

## O QUE A FOTOGRAFIA REVELA? ÉTICA, IMAGEM E MEMÓRIA EM CONTEXTOS AFRO-RELIGIOSOS

DOI  
10.11606/issn.2525-3123.  
gis.2022.185835

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS,  
PERFORMANCES E RITUAIS

**FERNANDA RECHENBERG**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 90035-007 – dci@ufrgs.br

ORCID  
<http://orcid.org/0000-0003-2793-8333>

### RESUMO

Este artigo discute fotografia e afro-religiosidade com base em minha experiência como fotógrafa e pesquisadora no campo religioso afro-gaúcho. Inicialmente, situo a relação entre fotografia e religiosidade afro-brasileira buscando compreender diferentes facetas da obtenção de imagens técnicas no âmbito do sagrado. Sem fazer uma revisão histórica do tema, aponto alguns casos que podem auxiliar as reflexões sobre os interditos e os acessos impostos ou concedidos às produções fotográficas no contexto afro-religioso. Pretendo mostrar que a construção de uma ética na visibilidade das práticas religiosas está entrelaçada com os contextos das produções de sentido em que estas imagens figuram. Discuto, ainda, os desafios na construção de uma ética antropológica na produção de imagens em tais contextos e as possibilidades de uma negociação intersubjetiva quando a produção fotográfica atua como suporte material para a reverberação das memórias coletivas de grupos religiosos.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia;  
Religiosidade;  
Religiões afro-gaúchas; Ética;  
Memória.

### ABSTRACT

This paper discusses photography and Afro-religiosity based on the researcher's experience as a photographer in the field of Afro-Gaicho religions. First, the

**KEYWORDS**  
Photography;  
Religiosity; Afro-  
Gaucho religions;  
Ethics; Memory.

text situates the relationship between photography and Afro-Brazilian religiosity to explore the different facets of obtaining technical images within the sacred, pointing out cases that can help us reflect on the prohibitions imposed and accesses granted to photographic productions in the Afro-religious context. It argues that the construction of an ethics of visibility within religious practices is intertwined with the contexts of meaning production in which these images appear. The essay reflects on the challenges of construing an anthropological ethics of image production in such contexts, and the possibilities of an intersubjective negotiation when photography acts as a material support for perpetuating collective memories of religious groups.

### **O QUE A FOTOGRAFIA REVELA? ÉTICA, IMAGEM E MEMÓRIA EM CONTEXTOS AFRO-RELIGIOSOS**

Este artigo discute fotografia e afro-religiosidade com base em minha experiência como fotógrafa e pesquisadora em contextos afro-religiosos. Apoio-me, sobretudo, no projeto “A tradição do Bará do Mercado”, em que atuei como fotógrafa em 2006 e 2007, e na etnografia realizada no Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi, na Ilha da Pintada, em 2009 e 2010, ambos na cidade de Porto Alegre, RS. Inicialmente, situo a relação entre fotografia e religiosidade afro-brasileira buscando compreender as diferentes facetas da obtenção de imagens técnicas no âmbito do sagrado. Sem fazer uma revisão histórica do tema, aponto alguns casos que podem auxiliar as reflexões sobre os interditos e os acessos impostos ou concedidos às produções fotográficas no contexto afro-religioso. Pretendo mostrar que a construção de uma ética na visibilidade das práticas religiosas está entrelaçada com os contextos das produções de sentido em que estas imagens figuram. Discuto os desafios na construção de uma ética antropológica na produção de imagens em tais contextos e as possibilidades de uma negociação intersubjetiva quando a produção fotográfica atuar como um suporte material para a reverberação das memórias coletivas de grupos religiosos. Proponho, ainda, a interpretação dos comentários de interlocutores acerca de um conjunto de imagens obtidas por mim em uma festividade ritual.

### **A FOTOGRAFIA NO TERRITÓRIO DO SAGRADO: SITUANDO A QUESTÃO**

A documentação fotográfica nos variados rituais que envolvem as religiões afro-brasileiras se constituiu, historicamente, como um tema polêmico. Inevitavelmente, os pesquisadores que se engajam em investigações nesse campo se deparam com a barreira do segredo: dimensões da religiosidade que não são possíveis de penetrar ou desvendar sem um processo de iniciação ou de uma longa convivência com o grupo (Carvalho 1985, Silva 2006). Pesquisadores, tal como aqueles que buscam uma iniciação religiosa, não recebem informações e ensinamentos prontos e acabados;

ao contrário, são desafiados a “catar folha”, tentando elaborar algum sentido das narrativas e experiências dispersas que encontram no caminho (Goldman 2003). Visto como *barreira* ou como *caminho*, a dimensão do segredo sempre provoca o antropólogo a enfrentar uma negociação de sentido no interior de sua própria construção de conhecimento, a saber, entre a racionalidade como qualidade privilegiada no saber científico e a ordem do desconhecido que *governa* o terreno de sua pesquisa. Neste jogo entre mostrar e ocultar, em que segredos e revelações pontuam a relação intersubjetiva entre pesquisador e grupo pesquisado, a produção de imagens visuais – fotográficas ou fílmicas – se interpõe frequentemente como uma revelação não desejada dos aspectos visíveis e não visíveis na ritualística de um terreiro.

Desde meados do século XX, as relações entre fotografia e candomblé se estabeleceram mediadas pelo conflito. Historicamente, os registros fotográficos do candomblé documentaram os processos de tradição e mudança desta religião, em que as relações hierárquicas na estrutura litúrgica e o sistema oral de transmissão de conhecimentos e poderes espirituais assumem um relevo fundamental nas determinações dos interditos da imagem fotografada.

O exemplo mais emblemático e que tem um caráter fundador sobre a polêmica da documentação fotográfica de rituais interditos no candomblé brasileiro foi a reportagem que circulou nacionalmente na revista “*O Cruzeiro*” em 1951, com imagens feitas pelo fotógrafo José Medeiros no terreiro de Mãe Riso da Plataforma, nos arrabaldes da cidade de Salvador, na Bahia. José Medeiros documentou um ritual de iniciação de três iaôs, mostrando, através das fotografias, detalhes de procedimentos ritualísticos nunca antes divulgados pela mídia brasileira, o que causou uma forte comoção pública. O antropólogo Fernando de Tacca (2009), em sua investigação sobre as repercussões da publicação das imagens produzidas por José Medeiros em “*O Cruzeiro*” mostrou que o interdito na produção de imagens de certos rituais do candomblé estava associado, principalmente, à possibilidade de revelação de segredos de iniciação e à ocorrência de danos psíquicos para aqueles que são fotografados em transe nos procedimentos ritualísticos.

A tradição do batuque ou nação, no Rio Grande do Sul, também impõe uma interdição rigorosa na documentação dos orixás *no mundo*, ou seja, dos filhos de santo em transe, conforme relatado por pesquisadores em trabalhos etnográficos (Corrêa 2006, Pólvora 1995). Esta proibição me foi explicada por mais de um babalorixá durante a documentação visual do rojeto “A tradição do Bará do Mercado”<sup>1</sup>, como decorrência do fato de que o

1. Realizado entre 2006 e 2007, fruto da parceria entre Congregação em Defesa das Religiões Afro-Brasileiras (CEDRAB), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e Coordenação

batuqueiro, segundo a tradição, não sabe que experimenta a possessão de seu orixá. Assim, os episódios de possessão, embora frequentes e basilares em uma casa de religião, são sempre mantidos em segredo. O retrato do orixá no mundo constituiria um testemunho do transe, e ter ciência de que se é possuído poderia acarretar perturbações mentais. Para a tradição do batuque, captar a imagem da possessão poderia significar a interrupção, o bloqueio e até mesmo a revelação da transcendência (Pólvora 1995).

Toda a dimensão sagrada da existência necessita estar cercada de proibições, como mostrou a antropóloga Mary Douglas (1991), já que é de sua natureza o perigo iminente da perda de seus caracteres distintivos e fundamentais. Os cultos religiosos são, para diferentes culturas, espaços de sensibilidade que expressam circunstâncias em que fotografar, como reconheceu o antropólogo John Collier Jr. “[...] pode ser completamente inaceitável, extremamente perigoso ou literalmente impossível” (Collier Jr. 1973, 61). Nos cultos afro-brasileiros, a fotografia, pelo seu aparente caráter de “duplo do real”<sup>2</sup> que retira a coisa fotografada de seu contexto, inserindo-a em novos campos de significado, pode corroborar a violação do tempo e espaço sagrados (Coster 2007). Para o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2006), os registros sonoros e fotográficos são, com frequência, considerados ilícitos pelos afro-religiosos por representarem uma dissociação entre o que se diz e se faz e o *quando* se diz e se faz.

