

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Nathalia Mattos Werneck

**A RELAÇÃO ENTRE ATO FOTOGRÁFICO, AFETO E ENCRUZILHADA NA
FOTOGRAFIA DO TERREIRO PAI JOÃO DA BAHIA, NO RIO DE JANEIRO.**

Rio de Janeiro

2025

NATHALIA MATTOS WERNECK

**A RELAÇÃO ENTRE ATO FOTOGRÁFICO, AFETO E ENCRUZILHADA NA
FOTOGRAFIA DO TERREIRO PAI JOÃO DA BAHIA, NO RIO DE JANEIRO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura, na Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Orientador: Prof. Dr. Edilson Sandro Pereira

Rio de Janeiro

2025

Nathalia Mattos Werneck

**A RELAÇÃO ENTRE ATO FOTOGRÁFICO, AFETO E ENCRUZILHADA NA
FOTOGRAFIA DO TERREIRO PAI JOÃO DA BAHIA, NO RIO DE JANEIRO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura, na Linha de Pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Aprovada em

Prof. Dr. Edilson Sandro Pereira (Orientador)

Profa. Dra. Liv Rebecca Sovik (UFRJ)

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves (UERJ)

Rio de Janeiro
2025

AGRADECIMENTOS

Não há como iniciar esses agradecimentos sem, em primeiro lugar, agradecer à Umbanda, religião pela qual tenho profundo carinho, respeito e gratidão. Além da Umbanda, meus sinceros agradecimentos a todos os guias e mentores do Terreiro Pai João da Bahia, por permitirem, em 2016, o início dessa jornada que se transformaria em dissertação. Ao Preto Velho Pai João da Bahia, ao Caboclo Tupi e a todo o Povo de Rua, em especial Exu Caveira, por cuidarem de mim e seguirem juntos comigo nessa trajetória, muito obrigada. Assim como a todos os médiuns do Terreiro, por se disporem a participar deste trabalho de forma generosa e afetuosa.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ pela oportunidade enriquecedora e ao CNPq pela bolsa que permitiu a realização dessa pesquisa.

Ao meu orientador Edilson Pereira, pelas trocas dentro do mestrado, do projeto de extensão e da incrível experiência do estágio docência. Quanto aprendizado! Há pessoas que nos marcam na caminhada acadêmica, e Edilson foi uma delas. Obrigada.

À banca examinadora, agradeço ao Professor Antonio Fatorelli por suas fundamentais contribuições e por ser uma referência na investigação de temas relacionados ao campo da fotografia. Agradeço também ao Professor Fernando Gonçalves, pela afetividade, acolhimento e auxílio no processo de pesquisa. Pelas trocas em sala de aula e fora dela, com ricos debates que muito me ajudaram a construir este trabalho. Sua aula e sua sensibilidade são inspiradoras.

Por falar em inspiração, há pessoas que nos apoiam incansavelmente e que nos inspiram todos os dias. É o seu caso, Flaviano Quaresma. Você foi meu professor, virou meu amigo e meu irmão. Acreditou em mim desde o primeiro dia, mesmo quando eu duvidava. Incentivou, acolheu, puxou a orelha. Me levou para o mundo acadêmico e para a pesquisa. Agradeço pelas inúmeras leituras e trocas de conhecimento, pela confiança, amizade, por caminhar comigo de mãos dadas, por tantos abraços com lágrimas nos olhos, ao som de The Corrs ou não, mas sempre acompanhado de uma boa comida. Meu amigo, esse estudo é fruto de uma semente que começou numa disciplina sua em 2016. Que lindo o tamanho que ganhou, né? Muito obrigada.

Martha, meu amor, agradeço profundamente pela paciência, incentivo e confiança. Ter sua presença nos dias mais desafiadores e a sua convicção de que tudo daria certo foi

fundamental para seguir. Obrigada por existir, por ter sido meu porto seguro durante essa trajetória e por ser essa mulher incrível. Sou extremamente grata por formar uma família ao seu lado e ao lado da Lulu, a qual também agradeço pelas doses diárias de risadas, brincadeiras, travessuras e muita energia. Amo vocês!

Agradeço também aos amigos que fiz no mestrado: Leonardo Pinheiro, Diogo Cunha, Lucas Honorato e Gustavo Maan. Estar ao lado de vocês, compartilhando leituras, aprendizados, angústias, alegrias, afetos e festas foi combustível para fazer essa caminhada de maneira mais leve e menos dolorosa.

Para além do mestrado, também preciso agradecer a dose diária de carinho, apoio e compreensão que recebi de amigos que compartilham o dia a dia no trabalho, como a Daniele de Castro, a Amanda Antunes e o Celso Nicolini. Dani, que bom saber que posso contar com uma publicitária nada amadora, pesquisadora comprometida, que usa a sagacidade em piadas e tiradas no dia a dia para deixar o clima mais leve. Que bom que os astros uniram esse time! Amanda, você não faz ideia do quanto nossas conversas me deram injeção de ânimo para continuar. Sua afetividade e seu jeito carinhoso fazem a diferença, inclusive quando você está “sem filtro” — a sua versão mais engraçada, confesso! Duas mulheres inspiradoras, as quais sou profundamente agradecida por aprender diariamente. Celso, meu enorme agradecimento por toda compreensão e apoio, sempre me cobrindo nas demandas quando eu precisava me ausentar para alguma aula ou reunião online. Obrigada pela parceria, por me ouvir falando do mestrado inúmeras vezes e por abrir mão do computador.

Aos amigos da vida, Rômulo, Filipe, Valter, Isadora, Taiane e Ciça, muito obrigada pelos afagos, por compreenderem minhas ausências, por ouvirem meus desabafos e me garantirem boas risadas durante esse período.

À Alessandra, minha terapeuta, que junto comigo trabalhou duro para chegarmos até aqui. Muito obrigada.

Por fim, agradeço aos meus pais, que foram fundamentais em muitos momentos, principalmente no apoio com o Ringo, para que eu pudesse continuar a caminhada. Obrigada pela parceria, compreensão e por lidarem com minha ausência em diversas ocasiões. A luta foi enorme, mas consegui. Mãe, que bom é ter você de volta à vida. Sua luta, coragem e persistência me inspiram. E pai, que admirável seu apoio, dedicação e força. Obrigada também por me ensinar a ser botafoguense, afinal, somos Campeões da Libertadores 2024!

O importante é “saber entrar e saber sair”, é se *transformar*, se deixar *afetar* e conquistar uma *nova percepção* sobre o ambiente, sobre a vida, sobre o outro. É aprender a levar a vida e ser por ela levado. O fundamental é ficar *atento* e perceber que *a vida e o universo são/estão em movimento* e que nós *participamos* ativamente desse movimento no instante em que nos movimentamos, nos relacionamos, nos afetamos... No instante em que vivemos e aprendemos a “girar”. “E é por isso que se chama ‘gira’ de Umbanda”, me disse um dos médiuns da casa. “Porque tudo gira. O mundo gira...E a gente também tem que aprender a girar...”.

Gustavo Ruiz Chiesa

RESUMO

WERNECK, Nathalia Mattos. A relação entre ato fotográfico, afeto e encruzilhada na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia, no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2025.

O estudo analisou a relação entre fotografia, prática fotográfica e as afetações no contexto do Terreiro Pai João da Bahia, em Sepetiba, Rio de Janeiro. A pesquisa partiu de uma abordagem antropológica, fundamentada na vivência imersiva da autora no terreiro entre 2016 e 2019. Utilizando relatos de experiência, diários de campo e produção fotográfica, o trabalho explorou como a fotografia transcende o registro visual, tornando-se uma prática relacional e afetiva. A metodologia incluiu a técnica da curadoria compartilhada, em que médiuns interpretaram fotografias de rituais de Umbanda, revelando novos significados e dimensões simbólicas. O estudo investigou as tensões entre o uso público e privado da fotografia no terreiro, destacando restrições impostas por respeito ao sagrado e ao controle sobre a memória visual da religião. A prática fotográfica foi apresentada como um espaço de interseção entre diferentes temporalidades, memórias e afetos, funcionando como uma “encruzilhada” de significados. Além disso, discutiu-se o impacto das imagens na preservação das tradições umbandistas e na articulação de narrativas de pertencimento. O trabalho revelou como fotografia e religião dialogam profundamente, ampliando os horizontes da imagem como forma de escuta, cocriação e conexão entre o visível e o invisível.

Palavras-chave: fotografia; prática fotográfica; afeto; Umbanda; terreiro; comunicação

ABSTRACT

WERNECK, Nathalia Mattos. A relação entre ato fotográfico, afeto e encruzilhada na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia, no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2025. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2025.

The study analyzed the relationship between photography, photographic practice, and the affections within the context of Terreiro Pai João da Bahia in Sepetiba, Rio de Janeiro. The research adopted an anthropological approach, rooted in the author's immersive experience in the terreiro from 2016 to 2019. Using experience reports, field diaries, and photographic production, the work explored how photography transcends visual documentation, becoming a relational and affective practice. The methodology included the technique of shared curation, where mediums interpreted photographs of rituals, revealing new meanings and symbolic dimensions. The study investigated tensions between the public and private use of photography in the terreiro, emphasizing restrictions imposed out of respect for the sacred and control over the religion's visual memory. Photographic practice was presented as a space of intersection between different temporalities, memories, and affections, functioning as a "crossroads" of meanings. Additionally, it examined the impact of images in preserving Umbanda traditions and articulating narratives of belonging. The work demonstrated how photography and religion deeply interact, expanding the horizons of images as a means of listening, co-creation, and connection between the visible and the invisible.

Keywords: photography; photographic practice; affect; Umbanda; temple; communication.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fotografia do terreno onde o terreiro seria construído, 2010	28
Imagem 2 – Fotografia do Terreiro Pai João da Bahia com o gongá pronto para a gira	30
Imagem 3 – Fotografia dos atabaques ornamentados para a festa de Oxossi	31
Imagem 4 – Corrente que inicia a gira no Terreiro Pai João da Bahia, 2019	31
Imagem 5 – Saquinhos de doces da festa dos Erês, 2016	34
Imagem 6 – Mesa de doces da festa dos Erês, 2016	35
Imagem 7 – Erê incorporado brincando em carrinho de rolimã, 2016	35
Imagem 8 – Erês incorporados e médiuns brincando de ciranda, 2016	36
Imagem 9 – Erê incorporado brincando com ogã no carrinho de rolimã, 2016	36
Imagem 10 - Rosa Caveira incorporada dançando, 2016.....	38
Imagem 11- Maria Quitéria incorporada dançando, 2016	38
Imagem 12 – Ogum incorporado, 2016.....	39
Imagem 13 – Preto-velho incorporado, 2016.....	39
Imagem 14 – Exu Caveira incorporado, 2016	40
Imagem 15 – Vestígios do ritual, 2017.....	45
Imagem 16- Portão de entrada com palha da costa (usada para afastar Eguns - espíritos mortos), 2017.....	46
Imagem 17 – Corrente de oração para abertura da gira, 2016.....	47
Imagem 18 - Eu e um médium pintando a parede.....	50
Imagem 19 – Pintura realizada pela artista Erika Borges.	50
Imagem 20 - Erê incorporado brincando com Ogã.....	54
Imagem 21 – Ogãs afinando os atabaques.....	54
Imagem 22 - Cláudia Andujar. Da série “A floresta”.	56
Imagem 23 – Cláudia Andujar. Da série “A floresta”.....	56
Imagem 24 - Cabocla incorporada.....	58
Imagem 25 – Rosa Caveira incorporada girando.....	58
Imagem 26 - Ogum Beira-Mar incorporado realizando limpeza em médium.....	62
Imagem 27– Caboclo Itapuã com seus gestos na incorporação.	64

Imagem 28 – Exu Marabô com seus gestos na incorporação.....	65
Imagem 29 - Sequência 1 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.....	73
Imagem 30 – Sequência 2 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.....	73
Imagem 31 - Sequência 3 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.....	74
Imagem 32 - Sequência 4 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.....	74

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1.	ANDEI LÁ, EU JÁ SEI O CAMINHO, ANDEI LÁ	22
1.1	Só o caboclo é quem sabe, a onde a flecha caiu	24
1.2	Salve os Erês	31
1.3	Laroyê	37
1.4	O trabalho documental	43
2.	ESCOLHAS CONCEITUAIS E TÉCNICAS	51
2.1	O Ato fotográfico, o dispositivo óptico e suas afetações	59
2.2	O corpo no terreiro e na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia .	63
2.3	Percurso Metodológico	67
2.3.1	Viés Antropológico	68
2.3.2.	Métodos Utilizados	68
2.3.2.1	Relatos de Experiência e Diários de Campo	68
2.3.2.2	Produção Fotográfica	68
2.3.2.3	Curadoria Compartilhada	68
2.3.3	Sensibilidade Ética	69
2.3.4	Reflexividade	69
2.3.5	Encruzilhada como Metáfora Metodológica	69
3.	CURADORIA COMPARTILHADA OU UMA FORMA DE “ESCUTAR IMAGENS”	70
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
	REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

No ano de 2016, iniciei uma jornada de pesquisa que a cada semestre dos anos seguintes me levou a distintos percursos envolvendo a relação entre fotografia e Umbanda, que como explica Simas (2021), é uma religião de matriz afro-brasileira que possui influência de diversas tradições religiosas, como as africanas, indígenas e cristãs. Uma relação profunda que se mesclou com minha trajetória de vida, revisitando memórias da infância e construindo novos laços afetivos.

Nessa trajetória, há também, o conhecimento adquirido nas graduações que concluí em História da Arte, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na qual o trabalho final de curso foi constituído pela mesma temática; e em Fotografia, na Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD/Infnet), com projetos que permitiram explorar outras facetas associadas à Fotografia Documental, Publicitária, Artística e em Movimento.

No Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM/UFRJ), o estudo que apresento aqui neste documento, também aborda essa relação entre fotografia e Umbanda, com foco nas dimensões dialógicas entre terreiro, câmera e prática fotográfica, afetações e imagem.

Meu primeiro contato com a Umbanda aconteceu na infância, com minha avó Neuza, que vez ou outra me levava para assistir uma gira¹ e tomar passes². Ainda assim, foi somente na vida adulta, com os trabalhos fotográficos desenvolvidos em um terreiro desde o ano de 2016, durante as minhas graduações, que pude participar e conhecer melhor os ritos que compunham essa prática religiosa. O ambiente foi o do Terreiro Pai João da Bahia, localizado em Sepetiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Onde pude experimentar novos modos de olhar a mim mesma, o outro, as entidades, o terreiro, as manifestações na Umbanda e a própria fotografia. Pude compreender, inclusive, que esse lugar que é a fotografia também pode ser considerada uma “encruzilhada”³, nos termos de Martins (2003).

No estudo de Montoro & Sobrinho (2021) sobre a relação entre o movimento umbandista e a fotografia, eles afirmam que “o ato de fotografar torna-se para terreiros e

¹ Gira: Corrente espiritual. Rua. Caminho. (ALTAIR PINTO, 2007).

² Passe: técnica terapêutica e rito de purificação característico da umbanda, em cuja execução o médium incorporado (o guia) faz gestos que sugerem a retirada de impurezas aderidas ao corpo do paciente, que, ao mesmo tempo, defuma com as baforadas de um charuto ou cachimbo. (ORDEP SERRA, 2001).

³ Encruzilhada como lugar de intermediações, de desvios, alterações, convergência e multiplicidade, divergências, rupturas e fusões. (LEDA MARIA MARTINS, 2003).

templos, uma forma de tomar o controle de suas próprias narrativas, escolhendo como desejam ser enxergadas e retratadas” (p. 04). Os pesquisadores se debruçaram sobre as fotografias dos arquivos internos da Tenda de Umbanda Estrela Matutina (TUEM), de Campinas (SP). Fotografias captadas e arquivadas por membros do grupo. Para os autores, as imagens são “a representação em imagem do desejo de sobreviver, como espécie, sobrenome, unidade e tradição” (p. 04). Montoro & Sobrinho entendem que a fotografia dentro da TUEM se mostra capaz de criar um repertório, uma memória visual coletiva, sobre o que é e como se formou a casa e a tradição a qual os membros pertencem.

Na pesquisa de Rotta & Bairrão (2020), a fotografia é ferramenta fundamental para analisar experiências sensoriais e estéticas nas manifestações espirituais da Umbanda, a partir de uma perspectiva de “conhecimento construído de forma coletiva” (p. 11), como ressaltam os autores. As fotografias produzidas no trabalho de campo, aliadas às narrativas relacionadas ao olhar dos sujeitos fotografados sobre as suas vivências fazem parte desse conhecimento construído de forma coletiva. Os pesquisadores entendem que esse conhecimento é importante para preservar aspectos culturais e rituais da prática umbandista. Por meio da técnica de “escutar imagens” (p. 06), Rotta & Bairrão interpretam significados e emoções transmitidos pelas imagens, indo além do visível, e ainda alcançam os aspectos simbólicos e culturais. Campt (2017) já evidencia em seus estudos, a escuta de imagens, sugerindo que elas falam de afetos silenciosos, resistências e histórias não contadas. Para a autora, elas carregam ritmos, intensidades e frequências. As imagens são produtos de processos afetivos, históricos e de poder, que podem ser compreendidas como parte de uma rede de relações, entre fotógrafo, fotografado e observador.

É nessa perspectiva que esta investigação também se alicerça, pelo menos parte dela, especialmente quando trato da relação entre espectador e as imagens fotográficas. Para Dubois (2012), essa relação é um ponto de partida para a construção do sentido, visto que a fotografia faz parte de um processo que envolve múltiplos agentes. Para ele, o espectador é visto como figura importante na criação e significação da fotografia, com uma ação ativa que reconfigura a imagem e para isso ele usa suas expectativas, memórias e contextos pessoais.

No terreiro Pai João da Bahia, observei que havia dois tipos de relação entre os umbandistas da casa e a imagem fotográfica. A primeira apresenta-se na própria postura dos médiuns. Enquanto alguns estavam preocupados em não serem retratados e expostos em razão do preconceito e da intolerância religiosa nos ambientes em que circulavam, outros faziam questão de registrar uma cena ou outra das cerimônias festivas e divulgar em seus próprios perfis nos *sites* de redes sociais. Apesar de não haver, por exemplo, imagens expostas dentro

do espaço sagrado do terreiro, existe uma valorização das imagens produzidas para o acervo próprio.

A imagem fotográfica esteve presente em muitos momentos dos quais presenciei, mas observei que ela estava cerceada, limites impostos pelos médiuns. Há uma lógica para essa restrição imposta pelo terreiro, considerado um espaço sagrado, com regras definidas pelo grupo, pelas entidades espirituais. Quando não havia restrições de acesso aos locais que podiam ser fotografados, os motivos envolviam a construção e a manutenção de uma memória do saber e do existir. Uma memória que se reconfigura, já que memória é a atualização do passado no presente, não é uma narrativa histórica (MARTINS, 2003), é cíclica, como um tempo espiralar, fazendo com que aspectos da ancestralidade sejam evocados, atualizados e reconfigurados, o que Martins (2003) vai chamar de corpo alterno, que recria identidades a partir de novas afetações.

A tensão entre o registro fotográfico, a exposição das imagens dos médiuns e suas consequências, sejam elas positivas ou não, e o cuidado entre o que pode ou não ser fotografado era visível. Essa tensão entre coibir ou permitir o fazer fotográfico tanto está relacionada ao sagrado, ao conhecimento, às práticas dos membros e de seu envolvimento com a religião, quanto à ideia de publicização por meio da fotografia, da dimensão que é viver uma religião de matriz afro-brasileira. Por outro lado, também tem uma relação com a ideia de controle, de regramento, dialogando com Foucault (2002), quando se pensa o conceito de dispositivo. A discussão em torno da visibilidade e invisibilidade a partir das imagens fotográficas, como elas devem ser utilizadas e para que finalidade, fizeram com que muitos terreiros se resguardassem, mas também percebessem a importância de um arquivo de memória, documento este tão caro à cosmologia religiosa. É aí, inclusive, que vive a ideia de resistência (SIMAS; RUFINO, 2018; SODRÉ, 2019) em um contexto de biopoder, que dialoga com a perspectiva fotográfica que orienta este estudo.

