, Adague, Lanã e Ajelu, é dependendo a casa religiosa.

tornarem-se chefes religiosos. Porém não significa que todo filho de santo pronto se tornará babalorixá.

Normalmente durante as festas, são convidadas várias pessoas da comunidade batuqueira. Os tambores começam a tocar, logo o orixá brada, o que pode ser interpretado como uma espécie de nascimento do orixá. Depois disso, o filho que está em transe dança a noite toda ao toque do tambor, uma espécie de continuidade da possessão dessa divindade; é como se o orixá tivesse vida naquele momento. Logo após, há um período de *axerê*, neste momento os indivíduos falam como criança e ao contrário (se for dia, eles saúdam com boa noite, se for noite, eles saúdam com bom dia). O *axerê* é uma espécie de adeus para aquele corpo que foi ocupado pelo orixá: “o estado de *axerê* ou *axêro* é intermediário entre a possessão propriamente dita e o normal do indivíduo” (CORRÊA, 2006, p.123). A construção desse corpo sagrado possui várias esferas, ou melhor, etapas de aprofundamento com o sagrado.

Em sociedades que permanecem relativamente tradicionais e comunitárias, o “corpo” é o elemento de ligação da energia coletiva, e através dele, cada homem é incluído no seio do grupo. Ao contrário, em sociedades individualistas, o corpo é o elemento que interrompe, o elemento que marca os limites das pessoas, isto é, lá onde começa e acaba a presença do indivíduo (BRETON, 2006, p.30).

Fotografia 4 - Festa de Ogum



Fonte: Elaborado pela autora, arquivo pessoal (2017)

A imagem acima é da Festa de Ogum e foi produzida no dia 28 de janeiro de 2017, no Terreiro, *Egbé Asé Ogum*, localizado na cidade de Passo Fundo, no bairro Vera Cruz. Uma vez ao ano, o pai-de-santo comemora a feitura da sua cabeça ao

seu orixá; nesse caso é Ogum. A imagem mostra vários chinelos ao lado de fora, pois dentro do salão dos orixás só se entra descalço. Uma das portas fica aberta, pois é dali que se escuta o brado do orixá quando chega à terra. Através do som dos tambores é que, aos poucos, o corpo é entregue ao orixá. A fotografia possui um enquadramento baixo, isto é, não se pode fotografar os orixás que estão no plano terreno, diferente do candomblé que é permitido fotografar orixás. Na cosmologia do Batuque não se pode falar que determinado filho de santo está ocupado com determinado orixá. O que se vê fica para si.

No quarto de santo (pejê)⁴² é que se guardam os objetos sagrado como os *ocutás* (pedras) e as gamelas com as ferramentas de cada orixá que foi assentado na casa. Como também quartinhas e mantegueiras. Neste local é proibida a entrada da comunidade, somente os filhos assentados podem entrar.

Recebendo também o nome, de pejê ou pará, é a peça mais importante e sagrada na casa de Batuque, sendo usada apenas para o culto. Sua localização, como disse, é sempre junto ao salão, comunicando-se com este através de uma porta (CORRÊA, 2006, p. 77).

Fotografia 5 – Ritual de Assentamento (ocutá e ferramentas)

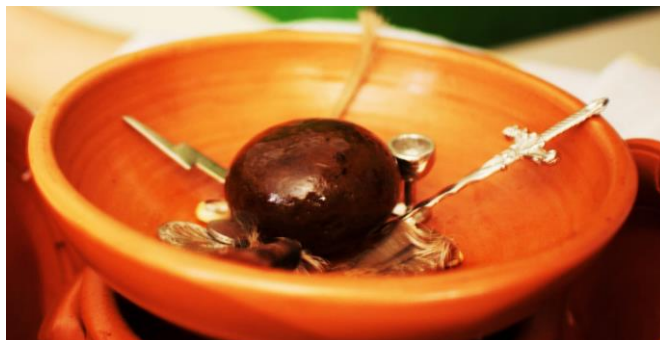


Foto arquivo pessoal, 2017

Na foto acima, se tem a representação de uma vasilha com um *ocutá* (pedra) símbolo do orixá; nesse caso o símbolo da pedra é de a lansã, pois o formato da

⁴² Não há fotos do quarto-santo, pois é lugar sagrado. Somente filhos com obrigação entram.

pedra é arredonda e chata, e as ferramentas dos orixás; o cálice, a espada e o raio são também símbolos de lansã.

E por fim, o *balé* é o espaço destinado aos mortos. Esse espaço também é considerado sagrado: “dentro do *balé* havia alguns retratos na parede de forma arredondada, eram três fotos, uma coroa de flores, e um lugar ao chão que remete a uma lápide, com nove velas em cima” (SANTOS, T.M. 2019, p. 275). A maioria das casas de Batuque possui esse espaço, mas a forma como o ritual é designado depende do compromisso do pai de santo com os mortos.

Todos os rituais dentro do Batuque são mecanismos estruturais que inauguram uma nova etapa de vida no ser humano, ou seja, um ato/ação social a ser consumado. Os rituais, por sua vez, agregam, na maioria das vezes, um poder simbólico latente e inerente à determinada maneira de fazer o material para consagrar o espiritual. Logo, os rituais interferem na vida das pessoas, “consideramos o ritual um fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela representações e valores de uma sociedade, mas o ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo” (PEIRANO, 2003, p.8).

Esses rituais, na maioria das vezes, são importantes para a progressão do filho-de-santo dentro da religião e também uma espécie de abertura⁴³ a um novo ciclo de vida e uma nova relação com os deuses. É através desse apronte que participantes da religião constroem a sua corporeidade por meio do orixá de cabeça e de corpo. Essa ligação se torna agente do ritual, “mas correspondência se faz também entre o corpo humano e o ritual em seu conjunto: o lugar do sacrifício, os utensílios, e os gestos sacrificiais são assimilados aos diversos órgãos e funções fisiológicas” (ELIADE, 1992, p.84).

Por isso, o aprontamento também é conhecido como um fazer o santo. O fazer desse corpo dura dias em que o indivíduo permanece dentro do terreiro, sem comunicação com ninguém, apenas com o pai-de-santo. No decurso desse processo o orixá se tornará onipresente. Logo, é dessa forma que a cosmovisão exilada atua na vida dos filhos de santo, de forma genuína e única.

O Terreiro *Egbé Asé Ogum*, chefiado pelo Babalorixá Akinelé, é um espaço no qual se pratica o Batuque, mas também rituais da Quimbanda. Já frequentei

⁴³ Eliade está descrevendo de rituais iniciáticos. Mesmo não sendo rituais específicos da religião africana.

inúmeros rituais de Quimbanda, giras, assentamentos de *pombagira*. Como também rituais de aprontamento de Bará a Oxalá, rituais de iniciação (borí e quatro-pé)

Por fim, nas palavras de Babá Akinlé: “Terreiro na realidade para mim, é uma reconstrução do território africano, do território dos orixás, da terra dos orixás”.

A foto abaixo representa um assentamento de exus. A foto é uma oferenda que se destina ao povo da rua. Nessa foto em especial o enquadramento usado é de cima, onde o foco está no gargalo das bebidas. O que faz com que desfoque a parte da oferenda. O sagrado está em alinhamento ao profano, nessa foto, em específico, porque o sagrado pode ser invisível também, exemplificado pelo borrado/desfoque da oferenda. Enquanto a bebida (cachaça) é um símbolo humano, então, pode ser a parte profana da fotografia, pois a bebida, é o símbolo mais perto dos humanos.

Fotografia 6 – Ritual da Quimbanda, oferenda para Exus, *Pombagira*



Fonte: Elaborado pela autora, arquivo Pessoal, 2019

As fotografias 3 e 6 se relacionam pelo fato de ambas representarem oferendas. A fotografia 3 representa o prato de Bará que possui os alimentos característicos para que se faça a oferenda, como por exemplo as batatas. Bará também leva o nome de Exu. Já a foto 6 representa a oferenda para Exu da Quimbanda. Isto é são duas oferendas distintas. A diferença nas fotografias se encontra na forma de operacionalizar esse sagrado, pois na foto 3 trata-se do Exu Orixá, uma divindade e na foto 6 trata-se do Exu da Quimbanda, uma entidade. Dentro do Batuque cada pessoa possui um exu também, este orixá está responsável em servir diretamente o orixá da cabeça, que é quem trabalha para aquele orixá. Mesmo que haja a diferença do Exu orixá para o Exu da Quimbanda, nota-se que

ambas as fotografias exercem uma prática sagrada que são as oferendas religiosas, como expressão do sagrado. Mesmo que as formas de cultuar Exu sejam diferentes, isto pode ser observado na diferença de comidas preparadas e nos itens que estão presentes nas fotografias.

Já as fotografias 2 e 5 mesmo tratam-se de imagens distintas, e de rituais diferentes. As duas imagens contemplam *lansã* conhecida também por *Oiá*, da seguinte forma: na fotografia 2, em que a imagem representa o tambor para culto aos ancestrais, sendo válido lembrar da importância de *lansã* nesses cultos, pois, ela comanda os espíritos dos mortos, dos ancestrais. E pode ser observado pelo seguinte *itan*, segundo Prandi (2001, p. 311) *Oiá* vivia em Queto com um caçador chamado *Odulecê*; este, era então líder de todos os caçadores e adotou como filha, mas um dia *Odulecê* morre o que a deixa muito triste. Diante disso, *Oiá* reúne todas as ferramentas do caçador e enrola em um pano, prepara todas as iguarias que ele gostava e dança por sete dias. Depois dos sete dias, deposita todos os pertences de *Odulecê* em uma árvore sagrada. *Orum* que tudo via, se sensibiliza com *Oiá* e lhe dá o poder de conduzir os mortos ao caminho do *Orum*, *Oiá* se torna a mãe dos espaços dos espíritos. “Desde então todo aquele que morre tem seu espírito levado ao *Orum* por *Oiá*. Antes, porém, deve ser homenageado por seus entes queridos, numa festa com comidas, cantos e danças. Nasceu assim o funerário ritual do *axexê*” (PRANDI, 2001, p.311). Na imagem 5 aparece então os símbolos (*ocutá*, espada, raio, cálice) de *lansã*, pois “*lansã* ou *Oiá*, é uma mulher guerreira, é a dona dos raios, dos ventos, da tempestade e redemoinho” (CORRÊA, 2006, p.185).

O sagrado no Batuque, de acordo com o *bablorixá* Hendrix Silveira (2019, p.44) está ligado a todos os espaços, matas, cachoeiras, encruzilhadas, que são espaços públicos, mas também o próprio *Terreiro*, pois é este que liga o mundo terreno ao espiritual. Além dos espaços dentro do *Terreiro*, o quarto de santo por exemplo é um espaço sagrado e pode ser observado na seguinte forma:

Contudo, materialmente, o que pode ser pensado dessa forma é o *yàrà òrìṣà*, o quarto de *òrìṣà* ou “quarto de santo”, um cômodo da casa destinado aos altares onde ficam os assentamentos coletivos dos *òrìṣà*, o *peji*, e os implementos sagrado (SILVEIRA, 2019, p.45).

Para Malanquini, o sagrado de segundo estudos a partir de Otto, é de acordo com categorias culturais, dessa forma:

Acredita-se que a experiência religiosa explica como a pessoa se estrutura no mundo, sua cosmovisão. Ao condicionar uma visão de mundo, a

experiência do sagrado influenciará as ações e a vida daqueles que a experimentam, a ponto de criar regras próprias de convivência, transformando-se, assim, num marco cultural. Por mais que a experiência do sagrado se apresente em todas as culturas como algo transcendente, o homem interpreta sua experiência do sagrado segundo as estruturas culturais em que vive. Ou seja, “cada forma de religiosidade, cada vivência religiosa, estará temperada em alguma medida por uma dimensão de autorretrato da subjetividade e do contexto cultural em que se produziu. (MALANQUINI, 2018, p.17),

A ideia que Eliade traz sobre sagrado vem do conceito de hierofonia em que ele acredita nas manifestações; para ele a pedra é sagrada porque se manifesta nela um deus, e não simplesmente porque a pedra é sagrada. Segundo Silveira:

A tese central em todas as obras de Eliade é a dicotomização entre o sagrado e o profano. Esta preposição faz sentido no mundo ocidental cristianocentrado, mas para as tradições de matriz africana não é bem assim. As tradições de matriz africana entendem os espaços naturais e os espaços geográficos como sagrados. São hierofanias que, no dizer de Eliade, apresentam-se como “a manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’. Assim, não apenas os rios e lagos, mares, cachoeiras, matas e formações rochosas são sagradas, mas os campos agrícolas, as estradas, os caminhos, as encruzilhadas e as estradas de ferro também são espaços sagrados, pois guardam em si algum aspecto hierofânico. Contudo, a premissa de Eliade de que há uma oposição entre o sagrado e o profano não se aplica completamente às tradições de matriz africana. (SILVEIRA, 2019, p.60)

Ainda segundo Silveira (2019, p.61), nas religiões tradicionais de matriz africana, tudo é sagrado. As vivências dentro do Terreiro desde que se entra, o oráculo é sagrado, os espaços são sagrados, os alimentos são sagrados, os cânticos são sagrados, as divindades são sagradas, o corpo é sagrado. Logo podemos observar que:

Como podemos perceber ao longo deste capítulo, a religiosidade é elemento central da vida e da cultura africana. Ao constatarmos que para os africanos tudo é sagrado, logo percebemos que todas as instâncias da vida (nascimento, desenvolvimento, morte); todas as relações (familiares, comunitárias, religiosas, sexuais); todos os espaços (geográficos, naturais, sobrenaturais); todos os seres (humanos, animais, plantas, divindades) são motivos para o estabelecimento de rituais (SILVEIRA, 2019, p.107).

Já no âmbito de imagens sagradas, gostaria de ressaltar dois pontos; um deles é o documentário⁴⁴ Caçadores de Alma com o episódio Fotógrafos de Fé, que

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=02TQ0RDgcS4>>. Acessado em setembro de 2020.

mostram expressões do sagrado em diferentes lugares ambientando diferentes religiões. O documentário traz imagens desde do Pierre Verger, Adenor Gondim, Flavia Correa, Alvaro Vilela, Fernando Noiberg, Gal Oppido, Ricardo Lobá, Orlando Azevedo, entre outros; finalizo com a frase do fotógrafo Adenor Gondim: “*Cada um reverencia o sagrado ao seu modo. Assim deve ser respeitado*”.

Os estudos religiosos sobre imagem sagradas ganham espaço, sendo que as imagens sagradas já foram objeto de pesquisa de Fernando Tacca, no seu livro *Imagens do Sagrado*. Em um capítulo em especial ele faz inclusive uma analogia das fotografias com os rituais, utilizando da metáfora da construção técnica da imagem com o rito:

A similitude entre os processos que envolvem um ritual de passagem na sua liminaridade e a imagem técnica da fotografia, também marcada por um processo ritualizado que cria campos marginais com todas as características dos ritos de passagem, transfere o rompimento de linearidade do tempo social (entende-se aqui espaço sagrado nesses rituais) para outra categoria liminar, agora no campo das imagens técnicas. A superposição das liminaridades justapõe a proibição da visão nas reclusões dos iniciados e na imagem latente da película. A existência de campos marginais, ou liminares, cria uma fricção ritualística entre o sagrado contextualizado na cosmologia religiosa e os mecanismos ideológicos no processamento da imagem técnica, ou seja, a metáfora de Turner para a modelagem do barro pela matéria nuclear, a transformação do pó, aplica-se à modelagem da luz pelos grãos de prata, uma construção imagética social que lhes dá forma existencial além da primeira realidade. (TACCA, 2009, p.160)

Por isso as imagens demonstram formas de operacionalizar o sagrado, através dos pratos (oferendas), através dos rituais, através das festas, através dos alimentos, através dos objetos, através dos espaços, através da vivência. Cada ritual com uma especificidade única. Já para Belting a compreensão que se destina à imagem precisa estar aberta ao universo interdisciplinar, dessa forma:

Uma imagem é mais que um produto de percepção. Surge como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante ao olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transforma-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando se torna sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico” (BELTING, 2014, p.21)

O Terreiro é espaço sagrado e também espaço imagético, e dessa forma se constroem os olhares em que chamo de Encruzilhada de Olhares, porque são vários olhares diante do objeto (imagem sagrada); sob o olhar de pesquisadora, o olhar de filha de santo (em processo durante a pesquisa), entrecortado com o

olhar dos irmãos de santo, todos os olhares formam uma encruzilhada de olhares. O cruzamento de olhares se dá a partir da coleta de fotos e através da observação participante do grupo de *WhatsApp* e também, pelo processo iniciático do qual participo inspirado na etnobiografia; e, por fim, pelas fotografias enviadas a mim, o que será tratado no próximo capítulo.