Nessa ótica, enquanto o candomblé e o batuque tradicionalmente mantêm a orientação da interdição da captura da imagem dos orixás *no mundo*, a umbanda é mais flexível à incorporação de novos elementos em suas formas religiosas. Entretanto, a estrutura das religiões afro-brasileiras não contempla um poder centralizador e aglutinador em uma única hierarquia religiosa, mas organiza-se em uma pluralidade de terreiros e federações dotados de rivalidades e divergências entre si (Oro 1997). Isso faz com que o posicionamento do dirigente espiritual não esteja amarrado a sua vertente religiosa, assumindo critérios consensuais no candomblé, batuque, linha cruzada e umbanda; ao contrário, uma mesma vertente pode expressar determinações diferenciadas segundo a orientação do pai ou mãe de santo e, acima deles, do orixá ou da entidade que governa a casa.

A polêmica que envolveu a autorização de Mãe Riso da Plataforma na documentação visual da iniciação de três iaôs é elucidativa nesse sentido: Mãe Riso consultou e teve a autorização de seu orixá Oxóssi, o que significa que ela estava amparada em sua decisão na ordem das divindades ou,

---

da Memória Cultural – Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, com patrocínio da Petrobrás Cultural. As fotografias obtidas durante o projeto foram publicadas no livro “A tradição do Bará do Mercado” (Oro, Anjos e Cunha 2007).

2. Para Philippe Dubois (1993, 26), a fotografia provoca “[...] um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração”.

mais especificamente, de sua ancestralidade mítica. É nessa perspectiva que Fernando de Tacca (2009) problematiza a responsabilidade atribuída à Mãe Riso no caso da publicação da reportagem no contexto religioso, em que a representatividade das lideranças e federações sempre pode ser questionada, visto que na qualidade mítica da religiosidade de matriz africana os dirigentes espirituais possuem canais de comunicação legítimos com os orixás.<sup>3</sup>

Com frequência, a autorização para obter fotografias depende muito da relação que o pesquisador/fotógrafo estabelece com o pai de santo ou mãe de santo. Se existe uma relação de proximidade, confiança e reciprocidade, o pesquisador pode obter a autorização até mesmo para fotografar rituais interditos, como relatou o antropólogo Norton Corrêa, em entrevista a Vagner Gonçalves da Silva (2006). A revelação ou a preservação do segredo exposto nas imagens fotografadas está, portanto, ligada à construção de uma ética antropológica. Para José Jorge de Carvalho (1985), nestas situações o antropólogo é desafiado a avaliar sua fidelidade primordial: por um lado, aos interlocutores de pesquisa no que toca ao resguardo de seus segredos, o que garante a existência de um acordo ético e também da continuidade de um processo de negociação intersubjetiva; por outro, aos seus pares, na medida em que o antropólogo utiliza um código próprio da Antropologia para interpretar racionalmente os dados colhidos em campo (Carvalho 1985).

Se a relação intersubjetiva que se estabelece entre o fotógrafo/pesquisador e os religiosos ou a autoridade religiosa dá início à construção de uma ética que conduz e orienta a produção de imagens técnicas, os contextos interpretativos que amparam essas imagens são fundamentais para a efetivação de um acordo ético com o grupo pesquisado. A publicação das imagens redimensiona as situações - culturalmente determinadas - captadas pelas lentes do antropólogo/fotógrafo, na medida em que estas passam a circular nos domínios públicos e a integrar pesquisas ou ser veiculadas nos meios de comunicação associadas a discursos variados. Nesse sentido, as interdições impostas à documentação visual de cultos afro-religiosos não expressam apenas a problemática da revelação dos segredos, mas também colocam em questão o aprisionamento destas imagens em discursos ofensivos e discriminatórios acerca da religiosidade afro-brasileira.

---

3. A realização do projeto “A tradição do Bará do Mercado” também só foi possível após a anuência dos orixás, em especial do orixá Bará, responsável por *abrir os caminhos* por ser o orixá mensageiro entre o mundo dos homens e o mundo dos orixás. Uma série de entraves burocráticos emperrou a liberação do recurso para o início do trabalho, o que fez com que o projeto efetivamente se desenrolasse e fosse concluído em 2007, *ano de Bará* para os religiosos de matriz africana.

O discurso sensacionalista que envolveu a publicação das fotografias de José Medeiros na revista “*O Cruzeiro*”, por exemplo, conformou uma ruptura na negociação construída em campo, tendo em vista que o conteúdo da reportagem era predominantemente ofensivo ao candomblé.<sup>4</sup> Seis anos depois da publicação da reportagem, a mesma editora de “*O Cruzeiro*” publicou o livro “*Candomblé*”, com 60 fotografias feitas por José Medeiros, 22 a mais que as publicadas na reportagem. Sem o apelo sensacionalista utilizado na reportagem, o livro colocava em evidência a narrativa visual da iniciação feita pelo fotógrafo, e foi posteriormente considerado um material de valor etnográfico. Se na primeira versão, as imagens representavam uma profanação do sagrado, a recontextualização oferecida pela publicação do livro coroou as imagens com uma nova aura para o sagrado profanado (Tacca 2009).

Contemporâneo e amigo de José Medeiros, o fotógrafo francês Pierre Verger documentou extensa e intensamente o candomblé e os cultos africanos, estabelecendo acordos éticos não apenas com os sujeitos diretamente retratados por suas lentes, mas também com a religiosidade de matriz africana como um todo. Para Fernando de Tacca (2009), o trabalho de Pierre Verger sobre o mundo religioso do candomblé e a cultura afro-brasileira atua como um “contracampo” ético aos discursos sensacionalistas em que se inserem as imagens feitas por Henri-Georges Clouzot<sup>5</sup> e José Medeiros.

A decisão de Verger em manter muitos dos seus negativos guardados, à espera de uma ocasião distanciada da polêmica causada pelas imagens de José Medeiros para publicar algumas (mas não todas) fotografias de ritos afro-religiosos, e recusar propostas de editores interessados em suas imagens mostra como este fotógrafo partilhou de um sentimento comum com os sujeitos que fotografou, o que corroborou uma solidariedade na manutenção do segredo.

Na obra de Pierre Verger, como bem assinalou Jérôme Souty (2011), o uso relacional e afetivo da fotografia é inseparável de seu uso documental e heurístico. Além de seu envolvimento emocional com o candomblé, Verger era, a seu modo, um pesquisador profundamente interessado nos temas que fotografava. Mesmo sendo fotorrepórter de “*O Cruzeiro*”, a revista nunca foi o lócus de publicação das imagens que Verger fazia do candomblé. Suas imagens de religiosidade eram acompanhadas de textos de Roger Bastide, com quem estabeleceu uma longa amizade e compartilhou pontos de

4. As fotografias de José Medeiros foram publicadas em 1951 em uma reportagem intitulada “*As noivas dos deuses sanguinários*” que continha 38 fotografias e texto do jornalista Arlindo Silva.

5. O cineasta francês veio ao Brasil com o objetivo de “mostrar o Brasil aos brasileiros” e publicou, em 1951, uma reportagem fotográfica na revista “*Paris Match*” denominada “*As possuídas da Bahia*”. A publicação de uma reportagem sobre o candomblé baiano no exterior motivou José Medeiros e o editor de “*O Cruzeiro*” a produzir uma reportagem semelhante no Brasil, gerando uma disputa jornalística em torno do tema.

vista sobre a influência cultural e religiosa da África no Brasil (Lühning 2002). O esteio interpretativo oferecido pelos textos que acompanhavam as fotografias, inicialmente escritos por Roger Bastide e, mais tarde, do próprio Verger, oferecia um acolhimento semântico reflexivo, não sensacionalista, sobre as imagens, inserido em sua investigação sobre os vínculos culturais e religiosos entre África e Brasil.

Decorrido mais de meio século da polêmica envolvendo as fotografias de José Medeiros, a centralidade dos discursos na configuração de sentidos que envolvem a publicação das fotografias de religiões afro-brasileiras permanece, especialmente nos meios de comunicação de massa, visto que são frequentes os casos em que as imagens de incorporações são seguidas de textos discriminatórios e ofensivos. A pesquisa de Stela Guedes Caputo (2012) mostra bem como diferentes sentidos podem ser agenciados em torno de uma mesma imagem. A autora viu as fotografias que fez de crianças em terreiros da Baixada Fluminense quando era repórter fotográfica de um jornal diário serem vendidas pela agência do respectivo jornal ao Grupo Universal do Reino de Deus e, posteriormente, publicadas na *Folha Universal*<sup>6</sup> em matéria com o título “*Filhos do Demônio*”, gerando consequências desastrosas para as crianças, cujas imagens passavam a integrar um discurso religioso em que figuravam como exemplos de má conduta e “crianças problema”.