A fotografia, de acordo com Azoulay (2010), é um evento, e a interação entre câmera, espectador, fotógrafo e fotografado molda a essência da fotografia de forma fundamental. Ela é vista como resultado do encontro de diversos protagonistas, os quais cada um desenvolve um papel importante na composição da imagem capturada. No terreiro, o espaço, os ritos, os médiuns, os consulentes, as entidades e as barreiras que impediram o acesso a certos locais e mesmo o registro de determinadas práticas, foram fundamentais para compreender como se dava e como deveria ser a captura das imagens. As fotografias produzidas não nasceram apenas da minha visão, mas da composição multifacetada da experiência coletiva vivida, indo

muito além do que foi inicialmente intencionado. O que corrobora com o pensamento de Azoulay.

Muitos significados foram construídos nos “atos fotográficos” no Terreiro Pai João da Bahia, essa perspectiva ampla de que fala Dubois (2012), que envolve a produção, recepção e difusão. Não só a trajetória do meu ato fotográfico que foi se modificando ao longo do tempo, as novas escolhas que fui realizando, entrando mais no espaço do ritual, usando meu corpo junto a câmera fotográfica, girando e dançando com as entidades, mas também nas afetações que eu, enquanto fotógrafa e pesquisadora sentia, dentro do próprio terreiro e diante do contato com médiuns, entidades e consulentes. Além das novas significações que surgiram com o processo de curadoria compartilhada, no qual as imagens retornam aos médiuns, os quais atribuem diferentes sentidos sob as perspectivas de cada experiência particular, com suas emoções, trajetórias de vidas, olhares, etc.

Sontag (2004) afirma que a fotografia não tem um significado fixo, são ambíguas e abertas à interpretação, dependendo da perspectiva do espectador, que carrega consigo experiências pessoais, saberes e questões relacionadas ao seu próprio contexto cultural. Entretanto, aqui, quero tratar de um significado ou sobre uma rede de significados que direcionam o meu olhar quando falo da fotografia no Terreiro Pai João da Bahia, que é sob o ponto de vista da “encruzilhada”.

Com viés antropológico, este trabalho tem como objetivo compreender a relação entre fotografia, a prática fotográfica e as afetações relacionadas a ela, dentro do Terreiro Pai João da Bahia, por meio do projeto fotográfico realizado entre 2016 e 2019. Afetações que podem ser ocasionadas pela câmera fotográfica, pelo meu próprio corpo enquanto fotógrafa, pela mediação entre as relações dentro do espaço do terreiro. A hipótese é que a prática fotográfica funciona como uma espécie de encruzilhada. Encruzilhada esta no sentido de espaço de interseção entre diferentes temporalidades, memórias coletivas, saberes locais e práticas culturais, espaço sagrado das intermediações e incertezas.

No contexto da experiência umbandista do terreiro, penso que ninguém tem condições de saber “que pode o corpo”, “uma vez que não se conhecem os limites das afecções, do poder humano de ser afetado” (ESPINOSA *apud* SODRÉ, 2016, p.23). Nesse sentido, a problemática se desenha à medida que o ato fotográfico experimentado no terreiro conheceu algum poder dos corpos, dos limites das afecções e de algum poder humano de ser afetado.

Em três anos de investigação, estive presente em 15 giras, das quais 5 foram registradas com a câmera fotográfica: Festa dos Ibejís, Gira de Exu, Gira de fim de ano no Parque Ecológico dos Orixás, Festa de Oxóssi e Festa de Ogum. Além destas, houve também

o registro fotográfico do terreiro depois do ritual fúnebre chamado Axexê, para o qual não obtive permissão para assistir, tampouco, fotografar. Um material que engloba 1.460 imagens realizadas durante os rituais, que não se iniciavam apenas quando a gira começava. Esse conjunto de informações, experiências e fotografias, são essenciais nesta investigação, que privilegia métodos de pesquisa qualitativos.

Considero o percurso metodológico que descrevo nesta dissertação como de “viés antropológico” porque parte do processo foi realizada de forma não-sistemática, antes do ingresso ao PPGCOM-UFRJ e sem objetivos vinculados a um estudo científico como neste momento. Ainda assim, algumas práticas e ferramentas utilizadas entre os anos de 2016 e 2019, foram consideradas para esta pesquisa, por serem significativas. São elas: relatos de experiências descritas em diários de campo, as conversas registradas e as fotografias produzidas.

Entre as técnicas utilizadas à época está a “curadoria compartilhada”, que dialoga fortemente com a perspectiva de Campt (2017) e se assemelha a técnica de “escutar imagens”, de Rotta & Bairrão (2020). Campt enfatiza a importância de escutar o não dito e as camadas silenciosas das imagens, já que as entende como portadoras de sonoridades, abordagem que dialoga com a perspectiva de ouvir as imagens através não só do olhar, mas também do corpo e dos aspectos simbólicos, culturais e emocionais. A partir do convite aos próprios sujeitos fotografados a explorar o que a imagem tem a dizer, realizando uma prática interpretativa mais profunda diante das fotografias produzidas em campo, propiciando novos conhecimentos e significados.

Em 2017, com o falecimento da zeladora de Umbanda e o terreiro fechado por 6 meses de luto, considerei importante apresentar as imagens realizadas para os médiuns, com o objetivo de compreender como essas fotografias poderiam causar reações distintas a partir da leitura individual de cada sujeito envolvido. Realizei uma pré-seleção das imagens, apresentando 30 fotos e pedi que cada um escolhesse no máximo 7 imagens, já que o número 7 era significativo para os médiuns da casa, visto que Exu 7 Encruzilhadas, mas conhecido como “Seu Sete”, é o dono da porteira do Terreiro. Mediei a experiência apenas pedindo que a escolha fosse voltada pensando numa suposta exposição, na qual eles colocariam as fotos dispostas da forma que julgassem ideal e depois falariam de cada imagem. O resultado foi surpreendente, a construção de um saber coletivo e de múltiplos significados de uma mesma imagem se fizeram presentes. A observação incluiu, também, como o corpo dos médiuns reagiam ao perceber o corpo em transe nas fotografias, as expressões e gestos característicos das entidades, as simbologias ligadas ao ritual.

É importante destacar que realizou-se, como parte do percurso metodológico, o retorno aos materiais existentes. A sistematização das informações, a organização das imagens, a recriação e/ou complementação dos diários de campo foram fundamentais para que se possa falar em “descrição densa” (GEERTZ, 1978). Geertz (1978) entende que esse método de observação objetiva proporcionar a compreensão das estruturas significantes implicadas na ação social observada, que necessita primeiramente ser apreendida para depois ser apresentada. Considero este método o mais adequado visto que se busca uma versão em certo sentido própria e original de “realidade”, neste caso, da relação entre fotografia, a prática fotográfica e as afetações dentro do Terreiro Pai João da Bahia. Para Geertz, esse sentido próprio e original é construído por uma releitura particular da história e da sociedade, isto é, derivada de um rearranjo simbólico que pode ser expresso como cultura.

Compreendo que este estudo tem sua importância, de um lado, na medida que os próprios autores da antropologia, em relação ao tratamento paradoxal do afeto, “ignoram ou negam seu lugar na experiência humana” (FAVRET-SAADA, 2005); e de outro, para o campo da fotografia e sua relação com o contexto das religiões afro-brasileiras, esse estudo dialoga com o que explica Dubois (2012), “por meio de repetições, aproximações e recortes sucessivos, pode constituir-se uma espécie de tipologia dos espectros de afetos, dos fantasmas de paixão. É esse o trabalho da ‘fotografia suprassensível das forças vitais’” (p. 238). Dubois se refere à experiência do Dr. Hippolyte Baraduc, que ao realizar a fotografia de seu filho com um faisão morto, acredita ter captado a “aura de uma alma sensível” (p. 237), ao perceber a foto velada. A partir disso, Dr. Baraduc inicia experimentos com seus pacientes, tentando capturar imagens das supostas emanações de energias que rodeiam os corpos das pessoas, de forma repetida, criando uma teoria dos espectros, fazendo uso de técnicas fotográficas e corporais, ao eliminar o uso da luz diurna ou, por exemplo, colocando duas crianças diante da câmera por um longo tempo, corroborando para que cheguem no limite e no auge da irritação, ao gritarem e se mexerem demais, a foto aconteça, provocando um novo véu, o qual ele chama de aura do medo.

Fotografar os rituais na Umbanda é apropriar-se não somente dos corpos que se dispõem a serem fotografados, mas também a tudo que circunda o ritual, desde a preparação das ervas para os banhos, passando pelo ato de defumação, até a incorporação, um processo imprevisível, que por vezes me aproximo e por vezes me afasto, ora apresentando detalhes que escapam aos olhos dos espectadores, ora registrando a cena de um ângulo onde somente meu corpo tem permissão para ocupar naquele espaço-tempo.

Para Dubois (2004), as máquinas intervêm no coração do processo de constituição da imagem, já que “enquanto instrumentos (*technè*), são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação” (p. 38). Nesse sentido, também, compreendi que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada”, pressupondo uma ideia de “poder” a partir da captura de imagens que revelam mundos que nem todos tem acesso, e portanto, o fotógrafo seria também um portador desses mundos visíveis para uns e invisíveis para outros (SONTAG, 2004).

Favret-Saada, por exemplo, explica que quando reconhecem o lugar do afeto na experiência humana, ou “é para demonstrar que os afetos são o mero produto de uma construção cultural, e que não tem nenhuma consistência fora dessa construção” ou “é para votar o afeto ao desaparecimento, atribuindo-lhe como único destino possível o de passar para o registro da representação” (p. 155). Para o campo da Comunicação, uma investigação como esta é contributiva na compreensão da imagem como colaboradora (constitutivamente) na relação dos sujeitos com o mundo. Como aponta Vilches (1983), “[...] os usos e significados da imagem parecem depender da variedade de representações de uma sociedade que influem sobre as modalidades de sua transformação” (VILCHES, 1983, p. 14, tradução minha).

Eu aceitei ocupar o terreiro e ser afetada por ele, ao sentir medo, tensão, surpresa e alegria, ideias nas quais minha mente tentava afirmar a partir das afetações que sofria no decorrer da produção fotográfica. E isso abriu uma comunicação involuntária e desprovida de intencionalidade com os nativos no Terreiro Pai João da Bahia - médiuns, consulentes e entidades - e com o próprio terreiro.

Como explica Spinoza (2020 [2009]), afeto é um querer e exprime a transição de potência entre um estado e outro nos corpos afetados, “uma ideia confusa, pela qual a mente afirma a força de existir, maior ou menor do que antes, de seu corpo ou de uma parte dele” (p.152). Ideias confusas que estiveram o tempo todo tentando encontrar um espaço de compreensão mais nítido na minha cabeça. À medida que novas afetações mais subjetivas ligadas ao ritual ou ao contato com as entidades alcançavam o meu corpo-fotógrafa-pesquisadora.

Existe um episódio, em especial, que trago para ilustrar essa dimensão do afeto. Trata-se do dia em que a entidade do Caboclo Tupi veio até a mim para uma conversa, no qual senti minhas pernas tremerem sem nenhum motivo aparente, reforçando o entendimento de uma ideia confusa, de que fala Spinoza, de algo que não possui definição exata e que a mente “esforça-se, tanto quanto pode, por imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo” (2009, p.108). Permitir ser afetada pelo Terreiro, pelo ritual e

ocupar seu espaço, foi necessário para compreender que o corpo que reivindica o espaço é o próprio afeto, todo modo de pensamento enquanto não representativo, uma passagem de estados do corpo afetado, variações de intensidade de nossos estados mentais ligados a potência de agir do corpo.

No primeiro capítulo, abordo minha entrada no campo de pesquisa, como conheci o Terreiro Pai João da Bahia, os meus primeiros contatos com a Umbanda, minha trajetória de pesquisa, como se deu o meu rito (GENNEP, 2012) de iniciação dentro do campo, da Umbanda, como estabeleço a relação com o sagrado e como isso se desenrola no início da prática fotográfica. Descrevo como a experiência vivida dentro do terreiro me causa atravessamentos para além do presente, me reconectando com meus ancestrais, desbloqueando memórias de infância (LEIRIS, 2017), inserindo-me em um novo ritual de passagem, corroborando como aponta Genep (2012), que há sempre novos liminares a atravessar, pois a vida do ser é constituída por um constante desagregar-se e reconstituir-se.

Nesse capítulo, fez-se necessário trazer à tona a encruzilhada, o lugar das incertezas, do encantamento (SIMAS; RUFINO, 2018), os saberes encantados e a figura de Exu, que concede movimento e ritmo (RUFINO, 2019), para abordar o percurso inicial. Entidade importante para os médiuns do terreiro, a primeira a receber os sacrifícios (alimentos) antes do início da gira, mensageiro, responsável pela comunicação com os demais orixás e pela abertura dos caminhos. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias, suporte de memória, de encantamentos, que faz da cultura negra também, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. Ela se dá como espaço sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, como “operador conceitual epistemológico” (MARTINS, 2003), como novas perspectivas de mundo, lugar de incertezas, de poderes encantados onde o erro pode virar acerto e o acerto virar erro. Pensar em encruzilhada é também pensar em Exu, princípio enérgico, ponto de partida para os encantamentos, no qual a vida não se desenvolve. É através dele que as possibilidades de criação e tradução dos saberes se fazem presente. Exu se apresenta como princípio de potência, de movimento dinâmico e novas possibilidades, de caráter ambivalente, onde emergem criações infinitas e caminhos.

No segundo capítulo, minha trajetória enquanto fotógrafa e observadora participante no contexto do Terreiro Pai João da Bahia é o pano de fundo de um cenário de escolhas conceituais e técnicas que realizo na fotografia. A forma como adentrei o campo, inicialmente sem câmera, para depois refletir e decidir sobre a utilização de recursos da câmera fotográfica,

mas também do meu próprio corpo na produção das imagens, é crucial para compreender questões sobre o ato fotográfico, sobre a câmera e sobre as afetações.

Para Crary (2012), a inserção do corpo do observador na produção das imagens acompanhou as transformações dos aparatos tecnológicos, possibilitando novas experiências imagéticas, redefinindo o estatuto do sujeito observador através de um novo conjunto de relações entre corpo, de um lado, e as formas e poder institucional e discursivo, do outro. Levando-se em conta que o dispositivo óptico também é um corpo que estabelece relação direta com o “observador participante” e interfere no fazer imagético. Ele se configura um corpo que ocupa um espaço, que vai se mostrando cada vez mais flexível, passível de sofrer afetações e também de afetar outros corpos, reflexão significativa considerando que para Spinoza, mente e corpo são uma única unidade e portanto “durante todo o tempo em que o corpo humano estiver afetado de uma maneira que envolva a natureza de algum corpo exterior, a mente humana considerará esse corpo como presente” (2020, p.108).

Uma vivência “afetada e contaminada” no terreiro só é possível, como ressalta Favret-Saada (2005), participando, deixando-se afetar, “sem procurar pesquisar [ser pesquisador], nem mesmo compreender e reter” (p. 158). Em concordância com a autora, compreendo que não seria possível observar o terreiro Pai João da Bahia mantendo a distância, era preciso se misturar, sentir todas as afetações que fossem possíveis. E assim, comecei, também, a fazer parte dos ritos.

No registro do transe foi importante levar em consideração as afetações, que implicam no fazer imagético, não só no corpo fotografado, como no nosso corpo enquanto observadores participantes. Estar imersa na ritualística sagrada significava lidar com a complexidade de diversos corpos, que envolviam outras composições, sendo capazes de afetar e serem afetados. Compreendi, como enfatiza Castillo (2013, p.59), que “o que está por trás das restrições à fotografia não é, fundamentalmente, um tabu generalizado em relação à imagem fotográfica em si, mas a lei do segredo, que regula a transmissão e circulação do conhecimento do sagrado”.

Ainda que sob nova perspectiva em relação a presença da fotografia no terreiro, nem tudo estava determinado. Uma experiência marcante foi numa Gira de Exu, na qual tábuas de madeira, giz de cera (*pemba*), velas e cachaças foram dispostas no chão. Ao iniciar as incorporações, aproximei a câmera para registrar o que as entidades desenhavam. Assim que um médium percebeu, pediu que me retirasse e não registrasse nenhum daqueles desenhos e caso o tivesse realizado, que deletasse. Entendi, depois, que eram os pontos riscados dos Exus, basicamente suas assinaturas. Uma grafia sagrada. O episódio da restrição ao ponto

riscado de Exu marcou um entendimento essencial sobre as afetações, a de que são flutuantes. Ser afetada pelo segredo do sagrado, em especial, revelou ainda mais o sentido de se deixar afetar, como defende Favret-Saada (2005). Evitar olhar para as tábuas, não fotografar e ainda dar conta de todas as afetações que me tomava por completo sob a luz da experiência, foi uma tarefa indescritível.

No terceiro capítulo, me dedico às interpretações dos resultados obtidos com a técnica da “curadoria compartilhada”, realizada com os médiuns da casa e também parentes consanguíneos da zeladora Alcina Carla. A proposta da descrição densa tenta compreender como as relações entre fotografia e prática fotográfica reverberam dentro do Terreiro e nas afetações que são vividas e experimentadas dentro dele. É a partir desta prática que busco entender que afetações são sentidas pelos corpos dos médiuns e como eles afirmam que ideia é essa da forma de suas afetações. Mas também, sobre as afetações sentidas por mim, que precisei ler as imagens por mim mesma, num processo de idas e vindas.

De acordo com Spinoza, até o momento ninguém sabe “o que o corpo pode e o que não pode fazer”, “pois ninguém conseguiu, até agora, conhecer precisamente a estrutura do corpo que fosse capaz de explicar todas as suas funções” (2020, p.101). Em seu estudo, Rotta & Bairrão (2020) utilizam a escuta psicanalítica a qual nomeiam de “escutar as imagens” para tentar compreender a experiência das emoções e sensações dentro da Umbanda, através da interpretação e expressão das vivências pessoais e coletivas a partir das fotografias que produzem. Para os autores, na Umbanda a comunicação não se estabelece apenas pelo uso verbal da língua, mas também através de gestos, expressões, sentidos e emoções. Abordagem que dialoga com o pensamento de Campt (2017), ao pensar a imagem como uma prática relacional, envolvendo uma escuta atenta às camadas mais silenciosas da imagem, um ponto de encontro entre o visível e o invisível.

Por meio da “curadoria compartilhada” observei como os médiuns são afetados, levando em consideração não só os resultados desta curadoria compartilhada, mas também os agentes não-humanos, como os rituais, o próprio terreiro, a câmera fotográfica, entidades, se relacionam nessa experiência. Nessa dinâmica apresento 30 fotografias pré-selecionadas, nas quais os médiuns observam de forma inédita, rememorando os registros dos rituais realizados com a zeladora em vida, um retorno às memórias, aos escritos e às imagens de um passado recente, importante para compreender sobre a forma dos afetos construídas pelos médiuns, como por exemplo, a forma da incorporação, o que é esse corpo afetado, como transformar essa ideia confusa em algo mais nítido, definido.

Assim, esta dissertação aprofunda a compreensão de como as fotografias realizadas no Terreiro Pai João da Bahia, são constituídas de poder, saber e de experiências. A descrição densa e a discussão sobre os aspectos da relação entre fotografia, a prática fotográfica e as afetações relacionadas a ela, dentro do Terreiro Pai João da Bahia, apresentadas ao longo dos capítulos permitem vislumbrar como essas relações dentro do terreiro são complexas. Esse trabalho revela a fotografia como prática relacional, na qual a fotógrafa-pesquisadora, entidades, médiuns, consulentes e o próprio espaço sagrado se entrelaçam em uma dinâmica de afetos, ética e respeito ao sagrado.

No terreiro, o ato fotográfico transcende o simples ato de registrar, tornando-se um processo de afetação e transformação, onde cada imagem carrega fragmentos de corpo, experiência e memórias. As decisões técnicas, os gestos corporais e o cuidado ético envolvem o fazer imagético, refletindo a pluralidade de afetos e significados que são evidenciados na curadoria compartilhada. Essa prática colaborativa, por sua vez, não apenas ressignifica as imagens, mas também cria novos espaços de experiência e entendimento, onde as fotografias reverberam como testemunhas vivas do sagrado.