4 ENCRUZILHADA DE OLHARES

Na presente pesquisa, portanto, tem-se como objetivo a utilização do material fotografado/produzido pelo grupo social “batuqueiros⁴⁵”. Eles são a fonte e vão mediar o material imagético. Há também um material produzido por mim, dentre os anos de pesquisa no Terreiro, porém mais no sentido ilustrativo/explicativo. Já a análise das imagens que são de autoria dos filhos de santo é de acordo com a cosmovisão na qual estão inseridos, em que o sagrado atua e se constitui. O cotidiano, então, está aliado às práticas religiosas e às subjetividades que o sagrado pode imprimir; o objeto visual se encarrega de materializar o sagrado. Utilizo como guias epistemológicos os seguintes questionamentos: O que é sagrado dentro da cosmologia de um grupo religioso? De que forma eles atribuem sentido ao sagrado por meio da imagem? Assim, a importância da fotografia na pesquisa de campo se torna ferramenta cultural de compreensão, *“la fotografía como herramienta de investigación, de control social y de conocimiento crece a expensas de una comunicación digital que la hace reproducible y ubicable al mismo tiempo em culturas, médios y artefatos diferentes”* (SANTARÉM, 2005, p.1).

A metodologia da pesquisa é uma intervenção etnográfica de pesquisa participante com a inspiração na etnobiografia, e a utilização de entrevistas semiestruturadas; por isso a pesquisa é qualitativa e empírica. A observação participante se deu através do grupo de *WhatsApp*⁴⁶ do Terreiro *Egbé Asé Ogum*. As entrevistas semiestruturadas foram organizadas e coletadas por meio de plataforma digitais. A busca de compreensão imagética e estética, torna a fotografia artefato cultural, além de comunicação mediada entre o sujeito e a imagem. Lembrando que

⁴⁵ Considero que os batuqueiros, como grupo, percebem-se portadores de uma cultura própria e diferente; sabem-se pertencentes a um segmento considerado o outro – tanto por serem negros (ou negrizados, no caso dos brancos) como por sua opção religiosa – numa sociedade ocidental, branca, racista e católica (CÔRREA, 1992 p. 67).

⁴⁶ Março de 2020, pandemia mundial ocasionada pelo vírus COVID-19

a estética não é no sentido do “belo”, mas estética como componente da cultura, uma forma sensorial de estar presente. Esta “forma diferente” de se olhar para a antropologia da imagem é ilustrada por Belting:

A antropologia conhece o confronto de mundos imaginais diversos, que acompanham a colisão dos povos, as conquistas, a colonização, mas também a resistência que, no mundo imaginário dos vencidos, se levanta e move contra as imagens vencedoras. Os jesuítas começaram assim a colonizar visões, o mundo imaginário dos índios colocando imagem diante dos seus olhos e gravando-as também corporalmente, para que elas apoderassem da sua imaginação e dos seus sonhos (BELTING, 2014, p.83).

4.1 PRECISA FAZER SACRIFÍCIO QUEM QUISE TER UMA CABEÇA ⁴⁷

A etnobiografia se configura como um método etnográfico voltado para as narrativas dos interlocutores, na medida em que se constrói a pesquisa em conjunto. É uma metodologia de investigação científica onde o protagonista da experiência exprime a sua própria, mesmo que subjetiva. A forma de etnografar está ligada não somente a como a história pessoal é contada, mas também a como se conta essa história. Essa composição de uma narrativa pode ser assim descrita:

A partir de experiências individuais de cada um dos atores ancorados em suas percepções culturais, estrutura-se uma narrativa que procura dar conta desses dois aspectos de simultaneidade, propondo de uma vez só e a um só momento a não mais antagonica relação entre subjetividade e objetividade, cultura e personalidade. (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO; 2012, p.90)

A partir deste ponto começamos a estruturação da narrativa inspirada na etnobiografia a que me proponho neste trabalho. Enquanto pesquisadora, desenvolvi previamente trabalhos relativos à cultura religiosa de matriz africana utilizando a metodologia etnográfica, eis que neste trabalho é utilizada a inspiração etnobiográfica. Como por exemplo, ao realizar a minha primeira pesquisa de campo no Terreiro, utilizando o método etnográfico, observei vários rituais e também criei laços. De todos os rituais que observei acabei decidindo fazer uma etnografia sobre o ritual dos mortos, que originou o trabalho de conclusão do curso da especialização em ciências sociais da UPF em 2018. Essa pesquisa me angariou votos de confiança e uma exposição fotográfica no *hall* de entrada do IFCH da UPF, intitulada, “*O sagrado no Batuque*”, com fotografias do ritual dos *Eguns*. As fotografias também

⁴⁷ Itande Exu, (PRANDI, 2011, p.51)

foram publicadas juntamente com o artigo em um e-book realizado pela Editora da UPF, chamado Ciências Sociais em Debate.

O ritual que presenciei e escrevi/etnografei, juntamente com a observação participante, é um ritual considerado íntimo e sigiloso. Por fim, depois de terminar a pesquisa, continuei frequentando o terreiro. Havia de certa maneira uma vontade de que eu me tornasse membro do terreiro, isto é filha de santo. Então fui adicionada ao grupo de *WhatsApp*, do terreiro, em fevereiro de 2019. Ao ingressar no grupo, percebi que esse era meu segundo voto de confiança, porque somente estão adicionados no grupo, filhos de santo. Já que o primeiro voto de confiança, me foi concedido em observar os rituais. Dentro do processo iniciático desta cultura, ser aceito como membro do grupo passa necessariamente por ser admitido ao grupo do *WhatsApp*⁴⁸. Eis aqui a razão de se utilizar este meio para a obtenção das imagens como artefatos culturais que também embasam esta pesquisa.

Minhas primeiras impressões não eram absolutamente positivas nem negativas, pois nunca havia participado de um grupo de *WhatsApp* de tal natureza e ainda não compreendia como o “estar” se manifestava em mim. Ao ingressar no mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas, em agosto de 2018, minha pesquisa continuaria no mesmo Terreiro, com o mesmo interlocutor, o pai de santo, Baba Akinelé (Pai Duda). Porém, ao iniciar o mestrado estava mais focada nas disciplinas, com as leituras e com os cuidados com o meu filho de cinco anos. De certa forma, pessoalmente, deixei o campo um pouco de lado, o que seria necessário para se “fazer parte” de um Terreiro. Ao adiar os compromissos com o campo/terreiro (porque começo a me tornar membro do grupo de *WhatsApp* mas ao mesmo tempo ainda sou pesquisadora, e o limiar de pesquisadora e de filha de santo, me ocasionou questionamentos, o que de fato refletia na forma de agir), comecei a frequentá-lo mais lentamente, isto é, esporadicamente, sem estar tão ativa. Ao perceber que eu estava um tanto afastada, o Baba Akinelé então me retira do grupo de *WhatsApp*.

A pesquisa de campo envolve muitas coisas, inclusive o “estar presente”. Enquanto pesquisadora, anseios começaram a vir à tona. A forma como eu iria

⁴⁸ O grupo de *WhatsApp* é um meio de comunicação bastante eficiente para o grupo. Por lá são marcadas as datas dos rituais. Todos os filhos de santo precisam cumprimentar todos os dias as pessoas. Na pandemia a utilização do grupo *WhatsApp* tomou mais intensidade.

proceder, enquanto uma cobrança efetiva de pertencer de uma vez por todas à Nação, ao Batuque. Sentia a responsabilidade e o dever que acompanha essa decisão. Essa responsabilidade ou denominação de “ser algo”, me causou dúvidas. A ligação com o Terreiro, por mais que eu considerasse forte, e até gostasse da ideia, pois também desejava por mais conhecimento, tornavam-se coisas das quais eu queria participar. Porém, refletia, “será que não melindraria minha pesquisa? Será que me afastaria do olhar antropológico ou me aproximaria ainda mais?”

Mesmo sabendo que é natural que pesquisadores de religião afro ingressem na religião para compreender melhor as subjetividades inseridas nos rituais.

Nas religiões afro-brasileiras, o incentivo para que o antropólogo se torne um membro do grupo, atuando nos quadros organizacionais e religiosos dos terreiros, tem sido frequente desde os primeiros trabalhos de campo nessa área. Uma reflexão sobre a observação participante nesse contexto nos ajuda entender tanto certas características dessas religiões como da técnica da observação antropológica (SILVA, 2000, p.89).

Sempre tive respeito pelo interlocutor principal que é o pai-de-santo. Enquanto estava indefinida fui retirada do grupo de *WhatsApp* da casa, o que me deixou triste e prostrada. Logo não acompanharia as datas das movimentações e rituais da casa. Então, perdi alguns rituais mesmo já sabendo das datas: não me senti à vontade para participar. Não me sentia mais parte.

O silêncio também indica até onde vamos ou devemos parar. Logo que fui removida do grupo da casa de *WhatsApp*, perguntei ao pai-de-santo, o motivo de ter sido retirada e não obtive resposta. Passaram-se alguns meses, fiquei distante e me questionando sobre o estar presente, algo como de fato “vestir a camiseta”, pertencer. Precisava ter responsabilidade sobre isso. Percebi que isso dizia mais sobre mim do que sobre o outro: o fato de não me envolver, não ter responsabilidades, não materializar meu corpo. As incertezas permeavam o ter, o primeiro contato com o invisível, com o meu orixá. O “sagrado envolto de mistério”, e isso perpassa um pouco de medo. Nesse momento de silêncio e afastamento, percebo que eu já estava dentro, que o limiar entre pesquisadora e integrante, caiu por terra: Eu já era filha de santo, mas precisava me posicionar como tal. De certa forma, o afastamento e o silêncio também foram importantes para um amadurecimento antropológico, religioso e intelectual.

Assim, convidei o pai de santo para fazer uma fala na UFFS sobre o mês da consciência negra em novembro de 2019. Conversamos sobre o motivo de eu ter

sido removida do grupo. A resposta dele foi de que eu ficava “em cima do muro”, deveria entrar ou não na religião, mas mesmo se eu não quisesse entrar eles continuariam gostando de mim e seguiriam meus amigos. Ao término da fala dele, eu já tinha a minha resposta. Essa situação é típica para com pesquisadores desta área, conforme explica Silva, 2000:

A maioria dos pais de santo procura estimular a participação do antropólogo na vida religiosa do terreiro objetivando a sua iniciação, já que está é a única forma legítima de ingresso na religião e acesso a dimensões mais particulares do culto (SILVA, 2000, p.92).

Ficou claro, para mim, que eu poderia continuar frequentando o terreiro, mas ser frequentadora é muito diferente do que ser integrante. Ao mesmo tempo, então, havia a necessidade de me tornar filha de santo, porque precisava viver, degustar, ouvir, sentir a mediação com o sagrado. A conexão precisava existir para que eu compreendesse o que é sacralizar a religião em mim, movimentar (aceitar) o sagrado, “o sagrado como força misteriosa que era tanto terrível, quanto atrativa, evocando sensações de medo e admiração” (MEYER, 2019, p.261).

Logo fui adicionada novamente ao grupo. Enquanto pesquisadora, a decisão de me tornar membro não foi calculada, porém se tornava necessária para que eu compreendesse as subjetividades ao me tornar *uma igual*, compreender os preceitos e fundamentos na lógica de ser *uma também*. Além de que ao longo de todos os anos de convivência se criam laços afetivos com as pessoas. “Assim não há saber socialmente tecido e compartilhado que não seja também um saber praticado” (SIMAS; RUFINO, 2018, p26).

O primeiro passo/ação foi jogar os búzios para ver qual meu orixá de cabeça. Somente pelo jogo de búzios que se descobre o orixá que rege a sua cabeça. Na primeira vez que foram jogados os búzios, três orixás disputavam a minha cabeça. Logo, tive que remarcar para a segunda vez. Marcou no jogo de búzios que sou de Bará⁴⁹ (Exu), o orixá mais próximo do humano, dentre os outros. Além de revelar o jogo de que minha iniciação teria que ser imediata. A partir desse momento as coisas foram se encaminhando. Dentro de pouco tempo, participei da minha primeira obrigação como filha de santo, sem câmera fotográfica, e sim como atuante. No

⁴⁹Bará é o dono dos caminhos e dos cruzeiros (encruzilhadas), simbolizando o movimento. (CORRÊA, 2006, p.181)

entanto, também necessitava fazer a minha iniciação que é “lavar à cabeça⁵⁰”, para depois fazer o borí⁵¹. Após isso tudo as coisas deram movimento, mais energia à pesquisa. Em outras palavras, sendo “filha de Exu” é que as coisas começam a funcionar. Na *cosmovisão exilada* (afro), faz todo o sentido que os projetos comecem a ter sucesso quando se aceita a religião.

Em março de 2020, a expectativa da pesquisa toma um rumo inesperado, pois é anunciada a pandemia mundial pelo vírus da COVID-19, em que o distanciamento social e o isolamento tornam-se presentes na vida das pessoas. Logo, minha iniciação seria cancelada. Mesmo assim, acompanhei através do grupo de *WhatsApp* as movimentações da casa, e foi através desse suporte que coletei os dados. Para fazer a etnobiografia, eventos importantes foram anotados separadamente; porém o próprio grupo de *WhatsApp* se torna meu “caderno de campo” e através dele coletei dados para transcrever em minha pesquisa. O primeiro passo foi anotar datas, eventos e separar fotografias. Já havia isolamento e distanciamento social; logo todos os rituais da casa foram cancelados, o grupo de *WhatsApp* se torna uma extensão de convivência ainda mais presente na vida das pessoas. A partir desse momento é que começo a coletar minhas impressões através das fotografias que são compartilhadas no grupo de *WhatsApp*.

Em um balanço geral o que mais se compartilha no grupo são: mensagens positivas, *itan*⁵² dos orixás, propagandas dos filhos de santo de serviços prestados por eles, piadas, compartilhamento de momentos ruins (doenças ou roubos), e de momentos bons (viagens ou festas), e enquetes sobre os fundamentos e preceitos da religião. Utilização de *memes*, *posts* da internet, documentários, fotos religiosas, fotos antigas e fotos dos membros do terreiro. Mas também é um espaço para tirar dúvidas e trocar experiências, mas principalmente para aquisição de conhecimento religioso. Nota-se que ao conviver como integrante se tem realmente a noção de família e principalmente o respeito aos orixás, “uma família é como uma floresta.

⁵⁰ “A lavagem de cabeça, é realizada sempre como primeira cerimônia da iniciação é feita com o mieró. O tipo de ervas do mieró varia com o tipo e objetivos da cerimônia a ser feita” (CORRÊA, 2006, p.91)

⁵¹ O borí ou borído é uma espécie de firmeza, é um passo que te coloca dentro da religião, isto é a iniciação dentro da religião.

⁵² Lenda, mitologia, história dos orixás.

Quando você está do lado de fora é densa, quando está dentro, vê que cada árvore tem seu lugar”, (provérbio⁵³ africano).

A pesquisa, portanto, está ligada à fotografia, ao sagrado e à forma que eu seleciono as fotografias como um instrumento para a condição de um artefato cultural, isto é, um artesanato cultural da vida em imagens. Ao esmiuçar o caderno de campo, percebo a cultura visual que é significativa e presente.

Logo as fotografias que foram selecionadas do grupo de *WhatsApp* partem de uma atmosfera da qual eu considero mais relevantes aos assuntos religiosos de uma perspectiva sagrada. Foi feita uma seleção dos conteúdos de modo que apenas o pertinente a esta pesquisa está aqui documentado.

O olhar antropológico que me suscita é o mesmo olhar científico, mas não modular: não há apenas uma forma de olhar. Existem inúmeras formas de olhar que eu preciso mensurar. O olhar que acredito mais apropriado é a perspectiva da movimentação de uma casa religiosa dentro de um grupo de *WhatsApp*, não esquecendo os fatores gerados pela pandemia. O olhar permeia toda a pesquisa. Olhares serão destinados ao se tentar entender, ao sentido do sagrado.

O *suporte simbólico* resulta de inúmeras formas de olhar em que se tem a *semiótica cultural*, mas também proporciona a identidade na *cosmovisão exilada*. A *semiótica cultural*, nesse sentido, é o deslocamento do lugar, isto é, o Terreiro como local físico e o Terreiro no espaço virtual. A mediação é importante para que de fato a religião aconteça.