É importante pontuar, no entanto, que todos esses exemplos se mantêm em um debate já ultrapassado nas relações entre a fotografia e a afro-religiosidade, em que a discussão é colocada nos termos de um binômio “sujeito que fotografa/detentor do saber técnico/de fora” e “sujeito fotografado/detentor da imagem e do saber religioso/de dentro”. Esta simplificação reduz a complexidade das motivações associadas ao registro visual da religiosidade afro-brasileira, especialmente no contexto das novas mídias digitais, em que textos e imagens circulam e são amplamente reproduzidos e compartilhados, conferindo maior visibilidade e expressão aos dissensos no corpo religioso afro-brasileiro.

Durante a escrita de minha tese de doutorado<sup>7</sup>, acompanhei o debate em torno da divulgação de um conjunto de imagens em uma rede social virtual que mostrou a complexidade dos aspectos entremeados na produção de fotografias de afro-religiosidade. As fotografias haviam sido reunidas em um álbum<sup>8</sup> de imagens de cultos afro-brasileiros, notadamente fotografadas em casas de religião diferentes, o que sugeria que as imagens de

6. A *Folha Universal* é um jornal impresso do Grupo Universal do Reino de Deus, empresa que rapidamente conquistou concessões de meios de comunicação de massa no Brasil, como emissoras de rádio e televisão. Em 2012, a tiragem semanal do jornal atingia a faixa dos 2,4 milhões de exemplares, maior do que qualquer outro jornal brasileiro.

7. Ver Rechenberg (2012).

8. A reunião de fotografias ou imagens em álbuns virtuais é uma prática recorrente e facilitada por uma ferramenta virtual desta rede social na web.

origens diversas haviam sido reunidas propositalmente para criar uma narrativa visual em torno da religião afro-brasileira.

O álbum fora compartilhado na rede social por uma liderança religiosa afro-brasileira de Porto Alegre, que compartilhava com pais e filhos de santo a indignação diante de tais imagens. O álbum, que não era de sua autoria, denominava-se “*Que pouca vergonha desse povo, meu Deussss!*” e continha 374 fotografias de cultos afro-brasileiros que retratavam, principalmente, festas e rituais em homenagem ao *povo da rua* (exus e pombagiras) e rituais de iniciação que envolviam o corte de animais – imagens sempre polêmicas por sua conhecida interdição ritual em certas vertentes religiosas. Algumas fotografias tinham uma forte conotação sexual nos gestos, no posicionamento dos corpos e nas expressões faciais dos retratados. Nas festas dos exus e pombagiras, as imagens mostravam excesso de bebida, cigarro e homens incorporando giras com vestes femininas ousadas. Outras fotografias retratavam pessoas mortas ou machucadas, sacrifícios rituais, sugerindo violência e periculosidade nos cultos afro-brasileiros.

A diversidade das fotografias reunidas no álbum mostrava uma ambiguidade que dificultava uma interpretação de um olhar que buscava enfatizar aspectos na direção de uma proposital desvalorização da sacralidade desta matriz religiosa. Ao contrário: todas as fotografias eram de fotógrafos amadores e mostravam um olhar “de dentro” que dialogava com os sujeitos e obtinha deles um consentimento. Percebia-se uma interação explícita entre fotógrafo e fotografado e a expressão de um desejo de visibilidade, de mostrar-se gira, de ver-se incorporado, de ver-se iniciado. As imagens foram interpretadas pelos componentes da rede social que tiveram acesso ao álbum como um mau exemplo que estaria *acabando com a religião* e trazendo uma visibilidade negativa, na medida em que a livre circulação destas imagens nas redes sociais poderia servir como ilustração de discursos discriminatórios. Algumas lideranças religiosas se posicionaram contra o compartilhamento das imagens, solicitando que elas fossem apagadas, visto que poderiam fomentar a intolerância religiosa.

Por um lado, a documentação dos rituais em fotografias e sua divulgação nas redes virtuais permitem aos próprios religiosos de matriz africana ampliarem o seu conhecimento acerca da heterogeneidade que caracteriza as diferentes práticas de culto, explicada tanto pelo pertencimento a bacias e linhagens religiosas distintas quanto pela ignorância e desconhecimento dos fundamentos. Neste contexto, a fotografia atua como um testemunho capaz de comprovar o que é considerado como *erro* na condução dos rituais: algumas imagens traziam inscrições satirizando paramentos de inspiração carnavalesca, o uso de flores de plástico nas oferendas às entidades como *coisa de pobre*, o uso de sandálias havaianas



por um Omolu, que deveria ter os pés descalços, ou a substituição de elementos rituais por outros mais baratos.

Mesmo assim, o conjunto das imagens não demonstrava explicitamente uma crítica à perda do fundamento e da tradição: os comentários tanto questionavam o absurdo de certas cenas - como o retrato de um rito de limpeza espiritual realizado em uma mulher deitada em uma piscina de plástico sem água, colocada em um quarto pequeno, entre a cama e o armário - quanto faziam uso de uma jocosidade que permitia rir do outro. Ainda que muitos afro-religiosos discordassem e ridicularizassem a condução dos ritos expostos nas fotografias, a preocupação com a livre circulação de tais imagens não era consenso.

Por outro lado, algumas lideranças religiosas, especialmente aquelas com atuação política, levantaram o debate sobre a perda do fundamento e a importância de ações em prol do conhecimento das práticas dos cultos entre os religiosos de matriz africana. Era possível perceber a existência de um código que recomendava uma seleção do que seria a visibilidade desejável das religiões afro-brasileiras, associada a uma preocupação das lideranças que participavam do debate público com medidas contra a intolerância religiosa e a favor de políticas públicas que resguardassem a continuidade dos cultos. A fotografia, assim, figurava como uma peça a mais em um jogo de mostrar e ocultar que demonstra os dissensos no corpo de uma matriz religiosa. Os limites colocados naquilo que pode ser vislumbrado por meio da fotografia entram em choque com os usos jocosos de fotografias feitas por/de adeptos que não participam dos debates religiosos na cena política.

Evidentemente, na atualidade, o fotógrafo não detém mais os segredos da imagem: ela é captada por câmeras e telefones celulares e compartilhada na web, e está disponível a diferentes interpretações e discursos. O controle do segredo e dos interditos visuais na religião se torna muito mais difícil com a multiplicidade e a fluidez com que estas formas sincréticas são captadas e visibilizadas nos espaços de compartilhamento virtual. Se o caso da revista *O Cruzeiro* deu início a uma polêmica protagonizada por pessoas que ocupavam espaços sociais muito distintos e que podem ser representativos do binômio dentro/fora, negra/branco - a mãe Riso da Plataforma e o fotógrafo José Medeiros -, a problemática atual entrelaça esses dois lugares em um campo de tensões de difíceis negociações do lado de “dentro” de uma matriz religiosa que se mostra múltipla e fragmentada.

Um caso bem diferente é o dos fotógrafos especializados em religiões afro-gaúchas, os quais encontrei em diversas festas e homenagens públicas durante a documentação do projeto “A tradição do Bará do Mercado”. Tais fotógrafos free-lance vendiam suas imagens para jornais especializados

em afro-religiosidade, assim como para os adeptos da religião que desejavam guardar uma recordação de alguma festa pública de que participaram. Em muitos casos, os fotógrafos eram chamados por dirigentes espirituais para realizarem desde retratos em paramentos para a divulgação de serviços em jornais e revistas temáticas até imagens de festas e incorporações nas casas de culto. Eram, portanto, fotografias consentidas e solicitadas, pelas quais os fotógrafos eram remunerados.

Nesta circulação de imagens fotográficas em blogs, sites e redes sociais que expõem para os ambientes virtuais diferentes casas, tradições e práticas afro-religiosas, o website “Grande Axé”, autointitulado como “jornal dos afro-umbandistas”, traz um acervo fotográfico de festas, rituais e procissões de diferentes babalorixás e ialorixás da Grande Porto Alegre. As fotografias que compõem o acervo do site são separadas por ano, mês, dirigente espiritual das casas de religião e evento comemorado. Ao clicar no nome do pai ou mãe de santo, abre-se um conjunto de imagens com o título do evento, seguido do endereço e telefone da casa. As fotografias se assemelham às imagens de colunas sociais: os anfitriões são retratados com os filhos de santo, parentes e convidados; não raro mostram pessoas publicamente conhecidas, como políticos e artistas locais. As fotografias retratam festas públicas e, em alguns casos, eventos pessoais dos babalorixás e ialorixás fora das terreiras, como formaturas e casamentos.<sup>10</sup>

Reconhecendo a importância dessas discussões e o caráter complexo do lugar das imagens técnicas na religiosidade de matriz africana, proponho, a seguir, redimensionar este problema com base na pesquisa etnográfica que realizei em uma *terreira* da Ilha da Pintada, durante o doutorado, buscando alguns significados acionados por este *povo de santo* na produção e na observação das imagens fotográficas.