Dessa forma, este trabalho contribui para a compreensão da fotografia em contextos religiosos como prática de escuta e cocriação, marcada por relações de respeito e profundidade emocional. No Terreiro Pai João da Bahia, a fotografia revela-se um ato de conexão entre visível e invisível, no qual memória e presença se entrelaçam, expandindo o significado da imagem para além de seu aspecto visual, inscrito nos corpos e afetos dos que ali vivem e participam.

1. ANDEI LÁ, EU JÁ SEI O CAMINHO, ANDEI LÁ

Ao intitular este capítulo com a frase “Andei lá, eu já sei o caminho, andei lá”⁴, significa que meu texto descreve os percursos da minha trajetória de pesquisa. “Andei lá”, naquele lugar, o Terreiro Pai João da Bahia, por onde só quem andou pode esforçar-se por descrever todas as afetações que o próprio corpo sente e reage. Foram inúmeras experiências vividas, de forma consciente e inconsciente, que me afetaram diretamente, de forma voluntária e involuntária. “Já sei o caminho”, visto que foram três anos de idas e vindas a Sepetiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro, que aproximaram percepções já existentes dentro de mim, de novos aprendizados que a cada interação produzida estabeleceu uma relação de comunhão entre passado e presente. Passado ligado à minha infância por meio de saberes e práticas adquiridos no breve contato que tive com a Umbanda, mas que no Terreiro Pai João da Bahia obtive novos contornos; e o presente em que se desenvolveu no decorrer da pesquisa, diante de um novo espaço, com práticas e saberes próprios daquele local, agora sob a minha perspectiva de fotógrafa e pesquisadora.

O primeiro contato com o Terreiro Pai João da Bahia foi surpreendente, pois reativou “memórias de infância” (LEIRIS, 2017) das quais guardo com carinho. Explico: apesar de estar inserida numa família com integrantes de diferentes religiões, sempre mantive forte as memórias e os laços que construí com minha avó materna, Neuza Mattos, umbandista e frequentadora de terreiro. Ainda que seu falecimento tenha ocorrido quando eu ainda era criança, recordo-me de ter ido a festas em terreiros, de comemorações e oferendas a Iemanjá e de alguns cânticos, que só foram evidenciados quando comecei a frequentar o terreiro. O som dos atabaques, os pontos cantados e o cheiro do defumador, reativaram lembranças muito vivas dentro de mim, como por exemplo, o dia que “conheci” o Orixá Obaluaê⁵. Estava sentada junto de outras crianças num degrau de algum terreiro no qual não recordo o nome, mas dessa vez, de Candomblé, assistindo uma pessoa com vestimentas do Orixá, dançando e rodando, chegando bem próximo a mim e quase pisando onde eu estava com minha mão apoiada. Não sei dizer se era uma festa ou uma saída de santo, mas acredito ser um terreiro de Candomblé, visto que na Umbanda não há essa ritualística de vestimentas e feitura de santo.⁶

⁴ O trecho “Andei lá, eu já sei o caminho, andei lá” faz parte da música “Abre Caminho” composta por Roque Ferreira, J. Velloso e Mariene de Castro (2005).

⁵ Obaluaê ou Omulu é o Orixá conhecido como Senhor das Doenças, tem o poder de causar a doença ou até mesmo possibilitar a cura do mesmo mal que criou. Sincretizado com São Lázaro e São Roque. Disponível em: <<https://www.raizesespirituais.com.br/orixas/omolu-obaluaie/>>. Acesso em: 01 abril 2023, 19:30.

⁶ A feitura de santo significa a iniciação de alguém no culto aos Orixás. É um rito de passagem, uma morte simbólica que transforma um homem comum em um instrumento do Orixá. Disponível em:

Apesar de parecer uma cena comum, exprimi um sentimento assustador. Era como se eu já soubesse que ali não era apenas um homem ou uma mulher, e sim um Orixá, com toda a sua energia e seus mistérios, vindo em minha direção, sem que eu pudesse ver seu rosto, girando e se curvando a cada passo. Ainda que o som das palmas das mãos e do atabaque representem muito no Candomblé e na Umbanda, a recordação mais forte que tenho, são das características do vestuário daquele Orixá e de sua dança. Todo coberto de palha, sem que eu pudesse enxergar nenhuma parte do seu corpo e com um objeto nas mãos, uma espécie de “mini vassoura”, ele dançava curvado, como se estivesse com alguma dor, como aponta Verger:

Quando o deus se manifesta sobre um de seus iniciados, ele é acolhido pelo grito “Atotô!”. Seus iaôs dançam inteiramente revestidos de palha da costa. A cabeça também é coberta por um capuz da mesma palha, cujas franjas recobrem seu rosto. Em conjunto, parecem pequenos montes de palha, em cuja parte inferior aparecem pernas cobertas por calças de renda, e na altura da cintura, mãos brandindo um xaxará, espécie de vassoura feita de nervuras de folhas de palmeira, decorada com búzios, contas e pequenas cabaças que se supõem conter remédios. Dançam curvados para a frente, como que atormentados por dores, e imitam o sofrimento, as coceiras e os tremores de febre. (VERGER, 1981, p.216)

Apesar de um episódio isolado e rápido, a imagem dessa representação permaneceu por todo o tempo em minha memória, ganhando uma dimensão abrangente e carregada de sentimentos, como espanto, medo, respeito e curiosidade, que se misturariam no decorrer da minha vida. Essas afetações corroboram com o que aponta Pereira (2017), “a infância se apresenta como um tempo-lugar de liberdade para reconhecer – e criar – inúmeras relações entre coisas distintas, mas percebidas como semelhantes”. Os fragmentos de lembranças da performance corporal do Orixá Obaluaê se misturavam com o cheiros de ervas, as palmas das mãos e o ritmo do atabaque, que juntos contavam uma narrativa, ainda que a priori sem muito sentido, já que na época não sabia o significado de nenhum desses elementos.

Outras reminiscências presentes em meus pensamentos, são de conversas entre minha tia e minha mãe sobre a religião e alguns Orixás, permeando minha memória não de forma linear, porém muito presente. O encantamento com a imagem de Iemanjá sempre foi subjetivo, minha conexão com o mar e a natureza de alguma forma evidenciava essa relação. Era claro que minha trajetória com a Umbanda em algum momento iria se manifestar e foi no Terreiro que pude perceber que o galho de arruda, os banhos de ervas e o defumador, não eram novidades em minha vida. O sagrado tomava forma de algo que por vezes eu respeitava, sentia conforto e ao mesmo tempo era temido, invisível revestido em energia, uma energia

que nem sempre eu conseguia acessar, forma de algo ambíguo marcado pelo sobrenatural, uma força transitória e muito pessoal (LEIRIS, 2017).

1.1 Só o caboclo é quem sabe, a onde a flecha caiu

Voltando ao ponto de partida do capítulo, o trecho “eu já sei o caminho, andei lá” vem também para ressaltar que o primeiro contato com o Terreiro Pai João da Bahia aconteceu em novembro de 2015, quase um ano antes do início oficial da pesquisa, de forma despreziosa e através de uma conhecida. Lembro-me do primeiro dia sentir receio de estar naquele local e ficar ansiosa, preferindo assistir a gira do lugar mais distante possível.

Após o primeiro momento de gira, no qual os médiuns incorporam seus guias para se desenvolverem, havia o segundo momento, quando a assistência se consultaria com os guias. Por receio e até um certo medo envolvendo todo o mistério inerente ao ritual, por não saber como me comportar e o que falar, preferi não me consultar. No entanto, fui surpreendida quando o Caboclo Tupi⁷ me chamou. Fiquei novamente com receio, mas agora de recusar, então fui até ele. Eu não sabia, mas estava diante de um guia instruído e evoluído espiritualmente, com uma fala característica do linguajar indígena, porém fácil de ser compreendida. E sem eu precisar falar absolutamente nada, me vi diante de um espírito que parecia saber tudo sobre minha vida, principalmente o que eu estava desejando realizar num futuro próximo. A frase corrigida ortograficamente ficaria assim:

Recordo-me de ele perguntar se eu estava procurando “*um escrivinhado novo*” (um novo estudo - curso) e me dizer que eu conseguiria. A orientação era para eu ir pessoalmente até a universidade, buscar informações e quando fosse entregar a documentação, eu deveria trazer um pouco do charuto que ele estava me dando, bater três vezes com a perna direita no chão, chamando por ele. Assim, tudo sairia da melhor maneira possível. Eu entregaria minha documentação para a pessoa certa. “Esse estudo estava no meu caminho”, disse ele. Cheguei a me questionar se eu seria capaz de incorporar alguma entidade, pois sentia minhas pernas tremerem absurdamente, como se estivessem perto de alguma rede elétrica recebendo uma descarga energética.

⁷ Caboclo: Termo designativo de certos guias das linhas de Xangô, Ogum e Oxóssi. Os caboclos são espíritos guias das raças ameríndias, os quais não têm nenhum impedimento em baixar nos terreiros ou tendas de Umbanda. Os caboclos são também espíritos adiantados, são muito prestativos e sabem agir com eficiência, nunca se negando a beneficiar ou praticar a caridade (PINTO, 2007, p.37).

Ao fim da gira eu não fazia ideia do que estava sentindo, tantos sentimentos distintos como surpresa, medo, espanto, alegria e uma paz infinita. A única coisa na qual me perguntava era, como ele sabia de todas aquelas informações e, como eu iria entregar a documentação para conseguir uma bolsa no curso de Fotografia Digital, da Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD) do Instituto Infnet, se a documentação era *online* e eu não conseguia obter resposta nenhuma? Após algumas idas e vindas tanto na instituição, quanto na gira, uma semana antes do prazo para entrega da documentação acontecer, recebo a informação de que o procedimento não seria realizado de maneira *online* e sim, presencialmente. Precisei de um tempo para me recuperar e tive a certeza naquele momento que entre o céu e a Terra existia muita coisa que nós seres humanos jamais saberíamos ou teríamos capacidade de compreender.

É no Instituto Infnet que minha pesquisa tem início. Com um sistema dividido por blocos, a cada seis meses os alunos deveriam apresentar um projeto de conclusão de curso de acordo com cada bloco de ensino proposto. Em agosto de 2016 inicio o bloco de Fotografia Documental, e também meu primeiro contato, agora como pesquisadora, com o Terreiro Pai João da Bahia, o que me levou a novos caminhos. Logo no primeiro dia de contato, pude começar a perceber que nada estaria sob meu controle e que o papel de fotógrafa e pesquisadora estava por ser afetado de diversas formas.

Mas antes de detalhar a dinâmica desse trabalho e de apresentar a história de fundação do Terreiro, preciso colocar aqui, algumas inquietações que me conduziram ao longo do processo fotográfico. Inquietações que em muitos momentos não percebi presentes, pois possuíam conexão com meu passado e minhas memórias de infância. Em determinados momentos me perguntei porque fotografar rituais da Umbanda e o terreiro. Qual o sentido dessa prática fotográfica? Demorei para encontrar uma resposta, pois pude perceber que havia uma motivação inconsciente promovida pela ligação afetiva com a Umbanda e pela minha relação com minha avó Neuza.

Foi a partir da figura dela que a Umbanda se fez presente na minha infância. Em simples gestos e ritos, como o uso do defumador, o banho de ervas, as práticas de oferendar flores no mar em homenagem a Yemanjá, os saquinhos de doces de Cosme e Damião distribuídos no mês de sua comemoração, as rezas com copo de água acima da cabeça para afastar energias ruins, as velas acesas para anjo da guarda dispostas num pequeno altar em sua casa, com algumas imagens sagradas ao lado, tudo isso fez parte do meu ser enquanto criança. Memórias doces, alegres e que carregam saudade. Saudade de uma avó que partiu cedo demais, quando eu tinha apenas oito anos de idade, de forma abrupta, sem que pudesse haver

despedidas. Memórias que marcaram a minha infância e que me conduziram pela vida adulta, até chegar ao Terreiro, ou melhor dizendo, até aqui, em novas formas de praticar o saber e os encantamentos oriundos das práticas da Umbanda. Junto delas, a vontade de resgatar esse laço familiar que foi rompido, sem que eu desejasse.

Fotografar a preparação para a gira e a incorporação foi também uma forma de manter viva todas as memórias construídas com minha avó a partir da sua relação com a Umbanda. Me reconectei de alguma forma com o meu passado, e a partir das minhas lembranças, criei novas recordações.

Ao realizar esse trabalho fotográfico, eu pude resgatar os laços que haviam se perdido com o luto de minha avó e o afastamento natural da religião exercida por ela. Estar no terreiro fotografando, significou viver em uma “encruzilhada” (MARTINS, 2021) de emoções, transformações, práticas e saberes, numa perspectiva conceitual a partir das relações, dos encontros. De acordo com Martins, a encruzilhada vez ou outra terá ou não conflito. Nessa perspectiva, produzir as fotografias dentro do terreiro me possibilitou percorrer um caminho onde a saudade das práticas que envolviam a ritualística umbandista, a alegria de sentir o cheiro do defumador pela casa ou de ouvir cânticos de determinados orixás, como Yemanjá, Oxum ou Exu, multiplicavam-se.

Porém, também entravam em divergência, não só pelo fato de estar no Terreiro Pai João da Bahia, com suas próprias práticas e saberes, diferente do local que na minha infância estabeleci um breve e inicial contato com a Umbanda, mas também numa tentativa de fugir dessas sensações de saudade e alegria abafadas dentro de mim ainda quando criança, num luto que demorou anos para ser verdadeiramente elaborado. Tempo necessário para que eu pudesse restabelecer meu contato com a Umbanda, a priori de forma não intencional e que ao longo da pesquisa se mostrou como caminho para um resgate de laços familiares que foram bruscamente rompidos com minha avó.

O Terreiro Pai João da Bahia possui 31 anos de existência. Quando estive vivendo as experiências do lugar, ele realizava giras de Umbanda quinzenalmente no mês. Sua fundação tem como base os laços consanguíneos que o compõem. Está relacionada ao fato de Leila, a filha mais velha da matriarca que fundou o Terreiro, aos quatro anos de idade, ter visto a imagem de uma mulher com seios de fora, rindo no azulejo da cozinha de sua casa. Ao levar a criança no terreiro “Caminheiros da Verdade”, onde havia elementos da Umbanda e também

do Candomblé, é que se descobre, então, que a imagem no azulejo tratava-se da Pombagira Figueira do Inferno⁸.

Disposta a desenvolver sua mediunidade, Maria Zulena, a matriarca e fundadora do terreiro, passa a frequentar o Caminheiros da Verdade e vai se desenvolvendo segundo as doutrinas da casa juntamente com sua filha. Passados os anos, em 1986, inicia os atendimentos a pessoas que buscavam ajuda espiritual em sua própria residência, na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, e prossegue com sua missão, passando a fundar em 1992, o Terreiro Pai João da Bahia. Localizado num espaço pequeno de sua casa, conhecido como “buracão”, um lugar minúsculo, um quarto nos fundos de sua residência, assemelhando-se a um sótão, com telhado estilo colonial que crescia em diagonal, deixando parte do quarto numa altura muito pequena.

A necessidade de ampliar o terreiro na qual comandava surgiu naturalmente, com o desejo de estabelecer um local maior para prestar a caridade e o desenvolvimento mediúnico de pessoas. Do “buracão”, o terreiro passou a ocupar uma área externa maior dentro de sua casa, basicamente uma área de passagem, originalmente. E foi nesse lugar que Maria Zulena atendeu até o final de 2001, vindo a falecer em 12 de janeiro de 2002. Como ela realizou a feitura do santo e se iniciou no Candomblé, o terreiro ficou fechado por um ano de luto, até que sua filha mais nova, Alcina Carla, recebe em 2003 por meio do Guia Pai João da Bahia, da Linha de Preto-velho, a missão de dar continuidade aos trabalhos de caridade da casa.

Somente no ano de 2010 um terreno maior foi comprado e assim surgiu um novo local (ver Imagem 1) para o terreiro atuar, localizado em Sepetiba, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Na Imagem 1, há o registro de quando o terreno começou a receber as intervenções. Através de doações dos médiuns, de amigos e de desconhecidos, obras foram sendo realizadas para que o terreiro fosse ganhando forma. A árvore presente na fotografia permaneceu intacta durante toda a construção do terreiro, que entre 2010 e minha chegada em 2015, teve diversos espaços construídos: o local onde a gira acontecia, posteriormente banheiros onde consulentes poderiam ter acesso, banheiros onde médiuns poderiam se preparar para a gira, trocando sua vestimenta e tomando os banhos de erva necessários antes dos trabalhos espirituais iniciarem, assim como obras ao redor também aconteceram. A pavimentação da rua facilitou o acesso e

⁸ Pombagira Figueira, uma das mais famosas e antigas entidades da linha do Povo de Rua ou Linha de Exu. De acordo com as histórias contadas por estas entidades nos terreiros de Umbanda pelo Brasil afora, são mulheres da antiguidade que aprenderam a ser feiticeiras, sacerdotisas de cultos considerados pagãos na época, tendo como consequência ao não aderirem ao novo culto cristão, serem queimadas ao pé de árvores Figueiras. Disponível em: <<https://www.raizesespirituais.com.br/pombagira-da-figueira/>>. Acesso em: 17 out. 2024, 14:40:07.

a própria entrada do terreiro mudou de lugar, saindo de um lado e indo para rua atrás. O lugar da antiga entrada foi transformado num pequeno jardim com poço de água, fato esse que pude presenciar ainda com um contato muito inicial. Os portões também mudaram, dando maior segurança ao espaço, que anteriormente já havia sido invadido e depredado. Isso também garantiu a permanência das imagens sagradas no gongá, já que antes, por conta do ataque, ao final de toda gira, elas eram retiradas e guardadas em um quarto.

Com um pouco mais de aproximação, através do contato com Letícia a quem conhecia há algum tempo e era neta da matriarca e fundadora do terreiro - Maria Zulena - presenciei a partir do ano de 2015, a construção de novos espaços. O Quartos dos Exus, o Quarto da Oxum e a cozinha, local responsável pela venda de comidas e bebidas no intervalo da gira com o propósito de arrecadar fundos para que as obras continuassem, foram alguns deles. Outro acontecimento relevante foi a doação do valor necessário para colocação do piso no terreiro. Antes as giras aconteciam em chão de terra. Assim, com laços mais estabelecidos, experienciei uma série de acontecimentos que me levariam até este estudo que apresento, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Imagem 1- Fotografia do terreno onde o Terreiro seria construído, de 2010.



Fonte: Acervo pessoal do Terreiro Pai João da Bahia.

Até o último ano em que eu estive frequentando o terreiro, 2019, ele era constituído por um amplo espaço, com bancos enfileirados à direita para que os consulentes possam

sentar e assistir a gira confortavelmente, um pequeno banheiro ao lado e o gongá de frente, local onde as imagens representativas de Santos/Orixás ficam dispostas, junto de comidas e velas que serão acesas no início da ritualística (ver Imagem 2). Esse espaço ainda conta com quadros na parede de entidades ou imagens que tenham ligação com algum elemento de um determinado orixá, atabaques (ver Imagem 3), pequenos vasos de plantas, um armário onde os médiuns podem guardar seus pertences pessoais, como chaves, celular e pertences que serão usados na incorporação, como as guias, os charutos, adereços e etc. Há também, na lateral, um pequeno poço cercado por plantações de algumas ervas que são utilizadas para os banhos antes e após as giras, além de outro banheiro e entrada para um quarto onde roupas e algumas ferramentas relacionadas a determinados orixás e objetos mais antigos, como louças, bancos de madeira utilizados por pretos-velhos, etc, ficam guardados. Durante o estudo, contava com 20 médiuns (ver Imagem 4), que se alternavam nas tarefas de preparação do ritual e de sua finalização.

Para um tempo histórico relacionado à criação da Umbanda e às práticas oriundas de religiões de matriz-africana, o tempo de existência do Terreiro Pai João da Bahia pode ser considerado recente, o que por um lado favoreceu minha aproximação enquanto pesquisadora e fotógrafa, porém ainda assim, me fez encontrar barreiras das quais somente quem faz parte do ritual pode ultrapassar, como por exemplo, ter restrição a determinados rituais e espaços do próprio terreiro, como o quarto da Oxum, o ritual fúnebre do Axexê ou mesmo fotografar as tábuas de madeira onde os Exus realizam suas grafias sagradas.