O *suporte simbólico* é o fio condutor das formas de procedência religiosa. É o que ata, é o laço, a “orixalidade”. A relação com o orixá. O que existe no Terreiro, em forma de trocas, de convivência, parte-se do suporte simbólico e que assume através do *WhatsApp* uma continuidade de permanência, um *continuum* religioso, que mantém a *cosmovisão exilada*, que é a identidade da cultura afro, a cultura de Terreiro. A cultura visual estabelecida pela mediação das formas de gerir a religião em tempos de pandemia. Por conta da pandemia e do isolamento social, o *suporte simbólico* que seria o Terreiro, por exemplo, torna-se um espaço virtual de compartilhamento. Esse deslocamento de espaço é do que trata a *semiótica cultural*.

⁵³ Disponível em: <<https://www.psicanaliseclinica.com/frases-africanas/>> Acessado em: outubro 2020

A imaginação fotográfica mencionada por José de Souza Martins, configura uma extensão do fotógrafo através da sua vivência. A fotografia do *smartphone* é um extensor da verve imagética produzida por pessoas comuns. O que se tem é um processo de individuação através do imagético para o coletivo. Um *click* e você faz parte do mundo. A forma de ver o mundo é única e tátil.

A experimentação do outro sobre o outro, isto é, no momento que você posta algo no grupo, o “estar” conectado, configura a noção de pertencimento. O estar presente pode assumir diferentes formas: nas fotografias, nas imagens, nos *memes*, na forma de música, na forma de ver, na forma de falar por áudio; o grupo do *WhatsApp* nada mais é que uma *presentificação*. A interatividade é estética, na forma do olhar, o meu olhar, o olhar do outro, o olhar de todos. Todos esses olhares recaem sob a égide dos múltiplos olhares sobre a mesma coisa. O meu olhar sobre a magia imagética do grupo. Depois o olhar individual do grupo de entrevistados e depois o meu olhar final de membro do grupo. Os vários olhares, constroem a narrativa visual do sagrado. E esses olhares são estéticos, religiosos e espirituais, uma vez que o sagrado também pode ser estético e espiritual.

Os meses observados através do grupo de *WhatsApp*⁵⁴ foram de março de 2020 a dezembro de 2020. O nome do grupo de *WhatsApp* é *Egbé Asé Ogum*, participam desse grupo 51 pessoas; é um grupo geral da casa. O pai de santo também tem outro grupo, do qual não participo; esse outro grupo é apenas para os filhos de santo que estão prontos na religião. O *WhatsApp*, nos permite o envio de fotografias; logo abaixo separo as fotografias por meses. Dessa forma, o aplicativo se torna um meio de sociabilidade, em tempo de isolamento social:

O grande destaque do aplicativo é a possibilidade de envio de diferentes mídias como imagem, áudio, vídeo e emojis (figuras prontas que demonstram expressões e sentimentos), além disso é possível criar grupos com até 100 membros, transmitir diálogos, realizar chamadas, entre outras opções. Uma das vantagens é que o aplicativo sincroniza com a lista de contatos e o número do celular, assim não é necessário memorizar nome de usuário e senha, bastando adicionar ou ter os números das outras pessoas salvas nos contatos do celular” (ALENCAR, PESSOA, SANTOS, HOMMEL, LIMA, 2015, p.789).

Portanto, as fotografias se relacionam com mundo e o sujeito, ou seja, em um grupo de pessoas, “a fotografia é inútil se não tem sentido para determinada pessoa ou determinado público” (MARTINS, 2008, p.24).

4.1.1 Março

A foto abaixo representa o início da reforma da Casa do Exu, todos os Terreiros, normalmente tem uma casa do Exu da Rua, ao chegar no Terreiro se pede agô (licença), pois ele é o guardião do Terreiro. No Terreiro *Egbé Asé Ogum*, está assentado o Exu Lodê. Essa forma de respeito ao Exu Lodê, em reverenciá-lo também é um gesto de expressar o sagrado. Exu Lodê é uma qualidade de Exu, sua cor é vermelha. A casa foi reformada por filhos de santo que se dispuseram a ajudar.

No Brasil, Exu é cultuado no chão, geralmente na entrada dos terreiros, na forma de assentamento coletivo ao ar livre e de assentamentos individuais privativos localizados em um cômodo isolado, cuja porta fica permanentemente trancada para restringir o acesso e também para que o deus trickster, segundo diferentes crenças, não fuja e espalhe a desordem pelo mundo (SILVA, V. G., 2015, p.84).

Fotografia 7 - Casa de Exu Lodê



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

Em 18 de março, o primeiro caso de Covid-19 é detectado em Passo Fundo, logo as preocupações e prevenções começam a ser debatidas no grupo. O pai de santo relata: “Boa noite! Devido a preocupação em relação ao Coronavírus vou

invocar os orixás e saber quais providências temos que tomar em relação a essa situação catastrófica...” (fonte oral, Baba Akinelé, 2020).

Com essa fala do pai de santo, nota-se a preocupação com a pandemia, por isso, “o acolhimento é o primeiro passo na geração de saúde. O segundo é a consulta ao oráculo sagrado de Ifá. Não se prescreve nenhum procedimento para quem quer que seja sem antes consultar Ifá” (SILVEIRA, 2019, p.253).

O búzio é o elemento essencial no “jogo de búzios” que é o principal oráculo nas religiões de matriz africana no Brasil. Sua presença compõe o ritual de conexão entre o orun e o aiê. Através destes elementos, o fiel pode saber acontecimentos de seu futuro, de seu passado ou de questões não esclarecidas no presente. Nesse encontro, o Babalorixá, sacerdote de Ifá, aquele que tem a autorização de interpretar os búzios, joga-os e inicia sua leitura a partir de um questionamento do fiel. (PEREIRA, 2019, p.3).

Abaixo a fotografia do jogo de búzios, alertando que passaríamos por momentos difíceis, sobre o jogo:

Fotografia 8 – Fotografia do jogo de búzios



Fonte: Grupo de whatsapp (2020)

Através desse jogo, o pai da casa, alerta para que todos os filhos se cuidem, que seriam tempos difíceis, reitera sobre o isolamento social, e as recomendações dos órgãos de saúde. E fica cancelado o ato de bater a cabeça⁵⁵. E providencia um Tabuleiro para os ancestrais. No dia 28 de março se tem o processo de feitura dos tabuleiros. É importante ressaltar que é o jogo de búzios que determina o que será realizado, nesse caso o *ebó* para saúde feito aos ancestrais. Nota-se na foto 9 os grãos são destinados aos ancestrais, e está envolto na cor roxa, que também remete aos ancestrais. Já na fotografia 10 está sendo frito o acarajé, comida de santo de *lansã*, pois, ela comanda os espíritos, já que *lansã* está relacionada aos *eguns*.

Fotografia 9 – Tabuleiro para os Ancestrais



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

⁵⁵ Bater a cabeça está conectado à entrega, à reverência.

Fotografia 10 – Acarajé



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

Já na fotografia abaixo, o *ebó* de saúde está sendo realizado aos orixás, feito para a pandemia, para que os orixás protejam a todos. Nota-se na imagem que está sendo despachado na frente do quarto santo, lugar sagrado dos orixás.

Figura 11– serviço para os orixás



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

Há uma preocupação maior com os filhos que trabalham em hospitais. Em 20 de março mais uma consulta aos orixás, através do jogo de búzios. Com a seguinte mensagem do: *“Nossos guerreiros e heróis Ojuinã, Obadile, Naromy, Olatundê no risco eminente que Ossãe e Xapanã derramem bênçãos em vocês”*. (fonte oral, Baba Akinelé, 2020). E mais uma mensagem da esposa do Baba Akinelé: *“Estamos com vocês em oração, pedindo pros orixás cuidarem e protegerem cada um. Tenham todo cuidado possível e a maior fé do mundo, vamos passar por isso tudo e ter nossa vida normal novamente devolvida”* (fonte oral, Yalorixá Tuti, 2020).

No dia 20 de março, doação de alimentos, da filha de santo Ohana. No Terreiro *Egèbe Asè Ogum* não há mensalidade, então normalmente há contribuição quando a pessoa pode contribuir com algum dinheiro ou doação de alimentos. Na comunidade do Terreiro existe uma complementaridade, isto é, a interdependência entre as coisas; segundo Silveira, na cultura africana as ações não são individuais; dessa forma:

a complementaridade se inscreve, então, como um valor que se expressa na doação e recepção de todas as coisas. Nada se encerra em si mesmo. Tudo depende de outros elementos para existirem, ou seja, há sempre uma coexistência natural entre tudo (SILVEIRA, 2019, p.95).

A imagem abaixo, portanto representa os alimentos doados; na imagem nota-se que há alimentos que se tornarão sagrados através das feitura, como por exemplo a canjica branca e amarela, feijão fradinho, mais outras qualidades de feijão, e outros grãos e velas brancas. Os alimentos transformados em oferendas aos orixás, se tornam sagrados.

Figura 12 – doação de alimentos



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

Em 29 de março, abaixo, a fotografia da filha de santo de Iemanjá, com a seguinte mensagem: “*Iemanjá nunca agradeceu tanto a ausência do ser humano em seu lar*”. (Fonte oral, Olatundê, 2020). Nota-se na fala dessa filha de santo, a preocupação ecológica em relação ao mar, lugar sagrado de Iemanjá, que é filha de Olocum (orixá dos oceanos) segue um trecho de *itande* Iemanjá:

Logo no princípio do mundo, Iemanjá já teve motivos para desgostar da humanidade. Pois desde cedo os homens e as mulheres jogavam no mar tudo o que a eles não servia. Os seres humanos sujavam suas águas com lixo, com tudo o que não prestava, velho ou estragado. Até mesmo cuspiam em Iemanjá, quando não faziam coisa muito pior. Iemanjá foi queixar-se a Olodumare. Assim não dava para continuar; Iemanjá Sessu vivia suja, sua casa estava sempre cheia de porcarias. Olodumare ouviu seus reclamos e

deu-lhe o dom de devolver à praia tudo o que os seres humanos jogassem de ruim em suas águas. Desde então as ondas surgiram no mar. As ondas trazem para a terra o que não é do mar” (PRANDI, 2001, p.392).

Fotografia 13 - Iemanjá



Fonte: Grupo de WhasApp (2020)

4.1.2. Abril

Em 02 de abril, por conta da Covid-19, Baba Akinelé transfere a sua sala de búzios para outro espaço maior, em que ele possa atender com medidas de segurança. Dentro do Terreiro há uma sala em que o pai de santo costuma jogar os búzios; a sala dele foi deslocada para o salão dos orixás. As relações que o pai de santo tem com seus filhos é de preocupação devido a pandemia. Ao mesmo tempo nota-se que o grupo reverbera essas preocupações. Nota-se na imagem, que as cadeiras estão mais afastadas, e o salão dos orixás é espaço maior em relação a sala do jogo de búzios.

Figura 14 – Deslocamento da sala de búzios para o salão dos orixás



Nota: Grupo de WhatsApp (2020)

A fotografia abaixo representa o altar na casa da filha de santo, com a imagem de Oxum e de Iemanjá. Nessa foto abaixo, está representada a continuação do sagrado, isto é, a filha de santo remonta um altar em sua casa, isto é, na imagem além de estar Iemanjá e Oxum, há também santos católicos, ao se pensar em sagrado cada um tem seu momento e seu espaço e nem por isso a expressão da imagem seja incorreta. Sabe-se que no Brasil, o sincretismo religioso existe de forma legitimada e está encrustada na sociedade. Cultuar os orixás e cultuar santos católicos coexistem. A presença de santos católicos é muitas vezes sincretizados com os orixás; por exemplo Oxum Ademun pode ser sincretizada com a Nossa Senhora Aparecida.

Notam-se os deslocamentos e mudanças que o Terreiro teve que realizar por causa da pandemia. Todos os espaços dentro do Terreiro são sagrados, e também há essa continuidade de montar um altar em casa com esculturas, como é a fotografia da filha de santo que tem Oxum e Iemanjá em casa, “para essas tradições tudo é sagrado. Absolutamente tudo” (SILVERIA, 2019, p.61). Lembrando que esses orixás em escultura, são uma tradição católica, pois no Terreiro os santos (orixás) estão representados pelo *ibá ori*.

Fotografia 15 - Altar de uma filha de santo



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

No dia 19 de abril, de acordo com a preocupação ainda da pandemia, o pai de santo resolve fazer mais um serviço coletivo: *“Boa noite, Olorum kolofé! Devido a situação delicada dessa pandemia, o jogo determinou fazer uma para Ossãe e Xapanã, para os filhos que quiserem! A segurança é para Ikú não chegue na casa de nenhum. Quem quiser que seja feito trazer o material aki no Egebé”* (fonte oral, Pai Duda). O serviço é realizado em maio. Nota-se na fala a preocupação do pai de santo com a pandemia, e Ikú é a morte, dessa forma Silveira:

Pode-se dizer que a filosofia de vida yorùbá está sustentada no tripé: riqueza (òlà), filhos (òmòdé) e vida longa (aìkú). A vida longa é o mais

importante, pois possibilita as outras duas. De fato, a vida é entendida sempre como boa, uma dádiva de Olódùmarè, por isso os yorùbá entendem que a vida é o bem mais precioso que temos e viver bem significa seguir os valores civilizatórios legados pelos antepassados que são rememorados, de tempos em tempos, em rituais específicos. (SILVEIRA, 2019, p. 183)

Na fotografia abaixo, o brasão possui símbolos de Ogum e Iansã; a espada de Ogum e *eruxim* (chifre de búfalo) que representa Iansã, nas cores verde e vermelho, que significam as cores de Ogum e de Iansã. O Brasão é símbolo para demonstrar a hierarquia familiar dentro do Terreiro, pois, o Babá Akinelé é filho de Ogum e sua esposa a Yá Tutti é de Iansã, são eles os responsáveis pela manutenção e organização do axé.

Fotografia 16 - Brasão do Terreiro Egbé Asé Ogum



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

4.1.3. Maio

Em 1º de maio, surge uma pergunta de uma filha de santo: “*Eu tenho uma curiosidade do axé de fala quando é feito é convidado alguns pais de santo e filhos*

prontos pelo o que sr fala, eu quero saber o que é servido aos orixás nessas provas, e talvez eu nunca participe para ver kkkk”? (Fonte oral, Elaió, 2020).

Pai Duda responde: *“o axé de fala é presenciado pelos visitantes prontos de Bábá e Yás, a serem testemunhas dando legitimidade a tal orixá que recebeu...aki em casa levarei um ou dois filhos somente para presenciar e mais na realidade auxiliar! Critérios de serem atuantes ao Egebé não Visitantes... e tbm dentro conforme sua necessidade. Quanto aos detalhes é segredo! Algumas coisas se faz necessário até ser dito, afim de entendimento do que não é brincadeira!”* (fonte oral, Baba Akinlé, 2020). Dessa forma, o axé de fala como costumam chamar, e exemplificado:

A fala é uma das mais importantes cerimônias do ciclo ritual e consiste num teste de conformação da veracidade da possessão, acrescentarei outros elementos. Resumidamente, é feita uma única vez para cada orixá. Em algumas casas é pública. Em outras é secreta e somente presenciam o chefe da casa, orixás e alguns outros chefes convidados para a festa, sendo testemunhas do sucesso ou não do ato, se um orixá verdadeiro ou apenas um vento. Chefes mais rigorosos dão a fala a tal ou qual orixá depois de muitos anos, 8, 10, a observá-lo (CORRÊA, 2006, p.128).

Já no dia 8 de maio, a segurança para saúde para o Orixá Xapanã,

orixá dono da varíola e das doenças em geral. Considerado velho, impertinente, razinza e vingativo, o Xapanã é muito respeitado pelo pessoal da Nação: bastam os primeiros sons do cântico do orixá, para que todos os que acaso estejam sentados, inclusive os tamboreiros, levantam-se ligeiramente em sinal de respeito pois ninguém quer arriscar-se a ser vítima da sua vingança. (CORRÊA, 2006, p.190)

Esse orixá é conhecido também por outros nomes: Oabaluê, Omulu, Xapanã e Sapatá. Segundo o *itan*, Prandi (2011, p.204), Obaluê era um menino desordeiro e estava brincando num jardim repleto de flores brancas; sua mãe havia pedido que não pisasse nas flores, porém ele pisa de propósito. Então se dá conta que seu corpo está sendo coberto por flores brancas, se transformando em chagas. Grita por socorro à sua mãe. A mãe disse que foi um castigo pela sua desobediência, mas que iria ajudá-lo, “ela pegou um punhado de pipoca e jogou no corpo dele e, como por encanto, as feridas foram desaparecendo. Obaluê saiu do jardim tão bom como havia entrado” (PRANDI, 2001, p. 204). Portanto, nota-se na fotografia abaixo a presença da pipoca e dos porongos para a realização do *ebó* para saúde.