## **ENTRANDO NA RODA**

Se em minha experiência na nação ou batuque a fotografia do orixá no mundo revelava uma identidade mítica do filho de santo, trazendo perigos à sua consciência, ao pesquisar o Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi pude encontrar outros significados provocados pela imagem fotografada nos rituais e práticas da umbanda. Nesta *terreira*<sup>11</sup>, a fotografia revelava a festa que os olhos dos filhos de santo não podiam ver quando

9. O Grande Axé foi fundado em 2008 e ainda hoje é uma das principais referências de produção de conteúdo em mídia dos afro-religiosos no Rio Grande do Sul. Os dados relacionados ao website fazem referência a 2011. Atualmente, o website está desativado, mas os conteúdos seguem sendo publicados em redes sociais virtuais, como Instagram e Facebook.

10. A esse respeito, a instigante pesquisa de Leonardo Oliveira de Almeida (2018) traz dados importantes e mais recentes sobre o campo fonográfico das religiões afro-gaúchas e o crescimento das mídias afro-religiosas gaúchas.

11. Utilizo a grafia em itálico em referência às expressões autodefinidas pelas interlocutoras. Ainda que em alguns momentos elas utilizem a expressão “terreiro”, *terreira* é a principal forma de denominação do espaço que congrega as atividades culturais e afro-religiosas desta família de santo.

incorporados. Olhar as fotografias era uma forma de partilhar um conjunto imagético de circunstâncias rituais que eram vivenciadas apenas pelo orixá ou entidade. Detalhes nas roupas, na decoração, nos gestos e até mesmo a confirmação da presença dos convidados podiam ser observados nas imagens fotográficas. A impossibilidade de ver quando outros sentidos operam no transe foi relatada por Bia, mãe de santo, quando viu as fotografias da Festa da Cigana: “Gente! Que coisa mais linda! E tu pegou os detalhes assim, do povo que tava, né? [...] É que essas coisas o povo conta, mas a gente não vê, a gente não sabe!”<sup>12</sup>.

Em campo, como pesquisadora, fotógrafa e professora de fotografia<sup>13</sup>, o lugar que passei a ocupar na Ilha da Pintada e, por meio dele, ser reconhecida pelos moradores se referia principalmente a estas duas últimas ocupações, que se sobrepunham à realização de entrevistas e tomada de notas. Durante a pesquisa de campo, participei de uma série de rituais, homenagens e festas que mobilizaram toda a rede social da *terreira* e colocaram à mostra um conjunto de expressões culturais afro-religiosas. O grupo se organizava a partir de um calendário anual de festividades que demandava a presença e a mobilização do *povo da casa* e, em alguns casos, como o carnaval, de uma rede social mais ampla que vinculava moradores de dentro e de fora da ilha.

O calendário anual assinalava diversos momentos em que a *terreira* se mobilizava intensamente entre festas especiais e ritos regulares, homenagens, trabalhos, procissões e excursões. Dentre estas, a Festa da Cigana era a festividade de maior importância na *terreira*, pois mobilizava trabalho, recursos e fortes investimentos espirituais e sociais. Em alguns rituais de menor escala, eu costumava ouvir comentários de filhos de santo que indicavam a Festa da Cigana como uma boa ocasião para fotografar: era uma festa longa, muitas vezes terminava no raiar do dia. Naquele ano, ela marcaria a inauguração do novo salão da *terreira*, que havia sido finalizado poucos dias antes, e por ser um ano de muitas despesas, a festa seria de menor proporção.

Cheguei na festa portando a câmera fotográfica, como de costume. Havia uma intensa movimentação dentro e fora da *terreira*. Comidas, flores e adornos chegavam pelas mãos dos filhos e filhas de santo. Em frente a *terreira*, uma tenda com tochas iluminava a entrada: ali, alguns filhos de santo vestidos de branco recepcionavam os convidados. Da porta avistei o colorido em tons de rosa das vestes do *povo da casa* que dançava em

12. Entrevista com Bia, em dezembro de 2009.

13. A pesquisa de campo do doutorado aconteceu principalmente entre 2008 e 2010 e se caracterizou pelo engajamento e atuação via projetos culturais nos territórios de pesquisa. Assim, ao passo que eu era uma pesquisadora interessada em fotografias dos acervos familiares desta família de santo, era também responsável pelo ensino de fotografia aos jovens da *terreira* e pessoas desta rede, bem como pelos registros fotográficos dos eventos da casa.

uma roda no centro do salão, iluminados pelas lâmpadas e também pela claridade da madeira da nova construção. Como de costume, fui pouco a pouco reconhecendo e recebendo leves sorrisos ou inclinações de cabeça de meus alunos, seus pais e conhecidos.

Embora em todas as minhas idas à Ilha da Pintada eu levasse comigo minha câmera fotográfica, não havia combinado previamente com a mãe de santo que fotografaria a festa. Mesmo já estando em campo há cerca de seis meses, as possibilidades e os interditos na documentação das festas e rituais daquela *terreira* ainda eram questões difusas para mim. Não havia recebido em campo um consentimento formal para que eu fotografasse. Além disso, não havia assédio em torno da câmera: ninguém procurava sorrir ou posar para a foto; ninguém pedia para ver as fotografias depois de prontas. Eu sentia uma espécie de indiferença em relação à minha presença, com ou sem a câmera. Entretanto, nos interstícios de alguns comentários tecidos entre o *povo da casa*, fui percebendo, ao longo dos meses de campo, discretas manifestações de gratificação pela presença da câmera, assim como lamentos nas ocasiões em que a câmera estava ausente.

Na noite da festa, perguntei a Rosi, ao cumprimentá-la, se poderia fotografar e ela me respondeu afirmativamente. Comecei a me mover discretamente no pouco espaço disponível entre a *corrente* e os convidados. Ao me ver abaixada, posicionando a câmera por entre as pernas dos filhos de santo que integravam a *corrente*, Rosi se aproximou e, olhando-me firmemente nos olhos, disse que eu era a única pessoa autorizada a entrar na roda. Rosi se referia aos não iniciados, àqueles que não pertenciam à casa e à religião, e que apenas assistiam ao ritual. Ao autorizar a minha entrada na corrente, Rosi me colocava *do lado de dentro* de um espaço sagrado que me convocava a produzir imagens.<sup>14</sup> Ali, em meio às entidades que assumiam os corpos dos presentes, era difícil me perguntar se fotografaria ou não as entidades *no mundo*: estava imersa nessa atmosfera religiosa. Mesmo assim, só conseguia permanecer abaixada e olhá-las de baixo para cima, fazendo retratos em contra-plongée.

Além de mim, outros fotógrafos posicionavam suas câmeras e celulares, com ou sem flash, para documentar a festa, os convidados, os filhos de santo, a roda, os tamboreiros e as entidades *no mundo*. Tais fotógrafos se posicionavam do lado de fora da corrente, buscando banquinhos e superfícies mais altas para enquadrar o maior número de pessoas e situações na festa. A exceção foi um filho de santo de outra casa que documentava as

---

14. Como chama atenção o sociólogo José de Souza Martins (2008) ao refletir sobre as fotografias religiosas e de atos de fé, incorpora-se ao sagrado não só a fotografia, mas também o próprio fotógrafo. Admitir o fotógrafo na cena sagrada e tolerar a sua atuação, que não é propriamente litúrgica, é recriá-lo simbolicamente como protagonista do culto.

entidades dentro da roda com seu celular e, minutos depois *caiu no santo*, recebendo um exu que o fez abandonar o lugar distanciado de fotógrafo.

Percebi que a autorização para que eu permanecesse do lado *de dentro* da corrente estava ligada ao fato de eu ser *de fora*, de portar um equipamento profissional e, além de ter boas relações com as dirigentes da casa, ter um acesso privilegiado a setores da política cultural municipal e à universidade, ampliando o circuito de visibilidade das imagens que produziria. Nesse sentido, não estava em jogo a possibilidade de eu produzir imagens que atuassem contra as dirigentes ou o *povo da casa*. A festa era bonita, as entidades *governavam* a festa e eu era afetada por essa atmosfera, compartilhando dessa experiência estética. Naquela noite, encontrei diversos colaboradores que se ofereciam para segurar a minha bolsa, guardar meus sapatos caso eu entrasse na roda ou mesmo trocar de lugar para que eu ocupasse as melhores posições para fotografar.