Dentre a diversos mitos de origem da Umbanda, o mais famoso é o da anunciação do Caboclo das Sete Encruzilhadas (SIMAS, 2021), no qual conta sobre a ida do jovem Zélio Fernandino de Moraes a uma rezadeira conhecida na região de Neves, em São Gonçalo, Rio de Janeiro, que incorporava o espírito do preto velho Tio Antônio. Segundo a entidade, Zélio era um médium e deveria ter seu dom desenvolvido. Então, no dia 15 de novembro de 1908, Zélio foi levado, por indicação de um amigo do pai, à Federação Espírita de Niterói, onde teria incorporado o espírito do Caboclo das Sete Encruzilhadas. Após este ocorrido, Zélio funda e registra em cartório, na cidade de Niterói, um centro autorreferenciado como umbandista, cristão e brasileiro, a Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, permitindo ao longo dos anos, o surgimento de outros centros de diversas linhas similares.

No entanto, vale ressaltar outras vertentes que apontam o mito de origem como uma tentativa de embranquecimento da Umbanda, já que algumas versões afirmam o espírito incorporado por Zélio ter sido de um padre jesuíta, fato um tanto emblemático para o período vigente em questão: o período pós-abolição e as primeiras décadas da República. O próprio

nome Caboclo das Setes Encruzilhadas sugere tensionamentos, já que “as encruzilhadas são lugares de encantamentos para todos os povos” e “é na cultura dos congos que as encruzilhadas, sobretudo em formato de cruz, adquirem com maior ênfase o papel de lugar por excelência das dinâmicas espirituais do tempo, da vida e da morte” (SIMAS, 2021, p.100). Enquanto de um lado há o crescimento de uma Umbanda dita como “branca” ou “pura”, autorreferenciada como cristã e brasileira, do outro, há uma concepção de umbanda afro-brasileira, que ressaltar a identidade afrodiaspórica do culto, a conexão com seus ancestrais e rituais, lutando para o não apagamento de corpos e saberes não brancos.

Imagem 2 - Fotografia do Terreiro Pai João da Bahia com o gongá pronto para a gira.



Fonte: Werneck (2019)

Imagem 3 - Fotografia dos atabaques ornamentados para a Festa de Oxóssi.



Fonte: Werneck (2019)

Imagem 4 - Corrente que inicia a Gira no Terreiro Pai João da Bahia, 2019.



Fonte: Werneck (2019).

1.2 Salve os Erês

De agosto a outubro de 2016, realizando contato quinzenalmente, sempre aos sábados, pude observar e realizar anotações no caderno de campo. Acompanhei as giras, percebendo os gestos, os cânticos, expressões, formas de se comunicar, tanto de médiuns, quanto dos guias e dos consulentes que ali estavam presentes. A observação era necessária para entender o ritmo

de cada entidade e o próprio ritual, o motivo de cada toque no atabaque, a ligação das entidades com os pontos cantados, a hora de passar o defumador e até mesmo os gestos característicos que diferenciavam as linhagens de guias da Umbanda, identificando, por exemplo, se era Caboclo, Exu ou Preto Velho.

Um processo intenso de busca de informações e construções de narrativas, fundamentadas nas relações ético-pedagógicas que o Terreiro me propiciava. Atravessei um processo de inserção, modificando minha vestimenta e meu modo de agir diante de toda aquela infinidade de informações. A ideia era ser mais um membro daquele espaço, testemunhando os fatos e também participando ativamente quando me era autorizado. É como aponta Fabian (2006), a investigação empírica tem muita força na escrita, com base em dados e anotações oriundas das observações em campo, mas é preciso também compartilhar tempo, com interação comunicativa, com trocas entre pesquisador e pesquisado. Ao adentrar o Terreiro percebi que era preciso também me inserir naquele grupo, doar um tempo além da observação, um tempo de ação, com afazeres, com escuta, para que minha pesquisa não se tornasse apenas um falar pelo outro, e sim um falar com o outro, uma construção coletiva.

No terreiro Pai João da Bahia, o processo de aproximação foi lento, gradual e com algumas barreiras das quais com o tempo e a inserção em algumas práticas ritualísticas, foram ganhando corpo e confiança. Estava diante de um local que já havia sido invadido e atacado, em sua nova localização - Sepetiba, tendo suas imagens de esculturas sagradas quebradas e objetos de santos roubados, assim como havia médiuns preocupados com possíveis ataques de intolerância religiosa no trabalho e na vida social a partir de imagens que poderiam ser feitas e vinculadas sem o devido cuidado. Ao passo que notava a valorização de fotografias antigas, realizadas por eles mesmos para arquivo pessoal, pensando no recurso fotográfico como um arquivo de memória e um canal de comunicação com seus ancestrais, guias e mentores, que produziria múltiplas afetações.

Então, em Outubro de 2016, após permanecer no Terreiro apenas como observadora, recebo permissão da zeladora de Umbanda, Alcina Carla, para realizar o primeiro registro fotográfico. Tratava-se da Festa dos Erês⁹, com o terreiro completamente enfeitado de bolas coloridas, mesa de doces e presentes que seriam distribuídos aos Erês no final da gira e as crianças presentes entre os consulentes (ver Imagens 5 e 6). Fato que impulsionou a permissão

⁹ É conhecido entre os africanos como um espírito supremo e infinitamente bom, mas que nunca encarnou — Zâmbi-Deus, segundo outros estudos da matéria, é apenas um espírito infantil e também subalterno que acompanha os médiuns de cabeça feita. Como interjeição significa admiração, alegria, zombaria (PINTO, 2007).

para o registro fotográfico, pois, além de contar com o espaço enfeitado e colorido, a festa era uma das mais aguardadas pelos inseridos no ritual.

Novamente sou tomada por lembranças da minha infância e percebo traços importantes que persistem até minha vida adulta. Quando criança, tinha por costume ajudar minha avó a embalar e distribuir saquinhos de doce, em alusão ao dia de São Cosme e São Damião. Santos católicos e que “nas encruzilhadas da brasilidade, o culto encontrou a devoção a Ibeji — o orixá dos iorubás que protege as crianças” (SIMAS, 2022), e mais especificamente na Umbanda, aos Erês com a presença de Doum, o irmão diaspórico mais novo dos gêmeos São Cosme e São Damião. Costume esse que carreguei até minha adolescência ao lado de minha mãe, distribuindo doces na rua e quando não, indo atrás dos doces pela vizinhança com amigos e/ou familiares, todos ainda crianças. Atividade que me enchia de alegria, expectativa, proporciona diversão, novas experiências de sabores, cheiros e até uma certa competição saudável entre mim - ainda criança - e as outras. Era um tal de “meu saquinho tem tal coisa e no seu não tem” ou “pega esse saquinho, está cheio de chocolate bom”.

Estar diante dessa festividade despertou em meu inconsciente simbologias nas quais ainda não havia parado para refletir, como o fato de adorar bala de coco branca, muito característica de saquinhos de São Cosme e São Damião, bem como sempre ao se deparar com um chocolate em forma de guarda-chuva pensar neste ritual de distribuição de doces. Esse fato me trouxe a mesma pergunta que Leiris (2017) fez a si mesmo: em que consiste o meu sagrado? Era a comemoração de São Cosme e São Damião? Era comer doce? Sagrado era saber que eu e minha avó passaríamos uma tarde inteira juntas montando centenas de saquinhos de doce, que entre um ou outro, como uma criança qualquer, eu comeria um “guarda-chuva de chocolate” por fora diante dela, que seria a autoridade máxima permitindo ou não tal travessura, que ficaríamos conversando e rindo por longas horas, numa espécie de ritual familiar, com dinâmicas pré-estabelecidas relacionadas a ordem dos doces que entrariam no saco, como o saco seria fechado e quantos saquinhos haviam, porém também seríamos afetadas pelas imprevisibilidades da vida, acontecimento gerado pela sobra de um doce ou outro que vinha a mais na caixa.

E todo esse ritual era exatamente o que estava diante de mim no Terreiro, a dinâmica que passei na infância, mas agora dentro de um espaço religioso e com entidades. Havia o bolo, o guaraná quente que também era muito presente na minha infância. Todo dia de São Cosme e São Damião, minha avó e posteriormente, minha mãe, colocavam um pratinho de doces ao lado das imagens sagradas dos santos gêmeos que havia em minha casa, abria um

guaraná quente, servia em um copinho ao lado do prato de doces, com uma vela acesa. A sobra do guaraná era dividida entre eu e meus irmãos. Uma espécie de benção ou proteção? Não sei dizer. Todos nós bebíamos.

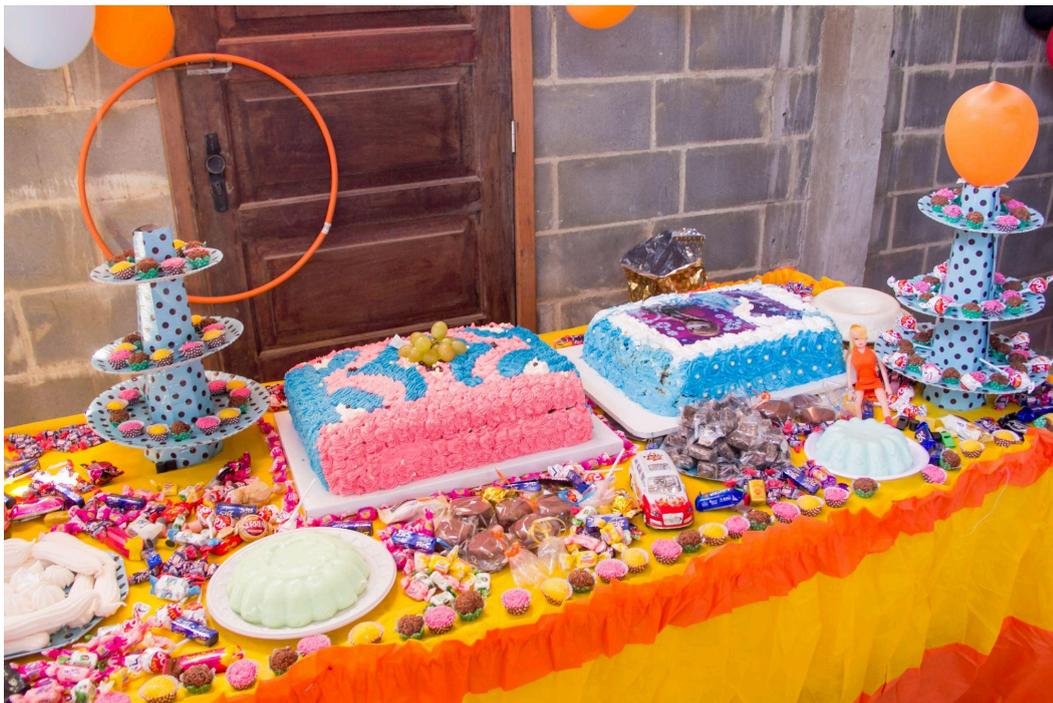
Então, quando inicio o registro fotográfico desta festividade no Terreiro Pai João da Bahia, mergulho profundamente nessas memórias e assumo o papel de fotógrafa observadora, procurando ficar ao redor do guias, sem adentrar por completo ao espaço sagrado, com participação contida, procurando entender os sentimentos que era despertados em mim e todas as imagens que estavam diante de mim. Erês incorporados brincando, ganhando presentes, comida, distribuição de saquinhos, etc (ver Imagens 7, 8 e 9).

Imagem 5 - Saquinhos de doces da Festa dos Erês, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 6 - Mesa de doces da Festa dos Erês, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 7 - Erê incorporado brincando em carrinho de rolimã, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 8 - Erês incorporados e médiuns brincando de ciranda, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 9 - Erê incorporado brincando com ogã no carrinho de rolimã, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Assim, ao registrar a Festa dos Erês no Terreiro Pai João da Bahia, pude também traçar pontes entre o passado e o presente, entre minha infância e a continuidade de práticas e crenças que moldaram meu entendimento de sagrado e de comunidade. Cada imagem que eu produzia se tornava um elo visual e afetivo, carregando a densidade das lembranças, dos cheiros e das cores da minha própria trajetória, agora ressignificada em um contexto religioso e cultural que me acolhia e me ensinava. A fotografia, nesse sentido, deixou de ser apenas uma ferramenta de documentação e se tornou uma extensão da minha própria memória e afetividade. Ela se configurou como uma forma de escuta atenta e respeitosa ao universo do terreiro, uma busca por compreender e registrar as afetações e as narrativas compartilhadas nesse espaço, onde o tempo e a ancestralidade se encontram e reverberam. Ao final desse primeiro registro, entendi que minha prática fotográfica não envolvia apenas capturar imagens, mas também os ritmos, as emoções e os encontros que permeiam o sagrado e o cotidiano, construindo um diálogo visual e emocional com as memórias coletivas e as histórias pessoais que me atravessavam e que continuariam a me atravessar nas giras seguintes.

1.3 Laroyê

Após a experiência vivida na Festa dos Erês enquanto fotógrafa pesquisadora, no mês seguinte, novembro de 2016, realizei o registro da Gira de Exu. Acontecendo sempre no primeiro sábado do mês, a gira de Exu possui uma particularidade: o momento que se canta para o Povo de Rua, forma como os Exus são conhecidos, o gongá tem sua cortina fechada. Além disso, tábuas de madeiras e bebidas como cachaça, cerveja, whisky e champanhe são dispostas à sua frente, no chão, com velas acesas, para que a incorporação seja realizada (ver Imagens 10 e 11). É importante ressaltar, que apesar da gira ter como foco os Exus, as incorporações e o andamento do ritual seguem uma dinâmica específica, se iniciando com a corrente (oração de abertura), pontos para Ogum, Caboclo e Preto-Velho. Após o intervalo, as incorporações do Povo de Rua se iniciam, seguida do momento no qual os consulentes se consultam com as entidades (ver Imagens 12, 13 e 14).

Desde o início do meu contato com o Terreiro Pai João da Bahia, sempre ouvi dos médiuns mais entusiasmados que a Gira de Exu era a melhor. Ainda que frequentemente tentasse saber o motivo de tal discurso, as respostas não me eram suficientes. No entanto, em pouco tempo pude entender o que Exu representava, o que sua energia movia e como isso me

afetaria de alguma forma nos registros posteriores.

Imagem 10 - Rosa Caveira incorporada dançando, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 11 - Maria Quitéria incorporada dançando, 2016



Fonte: Werneck (2016)

Imagem 12 - Ogum incorporado, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 13 - Preto-velho incorporado, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 14 - Exu Caveira incorporado, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Falar de Exu é também falar de encruzilhada. Ela se dá como espaço sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, como “operador conceitual epistemológico” (MARTINS, 2003), como novas perspectivas de mundo, lugar de incertezas, de poderes encantados onde o erro pode virar acerto e o acerto virar erro. Pensar em encruzilhada é também pensar em Exu, princípio enérgico, ponto de partida para os encantamentos, no qual a vida não se desenvolve. É através dele que as possibilidades de criação e tradução dos saberes se fazem presente. Exu se apresenta como princípio de potência, de movimento dinâmico e novas possibilidades, de caráter ambivalente, onde emergem criações infinitas e caminhos.

Para Simas e Rufino (2018), a encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope, só sendo possível onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A síncope rompe com a constância, com o previsível, subverte o ritmo e instaura um vazio que é imediatamente preenchido com o inesperado, seja ele vozes, corpos, cantos, etc. Ainda segundo os autores, essas culturas de síncope, permitem rasurar o cânone universalizado, transgredindo-o com encantamentos, cruzando-o com novas perspectivas, chamando esse processo como pedagogia das encruzilhadas, processos que só serão possíveis por conta de Exu, que como aponta Martins

(2021) é em si mesmo a ontologia do tempo, tempo espiralar onde tudo que vai, volta, numa multi-temporalidade que é constituinte da experiência dos terreiros e dos corpos que nele grafam sua cultura e memória.

Diferente de um tempo composto por sequencialidade e linearidade (passado, presente e futuro), o tempo espiralar está ligado à ideia de movimentos cíclicos, que não separam acontecimentos ou passagens de tempo. Tempo espiralar é a ideia de movimentos que podem contrair e descontrair, experimentar reversibilidade, dilatação e contenção (MARTINS, 2021, p. 23). A ancestralidade e a força vital estão intimamente relacionadas ao tempo espiralar, pois pressupõe relação com o passado, que não se finda num determinado acontecimento, e sim, se exprime continuamente, coexistindo com o presente. O cruzo atravessa fronteiras, os vazios são preenchidos por corpos, sons e palavras, afetados diante de novas possibilidades de invenção, firmadas nas diversidades de saberes, que por sua vez, também afetam outros corpos.

No que tange o trabalho fotográfico realizado no Terreiro, a encruzilhada, a ancestralidade e o tempo espiralar estão presentes nas imagens a partir de uma concepção de interseção de mundos, limiar vivido pelo médium e pela entidade, e nas escolhas realizadas por mim enquanto fotógrafa. Escolhas que deram origem a novas perspectivas estéticas, como o movimento borrado, recurso estilístico a partir de um ajuste técnico realizado na câmera fotográfica, conjugado ao movimento do meu próprio corpo em atuação, trazendo conexão a partir do transe, de um passado que continuamente é atualizado em corpos e gestos, a partir de uma multiplicidade de fragmentos imagéticos. Um passado, presente e futuro que vão coexistir na imagem fotográfica a partir da baixa velocidade do obturador, permitindo uma sobreposição de movimentos, num tempo que não cessa.

Ao realizar o registro fotográfico da gira de Exu, percebo então que é necessário estabelecer novas relações com o espaço sagrado, inclusive com as entidades que ali estão sendo incorporadas. Experimento circular mais livremente pelo ambiente do ritual, andando entre médiuns incorporados, percebendo o movimento dos cambonos¹⁰ ali dispostos a ajudar cada Orixá e/ou entidade presente dentro do Terreiro.

Uma experiência marcante foi, na qual tábuas de madeira, giz de cera (pemba), velas e cachaças foram dispostas no chão e ao iniciar as incorporações, eu me aproximei com a câmera para registrar o que aquelas entidades estavam desenhando. Assim que um médium

¹⁰ Servidor de Orixá e auxiliar de médium em transe. O cambono, pode-se dizer, é um médium que não obteve o necessário desenvolvimento, sendo, por isso, apenas um auxiliar dos guias e médiuns nos trabalhos de terreiro (PINTO, 2007).

percebeu, pediu que eu me retirasse dali e não registrasse nenhum daqueles desenhos e caso tivesse realizado, que apagasse. Fui entender depois que eram os pontos riscados dos Exus que ali estavam presentes, significava basicamente suas assinaturas, estava diante de uma grafia sagrada e não seria possível obter esse registro, ainda que estivesse pedido autorização anteriormente, justamente por se tratar de algo que somente os iniciados no ritual tem contato.

Durante o percurso da pesquisa, encontrei impedimentos que se colocavam contra o registro fotográfico e não somente a ele, mas também ao conhecimento sobre os pontos cantados, os locais a serem habitados, os pontos riscados e os tipos de cerimônia que poderia presenciar. Durante os primeiros registros, em outubro e novembro de 2016, foram muitos os questionamentos a respeito de para que as fotos seriam realizadas e com que finalidade, qual seria o caminho que elas ganhariam após isso. Havia espaços dos quais levei muito tempo para conhecer, mas sem autorização do registro fotográfico, como por exemplo, o Quarto dos Exús (quarto com várias imagens de Exus, Pombagiras e Malandros, onde quatinhas e velas eram acesas). Outros, como o Quarto da Oxum (um quarto dedicado a Orixá regente da Zeladora) não pude entrar, olhar e muito menos fotografar. Aliás, neste quarto somente a Zeladora e sua irmã entravam.