Fotografia 17 - Ebó de saúde



Fonte: Grupo de WahtsApp (2020)

No dia 13 de maio, mais um serviço coletivo para prosperidade. Baba Akinelé reforça sobre um axé pra Oxum; o axé se chama Quartilhão de Ouro de Oxum, em que os filhos de santo trazem alguns itens: 16 moedas de 1 real, 1 pacote de velas brancas, 1 pacote de velas amarelas, 1 pacote de purpurina ouro, e 16 reais para compra do material.

Portanto, nota-se que as expressões do sagrado estão no dia a dia, nas feitura, nos serviços, das oferendas, nos ebós que são práticas diárias dentro de um Terreiro. Garantir a proteção de saúde, garantir a prosperidade são expressões do sagrado, do cotidiano; a fotografia abaixo representa o Quartilhão de Oxum, que simboliza a prosperidade. Conforme Silveira já dito anteriormente o tripé da filosofia de vida yourubá, é a vida longa, os filhos e a riqueza.

Fotografia 18 – *Ebó* para Prosperidade

Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

Em 20 de maio, Baba Akinelé posta uma foto antiga do seu pai de santo. Na fotografia Pai Nazário do Bará (póstumo) com seu pai Mario Carrocinha de Oxum (póstumo), este que foi filho do Pai Henrique da Oxum (póstumo), todos pais de santo de Porto Alegre/RS de uma mesma bacia⁵⁶ (origem). Pai Henrique da Oxum,

⁵⁶ Se chama de Bacia, como uma espécie de árvore genealógica, pois é onde se lava a cabeça.

foi um grande patriarca do Batuque, sendo filho da Mãe Palmira de Oxum (póstuma). É válido lembrar, que a reverência aos ancestrais é de extrema importância, por isso há um ritual específico para os ancestrais, e também o respeito aos mais velhos:

O mais velho é responsável e, por consequência, o mais respeitável. Isso exige do mais velho um comportamento ético e moralmente exemplar, modelar para os mais novos. O poder dos mais velhos não é subjugar os mais novos, mas torna-los aptos a chegar ao seu nível de conhecimento e sabedoria” (SILVEIRA, p.67, 2019)

Fotografia 19 - Fotografia da fotografia: Pai Nazário e Pai Mário de Oxum



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

No dia 26 de maio as fotos das frentes⁵⁷(oferendas aos orixás) que foram produzidas por um filho de santo na sua casa. Nota-se que a prática dentro da casa de religião se estende para a casa dos filhos, mas é só quem tem anos de casa que consegue elaborar todas as frentes para os orixás, conforme a fotografia. É válido lembrar que o filho de santo remonta as frentes aos orixás de acordo com a casa; a estética dos alimentos ornamentados se baseia no que se aprende no Terreiro, na

⁵⁷ São alimentos elaborados para os orixás, cada orixá tem seu prato, sua frente, sua oferenda. São pratos oferecidos somente aos orixás.

determinada casa. O pai de santo diz que há uma base para cada frente, isto é, os alimentos corretos para cada orixá, porém, cada um coloca seu “tempero”. Na fotografia abaixo, estão as frentes para cada orixá (Bará, Ogum, Iansã, Xangô, Odé-Otim, Ossanha, Obá, Xapanã, Oxum, Iemanjá, Oxalá).

Fotografia 20 - Frentes para os orixás



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

4.1.4. Junho

No dia 20 são postadas fotos de dois tamboreiros conhecidos no Batuque. No dia 7 de junho, com a seguinte fala: *“A maioria das pessoas do Batuque quando se fala Jeje eles compreendem como jeje jexá devido o Jeje está quase instinto no Rio Grande do Sul a mesma coisa que a nação Oió. Muita coisa hoje é a maioria dos lados é Jeje jexá ou propriamente a cabinda”* (fonte oral, Baba Akinelé, 2020).

Em seguida um filho de santo afirma: *“Peculiar no Jeje no Batuque é o toque com aguidavi”*. (fonte oral, Oluaê, 2020)

Baba Akinelé responde: *“eu sei que Pelotas tocam e Rio Grande parecem que tocam ainda, na casa do filho consanguíneo do Pirica toca tb. O problema devido pouca gente desse lado não se ensinou os tamboreiros a tocar, então não é fácil tocar. Então são poucos. O Pirica também e o Tião do Exu Lodê, amicíssimo do pai, o Tião e o Pirica eram tamboreiros e depois viraram pai de santo. Gustavo de Exu Lodê de Viamão também tocava o aguidavi”* (fonte oral, Baba Akinelé, 2020).

Pai Pirica de Xangô (1938-2012), foi um pai de santo, da nação Jeje (ijexá) e também um grande tamboreiro do Batuque, segundo Braga (2005, p.100) “mais da

metade desses tamboreiros foi introduzido na religião, devido a problemas de saúde na infância, resolvidos através de seguranças, trabalhos mágicos que permitiram a permanência desses espíritos fujões na terra”. Na fotografia abaixo Pai Pirica à esquerda e ao lado direito está o Pai Tião (póstumo).

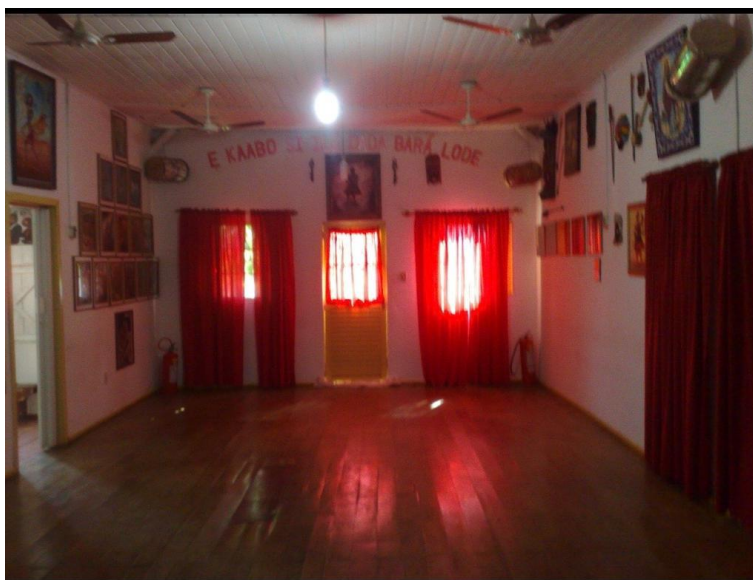
Fotografia 21– Fotografia da fotografia, Pai Pirica e Pai Tião



Fonte:Grupo de WhatsApp (2020)

Na fotografia abaixo, o Terreiro do Pai Nazário, pai de santo do Babalorixá Akinelé. O Terreiro se localizava na zona sul, no bairro Cavalhada em Porto Alegre/RS. O Terreiro esteve por anos em funcionamento, sendo que depois da morte de Pai Nazário, assumiu um herdeiro.

Figura 22 – Terreiro do Pai Nazário



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

4.1.5 Julho

Em 13 de julho, o pai de santo posta a foto com o seguinte dizer: *Milho já cedo que segunda é de Bará*. O milho é um alimento característico do orixá Bará, todos os pratos levam milho. Quando se faz uma oferenda, já representada na fotografia 3, feita para Bará, se leva milho cozido ou torrado dependendo da qualidade do Bará. A foto abaixo representa o alimento que será ofertado ao orixá.

Fotografia 23 - Milho



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

Já a fotografia abaixo representa uma oferenda para Exus da Quimbanda elaborados pelos filhos de santo, na casa deles em Carazinho. Na fotografia abaixo então são frentes elaboradas para o ritual da Quimbanda. Nota-se na fotografia abaixo, portanto, a diferença das oferendas para os orixás e as oferendas para os Exus da Quimbanda, em que há uma presença de pimentas, bebidas alcólicas e tridentes para estes últimos. A diferença pode ser observada na fotografia 20 por

exemplo em que a fotografia representa a frente para os orixás em relação com a imagem abaixo.

Fotografia 24 – Frente para o povo da rua



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

4.1.6 Agosto

Novamente o grupo reitera a importância da família, do respeito aos mais velhos e principalmente o respeito com os ancestrais. A reverência a eles é muito presente no Terreiro assim como no grupo de *WhatsApp*, conforme notamos anteriormente da extensão do sagrado do Terreiro físico para o virtual. Dentro do salão dos orixás, o pai de santo tem as fotos dos pais de santo penduradas na parede. Seleciono as duas imagens que mostram Pai Nazário, pela importância da ancestralidade. Dessa forma Silveira:

Sob o ponto de vista afroteológico, a busca pela ancestralização se assemelha a busca pela salvação da alma pelos cristãos, pois não existe nada pior para o africano que ser esquecido. O esquecimento é a morte plena. Ser lembrado é ter garantias até mesmo do retorno de seu *èémi* (sopro divino) a uma nova vida, renascendo em seus próprios descendentes. Se há uma soteriologia africana, esta está na ancestralização (SILVEIRA, 2019, p.90).

Fotografia 25 – Fotografia da fotografia: Baba Akinelé e Pai Nazário



Fonte Grupo de whatsapp (2020)

Segundo Silveira (2019, p.90) foi elaborada uma cartilha para crianças em um projeto chamado *Ori Inu Erê*, que foi realizado por uma comunidade tradicional de Terreiro em porto alegre, para crianças que são vinculadas às tradições de matriz africana. A cartilha apresenta os seguintes valores: ancestralidade, senioridade, transgeracionalidade, circularidade, corporeidade, musicalidade, ludicidade, oralidade, memória, comunitarismo/cooperativismo, complementaridade, ser integrado ao todo, axé e religiosidade. Posto isso, por isso a noção de ancestralidade é presente na cultura africana, quase como uma simbiose com a vida.

Figura 26 – Fotografia da fotografia: Pai Nazário



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

No dia 31 de agosto (frentes para exus), mesa feita para exu e *pombagira*. Na fotografia abaixo mais uma frente elaborada para o povo da rua.

Figura 27 – frente para o povo da rua



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

4.1.7 Setembro

A Yalorixá Tutti perde um irmão de santo, no dia 6 de setembro, a foto abaixo representa que ela está de luto. Quartinha preenchida com omi (água) simboliza vida. O pai de santo relata: *Infelizmente recebemos agora a notícia que o Terreiro Asé Olobomi entra em luto pela perda de um filho (pronto) Portanto Já tuti está de*

luto! O quarto santo está fechado e só será aberto após o Arissum. (fonte oral, Babá Akinelé, 2020).

O terreiro em que a mãe Tutti pertence, é *Asé Olobomi* precedido pela Mãe Nicole de Osun.

Fotografia 28 – Yalorixá Tutti de Iansã



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

No dia 8 de setembro é postada uma fotografia do Pai Beto de Aganju, que também foi Pai de santo do Baba Akinelé. Lembrando que nessa foto, Pai Beto está incorporado com uma entidade da Umbanda:

Importante mencionar que as fotos são sempre de pessoas, nunca de orixás. Estes não podem ser fotografados, pois constituem segredo máximo do batuque. Dizem que, se souber de tal fato, aquele que se ocupa de seu orixá pode enlouquecer, diferentemente do rodante do Candomblé que cedo já sabe e se prepara para receber seu orixá, virar no santo (MACHADO, 2015, p. 109).

Fotografia 29 – Pai Beto de Aganju



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

4.1.8 Fim do Ano

Casa do Exu Lodê da Rua, reformada.

Fotografia 30 – Casa de Exu Lodê



Fonte: Grupo de WhatsApp (2020)

As fotografias apresentadas podem demonstrar um aspecto da extensão do sagrado. Quero mobilizá-las para entender os modos através dos quais o povo de terreiro atribui sentido ao sagrado. O sagrado como mar, o sagrado nas frentes (oferendas) e nos ornamentos religiosos; o sagrado nas fotos dos mais velhos, o sagrado no altar, o sagrado nos alimentos. O grupo de *WhatsApp* é um suporte de extensão, “tal como acontece com os nossos corpos, as nossas imagens pessoais são transitórias e, por isso, distinguem-se das imagens que se materializam no mundo externo” (BELTING, 2014, p. 81).

As imagens produzem sentidos, essa extensão sensorial permite causar proximidade de quem a vê, no ato da visualização. A proximidade se torna ainda mais presente no momento em que os laços e a presença se torna diminuta pela Covid-19

As imagens são como nós nos mundos da experiência vivida e de seus regimes audiovisuais específicos que organizam e otimizam, bem como ressoam com a imaginação pessoal e o imaginário coletivo. Negligenciar os meios imagéticos no estudo da religião implica abrir mão de seus insights potenciais (MEYER, 2019, p.224).

As fotografias, porém, permanecem como uma forma de estabelecer continuidade e de se manter relações mediadas pelo sagrado. As fotografias acima demonstram a importância da noção de família, com as fotos dos ancestrais, bem como a extensão de se cultuar o orixá. Nota-se que a estética técnica das fotografias

não é o crucial e sim a imagem que pode causar sentimentos, sentidos estéticos e espirituais, pois o que torna a fotografia objeto não é simplesmente a imagem, mas a relação que ela tem com o mundo e o sujeito. Dessa forma, as fotos apresentadas são de um grupo, “mas, para uma pesquisa em ciências humanas, é importante não perder de vista a relação entre as imagens simbólicas coletivas e as imagens pessoais” (BELTING, 2014, p.82). Com a intervenção etnográfica diante de um universo religioso do grupo de *WhatsApp* ao todo foram coletadas 24 fotos que podem ser definidas da seguinte forma:

- 1) Fotografias que representam os espaços sagrados 7,13,14, 15, 22, 28, 30. Ao todo 7 fotos. Dessas fotos nota-se, a casa do Lodê (7 e 30). A foto do mar (13), o Terreiro *Egbé Asé Ogum* (14, 28), o altar da filha de santo (15), e o Terreiro do Pai Nazário (22).
- 2) Fotografias que representam os objetos sagrados: 8,16,18. Ao todo três fotografias. O jogo de búzios (8), o brasão (16), o quartilhão de oxum (18).
- 3) Fotografias que representam frentes, oferendas, ebós, serviços e alimentos: 9,10,11,12,17,20 23, 24, 27. Ao todo 9 fotos. O tabuleiro aos ancestrais (9), o acarajé (10), serviço para os orixás (11), doação de alimentos (12), ebó para saúde (17), frente para os orixás (20), milho (23), frente para o povo da rua (24).
- 4) Fotografias antigas de Pais de Santo: 19, 21, 25,26, 29. Ao todo 5 fotos. Pai Nazário e Pai Mario de Oxum (19), Pai Pirica e Pai Tião (21), Pai Duda e Pai Nazário (25), Pai Nazário (26), Pai Beto de Aganju (29).

Diante desses dados, conforme Silveira (2019), os espaços sagrados são todos importantes para que se exerça o axé (energia vital). Conforme o autor:

(...) a religiosidade é elemento central da vida e da cultura africana. Ao constatarmos que para os africanos tudo é sagrado, logo percebemos que todas as instâncias da vida (nascimento, desenvolvimento, morte); todas as relações (familiares, comunitárias, religiosas, sexuais); todos os espaços (geográficos, naturais, sobrenaturais); todos os seres (humanos, animais, plantas, divindades) são motivos para o estabelecimento de rituais (SILVEIRA, 2019, p. 107)

Já os objetos sagrados possuem valor da materialidade do sagrado; são destinados de acordo com sua característica; por exemplo: o jogo de búzios que é o

intercâmbio com ifá, o quartilhão da Oxum para se obter prosperidade, e o brasão que representa a hierarquia da família.

Já as frentes e as oferendas podem ser destinadas para as divindades (orixás) e para as entidades (exu, pombagira). Os ebós podem ser serviços para determinados fins, como para saúde, para a prosperidade, abertura de caminho; mas também dentro do Batuque, o ebó pode ser uma iniciação, por exemplo uma iniciação com animais de quatro pés também conhecido por *ebó*, ou pode ser ainda uma comida preparada, que é passada na pessoa. Dessa forma, é interessante analisar que o número de serviços, ebós feitos para a saúde, aparecem em maior número do que fotografia de objetos sagrados, por causa da pandemia. As fotos de *WhatsApp*, as quais foram atribuídas o sentido de sagrado reiteram o tripé: vida longa, prosperidade e filhos, segundo o Babalorixá Hendrix Silveira menciona como características da cultura yourubá.

Diante dos dados coletados, pelo *WhatsApp*, a ideia era tratar da funcionalidade sagrada dentro de um grupo midiático; porém, a pandemia transformou esse dado, e mesmo assim, não deixou de ser sagrado o que as fotos representaram, mas também sobressaiu intenções de cura, de cuidado, de proteção à saúde sob a ótica de um Terreiro. Ao trazer isso, e verificar que a maioria da movimentação do Terreiro estava baseada em ébos para saúde é que se compreende o *suporte simbólico* de Sodré e a *vida longa* do Hendrix.