### **IMAGENS E MEMÓRIAS DA FAMÍLIA DE SANTO**

Em mais de uma ocasião, mulheres da *terreira* comentaram sobre a necessidade de organizar as fotografias produzidas durante os rituais em álbuns para que esses registros não se perdessem. Como as fotografias das festas eram com frequência realizadas por pessoas de fora da *terreira*, uma vez que tinham acesso privilegiado a equipamentos e saberes técnicos, assim como pela disponibilidade, na medida em que não integravam a *corrente*, de registrar em aparelhos mais simples, como câmeras compactas ou telefones celulares, a maior parte das imagens não retornava à *terreira*. Como me disse Bia na ocasião em que levei à sua casa um pacote contendo todas as fotografias feitas em campo, “o pessoal consome e a gente nunca mais vê, nunca mais sabe”<sup>15</sup>.

A necessidade de a *terreira* ter uma autonomia e atuar com protagonismo na produção de registros visuais informa tanto sobre o rompimento de uma lógica de reciprocidade por parte de pesquisadores e fotógrafos externos quanto sobre o valor atribuído à fotografia na documentação de uma memória da *terreira*. A preocupação de Bia em torno da construção de uma memória em fotografias que comunicasse a seus descendentes as práticas rituais da *terreira* remonta a sua frustração diante da ausência de registros anteriores do seu povo, em que ela pudesse alicerçar o reconhecimento de uma tradição religiosa.

Em parte, o acervo fotográfico particular de Leoni, mãe carnal de Bia, trazia essa memória da religiosidade e do pertencimento ao território insular. Leoni era a “guardiã da memória” dos trajetos percorridos por uma família vinculada por laços consanguíneos e espirituais. Em meio às imagens de festas familiares, viagens e retratos de Leoni e seus filhos

15. Entrevista com Bia em dezembro de 2009.

e netos havia um conjunto de fotografias dispersas que retratavam a trajetória afro-religiosa na Ilha da Pintada em suas variadas expressões: imagens de oferendas, incorporações, festas e rituais, apresentações de uma cultura afro-brasileira e carnavais.

As fotografias do acervo de Leoni mostravam, ainda, a sua trajetória na religião e algumas de suas *passagens*<sup>16</sup> pela umbanda, mostrando feições inteiramente diversas em um mesmo corpo, que era tomado por diferentes entidades. Uma das fotografias, em preto e branco, mostra Leoni ainda jovem, de olhos fechados e fumando um charuto com a expressão própria de um preto-velho. Assim como para a maior parte das fotografias de seu acervo, Leoni não soube dizer quem havia sido o fotógrafo. Na imagem, a entidade que tomava seu corpo constituía o foco de principal interesse do fotógrafo. Outra imagem, mais recente, mostrava Mãe Maria embalando uma criança em sua saia branca, ambos intensamente vinculados pelo olhar. Em ambas as imagens o entorno é esvaziado ou deixado às margens do quadro fotográfico, privilegiando a representação das identidades religiosas de Leoni.

O retrato de entidades espirituais como fotografia consentida e posada aparece mais explicitamente nas fotografias de uma festa de giras e exus na terreira de Dona Tereza. As fotografias estavam organizadas em um álbum da Sulcolor, a extinta empresa de revelação de fotografias de Porto Alegre. Na abertura do álbum, o slogan “onde o amador vira profissional” alude à democratização do acesso à fotografia em segmentos não profissionais e torna mais explícito o caráter doméstico destas fotografias de contextos rituais. As fotografias da festa que integram o álbum mostram duas entidades incorporadas dançando em uma pose frontal para o fotógrafo que documentava a cena. Na primeira fotografia, Exu olha para a câmera mostrando suas vestes sob o olhar atento de cinco crianças em segundo plano, atrás da mesa. As fotografias deste *povo da rua*, que dança com suas vestes nas cores preta e vermelha, que segura cigarros e estampa escrachados risos na face e que são rodeados por imagens de Jesus Cristo, do simbolismo da cruz que dá forma ao bolo adornado, mostram bem o cruzamento dos símbolos religiosos nesta terreira de umbanda.

Atmosfera completamente diferente havia sido captada no conjunto de fotografias que mostram uma festa na antiga e pequena *terreira* construída para Bia ao lado da casa de Leoni. As vestes brancas, os olhos semicerrados e quase todos os presentes enquadrados no pouco espaço disponível no salão mostram os primeiros tempos da *terreira*.

---

16. A expressão *passagem* é usada por praticantes da umbanda para se referir a uma abertura do corpo aos orixás e entidades que se apropriam dele temporariamente nos momentos de incorporação.

Ó, uma festa de preto velho, aqui tá chegando um preto velho boiadeiro, ó. Dentro do antigo terreiro. [...]. É o pai Ogum que tá no mundo, ó. Essa aí é uma festa de Ogum. Isso aqui era quando a Bia morava aqui, era uma terreira antiga, que aí a Bia pegou um quarto dela, e nós nunca deixamos de fazer. Porque nós tinha desmanchado o terreiro, né? Aí ela pegou uma peça, fez o terreiro e nunca deixamos de fazer os nossos trabalhos, ó. E era uma festa, casualmente, de Ogum, e nós fizemos a festa ali, e era uma festa pequena, que nem essa aqui, ó. Mas eu acho que as nossas raiz [sic] tem que ser mostrada sempre, em qualquer lugar, né? <sup>17</sup>

Uma filha de santo, ao ver as fotografias, também se referiu com muita emoção a este *terreirinho*, cujos retratos mostravam uma força espiritual condensada no pequeno:

Aí a gente girava num... era um coisinho assim, ó, da minha estante práli, ó. Era aquilo compridinho assim, e todo mundo girava ali. Perfeitamente, ninguém caía, ninguém se machucava... trabalhava muito bem. Aí quando era de Exu, coisa assim, aí a gente botava umas lona [sic] na rua, e fazia na rua, porque aí ia mais gente, né? Aí a gente fazia na rua, mas era ó, uma beleza de terreiro. Se tu te emocionou naquela ali que tava maior, se tu visse as outras pequenas então, tu... tu ia se desvair então em choro.<sup>18</sup>

Filhos de santo que haviam saído da casa ou se mudado para lugares distantes, pessoas que haviam morrido, as mudanças no espaço da *terreira*, as mudanças nos corpos face à passagem do tempo. Toda uma memória das expressões religiosas reconhecia no suporte material da fotografia momentos que marcaram a trajetória desta família de santo e os cruzamentos e encontros entre trajetórias individuais, coletivas e espirituais. Guardada no seio de uma memória familiar, a imagem não profana o sagrado, porque passa a compor um conjunto de recordações individuais e coletivas de momentos marcantes da trajetória biográfica das pessoas, assim como batizados e outros rituais de iniciação religiosa, que são cuidadosamente organizados como objetos de recordação nos álbuns de fotografias de famílias das mais variadas vertentes religiosas.<sup>19</sup>

As fotografias que retratavam momentos coletivos nas festas e homenagens da terreira eram complementadas por retratos referentes às posições dos indivíduos como membros desta família de santo, articulando as

17. Entrevista com Rosi em agosto de 2009.

18. Entrevista com Eliane em junho de 2009.

19. Ainda que a pesquisa de Fernando de Tacca (2009) enfatize a polêmica causada pela publicação das imagens das iaôs iniciadas, sua investigação também mostra como essas imagens que profanaram o sagrado, ao serem publicadas nacionalmente, descontextualizando o evento religioso, são reordenadas no contexto das memórias familiares das iaôs. Em entrevista, a filha de Perrucha, uma das iaôs retratadas por José Medeiros, mostra um álbum de recordações organizado por uma sobrinha de sua mãe com recortes das fotografias e legendas publicadas na revista, reorganizadas sob o título "Lembrança de minha epilação, editada na revista O Cruzeiro de setembro de 1951" (Tacca 2009).

dimensões de uma memória coletiva e individual que entrelaçavam e construíam tal parentesco.