Ao regular o acesso às práticas e aos espaços, estamos também regulando o acesso ao conhecimento. Como na cosmologia religiosa de matriz africana o conhecimento oral se faz muito presente, essa barreira entre segredo e sagrado permeia de forma profunda a pesquisa. No episódio do ponto riscado de Exu, em especial, uma única cena afetou todo um direcionamento ao longo da gira. Ser orientada para que não olhasse e não registrasse aquelas tábuas e ao mesmo tempo dar conta de sensações que me tomavam por completo. Tentar entender o que era aquilo, porque era proibido ou tão sagrado, o seu significado, a vontade de penetrar nessa bolha que por muitas vezes, os terreiros colocam em torno do sagrado, entendendo que não é possível o acesso de qualquer um, é preciso vivenciar, se dedicar e ser escolhido para estar ali com permissão para receber esse conhecimento.

Faz parte do ritual das religiões de matriz africana, como a Umbanda e o Candomblé, aprender a ver somente o permitido e também a experiência do não ver (RABELO, 2015). A autorização a certos espaços, o olhar de certas práticas dentro do rito, está condicionada a uma hierarquia atrelada à iniciação do médium dentro do ritual. Diferente de algumas culturas ocidentais que vinculam o ver ao saber, nas religiões diaspóricas, aprender a ver o invisível é reforçado “por um conjunto de práticas, contextos e modos de sociabilidade”, como aponta Rabelo. Consultar búzios, abaixar o corpo e não direcionar o olhar ao Orixá, traduzir sonhos com simbologias referentes aos signos religiosos, acreditar que um mal estar possui ligação

com a energia de determinado Orixá ou entidade, indica como o invisível está presente nas práticas religiosas e conduz os adeptos à perceber além do olhar.

1.4 O trabalho documental

Após seis meses de contato e de duas giras registradas (Gira dos Erês e Gira de Exu), como em muitas pesquisas que não envolvem apenas o pesquisador, houve uma ruptura no fluxo de investigação causada pelo falecimento repentino da zeladora (dirigente que comandava a casa) em janeiro de 2017. Neste sentido, iniciei o segundo momento do estudo, um processo profundo de questionamentos em torno do meu próprio ser, enquanto pesquisadora, fotógrafa e ser humano. Um grande silêncio e vazio se fez presente não só em minha vida, mas na vida de todos os filhos de santo do Terreiro Pai João da Bahia, assim como no próprio local, onde o que sobrou foi apenas a memória, o imaterial, o que não se pode tocar ou a fotografia como imagem desta memória própria.

Corroborando com o pensamento de Fravet-Saada, sobre o lugar do etnógrafo no campo de pesquisa, a partir de sua experiência nos rituais de feitiçaria no Bacage francês, não seria possível observar algo mantendo a distância, era preciso participar, deixar-se afetar “sem procurar pesquisar, nem mesmo compreender e reter” (FAVRET-SAADA, 2005, p.158). Ainda segundo a autora, o fato de aceitar ocupar esse lugar e ser afetada por ele, abriria uma comunicação específica com os nativos - no caso do Terreiro, com os médiuns, as entidades e consulentes - involuntária e desprovida de intencionalidade, podendo ser ou não verbal.

Então, após quatro meses de luto e de terreiro fechado, sem nenhum tipo de gira, seja ela de desenvolvimento ou festiva, realizo uma curadoria das imagens produzidas. Nessa prática, levo em consideração imagens de entidades que estão comumente presentes nas giras, assim como de entidades que raramente aparecem, recortes fotográficos de gestos que são ícones de determinados Orixás e/ou entidades e imagens que representam elementos usados no ritual. Após esse processo, convido alguns médiuns para participar de uma curadoria compartilhada, para experimentar qual seria o retorno dessas imagens para cada um deles, inclusive imagens onde a Zeladora estaria presente.

Chamo de “curadoria compartilhada”, esta prática que mistura o trabalho de viés antropológico e a curadoria participativa, impulsionada na contemporaneidade pelo grande interesse de experimentação (SANSI, 2020). De acordo com os estudos de Foster (1995) e Sansi (2020), a antropologia e a etnografia foram usadas como inspiração em muitos trabalhos

de artistas e curadores, assim como muitos antropólogos usaram da curadoria e da arte para fomentar suas pesquisas, abrindo margem para um diálogo sobre a relação entre arte contemporânea e antropologia.

Sansi aborda o papel do curador como um mediador que facilita o experimento, que permeia a troca entre os diferentes atores envolvidos no processo. E o objeto de estudo da antropologia não mais como um corpo social específico, mas sim diferentes partes que compõem o estudo, levando em consideração pessoas, objetos, conceitos, lugares e agências. Ainda, segundo o autor, “o antropólogo como curador teria o papel de mediador na produção desses objetos experimentais”¹¹ (SANSI, 2020, p. 05, tradução nossa).

Reconhecer a importância de envolver os médiuns neste processo, permitindo que realizem uma nova curadoria de imagens e interpretem as fotografias, representou um fim e ao mesmo tempo uma nova etapa de pesquisa. O primeiro se encaixaria no contexto do encerramento do primeiro ciclo de registro fotográfico, finalizado com o falecimento da Zeladora. E o segundo, estaria vinculado a um novo processo que envolveria os médiuns e a mim, como pesquisadora/curadora, que procuraria reunir conhecimento e sensibilidades através da leitura realizada pelo grupo. O que poderia ser transmitido e revelado? Era preciso incluí-los no processo de pesquisa. Ouvir, ao invés de falar, transformar a partir da escuta. Permitir que ao observar as imagens, cada um revisitasse suas próprias experiências, apresentasse sua própria observação, ímpar, singular.

O resultado foi surpreendente, dentre as 30 imagens que já havia separado inicialmente, pedi que eles escolhessem de cinco a dez fotografias, comentando o que sentiam e viam naqueles registros fotográficos, dos quais apresentavam o transe, a incorporação, com movimentos borrados¹², preservando gestos, detalhes ao invés de rostos identificáveis.

Após essa etapa, descubro que no mesmo período, no quarto mês de falecimento da Zeladora, ocorreria uma ritual fúnebre, chamado Axexê¹³ e do qual não obtive autorização para registro fotográfico. Tratava-se de um ritual de libertação do Orixá, que acontece à luz de velas, sem atabaque e no qual os pertences da zeladora de Umbanda falecida são cortados com tesoura e quebrados com martelo. Fechado para o público, contando com a presença dos médiuns da casa, da mãe de santo da zeladora falecida, com entidades e eguns¹⁴.

¹¹ “The anthropologist as curator would have the role of mediator in the production of these experimental objects” (SANSI, 2020, p. 05).

¹² Consiste na técnica fotográfica em que a velocidade do obturador está mais baixa.

¹³ O Axexê é um ritual que marca a passagem desse espírito do mundo dos vivos (aiyê) para o mundo dos espíritos (orun), que liberta seu orixá e toda sua energia presente, como revela Manzochi (1995).

¹⁴ Os Eguns ou espíritos desencarnados, considerados como elementares, são almas ou espíritos dos mortos, ou melhor, os espíritos humanos que ainda não atingiram as mais altas camadas espirituais do mundo astral, estando, assim, sujeitos muitas vezes, a novas reencarnações. (PINTO, 2007, p. 73).

De acordo com Castillo (2013, p.59), “o que está por trás das restrições à fotografia não é, fundamentalmente, um tabu generalizado em relação à imagem fotográfica em si, mas a lei do segredo, que regula a transmissão e circulação do conhecimento do sagrado”. O segredo do ritual então, atua como regulador do conhecimento e seria impossível pra mim, sem passar por nenhum rito de iniciação, estar dentro do que havia de mais sagrado e particular do Axexê. A única autorização que obtive, foi registrar o que sobrou deste ritual, cinco dias após sua realização. Havia rosas amarelas murchas e copos com água no espaço central do Terreiro, representando, o primeiro, um presente ao espírito da zeladora, e o segundo, a revitalização dele (ver imagem 15). Além disso, era possível notar palhas da costa (usada para afastar Eguns) por todas as portas e janelas, como na imagem 16. Fotografar esses vestígios era fotografar a materialidade deixada por corpos que ocuparam o espaço sagrado, materialidade esta que também realizava papel corporal presente nas imagens.

Imagem 15 - Vestígios do ritual, 2017.



Fonte: Werneck (2017)

Imagem 16 - Portão de entrada com palha da costa (usada para afastar Eguns - espíritos mortos), 2017.



Fonte: Werneck (2017).

Passados seis meses de luto após o falecimento da zeladora em janeiro de 2017, o Terreiro Pai João da Bahia iniciou sua reabertura para giras, inicialmente sem a presença dos consulentes e nenhum tipo de registro fotográfico. Nesse processo, vivenciei uma maior aproximação com as atividades que envolviam o ritual. Uma das primeiras ações que pude realizar englobava a limpeza da Casa das Almas e da Casa de Ogum. Havia etapas a serem seguidas: retiravam-se os objetos, líquidos eram despejados em água corrente na pia, enquanto comidas, eram colocadas num saco de lixo para posteriormente serem despachadas. Os objetos eram limpos com pano úmido, a quartinha deveria ter o seu nível de água verificado e por fim uma vela era posicionada ao lado para que fosse acesa ao iniciar a gira. Outras atividades como varrer o chão do terreiro, limpar cadeiras e mesas, lavar louça e comprar materiais como velas, charutos, cigarros e bebidas que eram oferecidos às entidades, também passaram a ser realizados por mim.

Analisando a pesquisa, nessa etapa procurei revisitar o material, pensando no que poderia ser produzido a partir do conteúdo já existente. Dentro da graduação de Fotografia, na Escola de Comunicação e Design Digital (Infnet), havia realizado em 2016 e 2017 projetos de Fotografia Documental, Fotografia Artística e Fotografia de Eventos. Pude perceber também, que a curadoria compartilhada representou uma virada significativa dentro do estudo,

permitindo uma maior aproximação com o Terreiro, médiuns, entidades e consulentes. Notando a importância das imagens para cada um ali presente na atividade e em registros passados, realizados quando o terreiro ainda nem tinha sua fundação oficial, resolvi presentear o espaço com uma fotografia realizada da última gira que a zeladora comandou (ver Imagem 17).

Retratados na imagem, todos os médiuns dispostos em torno dela, em sinal de respeito, formando uma corrente energética que iniciaria os trabalhos do ritual. No centro, ela, de forma serena, puxando os pontos a serem cantados, realizando a reza inicial, pronta para dar início a mais uma gira. Em consonância com o pensamento de Fravet-Saada (2005), “aceitar ‘participar’ e ser afetado não tem nada a ver com uma operação de conhecimento por empatia” (p. 158), naquele momento eu não estava interessada em viver de forma indireta as sensações do outro, mas sim de me permitir viver as minhas emoções, de devolver a corpos que foram tão generosos ao emprestar suas imagens para o registro fotográfico, uma imagem sem dúvida significativa para todos os presentes. Eu que tinha como proposta fotografar o transe, nesse momento fui afetada pela energia e pela imagem de uma corrente energética, em volta de uma pessoa que tempos depois viria a falecer. Olhar para essa fotografia depois desses acontecimentos é ressignificar seu sentido, é como se todos os médiuns estivessem zelando e orando por ela, unidos numa corrente espiritual que transcende essa vida.

Imagem 17 - Corrente de oração para abertura da gira, 2016.



Fonte: Werneck (2016).

Essa imagem marca um novo olhar para a fotografia dentro do terreiro, que antes só tinha quadros de entidades e agora passa a ter fotografias nas paredes também, numa espécie de manutenção da memória e comunicação com o mundo dos espíritos. E ao querer vivenciar essas emoções no terreiro, percebo que novos rumos poderiam ser tomados, inclusive no fazer fotográfico que aconteceria posteriormente.

Em novembro de 2017, consigo autorização para fotografar a gira de fim de ano, realizada no Parque Ecológico dos Orixás, em Raiz da Serra, município de Magé, no Rio de Janeiro. Uma espécie de sítio com cachoeiras e vários espaços para giras de diversos Terreiros, no qual possui funcionários que são responsáveis pela limpeza e manutenção, trazendo tranquilidade para umbandistas e candomblecistas realizarem suas festividades e oferendas sem nenhum tipo de problema relacionado à intolerância religiosa e/ou racismo religioso.

Ao chegar no local, os médiuns inicialmente se dirigem a Casa dos Exus, acendem velas, agradecem e fazem seus pedidos para o próximo ano. Posteriormente, dirigem-se à cachoeira, com diversas comidas que serão ofertadas. Oxum é chamada e todos realizam uma espécie de banho na cachoeira, recebendo as bênçãos da orixá e também realizando pedidos para o novo período que irá começar. Grandes ofertas de frutas são realizadas aos pés das árvores para Oxóssi e Caboclos. E após todo esse processo, uma gira de encerramento acontece. Foi justamente nesse momento, que resolvi, a partir de minhas análises sobre o estudo e sobre as afetações vividas e experienciadas, principalmente após o falecimento da antiga Zeladora, agir de outra forma ao realizar as fotografias. Já com o dispositivo fotográfico em mãos, procurei circular por todo o terreiro. Como novas formas de registro, retirei a câmera do olho e coloquei por vezes na altura do peito ou na altura da barriga para realizar a imagem. Era preciso pular, rodar e dançar com as entidades, os caboclos, oguns, aproximar-se, afastar-se, usar o corpo e experienciar suas afetações.

Spinoza (2020 [2009]) compreende por afeto as “afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (p.98). Para o autor, corpo é uma potência em ato, que pode afetar e ser afetado, e as afecções são o corpo sendo afetado pelo mundo, um encontro pontual de um corpo com outro. Percebi então, que permitir ser afetada por outros corpos, provocaria alterações, resultando numa potência aumentada ou diminuída, aumentando ou não, minha capacidade de sentir, pensar e existir. Tal experimento poderia repercutir na produção imagética, queria investigar.

O que se seguiu me deixou bastante empolgada, tive a sensação que nem meus olhos conseguiriam capturar tantos rastros de movimentos precisos e dinâmicos. Havia uma conjunção de fatores no fazer fotográfico: corpo, olho, mente, observação, experimento. Fatores que transformaram o ano de 2018 em um período significativo. Iniciei o ano sendo batizada na Umbanda dentro do Terreiro Pai João da Bahia, escolhendo o Caboclo Tupi como meu padrinho, afinal de contas, tudo começou com ele, a partir da nossa conversa. E no mesmo ano, participei de uma exposição virtual, através do coletivo Eixo Arte, expondo as fotografias que havia produzido em projeção 3D, na Fábrica Bhering, Zona Portuária da Cidade do Rio de Janeiro. Foi importante e potente ver o povo de terreiro ocupando um espaço para além de seu próprio território. Ainda no mesmo ano, com o decorrer da pesquisa, obtive a chance de entrar na Casa de Exu para conhecer, sem autorização de registro fotográfico, além de participar da corrente inicial de uma gira, acender as velas dispostas no gongá e aprender a quinar ervas para banhos.

No ano seguinte, em 2019, iniciei o ano presenciando e fotografando apenas com o celular para registro dos médiuns da casa, a Festa de Oxóssi, a primeira festa do ano, realizada em 20 de janeiro, data que se comemora o orixá. Ali percebi que o momento de parar estava próximo, mas não sem antes participar de um momento significativo para o Terreiro, em fevereiro do mesmo ano, a convite dos médiuns: realizamos uma pintura no espaço, com a participação de uma artista visual (ver Imagens 18 e 19). Tratava-se de uma releitura da pintura que havia na parede da primeira sede do Terreiro Pai João da Bahia, na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro.

Imagem 18 - Eu e um médium pintando a parede.



Fonte: Werneck (2019).

Imagem 19 - Pintura realizada pela artista Erika Borges.



Fonte: Werneck (2019)

Após a pintura e a recepção calorosa dos médiuns na última gira que eu fotografaria do Terreiro Pai João da Bahia, a gira de Ogum em abril do mesmo ano, decidi caminhar por outros percursos, mas sem deixar de revisitar o material já produzido. Iria agora pesquisar sobre fotografia, escrever artigos, entrar no mundo acadêmico com maior profundidade. Comecei com publicações no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, tanto o evento regional, quanto o nacional, bem como a formação em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, trazendo as imagens do Terreiro e discussões envolvendo fotografia, umbanda, artes e comunicação. Desta forma, tracei um percurso gradual e espontâneo, que me levou até este estudo no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Um novo ritual é experienciado, agora envolvendo as análises das imagens, procurando compreender a relação entre fotografia, a prática fotográfica e as afetações relacionadas a ela, dentro do Terreiro Pai João da Bahia.

2. ESCOLHAS CONCEITUAIS E TÉCNICAS

Início este capítulo destacando que penso que a fotografia atua como resistência ao contestar e reimaginar as estruturas de controle visual e narrativo exercidas pelo biopoder. A vejo como uma ferramenta para gerar mudanças ao transformar o olhar e as relações que sustentam dinâmicas de poder. A resistência, como sugere Foucault (1984), funciona como um “catalisador químico”, um dispositivo que acelera processos sem ser transformado em sua essência. E isso sugere que a fotografia pode ser usada para catalisar mudanças sociais, ao amplificar as vozes dos oprimidos e expor as contradições do poder; e desafiar o poder disciplinar, transformando o olhar voyeurístico em empático e solidário, subvertendo o controle visual do biopoder. Carvalho (2020), inspirada em Foucault, destaca que o dispositivo atua estrategicamente na produção e circulação de saberes, configurando práticas sociais e políticas. Neste contexto, a imagem fotográfica pode fazer parte de um dispositivo visual que participa de práticas discursivas e não discursivas. Para a autora, a fotografia não é apenas uma linguagem ou registro técnico; ela constitui uma técnica visual e material inserida em um campo de forças, negociações e produção de saberes.

Assim, a fotografia se conecta a tecnologias, práticas culturais, normas estéticas e

políticas de representação e visibilidade. Como parte desse dispositivo, a imagem fotográfica pode regular comportamentos, legitimar ou marginalizar visualidades, e contribuir para a construção de narrativas sociais, políticas e históricas. Por outro lado, o papel da estética na resistência é central no pensamento de Foucault. Nesse sentido, a fotografia pode agir como um meio para construir subjetividades fora das normas impostas, e explorar a beleza e a dignidade em situações de vulnerabilidade, desafiando a lógica do biopoder que reduz indivíduos a estatísticas ou corpos manipuláveis. Os trabalhos de Gê Viana (2018)¹⁵ e Castiel Vitorino (2019)¹⁶, por exemplo, possuem relação com a problemática da fotografia, performances ou vídeos como ferramenta de resistência ao biopoder, especialmente se considerarmos como ambas as artistas utilizam a imagem para questionar as estruturas de poder e as narrativas dominantes sobre corpos, identidades e territorialidades.

Essa perspectiva oferece uma chave analítica para situar a prática fotográfica desenvolvida no Terreiro Pai João da Bahia. A fotografia, neste contexto, está em relação com corpos, tecnologias e saberes, formando uma rede complexa. Por esse motivo, portanto, adotei uma abordagem sensível às “afetações” (SPINOZA, 2020 [2009]) e à ideia de “encruzilhada” (MARTINS, 2021). Spinoza (2020 [2009]) compreende as *afetações* como estados ou modos pelos quais um corpo é afetado por outros, alterando sua potência de agir e ser afetado. Aplicando essa ideia ao fazer fotográfico, é possível pensar o equipamento fotográfico não apenas como uma máquina, mas como um mediador ativo que afeta e é afetado pelo corpo do fotógrafo. Durante o ato de captura, ajustes técnicos, enquadramento e exposição são respostas do fotógrafo às afetações presentes no momento. O equipamento, por sua vez, traduz essas percepções e interações em imagem. A ideia de *encruzilhada*, proposta por Martins (2021), é uma metáfora potente para compreender as múltiplas relações e temporalidades que se cruzam no terreiro. A fotografia, inserida nesse espaço, não captura apenas instantes, mas participa da trama relacional do dispositivo. Ela articula corpos, saberes e memórias visuais, atravessando dimensões temporais, espirituais e culturais que coexistem na prática ritualística do terreiro. Azoulay (2010) amplia essa discussão ao sugerir que a fotografia é uma prática de “coexistência” na qual fotógrafo, sujeito fotografado e espectador estão envolvidos em uma relação complexa. Para Sontag (2004), as imagens fotográficas não possuem um significado fixo ou inerente; ao contrário, elas são abertas à interpretação conforme o olhar do espectador, suas experiências e seu contexto cultural. Nesse sentido, pensar a prática fotográfica no Terreiro Pai João da Bahia é refletir sobre como a fotografia

¹⁵ “Paridade”, 2018. Disponível em: <https://www.premiopia.com/ge-viana/>

¹⁶ “Quarto de cura”, 2019, 3’. Disponível em: <https://www.premiopia.com/castiel-vitorino-brasileiro/>

reage diante de um dispositivo visual que articula corpos, afetações, saberes e tecnologias. Ela participa ativamente das dinâmicas de poder, das negociações de visibilidade e das disputas em torno das representações. Assim, a fotografia vai além da documentação: ela molda percepções, constroi narrativas e evidencia as relações que se cruzam no terreiro, revelando suas complexas dimensões políticas, éticas e afetivas.