Com base, portanto, na intervenção etnográfica e na inspiração etnobiográfica, acompanhei um grupo religioso de *WhatsApp*, por meses a fio. Então, em janeiro de 2021, é chegada a hora da minha iniciação na religião.

No dia nove de janeiro de 2021 faço minha iniciação no Batuque, nação Cabinda: “los iniciados se disntinguen de los no iniciados” (AUGÉ, 1988, p.41).

Chego às 13h no Terreiro. Já havia três irmãos de santo, recolhidos, pois no dia anterior foi feita a obrigação de quatro-pé. No sábado quem iria iniciar era eu e outra irmã de santo, nós iríamos fazer o *borí* (de aves). Alguns dias antes de se aproximar minha obrigação me senti sensível, mexida por dentro, falando pouco e pensando muito. Uma atmosfera me abraçava, mas ao mesmo tempo estava nervosa e ansiosa. Às 13h do dia 9 de janeiro já estava no Terreiro. De manhã fui comprar meu pano branco da cabeça (ojá), e mais regatas brancas. Almocei qualquer coisa. Cheguei em casa, tomei banho e fui para o Terreiro. A obrigação só iria começar à tardinha. Comecei a andar de um lado para outro dentro do terreiro:

lavei louça, cortei batatas e cenouras, conversei com vários irmãos de santo sobre a iniciação. Estava literalmente do salão para a cozinha. Minha barriga fervilhava, minha ansiedade ia aumentando conforme a hora ia se aproximando. Pensava muito na entrega, de como seria ter meu orixá comigo, o que aconteceria. A noção de entrega é difícil para uma personalidade que nasceu e cresceu com privilégios e liberdade. Há também o temor do desconhecido, do que nunca foi vivido, o mistério que o sagrado nos imprime.

Choveu. Olho para o pai de santo e digo: “iih, exu não gosta de chuva”. Ele me olha e diz: “não, isso é crendice”. aguardo. São separadas as minhas guias e colocadas em vasilhas de barro⁵⁸ também chamadas de alguidar. Já a representação da minha cabeça (*Ibá ori*), no meu caso Exu (Bará) é assentada em uma vasilha maior que as de barro. Dentro está minha quartinha, minha manteigueira, ambas de cor vermelha. Ainda são colocados sete búzios, uma moeda antiga e a minha guia de cabeça de cor vermelha, Bará Agelú. Meu corpo Oxum Pandá, minhas passagens Xangô Aganju e Oxalá Obocum e Exu Lanã. Ainda as guias de Ogum e lansã, pai e mãe do Ilê. As guias de passagem vão separadas em cada vasilha, bem como minha guia de Oxum Pandá. Estou dentro do salão em frente ao quarto de santo; em quase cinco anos frequentando o salão, nunca havia entrado no quarto de santo; e só vou entrar quando levantar do chão.

Assim começa a iniciação: primeiramente é passado um axé (limpeza), que está dentro de sacos com as cores de cada orixá e um galo também é utilizado para a limpeza. Isto é, o galo vivo é passado em todo o nosso corpo.

Depois é lavada minha cabeça com ervas que são maceradas e ficam da cor verde escura. Conforme a água ia descendo na minha cabeça, o alabê (tamboreiro) toca as rezas, cânticos e os filhos cantam, sendo entoadas em todo o momento da iniciação. Minha cabeça é lavada. Deito no chão e é colocado um pano branco quase transparente que é segurado encima de todo meu corpo. Eu me levanto e fico ajoelhada com a cabeça para baixo e o pai de santo ecoa meu orukó, chamado de nome de santo; quando se está fazendo a iniciação, isto é a feitura do santo, o nome público do meu santo: Èsùlayò. Depois é colocado um algodão em cima da minha cabeça com os sete búzios e a moeda e é passado mel.

⁵⁸ Lembrando que se a pessoa é a filha de Xangô, vai estar na gamela, as vasilhas elas podem mudar de acordo com o santo, por exemplo lansã será na panela de barro, santos de praia são em vasilhas claras, transparentes.

Começa a imolação. É cortado primeiro para o Bará Lanã, minha passagem de Exu, e passado o *ejé* (sangue) nos meus pés. Depois sento com a minha vasilha (*ibá ori*), posicionada no meio das minhas pernas. Começa o corte para meu orixá de cabeça e meu corpo. Já as passagens vão depender, por exemplo de minha irmã de santo que seria a próxima a se iniciar, e é filha de Xangô; então minha guia de passagem de Xangô ficou junto com a gamela do orixá Xangô para “comer” junto.

O axorô (sangue) que cai sobre meu corpo, é passado pela minha madrinha de santo, e por algumas irmãs de santo que ficam presentes auxiliando. A iniciação é zelada com os pombos que representam meu orixá Bará Agelú. Nesse momento acontece uma cena, que me foi relatada depois, no momento em que o pai de santo coloca o pombo perto da minha cabeça, com a cabeça dele na minha testa, ele para de bater as asas por alguns minutos e abre asas abraçando a minha cabeça. Meus irmãos de santo que estavam vendo a minha iniciação disseram que foi uma das cenas mais lindas que já vivenciaram.

É colocado o *ojá* (pano branco) na minha cabeça e sento para ver a próxima iniciação. Ao terminar, deitamos. Enquanto isso os filhos que estão auxiliando limpam os animais, e fazem uma canja de galinha que será servido para nós nem quente nem frio, mas em uma temperatura morna. Comemos e dormimos, durante três dias. Não podemos nos olharmos no espelho, não podemos comer com garfo e faca, não podemos sair do salão onde estamos deitados, a não ser para ir ao banheiro. No banheiro o espelho é tapado com uma toalha. Ficamos a maior parte do tempo isolados. Sem utilizar nenhum meio eletrônico, como por exemplo o celular. Não podemos alcançar nada para ninguém. A iniciação nos faz dormir muito, é uma sensação de abertura, de nascimento, de silêncio. De dentro para fora. Todas essas regras respeitam uma lógica de ritos de iniciação comuns na cultura de matriz africana, como descreve Tacca (2009):

os ritos de passagem são marcados por cerimônias de separação (preliminares) e de agregação (pós-preliminares) que criam seu interstício, muitas vezes de longa duração, um estado de liminaridade acentuado, principalmente nos casos de ritos de iniciação. As características de liminaridade às quais o neófito está sujeito: submissão, silêncio, ausência de sexualidade e anonímia (TACCA, 2009, p.159)

Podemos receber visitas depois de um dia. As visitas são dos filhos da casa, que nos levam doces.

Na segunda-feira à noite, dois filhos de santo chegam para levantar a nossa obrigação (que são as frentes dos orixás e nossos alguidares). É lavada a nossa cabeça novamente com ervas, e retirado o algodão que contém os sete búzios e a moeda. Depois separamos o que está dentro dos alguidares. Ajeitamos dentro da bacia novamente. Então se organiza e se limpa todo o terreiro. Eu fiquei responsável por lavar todos os alguidares, vasilhas, gamelas e depois secar o chão da cozinha, terminando, limpamos nossos búzios. Ajeitamos dentro da manteigueira os sete búzios abertos e a moeda do lado da coroa, que é a representação da nossa cabeça.

A foto abaixo está com os búzios virados para baixo e a moeda também; quando fiz a foto perguntei para o pai-de-santo se podia; ao tirar a foto, estava desse jeito, como mostra a imagem; quando fui ajeitar na manteigueira, é que notei que tudo tinha que estar ao contrário, mesmo assim eu não quis fotografar os meus búzios para cima. O sagrado se manifesta em mim, então faz com que eu não quisesse mostrar tudo. O sagrado possui uma magia estética invisível. Podemos então tomar banho, e dormir.

Fotografia 31 – Representação da minha cabeça



Fonte: Elaborada pela autora (2021)

Na terça-feira, acordamos cedo da manhã, organizamos o terreiro, tomamos café, guardamos nossa quartinha, nossa manteigueira no quarto de santo em uma estante com várias quartinhas e manteigueiras dos outros filhos. Batemos a cabeça; Baba Akinelé passa mel nas nossas mãos, e bate com suas mãos nas nossas. Estamos prontos para ir embora.

Fotografia 32- Caminho



Fonte: Elaborada pela autora (2021)

Desde do primeiro momento que você entra no Terreiro, pede agô (licença), até a hora de ir embora, sendo que “as tradições de matriz africana entendem os espaços naturais e os espaços geográficos como sagrados” (SILVEIRA, 2019, p. 60). Uma das inquietações que tive, foi ao levantar do chão; experimentei dificuldades de conviver com o coletivo. Sabe-se que toda a religião de matriz africana é baseada no coletivo e percebo o quanto me torno antagônica naquele momento, o quanto meus valores são de uma cultura individualista. Enquanto estava recolhida, não houve problemas; porém, ao me levantar foi um choque. Ir ao encontro de minha própria natureza me refez e posso avaliar ainda melhor o que é se tornar efetivamente filha de santo.

as comunidades tradicionais de matriz africana são espaços pedagógicos por excelência. Nele se estruturam identidades psicológicas e sociológicas, se ensina os cuidados com a natureza e o respeito para consigo e com os demais membros da comunidade (SILVEIRA, 2019, p.68).

4.2 ENTREVISTAS

“Toda imagem conta uma história”, (BURKE, 2004, p.175). Ao selecionar dez pessoas para serem entrevistadas, a maioria se dispôs. Quatro pessoas, negaram, uma delas aceitou de início, e depois me disse que não poderia, outra duas disseram que não poderiam, e uma não me respondeu. Substituí por outras quatro pessoas. No universo de 51 pessoas, selecionar foi difícil; considero todas as pessoas importantes, porém, meu critério foi de tempo dentro da religião, os filhos que estão há mais tempo dentro do Terreiro *Egbé Asé Ogum*. Ao todo foram 9 pessoas entrevistadas, partindo de uma interseccionalidade, abarcando mulheres, homens, diferentes orientações sexuais e etnias.

O primeiro contato, portanto, foi pelo *WhatsApp* de forma individual, explicando como funcionaria a pesquisa. Em que consistiria em requerer uma fotografia de um objeto que eles considerassem sagrado na religião. Ao enviar a fotografia, é marcada a entrevista com as seguintes perguntas: Por que você considera esta imagem sagrada? Qual a função do objeto? E o que torna este objeto sagrado? Descreva o seu orixá para alguém que não pudesse enxergar? Noto que mesmo assim, as pessoas que estavam dispostas a participar são essenciais para a construção do sentido atribuído ao sagrado o ser humano “é naturalmente o lugar das imagens” (BELTING, 2014, p.79).

As entrevistas eram marcadas previamente, nos horários em que o interlocutor poderia; deixei-os bem à vontade sobre o melhor horário. Notei uma certa dificuldade deles na escolha da fotografia, eu informaria que podia ser uma foto que eles tinham ou que eles tirassem, elaborar uma imagem, produzir essa imagem, não foi de fato o mais importante. Mas o objeto sim era importante. Então dei pra eles o tempo de alguns dias, e depois os chamava no privado e marcava a entrevista. As entrevistas foram realizadas pelo *WhatsApp* por vídeo pela facilidade do aplicativo, com autorização para gravar em áudio.

As entrevistas abaixo foram transcritas de acordo com a ordem dos orixás.

4.2.1 Babalorixá Akinelé – Ogum

Entrevista com o pai de santo, Baba Akinlé. Ele fotografa seu assentamento, que se chama *Ojubó Ibá*, *ojubó* significa lugar de adoração, torna-se então o assentamento do Ogum, isto é, uma representação material.

Esse objeto se encontra dentro do quarto de santo. Baba Akinelé possui trinta e cinco anos de religião. Tem seu próprio Terreiro, isto é, casa aberta, há vinte sete anos. “Ogum é aquele a quem pertence tudo de criativo no mundo, aquele que tem uma casa onde todos podem entrar” (PRANDI, 2011, p.99). Segundo ele:

*Considero essa imagem sagrada porque representa meu orixá. O que é mais sagrado, o que é a minha vida, meu ar, é o que eu respiro. É o motivo principal da minha vivência, que é o Ogum. A função é o local de assentamento dessa divindade Ogum, é onde esses objetos são consagrados ao orixá e onde *ojubó ibá*, se concentra a energia do orixá. Possui talha, alguidar, *ocutá* (pedra), ferramentas que pertencem ao orixá. Como Ogum dono da metalurgia, orixá deus da guerra, orixá da tecnologia. Ele carrega essas ferramentas, por exemplo, a faca, porque ele é destinado ao sacrifício, ele é o dono do *obé* (faca) e as demais ferramentas como corrente, como ponteira, como marreta, como martelo, como serrote, enfim todas as ferramentas de um ferreiro, de um agricultor, porque Ogum foi quem trouxe a facilidade para o homem, essa tecnologia, esse avanço nas ferramentas. O que torna ele sagrado após todos os rituais, os preceitos, a sacralização é a vida, é uma representação de dar vida aquele objeto. (Entrevista concedida à autora, fevereiro de 2021)*

Fotografia 33 – *Ojubó Ibá*

Fonte: Babalorixá Akinelé

4.2.2 Yalorixá Tutti de Iansã Kitala – Iansã

Yalorixá Tutti de Iansã Kitala, possui vinte e três anos de religião. E como mãe de santo possui três anos. É também esposa do Baba Akinelé. O objeto fotografado é da sua iniciação na religião, *Ibá Ori*; *ori* significa cabeça, a primeira consagração

do orixá. Segundo ela: *É o início de tudo, meu Ibá ori, é minha vida, é o início de tudo. É a ligação direta com meu orixá. Iansã é minha vida* (entrevista concedida a autora, fevereiro de 2021).

O autor Augé (1988, p. 140), entende a relação do deus com o objeto através de três perguntas: O que sou? Quem sou? E o que é o outro? Para ele a terceira pergunta responde a segunda resposta, dessa forma:

Asimismo, la tercera pregunta representa una respuesta a la segunda, por más que la primera tropiece, más allá del examen del cuerpo vivo, com y la evidencia inerte de la materia bruta. La materia, la indentidad y la relación están pues em la base de todo dispositivo simbólico (AUGÉ, 1988, p. 140).

Fotografia 34 – *Ibá Ori*



Fonte: Yalorixá Tutti de Iansã

4.2.3 Yacilê – Iansã

Yacilê, filha de Iansã, nasceu dentro da religião, mas faz treze anos que é filha de santo no Terreiro do Babá Akinelé. O objeto escolhido por ela é o *Ibá* de Iansã, também é um lugar de assentamento. O objeto é uma panela de barro, com uma taça que está dentro da panela de barro.

Segundo ela:

Ibá da Iansã, ali é feito ao assentamento, minha mãe tá ali (...) cada orixá tem seu ibá, borído (quartinha e manteigueira) e no apronte vai tudo e mais os ocutás que representam os orixás, mas a guia a imperial que é dos búzios, os búzios e mais umas coisas que é do apronte daí, mas tudo isso é sagrado desde do primeiro início, desde do borído que para nós, é uma das principais ritualísticas, que é o início. Iansã é aquilo que a gente de melhor dentro da gente pra mim entendeu? Minha mãe não vem de fora, minha

mãe vem de dentro. Minha mãe vem da ancestralidade, do sentimento. A minha mãe é uma fortaleza, ela é dona do meu borído, é a dona da minha cabeça (Entrevista concedida à autora, fevereiro de 2021).

Fotografia 35 – *Ibá de lansã*



Fonte: Yacilê

4.2.4 Ojuinã – Xangô

Ojuinã é filho de Xangô Agodô, possui dez anos de religião, na casa do Baba Akinelé. O objeto escolhido é a gamela, objeto sagrado dos filhos de Xangô, pois este, foi castigado por Oxalá, segundo o *itan*:

(...) Mas Oxalá impôs um castigo eterno a Xangô. Ele que tanto gosta de faltar-se de boa comida. Nunca mais pode Xangô comer em prato de louça ou porcelana. Nunca mais pode Xangô comer em alguidar de cerâmica. Xangô só poder comer em gamela de pau, como comem os bichos da casa e o gado e como comem os escravos (PRANDI, 2011, p.158).

Segundo ele:

o único que come na gamela. (...) toda ritualística de Xangô tem que ter gamela. O próprio assentamento de Xangô tem que ter gamela, a oferenda de xangô tem que servir na gamela, para chegar até Xangô tem que usar a gamela. (...) eu considero um orixá rígido, rígido por causa da questão da

justiça, então o filho tem que ser justo também (...) na verdade é uma forma de se ligar ao sagrado, é uma forma de trabalhar a alma, uma forma de se tornar uma pessoa melhor, por que acredito que o objetivo da religião se tornar um ser humano melhor em todas as áreas da tua vida, seja afetiva, seja profissional enfim em todos sentidos da tua vida (Entrevista concedida à autora, fevereiro de 2021).