Por vezes, durante o registro dos preparos coletivos das festas, meu olhar era conduzido, ainda que sob a aparência de uma atenção desinteressada, a retratar cenas que seriam desprezadas pelo meu ponto de vista leigo. Estar disponível e permitir ter o olhar dirigido em campo por esses interlocutores, assumindo um modo “colaborativo” na produção das imagens (Caldarola 1988), me ajudava a compreender o lugar que as imagens ocupariam na ordenação das lembranças individuais, como na ocasião em que fotografei o preparo de um grande bolo em homenagem à Oxum, feito por duas filhas de santo, uma delas cumprindo obrigação com a homenagem. Durante o preparo, em que quatro mulheres conversavam animadamente na cozinha enquanto eu fotografava, Cláudia comentou sobre o seu interesse por ter uma fotografia do bolo inteiro, como uma recordação da homenagem. Com certa dificuldade, enquadrei o grande bolo no visor da câmera e produzi a imagem que ela recebeu com entusiasmo, dias depois. Para Cláudia, mais importante que a fotografia do ritual em ato, era a fotografia do bolo, que ela ofertaria a Oxum. Cuidadosamente preparado, o grande bolo de glacê amarelo sintetizava uma série de investimentos espirituais feitos por Cláudia e que seriam consagrados na homenagem ritual.



**FIGURA 1**  
Fernanda  
Rechenberg.





**FIGURA 2**  
Fernanda  
Rechenberg.



**FIGURA 3**  
Fernanda  
Rechenberg.



**FIGURA 4**  
Fernanda  
Rechenberg.

Os muitos retratos realizados no casamento da irmã carnal de Bia, Rosi, também reafirmam um percurso espiritual, mas neste caso, um percurso entrelaçado a um rito de união entre um homem e uma mulher e suas respectivas famílias. O casamento teve, além da minha, a presença de outro fotógrafo que portava equipamento profissional. No casamento, as fotografias que enquadram a incorporação de Bia, que recebeu Yemanjá para abençoar os noivos, eram redimensionadas no contexto de um ritual familiar em que a fotografia é parte do rito. A fotografia é um meio de consagrar tais momentos culminantes da vida social nos quais o grupo reafirma solenemente sua unidade<sup>20</sup>. O laço familiar celebrado no ritual não se restringia à família de sangue, mas incorporava toda a rede religiosa vinculada ao terreiro como família de santo. Rosi, no casamento realizado com uma cerimônia pequena e restrita à família e poucos convidados, certificou-se que haveria fotógrafos com equipamentos profissionais, além dos registros dos convidados.

20. Como afirma Pierre Bourdieu, “[...] tudo leva a crer que não há casamento sem fotografia” (Bourdieu 1965, 40).



**FIGURA 5**  
Fernanda  
Rechenberg.

Em outros casos, a fotografia operava como testemunho do vínculo das crianças à religião, como a imagem feita do neto de uma filha de santo da terreira. O bebê tinha menos de um mês quando acompanhou no mesmo barco a imagem de Nossa Senhora Aparecida na procissão que a levaria ao Gasômetro para as homenagens do dia 12 de outubro, em 2009. Ao chegarem em terra firme, após a imagem da santa ser levada à frente do palco, onde seriam feitas as homenagens em um ritual ecumênico, a mãe do pequeno bebê vestido de amarelo o posicionou em frente à imagem da santa para fazer uma fotografia dele. Ao retratar a imagem da fotografia, pude registrar o momento em que a mãe segurava o frágil corpo do bebê recém-nascido em frente à imagem da santa e o momento posterior, no qual a mãe, a tia e a avó do bebê comemoravam a realização da fotografia sob o olhar um pouco apreensivo do pai. A fotografia encarnava essa pertença do corpo da pequena criança a uma entidade espiritual, “a santa”, incorporando a imagem da expressão de uma ligação espiritual.



**FIGURA 6**  
Fernanda  
Rechenberg.



**FIGURA 7**  
Fernanda  
Rechenberg.

No percurso da pesquisa de campo, em que atuei frequentemente como fotógrafa *da casa*, as imagens que produzi se incorporam às memórias da sociabilidade da família de santo. Muitas das imagens entregues às pessoas retratadas, que narravam o percurso individual, familiar e espiritual dessas mulheres, seriam incorporadas a outras imagens no alinhavo de suas trajetórias biográficas.

### **DAS IMAGENS DA PESQUISA, NOVOS SENTIDOS**

Passado mais de um ano do início da pesquisa de campo, depois de ter retratado diferentes festas e homenagens na *terreira*, tive um encontro com Bia em sua casa para mostrar o conjunto das fotografias que eu havia

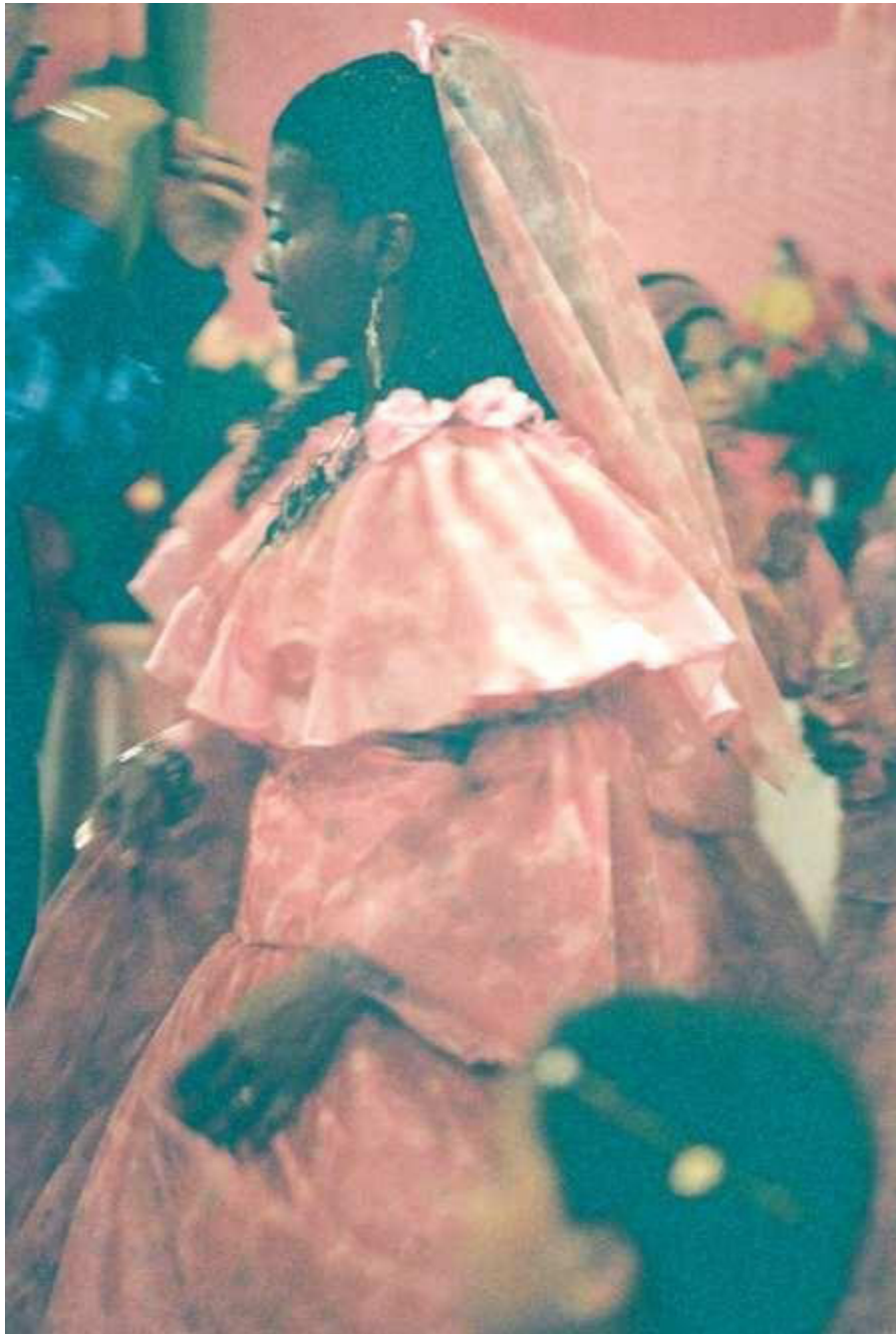
produzido. Foi uma conversa longa e sem pressa. Enquanto mostrava as fotografias a Bia e ao seu genro, nossos comentários eram registrados em um pequeno gravador disposto no sofá. Juntos, observamos o montante de fotografias impressas que eu havia levado.