No contexto do trabalho fotográfico desenvolvido no Terreiro Pai João da Bahia, enquanto pesquisadora-fotógrafa, tive minha potência de agir influenciada por afetações oriundas de diversos tipos, provocadas por interações que envolviam o ritual, as pessoas, o ambiente, as entidades e o próprio equipamento fotográfico. O resultado dessas afetações também influenciaram em minhas decisões fotográficas, como a escolha de ângulos e momentos específicos para capturar, refletindo a potência de agir em sua prática, intervindo no resultado das imagens. Imagens essas que, além de afetarem, também foram afetadas, na dinâmica da curadoria compartilhada, produzindo uma interação complexa, na criação de um novo saber coletivo, a partir das vivências pessoais dos médiuns, que ao interpretarem as fotografias, atribuíram diferentes sentidos a uma mesma imagem.

Martins (2021) desenvolve o conceito de encruzilhada a partir de uma lógica de espaço simbólico de multiplicidade e encontro, onde diferentes caminhos, saberes, práticas culturais e tradições se cruzam e dialogam. Através da figura de Exu, que representa a comunicação e a transição, a encruzilhada é também um local de incertezas, transformações, escolhas, “é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiáspóricos” (p.51). Saberes que se perpetuam, se transformam, e que também intervêm nas práticas sociais e culturais, provocando interseções que criam novas formas de conhecimento e de subjetividade, assim como o dispositivo de Foucault. No que tange ao trabalho de fotografias desenvolvido no terreiro, as relações de poder e saber, as transmutações próprias das entidades e as diversas possibilidades que emergem nas encruzilhadas, são retratadas em cenas onde os encontros hierárquicos acontecem, como na Imagem 20, onde a zeladora da casa incorporada de um Erê, tem seu papel hierárquico alterado brincando com um jovem Ogã. Outros exemplos, são na abertura da gira, onde a corrente energética é sempre iniciada pela zeladora com os médiuns dispostos à sua volta, nos gestos e fragmentos dos corpos modificados pelo transe, ou, na sequência de rituais que envolvem os espaços sagrados dentro do Terreiro e suas regulações, nos quais somente algumas pessoas possuem autorização para acessá-los, exemplo, o aquecimento e a afinação dos atabaques realizada somente pelos Ogãs (ver Imagem 21).

Imagem 20 - Erê incorporado brincando com Ogã.



Fonte: Werneck (2016).

Imagem 21 - Ogãs afinando os atabaques.



Fonte: Werneck (2019).

Pensar nas dinâmicas da encruzilhada, dos encontros e alterações, corroborando com a ideia de tempo-espiral que Martins (2021) propõe, um tempo que foge da cronologia linear, da forma cíclica e interconectada, para pensar num tempo múltiplo, que desafia a fixidez e incorpora o movimento, a mutação, a multiplicidade. Na seara do trabalho fotográfico realizado no terreiro, foi importante para a escolha técnica de utilizar o borrado nas imagens. Como um recurso estilístico, no aspecto plástico, o borrado se dá por um ajuste técnico no qual a velocidade do obturador está mais baixa, no entanto, cabe dizer, que o meu fazer técnico não foi embasado apenas no aparato tecnológico, mas num conjunto que interligou câmera, corpo e movimento, tanto do sujeito fotografado em transe, quanto do meu próprio corpo em atuação, que por vezes retirava a câmera fotográfica do olho, colocando na altura do peito e da barriga, girando, dançando e pulando junto com as entidades espirituais, apresentando resultados significativos para o trabalho.

Pedroso de Moraes (2014), ao analisar o livro de fotografia documental “Yanomami” (1998) de Claudia Andujar (ver Imagens 22 e 23), uma das publicações de maior importância da artista, aponta para o retrato de crenças e rituais do povo indígena sob uma linguagem poética. Para o estudioso, a partir de 1950, há uma ruptura na linguagem da fotografia documental, por meio da possibilidade de novas interpretações da imagem e do desdobramento do valor estético, ao invés somente do intuito informativo, objetivo e imparcial do registro, marcas características deste gênero. As rupturas, segundo o autor, tratam-se de questionamentos do estatuto da fotografia documental, apontando para os novos conceitos éticos e estéticos desse gênero na contemporaneidade. Ao somar a criação artística contemporânea com os conceitos de fotografia documental clássica, o moderno documentário fotográfico permite que novas formas de apresentação das realidades sejam produzidas pelos fotógrafos, a partir de suas experiências visuais. No estudo, Pedroso de Moraes (2014), reflete como Claudia Andujar já realizava uma experiência inovadora ao documentar a cultura indígena, estimulando uma nova maneira de se pensar o gênero no Brasil, com técnicas e estéticas que apontavam o caminho da linguagem documental moderna em direção às abordagens subjetivas dos fotodocumentários desenvolvidos na contemporaneidade, afastando-se da suposição lógica de uma fotografia objetiva, apostando em diversas experimentações, sugerindo uma outra semântica visual.

Imagem 22 - Cláudia Andujar. Da série “A floresta”.



Fonte: Andujar (1998, p.51).

Imagem 23 - Cláudia Andujar. Da série “A floresta”.



Fonte: Andujar (1998, p.28)

Inspirada no trabalho fotográfico de Andujar, com a ideia trazida por Cabral & Medeiros (2020), de que nas imagens do livro Yanomami (ANDUJAR, 1998) “predomina a indefinição dos traços e sua duplicação”, “a fixidez da fotografia parece ser, então, rompida” e “predomina o movimento acionado pela luz, pelo borrado, pelo apagamento das linhas fixas”, optei pelo borrado (ver Imagens 24 e 25). Para permitir a desfragmentação do tempo, sua multiplicação e a não convergência em um tempo linear, mas que compreendesse um tempo-espiral (Martins, 2021).

Esse efeito visual pode ser compreendido à luz da teoria entre-imagens de Bellour (1997), que explora os espaços intermediários entre diferentes formas de imagem. Um espaço “entre”, lugar de passagem, de transformação e de possibilidades múltiplas, onde novas significações emergem. O borrado é, assim, o incontornável do tempo, o tempo estendido na imagem, em oposição ao instantâneo.

Nas imagens realizadas no terreiro, o borrado quebra a dicotomia entre sujeito e objeto, evoca a fluidez, apresenta um tempo múltiplo, de simultaneidade entre passado, presente e futuro, que explora um espaço intermediário e híbrido, como uma encruzilhada e a convergência de diferentes tempos, como um tempo-espiral. Para Bergson (1999), a noção de “duração” está relacionada a uma continuidade fluida, onde cada momento contém em si o anterior e o próximo, em contraponto a um tempo cronológico, com unidades sucessivas. Segundo o autor, os momentos se interpenetram, o tempo é intensivo e sua percepção está fundada na experiência interna e subjetiva do observador, que é imerso não só na cena, mas na duração do próprio tempo representado.

Nesse aspecto, o borrado se apresenta como uma possibilidade de tempo prolongado, em oposição ao instantâneo que proporciona a ideia de representação imediata e objetiva. Evoca a experimentar o tempo de forma singular, íntima, desestruturando a noção de espaço-profundidade, dando importância à construção de sentidos.

Imagem 24 - Cabocla incorporada.



Fonte: Werneck, 2017.

Imagem 25 - Rosa Caveira incorporada girando.



Fonte: Werneck, 2016.

Para Fatorelli (2020), a fotografia é tanto um vestígio de um momento quanto um transbordamento do real, ultrapassando a mera representação objetiva. O autor também explora as relações entre imagem, memória e subjetividade. Nas fotografias produzidas por mim, representadas nas imagens 24 e 25, o borrado pode ser visto como um transbordamento: um elemento que carrega mais do que o visível. Ele não apenas registra o momento ritual, mas também remete à dimensão espiritual e energética do que ocorre. Esse transbordamento está associado à impossibilidade de reduzir o ritual apenas ao que é capturável pela câmera. O borrado, assim, atua como um índice do invisível, sugerindo a presença do sagrado e da potência espiritual que permeia o espaço.

2.1 O Ato fotográfico, o dispositivo óptico e suas afetações

Para Dubois (2012), o ato fotográfico está vinculado a uma compreensão que envolve não apenas o produto final, ou seja, a imagem, mas sim uma abordagem ampla que envolve a produção, a recepção e a relação com o referente. Abrangendo os aspectos tecnológicos e materiais da fotografia, o ambiente e as circunstâncias em que ela é realizada, as escolhas conscientes e inconscientes do fotógrafo, e a relação com o observador, que ao olhar a imagem pode revelar diferentes sentimentos. Ao desenvolver o conceito de paradoxo da indexicalidade, na qual a fotografia é simultaneamente um traço e um símbolo, os dualismos da imagem são ressaltados. Apresenta-se ao mesmo tempo uma evidência objetiva, inscrição direta da realidade, vestígio físico resultante da luz sobre o filme, como também, um produto de subjetificação, mediada pelo olhar do fotógrafo e pelo contexto em que foi produzida. É preciso levar em consideração ao se pensar na constituição da imagem, o próprio dispositivo fotográfico, que junto das ações vinculadas ao ato fotográfico, revela uma interação profunda entre a fotografia, as relações com o fotógrafo e o observador, além do próprio ambiente, exercendo influência e sendo influenciado por todos esses fatores.

Ao pensar nos aparelhos ópticos como lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo, transformando a experiência visual, Crary (2012) aborda um novo conjunto de relações visuais que se estabelece a partir do século XIX, levando-se em consideração o corpo e as formas de poder institucional e discursivo, redefinindo o estatuto do sujeito observador. Uma ruptura, nos modelos clássicos de visão, que contribuiu para uma ampla reorganização social. Essa brusca mudança na concepção do observador apontada por Crary, é constituída por uma experiência que levará em conta os condicionamentos

proporcionados pelo dispositivo óptico, mas também as relações postas pelo ato fotográfico, que envolvem a interação com o fotógrafo, o ambiente e o sujeito fotografado, em uma troca de conhecimento, na qual por vezes um opera sobre o outro, direcionando-o ou não. Ao passo que no século XVII e XVIII, por exemplo, a câmera escura era considerada como um modelo de verdade, na qual a experiência do observador não era levada em consideração, no século XIX, Cray descriu uma visualidade controlada e regulamentada por novas tecnologias e instituições, disciplinando o olhar humano e configurando novas formas de percepção. Ao separar a visão do corpo físico do observador, a câmera escura impede que o observador note sua própria presença e se entenda como parte da representação, assim, o corpo não interfere no ver e suas sensações são descartadas.

A partir do século XIX, uma série de aparatos tecnológicos contribuíram para a transformação da experiência visual e a alteração do estatuto do observador. A câmera fotográfica, o estereoscópio e o cinetoscópio, são alguns exemplos, de como por meio de novos mecanismos, esses dispositivos ópticos ampliaram as capacidades de observação humana, além de novas formas de engajamento com o mundo visual, através de novos modos de se relacionar do observador e objeto observado, as experimentações visuais e as percepções ligadas ao tempo e ao movimento. Esse processo de modernização que Cray reflete, atua diretamente no observador, que é obrigado a adaptar-se a novos acontecimentos, forças e instituições, elaborando novos modelos de produzir e consumir. Agora, os aparatos tecnológicos manifestam a funcionalidade do ver e o corpo implica na produção imagética, e por consequência, suas afetações, que também corroboram na produção e nas possibilidades que emergem dessa nova configuração do ver. Carvalho (2020) baseada no pensamento de Cray, ressalta como o século XIX foi marcado por profundas transformações sociais ligadas à Revolução Industrial, capazes também de provocar alterações no campo da experiência visual. Dessa forma, a partir da modernização da percepção, um novo sujeito observador é constituído, marcado pelas incertezas, pelo agenciamento do tempo, do movimento e pelas múltiplas possibilidades dos pontos de vista.

Se neste tópico o ato fotográfico, o dispositivo óptico e suas afetações são o foco de discussão conceitual e técnica, não tinha como não descrever o que minha experiência no Terreiro Pai João da Bahia pode revelar sobre essa relação. A forma que meu papel de fotógrafa-pesquisadora é orientado e também orienta a câmera dentro da dinâmica do ritual, a partir das escolhas técnicas que realizado e das influências exercidas pelos sujeitos fotografados, médiuns, entidades espirituais, consulentes, as etapas existentes dentro da gira e a relação com o próprio ambiente. Para Dubois (2012), compreender a imagem fotográfica

requer analisar tanto o processo quanto o produto. “Numa necessidade absoluta” (DUBOIS, 2012, p.66) de ser vista de forma pragmática, o ato fotográfico carrega em si múltiplas relações, entre fotógrafo, espectador e objeto fotografado. Nesse sentido, sobre as imagens produzidas no Terreiro Pai João da Bahia, a descrição vai seguir esse percurso: a) processo de produção; b) processo de recepção; e c) relação com o referente.

- a) Levando-se em consideração a técnica fotográfica, a luz utilizada no processo alternava entre luz natural oriunda de janelas e portas, e luz artificial disponível no espaço do Terreiro. A captura é realizada com câmera fotográfica digital DSLR, com ISO alto e baixa velocidade do obturador, para proporcionar o borrão diante dos movimentos de danças, gestos, palmas da mão e incorporações. Partindo da premissa de Crary (2012) sobre como o avanço das tecnologias permitiu um alargamento do estatuto da visualidade, concedendo uma nova relação entre objeto e sujeito, como escolha conceitual e técnica, opto por determinado momento do registro, retirar o dispositivo fotográfico do meu olho. Colocando na altura do peito e da barriga, para realizar novas formas de produção, onde meu corpo também se move junto com o referente (médiuns em incorporação). Além das imagens das incorporações, realizo também alguns registros do espaço, das comidas preparadas para o ritual, de roupas, entre outros.

- b) Na curadoria compartilhada, o processo de recepção é considerado de forma profunda. Ao retornar com as imagens para os sujeitos fotografados, o momento da recepção é intenso, com sentimentos que se misturam, gerando surpresa ao perceber como seu próprio corpo se comporta ao incorporar uma entidade; saudade ao olhar a imagem de alguém que faleceu; ou mesmo, das novas interpretações diante de símbolos característicos da própria religião. É o momento da “retomada”, como aponta Dubois (2012, p.66). O olhar do espectador na curadoria compartilhada, mediado por experiência pessoais, emoções, simbolismos ligados ao próprio ritual, promovem a imagem, uma linguagem diferenciada, o que Dubois também chama de momento “da surpresa ou do equívoco” (2012, p.66). Embora o referente seja a base material da imagem, a fotografia funciona como um signo que pode ser lido e interpretado. É o que acontece quando fotografo a imagem de uma entidade

com charuto na boca liberando fumaça junto de uma folha de Espada de São Jorge (ver Imagem 26), que poderia ser tipicamente interpretada como uma imagem característica de um ritual de Umbanda, por carregar símbolos como a planta, o charuto e a vestimenta, mas ao entrar em contato com o referente, ganha novos significados atrelados às experiências espirituais de cada médium presente dentro do Terreiro.

Imagem 26 - Ogum Beira-Mar incorporado realizando limpeza em médium.



Fonte:

Werneck, 2019.

- c) A relação com o referente favorece a reconfigurar a realidade de diferentes formas, seja através do enquadramento e seleção realizada pelo fotógrafo, seja o distanciamento do referente no tempo, a percepção e o olhar do espectador ou até mesmo a relação de signo que a imagem possui. No caso da produção fotográfica realizada no Terreiro, todos esses fatores influenciaram diretamente e indiretamente no ato fotográfico. A partir da minha seleção de enquadramento, ângulo e composição, cenas foram retratadas sob influência do meu próprio olhar. Escolhas de ângulos mais fechados que enfatizavam os gestos característicos de determinadas entidades, a técnica do movimento

borrado, numa espécie de multiplicação da imagem e do movimento, provocando o deslocamento temporal. Todas essas escolhas proporcionaram uma outra forma de produção de imagens, que foi construindo meu próprio ato fotográfico, no qual o dispositivo óptico por vezes me condicionava e, por vezes, eu o condicionava.

2.2. O corpo no terreiro e na fotografia do Terreiro Pai João da Bahia

Se para Crary (2012) a experiência corporal é fragmentada e moldada pela tecnologia visual, para Le Breton (2012) o corpo é um lugar de negociação de significados, construção social e cultural, que carrega marcas, experiências, memórias, moldadas por múltiplas dimensões. Le Breton nos lembra que a temporalidade do corpo molda a subjetividade que, por sua vez, influencia na forma de viver o tempo, estando ambas assim, intimamente relacionadas. O corpo é constituído pela história, pela cultura, pelas experiências individuais e está em constante transformação. Ainda segundo os estudos de Le Breton, o corpo possui memória própria, através de gestos e hábitos, propiciando a construção da identidade e para a relação com a sociedade através de práticas corporais. Práticas corporais, que na Umbanda estão muito presentes, como a dança e os rituais, transmitindo valores, carregando consigo memórias ancestrais que se tornam corporificadas no presente, quando a temporalidade é expressa no corpo.

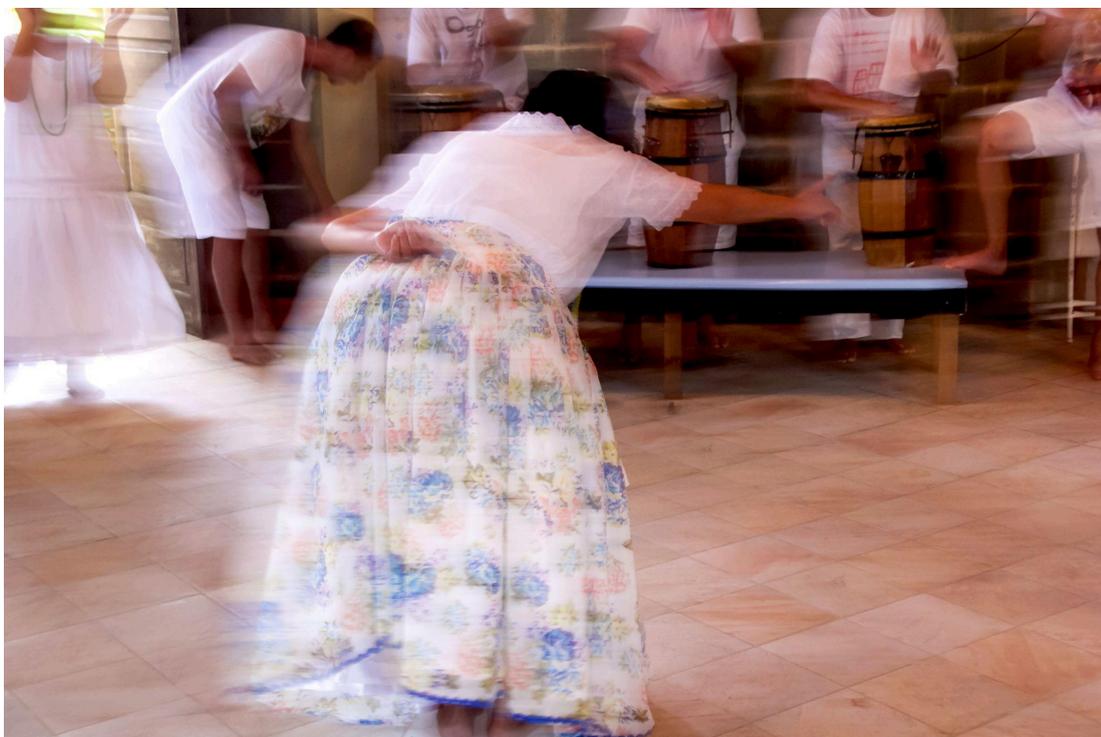
Na seara do trabalho fotográfico no Terreiro Pai João da Bahia, práticas corporais foram impressas não somente pelos médiuns e pelas entidades incorporadas, mas por mim também, enquanto fotógrafa-pesquisadora. Perceber que rodar, dançar, pular, agachar e permitir que meu corpo experimentasse novos ritmos e saberes, possibilitou a construção de uma relação mais profunda com o ambiente e as pessoas que ali faziam parte. Era preciso compreender quais os saberes e sensações havia por trás de cada dança e gesto, como aponta Martins (2003):

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico,

tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p.66)

A partir do decorrer do processo de incorporação, com corpo do médium já afetado pela espiritualidade, ao notar os sinais das práticas corporais, até sua conclusão em si, através de gestos e danças, comecei a identificar que entidade estava se manifestando. Era possível perceber quando o Caboclo Itapuã estava incorporado, pois ao realizar o processo de transe, o corpo do médium rodava muito rápido, com o braço direito esticado, o dedo indicador apontado para frente, o braço esquerdo flexionado para trás, a mão fechada com o dedo indicador e o dedão esticados (ver imagem 27). Movimento que sempre terminava com a entidade dando um longo assobio e batendo o braço direito no peito com força. Da mesma forma, era possível identificar a incorporação de Exu Marabô, pois o corpo do médium se flexiona para frente, caindo de joelhos no chão, com os braços para trás e as mãos fechadas, acompanhados de uma longa gargalhada (ver Imagem 28). No entanto, os gestos e as danças não representavam apenas que entidade estaria se manifestando, mas também outros saberes ligados ao ritual, como limpeza espiritual do local ou do médium, reverência aos atabaques, ao gongá e/ou a outras entidades.