Fotografia 36 – Gamela de Xangô



Fonte: Ojuinã

4.2.5 Obadilê – Xangô

Obadilê, é filha do Baba Akinelé; entrou na religião em 2004. Foi também esposa dele e com ele teve quatro filhos carnis. Obadilê escolhe o jogo de búzios como objeto sagrado; só quem pode jogar búzios são filhos prontos de Bará a Oxalá; são filhos que são aptos a se tornarem chefes religiosos, porém, não são todos que querem ser tornar mãe de santo, como é o caso de Obadilê.

Segundo Prandi (2011), o *itanque* corresponde ao jogo de búzios, fato de que Orunmilá recebe dos homens oferendas para que ele retornasse ao Aiê (terra); ele então entrega dezesseis nozes de dendê, para que quando precisassem recorressem ao Ifá, mas também deixou o oráculo. Orunmilá disse: “quando tiverem problemas, consultem o Ifá. Orunmilá nunca mais veio ao Aiê, mas deixou o oráculo para que as pessoas possam recorrer a ele quando precisassem (PRANDI, 2011, p. 444)

Segundo ela:

Para mim em eu me aprontei em 2017, não quero filho de santo, não quero abrir casa, quero ter o orixá para mim, então ali é sagrado porque tudo que eu preciso, é ali que eu peço para xangô, para Bará, para Ogum, que eles me colocam no caminho, eu jogo muito pouco, eu não abro para ninguém. (...) aqui em santa catarina tem muito crente, muita gente que só fala em Igreja e é ruim tu dizer que é do santo, por isso eu não posto nada no face, senão eles viram a cara para mim no serviço, então eu prefiro não comentar

entendeu? Tem pessoas que dizem assim: tu é de religião? Eu digo: sou. Ai que legal! Mas nada mais que isso entendeu, então aquilo é sagrado para mim, é o que eu tenho de sagrado (...) Xangô fala nos búzios que ele vai vim para perto de mim, eu agora estou em Navegantes (...), aí pretendo trazer ele. (...) Para mim Xangô é o equilíbrio para mim é isso, não faça que ele vai lá e cobra (Entrevista concedida à autora, fevereiro de 2021).

Fotografia 37 – Jogo de Búzios



Fonte: Obadilê

4.2.6 Obaladê – Obá

Obaladê é filha de santo que está há cinco anos no Batuque, mas ela nasceu dentro da Umbanda. O objeto escolhido, são as guias, que são colares de contas que possuem a cor específica do orixá. Na iniciação as guias são colocadas nos alguidares de acordo com o orixá; se tornam sagradas depois que o *ejé* (sangue) cai sobre elas. A guia é de acordo com seu orixá de cabeça, e com suas passagens. Na fotografia abaixo, estão presentes as guias rosas, cor de Obá; a guia abaixo se chama de imperial, representa que essa filha tem obrigação de quatro-pé. Na foto também há esculturas dos dois orixás, Obá e Xangô, que representam o ajuntó (cabeça e corpo) da filha de santo. “Obá escolheu a guerra como prazer nesta vida. Enfrentava qualquer situação e assim procedeu com quase todos os Orixás” (PRANDI, 2011, p.314). Segundo ela:

Porque quando tu começa dentro de uma casa de religião, o primeiro objeto que tu olha nas pessoas é a guia que ela carrega, né? É a identidade do santo dela que ela carrega é a guia. É ligação do nosso ori com o nosso corpo que a gente carrega, a ligação com o terreiro, é a nossa guia. (...) ela é a orixá guerreira, é a roda da vida, ela pode tanto de empurrar para frente, como te puxar para trás depende de como você vê as mutações da tua vida,

ela protege a mulher, ela ensina a mulher como lutar sem depender do homem (Entrevista concedida à autora, fevereiro de 2021).

Fotografia 38 – Guias



Fonte: Obaladê

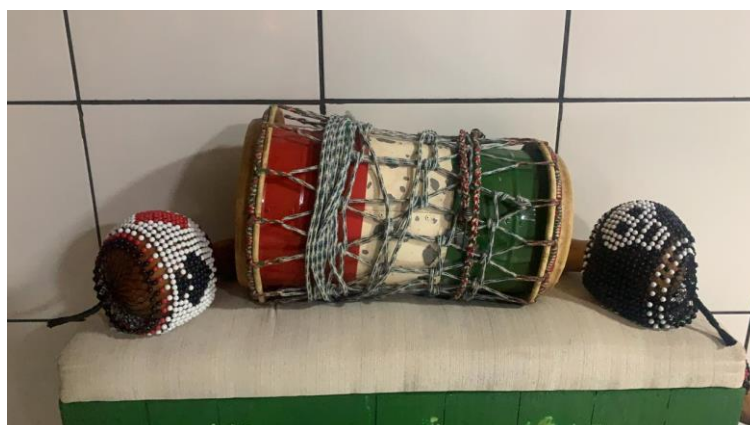
4.2.7 Oluayê – Xapanã

Oluayê, filho do Pai Duda, tamboreiro (alabê) da casa; ele escolhe o tambor como objeto sagrado. A música dentro da religião de matriz africana é, sem dúvida, patrimônio cultural, assim como a dança. Dessa forma: “os tamboreiros de nação, ou seja, os músicos rituais da nação ou batuque, a religião afro-gaúcha específica do estado, são considerados peças fundamentais para o andamento das cerimônias religiosas” (BRAGA, 2005, p.99). É através das batidas que a conexão dos orixás com o mundo terreno acontece, “ao som dos instrumentos as pessoas formam uma roda, no espaço do salão, dançando uma atrás das outras, em sentido anti-horário,

com passo especial: um pé avança, o outro se reúne a ele por instante e avança novamente” (CÔRREA, 2006, p.120). Segundo ele:

O tambor é o que invoca as atividades, é o que invoca os orixás, é através do som do tambor que o orixá responde em determinada ocasião, em momentos de festa, nos momentos de um trabalho. Tem o caso do Batuque, que tem o axé da balança que o orixá pode não se manifestar durante a balança, mas na redobrada do arujá que é sagrada para Xangô, os orixás se manifestam nessa batida, então é tudo através do tambor, da mão do tamboreiro, depois dos fundamentos do pai de santo, o tambor é objeto mais sagrado para mim. (...) as vezes não precisa nem o cantar, às vezes só a batida o orixá já entende que energia está sendo mandada para ele, e já fazendo a invocação, não precisa nem o cântico nem a reza em si, às vezes só a batida, como a gente tem o alambá e o aguilê de iansã, são batidas de invocação, que são batidas que acabam trazendo eles para o mundo para a gente pode reverenciar, é tudo através do tambor. (...). Antigamente pegava uma lata, cortava o couro do animal de obrigação, se cortava o cabrito na obrigação da casa, esse couro era curtido, era ressecado, era tratado, e futuramente esse couro iria virar um tambor. Eu já vi relatos de gente antiga contando que se faziam tambor naquelas latas de conserva gigante que tinham antigamente. Lata de ervilha, lata de azeite, latas grandes faziam o tambor. (...) Sim, A afinação é totalmente diferente. A afinação dele é em corda, e tu vai afina ela em determinada ocasiões, quando a gente faz o rito ao egun, o tambor tem que ser com uma determinada batida, tem que ser xôxo não pode ser apertado, quando é para santo pode ser médio, entre o agudo e o grave, porque tem momentos do Batuque por exemplo que o tambor necessita de uma batida mais grave, mais pesada, aí depois ele vai mudar para outra batida, que são diversas batidas, vai se tornar mais aguda, então a gente afina para santo é mediano entre o agudo e o grave. Quando é para quimbanda o pessoal já deixa mais agudo, que é aquele som chamado que a gente chama, som de lata, que é aquele som mais rápido, mais pegado, não se torna tão pesado (entrevista concedida à autora em fevereiro de 2021).

Fotografia 39 - Tambor



Fonte: Oluaê

4.2.8 Osundayo – Oxum

Babalorixá Osundayó, entrou na religião com treze anos de idade; possui ao todo, dezenove anos de religião e está no Terreiro do Baba Akinelé há nove anos. O Osundayó escolheu o caminho religioso, tanto que ele é pai de santo; por isso que ele escolhe o peji (quarto santo) como objeto sagrado. O quarto santo é um dos locais mais sagrado dentro da religião, “sua localização, como disse, é sempre junto do salão, comunicando-se com este através de uma porta”. É dentro do quarto de santo que tudo é guardado: as quartinhas, as manteigueiras, toda a representação dos objetos sagrados dos filhos assentados. Segundo ele:

porque ali está meu orixás, ali está a morada dos meu orixás, onde meus orixás estão, onde eu bato minha cabeça, onde eu acendo minha vela, onde eu expresso minha fé, onde eu também eu expresso meu amor, meu carinho, minha dedicação, é onde está alojada a minha fé maior. A função do quarto-santo não é só de morada do orixá, ali é onde habita a fé (...) o quarto-santo é onde manipula e invoca a energia do orixá (...), Oxum para mim foi mãe, continua sendo mãe e vai ser sempre mãe para mim, mãe Oxum é minha força, minha energia de viver, minha vontade de lutar, minha vontade de ser sempre melhor oxum para mim é tudo, tudo na minha vida (entrevista concedida à autora em fevereiro de 2021).

Fotografia 40 – Quarto de santo



Fonte: Osundayo

4.2.9 Omibiuy – Iemanjá

Omibiuy, é filha do Baba Akinelé, mas também filha de sangue, possui vinte e sete anos de quartinha, sua primeira iniciação foi aos onze anos. O objeto, a quartinha, faz parte do *ibá orí*, que simboliza a cabeça quando se faz a iniciação. Dentro quartinha vai água, sendo que é responsabilidade do filho de santo, encher

quando a água seca. “(...) Oxalá encarregou Iemanjá de cuidar do orí de todos os mortais. Iemanjá ganhara enfim a missão tão desejada. Agora ela era a senhora das cabeças” (PRANDI, 2011, p. 399). Segundo ela:

o nosso primeiro contato, digamos assim, com a religião, onde a gente acredita que a nossa movimentação, a nossa energia a gente coloca ali, e também por ser um objeto de tanto tempo que está junto comigo(...) A energia nossa e do orixá, uma fonte de energia, enche a quartinha, esvazia, enche renova, se conecta com o orixá. Iemanjá é como as ondas pode trazer e levar (entrevista concedida à autora, fevereiro de 2021).

Fotografia 41 – Quartinha de barro



Fonte: Omibiuy

Das 9 fotografias nota-se que três estão relacionadas ao assentamento do orixá, *ibá ojubó* (fotografia 33), *ibá orí* (fotografia 34), *ibá de iansã* (fotografia 35). São *ibás* diferentes, mas que designam a importância do assentamento do orixá, isto é, uma representação material do orixá. A fotografia 33 possui um número maior de

ferramentas, e o objeto é maior porque é um *ibá ojubó* de um pai de santo. Já a fotografia 35, o *ibá* de lansã é também um objeto maior pois a filha de lansã é pronta⁵⁹ dentro da religião. Já o *ibá orí*, fotografia 34 é um primeiro assentamento que se realiza dentro da religião, por isso, possui a quartinha e a manteigueira itens imprescindíveis para a primeira iniciação. Já na fotografia 41, a quartinha de barro que também é um objeto que faz parte do *ibá orí*. Conforme Silveira:

No colo do iniciante é depositado o ìgbá, um grande alguidar de barro, espécie de vasilha onde o fundo é muito mais estreito que a borda, mas também pode ser uma grande bacia de louça ágata; assim como o peji, todas as vasilhas, vasos, panelas e objetos cuja forma pode conter algo são representações simbólicas do útero que contém a força e poder de fertilidade feminina. Dentro dele é que ficam certos implementos que serão sacralizados (SILVEIRA, 2019, p.77).

Já a fotografia 36, o objeto é a gamela de Xangô, o único orixá que “come” na gamela, e não nos alguidares como os outros orixás.

Nas outras fotografias nota-se outros objetos que são sagrados, como o jogo de búzios, que é imprescindível para a comunicação. Na fotografia 37, a entrevistada escolhe o jogo de búzios; segundo ela é importante que tenha respostas dos búzios, pois não há interesse em ser mãe de santo, mas em estar em consonância ao axé através dos búzios, que é forma de equilíbrio. Todo jogo de búzios é circular, por isso, conforme o autor:

As antigas casas africanas eram construídas com paredes circulares e não retangulares como no Ocidente; nas festas religiosas as pessoas dançam formando um círculo; a consulta ao oráculo de Ifá pelo jogo de búzios se dá numa série de elementos dispostos em forma de círculo. O círculo é a forma perfeita. Por conta disso, para os africanos, o tempo também é cíclico. A ciclicidade do tempo é típica entre vários povos. (SILVEIRA, 2019I, p.94).

Na fotografia 38, há as guias como objeto sagrado. As guias são o primeiro contato com o sagrado, que é palpável, material, pois são elas que demonstram a qual orixá determinada pessoa pertence. As guias se diferem de acordo com a iniciação; na fotografia nota-se que as guias são grossas, isto quer dizer, que é uma filha que já possui uma obrigação maior, que é chamada de quatro-pé, que são animais maiores que galos ou galinhas, animais como carneiro por exemplo. Já na fotografia 39 há o tambor como objeto sagrado; como se percebe, a música é de

⁵⁹ Apta a se tornar mãe de santo, pois possui o apronte de Bará a Oxalá.

extrema importância para religião, pois através da música é que se tem a invocação das divindades. O toque do tambor se torna uma grande narrativa ancestral, pois as letras são cantadas (em yourubá) para os orixás descerem ao mundo. E, por fim, a fotografia 40 que é o quarto de santo, espaço sagrado escolhido pelo entrevistado, o pejí também conhecido por esse nome, é um espaço destinado somente para filhos que tem alguma obrigação, isto é, iniciados. É nesse espaço que ficam itens (*ibá*, manteigueira, quartinha), objetos sagrados. Na fotografia 40 percebe-se que as cortinas são amarelas (cor de oxum), e mais vários objetos, como o pilão, alguidares e espelhos que também são sagrados.

Eliade (1992) que estudou o sagrado, aponta para a ideia de profano. Porém o profano é um elemento muito ocidental e cristão. Segundo Silveira (2019) dentro da religião de matriz africana não há a ideia de profano, como os católicos, por exemplo, que possuem o esquema binário mal e bem. Dentro da religião de matriz africana profanar seria por exemplo alimentar um santo com um alimento errado. O próprio catolicismo incutiu na sociedade que religiões não cristãs seriam profanas.

Já Marc Augé (1989), considera que os símbolos dentro da cultura africana possuem relações com a matéria e a vida, humanos e deuses, mortos e vivos, que formam uma rede, que o sentido se dá através da dimensão das relações com os deuses, nesse caso, com os orixás. Dessa forma, o sagrado está ligado às questões sensoriais, seja por objetos, seja pela música, pelo ritual, seja pela língua, seja pela relação com a família de santo ou pela conexão com o orixá.

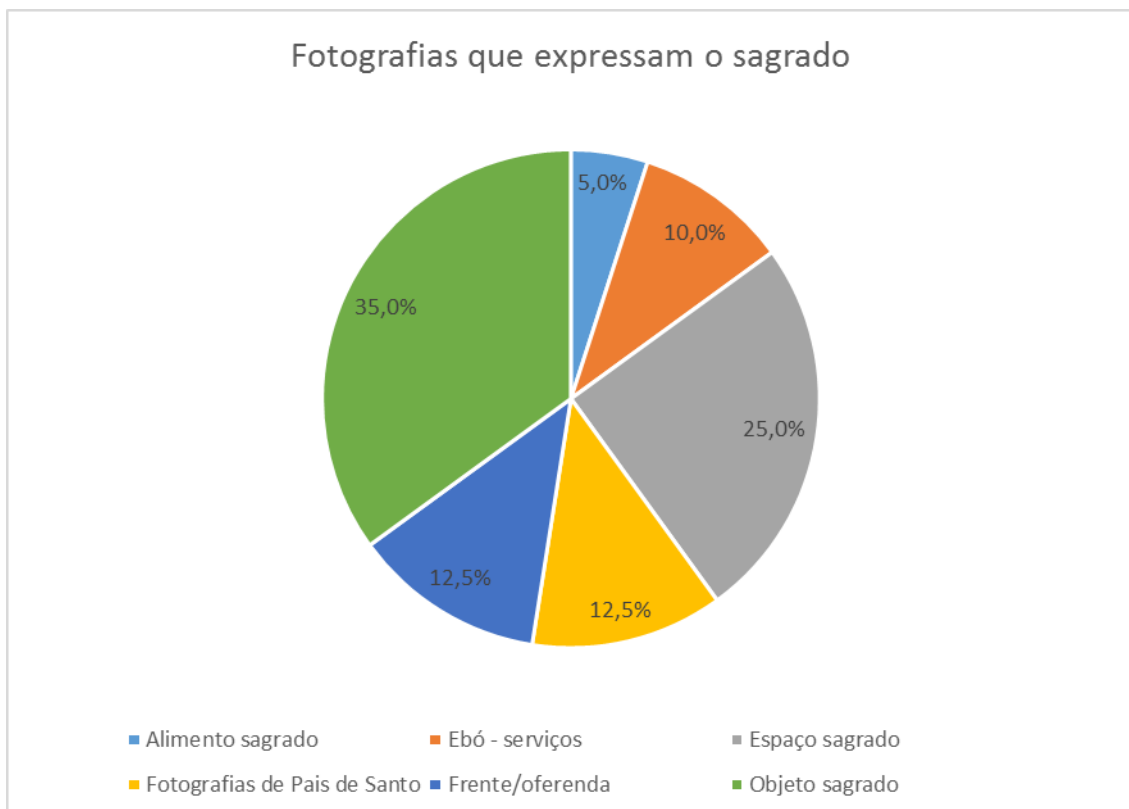
Por isso, os objetos que a grande maioria das pessoas escolheram, mostram o local do assentamento, uma vez que o Terreiro é importante como construção/extensão da “orixalidade”. Posto isso, os orixás são o suporte simbólico que dão a continuidade através da identidade do santo que é a *cosmovisão exilada*, e que também se manifesta nas imagens.