Assim como a maior parte das imagens realizadas em campo, as fotografias da festa da cigana foram obtidas com filme fotográfico e câmera analógica. A opção por uma tecnologia analógica deveu-se em parte não só ao equipamento disponível e à minha preferência pela película, mas também ao reconhecimento do espaço liminar da imagem latente, que me fazia acreditar na potência criadora de um tempo que atravessa e pouco a pouco forma a imagem impressa em milésimos de segundos no período entre a obtenção e a revelação fotográfica, à diferença do desvendamento imediato da fotografia digital. Esta qualidade da latência parecia criar um diálogo mais efetivo e empático entre a fotografia e o ritual, em que eu compartilhava uma espécie de descontrole com meus interlocutores. Era como se minha racionalidade também não fosse capaz de controlar ou *governar* as fotografias que obtinha, sujeita à coemergência entre a captação fotográfica e o ritual, e as escolhas de planos e enquadramentos fossem pautadas por motivações conscientes e inconscientes, contemplando o não previsto, o não intencional.<sup>21</sup>

Durante a festa, eu brincava com altas e baixas velocidades, tentando “dançar” e me mover junto com as pessoas que retratava. Como professora de fotografia, eu costumava ensinar aos meus alunos a máxima do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson: “o mundo está em movimento, e não podemos ter uma atitude estática frente ao que está se movendo” (Cartier-Bresson 2003, 223). Mas longe de fazer imagens concisas que traduzissem o conceito de “instante decisivo”, minha atitude corporal resultou em fotografias imprecisas, confusas, com movimentos borrados e sobreposição de pessoas. Mais do que a precisão das linhas e formas, meu interesse era captar a ambiência, composta de movimento. De certa forma, era uma tentativa de alargamento da redução operada pela câmera no “congelamento” da imagem, provocando um efeito de distensão dos corpos no fluxo do tempo<sup>22</sup>.

21. Para o antropólogo David MacDougall (2006), por mais que a câmera seja direcionada, há uma parte irreduzível de uma imagem fotográfica que nos escapa, que revela algo sem controle e incontrolável nesta tentativa de reprodução técnica.

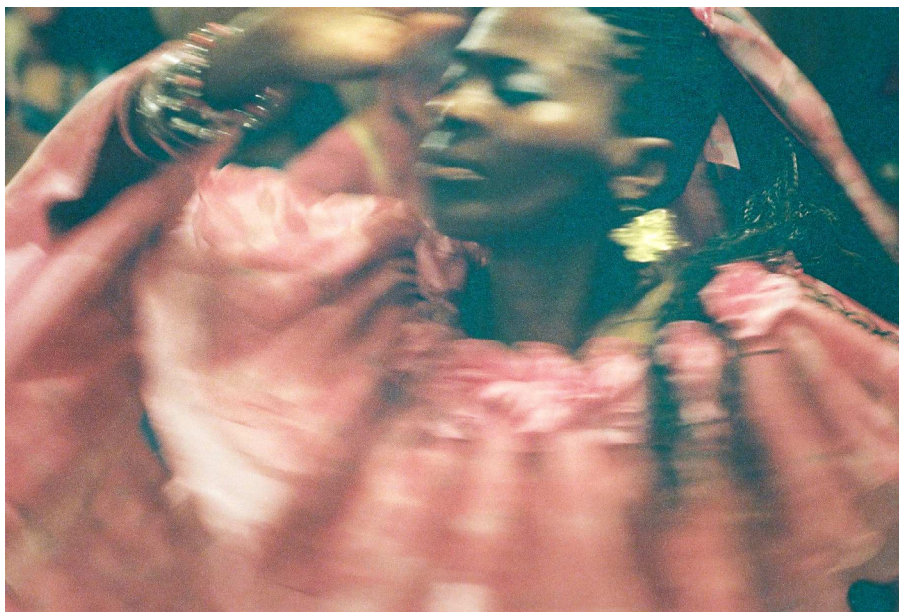
22. Para o sociólogo José de Souza Martins (2008), o instante fotográfico não “congela” a imagem, mas revela a redução de temporalidades diversas em um único tempo, o tempo da fotografia.



**FIGURA 8**  
Fernanda  
Rechenberg.



**FIGURA 9**  
Fernanda  
Rechenberg.



**FIGURA 10**  
Fernanda  
Rechenberg.



**FIGURA 11**  
Fernanda  
Rechenberg.

“É... [Bia observa as fotografias demoradamente em silêncio].

Bah, mas o que que parece isso, não parece eu, tchê! Cadê euuu, cadê eu?”<sup>23</sup>

A vivência da multiplicidade e o desaparecimento de si própria assinalados por Bia, apontam para uma presença real do orixá e o reconhecimento de um terceiro na relação dual entre fotógrafo e fotografado. Bia não se

23. Entrevista com Bia em dezembro de 2009.



reconheceu na imagem: ela não estava ali. Não havia testemunhado, na noite da festa, as imagens que agora mostravam os detalhes e a atmosfera criada pela cigana. Ao ver as fotografias, surpreendia-se a cada detalhe captado pela lente: as velas, os pés descalços, os tons cor-de-rosa das vestes ciganas, a dança das entidades, o público que assistia.

A surpresa de Bia diante das fotografias da entidade que assumiu o seu corpo no momento da festa diz respeito à relação sempre presente entre a desindividualização, que caracteriza a incorporação do orixá - ou entidade -, e as instâncias individualizadoras que marcam as qualidades peculiares do encontro do orixá ou entidade com o corpo que o(a) recebe. Apesar de as fotografias apresentarem pouca nitidez e muito movimento, favorecendo uma ambiência confusa para o reconhecimento das fisionomias em suas individualidades, elas mostram a mudança nos rostos e corpos dos sujeitos que, naquela noite, assumiam as feições de suas entidades. *A cigana da Cláudia, a padilha da Nice e o exu do Dalto* eram comentados em sua beleza, força e exuberância. Nesse ambiente de posições, relações e individualidades, em que os limites entre o indivíduo, a pessoa e a entidade espiritual são fluidos e movediços (Velho 2003), eu mesma me perguntava, afinal, quem a câmera retratava.



**FIGURA 12**  
Fernanda  
Rechenberg.

Para a festa da cigana, levei apenas dois filmes fotográficos: o primeiro era um filme colorido de ISO 800, que me permitiu fotografar sem flash e aproveitar a luz ambiente, embora com baixas velocidades, o que borrava o movimento; o segundo filme era preto e branco. O filme colorido acabou justamente quando o *povo cigano* se despediu dando passagem aos exus

as Pombagiras<sup>24</sup> que tomavam conta do salão. Assim, toda a documentação visual da segunda parte da festa aconteceu em retratos em preto e branco, imprimindo outra tonalidade e outra atmosfera às imagens, até então suavizadas por uma certa harmonia entre o cor-de-rosa das vestes e a gestualidade do povo cigano. Estas imagens, embora obtidas da mesma posição que eu ocupava no salão, mostram uma outra qualidade, decorrente do encontro com o *povo da rua*.

O genro de Bia com frequência assistia às festas e fotografava a esposa com pequenas câmeras e telefones celulares.<sup>25</sup> Ele era vocalista da escola de samba presidida por Bia, mas não era iniciado na religião. Assim como o marido de Bia, participava de fora das festas e rituais da terreira, ajudando no preparo, recebendo os convidados e até mesmo fotografando. Embora fosse familiarizado com as incorporações da esposa, o contato com as fotografias que eu havia produzido parece ter desencadeado um efeito inusitado e mesmo incômodo no desvendamento da multiplicidade vivenciada por ela. Algo que, como ele próprio disse, “não dava pra tentar entender”<sup>26</sup>.



**FIGURA 13**  
Fernanda  
Rechenberg.

24. A Pombagira é um personagem muito popular nos cultos afro-brasileiros. Corresponde à versão feminina de exu, o orixá *trickster*, fálico, mensageiro entre o mundo dos homens e o mundo de todos os orixás. A influência kardecista na umbanda modelou a Pombagira como o espírito de uma mulher dotada de uma biografia mítica: “em vida teria sido uma prostituta ou cortesã, mulher de baixos princípios morais, capaz de dominar os homens por suas proezas sexuais, amante do luxo, do dinheiro, e de toda sorte de prazeres” (Prandi 1996, 140). A Pombagira assume dezenas de feições, nomes e características, com aparências, preferências, símbolos e cantigas particulares.

25. Vale ressaltar que em 2009, a tecnologia de câmera disponível em telefones celulares era bastante precária, o que resultava em imagens pixelizadas e não compartilháveis.