Imagem 27 - Caboclo Itapuã com seus gestos na incorporação.



Fonte: Werneck, 2017.

Imagem 28 - Exu Marabô com seus gestos na incorporação.



Fonte: Werneck, 2016.

Também pude compreender as performances através das danças, porque Caboclos dançavam de um jeito e Exus dançavam de outro. E fui aprendendo assim essas técnicas, no sentido que Mauss (2003) afirma em seu estudo, estarem associadas à maneira como o corpo seria usado, variando de uma sociedade para outra. O modo de agir para Mauss, é moldado culturalmente e carrega uma bagagem histórica e simbólica. Nesse sentido, as técnicas aprendidas no terreiro, carregadas de códigos culturais específicos são transmitidas de geração em geração, representando um conhecimento incorporado. É a partir dos rituais, que no terreiro, tanto iniciantes quanto praticantes aprendem gestos e danças, usando a observação como método. O mesmo processo que utilizei para compreender enquanto fotógrafa-pesquisadora. Inserida dentro do ritual permitindo ser afetada por todos os corpos presentes e afetando-os também.

Processos que envolvem intensa troca de afetos, as técnicas do corpo em meio às práticas realizadas na Umbanda, com o corpo em movimento, sentindo o ritmo dos atabaques, afetado pela energia das palmas das mãos, do som e pela presença espiritual, corroboram na dinâmica onde corpo afeta e transforma ambiente e também é afetado e transformado por ele.

Isso inclui pensar no meu próprio corpo enquanto fotógrafa-pesquisadora, que ao vivenciar as experiências no terreiro, também foi marcado. Ao longo do tempo de observação ao lado dos consulentes, sem câmera na mão, novas técnicas corporais foram adquiridas, como não passar pela porta de entrada/saída de costas para o terreiro, abrir os braços e as pernas no ato da defumação, não ficar de braços e pernas cruzadas no decorrer da gira, principalmente durante as correntes de oração, etc. No desenrolar do trabalho fotográfico, já dentro do espaço sagrado do terreiro, onde as incorporações acontecem, meu corpo novamente foi moldado por ensinamentos de outros corpos que afetaram minha prática fotográfica e também foram afetados pela minha presença. Afetações que permitiram novas escolhas para minha prática fotográfica, usando meu corpo para repetir gestos e danças das quais havia observado por alguns meses, resultando na retirada da câmera do olho, uma conquista por mais liberdade para a performatização corporal e autonomia.

Pode-se dizer que no terreiro, o corpo é moldado por um espaço pedagógico e performativo, transmitindo saberes e técnicas culturais. Para Martins (2021) as “performances rituais são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios, ações cinéticas, técnicas e procedimentos culturais residuais, recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (p. 47). Performances que são inscritas no corpo não apenas durante a gira, mas ao longo de todo o ritual, que inclui também os preparativos para que a cerimônia ritualística aconteça. É o caso das comidas que são feitas, sempre começando pela comida de Exu. Assim como a performance que envolve a preparação do médium para a gira, a vestimenta branca, o banho de ervas antes de colocar a roupa que será usada, a benção à zeladora que é sempre pedida da mesma forma, beijando suas mãos, o cumprimento entre médiuns que também é realizado com beijo nas mãos seguido de abraço. Toda essa performatividade é passada de geração em geração, dos praticantes aos iniciantes, que ao adentrar no terreiro, começam a vivenciar o ritual sempre numa posição de observador, junto com os consulentes, para posteriormente participar das dinâmicas que envolvem os médiuns, até que esteja preparado para as incorporações.

Diante dessa intensa imersão pedagógica e performativa, surge a reflexão: esse corpo no terreiro, moldado pelas práticas ritualísticas e pelo compartilhamento de saberes, é o mesmo corpo na fotografia? Essa pergunta abre caminho para pensar como a corporeidade experienciada no terreiro é transposta, ressignificada ou transformada no processo fotográfico, e como a própria prática fotográfica pode afetar e ser afetada por esse corpo moldado ritualmente.

Para Dubois (2012), a imagem está vinculada a um processo que leva em consideração

a relação entre o corpo do fotógrafo, do fotografado e do espectador, sendo o ato fotográfico com algo subjetivo e corporal, indo além do mecânico. O fotógrafo então, tem seu corpo afetado e moldado pelo ritual, transformação essa que impacta no fazer imagético, já que ele carrega saberes, marcas e experiências. Ainda segundo o autor, o fotografado na imagem pode ser visto como uma presença ausente, que é registrado pela fotografia mas que ao ser interpretado pelo espectador, pode ganhar um corpo recontextualizado. Ou seja, essa relação formada por fotógrafo, fotografado e espectador, apresenta uma nova perspectiva a respeito do corpo na fotografia, diferente do corpo no ritual. Em seus estudos, Barthes (2018) aponta que o corpo é um signo que pode ser lido e interpretado em diferentes níveis. Pensar no trabalho fotográfico desenvolvido no Terreiro Pai João da Bahia, é levar em consideração como a fotografia captura um instante específico da performance corporal, mas não consegue apreender a totalidade da experiência. O corpo na imagem é recriado a partir das vivências de cada espectador, é afetado não só com a interação do fotógrafo, mas também com a mediação proveniente do olhar de quem vê a imagem.

Dessa forma, o corpo no terreiro e o corpo na fotografia se revelam como dimensões interconectadas, mas não idênticas. No terreiro, o corpo é ação, memória, aprendizado e afetação, moldado por práticas e saberes ritualísticos transmitidos entre gerações. Já na fotografia, ele se torna um vestígio visual, uma presença ausente que carrega fragmentos dessa experiência vivida, ressignificados pelo ato fotográfico e pela interpretação do espectador. A prática fotográfica no Terreiro Pai João da Bahia permitiu que o meu corpo de fotógrafa-pesquisadora também fosse transformado, aprendendo e incorporando técnicas corporais que ultrapassaram o ato de fotografar. Nesse processo, a fotografia não apenas registrou performances corporais, mas também possibilitou um diálogo entre os corpos presentes no ritual, meu corpo e os olhares futuros daqueles que contemplarão essas imagens. Assim, o corpo no terreiro não é o mesmo corpo na fotografia; ele é transposto e recriado em outra temporalidade, na qual a materialidade do gesto se converte em memória visual e cultural, revelando novas camadas de significado. Essa reflexão ressalta a importância de pensar a fotografia como uma prática que afeta e é afetada pelos corpos que atravessa, evidenciando que o ato fotográfico em um espaço ritual como o terreiro não é apenas técnico, mas profundamente performativo e relacional, onde a corporeidade se torna central para a compreensão das imagens produzidas.

2.3 Percurso Metodológico

O percurso metodológico da dissertação é descrito como um processo de imersão antropológica e relacional, que envolveu uma combinação de métodos qualitativos alinhados à proposta de compreender a relação entre fotografia, a prática fotográfica e as afetações relacionadas a ela no contexto do Terreiro Pai João da Bahia. Este percurso apresenta as seguintes características principais:

2.3.1 Viés Antropológico

O estudo foi conduzido a partir de uma abordagem antropológica, baseada em experiências diretas e na minha participação ativa no espaço do Terreiro. Tal abordagem enfatizou a vivência “afetada e contaminada”, conforme os referenciais de Favret-Saada (2005), implicando um envolvimento íntimo e relacional com o campo de pesquisa, os médiuns, as entidades e os consulentes.

2.3.2. Métodos Utilizados

2.3.2.1 Relatos de Experiência e Diários de Campo

Eu utilizei relatos detalhados de minhas experiências vividas no terreiro, registrados em diários de campo e em gravações de áudio. Esses registros foram fundamentais para capturar as nuances das interações, sensações e dinâmicas do espaço sagrado.

2.3.2.2 Produção Fotográfica

O uso da fotografia desempenhou um papel central no percurso metodológico, sendo tanto objeto de estudo quanto prática. A câmera foi utilizada não apenas como ferramenta de registro, mas também como mediadora das relações entre os diferentes agentes do terreiro. A prática fotográfica foi sensível às restrições impostas pelo terreiro, respeitando os limites definidos pelo grupo e pelas entidades espirituais.

2.3.2.3 Curadoria Compartilhada

As imagens produzidas foram apresentadas aos médiuns do terreiro, que participaram da “curadoria compartilhada”. Este método permitiu que os fotografados interpretassem as imagens a partir de suas próprias perspectivas, contribuindo para uma “descrição densa” das

experiências, conforme o conceito de Geertz. Essa etapa foi essencial para a construção coletiva de significados, revelando como a fotografia pode evocar memórias, afetos e novas leituras do espaço sagrado.

2.3.3 Sensibilidade Ética

O percurso metodológico foi marcado por um rigor ético e um respeito profundo às práticas e saberes do Terreiro Pai João da Bahia. Eu lidei com tensões entre visibilidade e invisibilidade, mediando cuidadosamente o que poderia ser registrado ou exposto, sempre em diálogo com os participantes e respeitando os limites do sagrado.

2.3.4 Reflexividade

O processo incluiu uma constante reflexão sobre o meu papel enquanto fotógrafa e participante, reconhecendo as afetações recíprocas entre si e o campo de pesquisa. Essa postura reflexiva permitiu que o percurso metodológico se adaptasse às exigências e dinâmicas específicas do terreiro. Martino e Marques (2014) oferecem *insights* relevantes sobre como a pesquisa em comunicação pode se beneficiar de uma abordagem mais aberta e sensível às nuances da experiência humana, incluindo a narrativa do outro. Eles defendem a importância de ir além das dicotomias rígidas e dos métodos tradicionais na pesquisa em comunicação, buscando apreender o “comunicar” em sua essência, que é dinâmica, fluida e muitas vezes invisível aos métodos convencionais.

2.3.5 Encruzilhada como Metáfora Metodológica

A noção de “encruzilhada” foi empregada para descrever o espaço de interseção entre temporalidades, memórias e relações vividas por mim. A prática fotográfica funcionou como ponto de encontro entre o visível e o invisível, explorando as múltiplas camadas de significado presentes nas experiências registradas.

3. CURADORIA COMPARTILHADA OU UMA FORMA DE “ESCUTAR IMAGENS”

Este capítulo tem o objetivo de sistematizar e descrever um processo pelo qual os médiuns estavam profundamente afetados. Uma afetação que veio a partir do falecimento da Zeladora de Umbanda, Alcina Carla. Um acontecimento repentino, que transformou a rotina do Terreiro Pai João da Bahia e conseqüentemente do trabalho fotográfico que estava sendo realizado. Em decorrência de uma trombose, Alcina sofreu um infarto do miocárdio e faleceu em janeiro do ano de 2017. Sua morte, que afetou emocionalmente a todos, também afetou o terreiro. E essa explicação é preciso apresentar neste texto, visto que a curadoria compartilhada aconteceu durante esse período.

Informações que tive acesso no Terreiro Pai João da Bahia, inerentes da própria cultura da oralidade que faz parte do contexto de muitos terreiros (SIMAS; RUFINO, 2018; SODRÉ, 2019), dão conta de que durante o período de luto não há toques, nem giras ou trabalhos de caridade. No Pai João da Bahia, um período de 6 meses de luto foi definido. Em terreiros de Candomblé, após três meses de luto, é realizado o ritual fúnebre chamado de Axexê. Nos terreiros de Umbanda, não há esse ritual, mas no Terreiro Pai João da Bahia essa prática foi feita. Isso se deve ao fato de que o terreiro é cruzado, casa que combina elementos do Candomblé e da Umbanda - “umbandomblé” (CORREIA, 2009, p. 64). Há uma trajetória histórica que alicerça essas práticas. Após a morte de Maria Zulena, em 2003, Alcina Carla, filha de Zulena, recebeu a missão de dar continuidade ao terreiro, já chamado de Pai João da Bahia. Carla que também já era iniciada no Candomblé e estava de kelê¹⁷, recebeu a missão do Preto-velho Pai João da Bahia, por estar mais apta, visto que já havia feito o santo e já lidava com as responsabilidades e a disponibilidade que a vida espiritual necessitava, principalmente quando se assume um terreiro e deixa de ser apenas mais um médium, mas a responsável por todos da casa e pela forma como o espaço atua nas giras. Na Umbanda, cada terreiro tem um *ethos* codificador, com suas linhas e falanges. Já no Candomblé, o ritual é de culto aos Orixás, marcando de forma mais evidente a estética e a ética da religião. Há quem não aceite a fusão de ambas as religiões ou que defenda com veemência a existência de uma

¹⁷ Após a saída do ronco, o iniciado permanecerá de resguardo até a queda de kelê, por um período de três meses. Durante este período está proibido utilizar outra cor de roupa que não seja branco da cabeça aos pés, não poderá fazer uso de bebidas alcoólicas e cigarro. E até que se complete um ano, outros preceitos continuarão. O kelê é um colar que representa a existência do Orixá na pessoa. É algo que precisa ser protegido, não deve ser visto pelos outros e apenas o sacerdote poderá tocá-lo. Disponível em: <<https://candombledabahia.wordpress.com/2013/07/14/kele-e-resguardo/>>. Acesso em; 18 nov. 2024, 14:32:16.

linguagem única para cada uma delas, porém o terreiro, por ser formado através de elos afetivos e das relações interpessoais, não deixa de ser um espaço de frustrações, insatisfações e ao mesmo tempo de refúgio e conforto diante de tantas questões que permeiam a vida de um ser humano. Como afirma Prandi (1998),

a umbanda situa-se como uma religião que incentiva a mobilidade social. Mais importante do que isso, entretanto, é o fato de que essa mobilidade está aberta a todos, sem nenhuma exceção: pobres de todas as origens, brancos, pardos, negros, árabes... O status social não está mais impresso na origem familiar, muito menos na origem racial. (PRANDI, 1998, p. 156)

Morte, luto, Axexê. Três momentos que atravessaram o projeto fotográfico. Neste capítulo, descrevo o que chamo de “curadoria compartilhada”, realizada antes do Axexê¹⁸. A expressão “curadoria compartilhada” surgiu durante o desenvolvimento da monografia na graduação em História da Arte, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Levando em consideração que o Terreiro Pai João da Bahia passava pelo período do luto, convidei os médiuns a participarem de um encontro coletivo, para o qual selecionei 30 imagens (processo já descrito no capítulo 1). Chamei de curadoria porque compreendo que se tratou de um processo de selecionar, organizar, contextualizar e apresentar as fotografias produzidas, em determinados contextos. A finalidade era oferecer uma experiência significativa ao público da exposição virtual Fluxo¹⁹, de 2018, a partir das imagens escolhidas. Uma primeira seleção cuidadosa foi realizada por mim com base em critérios estéticos (o borrado, com fotos em movimento) e temáticos (visto que as fotografias estavam ligadas às giras, festas e danças). A proposta dialogou com a ideia de que esse momento fez parte de uma etapa de escolha das imagens para uma exposição fotográfica, com a ajuda dos médiuns. Por isso, “curadoria compartilhada”. Essa foi a contextualização realizada, a atribuição de significado que fiz às imagens escolhidas, explicando sua relevância e articulando relações entre elas para que os médiuns compreendessem melhor o contexto. As fotografias foram dispostas numa mesa na sala de estar da residência de Leila Pimentel, irmã de Alcina Carla, sem uma maneira lógica ou criativa, sem que houvesse uma estratégia de guiar o participante por uma narrativa ou

¹⁸ O Axexê é um a cerimônia ritual fúnebre celebrada para uma pessoa importante da comunidade religiosa, chefe, filho-de-santo ou ogã. Todos os participantes, devidamente vestidos de branco, simbolizando luto, usavam pulseiras de palha da costa, trançadas e firmemente amarradas. As pulseiras são usadas contra Eguns. Nos ritos de Axexê não são usados atabaques; em seu lugar são utilizados recipientes de barro, percutidos com folhas de palmeira. MANZOCHI, 1995.

¹⁹ Exposição coletiva virtual, apresentada na Fábrica Bhering, em março de 2018. Disponível em: <https://www.eixoarte.com/19-coletiva-2018>

experiência planejada.

Os médiuns, apenas, deveriam escolher de 5 a 10 imagens que mais os “tocavam”, e a sequência de apresentação, para fazer parte de uma exposição. Para facilitar a experiência, eu medieei as imagens e os participantes (SANSI, 2020), perguntando o que eles percebiam, o que sentiam e o que interpretavam das fotografias. Considerei uma forma de ouvir, sentir, ler as imagens, como ressaltam Campt (2017), Feldhues (2023) e Rotta & Bairrão (2020). Para Feldhues (2023), por exemplo, o processo narrativo implica quem conta e quem escuta, ele é sempre contextual e dialógico. Nesse sentido, ao contar, os médiuns revisitaram aquilo que viveram no passado à luz do que viveram naquele momento da “curadoria compartilhada”, reelaborando o vivido e transmitindo suas experiências. Cada narrativa ouvida foi única e singular, nunca igual a outra. A vivência é finita, mas sua reelaboração narrativa é infinita.

O resultado traduziu uma visita realizada pelos médiuns às suas próprias experiências, a partir da observação das fotografias. Em todas as sequências e fotografias, a luz que é traduzida como energia, guia a narrativa descritiva. Nas imagens 29, 30, 31 e 32 as fotografias e sequências definidas pelos dos médiuns estão vinculadas a afetações que não estão representadas nas imagens. A voz dessas imagens dá conta de afetações ligadas à legado, continuidade, representatividade e trajetória. E estão profundamente vinculadas a sentimentos que transcendem o individual e conectam o ser humano com valores maiores, como memória, identidade e propósito. Gratidão, orgulho, responsabilidade, inspiração, nostalgia, esperança, pertencimento, admiração, melancolia são sentimentos contextuais que envolveram os conteúdos das vozes das imagens e que variaram de acordo com as experiências pessoais e coletivas de quem refletiu sobre as fotografias e os temas. A força dessas ideias está em sua capacidade de gerar conexões emocionais profundas, impulsionando tanto o desejo de preservar o passado quanto de construir o futuro. Foi possível observar as afecções do corpo”, de que fala Spinoza (2020 [2009]). As fotografias se encontraram com o corpo-médium, afetado por esse corpo. E as suas vozes, a partir das imagens, revelaram alterações na sua capacidade de sentir, pensar e existir.

Imagem 29 - Sequência 1 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.



Fonte: Werneck, 2017.

Imagem 30 - Sequência 2 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.