Ao falar que a pesquisa estava ligada à fotografia, muitos interlocutores perguntaram se poderiam ser duas fotografias, ou me perguntavam qual você acha mais bonita; em todos os questionamentos agi de forma neutra, e disse que a poderiam escolher a que acreditavam ser a ideal. É difícil destinar o sagrado através de uma única imagem. A dúvida de qual foto escolher, é um sentido estético e espiritual. Dessa forma, o que revela nas fotografias é que a técnica fotográfica não é o importante, e sim a imagem relacionada com o sagrado, o que cada indivíduo entende, sente, em relação ao sagrado.

O sagrado pode ser invisível quando se sente, mas pode também ser materializado em fotografia. Por isso, a estética espiritual está presente no sagrado como o sagrado está presente na estética, porque o sagrado interage com o corpo, interage nos orukôs, na língua iourubá, nos *itans*, nos assentamentos, na iniciação nos elementos da natureza; interage nas roupas, e interage na forma de pensar.

Durante todo esse tempo em uma casa da religião, notei o aprofundamento da noção de família, da relação com o orixá, o respeito que se converte em uma corporalidade específica e autêntica. A imagem que é sagrada através de uma fotografia, é porque existe a relação do sujeito com o mundo, e a relação do sujeito com o objeto. Logo essa fotografia é também um artefato cultural e um suporte simbólico. A fotografia, nesse caso, tem função apenas de suporte, porque ela só é importante porque carrega a imagem de um objeto que é considerado sagrado pela pessoa que a fotografou. O objeto em si é que é o sagrado, porque existe o referente que tem a relação dele com o mundo, a relação dele com a religião; por isso, existe a conexão do sentido com o sagrado, pois é através das mediações que se possibilita a presença do sagrado. O sagrado arrepia, se manifesta, incide e se materializa.

Portanto, o universo religioso, presente nas 40 fotografias selecionadas se esquematiza nas seguintes categorias, como mostra o gráfico abaixo:



Fonte: gráfico elaborado pela autora

O gráfico mostra que 35% são fotografias de objetos sagrados e 25% são fotografias de espaços sagrados. Nota-se a importância para este universo cultural religioso em que atribuição do que se pode compreender por sagrado está diretamente ligado aos objetos, pois estes são manifestações que consagram aquele determinado objeto como sagrado. Em contrapartida os espaços sagrados também constroem uma territorialidade imagética pois ao todo foram 25% das fotos. Sendo os espaços sagrados inseridos no contexto cultural, servem também de cultura visual. Portanto, do total de 40 fotos que expressam o universo religioso do Batuque, no Terreiro *Egbé Asé Ogum*: 35% fotos de objetos sagrados, 25% são fotos de espaços sagrados, 10% são fotos de ébós e serviços, 12,5% são fotos de oferendas e frentes, 5% são fotos de alimentos sagrados e 12,5% fotos de pais de santos. Isso nos explica de como os objetos sagrados têm função material na religião e de como a fotografia expressada pelas pessoas reproduz uma cultura através da imagem como artefato cultural. Além dos objetos, é interessante ressaltar a importância das oferendas e dos serviços realizados na pandemia para a saúde. E também as fotografias antigas dos pais de santo que cumpre o papel de ancestralidade que se vê em boa parte do estudo, sendo de extrema importância.

Diante desses dados, nota-se que as expressões sagradas estão relacionadas diretamente à vida dos interlocutores; vivenciar o axé, também ligado aos objetos que dentro da religião são sagrados; por isso, conforme Augé, “objeto puro, se sirve uno del cuerpo para significar el poder, la muerte, la edad o la solidaridad de las generaciones y por eso mismo para manifestar, imponer cierta orden de las cosas de las que el orden del cuerpo suministra una imagen” (AUGÉ, 1988, p.62).

A maioria das fotografias foram produzidas no Terreiro, que é um espaço sagrado em que as imagens abarcaram essa continuidade e extensão da cultura visual dentro de um ambiente religioso. Ao me inserir no grupo religioso, ao participar dos rituais, ao fotografar rituais, ao me tornar filha de santo, percebo de como o sagrado é posto em vários momentos, sendo no cotidiano, sendo nos rituais; as fotografias conseguem expressar o sagrado através do *WhatsApp*, mas também através da minha iniciação (ritual) em que seleciono duas fotografias sagradas, bem

como as fotografias do capítulo 2 em que eu fotografo como pesquisadora. Dessa forma,

a tradição oral é sábia ao nos ensinar que aos mais novos cabe o exercício da humildade. Saber ouvir é aprender. Obedecer é, antes de qualquer coisa, cumprir com o que deve ser feito. Todo o trabalho no terreiro é sagrado e deve ser feito com seriedade e abnegação. No terreiro não existe títulos acadêmicos, postos profissionais ou status social. Eles não valem nada nestes espaços. (SILVEIRA, 2019, p.68).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tratar de fotografia, religião e o sentido do sagrado, utilizei dos conceitos de imaginário e imaginação fotográfica respectivamente. Estes introduzem o sentido de estética da Meyer (2019) que fazem referência ao conceito de semiótica cultural do Muniz Sodré (2019). O autor discorre ainda sobre os conceitos *cosmovisão exilada e suporte simbólico*.

A semiótica cultural se aproxima da ideia de mídia que Meyer utiliza, ao analisar o conceito *semiótica cultural* de Sodré, que sinaliza os patrimônios constituídos herdados de uma colonialidade, presentes nas estátuas, nos nomes de ruas, presentes num imaginário coletivo; sendo assim, os efeitos dessa colonialidade apaga outros possíveis imaginários.

No deslocamento de lugar, para tratar temas de religião, é que Meyer perpassa a ideia de que a mídia não é só tecnológica, mas também, existe nas fotografias, nos cinemas, nos edifícios, que são formas de sentir, e também formas sensoriais (Meyer 2019).

A partir dessa perspectiva filosófica, a religião pode ser mais bem analisada como uma prática de mediação, para qual as mídias, como tecnologia de representação empregada pelos seres humanos, são intrínsecas. É importante notar que essa perspectiva amplia a noção de mídia – que abrange dispositivos modernos como cinema, o rádio, a fotografia, a televisão ou computadores, o foco usual dos pesquisadores que estudam os meios de comunicação – a fim de incluir substâncias como incenso ou ervas, animais sacrificiais, ícones, livros sagrados, pedras e rios sagrados, enfim, o corpo humano que se entrega para ser possuído por um espírito. Essa visão das mídias como mediadores coloca em perspectiva a adoção de mídias tipicamente modernas pela religião, e alerta contra uma visão determinista das mídias modernas como tecnologias que atuam por si mesma (MEYER, 2019, p.61).

Lembrando que orixá não é espírito, mas trazer a ideia de mediação é interessante pois traz uma ideia de como o sentido, que transcende o corpo, se define no sagrado. Mesmo que Meyer parta de religiões pentecostais no seu estudo, acredito ser interessante a ideia de mediação pelo fato de interatividade e continuidade. É importante ressaltar que as religiões mais ocidentalizadas se utilizam de uma mediação muito mais tecnológica e porque não eficaz, do que as religiões de matriz africana, que possuem outro intuito com o sagrado. No entanto mesmo com o covid-19, distanciamento social, através do *whatsApp* conseguiu-se trocar relações que estabelecem sentidos do sagrado.

A autora discute, por exemplo, a forma como a mídia se introduz nos meios religiosos. Uma das suas pesquisas é veiculada ao cinema neopentecostal nas comunidades africanas, da aderência e proliferação, bem como no Brasil onde há canais abertos e fechados de missa cristã ou cultos pentecostais. As mídias têm o poder da interatividade, que é uma forma de estética. Ainda, a autora mobiliza a ideia de mídia, não sendo apenas canais de TV, ou o cinema. Mesmo que o tema seja usado para outras religiões, se traz Meyer pelo fato de ter acompanhado um grupo *WhatsApp* e ser um meio midiático, de fácil acesso, em que há interatividade. Entendemos que sim, o sagrado pode existir nas imagens que foram postadas. Os lugares de acesso ao sagrado podem ser de diferentes modos; porém, são visuais, táteis e provocando assim sensações. Em contrapartida, para ser filho de santo, é preciso ser ativo dentro do Terreiro; como eu mesma fui retirada do grupo por não estar assídua, entendo que o corpo sagrado na religião afro também é estético espiritual. Os dois lugares, o grupo de *WhatsApp* e o Terreiro, são espaços de trocas, interativos, mas a realidade dentro do Terreiro é muito diferente, não é a mesma coisa que ligar uma televisão a cores e assistir à missa das dez, por isso:

A noção de terreiro orienta-se, conforme sugerimos, a partir das sabedorias assentadas nas práticas culturais. Consideramos que praticar terreiros nos possibilita inventar e ler o mundo, a partir das lógicas de saberes encantados. As perspectivas encantadas praticam e interpretam o mundo ampliando as possibilidades de invenção, credibilizando a diversidade e referenciando-se naquilo que os próprios fundamentos das diferentes macumbarias definem com uma ciência encantada (SIMAS; RUFINO, 2018, p.42)

Ao pesquisar o sagrado em religião de matriz africana, constatei que o processo de uma iniciação nada mais é do que experiências estéticas e espirituais, no momento em que há ligação da cabeça e corpo ao orixá. Existem imagens, só

que elas não estão pontencializadas nas grandes mídias. Na compreensão do sagrado há muito segredo. A questão são as diretrizes de cada religião, pois, existe uma estética própria através da mídia, do cinema ou da TV aberta pentecostal, sendo assim uma estética que pode ser própria daquele grupo, do mesmo modo como há uma estética africana, que tem como um dos fundamentos, a noção de coletivo, que não é a mesma coisa que ligar um canal de TV, ou ir em um culto, onde esteticamente temos o pastor ou o padre em um palco, e os crentes e cristãos abaixo. Na religião afro, todos têm um orixá, e esse pode dançar, pode interagir, seus filhos podem fazer oferendas, podem cozinhar, podem lavar, pode limpar, enfim todos devem participar.

O meu olhar também se desloca de espaço; estou no terreiro, estou no grupo, sou retirada do grupo de *WhatsApp*, retorno ao grupo, vem a pandemia, com o distanciamento social. Em janeiro faço minha iniciação. Esses olhares que deslocam também são elemento de uma construção de um olhar através das experiências, uma encruzilhada imagética. Eu também sou meu objeto, por isso, a *cosmovisão exilada* é a maneira do olhar aos orixás; a escrita em iourubá, os orukôs, os *itans*, os objetos, os artefatos culturais os quais são também o suporte simbólico, e que dão sentido ao sagrado. Posto isto, a fotografia também contribui como suporte simbólico dos objetos sagrados dentro da religião de matriz africana, sendo o terreiro também um suporte simbólico.

Os filhos de santo podem fazer oferendas, podem cozinhar, devem limpar o Terreiro. No Terreiro, por exemplo na minha iniciação, as roupas brancas ficam com manchas de *ejé* (sangue); uma irmã de santo lavou para mim, me entregou limpo, esse gesto é tão cordial, acolhedor, e não foi lavado porque era eu, é feito isso para todos que estão recolhidos. E principalmente, é feito pelo orixá, por isso, entende-se *cosmovisão exilada*, como uma identidade de um grupo, através do *suporte simbólico* que são os orixás.

A minha pesquisa, portanto, sobre fotografia, religião afro e o sentido do sagrado em que estive em terrenos ora materiais ora imateriais, o não palpável com o palpável experimentados de várias formas, no sentir, no cheirar, no olhar, no tocar, o Batuque, por si só, se utiliza de várias conjunções de sagrado.

O existir perpassa os meios, seja de *WhatsApp*, seja no terreiro. Os deslocamentos tornam uma encruzilhada visual e dessa forma a fotografia contribuiu para que as imagens no mundo contemporâneo se tornem artefatos culturais

inseridas nos *lugares*, em que o sentido serve de mediação; o sagrado possui uma identidade própria dentro da religião afro, a fotografia foi a ferramenta chave para compreender uma cultura visual e digitalizada. Logo, a fotografia além de ser um artefato cultural, é também um *suporte simbólico* dentro de um estudo de religião de matriz africana. Tomo emprestado o conceito de Sodré de *suporte simbólico*, para então definir a fotografia como *suporte simbólico*. Quando empreguei a fotografia nesse papel, é a fotografia de *smartphone*, acessível, sem uma preocupação técnica. A fotografia que comunica e informa no mundo contemporâneo.

Para além deste estudo, é inesgotável o estudo em imagem; acredito que a proposta de discussão de Meyer é interessante porque traz a ideia de mídia fora do contexto apenas tecnológico, mas também assume outros papéis. Discutir a fotografia e o sagrado, foi um desafio. A fotografia carrega a dualidade do ver e não ver, como o sagrado também, a fotografia é mágica, o sagrado é envolvente misterioso, segundo Silveira (2019, p. 58), “o sagrado nos fascina, nos atrai ao mesmo tempo em que guarda em si um mistério que nos aterroriza”.

Portanto, o sentido do sagrado está ligado à extensão das pessoas em se comunicarem como também nas imagens. O sagrado, de certa forma, ordena uma vida própria de quem está dentro da religião de matriz africana, por isso, a oralidade é importante para a preservação da cultura, assim finalizo: “enfim tal como Exu, a cultura religiosa de origem africana, encontra-se, no Brasil de hoje, numa encruzilhada, entre a valorização e a rejeição, entre o enaltecimento e a discriminação” (SILVA, 2019, p. 206). Que os caminhos estejam abertos! *Lalupô!*

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUTTI, Luis Eduardo Robinson. **Fotoetnografia**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.
- AMAR, Jean-Pierre. **História da Fotografia**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001.
- ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Educ, 2002.
- ALENCAR, Gersica Agripino, et al. **WhatsApp como ferramenta de apoio ao ensino**. Anais dos Workshops do IV Congresso Brasileiro de Informática na Educação, 2015, p. 787-795.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. **África/Brasil: corpos, tempos e histórias silenciadas**. Tempo e Argumento. Florianópolis, v.1,n.1, p.46-67, jan/jun, 2009.
- AUGÉ, MARC. **Dios como objeto**. Barcelona, ES, 1988.
- AUMOT, Jacques. **A imagem**. 16ed. 7 reimpr. Campinas, SP: Papyrus, 2018.
- AUMOT, Jacques. **O olho interminável [cinema e Pintura]**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia: perspectivas da estética digital**. 2d. São Paulo: Senac, 2005.
- BAÇAN, L,p. **Dicionário dos Rituais Afro Brasileiros**. Edição eletrônica, PR: Londrina, 2012.
- BATHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BASTIDE, Roger. **As religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli & CIA LTDA, 1985.
- BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem – para uma ciência da imagem**. Lisboa, PT: KKYM+EAUM, 2014.

BEM, Daniel Francisco. **Tecendo o axé: uma abordagem antropológica da atual transnacionalização afro-religiosa nos países do cone-sul**. Porto Alegre, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994

BERTOCHO, Edinan Paulo de Almeida. **Mirongas e Macumba: O culto ao divino afro-brasileiro no terreiro de Umbanda Ogum Beira Mar, Passo Fundo/RS**. Chapecó, 2019.