26. Em entrevista à pesquisadora em dezembro de 2009.



**FIGURA 14**  
Fernanda  
Rechenberg.

A maior parte das imagens enquadra o espaço da roda que, delimitada pela corrente, era habitada pelo povo da rua. Raramente centralizados, os exus e as giras figuravam nas bordas do quadro, por vezes emoldurados pelos detalhes dos corpos que compunham a corrente, em primeiro plano. A *Dama* aparecia nos “confins” (Calabrese 1987, 61) de um limite permeável que separava e unia suas múltiplas e possíveis identidades e *passagens*. Bia e seu genro, ao mencionarem que “nessas fotos que a gente vê” e que “vê até coisa que a gente não quer”<sup>27</sup>, mostravam como a fotografia, em seu instante de desvendamento, havia antecipado algo do que um dia o marido veria e não iria gostar, como havia lhe alertado a avó carnal e mãe de santo de sua esposa. A entidade, em toda a sua força e, em seu riso esbrachado, provocou o rapaz a reconhecer as múltiplas feições de sua esposa.

<sup>27</sup>. Em entrevista em dezembro de 2009.



**FIGURA 15**  
Fernanda  
Rechenberg.



**FIGURA 16**  
Fernanda  
Rechenberg.

A imagem fotografada também passa a integrar um conjunto de símbolos incorporados na produção de sentidos e conhecimentos religiosos.<sup>28</sup> Contrariamente à ideia da fotografia como uma coisa morta, uma representação destituída de vivacidade, os usos e as narrativas que se desenrolam a partir da imagem técnica redimensionam a fotografia como uma “representação viva” e carregada de afetos (Martins 2008, Head 2009). A antropóloga-fotógrafa,

28. Sobre esse aspecto, a dissertação de Eliane Coster (2007) mostra interessantes interpretações de ialorixás e babalorixás face às imagens do candomblé baiano produzidas por fotógrafos profissionais, como Mário Cravo Neto e Adenor Gondim.

portanto, passa a construir imagens, símbolos-significantes, interferindo na composição do universo simbólico do grupo que pesquisa.

Dentre esses símbolos produzidos pela fotografia, os detalhes da festa eram objetos de especial atenção para Bia. Em fotografias de enquadramentos e planos fechados, os detalhes da festa ganharam importância ao serem redimensionados no quadro inteiro do fotograma, em um “plano-limite”<sup>29</sup> (Satt 1996) que direcionava o olhar a contemplar separadamente cenas que compunham de forma integrada a experiência estética da festa. O corte do movimento e a escolha de planos fechados mostram os detalhes apreendidos em profundidade graças à imobilidade do objeto observado, apontando para o que o antropólogo Scott Head (2009, 54) chama de “vantagem paradoxal” da fotografia em relação às outras linguagens audiovisuais, na medida em que evoca algo não plenamente visível e, envolve mais a expressão de afetos do que a impressão da realidade em movimento.

Essa ênfase no detalhe, como assinalada por Omar Calabrese (1987), permite uma espécie de reconstrução do sistema do qual faz parte. Os detalhes das mãos entrelaçadas, dos pés descalços e das velas acesas não criavam uma dissociação da atmosfera integrada da festa; na realidade adensavam o significado de cada coisa posta, de cada detalhe que havia sido cuidadosamente planejado pela entidade da cigana e executado pelos filhos de santo. Bia, ao olhar a fotografia que enquadra o detalhe de duas mãos unidas na composição da corrente, atentou para a dimensão não visível da circulação de energia, permitida pelo enlace dos corpos na *corrente*.



**FIGURA 17**  
Fernanda  
Rechenberg.

29. Em sua dissertação de mestrado sobre a circularidade das imagens batuqueiras, Maria Henriqueta Satt (1996) propõe este conceito para designar uma escolha estética de enquadramento de imagens videográficas onde o detalhe configura o limite da cena.

Nessa direção também foi o comentário de Rosi, ao ver as fotografias das velas cor-de-rosa que iluminavam as faces cabisbaixas dos presentes. Durante a festa, a não incorporação de Rosi a permitiu relatar para Bia a condução proposta por sua cigana:

Ah, isso aqui foi na terreira... isso aqui que eu tinha te dito que a cigana fez apagar todas as luzes, ó... deu uma vela pra cada um<sup>30</sup>.

Coisa mais linda, eu vi essa foto... bah, me apaixonei! Uma coisa é vocês falarem, outra coisa é a gente ver, né?<sup>31</sup>

Os comentários tecidos em torno das fotografias mostravam como as imagens, em sua plasticidade, podem comunicar uma cosmovisão religiosa do grupo. Não só o enquadramento proposto pelo meu olhar selecionava as imagens que pareciam expressivas daquela terreira, mas também as próprias limitações impostas pelo equipamento na documentação visual construíam tal materialidade das formas apreendidas, que podia ser olhada e narrada posteriormente.

Se ao enquadrar as imagens da festa produzimos símbolos religiosos que passam a convergir com as outras imagens que compõem a atmosfera sagrada, é ao interpretarmos à luz de um “*éthos*” religioso que animamos as fotografias e que o seu significado se abre a uma escavação, suscitando reações, comentários, posicionamentos e comparações. Este espaço de interlocução constituído no retorno das imagens me possibilitou reconsiderar as imagens com base em interpretações inteiramente diversas daquelas que eu havia aprendido sobre os fundamentos da fotografia em minha trajetória profissional e que tentava, com muita dificuldade, ensinar aos jovens alunos da ilha que integravam a *corrente da terreira*.

#### ENTREVISTAS

Beatriz Gonçalves  
Pereira (Bia) (2009)

Rosimeri Pereira  
(Rosi) (2009)

Eliane (2009)

Genro de Bia  
(2009)


#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Leonardo Oliveira de. 2018. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, vol.19, no.33, 197-234.
- Bourdieu, Pierre. 1965. *Un art moyen :essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Calabrese, Omar. 1987. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- Caldarola, Victor J. 1988. Imaging process as ethnographic inquiry. *Visual Anthropology*, vol.1, no.4, 433-451.
- Caputo, Stela Guedes. 2012. *Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé*. Rio de Janeiro: FAPERJ, Pallas.
- Cartier-Bresson, Henri. 2003. El instante decisivo. In *Estética fotográfica: una selección de textos*, ed. Joan Fontcuberta, 221-236, Barcelona: Gustavo Gili.
- Carvalho, José Jorge de. 1985. A racionalidade antropológica em face do segredo. *Anuário Antropológico*, vol.9, no. 1: 214-222.

30. Entrevista com Rosi em dezembro de 2009.

31. Entrevista com Bia em dezembro de 2009.

- Collier Jr., John. 1973. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, Editora USP.
- Corrêa, Norton Figueiredo. 2006. *O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense*. 2ª ed. São Luís: Cultura & Arte.
- Coster, Eliane. 2007. Fotografia e candomblé: modernidade incorporada? Dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Douglas, Mary. 1991. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70.
- Dubois, Philippe. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus.
- Goldman, Marcio. 2003. Os tambores dos vivos e os tambores dos mortos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, vol. 46, no. 2: 423-444.
- Head, Scott. 2009. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*, Marco Antônio Gonçalves e Scott Head, 36-67. Rio de Janeiro: FAPERJ, 7 Letras.
- Lühning, Angela, org. 2002. *Verger-Bastide: dimensões de uma amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MacDougall, David. 2006. *The corporeal image. film, ethnography and the senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Martins, José de Souza. 2008. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto.
- Oro, Ari Pedro. 1997. Neopentecostais e afro-brasileiros: quem vencerá esta guerra? *Debates do NER*, vol. 1, no. 1, 10-36.
- Oro, Ari Pedro, José Carlos dos Anjos e Mateus Cunha. 2007. *A tradição do Bará do Mercado*. Porto Alegre: PMPA, SMC, CMEC.
- Pólvora, Jaqueline Britto. 1995. A experiência de antropologia visual em uma casa de batuque em Porto Alegre. *Horizontes Antropológicos*, vol. 1, no. 2, 129-140.
- Prandi, Reginaldo. 1996. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. In *Herdeiras do axé*, Reginaldo Prandi, 139-164. São Paulo: Hucitec.
- Rechenberg, Fernanda. 2012. Imagens e trajetos revelados: estudo antropológico sobre fotografia, memória e a circulação das imagens junto a famílias negras em Porto Alegre. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Satt, Maria Henriqueta Creidy. 1996. Circularidades e superfícies: uma leitura videográfica das imagens batuqueiras. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Silva, Vagner Gonçalves da. 2006. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp.
- Souty, Jérôme. 2011. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. São Paulo: Terceiro Nome.
- Tacca, Fernando de. 2009. *Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Velho, Gilberto. 2003. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.



**FERNANDA RECHENBERG** é doutora e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma universidade. Foi professora no Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (ICS-UFAL) entre 2010 e 2022. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Ciências da Informação da UFRGS. E-mail: fernandarechenberg@gmail.com

**Licença de uso.** Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/05/2021  
Reapresentado: 12/09/2021  
Aprovado: 04/10/2022