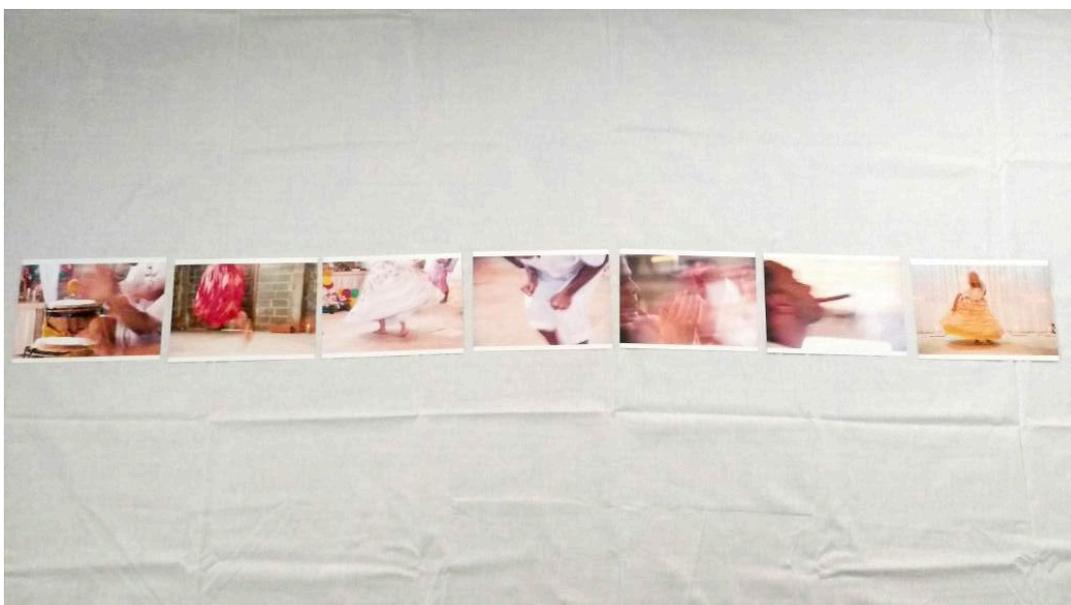
Fonte: Werneck, 2017.

Imagem 31 - Sequência 3 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.



Fonte: Werneck, 2017.

Imagem 32 - Sequência 4 da escolha das imagens realizada por um dos médiuns.



Fonte: Werneck, 2017.

Para Campt (2017), ouvir imagens constitui-se como uma prática de olhar além do que vemos e sintonizar nossos sentidos com as outras frequências afetivas através das quais as fotografias registram. É um encontro háptico que coloca em primeiro plano as frequências das

imagens e como elas se movem, tocam e nos conectam ao acontecimento da foto. Assim, a “gratidão” está relacionada à valorização de quem veio antes, reconhecendo as contribuições que moldaram o presente. Gratidão por fazer parte de algo maior e por poder transmitir algo significativo para o futuro. O “orgulho” traduz um senso de conquista, tanto pessoal quanto coletivo, ao se reconhecer em uma trajetória que representa valores, ideias ou realizações importantes. Orgulho por pertencer a uma comunidade, tradição ou causa que se perpetua através da continuidade e representatividade. Quanto à “responsabilidade”, o legado e a continuidade implicam o dever de honrar o passado, preservar suas conquistas e transmiti-las de forma íntegra. Um sentimento de responsabilidade por ser um elo na cadeia que conecta gerações. A percepção do legado e da trajetória de outros pode ser uma fonte de motivação para criar, transformar e deixar também sua própria marca. É a ela que está ligada a ideia de “inspiração”. Sentimento de estímulo ao ver que é possível contribuir para a continuidade de algo significativo. A “nostalgia” diz da sensação de saudade, especialmente ao relembrar trajetórias ou representações do passado que moldaram identidades e culturas no Terreiro Pai João da Bahia. Ela está ligada à ideia de pertencimento a uma linha do tempo que carrega memórias e histórias. A continuidade e o legado trazem o sentimento de que as coisas podem melhorar ou perdurar no futuro, mesmo diante de adversidades. É onde identifico a “esperança”. Esperança de que a representatividade e a trajetória sirvam para inspirar mudanças positivas ou preservar conquistas. O “pertencimento” é o sentimento de fazer parte de algo maior que transcende o individual, como uma comunidade, cultura ou linhagem. A representatividade e trajetória fortalecem o laço de identidade e a conexão com o “grupo” Pai João da Bahia e seu ideal. Por isso, também, há uma “admiração”, sentimento ligado à apreciação pelo que foi construído por outras gerações e pela forma como a trajetória do Terreiro foi conduzida. Percebo, à medida que os médiuns observaram o impacto do legado e da figura representativa de Alcina Carla, que os inspiraram. A “melancolia” está presente, não só porque o momento tratou-se do período de luto, mas também porque a ideia de legado e trajetória evoca uma tristeza, ao refletir sobre a perda de valores, tradições ou conquistas ao longo do tempo. Melancolia pela consciência da finitude e pela necessidade de preservar o que é importante antes que se perca.

Um dos médiuns, por outro lado, afetou-se de “raiva” ao ver as fotografias. Embora pareça inusitado esse sentimento associado à ideia de legado, continuidade, representatividade e trajetória, ele está especialmente inserido no contexto de uma perda recente e inesperada. Essa emoção está ligada à injustiça percebida e à impotência diante de uma ruptura abrupta na continuidade esperada. Há um sentimento de injustiça ligada à raiva, que surge como resposta

à quebra do senso de ordem natural ou à ideia de que algo precioso foi perdido prematuramente. A voz revela uma impotência, amplificada pelo confronto com as limitações humanas diante da imprevisibilidade da vida. Alcinda Carla representa valores, causas e identidades compartilhadas. Então, a raiva é dirigida às circunstâncias que contribuíram para a perda. Uma sensação de que algo importante foi roubado não apenas do médium, mas da comunidade Terreiro Pai João da Bahia. A perda foi sentida não apenas no presente, mas como uma ausência que ecoa no futuro. Entretanto, observei que esse sentimento também se vê em algum indício de sua canalização de forma construtiva, com potencialidade de reforçar a continuidade do legado e transformar o impacto da perda em algo significativo.

Importante neste estudo, o processo narrativo também implica quem escuta, como enfatiza Feldhues (2023). O eu-escuta iniciou-se no processamento das imagens, levadas para o computador, projetadas na tela. Embora o primeiro impacto visual que senti tenha sido positivo em relação às cores, ao borrado e aos gestos, a sensação de aprisionamento provocado pela câmera fotográfica era real e eu precisava fazer algo sobre isso. Percebi que esse aprisionamento não começava nesse lugar da “pós-fotografia” (DUBOIS, 2019), mas no ambiente do terreiro, na minha relação com as circunstâncias que envolvem a gira, as festas, o atabaque, as músicas, as velas, os cheiros e sons daquele lugar. A afetação, inúmeras delas, interferiu no eu-escuta. Eu precisei me ouvir primeiro ali para depois me ouvir ouvindo as imagens fotográficas e para poder ouvir as imagens a partir das vozes dos médiuns na curadoria compartilhada. Como Feldhues (2023) reforça, esse comportamento exige um olhar atento e uma postura reflexiva, no qual se considera o contexto, os detalhes e as camadas simbólicas que as imagens carregam. No capítulo 2, descrevo a minha prática, em determinado momento do registro fotográfico no terreiro, de retirar o dispositivo fotográfico do meu olho. Eu o coloco na altura do peito e da barriga, fazendo da câmera parte do meu corpo, que se move junto com o referente. Para essa prática, eu precisei me ouvir, mas também as imagens quando levadas para a tela do computador. E ainda que os cortes do enquadramento e dos planos existam, a imagem que está vinculada às fotografias é a imagem da experiência visual em sua completude porque os olhos já não estão condicionados pelo *crop* visor óptico.

Retirar a câmera dos olhos também faz parte da significação presente no que se ouve nas imagens que são decorrentes dessa prática. Ela me ajuda a ouvir as imagens a partir das vozes dos médiuns. Surpresa, gratidão, aprendizado, orgulho e responsabilidade são sentimentos ligados às afetações sentidas por mim ao ouvir as imagens. A surpresa emerge do inesperado — ouvir as vozes dos médiuns a partir das imagens abriu novos sentidos,

ampliando o significado original da fotografia. É o encontro com o imprevisto, no qual as imagens transcendem o que é visível. Campt (2017) sugere que a prática fotográfica envolve escutar as vibrações das imagens, uma forma de revelar o não-dito e o não-visto. A surpresa, nesse caso, é a descoberta de ritmos ocultos e histórias latentes que surgem quando as imagens são “ouvidas” além do visual. A “gratidão” é pela possibilidade de ser um canal para essas histórias, pelas conexões que as imagens promovem e pelo aprendizado que elas proporcionam. É um reconhecimento da riqueza que a fotografia pode trazer ao revelar temporalidades e afetos. Para Campt, a prática sensível com as imagens envolve a capacidade de honrar e valorizar as histórias invisíveis que elas carregam. Sua gratidão reflete essa postura ética e sensível diante das temporalidades e histórias que a fotografia evoca. As imagens, somadas às vozes dos médiuns, tornaram-se ferramentas pedagógicas, desafiando sua percepção e expandindo o entendimento sobre memória, história e presença. Campt argumenta que a fotografia pode ensinar ao tornar visível o invisível, desafiando o olhar e exigindo uma imaginação sensível para perceber histórias ocultas. O aprendizado surge quando você se abre para os múltiplos tempos e contextos que a fotografia encapsula. O orgulho se manifesta ao perceber que meu trabalho como fotógrafa transcendeu a técnica, tornando-se um meio para acessar temporalidades e histórias que tocaram profundamente aqueles que interagiram ou que interagem com minhas imagens. Orgulho, nesse caso, não é vaidade, mas a consciência do impacto que a prática fotográfica pode ter ao revelar camadas invisíveis e narrativas silenciadas. É o reconhecimento do papel da fotografia como um ato político e sensível, conforme descrito por Campt. A responsabilidade emerge ao reconhecer que, como fotógrafa, eu não sou apenas uma observadora, mas uma mediadora de histórias, afetos e memórias. Isso inclui respeitar e cuidar das narrativas reveladas. Para Campt, a sensibilidade fotográfica requer um compromisso ético com as histórias que as imagens evocam. A responsabilidade implica em escutar os ritmos e temporalidades invisíveis das imagens com cuidado, sem distorções ou apropriações indevidas.

A curadoria compartilhada também se revela como lugar de “encruzilhada”, de que fala Martins (2021). A encruzilhada, enquanto metáfora epistemológica, também representa um espaço de resistência e recriação. É onde os indivíduos e comunidades reconstróem suas identidades e rearticulam suas histórias, moldadas pela experiência da diáspora e pelo encontro com outras culturas. A encruzilhada reflete a dinâmica de um saber em constante movimento e reelaboração. A comunicação nesse espaço transcende o verbal e incorpora elementos simbólicos, afetivos e corporais, reforçando a importância do corpo como mediador de significados e experiências. Assim, a encruzilhada torna-se um lugar de criação e potência,

onde o encontro entre passado, presente e futuro redefine caminhos e narrativas. A curadoria compartilhada foi uma prática que refletiu a lógica do encontro, da multiplicidade e do diálogo entre diferentes saberes e experiências. A proposta de reunir médiuns para selecionar, interpretar e atribuir significados às fotografias tornou-se uma encruzilhada simbólica, no qual o olhar individual se cruza com a memória coletiva e com os valores culturais compartilhados. Assim como a encruzilhada representa um espaço de transição e comunicação em Martins, a curadoria compartilhada promove um espaço de construção coletiva, em que diferentes narrativas e afetos se encontram e dialogam, criando uma rede de significados que transcende o individual.

Além disso, a curadoria compartilhada incorpora a noção de transformação, central no conceito de encruzilhada. Ao envolver os médiuns no processo de revisitar memórias e rearticular experiências por meio das imagens, o método abriu caminho para novas leituras e reelaborações das vivências. Esse movimento sugere que o processo curatorial não é apenas um ato técnico de organização, mas também um gesto simbólico de conexão entre tempos, corpos e histórias. Assim, ela não apenas reflete, mas também opera como uma encruzilhada epistemológica, permitindo que o saber afrodiáspórico se manifeste por meio de práticas colaborativas e afetivas, que reforçam a ideia de pertencimento e continuidade cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou compreender a relação entre fotografia, a prática fotográfica e as afetações relacionadas a ela no contexto do Terreiro Pai João da Bahia, explorando dimensões antropológicas, estéticas e afetivas dessa interação. A partir de uma vivência profundamente integrada, foi possível evidenciar que o ato fotográfico transcende o simples registro visual, tornando-se um meio de conexão simbólica, cultural e emocional com os sujeitos, os rituais e o próprio espaço sagrado.

Ao longo dos três anos de investigação, o processo fotográfico revelou-se como uma “encruzilhada” de múltiplas temporalidades, memórias e relações, em que o corpo-fotógrafo e os corpos dos médiuns, consulentes e entidades convergiram para a criação de narrativas visuais complexas e dinâmicas. Este espaço de intermediação evidenciou que a fotografia, no contexto do terreiro, é tanto um instrumento de registro quanto um catalisador de afetações, capaz de evocar memórias e estimular a construção de novos significados.

Os resultados obtidos através da prática da curadoria compartilhada reforçam a potência da imagem como um elemento relacional, no qual as interpretações dos médiuns ampliaram as possibilidades de leitura das fotografias, revelando aspectos simbólicos, emocionais e espirituais que escapam ao olhar técnico e individual do fotógrafo. Nesse sentido, o retorno das imagens ao ambiente do terreiro foi fundamental para compreender as dinâmicas de afeto e pertencimento que permeiam esse espaço.

Este estudo também evidenciou as tensões inerentes ao registro fotográfico em espaços sagrados, especialmente no que tange à delimitação do que pode ou não ser fotografado. Essas restrições não apenas refletem a necessidade de proteção do sagrado, mas também destacam a responsabilidade ética do fotógrafo em respeitar as práticas e os saberes locais. Assim, o ato de fotografar no Terreiro Pai João da Bahia exigiu uma constante negociação entre o olhar técnico e a sensibilidade às demandas espirituais e comunitárias.

Por fim, esta investigação reafirma a fotografia como prática profundamente afetiva e relacional, um meio de escuta e cocriação que possibilita o encontro entre o visível e o invisível. No Terreiro Pai João da Bahia, a fotografia revelou-se não apenas como uma ferramenta de preservação e memória, mas como um ato de respeito, cuidado e transformação, no qual cada imagem carrega fragmentos de corpos, histórias e afetos, ressignificando a própria experiência de ser e estar no mundo.

REFERÊNCIAS

ANDUJAR, Claudia. **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.

AZOULAY, Ariella. What is a photograph? What is photography?. **Philosophy of Photography**, United Kingdom, UK, v.1, n.1, p. 9 - 13. 2010. Disponível em: https://monoskop.org/images/7/71/Azoulay_Ariella_2010_What_is_a_photograph.pdf. Acesso em: 12 out. 2023, 07:09:33.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Notas sobre a fotografia. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo: Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CABRAL, Sabrina Alvernaz Silva; MEDEIROS, Sergio Luiz Rodrigues. Andujar e a Captura do Corpo. **Remate de Males**, Campinas, SP, v.40, n.1, pp. 147-164, jan./jun. 2020.

CAMPT, Tina M. **Listening to images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CARVALHO, Victa De. **O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e novas mídias**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

CASTILLO, Lisa Earl. A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia. **Pontos de Interrogação - Revista de Crítica Cultural**, Alagoinhas, BA, v.3, n.2, p.43-71, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/1579>. Acesso em: 12 nov. 2022, 17:50:43.

CORREIA, Paulo Petronilio. *Agô, orixá! Gestão de uma jornada afro-estética-trágica: o relato de um aprendizado e de uma formação pedagógica vivida no Candomblé*. 2009. 206f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, Gilles. Deleuze/Spinoza. **In: Les Cours de Gilles Deleuze**. WebDeleuze [online]. 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080414220914/http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso em: 20 jun. 2019

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 2012.

_____. **Máquinas de imagens: uma questão de linha geral**. In: DUBOIS, Phillipe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do “pós”**. In: Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens. FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (Org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

FABIAN, Johannes. A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação. **Mana** [online], Rio de Janeiro, RJ, v.12, n.2, p.503-520. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000200010>. Acesso em: 05 out. 2023, 19:04:09.

FATORELLI, Antonio Pacca. **Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, SP, v. 13, n. 13, p.155-161. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>. Acesso em: 10 dez 2022, 09:17:25

FELDHUES, Marina. **E Se? Arquivos, fotografias e fabulações: escutas e aprendizados**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2023.

FOSTER, Hal. The Artist as Ethnographer? In: George E. Marcus and Fred R. Myers (eds.). **The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology**. Berkeley, Los Angeles, London: University Of California Press, 1995. p. 302-309.

FOUCAULT, Michael. **Discipline and Punish**, trad. Alan Sheridan (Nova York, 1977) (edição brasileira: Vigiar e Punir, Vozes, 2002).

_____. Deux essais sur le sujet et le pouvoir: I. Pourquoi étudier le pouvoir: la question du sujet; II. Le pouvoir, comment s'exerce-t-il?", in H. DREYFUS & P. RABINOW. Michel Foucault. **Un parcours philosophique**. Paris, Gallimard, 1984, pp.297-321.

GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura**. In: _____. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LEIRIS, Michel. O sagrado na vida cotidiana. **Debates do NER: Michel Leiris, Saúde e Turismo**, Porto Alegre, RS, ano 18, v.1, n. 3, p.15-25. 2017.

MANZOCHI, Helmy Mansur. Axexe: um rito de passagem. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, SP, v.5, p. 261-266. 1995.

MARTINO, L. M.; SALGUEIRO MARQUES, A. C. Aproximações e ambivalências epistemológicas da pesquisa que se constitui entre a comunicação e o comunicar. **Lumina**, v. 8, n. 1, 2014. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21105. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21105>>. Acesso em: 14 nov. 2024, 11:30:25

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**. Universidade Federal de Santa Maria, RS, v. 26, p. 63-81. 2003. Disponível em:

<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 14 out. 2022, 15:34:23.

_____. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MONTORO, Júlia Tomaz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **Movimento Umbandista e Fotografia: uma visão da tradição**. In: XXIX CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNICAMP, 2021, São Paulo. Disponível em: <https://www.prp.unicamp.br/inscricao-congresso/resumos/2021P18943A36434O260.pdf> Acesso em: 20 fev. 2024, 22:03:58.

MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in)visível. **Discursos Fotográficos**, Londrina, PR, v.10, n.16, p.53-84, jan./jun. 2014.

PEREIRA, Edilson. O poder das histórias de pequeno e das pequenas histórias: uma releitura de O sagrado na vida cotidiana, de M. Leiris. **Debates do NER: Michel Leiris, Saúde e Turismo**, Porto Alegre, RS, ano 18, v. 1, n. 31, p. 41-53, jan./jun. 2017.

PINTO, Altair. **Dicionário da Umbanda**. Rio de Janeiro: Eco, 2007.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, RS, ano 4, n. 8, p. 151-167, jun. 1998.

RABELO, Miriam C. M.. Aprender a ver no candomblé. **Horizontes Antropológicos** [online], v. 21, n. 44. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/grgQ9J6MPkQdRqLBK74xJLQ/?lang=pt>. Acesso em: 05 out. 2023, 10:15:36.

ROTTA, Raquel Redondo; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. O uso da fotografia em pesquisa etnopsicológica: a revelação do invisível na Umbanda. **Art e Filosofia**, v.15, n.28, p. 24-45. 2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANSI, Roger. **The Anthropologis as Curador**. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

SERRA, Ordep José Trindade. No Caminho de Aruanda: a Umbanda Candanga revisitada. **Afro-Ásia**, n. 25-26, p.215-256. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21013>. Acesso em: 02 fev. 2024, 12:30:46.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. **Santos de casa: Fé, crenças e festas de cada dia**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

_____. **Umbandas: Uma história do Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política.** Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

_____. **O Terreiro e a Cidade.** Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

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

SPINOZA, Baruch. **Ética** (coleção filosofia). São Paulo: Autêntica, 2020 [2009].

TACCA, Fernando de. **Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro.** Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás.** Bahia: Corrupio Comércio Ltda, 1981.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión.** Barcelona: Paidós Editora, 1983.