BRETON, David Le. **Sociologia do corpo**. 4ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

BLAZUS, Paula. **“A lata faz a foto? Ah, então a lata é mágica!” – Estudo etnográfico sobre itinerários urbanos e a circulação de imagens e olhares em oficinas de fotografia *pinhole***. Porto Alegre/RS, 2006

BIANCHITTI, Lucídio; MANGINI, Fernanda Nunes da Rosa. ORG: Hanh; Fábio André, Mezommo; Frank Antonio; Pátaro; Cristina Satiê Oliveira: **Interdisciplinaridade: Perspectivas e Desafios**: Guarapuava: Ed. Unicentro, 2020.

BIRMAN, Patrícia. **O que é Umbanda**. São Paulo, Ed: Brasiliense, 1985.

BITTENCOURT, Luciana. **A fotografia como instrumento etnográfico**. Rio de Janeiro, anuário antropológico/92, p.225-241, Tempo Brasileiro, 1994.

BORGES, Fabrícia Teixeira; LINHARES, Ronaldo Nunes. **Imagem e narrativa: a construção dialógica da fotografia na pesquisa qualitativa em ciências humanas**. Natal, v.33, n.19, p.128-149, set/dez, 2008.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru, SP: EDUC, 2004.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 12, 99-109, mar. 2005

BRETON, DAVID LE. **A sociologia do corpo**. 4ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

CANDATEN, Jeferson Sabino. **TERREIRO NA AVENIDA: Relações entre o carnaval e as religiões afro-brasileiras em Passo Fundo/RS (2000 – 2015)**. Passo Fundo/RS, 2018

CHARAUDEAU, Dominique; Patrick; MAINGUENEAU. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul: Antropologia de uma religião Afro-Rio-Grandense**. 2ed. Porto Alegre: Editora Cultura&Arte LTDA, 2006.

CORRÊA, Norton. **A cozinha é a base da religião: a culinária ritual no Batuque do Rio Grande do Sul**. Arq. bras. alim. Recife, v.2, 2017, p.116-127.

COLLIER JR, John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EPU, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de La Imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

ELIADE, Marcea. **O sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ÉMERITO, Matheus. **Diálogo entre Barthes, Peirce e Greimas**, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB – 10 a 12 de Junho.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no século XIX**, 2 ed; 1 rep. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

FALAS NEGRAS; Direção: Lazáro Ramos, especial TV Aberta, 2020.

FARINA. Mauricius Martins. **Da fotografia para a imagem**. Campinas, n28, p.125-144, Studium, 2009

FLUSSER. Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma filosofia da fotografia**. São Paulo: É realizações, 2018.

FREUD. Sigmund. **A interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOLDMAN, Marcio. **Cavalo dos Deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 54 n.1, 2011, p.408-432.

GONÇALVES; Marco Antonio, MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. **Etnobiografia: Subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ltda, 2012.

GONZALEZ, Lélia. (Org) por Nascimento Lekin Elisa. **Guerreiras de Natureza: Mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2014.

GOVEIA; Fábio Gomes, et al. **Investigação de fotografia nas redes sociais: novos desafios, novos métodos**. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2016, p. 1-15.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2016.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. Ed, 3.reimp. São Paulo, SP: Ed Aleph LTDA, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 14 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

JÚNIOR, José Afonso da Silva. **Da fotografia expandida à Fotografia desprendida: Como o instagram explica a crise da Kodak e vice-versa**. Fortaleza. Intercom – Sociedade Brasileira de M Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza/CE, 3 a 7/9/2012 p. 13.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia: O efêmero e o Perpétuo**. 3.ed Cotia/SP, 2014.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. São Paulo: Brasilense, 2006.

LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro. **Imagens Múltiplas: algumas considerações sobre a (s) fotografia (s) no século XIX.** Dourados, Revista Eletrônica História em Reflexão, v.6, n.12, p.1-14, jul-dez, 2012.

LEMOS, André; Leonardo PASTOR. **A fotografia como prática conversacional de dados. Espacialização e sociabilidade digital no uso do Instagram em praças e parques na cidade de Salvador.** *Comum. Mídia Consumo.* São Paulo, v.15, n.42, p.10-33, jan/abr, 2018.

LOPES, NEI. (Org) NASCIMENTO, ELISA LAKIN. **Cultura em Movimento: Matrizes africanas e ativismo negro no Brasil.** São Paulo: selo negro, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinema & Pós-Cinema.** 4ed. Campinas SP: Papirus, 2007.

MACHADO, Cauê Fraga. **Lugares e objetos de memória no Batuque gaúcho.** *Religião e Sociedade,* Rio de Janeiro, 2015, p.107-120.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade.** Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, Paris: 2001.

MALAQUINI, Sandro. **Religião e antropologia filosófica: a experiência do sagrado à luz do conceito de alteridade.** Vitória: Unida, 2018.

MALINOWSKI, Bornislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia.** Rio de janeiro: Victor Civita, 1984.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria. **Prática fotográfica e a experiência histórica – um balanço de tendências e posições em debate.** Curitiba, *Interim,* v.10, n.2, julh-dez, p.1-12, 2010.

MAUAD, Ana Maria. **O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual**. Uberlândia, ArtCultura, v.10, n.16, p.33-50, jan-jun, 2008.

MAUSS, Marcel. **Manual de Etnografia**. 1ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

MEAD, MARGARET. Macho e Fêmea. In: **Como escreve um antropólogo**. Petrópolis, RJ: 1971.

MEYER, Birgit. ORG, Giumbelli, Emerson, Rickili João, Toniol, Rodrigo. **Como as coisas importam, uma abordagem material da religião - textos de Birgit Meyer**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2019.

NASCIMENTO, Welci. **As Ruas de Passo Fundo no Século XIX: apontamentos para a história de Passo Fundo**. Passo Fundo: Ed. Berthier, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia**. Iluminuras. Porto Alegre, v13, p.11-29, jul/dez. 2012.

ORO, Ari. **Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente**. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, n.2, 2002, p.345-384.

ORTIZ, Renato. A morte branca do feiticeiro negro: Umbanda e sociedade brasileira. 2 reimpr. São Paulo: Brasilense, 2011.

PRANDI, Reginaldo. **A mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **De africano à afro-brasileiro: etnia, identidade e religião**. Revista, USP, São Paulo, no. 46, p. 52-65, junh/ agosto, 2000.

PEIRANO, Mariza. **Rituais Ontem e Hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

PEREIRA, Diana Patrícia Medina. **Jogo de Búzios**. XXII Encontro de Pesquisadores do PPGAV da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019, p.1-11.

PERNAMBUCO, Adalberto Ojuobá. **As religiões africanas no Rio Grande do Sul (Batuque)**. Debates do NER, Porto Alegre, ano 19, n. 35, p. 39-47, jan./jul. 2019.

POZZA, Luiz Gustavo. **A fenomenologia como avaliação estética da fotografia**. Sapere Aude. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 643-656, Jul./Dez. 2015.

RAMOS, Luciana de Souza. (ORG): Bruno Barbosa Heim, Maurício Azevedo de Araújo, Thiago de Azevedo Pinheiro Hoshino. **Direito dos Povos de Terreiro**. Salvador: EDUNEB, 2018

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. **Lélia Gonzalez, Retratos do Brasil Negro**. São Paulo, Ed: Selo Negro, 2010.

RECUERO, Carlos Leonardo; REBS, Rebeca. **As significações da produção da fotografia em redes sociais**. Rumores. São Paulo, v.7, n.13, p.156-174 jan/dez 2013.

RODRIGUES, Nina. **O Animismo Fetichista dos Negros Baianos**. Rio de Janeiro Ed: UFRJ, 2006.

SAMAIN, Etienne. **As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo**. Visualides. Goiânia, v.10, n.1, p.151-154, 2012.

SANTARÉN, Renobell Víctor. **Hipervisualidad. La imagen fotográfica em la sociedad del conocimiento y la comunicación digital**. Espanha, n.1, 2005

SANTOS, Francisco Coelho dos. **As faces da Selfie – Revelações da Fotografia Social**. RBCS. Belo Horizonte, v.31, n.92, p.2-16, outubro 2016.

SANTOS, Talita Morais. ORG: Glauco Ludwig Araujo: **Ciências Sociais em Estudo: in O Ritual de eguns no Batuque: dádivas entre mortos e vivos**. Passo Fundo: ed UPF, 2019.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é Signo**. Brasília, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves, da. **EXU**. Rio de Janeiro: Palhas, 2015.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Terreiro e a Cidade nas Etnografias Afro-Brasileiras**. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v.36, 1993, p.34-79.

SILVEIRA, Anzorena, Alessandro, Hendrix. **Afroteologia: construindo uma teologia das tradições de matriz africana**. São Leopoldo: EST/PPG, 2019.

SODRÉ. **Muniz. O terreiro e a cidade – A forma social negro-brasileira**. 3ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

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

TACCA, Fernando de. **Imagens do Sagrado**. Campinas: ed. Unicamp, 2009.

TADVALD, Marcelo. **Notas históricas e antropológicas sobre o Batuque no Rio Grande do Sul**. Relegens Thréskeia, estudos e pesquisa em religião, v.5, n.1, 2016, p. 46-59.

SIMAS, Luis Antonio; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

VERGER, PIERRE. **Orixás**. 6 ed. Salvador: Corrupio, 2002.

7 ANEXO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

ENCRUZILHADA IMAGÉTICA: O SAGRADO NO TERREIRO

Prezado participante,

Você está sendo convidado a participar da pesquisa Encruzilhada Imagética: O sagrado no Terreiro.

Desenvolvida por Talita Morais dos Santos, discente do programa de pós-graduação interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus de Erechim, sob orientação do Professor Dr. Cassio Cunha Soares.

O objetivo central do estudo é compreender melhor o modo como os membros do terreiro atribuem sentido ao sagrado através das produções imagéticas produzidas por eles.

O convite da sua participação se deve ao seu consentimento para que se possa observar a produção das imagens coletadas, bem como entrevista semiestruturada, através do envio da imagem escolhida pelo filho de santo. As entrevistas semiestruturadas serão realizadas pela internet pela plataforma Skype e a observação participante será realizada através do grupo de *WhatsApp* do Terreiro Egebé Asé Ogum, localizado na rua Machado de Assis 107, no bairro Vera Cruz em Passo Fundo/RS. As entrevistas e a observação participante serão feitas por meio online em decorrência do COVID-19.

Sobre os riscos: Os riscos podem ocorrer de ordem psicológica, intelectual, emocional, bem como a possibilidade de constrangimento ao responder as perguntas, desconforto, medo, vergonha, estresse ou cansaço ao responder às perguntas, quebra de sigilo, quebra do anonimato. Ciente desses riscos, enquanto pesquisadora, estarei atenta a qualquer sinal de desconforto, caso haja, o procedimento será paralisado, até que o interlocutor se sinta confortável novamente. Em relação à quebra de sigilo e anonimato será preservado os nomes dos entrevistados. Por isso, há total garantia de confidencialidade das informações, da privacidade dos participantes e proteção da sua identidade. Garantia da não utilização, por minha parte, das informações obtidas na pesquisa que cause dano ou prejuízo aos participantes.

Benefícios: Toda pesquisa na área das ciências humanas, ao fim ao cabo, traz benefícios à sociedade. Os benefícios serão coletivos, pois os sujeitos da pesquisa serão beneficiados pelo estudo, a partir da divulgação dos resultados contribuindo para amenizar a discriminação às religiões de matriz africana e a intolerância religiosa. Bem como o reconhecimento social e a memória cultural. Já o benefício individual, remete à valorização do sujeito enquanto membro de uma comunidade religiosa.

Sua participação não é obrigatória e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como desistir da colaboração neste estudo no momento em que desejar, sem necessidade de qualquer explicação e sem nenhuma forma de

penalização. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desista da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

A devolutiva se dará através da impressão da pesquisa e das fotografias para cada participante e uma reunião pela plataforma online sobre os resultados. Todo o material coletado será de sigilo das informações até 5 anos e posterior destruição do material.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro. Sobre o anonimato e identidade dos participantes, se preservará e será de total sigilo.

Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária. Ao participar da pesquisa você não terá nenhum benefício individual.

Além disso, a qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar ao pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em entrevistas semiestruturadas e envio de fotografias. As informações serão guardadas, através do diário de campo. A coleta de dados será minuciosa e sigilosa quando se fizer necessária. A observação de campo, juntamente com as conversas, envio de fotografias e entrevistas semiestruturadas, se fará então a elaboração do trabalho final de dissertação de mestrado.

A entrevista será gravada somente para a transcrição das informações e somente com a sua autorização.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

Autorizo gravação Não autorizo gravação

A entrevista será gravada somente para a transcrição das informações e logo após as gravações serão apagadas...

Para a utilização de Imagens (Fotografias)

Assinale a seguir conforme sua autorização:

Autorizo o uso da imagem Não autorizo uso da imagem

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via. Desde já agradecemos sua participação!

Passo Fundo, 23 de novembro de 2020

Assinatura do Pesquisador Responsável

Talita Morais dos Santos

Tel: 54 9 99193350

e-mail: talitamorais.@hotmail.com

Endereço para correspondência: Rua Vinte de Setembro 487, ap 502

Em caso de dúvida quanto à condução ética do estudo, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFFS

Tel e Fax - (0XX) 49- 2049-3745

E-Mail: cep.uffs@uffs.edu.br

http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=1101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina – Brasil)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: _____

Assinatura: _____

...ado será de sigilo das informações até 5 anos e posterior destruição do material.

Serão garantidas a confidencialidade e a privacidade das informações por você prestadas. Qualquer dado que possa identificá-lo será omitido na divulgação dos resultados da pesquisa e o material armazenado em local seguro. Sobre o anonimato e identidade dos participantes, se preservará e será de total sigilo. Você não receberá remuneração e nenhum tipo de recompensa nesta pesquisa, sendo sua participação voluntária. Ao participar da pesquisa você não terá nenhum benefício individual.

Além disso, a qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar ao pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em entrevistas semiestruturadas e envio de fotografias. As informações serão guardadas, através do diário de campo. A coleta de dados será minuciosa e sigilosa quando se fizer necessária. A observação de campo, juntamente com as conversas, envio de fotografias e entrevistas semiestruturadas, se fará então a elaboração do trabalho final de dissertação de mestrado.

A entrevista será gravada somente para a transcrição das informações e somente com a sua autorização.

Assinale a seguir conforme sua autorização:

Autorizo gravação Não autorizo gravação

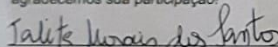
A entrevista será gravada somente para a transcrição das informações e logo após as gravações serão apagadas...

Para a utilização de Imagens (Fotografias)

Assinale a seguir conforme sua autorização:

Autorizo o uso da imagem Não autorizo uso da imagem

Caso concorde em participar, uma via deste termo ficará em seu poder e a outra será entregue ao pesquisador. Não receberá cópia deste termo, mas apenas uma via. Desde já agradecemos sua participação!


Assinatura do Pesquisador Responsável

Passo Fundo, 27 de janeiro de 2021

Talita Moraes dos Santos
Tel: 54 9 99193350
e-mail: talitamoraes@hotmail.com
Endereço para correspondência: Rua Vinte de Setembro 487, ap 502

Em caso de dúvida quanto à condução ética do estudo, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFFS
Tel e Fax - (0XX) 49- 2049-3745

E-Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Monis P.S. Selayman
 Assinatura: Monis P.S. Selayman

E-Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Rosani Uaidams
 Assinatura: RU

E-Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

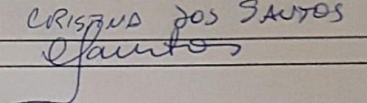
Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Vagner José de Albuquerque
 Assinatura: Vagner José de Albuquerque

Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

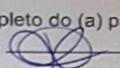
Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: ANA CRISTINA DOS SANTOS
 Assinatura: 

Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

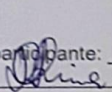
Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Diana Rodrigues Coeres
 Assinatura: 

Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Dagmar Fatima Leuchi Pereira
 Assinatura: 

E-Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Viviana dos Santos
 Assinatura: [assinatura]

E-Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Bruna Selayaran
 Assinatura: [assinatura]

E-Mail: cep.uffs@uffs.edu.br
http://www.uffs.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2710&Itemid=101&site=proppg

Endereço para correspondência: Universidade Federal da Fronteira Sul/UFFS - Comitê de Ética em Pesquisa da UFFS, Rodovia SC 484 Km 02, Fronteira Sul, CEP 89815-899 Chapecó - Santa Catarina - Brasil)

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa e concordo em participar.

Nome completo do (a) participante: Maisem da Siqueira
 Assinatura: [assinatura]